

El siguiente caso de recepción periodística que se analizó fue *Camino bueno* del mismo autor que la anterior, por ser la obra elegida por la nueva dirección del Teatro Nacional de Comedia, a cargo de Claudio Martínez Payva, que dio inicio a la labor escénica del teatro oficial durante la gestión del primer gobierno peronista. Ya es más que significativo que la obra elegida para tan importante evento, en especial luego de todos los hechos relacionados con el cambio de rumbo que buscaba concretar esa gestión en la cultura en general y el teatro en particular.

En este caso, y haciendo una síntesis, la crítica se orientó en tres vertientes. A las dos posiciones antagónicas de apoyo y rechazo se les sumó una tercera, intermedia, que recibió la obra con frialdad. La primera vertiente citada estaba integrada por las críticas publicadas en *Democracia* y *El Líder* (todas del 12/4/47), en la segunda se destacaba el artículo de Blas Raúl Gallo para *La Hora* (13/4/47), y se incluían en la tercera las de *La Nación* y *La Prensa* (ambas publicadas el 12/4/47). Tanto defensores como detractores coincidieron en afirmar la menor calidad estética de esta obra con respecto a la “opera prima” del mismo autor, que había abierto una gran -y defraudada- expectativa con respecto al promisorio futuro autoral de Vagni. Seleccionamos para citar aquélla más encendida, en la que se considera que la obra resumía las virtudes de la gesta política que iniciara Juan Domingo Perón:

Bajo la dirección de Claudio Martínez Payva, el Teatro Nacional de Comedia ha roto los vetustos cánones que venían carcomiendo con sus sombras el espíritu mismo de nuestra escena, ofreciendo una obra puramente argentina, escrita con exacto sentido de la nueva conciencia nacional, aportando, por gravitación, el soplo vivificador de la acción revolucionaria del gobierno que, paso a paso, va alcanzando hasta los rincones más remotos de la Patria, haciendo revivir en toda su grandeza, las manifestaciones más diversas de la cultura que es la fe y la esperanza en el destino de la Nación.

Con el título “Camino Bueno”, Roberto Alejandro Vagni señala la nueva ruta que hemos emprendido y habrá de conducir a la Patria hacia la definitiva liberación de todos sus valores. Exalta una era que se inicia con la Revolución, esta etapa gloriosa en nuestra historia que plasmó con definitiva trayectoria, una Nación libre y soberana, custodiada por todos y cada uno de sus hijos y conducida con mano segura, clara y poderosa por el hombre que en la hora del peligro supo jugarse la vida y la libertad. (*Democracia*, 12/4/47)

Los productores de la obra quisieron subrayar su relación con el contexto político y el significado simbólico del título de la misma. Martínez Payva, en las palabras pronunciadas antes del estreno, expresó que “*Camino Bueno* inicia su acción desde el 24 de febrero de 1946, fecha en que terminaron todos los caminos malos” (*El Líder*, 12/4/47) e hizo alusión al “problema social básico (de la obra), ‘la tierra debe ser del que la trabaja’, idea tan arraigada en el ‘que gracias a Dios y bien del país tenemos como gobernante’” (*La Argentina*, 14/4/47) .

El rasgo que más resalta de los incorporados por Vagni a esta obra construida según los recursos propios del género nativista, es la inclusión en un cuadro costumbrista que se

desarrolla en una pulpería (1947: 21-26), de una discusión política entre dos paisanos -uno peronista y otro antipersonalista- que revela cómo cada uno de ellos adquirió su posición política -por identificación con el líder el primero y por decisión del patrón el segundo-. Cada uno defiende su posición utilizando recursos cómicos y emotivos, y no cae el diálogo en una actitud maniquea, ya que el punto de vista no destacaba la verdad de uno y condena al otro, sino que se identificaba con ambos en la mostración de los hechos de la política nacional desde una visión inocente y sencilla. Esto se debe a que, en realidad, ambos nos muestran dos caras de una misma posición política, ya que ambos representan, en la dicotomía sobre la que se organizaba todo el debate político del momento, al “pueblo” y ninguno a la fuerza opositora a éste identificada en la época como “oligarquía”. En vez de representar a esta fuerza, el personaje antipersonalista mostraba como los peones rurales eran manipulados políticamente por sus patrones.

Rastrearemos cómo recibió la crítica esta alusión directa a los hechos políticos imperantes en el contexto social, más en particular al triunfo electoral del peronismo en las elecciones del 24 de febrero de 1946, presentando las fuentes de manera gradual, desde su visión más positiva a la más negativa:

El contenido político de la obra se reduce (...) a esa polémica, que llena todo el segundo acto, tan pintoresca y a veces chispeante -que se asemeja por sus agudezas criollas, sus comparaciones y picardías gauchescas, a una payada de contrapunto- entre un peón antipersonalista (Peralta) y otro peón peronista (Lindoro), ...Este duelo político entre los símbolos gauchescos de la Oligarquía y la Revolución es puramente objetivo, limpio y noble, sin denigrar al adversario ni injuriar al vencido (*Tribuna*, 13/4/47).

La forma en que el autor ha tratado el momento político que vivió el país a fines del año 45 y a principios del 46 es parcial -aunque bastante objetiva. Se dicen cosas a favor y en contra del “leader”: se le llama hombre bien intencionado y demagogo, de modo tal que cada uno puede elegir la fórmula que mejor le parezca. (*El Pueblo*, 12/4/47).

A estos detalles costumbristas, de fácil y viva influencia sobre el ánimo del auditorio, se unen, especialmente en el segundo acto, las cuestiones de carácter político, aspecto que no nos incumbe juzgar. (*El Mundo*, 12/4/47).

El segundo acto es de corte netamente político al presentar a un indio o mestizo, de filiación antipersonalista y a un viejo peón, personaje de carácter cómico, siempre ebrio, dicharachero y bonachón, que discuten por sus encontradas opiniones (*La Prensa*, 12/4/47)

su humanitario alegato de amor fraterno pierde vigor en el segundo acto, por una ingenua controversia entre dos borrachos de pulpería. Allí, burla, burlando, entre una sainetesca polémica, dicen cosas a favor y en contra, de los de antes de la revolución y de los que triunfaron, escena que agradó mucho al más halagado sector (*La Argentina*, 14/4/47).

Distráese el autor más de la cuenta, tanto en episodios accesorios cuanto en digresiones de carácter político ... las segundas -que ocupan un acto con la sola excepción de la escena

final- dividen en dos a la comedia, con el consiguiente desmedro de su fuerza orgánica. Aparte de que carecen de resonancia en el espectador, que, lóese a quien se loe, intuye que el teatro no es el vehículo más apropiado. (*La Razón*, 12/4/47)

En ... “Camino Bueno” aquella inquietud por llevar al proscenio tipos y asuntos de tierra adentro, subsiste esta vez aumentada por un afán político y proselitista de indudable afiliación partidaria. El teatro político,...no debe sin embargo ofuscar la objetividad del crítico...campea, sobre todo en el segundo acto, un evidente propósito apologético que nos resulta inoficioso. Lo realmente sabroso, ... es el despertar de la conciencia de lo político en la mentalidad de los trabajadores del agro argentino. El diálogo entre los dos peones -el peronista y el antipersonalista- queda como una de las escenas más logradas de la pieza, (Blas Raúl Gallo en *La Hora*, 13/4/47)

Para cerrar esta extensa enumeración, y ya que no contamos con otras fuentes para el estudio de la recepción de la obra por parte del público, solamente podemos establecer, según nos informa Josefina Díaz en *Cartel* (18/4/47), que el público también aprobó al segundo acto por sus continuas risotadas y espontáneos aplausos.

Esta evidente referencialidad política de la obra no tuvo en el ámbito de la crítica periodística una encendida polémica, pero sí la encontró en el ámbito parlamentario, donde el diputado nacional Nerio Rojas sumó este argumento al enfrentamiento que ya venía manteniendo con su par Ernesto Palacio por la situación planteada en torno a la Comisión Nacional de Cultura que éste último presidía. A esto respondió Alejandro Vagni mediante una carta al legislador radical publicada por *La Época* (9/7/47). Por ésta sabemos que el diputado Rojas calificó a la obra de “peronista” y “adefesio”, a lo que éste contestó:

No quise hacer una obra peronista. He escrito una comedia argentina, en la época que el general Perón es presidente de la república, y yo no podía ignorarlo, porque además de ser malicioso y estúpido, habría sido parcial y sectario, ya que al tratar mi comedia un aspecto del problema de la clase trabajadora, no podía dejar de nombrar a quien se ha constituido en líder de esa clase trabajadora, por más que se disgusten los diputados opositores. (...) mi comedia fue escrita en una época histórica del país, en que el presidente de la república está poniendo en práctica una idea revolucionaria ... los episodios de mi comedia que reflejan honrada y verídicamente un momento de esa época histórica, sirvan de modestísima referencia.

En síntesis, observamos como la crítica le pedía al género nativista que permaneciera fiel a su objetivo de mostrar la vida y costumbres regionales. La sincera identificación con la tierra nativa era considerada una virtud fundamental de toda obra nativista, destacada cuando se hallaba presente (como en *Tierra Extraña*), y condenada su ausencia, o sea el alejamiento del referente, como a la obra de Mosti, *La cruz en la sangre*.

A su vez, la crítica percibía claramente los rasgos del nativismo anterior, a los que en muchos casos consideraba como los recursos que opacan las obras. Una crítica aparecida en *La Nación* (2/11/45), indicaba con claridad que para ese medio, el nativismo era un género

remanente, que había perdido vigencia frente a las nuevas expresiones del arte contemporáneo.

Como en el período anterior, la recepción del nativismo se haya inserta en una polémica que signaba el campo intelectual, político y social. Este debate ya no giraba en torno a la oposición tradición versus progreso -donde el nativismo tomaba partido por el conservadurismo nostálgico- sino que la polémica giraba en torno a peronismo-antiperonismo, y su complementaria pueblo-oligarquía. Aquí, la mostración de las costumbres rurales tendía a llevar a escena a ese nuevo protagonista político, “el pueblo”, artífice de la ascensión al gobierno de Juan D. Perón y destinatario del discurso peronista.

Recepción del nativismo en el circuito de teatro popular

El otro circuito teatral en el que el nativismo se hallaba altamente presente durante este período es en el del teatro popular, donde el género mantenía su corriente de público. Tomamos como ejemplo el estreno de *Virgencita del Rosario* de Alberto Vacarezza, nueva versión de la obra del mismo autor *Allá va el Resero Luna*, que había sido estrenada en 1942. Este estreno se realizó el 1º de noviembre de 1946 en el Teatro Apolo, bajo la dirección de su autor. La críticas periodísticas a su estreno nos confirman la vigencia en el circuito popular del género, al indicar que la representación se llevó a cabo “En el clima propicio creado por un público adicto”, (*Critica*, 2/11/46). Además, todas percibieron el funcionamiento en la obra de las convenciones del género, pero no consideraron agotado al mismo. Luego de enumerar todos los “tipos infaltables en la tradicional literatura gauchesca” presentes en la obra -el paisano generoso, el comisario prepotente, el peoncito socarrón, la viuda enamoradiza-, el crítico de *El Mundo* (2/11/46) consideraba sin embargo que:

Pero no cansan. El autor les imprime, en cada una de las sucesivas versiones, una actitud, un rasgo distinto. Y la réplica oportuna, el verso sugestivo o la florida frase compensan la falta de novedad intrínseca.

Esto demuestra que, para esta crítica, el género nativista, más concretamente la dramaturgia de Vacarezza, no se encontraba en una etapa remanente, de mera reiteración de fórmulas, sino aún en una etapa aún productiva. En ese sentido, también se expresaba otra crítica:

La historia de ese resero romántico se sigue con interés y si muchas veces lo convencional interfiere la trama, ello no es óbice para que el relato guste, ya que lo matizan momentos sentimentales y situaciones cómicas... (*Critica*, 2/11/46).

Conclusiones

Por lo tanto, hemos podido observar -como vimos que sucedía también al nivel de la puesta en escena- que a partir de la modernización que se produjo en el campo teatral en la década del treinta, el nativismo permanecía vigente solamente en el circuito popular. Ambos –nativismo y teatro popular- compartían una situación de remanencia dentro del campo teatral, en cuyo centro se ubicaba el teatro independiente y el teatro profesional culto. Para estos, como para el discurso crítico que respondía a esta tendencia modernizadora –como el caso que citamos de *La Nación* (2/11/45)- el nativismo era una expresión anacrónica, vinculada con el pasado, una estética remanente, que había perdido vigencia frente a las nuevas expresiones del arte contemporáneo. Por esta razón, la crítica percibía claramente los rasgos del nativismo anterior, a los que en muchos casos consideraba como los recursos que opacaban las obras.

En el caso particular del teatro oficial, esta estética remanente era valorizada y representada con asiduidad, como veremos en el próximo capítulo, en correlación con la política teatral sustentada por el gobierno peronista. En este circuito oficial, la crítica le reclamaba a la poética nativista que permaneciera fiel a su objetivo de mostrar la vida y costumbres regionales. La sincera identificación con la tierra nativa era considerada una virtud fundamental de toda obra nativista, destacada cuando se hallaba presente -como en *Tierra Extraña* (1945) de Alejandro Vagni- y condenada su ausencia, o sea el alejamiento del referente, como a la obra de Luis Mosti, *La cruz en la sangre* (1944).

Como en el período anterior, la recepción del nativismo se haya inserta en una polémica que signaba el campo intelectual, político y social. Este debate ya no giraba en torno a la oposición tradición versus progreso, donde el nativismo tomaba partido por el conservadurismo nostálgico, sino en torno a la oposición peronismo-antiperonismo y su complementaria pueblo-oligarquía. Así, la mostración de las costumbres rurales tendía a llevar a escena a ese nuevo protagonista político, “el pueblo”, artífice de la ascensión al gobierno de Juan D. Perón y destinatario del discurso peronista. La relación entre el ideario peronista y el nativismo se percibe en obras como *Tierra Extraña* (1945), pero muy especialmente en *Camino Bueno* (1947), ambas de Roberto Alejandro Vagni. Esta evidente referencialidad política de la obra no tuvo en el ámbito de la crítica periodística una encendida polémica, pero sí la encontró en el ámbito parlamentario, un ámbito extrateatral en general muy alejado de los debates que atraviesan el campo teatral. Como veremos más adelante, el estreno de *Camino Bueno* provocó un intenso debate en el Parlamento entre los diputados nacionales Ernesto Palacio y Nerio Rojas durante el mes de julio de 1947.

Capítulo III.4. Relación del nativismo con el campo intelectual de la época

A fin de abordar el estudio de la relación del resurgimiento del nativismo durante el período 1940-1955 con su contexto histórico, político y social, consideramos fundamental el análisis de la relación que se establece entre esta poética y el advenimiento en el campo político del peronismo y la política cultural desarrollada por el mismo durante su gobierno (1946-1955). En el marco de esta política, la refuncionalización del nativismo se percibe como claramente propiciada por este nuevo reorganizamiento de la sociedad argentina, que buscaba revalorizar a su vez a la noción de “pueblo”, base y destinatario del discurso político de Perón. Por lo tanto, comenzamos nuestra investigación relevando la presencia y significación del nativismo en el marco del campo teatral del período, y a partir de estas primeras conclusiones, profundizamos en el estudio más amplio del campo intelectual y teatral de la época, dedicándonos especialmente a la política cultural teatral sustentada por el gobierno peronista, en el marco de la cual el resurgimiento del nativismo adquirió una nueva significación.

Antes de iniciar nuestro estudio, planteamos como introducción al tema otras dos visiones de la literatura y el teatro de la época que confluyen en esta idea de que el resurgimiento del nativismo tuvo directa relación con el advenimiento del peronismo y su política cultural.

La introducción a *Cuentos del Noroeste* (S/D, 1972), de la que no consta autor, constituye un extenso trabajo denominado “En torno al regionalismo” que desarrolla un estudio sobre el nativismo en general y la narración nativista de autores del noroeste en particular, proyectando una nueva visión sobre el mismo, al insertarlo en el intento de reconstrucción de una historia de los fenómenos y la cultura populares de extracción revisionista. En éste se destacan dos momentos de producción intensa en la literatura regionalista, 1920-1930 y 1940-1950, hecho que se justifica en su relación directa con el contexto social:

La producción regionalista disminuirá notablemente en los años posteriores a 1930, reflejo del deterioro general del país y en especial de las zonas rurales, para volverse a intensificar a partir de 1940. Entre ese año y 1950, enmarcados por la inmigración interna y por el ascenso del peronismo, resurgirán los viejos escritores regionalistas (1972: 25)

Ya en el campo específico del teatro, Perla Zayas de Lima, en su trabajo sobre el drama rural (1983) considera que el ciclo de obras de tema rural parecía agotado en 1930, pero que entre los años 1940 y 1955 un numeroso grupo de obras dramáticas volvieron su mirada hacia ese ámbito. Esta misma autora, en su trabajo “El teatro de tema rural como propaganda política del peronismo (1944-1955)” (1991a), continuó sus estudios sobre el tema, y estableció que:

La utilización de la cultura como un medio más de afianzar el régimen peronista se manifestó de manera peculiar en la promoción y difusión de piezas de tema rural, que presentaban el testimonio del cambio producido por la gestión oficial en distintos ámbitos del país (1991a: 351).

Zayas de Lima rescató en este trabajo una serie de obras con el fin de mostrar cómo en el período mencionado existió un “teatro político”, utilizado para conquistar a las masas mediante un discurso apelativo y enmascarar ciertas realidades sociales a partir de un discurso mítico. Este objetivo se concretó en la época mediante diferentes estrategias, que la autora desarrolló en particular: el apoyo oficial a dramaturgos que exaltaban el ideal justicialista en sus obras (citando como ejemplo el caso de Alejandro Vagni); la promoción de fiestas criollas para un público masivo; las reposiciones de las piezas nativistas de épocas anteriores y la gran producción de dramas camperos para radioteatro que luego se representaban en barrios y el interior del país.

III.4.1 El resurgimiento del teatro nativista en el período 1940-1955 y su vinculación con la política cultural peronista

Con el fin de abordar el estudio de la vinculación entre este resurgimiento del nativismo en el marco de la política cultural oficial, relevamos la presencia y valoración de esta poética en el marco de los organismos oficiales relacionados con el teatro: la Comisión Nacional de Cultura y el Teatro Nacional de Comedia. También se evaluaron las reposiciones de obras del nativismo anterior en el circuito oficial; los premios obtenidos por obras y autores nativistas en el período; las designaciones y reconocimientos oficiales a autores nativistas; y destacaremos especialmente la reivindicación de la poética llevada a cabo por los dramaturgos nativistas y funcionarios oficiales. También se contempló el otro circuito teatral en el que el nativismo se hallaba altamente presente durante este período, el del teatro popular, en el que el género mantenía su corriente de público adicto y las críticas periodísticas nos confirman su perdurable vigencia.

En primer lugar, es preciso hacer notar que esta presencia del nativismo en la política cultural oficial había comenzado durante el período previo al peronismo, entre 1943 y 1945. La Comisión Nacional de Cultura, organismo oficial que tenía a su cargo la ejecución de la política cultural de la época, entre sus muchas funciones seleccionaba una obra teatral de autor novel para ser estrenada en la temporada siguiente en el Teatro Nacional de Comedia (luego Cervantes), con el fin de revelar cada año a un nuevo escritor dramático argentino y estimular la producción teatral nacional. En ese marco, fueron seleccionadas por esta Comisión dos obras nativistas: *La Cruz en la sangre* de Luis Mosti, obra ganadora por

unanimidad del concurso del año 1943, y *Tierra extraña* de Alejandro Vagni en 1944. Esta práctica no era valorizada por la crítica contemporánea. En relación al estreno de *La cruz en la sangre*, *La Nación* (26/10/44) consideraba que esta inclusión de obras de autores noveles para cumplimentar una cláusula de su estatuto, como:

muy simpática, pero acaso demasiado rígida. En tan corto lapso es difícil que surja, así con periodicidad matemática, un escritor joven digno de ser estimulado en su labor escénica por los valores dramáticos que revelo, por lo menos, en potencia. Más de una vez se han estrenado por eso en nuestra sala oficial comedias que ni siquiera significaron una promesa de renovación o de afianzamiento del teatro argentino.

Y en ocasión del estreno de *Tierra Extraña* (1/11/45), nuevamente *La Nación* opinó sobre esta disposición reglamentaria de estrenar un autor novel por temporada:

El Teatro Nacional de Comedia dio a conocer anoche una obra de autor novel, como lo hace todos los años, cumpliendo un aspecto de su misión cultural, simpático desde luego, mas tal vez excesivo en su rigorismo periódico, pues hasta ahora no haya significado, para decir verdad, una aportación valiosa y renovadora de nuestro arte dramático. (2/11/45).

Reposiciones del nativismo anterior durante el período peronista

A la presentación de estrenos de obras nativistas que ya hemos relevado en el capítulo correspondiente al estudio de los textos dramáticos, se le sumó ya durante el período del primer y segundo gobiernos peronistas una numerosa cantidad de reposiciones de obras de nuestro pasado teatral argentino en general, y del nativismo en particular, tanto en el circuito oficial como en el popular y el periférico. Con respecto al ámbito oficial, estas reposiciones obedecían a un criterio definido con respecto a la política cultural a desarrollarse en el ámbito teatral. Claudio Martínez Payva, luego de asumir el cargo de Director del Teatro Nacional de Comedia, informó a la prensa que, cumpliendo las disposiciones del reglamento elaborado por la Comisión Nacional de Cultura, se proponían llevar a escena las siguientes obras del repertorio nativo: *Justicias de Antaño*, de Martín Coronado; *La montaña de las brujas*, de Julio Sánchez Gardel; *La Flor del Trigo*, de José de Maturana y *Madre Tierra*, de Alejandro Berruti (*Mundo Argentino*, 8/1/47).

A veces estas reposiciones respondían a situaciones relacionadas con el contexto del momento, como por ejemplo, a los pocos días luego de su designación como director del Teatro Nacional de Comedia (el 20/12/46) se repuso una obra de Claudio Martínez Payva en colaboración con Rafael José de Rosa por la compañía de Pascual Carcavallo en el Teatro Presidente Alvear: *La Estancia Nueva* (1923), caracterizada por su didactismo orientado al medio rural.

La reposición más importante en lo que al nativismo respecta, fue la de *Calandria* (1896) de Martiniano Leguizamón, obra inicial de la dramática nativista, que se repuso el 29

de abril de 1953 en el Teatro Nacional Cervantes, con puesta en escena de Armando Discépolo, escenografía de Bruno Venier, música y coreografía de los Hermanos Abalos y con un elenco integrado por Miguel Faust Rocha, Pedro Aleandro, José de Angelis, Nelly Darén y otros. Un artículo que relevaba la actuación de “Los teatros profesionales en 1953” (*Talía*, I, 1: 4-12) destaca la “eficaz práctica” de los dos teatros oficiales, el Teatro Nacional Cervantes y el Municipal de la Ciudad de Buenos Aires, de volver a presentar obras argentinas del pasado que “enriquecen el acervo artístico nacional”. Con respecto a la reposición de *Calandria*, expresaba que esta nueva versión permitió “gustar nuevamente este drama que conformara y diera solidez al Teatro Argentino”. Ese mismo año, en la sala municipal se presentaron *Bajo la garra* de Gregorio de Laferrère y la denominada *Fiesta del género chico nacional*, que incluyó tres obras breves, entre ellas el sainete *Los disfrazados* de Carlos Mauricio Pacheco.

Además de en el circuito oficial, también se reponían obras del repertorio nativista anterior en el circuito comercial, como por ejemplo *El Matrero* (1923) de Yamandú Rodríguez, estrenada por la compañía de Pascual Carcavallo el 16/11/45 y *Juan Moreira* en el Teatro Apolo el 9/11/45; y también en el circuito periférico, como por ejemplo en el circo Sangri-lá se repusieron dos obras nativistas de Alberto Vacarezza, *El último gaucho* (1916) y *Lo que le pasó a Reynoso* (1936) durante el mes de octubre de 1945.

En este circuito periférico continuaban las presentaciones de obras y compañías nativistas, como por ejemplo en el Teatro Variedades se presentó durante la temporada de 1950 la “Gran compañía gaucha Pancho Staffa”, poniendo en escena a partir del 9/5/50 *Y lo llamaban... Moreira*, “dramática novela” de los autores Leonardo Torres Lamas y Aurora de la Sierra; y el 11/7/50 *La Cruz del Sacrificio* de Omar Alladio. Entre otros ejemplos, en el Gran Cine Teatro Estoril el 1/6/50 se presentó la compañía de Manuel Menéndez con *La Difunta Correa (madrecita de la sierra)* según la leyenda del escritor Miguel Martos, original de Manuel de la Vega y en el Teatro El Nacional la compañía de “Teatro Popular Argentino” dirigida por Bernardo Vainikoff puso en escena *La leyenda de la Ariruma* de José P. Barros, cuya acción se desarrollaba en un pintoresco lugar de Catamarca y contó con la dirección del citado director de la compañía.

Premios obtenidos por obras nativistas

Los premios son una de las instancias de legitimación más fuertes del campo intelectual. Se realizó un relevamiento de los premios otorgados a obras dramáticas nativistas, que se detalla a continuación:

- En 1940 recibe el Premio Nacional la obra *Los Afincaos* de González Arrilli, Bernardo y Enzo Alosi, estrenada el 12 de septiembre de 1940 por el Teatro del Pueblo, con dirección de Leónidas Barletta.
- *El Carnaval del Diablo* de Juan Oscar Ponferrada, estrenada el 25 de marzo de 1943 por la compañía de Eva Franco y Miguel Faust Rocha en el Teatro Politeama, bajo la dirección de Orestes Caviglia y con escenografía y vestuario de Antonio Berni, obtuvo Premio Municipal 1943 y el Segundo Premio Nacional de los años 1943-1945.
- *La cruz en la sangre* de Luis Mosti fue seleccionada en el concurso de autores noveles del año 1943 por la Comisión Nacional de Cultura, por lo que accedió a su estreno por la compañía nacional en el Teatro Nacional de Comedia el 25 de octubre de 1944.
- *Pasión y muerte de Silverio Leguizamón* de Bernardo Canal Feijóo obtuvo el Premio Municipal de la Ciudad en Buenos Aires en 1944.
- *Tierra extraña* de Roberto Alejandro Vagni ganó el concurso para autores noveles organizado por la Comisión Nacional de Cultura en el año 1944, y luego de su estreno el 1º de noviembre de 1945 en el Teatro Nacional de Comedia, obtuvo el Primer Premio Municipal a la Mejor Obra Dramática 1945 y el Segundo Premio Nacional 1946. Por su actuación en la obra, el actor Pascual Pellicciotta obtuvo el Premio Municipal al Mejor Actor Cómico de 1945.
- *Selva y Petróleo* de Angélica Sarobe obtuvo el Premio Argentores de 1946.
- *La raíz en la piedra* de Carlos Schaeffer Gallo fue premiada por unanimidad en el Certamen “Selección” de Argentores de 1946, y estrenada luego por el elenco de Santiago del Estero en el Certamen Nacional de Conjuntos Teatrales en el Teatro Nacional Cervantes el 8 de marzo de 1953.
- *El Trigo es de Dios* de Juan Oscar Ponferrada, estrenada el 14 de mayo de 1947 en el Teatro Municipal de la Ciudad de Buenos Aires, bajo la dirección de Pablo Acchiardi, fue galardonada con el Primer Premio Nacional 1947.
- *Lázaro* de Marta Lehman, obtuvo el primer premio en el concurso del Instituto de Arte Moderno (1951) y el Primer Premio en el concurso de la Dirección de Radiodifusión (1957). Esta obra debió esperar su estreno, que recién se concretó el 25 de agosto de 1960 en el Teatro Libre Agón, con dirección de Francisco Javier.
- *La Biunda* de Carlos Carlino, estrenada el 10 de noviembre de 1953 en el Teatro Lasalle, fue la obra que consagró a Carlino como dramaturgo. Por ella recibió el Premio otorgado por Argentores al mejor drama de ese año, y el Segundo Premio Nacional de Teatro en 1956. En ocasión de haber sido otorgado el premio de Argentores, en el *Boletín* de esta institución se celebró la “revelación de un nuevo dramaturgo argentino incorporado a nuestro teatro con todos

los honores” y lo consideró “un autor novel que dio una muestra tan cabal de auténtico buen teatro” y “un nuevo valor en la dramática nacional” (*Boletín Social de Argentores*, XIX, 88; 1954: 6). Además, Carlos Carlino ya había recibido premios por su labor en poesía regionalista: por *Poemas con labradores* (1940) obtuvo el Premio Nacional de Literatura Regional y por *La voz y la estrella* (1945) obtuvo el Premio de Poesía de la Provincia de Santa Fe.

- *El herrero y el diablo*, "fiesta teatral compuesta por Juan Carlos Gené sobre el capítulo XXI de Don Segundo Sombra de Ricardo Güiraldes", estrenada el 10 de noviembre de 1955 en el Teatro de la Luna con dirección de José María Gutiérrez y Roberto Durán, obtuvo una Mención Especial en el rubro mejor obra nacional de la Asociación Críticos Teatrales de Buenos Aires y la Mención Talía 1955 a la Mejor Obra Nacional (*Talía*, Año II, N°16, julio 1956: 2); así como el Premio Municipal de Teatro de 1956. Asimismo, fue premiada su puesta en la escena, que recibió la Menciones Talía 1955 en los rubros mejor director (Roberto Durán y José Ma. Gutiérrez) y Mejor Escenografía (Gastón Breyer) mientras que también le fue otorgada la Mención 1955 a la mejor escenografía de la Asociación de Críticos Teatrales de Buenos Aires.

Designaciones y reconocimientos oficiales de autores nativistas

Observamos en la época que autores nativistas ocuparon lugares en organismos oficiales y en la Sociedad Argentina de Autores. Ya comentaremos extensamente la designación de Claudio Martínez Payva como director del Teatro Nacional de Comedia, quien también ocupó cargos en diferentes períodos en la Sociedad General Argentina de Autores (Argentores). Otro autor de extensa obra nativista, aunque mucho mayor y más conocida obra sainetera, Alberto Vacarezza, ocupó desde 1950 y por el lapso de tres años la presidencia de Argentores, en 1952 asumió como Director del Teatro Nacional Cervantes y en 1953 fue designado nuevamente Presidente de Argentores, cargo que ocupó hasta 1955.

En 1950 estos dos autores, quienes ocupaban en ese momento la presidencia y vicepresidencia respectivamente de Argentores, recibieron un reconocimiento oficial, al imponerles el Presidente de la Nación la Medalla de la Lealtad, en ocasión de cumplirse el aniversario del 17 de Octubre, en un acto realizado en la Plaza de Mayo. Se fundamentó dicha entrega a Vacarezza “por su fe, su patriotismo y su trabajo literario puesto al servicio de la causa del pueblo a quien honró con su palabra y su acción” y en el caso de Martínez Payva por ser un “peronista de alma que interpretara cumplidamente desde el campo del teatro dramático y la comedia, los problemas sociales y raciales de su pueblo, interpretación que la

realidad justicialista de estos días ha visto resuelta” (*Boletín Social de Argentores*, XVI, 71; 1950; Zayas, 1991a: 357)

Junto al reconocimiento de autores nativistas que venían produciendo desde el momento de auge del género, y que ya contaban en este período con una larga y reconocida trayectoria, observamos la designación de Juan Oscar Ponferrada en 1946 como director del Instituto Nacional de Estudios de Teatro. Este, al momento de ser designado sólo había estrenado una única obra, *El Carnaval Del Diablo* en 1943. Su segunda obra, *El Trigo es de Dios*, fue estrenada el 14 de mayo de 1947 en un teatro oficial, el Teatro Municipal de la Ciudad de Buenos Aires. Su segunda obra, *El Trigo es de Dios*, fue estrenada el 14 de mayo de 1947 en un teatro oficial, el Teatro Municipal de la Ciudad de Buenos Aires.

Alejandro Vagni estrenó sus dos primeras obras en el Teatro Nacional de Comedia con gran repercusión, y poco tiempo después fue designado como director artístico del segundo elenco del Teatro Nacional de Comedia, que realizó una gira por el interior representando su obra en 1947. Más adelante ocupó el cargo de Director General del Teatro Nacional Cervantes entre los años 1949-1950, y luego pasó a formar parte de la Comisión Nacional de Cultura, primero como Primer Vocal, entre 1950 y 1951 y más tarde como Asesor Teatral, entre 1951 y 1952.

Estas trayectorias nos permiten concluir que Juan Oscar Ponferrada y Roberto Alejandro Vagni, -y Carlos Carlino, como ya se comentó con anterioridad- fueron autores dramáticos de rápida inclusión dentro del campo teatral de ese momento, gracias a la legitimación otorgada por premios, designaciones oficiales y estrenos de sus obras en teatros nacionales o municipales.

Reivindicación del nativismo por los dramaturgos y funcionarios oficiales

Claudio Martínez Payva fue uno de los más prolíficos cultores del nativismo. Desde su primer estreno, *La ley oculta* en 1918, se dedicó a cultivarlo de manera exclusiva y sumamente productiva, tanto solo como en colaboración. Podemos citar entre sus numerosas obras a *Las margaritas* (1919), *La estancia nueva* (1923), *La cruz de palo* (1924), *El gaucho Casco* (1924), *La lanza rota* (1924), *¡Gaucho!* (1925), *A la rastra* (1925), *El rancho del hermano* (1926), *El gaucho negro* (1927), *El lazo* (1930), *La pulpería de la mazorca* (1932), etc.

En ocasión de asumir su cargo como director del Teatro Nacional de Comedia, Claudio Martínez Payva expuso, en un reportaje concedido a *Mundo Argentino* y publicado el 8/1/47 (y retomados algunos conceptos en la sección “Charlas de vestíbulo” de *Clarín* 147/1/47), su concepción particular sobre el momento fundacional del teatro argentino. Este autor no identifica el estreno de la obra gauchesca *Juan Moreira* -teatralización de José

Podestá en base al folletín de Eduardo Gutiérrez estrenado en 1884- como el hito originario a partir del cual cobró existencia el teatro nacional, sino que consideró que éste nació con el estreno de *Calandria* de Martiniano Leguizamón, primer texto nativista, como desarrollamos ampliamente en la segunda parte de esta tesis. Reproducimos sus palabras:

nuestro teatro, cuyo nacimiento podemos fijar en 1896, hace justamente cincuenta años. Fue en aquel año cuando Martiniano Leguizamón exigió que su "Calandria" se representara en un escenario de veras y por un elenco criollo. Hasta entonces el teatro nacional era todavía una expresión del picadero circense. Aquella primera representación escénica de "Calandria" inició la magnífica trayectoria del teatro argentino, que habría de culminar hacia 1925. El esfuerzo combinado de autores, actores y empresarios consiguió en ese lapso de treinta años crear un teatro propio, auténticamente nuestro, que por su potencia y organización era una de las mayores conquistas de la cultura argentina, por no decir la más importante de todas.

Consciente de la caracterización y pertenencia de su obra al nativismo, consideró en esa ocasión que puso en todas sus obras "el mismo entusiasmo y el mismo fervor nacionalista" y que su predilección por los temas gauchos se debía:

A que el gaucho es uno de los tipos más recios y representativos de nuestro suelo. Yo lo conozco bien. En mi juventud difícil viví la vida del campo y supe de sus penurias y de sus injusticias. Conviví con los gauchos y llegué a sentir en carne propia sus problemas, que, con frecuencia, los llevaban a alzarse contra la ley dictada por sus explotadores (...) Desde mis primeras obras quise llevar al teatro sus vibraciones humanas, sus pasiones y sus ideas -que no por elementales dejaban de exhibir interés y originalidad.

Dejando su obra en particular, conceptuaba que el mejor teatro era siempre el teatro regional, al que no consideraba incompatible sino todo lo contrario con el universal. Para este autor, el teatro regionalista no era sólo el que trataba de costumbres, hechos históricos y leyendas nacionales, sino también, y por sobre todo, aquél que estudia el aspecto social y estado moral, el alma, la forma de sentimientos, lenguajes, ideas y pasiones en que vive cada pueblo. La íntima identificación con su pueblo era para Martínez Payva el camino que debían seguir los autores argentinos.

Otro autor nativista que reflexionó sobre la historia y significación del género fue Juan Oscar Ponferrada, que también coincidió con Martínez Payva en asumir a partir de diciembre de 1946 un cargo oficial: el de director del Instituto Nacional de Estudios de Teatro. La dramaturgia de Ponferrada continuó conscientemente la tradición del teatro nativista, a la que exaltó en sus escritos teóricos, como "*Para una ubicación del costumbrismo criollo*" (1959). En este trabajo desarrolló una semblanza y una historia del costumbrismo en el teatro nacional:

El costumbrismo, así, es una escuela. Escuela de observación, diremos, topográfica, por la que todo rasgo elemental, cuando es tipificante, pasa a ser elemento teátrico. Como forma genérica está venida a menos. Las corrientes modernas la han dejado de lado

considerándola superficial, y en gran parte esta desvalorización es consecuencia del romanticismo. Así ha ocurrido, al menos, en el teatro argentino...

Sin duda, el costumbrismo es un estadio ya superado en el teatro del país. Pero si bien se mira, impregna con su aroma o tiñe con su típico colorido local lo más señero y significativo del repertorio nacional del pasado. Casi podría decirse que el tenor apenas declinante en el que se gestó, conformó y definió el teatro del país.

Ponferrada escribió este artículo en 1959, momento en que la pérdida de vigencia del género era ya hartamente evidente, muy diferente a las declaraciones de Martínez Payva citadas anteriormente. Igualmente, ambos coincidían en la revalorización histórica y fundacional del género. Ponferrada ubicaba los primeros indicios del costumbrismo criollo teatral en el sainete popular, al que consideraba su cuna, más precisamente en *El amor de la estanciera*, obra a la que le adjudicaba el ser el origen del teatro argentino. El derrotero histórico del costumbrismo se continuaba -para este autor- en *Las Bodas de Chivico y Pancha* (1823) y *Un día de fiesta en Barracas* (1836) hasta la “acuarela luminosa” de *Calandria* de Martiniano Leguizamón y los dramas post-románticos de Martín Coronado. Enumeraba luego a obra de Nicolás Granada, Roberto Payró, Enrique García Velloso, Florencio Sánchez, Pedro E. Pico, Ezequiel Soria, Carlos Schaeffer Gallo, Gregorio de Laferrère, Julio Sánchez Gardel, entre otros, y concluía que:

Lo cierto es que sin estas incursiones por el clima folklórico, no habríamos tenido en la literatura dramática local un repertorio tan revelador del carácter criollo de las gentes del norte. El costumbrismo, sobre todo en los hombres que lo trataron desde dentro, por haberlo traído un poco en la sangre, fue un paso importantísimo en el conocimiento del hombre del país. ¿Y cuál es, si no ésta, la función del teatro en un pueblo que viene madurando?

Conclusiones

Sintetizando todo lo expuesto, se puede concluir que, dentro de la política oficial teatral llevada a cabo por el gobierno peronista, se destacaba una predilección por la escenificación de obras nativistas, como por ejemplo esta nueva gestión inauguró en 1947 su labor teatral con el estreno de *Camino Bueno* y llevó en gira por el interior ese mismo año a *Tierra Extraña*. Esta predilección especial se advirtió también en la reposición de obras nativistas en las salas oficiales, lo que se vio acompañado del mismo hecho en salas comerciales y populares; por los numerosos premios oficiales (nacionales y municipales) otorgados a obras nativistas; por la designación en cargos oficiales y societarios de autores nativistas que reivindicaban histórica y teóricamente al género; por el público reconocimiento oficial a cultores del género de larga trayectoria, como Claudio Martínez Payva y Alberto Vacarezza, como por la rápida inserción y legitimación del campo de los nuevos autores del género, como Juan Oscar Ponferrada, Alejandro Vagni y Carlos Carlino.

Ahora bien, en qué bases se asentaba esta predilección por el nativismo. Consideramos que la revalorización del nativismo obedecía al objetivo de desarrollar y propiciar un teatro para “el pueblo”. Con este fin, el costumbrismo, al llevar a escena a los habitantes del medio rural, con sus costumbres, creencias religiosas, conflictos sentimentales y sociales, etc. buscaba que el pueblo se vea reflejado y se identifique con ese teatro, lo que tendrá como consecuencia su crecimiento espiritual y la creación de una nueva cultura nacional.

Para el peronismo, el teatro no debía permanecer en la égida de un selecto circuito de intelectuales, sino que debía ser restituido a su generador y productor, “el pueblo”, destinatario del discurso y la acción de gobierno. En esta profunda dicotomía entre pueblo-oligarquía, el teatro relacionado con esa noción de “pueblo” era identificado con el nativismo y el sainete (por eso el intento de revitalizarlo con *El patio de la morocha*), géneros populares vigentes hasta 1930, y que encontraron una política cultural que los deseaba llevar al centro del campo teatral en un momento de remanencia, de pérdida de productividad y vigencia.

En este marco, el nativismo no solo representaba al pueblo frente a la oligarquía, sino que por su relación con la tradición criolla y regional, también representaba al polo “patria” en su oposición con las fuerzas extranjerizantes, consideradas como “entreguistas” o “antipatria”, quedando inmerso en el debate de consideración económica de favorecimiento de la producción nacional frente a lo extranjero.

III.4.2 Campo intelectual y teatral en el período 1940-1955

Dentro de la historia argentina del siglo XX, la etapa comprendida por el primer y el segundo gobierno peronista ha sido probablemente la más controvertida. La vehemente polémica que suscitó entre detractores y defensores, se caracterizó por una intensidad que dividió las aguas tanto en la sociedad de la época como en la historiografía posterior. Fue una etapa signada por esta división social entre los sectores populares, que adherían en forma incondicional a la gestión gubernamental y se identificaban afectivamente con la figura del líder del movimiento, Juan Domingo Perón y con su esposa, Eva Duarte, y los diferentes sectores nucleados en la oposición, que bregaban por la recuperación de la libertad de expresión y según dicha posición, por la “reinstauración de la democracia” frente a un estado que visualizaban como fascista. Esta polarización, centrada en la dicotomía peronismo-antiperonismo, era proyectada sobre otros ejes de manera semejante: pueblo-oligarquía, patria-antipatria, pueblo-antipueblo, contraposiciones que organizaban el pensamiento peronista. Esta dicotomía social produjo una significativa diferenciación entre el campo político y el campo intelectual (Bourdieu, 1984).

Esta fuerte división y polarización produjo una significativa diferenciación entre el campo político y el campo intelectual (Bourdieu, 1984; capítulo II.4.1, pag. 248 de esta tesis). Mientras el campo político intentaba influir definitivamente sobre el intelectual, éste mantuvo su autonomía de funcionamiento, encontrándose en su centro las formaciones claramente opositoras al gobierno, como la revista *Sur* en el campo de la literatura; las revistas y diarios comunistas y socialistas como *Principios* y *La Vanguardia*; *La Nación* y *La Prensa* (hasta su incautación) en el ámbito del periodismo; el movimiento del Teatro Independiente, etc. Como lo establece Noé Jitrik (1996: 160):

En la Argentina del primer gobierno peronista, el populismo era doctrina artística políticamente “oficial”, pero todo el mundo sabía que el arte verdaderamente oficial, en un esquema de más largo trayecto, era el que encarnaban órganos como *Sur* o *La Nación*, marginalizados desde dicho gobierno”.

Esta separación que se estableció en la época entre campo político y campo intelectual, tuvo como consecuencia también que se considerara al peronismo como una tendencia “antiintelectual”, y que se le haya reprochado la ausencia de una orientación cultural coherente. Para Maristella Svampa (1994: 259), estas críticas del mundo intelectual al peronismo eran dobles: se dirigían contra la intervención gubernamental en el espacio cultural y universitario y, en términos más amplios, a la imposibilidad de manifestar discrepancias con el régimen. Por sobre todo, estas críticas se apoyaban en la creencia general de que el peronismo era una forma de incultura, mientras que la oposición subrayaba la decadencia intelectual del período (Martínez Estrada, 1956), tomando como base el repetido slogan “alpargatas sí, libros no”.

En suma, el campo intelectual estuvo signado durante este período por constantes debates entre estas dos posiciones antagónicas. El campo específicamente teatral también se encontraba dividido en esas dos tendencias contrapuestas, una fuertemente adherida a la política oficial (Argentores, Asociación Gremial de Actores Argentinos, los elencos y funcionarios oficiales, los dramaturgos nativistas, etc.) y otra, ubicada en el centro del campo, cuestionadora de la intromisión estatal en el campo de la cultura (integrada por el movimiento del Teatro Independiente, la Asociación Argentina de Actores, publicaciones como *Talía*, etc.). El campo intelectual teatral estaba integrado por un público educado, cuyos gustos estaban en contacto con el mundo, acostumbrado a asistir a las representaciones de las compañías extranjeras y del teatro profesional culto. La modernización iniciada por el Teatro Independiente buscó también ponerse a la altura de los cambios introducidos en el teatro a nivel mundial. Era un campo permeable a la circulación y apropiación de textualidades europeas y norteamericanas, entre las que se destacaban en una primera etapa de autores como

Luigi Pirandello o los expresionistas alemanes, luego las poéticas de Jean Paul Sartre, Clifford Odets, Bertolt Brecht, Arthur Miller, Tennessee Williams, Jean Anouilh, entre otros.

III.4.3 Las estrategias de legitimación del peronismo en el campo cultural y teatral

La política cultural implementada por el gobierno peronista entre 1946 y 1955 tenía como objetivo lograr a nivel cultural la hegemonía (Williams, 1980: 129-136) que había logrado a nivel político a partir de las elecciones del 24 de febrero de 1946, que determinaron la designación del Coronel Juan D. Perón como Presidente de la Nación. Para trasladar esta hegemonía al campo intelectual, el nuevo gobierno sostuvo la política intervenir insistentemente en el campo del arte y los medios de comunicación social, de los que el teatro no quedó excluido, aunque esta intervención no fue tan acentuada como en el caso de la radio y el cine. En este sentido, la política cultural del peronismo instrumentó diferentes estrategias para lograr una legitimación en el campo cultural en general y en el teatral en particular (Mogliani, 2004):

1. Configuró una tradición selectiva, en términos de Williams, que en el caso del teatro optaba por un teatro tradicional remanente, en especial el sainete y el nativismo, y se cerraba a las propuestas de vanguardia o extranjeras,
2. Morigeró esta postura de exclusión de lo extranjero a lo largo del período, debido a la presión ejercida por el campo cultural
3. Buscó controlar las instituciones teatrales existentes, tanto de la esfera oficial como gremiales
4. Cuando no tuvo éxito- propició la creación de instituciones nuevas que respondían a la política cultural oficial o
5. intentó incorporar las formaciones opositoras, que constituían una contrahegemonía o hegemonía alternativa, como el movimiento de teatros independiente
6. Desarrolló una compleja estrategia de propaganda oficial, que incluyó dentro de la misma a la plástica, el teatro, la radio, el cine y los medios gráficos, así como a producciones y figuras del campo teatral.
7. Aplicó la censura, su estrategia más fuerte de intervención en el campo teatral.

1. Configuración de una tradición selectiva

Raymond Williams (1980: 137-139) 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. 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. Sin embargo, dentro de una hegemonía particular, y como uno de sus procesos decisivos, esta selección es presentada y habitualmente admitida con éxito como “la tradición”, como el “pasado significativo”. (1980: 137-138).

Con el fin de extender su hegemonía política al campo cultural, el gobierno peronista configuró una tradición, seleccionando en términos de Williams aquellos significados y prácticas culturales del pasado que le permitían sustentar las oposiciones en las que se basaba el pensamiento peronista: pueblo/oligarquía, nacional/extranjero, etc.

Para Williams (1980:144), lo residual consiste en aquellos elementos formados en el pasado, relacionados con formaciones y fases sociales anteriores, pero que todavía se hallan en actividad dentro del proceso cultural, como un elemento efectivo del presente. Es en esta incorporación activa de lo residual, a través de la reinterpretación, la proyección y la inclusión, o de la disolución y exclusión, como el trabajo de la tradición selectiva se torna especialmente evidente. Así, el peronismo buscó en el pasado aquellos significados y valores residuales para sustentar un modelo de cultura organizado en torno a los ejes de lo popular y lo nacional, en oposición a lo que hasta ese momento constituyó y seguirá constituyendo la tendencia dominante del campo intelectual, visualizada por el peronismo como oligárquica y extranjera. El programa cultural peronista igualaba la dependencia cultural a la dependencia económica, identificando a la cultura dominante preexistente con el “elitismo extranjeroizante”.

En este marco, en el caso del teatro, la política cultural peronista se destacó por las reposiciones de obras teatrales de nuestra dramaturgia nacional tradicional, y optó por dos prácticas teatrales que se encontraban en una situación de remanencia: el nativismo y el sainete, mientras que rechazó los intentos modernizadores de la vanguardia, de autores como Roberto Arlt, Samuel Eichelbaum, etc., así como la producción teatral extranjera, cuyos autores faro en ese momento eran Jean Paul Sartre, Clifford Odets, Bertolt Brecht y Arthur Miller. Por ejemplo, en mayo de 1946, el Teatro Nacional de Comedia dio a conocer su resolución de no representar más obras extranjeras. La impugnación de “antipatria” se sustentaba en el mecanismo propio de la tradición, que excluye a lo que no puede incorporar considerándolo –entre otra opciones señaladas por Williams- extranjero.

Revalorización del nativismo y el sainete

Así como ocurrió en las artes plásticas (Giunta, 1997) o la arquitectura, (Ballent, 1993), en el campo del teatro el peronismo no generó una nueva estética, un nuevo movimiento artístico, sino que operó una selección en el repertorio de formas artísticas ya existentes. Así, dentro de la literatura dramática escogió al nativismo y al sainete, como formas que representaban al polo del pueblo en la polarización pueblo-oligarquía que organizaba el pensamiento peronista.

El repertorio de los teatros oficiales se caracterizó por la numerosa cantidad de reposiciones de obras de nuestro pasado teatral argentino en general, y del sainete y el nativismo en particular, como ya vimos en el punto anterior. Estas reposiciones de nuestro teatro tradicional se dieron tanto en el circuito oficial como también en el popular y el periférico, fruto del interés de la política cultural oficial por dicho repertorio.

En este marco, la revalorización y refuncionalización del género teatral nativista (Mogliani, 1999a) se percibe como claramente propiciada por esta nueva reorganización de la sociedad argentina, que buscaba revalorizar y refuncionalizar a su vez a la noción de “pueblo”, base y destinatario del discurso político de Perón. Así, el resurgimiento del nativismo propiciado por la política cultural gubernamental, se fundamentaba además en relación a otra de los pares de oposición ya mencionados: patria-antipatria. El nativismo no solamente representaba al pueblo frente a la oligarquía, sino también por su relación con la tradición criolla y regional, representaba al polo “patria” en su oposición con “las fuerzas extranjerizantes”, consideradas como “entreguistas” o “antipatria”, quedando inmerso en el debate de consideración económica de favorecimiento de la producción nacional frente a lo extranjero. Esta revalorización del nativismo obedecía al objetivo de desarrollar y propiciar un teatro para “el pueblo”, en el que éste se vea reflejado y se identifique, lo que tendría como consecuencia su crecimiento espiritual y la creación de una nueva cultura nacional.

Esta predilección especial se advirtió, como ya desarrollamos en el punto dedicado a este tema, en la reposición de obras nativistas en las salas oficiales, por los numerosos premios nacionales y municipales otorgados a obras nativistas; por la designación en cargos oficiales de cultores del género que reivindicaban histórica y teóricamente al género; por el público reconocimiento oficial a esos autores de larga trayectoria, como Claudio Martínez Payva y Alberto Vacarezza, así como por la rápida inserción y legitimación del campo de los nuevos autores del género, como Juan Oscar Ponferrada, Alejandro Vagni y Carlos Carlino, legitimación otorgada por premios, designaciones oficiales y estrenos de sus obras en teatros nacionales o municipales.

Ahora bien, el nativismo y el sainete eran géneros populares que se encontraban en una posición de remanencia dentro del campo teatral de la época desde la modernización del campo teatral iniciada por el movimiento de teatro independiente a partir de 1930. El movimiento teatral independiente, compartió con el modernismo su rechazo a la tradición, la insistencia en una clara ruptura con el pasado (Williams, 1997: 75), por tanto, cuando a partir de 1930 pasó a ocupar el centro del campo intelectual teatral, desplazó a todo el teatro anterior. A ese teatro tradicional, rechazado por el movimiento independiente, buscó recuperar el peronismo. Por lo tanto, estos géneros encontraron una política cultural que los deseaba llevar al centro del campo teatral en un momento en que estos se encontraban en una situación residual dentro del proceso cultural. En el caso de la tradición selectiva peronista, el sainete y el nativismo serían, para Williams, una manifestación activa de lo residual, ya que han sido incorporados a la cultura hegemónica. La tradición selectiva del peronismo remitía hacia significados y valores como el regionalismo y el costumbrismo, por ejemplo, que fueron creados en el pasado y que todavía parecen tener significación en aquél presente porque representaban áreas de la experiencia humana que la cultura dominante –organizada en torno a la modernización teatral aportada por el teatro independiente y al repertorio contemporáneo norteamericano y europeo, y visualizada desde el peronismo como oligárquica– minusvaloraba o rechazaba. El costumbrismo y el regionalismo, al llevar a escena a los habitantes del medio rural, con sus costumbres, creencias religiosas, conflictos sentimentales y sociales, etc. buscaba y permitía que el pueblo se viera reflejado y se identificase con ese teatro, lo que tendría para la política cultural peronista como consecuencia su crecimiento espiritual y la creación de una nueva cultura nacional.

Sin embargo, este objetivo no se logró. Los intentos de recuperar la productividad de estos géneros, como el de la Subsecretaría de Informaciones de la Presidencia de la Nación de vivificar el sainete al producir en 1953 *El patio de la morocha*, de Cátulo Castillo y Aníbal Troilo (Pellettieri, 1994b), y el de la Comisión Nacional de Cultura de dedicar el Teatro Casaux al género chico en 1954, no pudieron obtener continuidad. La opción del peronismo por un teatro anacrónico y remanente fue rechazada por un campo que, ya en los 40, se encontraba en un punto de contemporaneidad con la cultura europea y norteamericana, punto del cual era imposible retrotraerse.

2. La posterior incorporación de “lo clásico” a la tradición nacional

Como plantea Williams (1980), la hegemonía es un proceso complejo, dinámico, que debe recrearse, según las presiones que recibe de las formas directamente opuestas o

alternativas de la política y la cultura. En el ámbito de la cultura, las posiciones del campo cultural central desafiaban el intento del peronismo, desde su hegemonía política, de proyectar esa dominación al campo cultural. Debido a esto, el peronismo fue modificando sus estrategias iniciales. En primer lugar, el peronismo modificó su cierre inicial hacia lo extranjero.

Si bien en mayo de 1946 se había anunciado que el Teatro Nacional de Comedias no presentaría más obras extranjeras, y en 1947 se dispuso por decreto que la temporada de todos los teatros debería iniciar con obras nacionales no estrenadas, estas decisiones fueron modificadas posteriormente, relevándose en los repertorios de los teatros oficiales la opción por el “acervo artístico nacional y universal”, citando al II Plan Quinquenal (Ronzitti, 1953: 29).

Esta doble orientación caracterizaría la política cultural del peronismo: por un lado, la opción por el arte popular y tradicional, y por otro, la adaptación de los contenidos de los textos “clásicos” a los sectores populares. La opción por estas dos categorías no implicaba oposición entre ambas (al estilo de las dicotomías pueblo-oligarquía ya citadas), sino por el contrario, el peronismo así propiciaba la apropiación de los sectores populares de elementos de la cultura clásica, antes reservados sólo a un público selecto y restringido al ámbito de la oligarquía. Un ejemplo significativo de esta apropiación era la presencia de elementos de la cultura clásica en las celebraciones oficiales organizados para celebrar dos fechas fundamentales del calendario peronista: el 1º de mayo y el 17 de octubre. Estas fiestas-actos políticos eran acompañadas por espectáculos y bailes populares, que se ofrecían antes y después del acto central, y a partir de 1948, se presentaron en este marco la Orquesta y el Ballet del Teatro Colón. El evento de mayor envergadura fue el “Primer Festival del 17 de Octubre”, festival artístico “de cultura para el pueblo”, organizado entre el 14 y el 21 de octubre de 1950, en el que casi la totalidad del espacio urbano fue escenario de diversos espectáculos, desde representaciones en los principales teatros del centro hasta ballets y conciertos en parques barriales (Gené, 1997).

La elección del repertorio teatral presentado para ese gran evento da cuenta de esta doble vertiente que conjugaba “tradición nacional” con “cultura clásica”. En torno al primer eje, se organizaron diferentes revistas folklóricas en parques barriales, entre las cuales la más relevante fue *El cantar de los gauchos* de Alberto Vacarezza, presentada en un gigantesco escenario en la Av. 9 de Julio y Moreno, y una nueva presentación en el Teatro Nacional Cervantes de la obra nativista *Tierra extraña*, de Alejandro Vagni. En torno al otro eje, el Teatro Cervantes presentó una adaptación de *La fierecilla domada* de Shakespeare, con

dirección de Enrique Santos Discépolo, pero por sobre todo se destacó la presentación de *Electra* de Sófocles en las escalinatas de la Facultad de Derecho. Este espectáculo, del que se hizo una sola representación, tuvo un alto nivel de producción, ya que contó con la actuación de Iris Marga, la dirección de Eduardo Cuitiño, la coreografía de Serge Lifar⁵³ conduciendo al cuerpo de baile del Teatro Colón, la escenografía de Mario Vanarelli y la adaptación de Leopoldo Marechal. Cabe destacar que los textos eran en todas las ocasiones presentados en versiones “adaptadas” para un público masivo.

Electra, presentada incorporando como escenografía la fachada neoclásica de la recién inaugurada Facultad de Derecho, como puede verse en el boceto de Mario Vanarelli (*Guía quincenal* 73, 1950: 43), marca también la preferencia dentro de esta opción por la cultura universal, del teatro griego, en especial por ser el paradigma de la relación teatro-pueblo. Juan Oscar Ponferrada, dramaturgo nativista y director del Instituto Nacional de Estudios de Teatro durante el peronismo, consideraba que los objetivos primordiales del II Plan Quinquenal referentes a la cultura tendían a la reinstauración de la naturaleza popular del teatro:

Si todo patrimonio de beneficio público debe imperiosamente ser restituido al pueblo, que es su derecho habiente natural, ¿cómo no le ha de ser recuperado el teatro que es sangre de su carne, fruto de su raíz? ... Ello está conseguido. El pueblo ha vuelto al teatro. De esta asimilación debe surgir ahora una expresión auténtica: una forma de teatro que recuerde las grandes comuniones dramáticas de los concursos griegos y las congregaciones medievales, y mediante la cual se exprese el alma de la Nueva Argentina. En el Segundo Plan Quinquenal se abre esa perspectiva” (1954: 10).

Ponferrada expresaba también al respecto:

Dos mil quinientos años han pasado desde que el genio griego desentrañó del culto de los dioses -y de uno de ellos particularmente- una forma de representación por la cual la creación del universo puede ser imitada y la vida volver a comenzar, a despecho del tiempo, en latente conflicto con la muerte. Ningún invento tuvo, como ese, vinculación tan natural con el pueblo, pues éste era a la vez su creador y su destinatario (1954: 10).

Como se desprende de estas palabras, y desarrolla a lo largo del artículo, Ponferrada proponía al teatro griego, al que consideraba paradigma de la relación teatro-pueblo; al teatro medieval de concepción cristiana y a la génesis popular del teatro argentino, que "nació de un mito que era la encarnación del pueblo; nació del mito gaucho" como ejemplos para fundamentar la naturaleza popular del teatro. Pero, además de este carácter popular, los tres ejemplos mencionados se caracterizan por concretar en la práctica un teatro religioso y/o que lleva a escena mitos de raigambre popular. Ponferrada proyectaba en la historia del teatro su

⁵³ Serge Lifar, primer bailarín y coreógrafo del Ballet de la Opera de París, que se había presentado en el Teatro Colón y regresado a Europa, mientras Lifar permaneció en Bs. As. Para realizar *Electra*.

concepción del teatro como hecho comunitario, de índole religiosa, cristiana. Y, como ya vimos, esta fue la concepción del teatro que concretó en su obra dramática.

Otro punto en este camino de unión entre la cultura griega y la nacional fue el estreno de *Antígona Vélez* de Leopoldo Marechal (25/5/51). El peronismo deseaba elevar la jerarquía del repertorio del Teatro Nacional Cervantes y el director del teatro, José María Fernández Unsaín, le encargó la obra a Marechal, que trasladaba el mito griego de Antígona al Buenos Aires de 1820. Esta obra, que buscaba cubrir las expectativas del campo intelectual que reclamaba de las salas oficiales obras de “mayor compromiso artístico”, de “mayor jerarquía artística”(El Líder, 24/5/51), contó con escenografía de Gregorio López Naguil, dirección de Enrique Santos Discépolo, música de Astor Piazzola y la actuación de Fanny Navarro y Daniel de Alvarado.

Este cambio en los últimos años de la gestión peronista también se produjo en el ámbito de las artes plásticas. Andrea Giunta (1997) demostró que el debate suscitado entre abstracción y figuración (Lipoveztky, 1997) especialmente en torno a los cuestionadísimos discursos del Ministro Ivanissevich denostando al arte abstracto en las inauguraciones de los Salones Nacionales de los años 1948 y 1949 (*La Nación*, 22/9/49) fueron matizados por la posterior incorporación de artistas abstractos en la exposición retrospectiva de arte argentino “La pintura y la escultura argentina de este siglo”, organizado en 1954 en el marco del citado II Plan Quinquenal, así como por la incorporación de obras abstractas en el envío argentino a la Bienal de San Pablo en 1953.

Así también, el repertorio del Teatro Nacional Cervantes fue permeable a la modernización teatral, al incluir a *Los caballeros de la tabla redonda* de Jean Cocteau, con dirección de Pedro Escudero y escenografía de Mario Vanarelli (28/10/50) y *Seis personajes en busca de un autor* de Luigi Pirandello, con dirección de Luis Mottura (19/9/52). La primera de estas puestas fue destacada como una novedad en el marco de la programación oficial, tanto por la crítica especializada como por la historiografía posterior (Ordaz, 1957: 260-263).

3. La política cultural instrumentada por las instituciones teatrales oficiales y gremiales

Para lograr imponer esta nueva tradición, el peronismo necesitaba el control de las instituciones y formaciones ya existentes en el campo teatral, comenzado por las de la esfera oficial. El primer ejemplo de esta actitud intervencionista fueron las medidas que implementó el nuevo gobierno casi inmediatamente de su ascensión al poder en los organismos oficiales

relacionados con el teatro: la Comisión Nacional de Cultura y el Teatro Nacional de Comedia, que suscitaron una acentuada polémica que dividió rápidamente al campo teatral.

El organismo oficial que tenía originalmente a su cargo la ejecución de la política cultural de la época era la Comisión Nacional de Cultura, creada por disposición del artículo 70 de la ley 11.723 -que regulaba el Régimen de la Propiedad Intelectual- y cuyo reglamento interno y funcionamiento institucional fue aprobado por decreto el 28/8/35. Dependían, además, de esta Comisión el Teatro Nacional de Comedia y el Instituto Nacional de Estudios de Teatro con su Museo de Teatro Nacional, fundamentales instituciones oficiales que tenían como fin contribuir al desarrollo y difusión del teatro nacional. En 1944 se creó, además, el Teatro Municipal de la Ciudad de Buenos Aires.

En diciembre de 1945, la Comisión Nacional de Cultura, bajo la Presidencia del doctor Gonzalo Bosch, anunció que la temporada 1946 del Teatro Nacional de Comedia continuaría las líneas establecidas en temporadas anteriores, y que se formó una subcomisión para seleccionar obras e intérpretes de la compañía nacional, formada por el presidente de la Comisión, Edmundo Guibourg, el doctor E. Rodríguez, Alejandro Berruti, autor dramático de, entre otras, el drama rural *Madre Tierra* y Administrador General del Teatro, y Enrique De Rosas, confirmado como director artístico (*La Razón*, 13/12/45). En enero de 1946, la Comisión Nacional de Cultura solicitó el envío de obras de autores argentinos para conformar el repertorio, indicando que la presentación de un autor novel no podrá concretarse por haberse declarado desierto el concurso correspondiente (*El Nacional*, 12/01/46).

Sin embargo, grandes cambios en la política teatral oficial -así como a nivel cultural y político en general- se produjeron luego del triunfo de Juan Domingo Perón en el acto electoral del 24 de febrero de 1946 y especialmente a partir de su asunción a la Presidencia de la Nación el 4 de junio. Ya hacia fines de mayo se anunciaba la designación de Armando Discépolo como director artístico de la temporada, reemplazando a Enrique De Rosas, y bajo su dirección se repuso *Tierra Extraña* -entre el 7 y el 30 de junio y luego entre el 6 y el 11 de agosto, con nuevos intérpretes. Durante ese mes de mayo, también el Teatro Nacional de Comedia hizo conocer su resolución de no representar más obras extranjeras. Otra de las novedades aportadas por la nueva gestión de ese teatro fue la realización de funciones gratuitas dedicadas a los gremios (*La Época*, 15/7/46; *La Prensa y El Pueblo*, 16/10/46), actividad desarrollada también en el Teatro Colón (*El Laborista*, 10/8/46).

El 7 de agosto de ese año la prensa registra la elevación que realiza la Comisión Nacional de Cultura de una Memoria de las actividades realizadas durante sus diez años de existencia al nuevo Ministro de Justicia e Instrucción Pública, Dr. Gache Pirán. En su

introducción, se explicitaba su finalidad institucional: “la protección, el estímulo, el fomento por los instrumentos del Estado de la actividad creadora del hombre intelectual en sus más elevadas expresiones: arte, ciencia, letras, filosofía e invención técnica”. Con respecto a su actividad de difusión cultural destacaba:

el Teatro Nacional de Comedia, que eleva el arte escénico al más alto nivel, dando al teatro argentino la dignidad que merece y educando al público con espectáculos de categoría; el Instituto Nacional de Estudios de Teatro, que es una cátedra permanente de investigaciones literarias e históricas vinculadas al teatro y que ejerce una verdadera decencia (sic) con sus publicaciones y sus conferencias. (*Tribuna*, 7/8/46).

Tres días después, el gobierno derogó por decreto⁵⁴ la reglamentación que regía el funcionamiento de la Comisión Nacional de Cultura, designando presidente de la misma a uno de sus miembros, el diputado nacional Ernesto Palacio, quien había encabezado la lista de diputados nacionales por el peronismo en las elecciones anteriores. Dicha medida le encomendaba al flamante presidente la redacción de un nuevo reglamento institucional, y se fundamentaba en que el organismo “no responde a la época revolucionaria que vive el país, por lo cual procede renovarla en su composición y organización (...) para que cumpla su función de estímulo en beneficio espiritual del pueblo” (*La Nación*, 10/8/46). El peronismo se visualizaba a sí mismo como una verdadera “revolución”, no solo en el ámbito de la política y la economía, sino también en el de la cultura.

El diario *La Prensa* le dedicó al tema la editorial del día 20/8/46, indicando las anomalías que existían en la institución, pero considerando que la resolución oficial no las solucionaba sino que aumentaba la confusión, ya que interpretaba que ésta produjo la acefalía y desaparición del organismo. Al día siguiente, el mismo medio cuestionó los fundamentos de la medida, en concreto que el país se encontrara viviendo una “época revolucionaria”, ya que consideraba incompatibles la vigencia existente del régimen constitucional con un estado revolucionario.

La nueva conducción de la Comisión Nacional de Cultura estableció rápidamente grandes cambios en el Teatro Nacional de Comedia. En primera instancia, resolvió interrumpir la temporada -bajando de cartel el 30/8/46 la obra que se estaba representando (*El Hombre y su Pecado*, de Luis Rodríguez Acasuso) hasta el próximo estreno de una obra elegida por el organismo para reemplazarla, *Cuando Aquí Había Reyes* de José González Pacheco, bajo la dirección de Armando Discépolo. Junto con esta información, la prensa ya anticipaba -haciéndose eco de rumores- la posible clausura del teatro y del cambio del elenco

⁵⁴El 10 de agosto de 1946 se difundió el decreto N° 5819, de fecha 2/8/46, que derogó a su similar que reglamentaba el funcionamiento de la Comisión Nacional de Cultura.

oficial por figuras provenientes del nuevo gremio, la Asociación Gremial de Actores, división creada por una línea interna al perder las elecciones gremiales de la Asociación Argentina de Actores, que adhería al peronismo (*La Razón*, 28/8/46; *Clarín*, 29/8/46; *La Nación* y *La Prensa*, 30/8/46). Estos rumores suscitaron la reflexión del historiador teatral Blas Raúl Gallo, que desde *La Hora* (30/8/46), también consideraba que el Teatro Nacional de Comedia atravesaba por una situación de anomalía y anarquía artística, pero temía “que el remedio resulte peor que la enfermedad” si el criterio de designación del elenco y autores no respondía a la capacidad artística y a la necesidad cultural del espectador, sino a su pertenencia a la citada agrupación gremial.

Los rumores se concretaron rápidamente, y el Teatro Nacional de Comedia fue intervenido y clausurado por la Comisión Nacional de Cultura desde el 1º/9/46, designándose interventor al señor Rodolfo Lestrade, quien había asumido hacía poco tiempo también la dirección del Instituto Nacional de Estudios de Teatro. La medida se justificaba en:

que las actividades del Teatro Nacional de Comedia desde el punto de vista de la jerarquía artística que debe caracterizarlas, acusa deficiencias que urge corregir para asegurar a su desenvolvimiento la alta dignidad que exige su condición de centro oficial de cultura. (*La Época*, *La Prensa*, *La Nación*, *Tribuna*, *Clarín*, *El Mundo*, *Noticias Gráficas*, *El Líder*, 1/9/46)

Esta decisión generó una polémica, que se inició en el plano periodístico y luego alcanzó al parlamentario. La sección “Charlas de vestíbulo” de *Clarín* (7/9/46) adjudicaba a la ingerencia directa de los miembros de la Comisión Nacional de Cultura la situación negativa en que se encontraba el Teatro Nacional de Comedia, que llevaron a su clausura; pero que estas medidas:

no bastan para evitar la inquietud y la desconfianza con respecto al futuro de aquella sala. Y estos temores se acentúan ante la versión de lo que se proyecta hacer allí. Parece ser que el propósito de las nuevas autoridades no es buscar y elegir a los mejores, sino a los más adictos o influyentes. Y esto último significaría tanto como insistir agravándolos, sobre los mismos errores y las mismas fallas fundamentales que determinaron la clausura del teatro oficial. En otras palabras, que si de lo que se trata es de cambiar las personas y repetir los procedimientos, los males del Teatro Nacional de Comedia,... no terminarán nunca.

Y Ulises Petit de Murat firmaba en *Crítica* una columna de opinión denominada “Sirvan de algo los teatros oficiales” (9/9/46), en la que -subrayando al final de sus palabras la separación existente entre campo político y campo intelectual- expresaba lo siguiente:

En lugar de reorganizar ese teatro y hacerle enfrentar con brío su objetivo -ser una escuela de actores, disponer de un verdadero repertorio y dar excelente teatro al pueblo sin reparar en la boletería- nombra como director a una persona que no ha acreditado título alguno para ejercer el cargo...Y ya se manifiestan dueños de puestos en el elenco oficial aquellos que más que altas virtudes artísticas han acreditado su capacidad ilimitada para acudir a las antecelas palaciegas y recibir con alimbarada complacencia las axiomáticas

consideraciones de aquellos funcionarios recientemente encaramados que, para hablar de teatro sólo ostentan la muy criolla, pero inadmisible razón de tener la sartén por el mango (...) Pero los decretos no hacen un público. Las salas vacías serán una mueca irónica para los improvisados dictadores del espectáculo.

Esta polémica llegó al ámbito parlamentario el 26 de septiembre, provocada por el diputado radical Nerio Rojas, quien planteó en el Cámara de Diputados de la Nación diversos argumentos de orden legal y constitucional en contra del decreto que designó al diputado Ernesto Palacio a cargo de la Comisión Nacional de Cultura, y solicitó, por tanto, que sea evaluado por la comisión de Asuntos Constitucionales. Indicó como el hecho de mayor gravedad ocurrido como consecuencia del mismo el cierre del Teatro Nacional de Comedia, al que consideró un acto autoritario y expresó que:

su alarma nació del evidente propósito de establecer una cultura dirigida, pretendiéndose tomar a la Comisión Nacional por la fuerza, utilizando para ello al representante de la Cámara, tal como se han tomado la Universidad, los gremios obreros y todos los resortes de la vida del país...(y) que su sector presentaba esa pequeña batalla porque quiere establecer una defensa contra la dictadura legalizada, en todos los aspectos, contra el unicato que amenaza el país. (*La Prensa*, 27/9/46).

Esto provocó un encendido debate y la respuesta del diputado Ernesto Palacio y de otros de su misma bancada, en el cual se sostuvo que:

el representante de la minoría había llevado un hecho político, magnificando enormemente la suspensión de un elenco teatral que en nombre de la legalidad que pedía el doctor Rojas, en vísperas electorales, levantaba tribunas contra el pueblo argentino que legalizó la dictadura con 1.400.000 votos (*La Prensa*, 27/9/46)

El debate parlamentario fue cerrado por la votación del pase a la comisión de Asuntos Institucionales del tema, al que se opuso el bloque mayoritario, por lo que fue rechazado. *La Época* dio una muy diferente visión sobre los hechos en su editorial del 28/9/46, considerando a la presentación de Rojas un intento de fraguar un debate político y avalando por sus honrosos antecedentes la designación de Rodolfo Lestrade a cargo del Teatro Nacional de Comedia.

Mientras tanto, *Clarín* (1º/10/46) consideró que la cuestión planteada en la Cámara puso en conocimiento público la paralización del funcionamiento de la Comisión Nacional de Cultura. Las denuncias contra el intervencionismo estatal en el campo teatral continuaron: *Argentina Libre* (3/10/46) alertó sobre el intento de instaurar una cultura dirigida. Además, este medio denunció que se estaba llevando a cabo una implacable persecución de la clase cultural argentina, adjudicando a ese “plan perfectamente organizado para una intervención directa del gobierno en las cosas del arte” que no se estrenasen en el Teatro Nacional de Comedia las obras de Samuel Eichelbaum y Rodolfo González Pacheco que estaban

programadas, así como los ataques y rechazos en elencos a ciertos actores que “estuvieron contra Perón” y la existencia de listas de intérpretes proscritos de los radioteatros, a los que consideraba “más que rumores”.

En su sesión del 3 de octubre, la Comisión Nacional de Cultura consideró y aprobó el nuevo proyecto de su reglamento, y fue elevado al Poder Ejecutivo para su sanción definitiva.

En noviembre de 1946 nuevos hechos volvieron a convulsionar al campo teatral y a dividir sus aguas en dos vertientes antagónicas. El 19 de ese mes se anunciaron las designaciones de Claudio Martínez Payva como director del Teatro Nacional de Comedia y de Juan Oscar Ponferrada como director del Instituto Nacional de Estudios de Teatro. El Presidente de la Comisión Nacional de Cultura, el diputado Ernesto Palacio, puso en su cargo de director del Teatro al dramaturgo nativista el 2 de diciembre de ese año y con esta designación, culminó la gestión de Alejandro Berruti, que se extendió por once años, quien pasó a ocupar un cargo en la Comisión Nacional de Cultura.

Este hecho fue cuestionado y generó un nuevo debate cuyas huellas encontramos en la prensa de la época. Por un lado, prestaron su apoyo al nuevo funcionario *El Laborista*, *La Época* y *El Líder*, mientras que, por el otro lado, se pronunció abiertamente en contra *Argentina Libre*. *El Laborista* (1/12/46) consideró que:

la acertada designación del prestigioso autor de (...) muchas obras que enriquecen el acervo dramático nacional ha sido calurosamente recibida en nuestros medios teatrales e intelectuales.

La Época adhirió con entusiasmo a la designación de uno de sus colaboradores, al que consideró

un hombre de la Revolución, que la siente y la vive con una pasión ejemplarizadora. Y que desde su nuevo destino, sabrá llevar este movimiento redimidor de las masas al teatro oficial, cuya misión debe ser argentina, no solamente en las apariencias, sino también en su esencia y contenido (18/11/46).

Por su parte, *El Líder* definió a Martínez Payva como “UN CRIOLLO”, así con mayúsculas (3/12/46), y destacó “su personalidad indiscutible”, “su conducta que es de una honestidad paisana”, “su talento que es de un vigor maduro” y auguraba que en su gestión:

Podrá (...) hacer del teatro de la calle Libertad y Córdoba, una cita de argentinidad que tiene sabor de rancho. Con él entra al histórico templo un poco de lo nuestro. De lo que lleva a la cuarta de sus esperanzas varoniles. Como que es de nosotros y nos pertenece este hombre que ha sabido ponerse en el perímetro de la era que nos toca vivir. Nos felicitamos que así sea, de que así lo constate el pueblo que tiene en él a un hombre del pueblo. (19/11/46).

Desde la otra posición de esta profunda dicotomía que signaba el campo intelectual, en *Argentina Libre*, Abel Errecalde denunciaba, el 5/12/46 en su artículo “Mas Nombramientos

Nazis”, a Martínez Payva y a Ponferrada como “cien por cien nazis” y sostenía que ambos “medraban durante el gobierno nazi de Castillo”. Además, recordaba que cuando Juan Oscar Ponferrada se inició en el teatro, el presidente Castillo concurrió al estreno. Por esto, consideraba que el gobierno completaba la obra de sus antecesores “nazificando” todos sus organismos. Esto confirma la evaluación de Joseph Page con respecto a que para la oposición al gobierno, las elecciones no habían resuelto nada y ellos continuaban percibiéndose a sí mismos como en lucha contra el nazismo (1984: 193).

En el mismo medio y número citado, Adrián Granada en “De panegirista de Ramírez a director del teatro oficial” realizó un perfil político y artístico de Martínez Payva. Con respecto a su trayectoria política, consideró que “ha dado más saltos que un canguro”, ya que según el articulista en sus inicios fue “anarquista furioso”, luego “irigoyenista aprovechado”, nacionalista con Uriburu y que, en ocasión de la revolución del ‘43, un exaltador de Pedro P. Ramírez, al que le escribió un exaltado panegírico que transcribió de manera resumida. Con respecto a su labor dramática, evaluó que sus obras “resuman cursilería y analfabetismo”. Consideraba que su designación en el teatro oficial se debió a estos antecedentes y a la relación que le adjudicó con la división del gremio de Actores, por lo que concluyó:

Difícil le va a ser conseguir actores de categoría y público, con o sin categoría, por más caballos que haga subir al tablado, en su improvisada función de director de teatro, adulador de dictadores. (*Argentina Libre*, 5/12/46).

Ajeno a esta polémica, Claudio Martínez Payva asumió su cargo con gran entusiasmo y declaró a la prensa el objetivo que pensaba concretar en su gestión:

Realizar un arte dramático de vinculación con el pueblo. El pueblo argentino siente que éste es un teatro que le pertenece, no por ser oficial, sino porque en él debe sembrar una labor que esté en relación con sus ideales de siempre y, sobre todo, de esta hora de recuperación integral de la vida argentina. (*Mundo Argentino*, 08/01/47)

Además, otros dos nuevos debates se agregaron a la ya agitada situación. El 20 de noviembre, la Academia Argentina de Letras pidió a la Comisión Nacional de Cultura que el Teatro Nacional de Comedia pasase a llamarse Teatro Nacional Cervantes, generando una polémica de la que la prensa se hizo eco, publicando numerosos artículos y declaraciones al respecto, entre ellas la de la Sociedad Argentina de Estudios Lingüísticos, que se oponía a dicha propuesta⁵⁵. El otro debate giraba en torno al cambio que realizó la Comisión Nacional

⁵⁵Véase los artículos publicados en *El Mundo*, 20/11/46 y sus semejantes en *La Prensa*, *Frontera*, *Democracia*, *El Mundo*, todos del 21/11/46; *La Prensa*, 23/11/46; *Crítica*, 25/11/46; *Tribuna* y *La Prensa*, 26/11 y *El Líder*, 27/11/46, recogidos en los archivos de prensa del INET. Adrián Granada, en *Argentina Libre* (5/12/46), consideró que el doctor Ibarguren, desde la Academia Argentina de Letras, realizó este pedido nada más que para fastidiar al diputado nacional Ernesto Palacio, presidente de la Comisión Nacional de Cultura.

de Cultura del dictamen de su comisión asesora con respecto a la asignación del premio bianual de historia, arqueología y filología al escritor Ricardo Rojas.

El agitado año teatral correspondiente a la esfera oficial de 1946 culminó con el anuncio, a partir del 22 de noviembre, de la reinauguración del Teatro Nacional de Comedia y del debut de su nueva compañía con el estreno de otra obra nativista de Alejandro Vagni: *Camino Bueno*, con la que se daría inicio a la temporada 1947.

En febrero de ese año, se anunciaba la organización del elenco del Teatro Nacional de Comedia, bajo la dirección escénica de Carlos Morganti (que reemplazaba a Armando Discépolo), al que se integró al elenco el actor catamarqueño Juan Horacio Monayar (portador de una tonada regional que la prensa recomendaba eliminar) y la actriz Zoe Ducós, premiados en el Concurso Vocacional de Teatros organizado por la Comisión Nacional de Cultura. Incorporaron, además, al repertorio del teatro *La raíz en la piedra*, obra nativista de Carlos Schaeffer Gallo, premiada en el Certamen de Argentores 1946; así como *Así eran antes...* del director del Teatro, Claudio Martínez Payva.

La nueva gestión del Teatro Nacional de Comedia inauguró su labor teatral con el estreno de *Camino Bueno* el 11/4/47, que se mantuvo en cartel hasta junio de ese año, superando el centenar de representaciones. Este estreno provocó un nuevo debate que llegó hasta la órbita parlamentaria, al ser incluido el tema en el enfrentamiento persistente entre los diputados nacionales Ernesto Palacio y Nerio Rojas durante el mes de julio de ese año. Este debate debe ser comprendido en el marco los continuos enfrentamientos verbales entablados en la época entre el peronismo y el radicalismo en la Cámara de Diputados, a los que Joseph Page (1984) describía de la siguiente manera:

La estrategia de los radicales (en la Cámara de Diputados) desde el comienzo puede ser descripta como oposición, obstrucción y provocación (...) El comportamiento de los diputados radicales era la suma de una forma de oposición basada en principios con terquedad, frustración y esnobismo intelectual. La destreza para apuntarse tantos como oradores sagaces y para acuñar insultos elegantes debe haber reforzado sus egos pero no daba frutos para su causa (1984: 193-194)

Un puñado de radicales elocuentes atrincherados en la Cámara de Diputados formaban la punta de lanza de la oposición a Perón. Trataban en vano de bloquear todo proyecto de legislación peronista (...) Como la desventaja numérica era enorme, ellos no podían hacer otra cosa que usar la tribuna del congreso para sacar a relucir hechos y argumentos que incomodaban al gobierno. Los pocos diarios que no estaban bajo el control peronista publicaban sus discursos -por entero o resumidos- y esto constituía la única forma de crítica política que llegaba a las masas. La restricción sobre la libertad de prensa pronto paralizó también este último canal de información (1984: 246).

El 26 de junio de 1947 renunció el diputado nacional Ernesto Palacio como Presidente de la Comisión Nacional de Cultura, y con fecha 4 de agosto del mismo año el Poder

Ejecutivo aprobó el nuevo reglamento de funcionamiento de la citada Comisión. Las mayores diferencias introducidas en él con respecto al derogado en agosto del 46, residían en la designación del presidente de la Comisión por el Poder Ejecutivo, (y no ya por la Comisión), mientras que ésta podría sí elegir su vicepresidente. Mantenía la misma integración que la Comisión anterior, pero agregaba la posibilidad de inscripción en la misma de las organizaciones gremiales representadas en la comisión, y que en el caso de ser varias las anotadas de un mismo gremio (alusión evidente a la existencia de dos instituciones gremiales que representaban a los actores) la Comisión determinaría cuál debería nombrar y enviar a la misma su delegado. Por último, facultaba a los miembros de la Comisión a actuar como jurados. Luego de esta promulgación, la Comisión Nacional de Cultura sesionó el 15 de julio de 1947 y eligió como vicepresidente al ingeniero Carlos A. Emery, interventor de la Universidad de Buenos Aires, quien asumió su presidencia por delegación del doctor Ernesto Palacio, hasta que el Poder Ejecutivo designase al presidente entre uno de sus miembros. El dictado de esta norma legal cerró un conflicto de casi un año de extensión en torno a la organización y funcionamiento de la Comisión Nacional de Cultura.

En 1954 la crisis económica se hizo sentir en el ámbito teatral oficial. En ese año se disolvió la Comisión Nacional de Cultura, dejando esto acéfalo al Teatro Nacional Cervantes (ex-Nacional de Comedia), dada la imposibilidad financiera del Estado de mantenerlo. Debido a esto, se generó una nueva polémica sobre si adjudicarlo a una empresa privada mediante una licitación, que tuvo como consecuencia la paralización de la actividad de ese teatro.

Más allá de la esfera oficial revisada hasta aquí, la estrategia del gobierno peronista para lograr extender su hegemonía política al campo cultural mediante la adhesión de las instituciones teatrales, tuvo éxito en instituciones teatrales no oficiales ya existentes, como fue el caso de Argentores, la Sociedad Argentina de Autores, que nuclea a los escritores teatrales y cinematográficos. En poco tiempo, personas afines al gobierno formaban parte, además, de las comisiones directivas de otras instituciones relevantes del campo artístico: SADAIC, Artistas de Variedades, Sica y la nueva Asociación Gremial de Actores.

Argentores cerró filas con la gestión peronista, brindando su apoyo abiertamente al gobierno. Entre muchos ejemplos, en 1950, la Asamblea General Ordinaria de socios aprobó por aclamación una nota de adhesión al “clamor popular” que reclamaba la reelección del Gral. Perón para un nuevo período de gobierno, presentada por su presidente, Alberto

Vaccarezza, al primer mandatario en una audiencia solicitada a tal fin⁵⁶. En su boletín societario también dejaron constancia de su adhesión al plan económico de 1952, al que apoyaron con una gran inversión en títulos del Estado y con la apertura de una cuenta en la Agencia Especial de la Caja Nacional de Ahorro Postal, operaciones tendientes a contribuir con las previsiones del Poder Ejecutivo comprendidas en dicho plan. Asimismo, ese mismo medio se hizo ferviente eco del duelo nacional por la muerte de Eva Perón, elevando la Junta Directiva al Sr. Presidente una nota expresando el profundo pesar por esa pérdida en nombre de los socios y realizando un homenaje a su memoria en el primer aniversario de su muerte⁵⁷.

4. La creación de nuevas instituciones y formaciones teatrales

Cuando el peronismo no lograba la adhesión de las instituciones teatrales ya existentes, la operación fundamental que instrumentaba era la de crear nuevas instituciones, que respondieran al movimiento, como fue el caso de la división provocada en 1946 en la Asociación Argentina de Actores (Klein, 1988: 38-50) La confrontación electoral de febrero de 1946 produjo una fuerte división en todo el campo cultural, del que los actores no fueron excluidos, y su explícita adhesión a uno u otro bando suscitó posteriores conflictos durante la gestión del gobierno peronista. Entre éstos, en medio de violentos cuestionamientos de la prensa oficialista, una delegación enviada por la Dirección Gral. de Espectáculos solicitó la renuncia de la Comisión Directiva de la Asociación Argentina de Actores (AAA), renuncia que igualmente habían presentado estos con anterioridad. El 17 de agosto de 1946 se realizaron elecciones societarias, donde resultó triunfante la lista opositora al gobierno, por lo que la fracción perdedora se dividió y fundó dos días después un nuevo gremio, la “Asociación Gremial Argentina de Actores” (AGAA). (*La Razón*, 28/8/46; *Clarín*, 29/8/46; *La Nación* y *La Prensa*, 30/8/46, Klein, 1988: 38-50). Esta división del gremio estuvo signada por la lucha por obtener el reconocimiento oficial, concretado en la personería gremial. El gobierno enseguida le adjudicó al nuevo gremio una mayor atención: mantuvo con él un fluido diálogo, una actitud de apertura a sus solicitudes y le prometió beneficios. Un primer intento de unidad, concretado en la firma de un Acta de Unificación en 1947, fracasó dado que durante las tratativas la AGAA logró su personería gremial, por lo que abandonó el proyecto de reunificación, y llegaron a un acuerdo en el que la AAA tendría solamente un rol mutual y de acción cultural, mientras que la AGAA se ocuparía de la representatividad gremial. La Asociación Argentina de Actores no logró nunca obtener su personería gremial,

⁵⁶Véanse los Boletines Sociales de Argentores de abril-mayo-junio y el de julio-agosto-septiembre de 1951

por lo que debió unificarse con el gremio oficialista en 1954, ya que no podía continuar subsistiendo por el traspaso a la AGAA de los fondos que la sustentaban en 1953, formándose el “Sindicato de Actores de la República Argentina”.

Otra estrategia de peronismo fue crear nuevas instituciones en las que se cruzara el ámbito cultural con la pertenencia partidaria. Un caso relevante fue el Ateneo Cultural Eva Perón, creado por iniciativa de la propia Eva Perón, bajo la presidencia de Fanny Navarro. El Ateneo constituyó un verdadero órgano de difusión de la acción de gobierno y de la figura carismática de la primera dama, como expresaba su presidenta:

nos congrega el ideario justicialista, y la proyección histórica de esta hora, a la que el general Perón ha redimido de tantos males y a la que su esposa, da la guía de sus propios sentimientos (...) nuestro deseo es que el Ateneo Cultural Eva Perón logre unir, cada vez más sólidamente, en el fervor justicialista, a la familia artística argentina, que tiene muchos y muy graves problemas en su sector femenino. En tal sentido, no somos más que soldados de la obra de Eva Perón. Aspiramos a ser sus colaboradoras, en el núcleo social dentro del que vivimos y trabajamos, con las mismas esperanzas e idénticos desvelos que todas las mujeres trabajadoras de la patria. (...) Hay que propender al progreso espiritual del mundo artístico, fomentando la cultura. Propiciaremos conferencias, crearemos una biblioteca y nos acercaremos con nuestras manifestaciones al pueblo todo, de donde venimos, y al que debemos todo lo que somos. Así como las universidades han vuelto a ser del pueblo gracias a Perón, así también el arte, en todas sus manifestaciones, tiene que volver al pueblo, cuyo progreso espiritual y material ha sido tan extraordinario en la Nueva Argentina. (Maranguello e Insaurralde, 1997: 185)

La emergencia de formaciones culturales peronistas continuó, en 1952 inauguró su sede el Ateneo Peronista de Gente de Teatro, Radio y Cine, presidido por Gerardo Rodríguez, y en 1953 el Ateneo fue reemplazado por la Unidad Básica Cultural Eva Perón, dirigida por Delia Parodi, presidenta del Partido Peronista Femenino. Esta nueva institución organizó varias Escuelas de Arte, de actuación, cine, danza y música, y habilitó una biblioteca. Extendió su influencia sobre el medio al punto de chocar con los intereses de la propia Asociación Gremial de Actores.

5. Intento de incorporación de la contrahegemonía o hegemonía alternativa teatral

Como ya vimos, la hegemonía es un proceso en constante transformación, desafiada por las presiones de la contrahegemonía o hegemonía alternativa. Frente a esto, la hegemonía busca incorporar, transformar o neutralizar a estas formaciones alternativas o de oposiciones. Así, el peronismo intentó incorporar a la hegemonía alternativa, que en el campo teatral estaba representada por el movimiento de Teatro Independiente, que surgiera a partir de la

⁵⁷ Véanse los Boletines Sociales de Argentores Tomo XIV, abril-mayo-junio y el de julio-agosto-septiembre de 1952 y el Tomo XV, abril-mayo-junio de 1953.

irradiación del Teatro del Pueblo, creado por Leónidas Barletta en 1930. Este movimiento, que constituyó la emergencia del modernismo (Williams, 1997: 73) en nuestro campo teatral⁵⁸, se colocó en una posición contrahegemónica y dado que no era vigilado tan de cerca por el peronismo como el resto de los canales de comunicación (radio, cine), su teatro se convirtió en un vehículo de comunicación de mensajes opuestos al peronismo. Así era percibido por el campo intelectual, por lo que para el público asistir a sus espectáculos consistía en una silenciosa modalidad de oposición al peronismo y una adhesión al reclamo de libertad de expresión que signaba el campo intelectual antiperonista. Es sin duda en relación con este movimiento, que los artistas optaron por la denominación de “Salón Independiente” para el salón organizado en 1945 como resistencia ante el avance del peronismo y como modo de identificación con una de las dos partes en que se dividía la sociedad (Giunta, 1999: 154-159).

Debido tanto a esta militante defensa de los teatros independientes del derecho a expresarse libremente, así como por ese menor control que sufría el teatro en general, algunos de los artistas a los que se les impedía el acceso a otros medios, encontraban refugio en el teatro independiente. Por ejemplo, Pedro Asquini (1990: 60) relata como el dibujante Oski, luego de ser prohibido en 1953 en el periodismo por una caricatura que realizó de Perón publicada en la revista *Cascabel*, se acercó a Nuevo Teatro y diseñó tanto la escenografía, el vestuario y el programa de *Androcles y el león* de Bernard Shaw. Asimismo, ante la prohibición en 1955 de la filmación de la película *Pasión de Florencio Sánchez*, su autor, Wilfredo Jiménez, convirtió al guión cinematográfico en obra dramática y ésta fue estrenada por Nuevo Teatro en ese año (Asquini 1990: 74).

El peronismo trató de incorporar al movimiento de Teatro Independiente mediante el intento de organizar en forma conjunta entre la Secretaría de Cultura y la Federación Argentina de Teatros Independientes (FATI) un Festival de grupos independientes y vocacionales en el Teatro Nacional Cervantes. La organización de este festival fracasó por la imposibilidad entre ambas partes de llegar a un acuerdo, en especial en torno a la polémica suscitada por la ubicación en la sala de las imágenes de Perón y Evita.

⁵⁸ Para Williams (1997: 73), la emergencia del modernismo es un proceso que se desarrolló a partir de fines del siglo XIX, en tres fases. La primera fase fue la emergencia de grupos innovadores separados del mercado y las academias, la segunda, el inicio del modernismo con la aparición de asociaciones, artistas y escritores alternativos más radicalmente innovadores, y la tercera, la fase correspondiente a la vanguardia, que se estableció a partir de la emergencia de formaciones plenamente opositoras, que buscaban atacar todo el orden social. Por lo tanto, Williams establece que uno de los indicadores de la emergencia del modernismo es el surgimiento de formaciones culturales alternativa y más radicalmente innovadoras. Esto es lo que sucedió en nuestro campo teatral con el surgimiento del movimiento del Teatro Independiente, en especial a partir de la

Ante el fracaso de esta gestión de incorporación, la acción de gobierno les fijó límites, que no fueron más allá que el cierre de teatros por razones de orden burocrático, como mínimas contravenciones a los códigos municipales y la aplicación de la censura, como fue el caso de *La Máscara*, que debió eliminar una escena de *Crimen y Castigo* de Dostoevsky, censurada por la Municipalidad en 1948 (Asquini, 1990: 34-35), o el de *Nuevo Teatro*, al que se le negó la aprobación de la Municipalidad para llevar a escena a *En los bajos fondos* de Gorki, hasta lograrla excepcionalmente en 1951 (Asquini, 1990: 48-49), y su director, Pedro Asquini, fue citado por la Sección Especial de Lucha contra el Comunismo de la Policía Federal antes del estreno de *Madre Coraje*, de Bertolt Brecht en 1954 (Asquini, 1990: 67; Pellettieri, 1999: 92-94).

Pero fundamentalmente, el gobierno para oponerse a la labor del teatro independiente nuevamente aplicó su política de creación de instituciones nuevas, sustentando y propiciando el surgimiento de teatros vocacionales en todo el país, mediante la organización de concursos y Certámenes anuales de Teatros Vocacionales. Este sustento gubernamental de la actividad vocacional se centró en dos áreas fundamentales: los gremios y el interior del país. Esto que generó un debate entre el significado de los términos vocacional e independiente (Ordaz, 1957: 255-260; Marial, 1955: 237-238), que escondía en realidad una oposición política: grupos vocacionales peronistas/grupos independientes antiperonistas. Por su parte, la FATI realizó muestras teatrales en 1949 y 1950, mientras la Subsecretaría de Cultura continuó realizando certámenes anuales de Teatros Vocacionales de todo el país. Esta división se observa, entre muchos ejemplos, en el jurado del Certamen de Teatros Vocacionales de 1950, en el que solamente integraban el jurado representantes de la entidad organizadora, de Argentores, las dos gremiales de actores (AAA y AGAA), de las asociaciones de críticos y empresarios teatrales y un representante de los teatros vocacionales, mientras que no participó ningún representante de la Federación Argentina de Teatros Independientes (FATI)⁵⁹.

El intento de incorporación de los grupos independientes a los vocacionales se advierte en la publicación editada por la Comisión Nacional de Cultura, la *Guía quincenal de la actividad intelectual y artística argentina*, en la que la reseña de la actividad teatral independiente formaba parte de la sección “Actividades de los Teatros Vocacionales”, donde se daba cuenta de la actividad de los vocacionales e independientes en forma conjunta. Por ejemplo, en su número 33, (II, 1948: 33), se da cuenta del “Teatro Libre Evaristo Carriego”, del “Cuadro Independiente Roberto Casaux” y del Teatro “La Farándula”, y en su número 73,

creación de la primera formación, el Teatro del Pueblo, en 1930, que pertenece claramente a la segunda fase mencionada por Williams, la modernización, y no a la tercera, la vanguardia.

de octubre de 1950, lo hace con el Instituto de Arte Moderno, el Teatro Independiente “Siembra” y el Teatro Universitario de Arquitectura, uno de los conjuntos más modernizadores del campo independiente.

Por su parte, los teatros independientes nunca aceptaron la denominación de vocacionales (Ordaz, 1957: 287), y la crítica especializada del campo intelectual legitimaba al movimiento de teatros independientes en claro desmedro del teatro vocacional⁶⁰.

En cuanto al campo teatral profesional, muchas figuras artísticas del mismo, como Fanny Navarro, Malisa Zini, Pierina Dealessi, Enrique Santos Discépolo, Enrique Muiño, Lola Membrives, con una extensa trayectoria previa, adhirieron voluntariamente al peronismo. Esta efectiva autoidentificación con las formas hegemónicas de figuras claves del teatro nacional le permitió vislumbrar al peronismo su objetivo de alcanzar una condición hegemónica en el campo cultural. Sin embargo, esta adhesión no se proyectaba a todo el campo teatral profesional. El peronismo entonces comenzó a coaccionar sobre ese campo, dificultando la posibilidad de trabajar a las figuras renuentes a integrarse al movimiento. Tal fue el caso de Iris Marga, que necesitó la intercesión en 1949 de Fanny Navarro para poder volver a trabajar -ya que desde 1946 su nombre figuraba en una “lista negra”, por lo que había sido despedida del elenco de la Comedia Nacional-, luego de lo cual formó parte como vocal de la fundación parte del Ateneo Cultural Eva Perón en agosto de 1950 y participó del elenco de la mencionada *Electra* en los festejos del Primer Festival del 17 de octubre del mismo año (Maranghello e Insaurralde, 1997: 133, 136, 154, 197).

En los casos que no lograba la incorporación, los presionaban impidiéndoles trabajar en los medios oficiales (radio, teatros, cine), o mediante la clausura de los teatros por “deficiencias edilicias” que contravenían ordenanzas municipales, como pasó en 1949, con la clausura de El Ateneo, donde dos reconocidas figuras de la oposición, Esteban Serrador y Luisa Vehil, representaban *Los árboles mueren de pie* de Alejandro Casona⁶¹. El 6 de noviembre de 1950 se suspendieron las representaciones de *Prontuario* de Sidney Kingsley dirigida por Luis Sandrini en el Teatro Astral por inconvenientes técnicos con el telón de seguridad, luego de que miembros del elenco se negaran a firmar el pedido de reelección presidencial de Perón. La obra reinició con un nuevo elenco, que ya no incluyó a María Rosa

⁵⁹ Véase el *Boletín Social de Argentores*, 1950.

⁶⁰ Esto puede observarse en la encuesta “¿Qué opina usted de los vocacionales?” publicada en *Platea*, Año I, N°12, 11/3/1950: 44-46.

⁶¹ Según Maranghello e Insaurralde (1997: 151-152) la clausura del teatro el 25/5/49 se debió a que la noche anterior le habían negado en la boletería entradas a Juan Duarte y Fanny Navarro, dado que las localidades estaban agotadas.

Gallo, Orestes Caviglia, Camilo Da Passano, Claudio Martino, Alberto de Mendoza y Agustín Barrios (Maranghello e Insaurralde, 1997: 192-193).

Los intentos de incorporación también se dirigieron a la prensa especializada en teatro. Junto con el inicio de la crisis en el seno del segundo gobierno del Gral. Perón, en 1953 surgió una publicación dedicada principalmente a la labor teatral que se convirtió en un medio de difusión fundamental del campo teatral de la época: la revista *Talía*, dirigida inicialmente por Néstor Baracchini y Julio Spinelli, y luego, a partir de su décimo número, por Emilio Stevanovitch⁶². Esta revista nunca se hizo eco de la gestión cultural oficialista, y en cambio, adhirió al movimiento de los teatros independientes, que mantenían una actitud de militante oposición contra el gobierno. En sus páginas se estimuló y difundió preferentemente las actividades de los teatros independientes, a los que consideraba los teatros de mayor calidad de la época. Ante esta autonomía del poder político que evidenció la revista *Talía*, nuevamente el gobierno intentó incorporar a esta formación, que debió incluir en sus páginas artículos que difundían la labor gubernamental. Se publicaron en sus tres primeros números artículos de Miguel Ronzitti (1953) referidos al Segundo Plan Quinquenal de Gobierno, y en su cuarto número una nota sobre los primeros actores jubilados, en cumplimiento de lo solicitado por Raúl Apold (Subsecretario de Prensa y Difusión) en orden de difundir la labor previsional del gobierno (Llahí, 1996).

6. Teatro y propaganda peronista

El peronismo experimentaba una tremenda necesidad de acrecentar su prestigio, de lograr su legitimación en el campo cultural, para lo cual desarrolló una compleja estrategia de propaganda oficial, que incluyó dentro de la misma a la plástica, el teatro, la radio, el cine y los medios gráficos. El plan de propaganda gubernamental pivotaba fundamentalmente sobre el cine y la radio, pero también el teatro fue puesto al servicio de la difusión de las creencias justicialistas y los valores de la obra del gobierno. El órgano fundamental de difusión de la obra de gobierno fue la Subsecretaría de Informaciones y Prensa de la Nación, dirigida por Raúl Apold, desde 1949.

Para Toby Clark (2000: 7-15), la propaganda en el arte no siempre es inherente a la imagen misma (como en el caso del expresionismo abstracto en la plástica) y puede no derivarse de las intenciones del artista, dado que el arte puede convertirse en propaganda a

⁶² Su labor editorial sumó a partir de 1956 la publicación de obras teatrales, preferentemente de autores argentinos contemporáneos, que se extendió hasta 1979 y constituyó el registro más importante de la dramaturgia argentina de esos años. Además, complementó *Talía* su labor periodística con el programa radial "Seminario Teatral del Aire" difundido por Radio Municipal, dirigido también por Emilio Stevanovitch.

través de su función y emplazamiento, su entorno (espacios públicos o privados) y su relación con un entramado de objetos y acciones de otro tipo. El arte, la plástica, el teatro, pueden comunicar una visión política, pueden convertirse en un medio para hacer una afirmación ideológica y ser puestos al servicio de la política. Por lo general, los diferentes modos de comunicación empleados por un gobierno o movimiento político se unen en un programa más o menos sistemático: podríamos intentar definir un teatro y especialmente una radio y un cine peronistas. En cuanto a la plástica, el peronismo prácticamente careció de adeptos que legitimaran la acción de gobierno con su obra (Giunta, 1999: 162).

Sin querer entrar de ninguna manera en la polémica comparación que planteaba la oposición entre el peronismo y el fascismo a nivel político, podemos encontrar puntos de contacto a nivel estético entre la propaganda implementada por estas corrientes. Ambas comparten ciertos elementos de la teatralidad fascista definida por Clark (2001: 47-71), en especial en cuanto a la estetización de la política del fascismo así como al aspecto ritual y teatral de sus manifestaciones públicas, desfiles, ceremonias y congregaciones de grandes masas, propiciado por la creación de un nuevo calendario de fiestas nacionales para aumentar las posibilidades de celebración. Como en el fascismo, casi todos los acontecimientos públicos del peronismo eran cuidadosamente organizados, y se retransmitían por radio y luego en noticiarios cinematográficos. Ya mencionamos el “Primer Festival Artístico del 17 de Octubre” de 1950, que incluyó “todas las disciplinas intelectuales y artísticas sin excepción, comprendiendo expresiones de la pintura, del teatro, la danza, la música y las letras”. En el ámbito de las artes plásticas, en el marco del Festival se realizó en el Museo Nacional de Bellas Artes un Concurso de Grabado y Cerámica para estudiantes de Bellas Artes, otorgando tres premios en cada especialidad, denominados “Presidente Perón”, “Eva Perón” y “17 de octubre”. También se realizó una exposición de óleos y fotografías “Muestra de las dos revoluciones”, estableciendo un parangón entre las guerras de la Independencia y documentos contemporáneos. Por último, en el Cabildo se organizó una Muestra de Pintura Argentina del siglo XIX, abierta diariamente durante el Festival hasta las 23 hs. para facilitar la afluencia del público (*Guía quincenal* N°73, 1950: 52-53). Por este Festival, se postergó la inauguración del XL Salón Nacional de Artes Plásticas de su tradicional fecha en septiembre al 18 de octubre de 1950, y en su catálogo se incluyó el retrato de Perón por primera vez (Giunta, 1999: 168-169).

La necesidad del peronismo de lograr su legitimación en el campo cultural, aumentó especialmente ante la reelección presidencial que se realizaría en 1951. En ese marco, a mediados de 1950, la propia Evita buscó captar a prestigiosos artistas para la causa. Así

concibió el plan de fundar el ya citado Ateneo Cultural Eva Perón, desde donde intervenir en el ambiente teatral y cinematográfico, para lo que convocó para su presidencia Fanny Navarro, por sugerencia de su hermano Juan Duarte. El objetivo de esta institución era claramente de difusión y propaganda política: ser un núcleo emisor de los postulados justicialistas dentro del medio artístico (Maranghello e Insaurralde, 1997: 178, 185-188, 210-211). Tenía “entre sus finalidades la de divulgar la obra cultural y justicialista realizada por el gobierno de la nación y la señora Eva Perón” (*Guía quincenal de la actividad intelectual y artística argentina*, 73, 1950: 80). Con ese fin, participaron del Cabildo Abierto del Justicialismo del 22 de agosto de 1951 y convocaron a sus miembros a firmar un documento que apoyaba la reelección de Perón, acercándolo también a los “renuentes y remisos”, que logró más de tres mil firmas, dado a conocer el 26 de septiembre de ese año. El Ateneo también tuvo un rol importante fomentando el recientemente adquirido activismo político femenino. En el documento citado, convocaban a sus miembros a participar como fiscales en las elecciones presidenciales de noviembre de ese año, y realizaron un ensayo de votación televisado para enseñar a las mujeres cómo votar, puesto que lo harían por primera vez.

Diferentes organismos estatales y partidarios organizaban actividades teatrales. La Subsecretaría de Informaciones, organizaba representaciones teatrales en el Teatro Pte. Alvear, que pasó a depender de ella desde septiembre de 1951, luego denominado Teatro Enrique Santos Discépolo, luego de su muerte en diciembre de ese año. La actividad de difusión de la obra de gobierno se inició con *El Baile a la Fuerza* de César Jaimés, inspirado en *El Carnaval del Diablo* (1943), obra nativista de Juan Oscar Ponferrada. Esta obra se incluyó en el ciclo denominado “Teatro para los niños de la nueva argentina”, formado por números de variedades, de danza folklórica, representaciones de teatro y de comedias musicales. En ese marco, se había presentado en 1950 en el Teatro Enrique Santos Discépolo la obra *Un árbol para subir al cielo* de Fermín Chávez, en una función de homenaje a Eva Perón, así como en otras ocasiones diversos números de magia y entretenimientos. La misma institución oficial produjo en 1953 *El Patio de la Morocha*, de Cátulo Castillo y Aníbal Troilo, que continuó presentándose durante la temporada 1954. En el programa de mano de esta obra se incluían las imágenes de Perón y Eva Perón, como era ya tradicional en todas las actividades organizadas por el estado –como en el catálogo del Salón Nacional a partir de 1951- y el 4/6/53 se realizó una función especial de esta obra para festejar el primer aniversario del segundo gobierno de Perón. En el Teatro Municipal de la Ciudad de Buenos Aires se realizaban funciones a beneficio de la “Fundación de Ayuda Social María Eva Duarte de Perón”. Por ejemplo, el 11/7/50 se presentó la Compañía Folklórica Argentina “Pampa y

Cerro” dirigida por Emma Montalbán, con un espectáculo que incluía la música, la danza y la declamación. Durante la temporada de 1954, este teatro ya denominado Municipal Gral. San Martín se encontró privado de sala por la construcción de su nuevo edificio, por lo que realizó una gira por los barrios porteños y el Gran Buenos Aires presentando piezas importantes de nuestra dramaturgia.

Los reconocimientos y premios otorgados por el justicialismo a la actividad teatral se convirtieron en un espacio de cruce entre la propaganda política, la estructura partidaria del peronismo y el campo teatral. Uno de estos premios fue la Medalla de la Lealtad, premio instituido para “exaltar ante la consideración nacional a quienes con su energía, su talento, su lealtad, su sentido del deber o del sacrificio, se hicieron acreedores de ese relevante galardón”. Como ya citamos al referirnos a los premios recibidos por autores nativistas, en 1950 Alberto Vacarezza y Claudio Martínez Payva, quienes ocupaban en ese momento la presidencia y vicepresidencia respectivamente de Argentores, recibieron ese reconocimiento (*Boletín Social de Argentores*, XVI, 71, 1950; Zayas 1991: 357). Asimismo, en 1951 se instituyeron los premios “Juan Perón” y “Eva Perón” para obras teatrales “informadas del espíritu de la doctrina justicialista”. Estos premios otorgaban como estímulo la suma de dinero y la puesta en escena de la obra en el Teatro Municipal Gral. San Martín (*Boletín Social de Argentores*, 76; Ronzitti, 1953: 29).

Otro ejemplo de la incorporación del teatro a la propaganda oficialista fue la presentación de espectáculos teatrales en actos pro-reelección del Gral. Perón para su segundo mandato presidencial (como la presentación de la compañía de Alberto Sábato en el Teatro Argentino de La Plata, organizada por la Asociación Gremial de la Dirección General de Menores de la Provincia de Buenos Aires).

Una dramaturgia peronista

En el marco de este plan de propaganda oficial, se estrenaron un corpus de obras teatrales que comunicaban la visión política justicialista (Zayas, 1991a), como *Tierra Extraña* (1945) y *Camino Bueno* (1947), de Roberto Alejandro Vagni; *Clase Media* (1949) de Jorge Newton; *El hombre y su pueblo* (1948) y *Octubre heroico* (1950), de César Jaimes; y *El Baldío* (1952) del ministro Raúl Mendé (firmado con el seudónimo Jorge Mar). Lamentablemente, hemos encontrado muy pocos de esos textos, para poder analizar en ellos si permiten develar el cambio de la estructura del sentir (Williams, 1980: 150-158), que trajo aparejado el peronismo en nuestra cultura. Los cambios en la vida social conllevan para Williams cambios en el estilo y las formas tanto de la vestimenta o la edificación como en las de la literatura y el

arte. Es evidente la consecuencia que dejó el paso del peronismo en nuestra cultura, de cambio general en las costumbres, en la conciencia práctica, en los significados, valores y creencias. Pero, sin embargo, como ya hemos dicho, el peronismo no logró generar un arte nuevo, que se correspondiese con su estructura de sentimiento (como por ejemplo fue el muralismo para la revolución mexicana). En cuanto al teatro, además de propiciar el estreno de obras que reformulaban la poética de géneros tradicionales, como el nativismo y el sainete, produjo algunos textos que tenían en su aspecto semántico el objetivo de comunicar y sostener los nuevos valores que había impuesto al país la autodenominada “revolución”.

La primera de estas obras fue *Tierra Extraña*⁶³, de Roberto Alejandro Vagni, obra nativista estrenada en el Teatro Nacional de Comedia el 1º de noviembre de 1945, poco tiempo después de la movilización popular del 17 de octubre. En este texto, se denuncia el fraude político, práctica común de los caudillos conservadores del interior:

TRONCOSO: (...) ¿Y pa qué llevá la gente, entonces?

LEOCADIO: Pa llená los comité el día e la elección, pué... ¿Cómo vamo a aparecé ganando si no le mostramo a lo contrario que tenemo gente? (...) No... Si la política no la maneja cualquiera, compañero!... Hay que sabé el secreto e cada necesidad. Hay que sabé revisá lo padrone. Y sobre todo hay que sabé encontrá la libreta e lo fallecido. ¡Eso é muy importante! Lo demá a charamusca... Cuestión de entrá y meter preso el viernes y el sábado pa tener la cancha limpia el domingo, porque en cuantito te descuidá, esto opositor te embarullan todo y te salen ganando. ¡Suelen ser atrevidos! (Vagni, 1945: 12).

También denunciaba la presión de los patrones de estancia sobre las elecciones electorales de sus peones: “mis doscientos votos son doscientos votos para él”, dice Rudecindo, el patrón del obraje “Los Quebrachos” (Vagni, 1945: 32). Vagni realizaba estas denuncias en clara referencia a las próximas elecciones de febrero de 1946, realizadas cuatro meses después del estreno de esta obra, en las que triunfara Perón como candidato a Presidente de la Nación.

Pero la denuncia fundamental del texto superaba lo electoral, y se dirigía a la oposición clasista entre patrones enriquecidos que abusaban del esfuerzo de sus peones. Así, frente al patrón villano surge la figura del héroe, el mayordomo del obraje, Ireneo Sosa, quien enfrenta su poder, devela el asesinato del capataz –en connivencia con la policía-, y se niega a la manipulación política de su patrón, ya que el voto “e la única arma que tenemo los humilde” (1945: 34). Sosa se convierte a lo largo del texto en vehículo del discurso peronista, que enfrenta así al representante de la oligarquía rural:

⁶³ Esta obra es antecedente de una novela homónima que Vagni publicará en 1947, que Ernesto Goldar destaca como la primera que introduce a Perón como personaje en la narrativa argentina (Goldar, 1971: 52). En la novela, también situada en el norte santafecino, durante una rebelión de los trabajadores de los obrajes, debe intervenir el ejército y al frente del destacamento militar se encuentra en teniente Juan Domingo Perón, quien arenga a los huelguistas, y termina aplaudido por los mismos. En la novela, el propio Perón, en el momento de la publicación ocupando la Presidencia, asegura la veracidad de esos hechos ocurridos veinticinco años antes.

Ustedes vienen a buscar la riqueza a estos montes a costilla e nuestra salud y nuestra vida. Y nada les alcanza... ¡Con nada se conforman! ¡Hasta los hombre e nuestras mujeres quiere venía a manosear! (1945: 22).

Pero no se quiera olvidar, che patrón, que quien le está haulando se pasó la vida en estos quebrachales, rompiéndose el alma pa abrir las picadas e sus montes, pa sacar d'ellos con esas peonadas que usted viene a buscar ahora, doctor, una enorme riqueza criolla. ¡Y de los autores d'esa riqueza no se acuerda nadie! (...) en estos montes hay cientos de obrajes , y en ellos viven miles de desgraciados a quienes todo el mundo trata como si no fueran hijos del país. (1945: 34)

Pedirle que tenga más consideración y que trate con más justicia a esa gente que trabaja pa usted. Y decirle que se acuerde, (...) que no hay cristiano en el mundo, juera e nosotros, capá e aguantar ese infierno que é el trabajo e los montes! (1945: 34)

Ahora bien, este discurso puesto en boca del personaje de Ireneo Sosa, difiere del de las siguientes obras, debido a que como el peronismo todavía no se encontraba en el poder, tenía el carácter de una promesa electoral, y todavía no de un sostén de la obra de gobierno. Por haber sido preso, uno de los personajes, Troncoso, ha sido trasladado a la ciudad de Santa Fe. Cuando fue liberado, se asombró ante el progreso de la ciudad. En el viaje en tren de regreso al norte santafesino, se preguntaba:

¿era otro país esta ciudad. ¿O é que a cierta clase e gente nomá le toca vivé en este Chaco viejo? ¡Porque la diferencia é muy grande! ¡Y así me dormi sobre un fardo de alfa!... ¡Caía una helada esa noche!... ¡Lindo sueño tuve en el tren de carga, chamigo!... Los caminos aquí en el monte también eran de piedra alisada. ¡Y había escuela grandota con maestra linda, y hasta nuestro muchachito llevaban delantale blanco, y hasta teníamos una bandera en la punta e una tacuara! ¡Y uno hospitale sin fin! ¡Fijate que había vapor adentro el monte, donde cargabamo lo quebracho con guinche a motor!... ¡Y lo capatace nos decían “señor” como lo jóvene e la fonda... (Vagni, 1945: 30)

Esta fantasía es retomada por Sosa en la mirada final de la obra, que se abre esperanzada a un futuro que se vislumbra como posible: “¡Y nos seguiremos yendo siempre, hasta que Dios permita que nosotros, que somo jóvene, podamos ver, un día, convertido en realida el sueño que tuviste en el tren de carga!...” (Vagni, 1945: 36).

La siguiente obra analizada es *Camino Bueno* (11/4/47), también de Roberto Alejandro Vagni, obra con la que la nueva gestión oficialista del Teatro Nacional de Comedia inauguró su primera temporada teatral. Continuada asimismo de la poética del nativismo, *Camino Bueno* también presenta como héroe a un mayordomo rural, Hilario Aguirre, vehículo del discurso peronista.

Las alusiones al cambio político que ha ocurrido en el país se suceden. En primer lugar, el cambio sindical: ante una amenaza de echarlo, un peón le contesta al patrón que “Le va a salir más caro” y agrega después “Y... que ya no e como ante...” (Vagni, 1947: 4). La oligarquía rural se siente amenazada en su privilegio por los nuevos tiempos:

RAMÓN (...) nosotros no creemos, no creemos lo del hombre de la radio, pero yo veo que la marejada se agranda y cada día sopla con más fuerza”

ANGEL (en importante) ¡Demagogia, don Ramón! ¡Demagogia pura! Marejada que la agranda falsamente con promesas.

TOM: Tanto como sólo promesas, don Angel.

RAÚL: ¡Y qué clase de promesas!...

ANGEL: Hombre... Algunos chinos de los montes ya se creen que les van a repartir los campos y las haciendas

CARMEN: ¡Qué vergüenza! ¿Eso no se puede prohibir, don Angel?

ANGEL: ¡Cómo para prohibirlo, señora, si ellos están con la manija del órgano! (1947: 8).

Y es sobre este tema, la propiedad de la tierra, donde se centra la ingenua tesis social que la obra busca comunicar: el “camino bueno” es el compartir la posesión de la tierra, que los terratenientes compartan la tierra con los trabajadores. Esta tesis se vincula a la promesa electoral de Perón, referida a que “la tierra debe ser de quien la trabaja”, postulado que formaba parte del programa electoral pero que luego que no fue puesto en práctica por el plan de gobierno. Vagni define el debate contemporáneo sobre la posesión de la tierra dejando la decisión no a la imposición gubernamental sino a la buena voluntad del dueño de la misma. Esta no es una decisión impuesta por el gobierno, sino tomada de forma póstuma por el patrón, que comprende que “El recuerdo, si fuimos buenos, es la única propiedad que dejamos” y propone que su propiedad sea de todos los que viven y trabajan en ella.

Vagni también propone en el desenlace una reconciliación de clases, entre la oligarquía rural (don Ramón), los extranjeros (Tom) y los pobres y humildes criollos (Hilario). Este último personaje reconoce su odio por los terratenientes y extranjeros que son los dueños de toda la riqueza, pero que al conocer a estos dos buenos exponentes, comprende que hay extranjeros que quieren a la tierra y “hombres ricos de gran corazón”. Este cambio ideológico con respecto a la obra anterior, este llamamiento a la armonía social entre clases, se sustenta en el cambio de posición social del peronismo luego de su llegada al poder. Ya ubicado en el poder, en ese momento necesitaba afianzarlo, y para eso procuraba alcanzar una mayor legitimación y un más extendido consenso social, buscando recibir de otras clases el apoyo que recibía del sector obrero.

El carácter de difusor del ideario peronista de la obra se hace obra más evidente el acto segundo, que se desarrolla en un negocio de ramos generales, al que los parroquianos se han dirigido a escuchar por la radio el resultado del escrutinio. En ese marco, se produce una discusión entre dos paisanos, uno antipersonalista y otro peronista. En realidad, todos los paisanos son peronistas, salvo Peralta que así justifica su antipersonalismo:

Vos sos cristiano porque te llevó tu mamá y ahí el cura te hizo las anotaciones y saliste cristiano (...) Y a mí me llevó don Inacio, mi patrón, al comité antipersonalista y ahí me hicieron las anotaciones y salí antipersonalista. Uno é de donde lo llevan, porque si a uno

no lo llevan, uno no é. Si a vos te hubieran llevao a la iglesia e los judíos y te hubieran hecho esas otra cosa, vo sería judío! Y si a mí me hubieran llevao al comité peronista, sería peronista.(1947: 23)

En el diálogo posterior, se hace referencia directa a la figura de Perón, tanto mediante la difusión de sus triunfos electorales en todo el país por la radio, como a las alusiones sobre su particular carisma, que los personajes pudieron apreciar personalmente cuando se detuvo en la estación de tren, y se dirigió a la multitud, lo que tuvo como consecuencia la inmediata y masiva identificación emotiva con el líder. Nuevamente se hace referencia a los logros sociales del gobierno -el aguinaldo y la jubilación-; al objetivo buscado por Perón del ascenso social y a la alcanzada eliminación del fraude electoral (1947: 23-26). El discurso peronista se hacía presente en el texto también a través de la emisión de Radio Splendid, que difundía su triunfo en las elecciones (1947: 27), así como mediante la referencia musical, al cantar uno de los personajes un fragmento de la conocida canción “Yo te daré... te daré patria hermosa... te daré una cosa...”. A pesar de ser interrumpida la canción por otro personaje, y no llegar a escucharse el nombre de Perón, la referencia es evidente.

Esta pieza, de evidente adhesión al peronismo, en tanto fue la primera obra estrenada por la nueva gestión del Teatro Nacional de Comedia, el principal teatro oficial nacional, provocó un debate que llegó hasta la órbita parlamentaria, al ser incluido el tema en el persistente enfrentamiento en el Congreso de la Nación entre los diputados nacionales Ernesto Palacio y Nerio Rojas. En cuanto a la crítica periodística, por supuesto no soslayó el tema, alabando la prensa laudatoria al gobierno la posición ideológica de la obra (por ejemplo, la publicada por *Democracia* el 12/4/47). Llama la atención una de las críticas, la de *El Pueblo* (12/4/47), que consideró que la obra era objetiva, ya que se escuchaban argumentos a favor y en contra del gobierno, cuando en realidad la postura opositora se encontraba totalmente parodiada, como pudo verse en el fragmento citado.

El ejemplo más claro de una dramaturgia puesta al servicio de la comunicación de los ideales justicialistas es *Clase Media* (23/9/1949) de Jorge Newton. Esta obra, subtitulada “el dilema de cinco millones de argentinos”, contó con todo el apoyo oficial, ya que fue estrenada en el Teatro Municipal de la Ciudad de Buenos Aires; Perón y su esposa presenciaron su representación, la Municipalidad de Buenos Aires editó el texto dramático el mismo año de su estreno, y contó con la asistencia de contingentes de alumnos de colegios primarios y secundarios de nuestra ciudad y el Gran Buenos Aires.

Clase Media ha sido considerada por Osvaldo Pellettieri (1999: 97) una reescritura desde la óptica peronista de *El Puente* de Carlos Gorostiza. Como veremos más adelante que sucede en esa obra, los personajes se dividen maniqueamente en buenos y malos. Pero a diferencia de

la obra de Gorostiza, en la obra de Newton todos pertenecen a la clase media, y la división se establece entre aquellos que quieren aparentar lo que no son y adhieren a los valores establecidos por la sociedad conservadora -los personajes negativos de Julia, Elvira, Mercedes, Enrique y Ricardo- opuestos a aquellos que asumen con honradez su condición -la Abuela, Nicolasa, Laura, y muy especialmente Carlos y José María-. Falsedad, simulación, rencor, soberbia e intolerancia se oponen a sencillez, honradez y decencia. Al principio ya del tercer acto, se ha producido la “conversión” de Enrique a los ideales justicialistas, y en el desenlace se produce la de Ricardo, que opta por asumir su culpa ante la justicia impulsado por Carlos, en un final que retoma el recurso de la “justicia poética”, que premia a los buenos y condena a los malos.

Carlos y José María, además, adhieren a la doctrina justicialista y a su “fenómeno revolucionario” (Newton, 1949: 64). El primero -ingeniero como Andrés en *El Puente*- sirve como comunicador efectivo de su credo. Carlos resume así la doctrina justicialista en escena:

Carlos.- El justicialismo es una doctrina argentina que procura solucionar los problemas que tienen los hombres y los pueblos, adoptando una tercera posición. Esta tercera posición, justicialista, anti-comunista y anticapitalista, debe ser analizada en el orden de las virtudes, en el del derecho, en el de la economía y en el de las relaciones internacionales. En el orden de las virtudes, Justicialismo es equilibrio entre Justicia y Amor. En el orden del derecho, es equilibrio entre el derecho de la persona humana y el derecho de la sociedad humana. En el orden de la economía es Capital en Función Social. En el orden de las relaciones internacionales, es Soberanía Nacional al servicio de la humanidad. Por fin, el justicialismo es cristiano, porque, como el auténtico Cristianismo doctrinario aún no ha sido socialmente vivido por la Humanidad, este movimiento quiere arraigarlo, socialmente, en las conciencias y en las almas. (1949: 65-66).

Uno de los objetivos de la obra era difundir y explicar la importancia y significación social de algunas de las medidas innovadoras tomadas por el gobierno peronista, como la Ley de Alquileres (1949: 30-31) y la reforma política que permitió el voto femenino (1949: 38-39), con el fin de acompañar, sostener y divulgar la acción de gobierno. Se desprenden de la obra algunos rasgos de la estructura de sentimiento peronista, del conjunto de valores y creencias que sustentaban el ideario peronista: una adhesión ferviente al cristianismo, la importancia asignada al trabajo (1949: 33), la búsqueda de la unidad entre clases sociales y entre argentinos y extranjeros (1949: 41-42), la libre determinación del matrimonio, diferenciándola del amor libre (1949: 47). Se destaca también en este plano semántico, la crítica a los prejuicios sociales de la clase media (1949: 83), en especial su identificación con la oligarquía (1949: 94-95) y sus prejuicios contra las clases sociales inferiores (1949: 27) y

en relación al servicio doméstico (1949: 22)⁶⁴, así como a los representantes del poder económico opositores al gobierno (1949: 85), acusados de conspiradores, especuladores e improductivos⁶⁵, intentando responsabilizarlos de la crisis económica que se iniciaba en el país y de las acusaciones de delitos económicos que circulaban en la época (pensemos en el caso de Juan Duarte), primeras señales de desprestigio que amenazaban al gobierno:

Ricardo.- (...) Especulan, sorprenden a empleados y funcionarios públicos; fraguan ustedes mismos negociados y después se los atribuyen al gobierno; venden lo que tienen y compran lo que no necesitan, para fomentar la inflación; montan una red de espionaje al servicio del capital extranjero, contra nuestro propio país (1949:104).

El discurso de la izquierda opositora es parodiado en el personaje de Enrique, quien es descalificado por su hermano Carlos como de “revolucionario antiobrerista”, y caracterizado por su negativa a trabajar y su participación como “intelectual del Círculo Revolucionario” (1949: 40). Además, también vigila la posición obrera sindical, sospechando de aquellos agitadores que actúan por fuera de la égida gubernamental, iniciando huelgas fuera del marco de la ley (1949: 44-45).

Otra obra⁶⁶ que comunicaba y adhería a la ideología peronista fue *El hombre y su pueblo* de César Jaimes, estrenada en 1948 en ocasión de la función inaugural del Teatro Obrero de la CGT, del cual el autor era su codirector. Esta obra presentaba “el desfile histórico del pueblo argentino en su lucha por la libertad política y su independencia económica desde 1810 y hasta el advenimiento de Perón, culminando con la jornada del 17 de octubre (Zayas, 2001: 241). Esta jornada era evocada también en *Octubre heroico* (9/11/1950), también de César Jaimes y estrenada en el Teatro Cervantes por el Teatro Obrero

⁶⁴ “Elvira.-Como si la chusma no estuviese bastante sublevada, venga usted a querer que se le pague.

Nicolasa.- ¿Así que la pobre Manuela, que cobra algo a cuenta de su sueldo cada muerte de obispo, también es chusma?

Elvira.- No me refiero a ella sino a las otras... (Agita los brazos para indicar que se alegraría de que esa gente desapareciera). (1949: 22)

Elvira.- De la chusma, mamá. No confunda a la chusma con la gente. Esos salvajes.

Abuela.- (Repentimente colérica. En el primer momento casi con furia) Cuidadito, Elvira, ¿eh? (Menos alterada). ¡No faltaba más! Esto ya es el colmo... Carlos tiene mucha razón cuando habla del anticristianismo de los cristianos de la clase media... ¡Qué tanto odio, tanta furia y tantos deseos de venganza contra esa pobre gente! Son hijos de Dios como nosotros, y tienen derecho a la vida... ¡Hereje! A pesar de todo lo que te enseñaron, seguís pensando que la religión es un adorno, y hasta un pretexto para cometer cualquier barbaridad... ¡Es una vergüenza! ¡Qué tanto embromar con la plebe, con la chusma, y con los descamisados y con qué sé yo cuantas cosas!... Mientras yo esté presente no se vuelve a decir una sola palabra contra esta gente... (1949: 27)

⁶⁵ Carlos. (...) porque no hacen nada, que viven disfrutando el “confort” creado por nuestros obreros, para los demás, y no para ellos mismos. (...) Dinero que no ganan trabajando, porque la mayor parte de los ricos no hacen nada. (...) Desde el punto de vista social, el dinero no vale nada. Lo que vale es lo que se produce. (1949: 86).

⁶⁶ Aun no hemos podido hallar los textos de las obras mencionadas a continuación. Quizás formen parte también de este corpus *Celeste* de Fermín Chávez, con dirección de Enrique Santos Discépolo, que comenzó a ensayarse en el Teatro Nacional Cervantes en 1951, con Fanny Navarro y Pedro Maratea, así como *El Ángel de Barro* de

de la CGT, con presencia del Presidente de la Nación y su esposa. También cabe mencionar las obras de Juan Carlos Chiappe, como *La puerta del infierno*, presentada en 1950 por la compañía Juventud, ya que la promoción de esta obra destacaba que la misma “como todas las suyas, expresan su ferviente adhesión a la obra magnífica que la Revolución ha realizado en todos los sectores de la población y en todos los ámbitos del país” (*Guía quincenal*, 73, 1950: 13).

Por último, podemos citar a *El Baldío* del ministro Raúl Mendé (firmado con el seudónimo Jorge Mar), interpretada por Juan José Miguez y Fanny Navarro, con dirección de Antonio Cunill Cabanellas, estrenada en el Teatro Auditorium de Mar del Plata el 19/2/52, en la que se tematizaba la “tercera posición” que había optado el peronismo ante la Segunda Guerra Mundial. La historia se centraba en una pareja separada por la guerra, que encontraba refugio en la Argentina, quienes en el desenlace se reconciliaban en la Ciudad Infantil (símbolo de la obra benefactora del gobierno en pro de los niños), exclamando:

¡Gracias a esta tierra y a todos sus hijos...! Ellos dicen que quieren construir una Nueva Argentina. ¿No se dan cuenta de que están construyendo una nueva humanidad! (Maranghello e Insaurralde, 1997:241)

En suma, luego de la lectura de las escasas obras encontradas hasta ahora, podemos llegar a la conclusión que la dramaturgia peronista coincidió en el estereotipo y maniqueísmo que caracterizó a la literatura antiperonista. Para Goldar (1971: 105):

En el tratamiento de personajes peronistas y opositores, los narradores antiperonistas persisten-sumando datos e insertándolos hacia uno y otro lado- en una marcada antinomia descriptiva que revela propósito valorativo. La sanción implica una disyuntiva donde el signo *menos* (la connotación peyorativa) corresponde a la autonomía tosca y desdeñable del peronista real y el signo *más* al universo paradigmático que se aviene con los personajes antiperonistas que son dispuestos como arquetipos idealizados y deseables.

Una mera inversión de términos, la identificación del polo positivo con el peronismo y el negativo con las fuerzas de la oposición, caracterizan el aspecto semántico de los textos relevados, demostrando nuevamente el carácter paradójico de la oposición que dividía a la sociedad argentina de esa época.

Una dramaturgia contrahegemónica

Estos cambios en la estructura del sentir que produjo la aparición del peronismo en nuestro país, no sólo deben buscarse en los textos afines a esta posición, sino también se hacen evidentes dentro de la dramaturgia ubicada en el polo opositor, en la producción

Gerardo Ribas, obra pedida por Cátulo Castillo, Pte. Comisión Nacional de Cultural, que le encomendó que la dirigiese.

dramática del Teatro Independiente. La contrahegemonía que constituía el Teatro Independiente también debió modificar de forma dinámica sus estrategias frente al contacto con el pensamiento y la política oficialista. Esta polémica con la presencia del peronismo en la vida nacional se hace evidente especialmente en un texto paradigmático como *El Puente* (1949) de Carlos Gorostiza, estrenada por el Grupo La Máscara.

El estreno de *El Puente* de Carlos Gorostiza, el 6 de mayo de 1949, constituye un hito histórico. Osvaldo Pellettieri (1992: 80; 1997: 54; 2003) señaló su estreno como el momento clave a partir del que se concretó la segunda fase del subsistema teatral independiente, caracterizada por la contextualización de los espectáculos, la indagación en la poética del realismo y el intento (nunca alcanzado) de captación de un público popular, y que se extiende entre 1949 y 1960. La fundamental importancia de esta obra radicó en que buscaba reflejar la lengua, costumbres y problemas sociales y económicos de su época en el marco del movimiento de teatro independiente, que hasta ese momento se había caracterizado por un repertorio predominantemente extranjero.

Así, Pedro Asquini declaraba con respecto a la inclusión de *El Puente* en el repertorio del grupo:

Nosotros nos sentíamos en deuda por no representar autores argentinos, si continuábamos estrenando solamente autores extranjeros no tardarían en tildarnos colonialistas. Sabíamos bien que el teatro no se mide por las puestas sino por los autores que presenta. *Y queríamos un teatro argentino.* (...) *La Máscara* estaba en deuda respecto a la revelación de nuevos dramaturgos. (1990: 38-39).

En *El Puente* se observa la voluntad de autor de insertar su dramaturgia en el contexto político y social argentino, llevando a escena una tesis social mediante una metáfora de lectura transparente. Esto es la fundamental diferencia con la primera fase del Teatro Independiente, en la que los conflictos permanecían en el ámbito de la abstracción simbólica o en lo subjetivo. En este texto, los personajes son de índole referencial, correlatos de los roles sociales, su discurso intentaba reproducir el habla coloquial de los personajes-referentes, con sus modalidades particulares por grupo social; y sus conflictos presentan la visión del autor sobre la situación social, en especial sobre los conflictos entre clases sociales. El Padre se convierte en el portavoz de las ideas del autor, con el fin de explicitar y ratificar la tesis de la obra, a fin de que llegue al espectador de manera inequívoca. Por ejemplo, vehiculiza en el texto esta lectura irónica de la movilidad social de las clases bajas propiciado por el peronismo:

Padre: Vea. Antes las clases sociales eran dos. Aquí estaban los de arriba y aquí estaban los de abajo. Ahora no. Ahora todo está más entreverado. Ahora hay una escalera (*Ese es su argumento*) Eso es. Una escalera. Cada uno tiene un escalón. Unos están abajo de todo y otros arriba, pero hay un montón de escalones llenos de gente. Y todos luchan por subir y por no bajar, ¿comprende? Entonces no hay tiempo para otra cosa. El de abajo le hace

cosquillas al de arriba, y el de arriba le tira patadas al de abajo. ¿Se da cuenta? De vez en cuando, alguno se escurre y sube; y otro pega un resbalón y cae. Pero ésas son excepciones. (Gorostiza, 1993: 351-352).

Esta postura se diferenciaba claramente de la oficialista postulada en *Clase Media*, que también utilizó la metáfora de la escalera para referirse a la movilidad social, pero de forma muy diferente:

Carlos: (...) ese pretendiente de la sociedad, ¿sabe que mi padre empezó a subir por la larga escalera que forma la clase media, desde el primer peldaño? (...) Admitiendo que haya empezado en el noveno. Total, la escalera que forman las diversas capas de la clase media tiene como mil peldaños (Newton, 1949: 32).

Además, en el marco de una propaganda oficial que transmitía un mensaje claro: “la Argentina era el mejor país del mundo”, *El Puente* presentaba en escena la crisis económica, las tensiones sociales y el odio suscitado entre los dos bandos en los que se dividía la sociedad.

7. La implementación de la censura

La estrategia más fuerte de intervención en el campo teatral de la política cultural peronista fue la aplicación de la censura (Zayas, 2001: 238), a la que ya hemos mencionado al referirnos a la acción de gobierno contra el teatro independiente. Ya hemos citado el caso de *La Máscara*, que debió eliminar una escena de *Crimen y Castigo* de Dostoievsky, censurada por la Municipalidad en 1948 (Asquini, 1990: 34-35), o el de *Nuevo Teatro*, al que se le negó la aprobación de la Municipalidad para llevar a escena a *En los bajos fondos* de Gorki, hasta lograrla excepcionalmente en 1951 (: 48-49), y su director, Pedro Asquini, fue citado por la Sección Especial de Lucha contra el Comunismo de la Policía Federal antes del estreno de *Madre Coraje*, de Bertolt Brecht en 1954 (Asquini, 1990: 67; Pellettieri, 1999: 92-94). Uno de los casos más relevantes de censura fue la suspensión a tres días de su estreno de la obra *El malentendido* de Albert Camus, en mayo de 1949, por lo que el escritor francés se negó a visitar oficialmente a la Argentina en su gira por América del Sur (Pellettieri, 1999: 93).

Los casos ya citados de censura a los teatros independientes, no nos deben hacer pensar que sólo se implementaba en ese circuito. La censura llegó a ejercerse hasta en el teatro oficial. Tal fue el caso de las objeciones planteadas y las modificaciones impuestas por el director del Teatro Nacional Cervantes, Eduardo Suárez Danero, al autor y director Homero Guglielmini luego de la primera representación de su obra, *¡Cómo han cambiado las cosas!*, que le hicieron tomar la decisión de retirarla de cartel (*La Razón*, 15/4/48; *La Nación*, 15/4/48; *La Prensa*, 15/4/48). En esa ocasión, la prensa adjudicó la responsabilidad a la falta

de competencia teatral del director del teatro, que habría considerado a la obra “más que atrevida” (*Clarín*, 16/4/48). Esto corrobora lo planteado por Giunta (1999: 166) con respecto a la famosa impugnación de Ivanissevich al arte abstracto, en que en ocasiones la política cultural del peronismo se sostenía más en los intereses particulares de gestores y funcionarios coyunturales (Ivanissevich, Sánchez Danero, Apold) que en un programa predeterminado.

III.4.4. Principales lineamientos de la política cultural peronista en relación al teatro

Como vimos, la separación entre campo político y campo intelectual tuvo como consecuencia que se le haya reprochado al peronismo la ausencia de una orientación cultural coherente. Esta creencia difundida -sobre que el peronismo careció de una política cultural y artística en general- se trasladó también al campo teatral. Nos propusimos revisar este preconceito, sí como la relación entre poder y teatro, a la luz de los documentos históricos, relevando lugar destinado al teatro en el marco de la política cultural implementada por el gobierno peronista y continuando los trabajos que ya han problematizado la relación del peronismo con el teatro (Pellettieri, 1999), las artes visuales (Giunta, 1997) y la arquitectura (Ballent, 1993).

Para un estudio de la política cultural peronista, partimos de uno de los teóricos argentinos dedicados a la reflexión sobre la cultura y el arte popular, Néstor García Canclini, que en su estudio sobre *Las políticas culturales en América Latina* (1983), analiza diferentes políticas culturales y su basamento en sendas concepciones de la cultura nacional y de lo popular. Con respecto a la política cultural del primer gobierno peronista, la denomina “concepción estatalista de la cultura” y considera que en ésta la identidad está contenida en el Estado, como lugar en el que se condensan los valores nacionales, el orden que reúne las partes de una sociedad y regula sus conflictos, como totalidad protectora que los abarca. Este autor establece que:

La política cultural de esta tendencia identifica la continuidad de lo nacional con la preservación del Estado. Promueve, entonces, las actividades capaces de cohesionar al pueblo y algunos sectores de la “burguesía nacional” contra la oligarquía, caracterizada como antinación. Este impulso político de lo nacional y de la presencia pública del pueblo favoreció en el primer gobierno peronista un desarrollo inusitado de la cultura subalterna (por ejemplo, el auge del tango y la poesía popular), generó una industria cultural bajo la protección del Estado (política nacional de radiodifusión, creación de estudios de cine) que por primera vez reconoció y divulgó masivamente muchos temas y personajes populares (1983: 6).

El planteo de este autor viene a corroborar dos conclusiones a las que ya habíamos arribado. En primer lugar, que el cambio fundamental aportado por el peronismo a nivel cultural y teatral, no estuvo -como ya dijimos- en el ámbito de la producción, en la

generación de un nuevo movimiento artístico, sino en el de la distribución y circulación, el de la difusión de los bienes culturales, así como ocurrió en las artes plásticas (Giunta, 1997) o la arquitectura, (Ballent, 1993). En segundo lugar, que esta preocupación por el aumento de la “distribución social” del arte hizo que la política cultural privilegiara a los medios de comunicación que permitían la difusión masiva, como el cine y la radio, por sobre el teatro, de difusión más limitada.

Hemos intentado definir los lineamientos principales de la política cultural en relación al teatro, relevando la política cultural peronista tanto en el plano discursivo como en el de la acción de gobierno, a la luz del relevamiento de fuentes documentales. Con este objetivo, realizamos una investigación histórica, tomando como fuente principal los archivos de prensa existentes en el Instituto Nacional de Estudios de Teatro y en Argentores.

La política cultural peronista se orientó al fomento de la distribución cultural. Para Williams dicha distribución se conecta con los modos de producción y se interpreta como “la formación activa de los lectores, las audiencias y las características relaciones sociales, incluyendo las relaciones económicas, dentro de las cuales se llevan a cabo en la práctica las formas particulares de la actividad cultural.” (1980: 161). Por lo tanto, la política cultural teatral oficialista se orientó a la formación activa de un nuevo público para el teatro, así como una nueva audiencia para la actividad cultural en general, de origen obrero y de clase media baja. Este movimiento consideraba que su misión “revolucionaria” en el ámbito de la cultura era que los bienes culturales se convirtieran en accesibles al pueblo trabajador, al que consideraba como sus legítimos poseedores. Por ejemplo, el Seminario Dramático del Instituto de Estudios de Teatro organizaba funciones especialmente dedicadas a los estudiantes y a los gremios obreros, los domingos a la tarde en el Teatro Nacional Cervantes. Las entradas gratuitas eran entregadas a instituciones culturales, educativas y gremiales. Esta preocupación de la política cultural por la formación y ampliación del público de arte, se observa también en el campo de las artes plásticas, donde muchas de las modificaciones al funcionamiento del Salón Nacional de Bellas Artes obedecían a tal fin, como establecer un horario nocturno de exhibición, para que puedan asistir los trabajadores (Giunta, 1999: 160).

En los planes de acción de gobierno, denominados Planes Quinquenales, quedaba registrada esta preocupación del gobierno con respecto la “elevación cultural del pueblo”, para lo cual el teatro cumplía una importante función social de formación espiritual y educación del mismo, tal como expresara el mismo Perón:

Nuestra política social tiende, ante todo, a cambiar la concepción materialista de la vida en una exaltación de los valores espirituales. Por eso aspiramos a elevar la cultura social. El Estado argentino no debe regatear esfuerzos ni sacrificios de ninguna clase para extender a

todos los ámbitos de la Nación las enseñanzas adecuadas para elevar la cultura de sus habitantes (Ronzitti, 1953: 26).

Mientras el Primer Plan Quinquenal, de 1947, tenía como propósito fomentar y ayudar cuanto tuviera relación con la cultura en general, el Segundo Plan Quinquenal proponía un plan orgánico tendiente a la formación de una cultura esencialmente nacional. Este plan le dedicaba a la cultura su quinto capítulo, y estipulaba que la cultura artística

Será desarrollada mediante exhibiciones de carácter popular, con preponderancia de obras del acervo artístico nacional y universal, ajustando sus programas a la capacidad receptiva de los auditorios; actualizando y agilizando la actividad de los museos de arte, poniendo al alcance del pueblo todas las colecciones; se reglamentará en forma adecuada los distintos medios de difusión, en cuanto constituyan manifestaciones de cultura artística, tales como cinematógrafo, teatro, radio, prensa, televisión, a fin de que estos medios contribuyan a la formación de la conciencia artística nacional y dando lugar a que pueda elevarse la cultura social. Y no se trata de dirigir o imprimir una fisonomía forzosa a la cultura nacional, sino de cuidar que, en los aspectos fundamentales de las actividades citadas se cumpla una función esencialmente cultural y que además se hallen al servicio del Pueblo, con el objeto de integrar la personalidad de la Nación (Ronzitti, 1953: 29).

En suma, para el peronismo, el teatro no debía permanecer en la égida de un selecto circuito de intelectuales, sino que debía ser restituido a su generador y productor, “el pueblo”, destinatario del discurso y la acción de gobierno. En conjunción con esta preocupación por la “distribución social” de la riqueza cultural, dos rasgos caracterizaron la política cultural teatral del peronismo: su preocupación por la situación del arte escénico en el interior del país y por la difusión del teatro en el medio obrero.

Difusión del teatro en el interior del país

En enero de 1947, la Comisión Nacional de Cultura envió un informe al Ministerio del Interior sobre la situación del teatro en el interior del país, y solicitó que

se haga notar a autoridades provinciales y municipales de la situación del arte teatral y se adopten medidas necesarias para que el Estado, por medio de la Comisión Nacional de Cultura pueda concurrir eficazmente a resolver los problemas de los gremios especializados.

Continuando con esta preocupación por el teatro en el interior, la Comisión Nacional de Cultura, a sugerencia de Claudio Martínez Payva, solicitó al Ministerio del Interior poder disponer de la totalidad de las salas teatrales oficiales del interior, cuya mayoría se hallaban concedidas a empresas cinematográficas, cuyo informe detallado se publicó en *Democracia* el 23/1/47. En la fundamentación de estas medidas, se observa la valoración artística que se otorgaba oficialmente al “teatro nuestro, que por su jerarquía y su organización es una de las mayores conquistas de la cultura argentina” (*El Líder*, 20/1/45). Además, creó un elenco

adicional al del Teatro Nacional de Comedia con el fin de “llevar a las provincias una expresión de digna cultura artística en materia teatral para contribuir así a la educación y solaz de los pueblos argentinos”. (*El Líder*, 20/1/47). Cumpliendo esta disposición, organizó una gira por veinticuatro localidades del interior del país de ese elenco, en la que representaron *Tierra Extraña*, de Alejandro Vagni, obra nativista, durante los meses de mayo y junio de 1947. Las fuentes no son coincidentes con respecto a la repercusión de esta gira, como lo demuestran las notas publicadas en *El Laborista* el 8/5/47, que indica que en Rosario el público “colmaba la capacidad de la sala y se apeñuscaba en los pasillos”, mientras que *Crítica* en esa misma fecha denomina así la nota que reseñaba la labor de la gira: “Bátense los Récorde de Soledad en las Salas Donde Actúan los Elencos del Teatro Nacional de Comedia”.

La Comisión Nacional de Cultura publicaba la *Guía quincenal de la actividad intelectual y artística argentina*, órgano que principalmente difundía las actividades organizadas y auspiciadas por la Comisión, pero que también daba cuenta de las actividades organizadas en todo el campo cultural, en los sectores privado, independiente o profesional. Sus secciones Conferencias, Música, Teatro, Artes Plásticas, Coreografía, comenzaban con la reseña de las conferencias, conciertos, representaciones teatrales y de danzas, exposiciones y concursos de artes plásticas que se realizaban en la Capital, y a continuación, los que se realizaban en el interior de nuestro país.

En el marco de esta preocupación por la difusión del teatro en el interior del país, se encuentra toda la actividad que realizó el gobierno para fomentar la actividad de los teatros vocacionales en todo el país, así como difundir el teatro regional en Buenos Aires, trayendo a la ciudad capital a esos elencos. Por ejemplo, podemos citar que el 12/2/50 la Subsecretaría de Cultura dependiente del Ministerio de Educación de la Nación presentó al Teatro Vocacional de Salta, con un poema dramático de Amadeo Rodolfo Siroli denominado *Pacha-mama*, dirigido por Arturo Wayas Tedin.

Esta preocupación por la situación del teatro en las provincias se encuadraba en una política cultural global de corte federal, de difusión y apoyo a la cultura en el interior del país. El Presidente de la Comisión Nacional de Cultura, Antonio P. Castro, en la ceremonia de entrega de premios y becas de la Comisión en noviembre de 1947 sintetizó esta política:

Queremos salir de la capital. Llevarla a las provincias. Premiar las actividades intelectuales y artísticas del interior. Auspiciar actos culturales de toda especie, brindando a los pueblos de adentro, tan argentinos y donde está la fuerza moral de la nación, la oportunidad de que también gocen de los beneficios que disfrutaban los de la capital (*Guía quincenal*, II, 33, 1948: 63).

Esta voluntad sustentaba numerosas decisiones gubernamentales que cambiaban tradiciones centralistas sumamente arraigadas en el campo cultural. Por ejemplo, la entrega de los premios regionales de 1948 se realizaron en la zona de residencia de los beneficiarios, y ya no en la capital. En el caso de las artes plásticas, por ejemplo, en 1948 por disposición de la Subsecretaría de Cultura de la Nación se trasladó el XXXVIII Salón Nacional de Artes Plásticas a la ciudad de Mendoza. El salón se había cerrado el 21 de octubre en la capital, y una muestra de obras del mismo –entre ellas la totalidad de los premios oficiales- fue inaugurada en Mendoza el 14 de noviembre, constituyendo un “acontecimiento que se produce por primera vez en la historia de aquella elevada manifestación del arte pictórico” (*Guía quincenal*, II, 33, 1948: 38). En el Teatro Nacional Cervantes, la Comisión Nacional de Cultura organizaba una exposición permanente de Artes Plásticas para artistas del interior, convocando a artistas a que soliciten su participación directamente a la Comisión (*Guía quincenal*, II, 33, 1948: 55). Otro ejemplo de este intento de quebrar la tradicional hegemonía artística de la capital, fue la decisión tomada por la organización del Salón Nacional de Artes Plásticas de 1951, en cuanto a que en lugar de que los artistas del interior fuesen aceptados o rechazados en Buenos Aires, se establecía una instancia previa de selección en cinco Salones Regionales, organizados en ciudades de diferentes zonas del país, contando cada uno con su propio jurado. En ese mismo año, se organizaron las “Exposiciones circulantes de cultura”, destinadas a poner “al pueblo de todo el país en contacto con las obras de todos los salones y las más importantes de numerosos artistas argentinos” (Giunta, 1999: 171).

En cumplimiento de esa orientación, y de elevar el nivel cultural de todos los argentinos hasta en los “mas apartados rincones de la patria”, la Comisión Nacional de Cultura encaró un plan de difusión cultural, organizando elencos teatrales que recorrían el país, realizando representaciones teatrales tanto en ciudades importantes así como en localidades muy pequeñas del interior, que muchas veces constituían las primeras o únicas manifestaciones teatrales ocurridas en las mismas. En muchas de estas poblaciones, no había sala teatral y las funciones se realizaban en locales improvisados, y llegaban a convocar a casi la totalidad de la población. En todas las localidades visitadas, las funciones eran de carácter gratuito, con el objetivo de alcanzar a todos los sectores sociales por igual. En 1948 existían dos elencos, la Compañía de Comedias, dirigida por Pascual Pelicciotta y el elenco de Comedias Cómicas, dirigido por el actor Samuel Sanda⁶⁷ (*Guía quincenal*, II, 33, 1948: 71-73).

⁶⁷ Para tener una idea de lo remoto y la amplitud de las localidades visitadas, entre la última quincena de noviembre y la primera de diciembre de ese año, la Compañía de Comedias se presentó en Toay, Gral. Acha,

Este objetivo iba a ser reforzado por otra iniciativa del Subsecretario de Cultura, Antonio P. Castro, la creación de un Tren Cultural, que tendría por misión:

recorrer en forma permanente las distintas provincias y territorios de la República llevando a bordo, para exponer ante todos los públicos, la cultura y el arte en todas sus formas. El Tren Cultural no será siempre ferroviario, sino también automotor o mixto, y en su parte técnica estará constituido por las más diversas expresiones artísticas y culturales: el teatro, la música, danzas, conferencias y exposiciones. Las exhibiciones teatrales se dividirán en dos aspectos: teatro para niños y compañía de comedias y llevarán en su repertorio las más calificadas obras del teatro argentino y universal (*Guía quincenal*, II, 33, 1948: 81-82).

De este emprendimiento, anunciado en 1948, no hemos encontrado hasta ahora datos de su existencia posterior.

Difusión del teatro en el medio obrero

Una de las primeras medidas que tomó el nuevo gobierno en el ámbito teatral, fue implementar funciones gratuitas dedicadas a obreros en el Teatro Nacional de Comedia y en el Teatro Colón (*La Época*, 15/7/46; *La Prensa y El Pueblo*, 16/10/46; *El Laborista*, 10/8/46).

Otro ejemplo de esta preocupación por la difusión del teatro en el medio obrero fue la creación del Teatro Obrero de la CGT en 1948, dirigido por José María Fernández Unsain (miembro de la Comisión Nacional de Cultura) y César Jaimes. Este grupo, formado por obreros pertenecientes a diferentes gremios, se presentaba en los barrios de la ciudad de Buenos Aires, el Gran Buenos Aires y el interior del país buscando que “tal instrumento de cultura pueda ser apreciado por las masas laboriosas en la mayor medida posible”. Este grupo implementaba una estrategia que cruzaba las representaciones teatrales con actos políticos: en la función inaugural, realizada en el Teatro Nacional Cervantes, luego de la llegada del Presidente y su esposa se cantó el Himno Nacional, dirigió un discurso el Secretario Gral. de la GGT y luego de la representación de la obra se entonó la Marcha de la CGT, prácticas que se continuaron en las siguientes aperturas de temporadas (Zayas, 2001: 241-242).

El repertorio del Teatro Obrero Argentino de la Confederación General del Trabajo estaba conformado por piezas “de ambiente nacional, algunas de ellas alusivas al momento de recuperación económica y estímulo cultural que vive el país” (*Guía quincenal...* II, 33, 1948:

Bahía Blanca, Río Colorado, Choele Choel, Villa Regina, Fuerte Gral. Roca, Allem, Cipolletti, Neuquén, Plaza Huinca y Zapala, mientras que el elenco de Comedias Cómicas lo hizo en Monteros, Concepción, Catamarca, La Rioja, Bahía Blanca, Patagones, Viedma, San Antonio Oeste, Puerto Madryn, Trelew y Rawson. En 1950, la Comisión contaba con una sola compañía teatral, que se presentó en octubre en parajes denominados km.27 y km.3, del territorio del Chubut, así como en las ciudades de Rawson, Gaiman y Puerto Madryn, presentando un repertorio exclusivamente argentino: *Noche del alma* Vicente Martínez Cuitiño, *La maldad desinteresada* y *El hogar ajeno* de Luis Rodríguez Acassuso; *La conquista*, de César Iglesias Paz y *Hay que aprender a vivir*, de De Las Llanderas y Malfatti.

29.), como *El hombre y su pueblo* de César Jaimes, *La isla de don Quijote* de Claudio Martínez Paiva, *Tierra virgen* de Pedro E. Pico y *Octubre heroico* de César Jaimes. En 1950 tuvieron un repertorio Sanmartiniano, en consonancia con los homenajes del “Año del Libertador Gral. San Martín”, incluyendo *Hacia las cumbres* de Belisario Roldán y *Sainete de la acción de Maipú*. Una de las obras más representadas por este conjunto fue *Médico a palos* de Molière, estrenada en 1951, lo que confirma lo ya dicho anteriormente respecto de la incorporación de la cultura clásica. Ante una de sus representaciones, el Subsecretario de Cultura, Antonio Valerga, se refirió a que escenificar clásicos como Molière significaba acercar a las masas obreras a obras consagradas que ya habían sido aplaudidas por las clases ilustradas (Zayas, 2001: 243).

El apoyo estatal a esta institución se vio expresada en la entrega de premios tanto a su codirector (por *Octubre heroico*) como a su labor escénica, con el premio de interpretación para conjuntos vocacionales de 1948 y el Primer Premio Municipal al Teatro Obrero Argentino en 1950.

A imagen de esta institución, se fueron creando otros teatros obreros en Buenos Aires y el interior del país. En 1950 se constituyeron el Teatro Obrero de los Textiles y el Teatro Obrero Cuyano, dirigido por Humberto Crimi. En 1952 se crearon el Teatro Obrero de los Tranviarios y la Primer Compañía Obrera Vocacional Teatral y Cinematográfica “Lealtad 17 de octubre” (Zayas, 2001: 246). En 1954, la escuela-teatro de la CGT realizó giras por el interior con el fin de promover la creación de elencos teatrales regionales.

Entre estos grupos, el Teatro Obrero de los Textiles, -cuyo folleto expresaba: “Si los trabajadores no van al teatro, el teatro debe ir a los trabajadores”- estrenó una obra escrita por un obrero textil, *El borracho y el doctor* de Angel Costa, obrero de Alpargatas, índice de que esta política cultural estaba propiciando el surgimiento de artistas de origen obrero, -así como se proponía la Revolución Cultural que lanzó el comunismo a partir de 1928 (Clark, 2000: 73-101)- no solo a nivel de la actuación, como todos los otros grupos, sino también en la dramaturgia. Ahora bien, de toda la labor del teatro obrero, solo se incorporó a la actividad teatral profesional con posterioridad, el actor Oscar Viale, que en esa época utilizaba su nombre real (Gerónimo Oscar Schissi), integrante del elenco del Teatro Obrero de la CGT.

Otras características de la política cultural teatral peronista

Además de los dos rasgos salientes ya señalados, relevando la acción de gobierno implementada por la política cultural del peronismo, encontramos otros emprendimientos en relación con el teatro. El primero de ellos fue la creación del Seminario Dramático del

Instituto Nacional de Estudios de Teatro, dependiente de la Comisión Nacional de Cultura creado en 1947, dedicado a la formación actoral. El antecedente de esta institución eran los cursos de teatro organizados en 1936 por el Teatro Nacional de Comedia, con el fin de incorporar luego a sus “inscriptos” en el elenco del teatro. El Seminario Dramático, dirigido por Juan Oscar Ponferrada (a cargo también del Instituto Nacional de Estudios de Teatro), contaba con un repertorio donde predominaban obras de autores españoles del Siglo de Oro (Cervantes, Lope de Rueda, Tirso de Molina) e incluía también autores tradicionales argentinos (comedias de Laferrère, sainetes de Pacheco). Además de lo actoral, la formación contemplaba los aspectos técnicos de la labor teatral, por lo que los integrantes del elenco confeccionaban también los vestuarios. Llevaban a cabo –como ya mencionamos– representaciones destinadas a escolares y gremios los domingos en el Teatro Cervantes, y también realizaron representaciones en cárceles y en la Fiesta de la Juventud organizada por la Secretaría de Educación en Tucumán (*Guía quincenal*, II, 33, 1948: 74-75).

Otra de las acciones de gobierno en el ámbito teatral fue la creación del Teatro para Niños. Esta entidad, creada por la Subsecretaría de Cultura y auspiciada por la Secretaría de Educación de la Nación, buscaba funcionar como un complemento del sistema pedagógico en el proceso de educación de los niños. Para esto realizaban una rigurosa selección del repertorio, iniciando sus actividades en 1948 con *Una Aventura en el Circo*, de Alfredo Arjó y *El Alma de los Muñecos*, de Alberto Larán de Vere. El Teatro para Niños estaba formado por dos elencos, que se presentaban los domingos en el Teatro Smart y en salas de teatro y cine de los barrios. (*Guía quincenal*, II, 33, 1948: 60-62).

Esta relación entre teatro y educación también se hallaba presente en las giras ya mencionadas de los elencos de la Comisión Nacional de Cultura por las localidades del interior, dado que el repertorio de obras de índole histórica de esos elencos permitía desarrollar actividades pedagógicas en las escuelas de los sitios visitados⁶⁸.

Conclusiones

El cambio fundamental aportado por el peronismo a nivel cultural y teatral no se produjo en el ámbito de la producción, en la generación de un nuevo movimiento artístico, sino en el de la distribución, circulación y difusión de los bienes culturales. La política cultural se orientó al fomento de la distribución cultural, a la formación activa de un nuevo público para el teatro, así como de una nueva audiencia para la actividad cultural en general,

de origen obrero y de clase media baja. Este movimiento consideraba que su misión “revolucionaria” en el ámbito de la cultura era que los bienes culturales se convirtieran en accesibles al pueblo trabajador, al que consideraba como sus legítimos poseedores. En conjunción con esta preocupación por la “distribución social” de la riqueza cultural, dos rasgos caracterizaron la política cultural teatral del peronismo: su preocupación por la situación del arte escénico en el interior del país y por la difusión del teatro en el medio obrero.

Después del relevamiento realizado, podemos desmentir el difundido concepto de que el peronismo careció de política cultural, o de que ésta no fue coherente. Lo que sí pasó fue que esa política cultural no coincidió con las expectativas de la tendencia teatral dominante para el campo cultural, y por eso fue rechazada y considerada inexistente. Cabe preguntarnos sobre la efectividad de esta política, sobre si logró formar y generar un público para el arte, sobre si logró difundir la práctica teatral en el interior del país y en el medio obrero, sobre si la incorporación del teatro como herramienta que acompañó el proceso pedagógico logró convertir a esos niños en espectadores teatrales informados. Lamentablemente no contamos con información sobre el público teatral, al igual de lo que plantea Andrea Giunta respecto al público de arte, el público teatral es un destinatario abstracto, permanentemente invocado como justificación de todas las iniciativas culturales, pero que permanece desconocido.

Las relaciones entre teatro y peronismo no fueron, según lo hemos visto, ni lineales ni estables a lo largo del período. Luego de un momento inicial de fuerte intervención en el campo teatral, la actitud de la política cultural oficialista se modera con el transcurso del tiempo, permitiendo la presentación de obras extranjeras, pero solamente de adaptaciones del repertorio clásico universal, no abriendo las puertas a las expresiones del teatro moderno. No observamos en el caso del teatro la modernización y apertura al mundo advertida por Andrea Giunta en el campo de las artes plásticas a partir de 1952 (1997: 178-179; 1999: 176-177). La inclusión de dos obras modernas en el repertorio del Cervantes ya mencionadas -*Los Caballeros de la Tabla Redonda* de Jean Cocteau, (1950) y *Seis Personajes en Busca de un Autor* de Luigi Pirandello, (1952)- parecen tener más bien un carácter de excepción, y constituyen un signo de relevancia muy escasa frente a la presencia dominante del arte abstracto en el envío oficial a la Bienal de San Pablo en 1953, o a la inclusión de obras de esa tendencia en la exposición “La pintura y la escultura argentinas de este siglo”, en 1952, presentada en el Museo Nacional de Bellas Artes. No hemos hallado (aún) en el campo teatral

⁶⁸ Por ejemplo, en Catriló (Prov.de La Pampa) se organizó un concurso de composición sobre la obra presentada por el elenco de la Comisión Nacional de Cultura, de significación evidente para la zona: *Los Conquistadores*

hechos que nos permitan pensar en un proceso semejante al que se dio entre arte abstracto y peronismo, que pasó desde una incompatibilidad manifiesta, a una coexistencia e incluso hasta una colaboración implícita. Pero hemos asumido el desafío y seguiremos investigando, ya que consideramos que esta necesidad del gobierno de mostrar al mundo un país renovado, moderno, surgida de la necesidad económica de atraer capitales extranjeros, debe haber también repercutido en el campo teatral, aunque quizás más tardíamente.

Con el golpe de estado de septiembre de 1955, se generó un reacomodamiento de los diferentes agentes culturales presentes en el campo. La autodenominada “Revolución Libertadora” modificó abruptamente el país, ya que no solo desplazó de los centros de poder a los partidarios del peronismo, como todo cambio de gestión gubernamental, sino que proscribió a esta fuerza política hasta el punto de prohibir sus signos partidarios y hasta la mención del nombre de su líder, al que a partir de ese momento se lo denominaba con apelativos alusivos del estilo de “el tirano prófugo”, entre otros. El cambio político aniquiló uno de los dos polos en que se dividía el campo intelectual: el sector peronista del campo teatral literalmente desapareció, arrasado por la proscripción de la “Revolución Libertadora”, mientras que el sector opositor fue legitimado por la política oficial y pasó a ocupar el lugar hegemónico. El discurso peronista, tanto político, gremial, cultural y, en nuestro caso teatral, se convirtió así bruscamente de oficial a desplazado y subyugado, según la terminología de Villegas (1988), con la consiguiente desaparición de la cartelera de los actores, actrices y autores adheridos a él, incluidos en unas míticas “listas negras”. El teatro tradicional fue totalmente desplazado del campo teatral, en principio como rechazo a la política cultural anterior, pero por sobre todo por el nuevo proceso de modernización que inunda el campo teatral. Luego de la caída del peronismo, y en torno a los 60, se producirá en el campo teatral una segunda modernización (la primera como dijimos se produjo en 1930, en torno al teatro independiente), centrada fundamentalmente en torno del lenguaje (Williams, 1997: 89-107), que traerá al campo teatral la reflexión sobre el valor intrínseco de la palabra poética, el rechazo al carácter representacional del lenguaje y la escritura propios del modernismo, y comienzan a circular por Buenos Aires los referentes modernista más fuertes en lo teatral: Brecht, Artaud y su Teatro de la Crueldad, el teatro del absurdo y de la incomunicación.

CONCLUSIONES

A partir del desarrollo de cada uno de los aspectos abordados en esta tesis, arribamos a las siguientes conclusiones:

- 1) Hemos demostrado la productividad del procedimiento del costumbrismo en el teatro argentino, su continuidad y proyección a lo largo del tiempo, desde los orígenes del teatro nacional hasta 1955.
- 2) Comprobamos 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. Este 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
- 3) Hemos señalado que la funcionalidad característica del procedimiento del costumbrismo en el nativismo - presentar en escena las tradiciones, las expresiones artísticas y la lengua criollas- tiene su significación en la búsqueda de su recuperación y fijación antes de que el proceso de modernización que atravesaba nuestro país las condene a la disolución. En este sentido, se hace eco del debate instalado por el pensamiento nacionalista conservador en los primeros años del siglo.
- 4) Asimismo, en tanto se observó que el auge del costumbrismo condujo a que el procedimiento se incluya en la mayor parte del teatro del período 1896-1930, creemos haber demostrado la presencia y significación del costumbrismo tanto en las obras nativistas -en las que este procedimiento era dominante y por lo tanto nos dedicamos a su estudio con especial detenimiento- así como en obras de otras poéticas como el melodrama social, la comedia costumbrista y el sainete.
- 5) Definimos los rasgos de la poética nativista en sus tres fases de desarrollo, señalando en cada una sus características peculiares al nivel de la construcción de la obra dramática y definiendo su modelo textual.
- 6) Hemos profundizado el estudio de la obra dramática nativista de un autor, Alberto Vacarezza, comprobando la pertenencia al género de un total de dieciocho piezas dentro de su vasta obra. Cabe señalar que se hallaron en el marco de esta investigación en diferentes archivos cuatro copias mecanografiadas de obras inéditas de este autor: *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 su obra.
- 7) Corroboramos que las puestas en escena nativistas inauguraron una práctica escénica diversa a la de la gauchesca anterior, aportando innovaciones tanto al nivel de la especialización –con

el paso del espacio circular del circo criollo al teatro estable “a la italiana”-, como de la actuación y la armonización.

8) 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. El pasaje de la gauchesca al nativismo implicó, además, al nivel de la recepción, el paso de la identificación asociativa a la compasiva.

9) Además, creemos haber demostrado que la presencia y el auge tanto del procedimiento del costumbrismo en diferentes géneros teatrales como del nativismo en el teatro argentino surgieron como respuesta a las ideas imperantes en el campo intelectual de fines del siglo XIX y principios del XX -(más concretamente, entre 1888 y 1913)-, signado por un debate sobre la definición de la nacionalidad y la cultura nacional.

10) A partir de 1930, la poética nativista se convierte en remanente, dado el proceso de modernización iniciado por el movimiento del Teatro Independiente. Sin embargo, hemos observado cómo el nativismo vive un proceso de resurgimiento a partir de 1940, que se incrementa notablemente entre 1945 y 1955, debido –entre otros factores- al estreno de nuevas obras nativistas así como a la asidua reposición de obras anteriores de esa poética. Hemos determinado las características textuales de estas obras, señalando sus modificaciones e innovaciones con respecto al modelo anterior y estableciendo sus diversas variantes.

11) Contemplamos cómo la puesta en escena y recepción de las obras nativistas de este período ubican claramente a esta poética en una posición remanente dentro del campo intelectual.

12) Por último, creemos haber demostrado que este resurgimiento del nativismo que se produce en el período comprendido entre 1945 y 1955 tiene estrecha relación con el contexto histórico, político y social, ya que responde a la política cultural desarrollada por el gobierno peronista. Ésta política configuró una nueva tradición selectiva que, en el caso del teatro, optó por un teatro tradicional remanente, en especial el sainete y el nativismo, y se cerró a las propuestas modernas extranjeras. Con el fin de extender su hegemonía política al campo cultural, el gobierno peronista recreó una tradición seleccionando aquellos significados y prácticas culturales del pasado que le permitían sustentar las oposiciones en las que se basaba su pensamiento: pueblo/oligarquía, lo nacional/lo extranjero, objetivo para el que el nativismo fue altamente funcional.

ANEXOS

Anexo 1. Corpus de obras nativistas (1896-1939)

Autor	Título	Fecha	Compañía	Teatro	Edición
Alippi, Elías	El Indio Rubio	01/01/1912		Nuevo	
Bayón Herrera, Luis	Santos Vega	05/06/1913	Podestá, Pablo	Nuevo	
Beltrán, Oscar	El Daño	28/10/1925	Carcavallo	Nacional	
Beltrán, Oscar y Riese, S.	Como el Hornero	28/10/1927	Muiño	Buenos Aires	Bambalinas N°523
Blomberg, H.P. y Viale Paz	La mulata del Restaurador	30/06/1932	Carcavallo	Nacional	
Blomberg, H.P. y Viale Paz	La Pulpera de Santa Lucía	27/09/1930	Ratti, César y Pepe	Apolo	La Escena N°648
Caraballo, Gustavo	El Hornero	11/03/1918	Podestá, Pablo	Nuevo	
Caraballo, Gustavo	El Nido Oculto	21/08/1931	Franco, Eva	Ateneo	
Caraballo, Gustavo	El Patrón del Agua	09/06/1919	Muiño-Alippi	Buenos Aires	Bambalinas N°67
Caraballo, Gustavo	Juan Cuello	01/03/1921	Muiño-Alippi	Buenos Aires	Bamb.155/Argent.204
Caraballo, Gustavo	La Cruz del Sur	28/05/1920	Podestá-Rosich	Marconi	
Cione, Otto Miguel	Como Flor de Camalote	02/06/1916			
Escobar, Julio	Mandinga o el 80 en el Desierto	31/05/1923	Ratti, César	Apolo	La Escena Supl.80
Fontanella, Agustín	Tranquera				Bambalinas N°90
García Velloso, Enrique	El Casamiento de Laucha	14/04/1917	Rosich-Ballerini	San Martín	
García Velloso, Enrique	Gualicho	05/08/1924	Rivero-De Rosas	Marconi	
García Velloso, Enrique	Jesús Nazareno	26/02/1902	Podestá	Apolo	La Escena N°52
García Velloso, Enrique	Mama Culepina	04/04/1916	Rico-Parravicini-Podestá	Argentino	Bambalinas N°55
Giúdice, R.y Maroni, E.	Los Gorriones	1917	Daglio-Rivas	Nacional	
González Pacheco, Rodolfo	El Grillo	01/04/1929	Los Tres	Comedia (Rosario)	La Escena N°576
González Pacheco, Rodolfo	El Grillo	25/04/1929	Casaux	Nuevo (Bs.As)	La Escena N°576
González Pacheco, Rodolfo	Las Víboras	22/09/1916	Muiño-Alippi	Nuevo	El Teatro Nacional N°111
Granada, Nicolás	Bajo el Parral	17/11/1911	Battaglia	Nacional	
Iglesias Paz, César	El Señuelo	01/03/1917	Rosich-Ballerini	San Martín	
Leguizamón, Martiniano	Calandria	21/05/1896	José Podestá	Victoria	Bambalinas N° 88 /Solar-Hachette, 1961
Leguizamón, Martiniano	Del Tiempo Viejo	01/01/1915	Alippi-G.Castillo	San Martín	Solar Hachette, 1961
Martínez Cuitiño, Vicente	Mate Dulce				Bambalinas N° 78
Martínez Payva y De Rosa	La Estancia Nueva	15/10/1923	Carcavallo	Nacional	La Escena N°468
Martínez Payva y Deffilipis Novoa	Santos y Bandidos	22/10/1920	Arata-Simari-Franco	Nacional	
Martínez Payva, Claudio	A La Rastra	19/06/1925	Ratti (ó 26/6)	Sarmiento	Bambalinas N°391
Martínez Payva, Claudio	Cuentos De Pulperia	02/09/1925	Carcavallo	Nacional	
Martínez Payva, Claudio	De Otro Rodeo	08/04/1932	Cicarelli	Cómico	
Martínez Payva, Claudio	El Gaucho Casco	03/10/1924	Carcavallo (ó 11)	Nacional	
Martínez Payva, Claudio	El Gaucho Negro	12/08/1927	Carcavallo	Nacional	La Escena N° 562

Autor	Título	Fecha	Compañía	Teatro	Edición
Martínez Payva, Claudio	El Lazo	16/04/1930	Carcavallo	Nacional	Biblioteca Teatral Argentores I, N°2
Martínez Payva, Claudio	El Rancho del Hermano	11/03/1926	Carcavallo	Nacional	Argentores N°123
Martínez Payva, Claudio	En Una Chacra		Muiño	Buenos Aires	
Martínez Payva, Claudio	Gaucha!	18/03/1925	Carcavallo	Nacional	Bambalinas N°387
Martínez Payva, Claudio	La Cruz De Palo	14/03/1924	Carcavallo	Nacional	
Martínez Payva, Claudio	La Isla De Don Quijote	21/04/1921	Muiño-Alippi	Buenos Aires	
Martínez Payva, Claudio	La Ley Oculta	04/06/1918	Podestá	Politeama	La Escena N° 25
Martínez Payva, Claudio	La Pulpería de la Mazorca	07/09/1932	Cicarelli	Cómico	
Martínez Payva, Claudio	Las Margaritas	07/04/1919	Daglio-Petray	Politeama	Bambalinas N°136
Martínez Payva, Claudio	Los Nidos Rotos	10/07/1920	Blanca Podestá	Marconi	
Martínez Payva, Claudio	Los Penitentes	20/07/1922	Renacimiento	Nuevo (Montevideo)	
Martínez Payva, Claudio	Toda Una Vida	13/09/1923	Carcavallo	Nacional	Bambalinas N°288
Martínez Payva, C.- Rodríguez, Y.	La Lanza Rota	11/07/1924	Carcavallo	Nacional	Bambalinas N°406
Martínez Payva- Deffilipis Novoa	El Cacique Blanco	17/06/1920	Muiño-Alippi	Buenos Aires	Bambalinas N°117
Massey, C.E.	La Carreta y La Criollada	07/09/1925	Típica Argentina	Victoria	
Maturana, José de	La Flor Del Trigo	17/08/1908	Podestá	Apolo	
Novión, Alberto	Donde el Diablo Perdió el Poncho	31/08/1923		Porteño	La Escena N°273
Parra, Domingo	Gente de Ley	27/11/1925	Muiño	Buenos Aires	
Parra, Domingo	Yo quiero un marido criollo	01/04/1927	Ratti	Apolo	
Retta, Vicente y Dumont	Trigo Limpio	20/05/1932	Carcavallo		Bambalinas
Retta, Vicente G.	La Sangre de las Guitarras	21/06/1929	Carcavallo	Nacional	La Escena N°592
Riese, Salvador	Mandinga	17/02/1922	Estévez, Lino	San Martín	Bambalinas N°216
Riese, Salvador	Tientos de la misma lonja	18/04/1925	Cicarelli-Corsini	Apolo	
Rodríguez, Yamandú	El Demonio de los Andes	01/01/1935			
Rodríguez, Yamandú	El Matrero	07/06/1923	Carcavallo	Nacional	Entreacto N°22
Rodríguez, Yamandú	El Milagro	01/01/1935			
Rodríguez, Yamandú	Fraile Aldao	01/01/1935		Nacional	
Rodríguez, Y.-Montiel, V.	Ave María Purísima	20/06/1931	Carcavallo	Nacional	
Rodríguez, Y.-Parra, D.	Juan Sin Tierra	25/03/1931	Carcavallo	Nacional	
Rodríguez, Y.-Parra, D.	Tata Ceibo	10/04/1931	Muiño	Nacional	
Roquendo, Miguel	Guerra Sin Sangre	08/09/1915	Rosich-Casaux	Apolo	
Roquendo, Miguel	Los Escorpiones	05/11/1912		Nacional	
Roquendo, Miguel	Los Saguaypés	03/05/1912	Pablo Podestá	Nuevo	Bambalinas N°163
Sánchez, Florencio	M'hijo el dotor	13/08/1903	Jerónimo Podestá	Comedia	Huemul, 1980.
Sánchez, Florencio	Barranca Abajo	26/04/1905	José Podestá	Apolo	Estrada, 1952
Sánchez, Florencio	La gringa	21/11/1904	A. Pagano	San Martín	Estrada, 1952
Sánchez Gardel, Julio	La montaña de las brujas	13/09/1912	Pablo Podestá	Nuevo	Hachette, 1955
Sánchez Gardel, Julio	El zonda	17/08/1915	Pablo Podestá	Nuevo	La Escena N°143
Schaeffer Gallo -Parra	El Hombre del Sud	20/06/1925	Cicarelli-Corsini	Apolo	
Schaeffer Gallo, C- Alippi, E.	Es zongo el cristiano macho	30/06/1922	Muiño-Alippi	Buenos Aires	
Schaeffer Gallo, Carlos	Caña Dulce	29/05/1931	Muiño	Smart	
Schaeffer Gallo, Carlos	El Candombe Federal	19/07/1929	Alippi-Pomar	Cómico	La Escena N°610
Schaeffer Gallo, Carlos	El Dolor del Bárbaro	01/05/1914	Podestá	Nacional	
Schaeffer Gallo, Carlos	El Gaucho Judío	16/05/1916	Tradicional. Alippi	Marconi	La Escena N°79

Autor	Título	Fecha	Compañía	Teatro	Edición
Schaeffer Gallo, Carlos	El Rastro del Lobo	12/10/1904	Podestá	Buenos Aires	
Schaeffer Gallo, Carlos	La Bodega	05/09/1916	Vittone-Pomar	Nacional	
Schaeffer Gallo, Carlos	La Gauchita	07/11/1916	Vittone-Pomar	Nacional	
Schaeffer Gallo, Carlos	La Ley Gaucha	07/07/1933	Arata-Simari-Franco	Comedia	La Escena N°791
Schaeffer Gallo, Carlos	La Leyenda del Kakuy	01/04/1914	Podestá	Nacional	La Escena N°67
Schaeffer Gallo, Carlos	La Mazorquera de Monserrat	25/09/1930	Alippi-Ruggero-O	Cómico	La Escena N°659
Schaeffer Gallo, Carlos	La Novia de Zupay	26/05/1913	Podestá	Nuevo	Bambalinas N°57
Schaeffer Gallo, Carlos	La Tabla del Querer	07/04/1916	Muiño-Alippi	Nuevo	
Vacarezza, Alberto	Allá Va El Resero Luna	1942	Carcavallo	Pte.Alvear	
Vacarezza, Alberto	Caseros o El Comandante Ludueña	07/06/1939	Cicarelli-Muñoz-Anchart	Nacional	Copia Mecanografi. Archivo INET
Vacarezza, Alberto	El Buey Corneta	15/03/1912	Podestá-Vittone	Nacional	El Teatro Nacional, 25
Vacarezza, Alberto	El Cabo Rivero	08/03/1928	Muiño	Buenos Aires	La Escena N°514
Vacarezza, Alberto	El Camino a La Tablada	21/08/1930	Muiño	Buenos Aires.	La Escena N°643
Vacarezza, Alberto	El Fortín	23/05/1917	Muiño-Alippi	Buenos Aires	El Teatro Nacional, 105
Vacarezza, Alberto	El Ultimo Gaucho	14/06/1916	Vittone-Pomar	Nacional	La Escena N°579
Vacarezza, Alberto	Juan Moreira	11/05/1923	Carcavallo	Nacional	La Escena N° 272
Vacarezza, Alberto	La Casa de los Batallán	07/05/1917	Podestá, Pablo	Nuevo	El Teatro Nacional, 32
Vacarezza, Alberto	La China Dominga	21/04/1932	Muiño-Alippi	Buenos Aires	La Escena N° 73
Vacarezza, Alberto	La Fiesta de Juan Manuel	02/03/1934		Soc.Rural	
Vacarezza, Alberto	La Fiesta de Santa Rosa	08/10/1926	Carcavallo	Nacional	La Escena N°453
Vacarezza, Alberto	La Mala Racha	1907			Libreto Mecanograf. Argentores (1913)
Vacarezza, Alberto	La Noche del Forastero	1905			
Vacarezza, Alberto	La Sota en la Puerta	1918	Vittone-Pomar	Nacional	La Escena N°90, 1920
Vacarezza, Alberto	Lo que le pasó a Reynoso	13/03/1936	Muiño-Alippi	Nacional	Argentores N°298
Vacarezza, Alberto	Los Cardales	12/05/1913	Pablo Podestá	Nuevo	El Teatro Nacional 53 (1917); La Escena 622
Vacarezza, Alberto	Los Hijos del Finao	06/11/1917	Muiño-Alippi	Buenos Aires	La Novela Cómica Porteña N°20, 1918
Vacarezza, Alberto	Murió el Sargento Laprida	03/04/1936	Cicarelli-Sapelli	Mayo	Nuestro Teatro 27 (1936)
Vacarezza, Alberto	Para los Gauchos, Querencia	1916	Conj.Filodramát. "Los Distraídos"	Barrio San Cristóbal	
Vacarezza, Alberto	Por la Virgen de Itatí	23/06/1922	Carcavallo	Nacional	El Entreacto I, 14
Vacarezza, Alberto	San Antonio de Los Cobres	02/07/1938	Muiño-Alippi	Nacional	Bs.As: Kapelusz, 1982
Vacarezza, Alberto	Ya se Acabaron los Criollos	25/06/1926	Carcavallo	Nacional	La Escena N°429
Vacarezza, Alberto	Yo Soy Un Criollo y Me Voy	10/03/1927		Solís	Libreto Mecanograf. de Argentores (1927)
Vazquez Y Riese	Cachorro'e Puma	19/03/1931		Buenos Aires	Bambalinas N°89
Weisbach, A. Rodr.Busta	Flor de Cardón	29/11/1924	Mendez-Daglio	Apolo	
Weisbach, Alberto T.	El Guaso	05/05/1912	Podestá, Pablo	Nuevo	

Anexo 2. Análisis inmanente de las obras nativistas de Alberto Vacarezza

2.1 Los Dramas de Alberto Vacarezza

El primer drama escrito por Alberto Vacarezza fue *La noche del forastero*, estrenado en 1905 y cuyo texto no ha sido hallado. El siguiente, fue *El buey corneta*, drama en un solo acto estrenado en 1912, por la compañía Podestá-Vittone en el Teatro Nacional.

A nivel de la **acción**, el sujeto, Don Santos, busca recuperar su honra social. Su oponente es Isidro, el hijo del patrón de la estancia donde transcurre la acción, y su hija, Rosaura. El actante ayudante está conformado por Joaquín, su yerno y el personaje embrague, y los peones, en especial Braulio, mientras que el destinatario es su núcleo familiar.

La **intriga** está estructurada en torno a dos líneas conflictivas que enfrentan al personaje de Don Santos con Isidro. Una línea conflictiva, característica del nativismo, se establece en torno a la relación sentimental entablada entre Isidro y Rosaura, que configura en escena el triángulo amoroso esposa-marido bueno engañado-amante villano presente en la obra modelo del nativismo en su segunda fase, *Jesús Nazareno* y que se repetirá luego en *Los Cardales*.

La otra línea conflictiva es de índole laboral, relativa a la falta de pago mensual de los peones de estancia, en estrecha relación con el teatro realista de tesis social. En tal sentido, se hace desde el texto abundantes alusiones referenciales a estos conflictos, marcando claramente la diferencia entre cómo se resolvían en el pasado y en el presente de la acción. Esta información Vacarezza la pone en boca de los peones jóvenes como Chingolo y Braulio, que aconsejan a don Santos llevar su pleito a la justicia, mientras que éste se rige por la confianza y se opone con la ley criolla del cuchillo a quien la defraude:

CHINGOLO.- (...) Pero nosotros cobramos, viejo... Usted debía hacer lo mismo y nunca haberse dejado clavar como vidrio...en las pesuñas. ¿Me comprende? Porque antes, era una cosa, pero hoy, se acabó el tiempo e los sonsos y al hombre que trabaja no se le paga ya con yerba paraguaya, sino con moneda criolla. (1918: 3⁶⁹)

BRAULIO.- (...) Lo que hay que hacer es verlo al viejo y aconsejarle que mañana mismo se vaya de un abogao y lo haga llamar por la justicia, pa que le den cuenta clara y detallada de todo su haber y de su débito en todo el tiempo que ha trabajado en la casa ... (1918: 9).

Esta contextualización social se ve subrayada por las numerosas referencias que revelan una concepción de la sociedad como dividida entre ricos y pobres y entre criollos e inmigrantes y donde el polo positivo coincide con los pobres y criollos⁷⁰. Es evidente

⁶⁹ Como la edición utilizada carece de numeración de páginas, tanto en este como en los otros casos que sucede lo mismo se consignará el número de página que correspondería de haber estado numeradas.

⁷⁰ BOYERO.- Claro; porque todos los ricos que hay en el mundo deberían morir de repente y dejar todas las casas y la plata pa los pobres. (1918: 2)

también esta dimensión social en la descripción psicológica del personaje de Isidro, 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. (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 Vacarezza construyó estos personajes, a diferencia de los de los sainetes y otras obras nativistas, mucho más sencillos.

Además, Vacarezza presenta en torno a este personaje de Isidro una de las temáticas costumbristas características del nativismo, la de las creencias supersticiosas, en este caso "el daño", el hechizo a un hombre de la mujer, vista como "bruja" y "víbora".

Como recursos de 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. Por ejemplo, uno de los recitados justifica una retruécans cómico⁷¹, mientras que otro, con el que se inicia el cuadro tercero, es alusivo a la intriga de la obra, ya que hace referencia a "el daño".

Mientras tanto, adquieren mayor relevancia los recursos de la intriga relacionados con el teatro realista de tesis social, como el encuentro personal. Entre éstos, se destaca el encuentro personal entre Santos y su hija Rosaura, en la que ésta admite y se arrepiente de su relación con Isidro, al que por esto rechaza luego. Sin duda, la búsqueda de esclarecer una tesis social modula la obra.

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

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

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

⁷¹ BRAULIO.- Bien dicen que Dios da pan al que no tiene dientes. Tan lindo pichón de china con un marido tan chafalote y tan... tan... (Se calla viendo llegar a Isidro y tararea con astucia): "Tanto me ha golpiao la suerte / que no sé pande rumbiar".

Por lo tanto, existen en esta obra una tensión entre la poética nativista (a la que pertenece una de sus líneas conflictivas, la sentimental) y la realista (a la que pertenece la otra línea, la social). Ambas líneas coinciden en el desenlace, en el que Santos mata a Isidro en busca de recuperar su honra social mancillada por ambos conflictos. Sin embargo, la primacía de la conflictividad social sobre la sentimental queda evidenciada en la fundamentación del título de la obra que pone el autor en boca del protagonista:

SANTOS.- (...) Siempre he sido yo el Buey Corneta de la casa; el más ruin de la tropa, por ser manso, por ser güeno y seguidor en el yugo, pero, ¡ya se acabó! El corneta viejo también se resabía y al chusiarle mucho las verijas y obligarlo, llega un día que ruelpe la coyunda y afila la guampa mocha. ¡Y ya me empaqué juerte, también! (...) (1918: 14).

Los Cardales

El Buey Corneta es el antecedente textual del siguiente drama escrito por Vacarezza, *Los Cardales* (1913). En esta última obra el autor amplificó el texto a tres actos y, manteniendo la misma intriga centrada en la infidelidad matrimonial, modificó el sujeto de la acción que toma venganza para limpiar la honra familiar: en vez del padre, ahora el sujeto es el esposo de la mujer adúltera.

A nivel de la acción, el sujeto, Beltrán, tiene como objeto a su mujer, Gaudencia. A él se le opone su propia mujer y Lorenzo, su amante. El actante ayudante está configurado por los personajes positivos, su cuñada Martina, sus suegros, doña Manuela y don Zenón y el peón Boyero. El destinador es el amor y el destinatario el mismo Beltrán. En el desenlace evoluciona el destinador: al amor hacia su mujer se le unen los celos y el deseo de vengar su honra, lo que lleva a Beltrán a asesinar al amante de su esposa.

A nivel de la intriga, el inicio 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 conflicto principal se insinúa mediante indicios: la referencia a la pelea entre las hermanas y la poca importancia que le concede Gaudencia a su marido, Beltrán, así como la duda de Martina si es a ella a quien quiere y visita Lorenzo. El enlace, en que el conflicto estalla, se concreta en el monólogo romántico de Beltrán, en el que expresa su amor hacia su mujer y la angustia que le provoca su rechazo (1917: 8-9).

El desarrollo de este conflicto estructurará toda la obra, modulado por los encuentros personales que hacen avanzar la acción. La incógnita acerca de la fría actitud de Gaudencia y del amor de Lorenzo hacia Martina se disipan en el encuentro personal que mantienen Gaudencia y Lorenzo, en la escena XIV del segundo acto (1917: 18), donde revelan al espectador su oculta

relación. En el encuentro personal que entablan Gaudencia y su padre, ésta cambia su actitud y revela el naciente amor hacia su esposo y su arrepentimiento. 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). Ante esta posibilidad de solución del conflicto, el autor desvía la acción mediante el recurso de la coincidencia abusiva, en tanto Beltrán ignora este 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.

Como vemos, la intriga es intensamente melodramática, estructurada en torno al encuentro personal, la pareja imposible y la coincidencia abusiva. Uno de los rasgos característicos del nativismo, lo sentimental, se encuentra intensificado, sobre el costumbrismo. La función emotiva está centrada sobre todo en los monólogos románticos de Beltrán, y en los lamentos de Martina. Ambos personajes comparten la expresión de sus amores no correspondidos.

Con respecto al costumbrismo, no se producen desvíos de la acción mediante largas secuencias transicionales de carácter folklórico, como en la primera fase del nativismo. La descripción costumbrista del final de la escena VIII del acto III, 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)

Otro rasgo característico del nativismo es la presencia del personaje masculino cómico, aquí concretado en 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.

La diferencia con el modelo del nativismo de segunda fase se produce a nivel semántico, ya que la obra 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 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 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).⁷²

Los Cardales se inscribe así a su vez en un grupo de obras del nativismo que poseen la peculiaridad de 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 saguaypes* 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, suavecita 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 secoo 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 encajao adentro... (1917: 16).⁷³

Los Cardales fue estrenada por la compañía de Pablo Podestá en el Teatro Nuevo el 12 de mayo de 1913, con la actuación del famoso actor en el rol protagónico de Beltrán. Estuvo acompañado por Angelina Pagano en el rol de Martina y Josefa Ramírez como Gaudencia, mientras que Lorenzo fue representado por el joven Elías Alippi. El personaje cómico de Fortunato estuvo a cargo de Totón Podestá y, don Zenón de Julio Escarcela, mientras que Orfilia Rico volvió a encarnar su característico rol de madre al representar a doña Manuela.

La Casa de los Batallán

El siguiente drama compuesto por Vacarezza fue *La casa de los Batallán* (1917). Esta obra introduce nuevos elementos a su dramaturgia, en especial por su aún más estrecha relación con el modelo textual del teatro de Florencio Sánchez, concretamente con *Barranca Abajo*. Tiene, sin duda, además, una fuerte vinculación con los dramas anteriormente analizados, lo que

⁷² 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).

⁷³ Véase también otro ejemplo: "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)

permite formar con los tres un modelo de drama de este autor.

El espacio escénico no es claramente referencial, con la intención de pintura localista como en el nativismo canónico, sino que la acotación inicial evidencia su carácter arquetípico: "Solar de un viejo caserón de campo, arquetipo de primitiva estancia criolla"⁷⁴. Esta didascalía también introduce la literaturización, ya que no es sólo una descripción costumbrista sino que en la misma la naturaleza adquiere el valor de índice ambiental, de indicador del estado de ánimo de los personajes: "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"⁷⁵ (Acto I, esc.I)⁷⁶

La estructura de superficie se corresponde con el modelo del realismo: siguen a la obra altos niveles de referencialidad, especialmente en relación con la prehistoria de los personajes y con los hechos sucedidos en las elipses temporales de los entreactos. Los conflictos presentan la gradación clásica del realismo, en una intensificación gradual desde un mínimo nivel inicial a uno máximo en el desenlace. Antes de su estallido en el enlace, el conflicto es preanunciado por numerosos indicios. Todos estos elementos coadyuvan a la creación de un verosímil escénico de gran intensidad.

El recurso que estructura la intriga es el encuentro personal característico del realismo. El de mayor intensidad dramática lo constituye el encuentro entre Gervasio y Mariana, en la escena XII del acto II, en el que se revela tanto el amor de Gervasio hacia Mariana como las sospechas de ésta sobre que Gervasio ha sido el asesino de su esposo. El móvil de este asesinato han sido los celos, en los que debe sumarse a la posesión de la mujer las evidentes diferencias que Don Pedro establecía entre sus dos hijos. Otro rasgo del realismo es la profundización psicológica del personaje de Gervasio que, como en el caso de Isidro en *El Buey Corneta*, Vacarezza se preocupa por describir 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 aguijoneada 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 rigurosamente delicados, dentro de su propia psicología, deja a la libre inteligencia del actor lo que le aguarda (Acto III, esc.XI).

⁷⁴El subrayado es nuestro.

⁷⁵El subrayado es nuestro.

⁷⁶Como la edición de 1918 utilizada carece de numeración de páginas, se consignará la escena a la que pertenece la cita.

El inicio de la intriga es claramente costumbrista, como en el nativismo, con una expresión musical y una presentación de actividades rurales cotidianas. Pero el costumbrismo está en la obra opacado por el drama. 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.

La intriga sentimental repite la tradicional del nativismo, en que la mujer, Mariana, es el objeto de deseo tanto de Gervasio como de El Chajá. La función emotiva se concentra en el personaje de Pampa, quien tiene su correlato en Martina de *Los Cardales*, ya que ambas lloran su amor no correspondido con igual desconsuelo.

Por lo tanto, vemos en esta obra, como en *El Buey Corneta*, la tensión que se establece entre lo sentimental-costumbrista del nativismo con la poética del realismo de tesis social, cuyo modelo es *Barranca Abajo* de Florencio Sánchez. En esta tensión, predomina sin lugar a dudas la segunda sobre la primera.

Un tópico que retoma *La Casa de los Batallán* de *El Buey Corneta* es el de la brujería. En esta obra se presenta en torno a dos ejes. Uno reitera al de la obra analizada en primer lugar, en tanto que Gervasio considera que su amor hacia Mariana está originado en un hechizo de ella, por lo que constantemente la denomina “bruja” y “víbora”, así como lo consideraba Isidro en el primer drama citado. Este tópico está subrayado por la canción con la que inicia la escena XVI del primer acto.

La segunda línea tiene que ver con el malestar de Martiniano, sus visiones y sueños premonitorios sobre su muerte, corroboradas para él por la visita nocturna de una lechuza. Pero varios indicios permiten vislumbrar un ardid tras las creencias supersticiosas. Pampa le reprocha a Gervasio ¡No hay más que has ido a lo de La Zaina y esa bruja te ha trastornao el seso con sus cosas del Diablo!(Acto I, esc.VI). Martiniano mismo lo presiente, al decir que “Yo nunca hice daño a nadie, pero hay muchos que me quieren mal” (Acto I, esc.XIV). Don Pedro le solicita a la curandera local, La Zaina, el remedio para los males de su hijo. Tanto él como Martiniano tienen fe en sus consejos y los cumplen, uno de cuyos requisitos era colocar el remedio “al sereno”. Sin duda el asesino que acechaba a Martiniano, sabía que éste cumpliría esa recomendación de La Zaina y lo esperaba. Por tanto, se puede deducir que La Zaina le informó esto a Gervasio en ese

encuentro que le reprochó Pampa. El graznido de la lechuza que acompaña el asesinato de Martiniano subraya este acto como obra de una acción maléfica.

A nivel semántico, 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 (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)

La Casa de los Batallán se destaca por su recepción dentro de la dramaturgia de Vacarezza, en especial por haber sido representada en alemán por Otto Buek, así como incorporada al repertorio de la compañía del actor Alejandro Moissi (Franco, 1975: 55). Lily Franco narra (1975: 45-46) que en 1917 el actor Samuel Giménez interpretaba con notorio éxito el sainete *El Comisario García* en el Teatro Nacional mientras que en la vereda de enfrente, la compañía de Pablo Podestá representaba en el Teatro Nuevo *La Casa de los Batallán*. Este actor asistió a la obra del Teatro Nuevo y allí se encontró con Vacarezza, quien le consultó sobre cómo había sido recibido el estreno de su sainete. Ante la respuesta de Giménez del lleno de las tres funciones de *El Comisario García*, y mientras que en el teatro en que se escenificaba su drama sólo se encontraban llenas cuatro filas de la platea, el autor le expresó con amargura: “Nunca vuelvo a escribir tres actos”.

En la crítica periodística a su estreno, hallamos comentarios coincidente con esta anécdota:

Ante una sala no repleta, concurrida por un público selecto (...) (*Idea Nacional*, 8/5/17).

El drama de don Alberto Vacarezza estrenado en el teatro Nuevo, ante un no muy numeroso, pero selecto público, es una obra bien escrita y de sana intención, lo cual es grado mencionar en tiempos como los que corren, que parecen querer alejar de nuestros escenarios toda producción que tienda hacia la tragedia. Hemos podido comprobar que el público casi deserta de los espectáculos que no ofrecen la posibilidad de reír a mandíbula batiente. (*La Mañana*, 8/5/17).

la sala, bien concurrida, (*La Argentina*, 8/5/17).

Estas críticas nos brindan, además, información sobre la excelente acogida que deparó el público a la obra:

... del público, que aplaudió frenéticamente al autor al final de la obra. (*El Diario Español*, 8/5/17)

así como la alta valoración de la propia crítica, en especial por su identificación con lo nacional:

hoy probablemente la mejor obra de Vacarezza (*La Vanguardia* 9/5/17).

El drama se desenvuelve en un ámbito campestre, reproducido con sobria, pero cabal realidad; que está diestramente construido sobre un fondo de observación local, que evoluciona en un medio nacional, escrutando idiosincrasias y sentires de personajes nacionales se comprenderá que consideramos “La casa...” como una de las producciones más genuinas del teatro propiamente nacional de los últimos tiempos (...) Urge que nuestro arte se nacionalice de veras. Es la única manera de que pueda un día universalizarse (*La Nación*, 8/5/17).

Algunos críticos perciben la tensión entre drama realista y nativismo que se produce en la obra, y le adjudican a las escenas pertenecientes a este último género el lugar más valioso de la obra:

hay en el drama toques de acertado ingenio que dan colorido y relieve al asunto, en sí excesivamente áspero y rudo: el relato de la domada del potro, en el primer acto, y la escena de la despedida entre Don Pedro y el Chajá; la “balada” del anciano al árbol viejo y triste, entrañan penetrante poesía en concordancia con el carácter de aquél (*La Época*, 8/5/17).

Así como la nota citada de *La Nación*, todas las críticas destacan la presentación del ambiente rural. Mientras para el crítico de *La Gaceta* la obra cae en el convencionalismo y para el de *La Época* en el efectismo, los otros críticos destacan la semejanza del espacio creado por la obra con su referente real, ideal aspirado por todos los autores nativistas, por lo que éste se convierte en uno de los elementos más valorados por la crítica:

(...) Es esta obra, ante todo y sobre todo, un cuadro de ambiente, de aquel ambiente que a fuerza de servir de asunto para las más diversas manifestaciones de nuestro arte, ha cobrado tales perfiles de convencionalismo y ficción, que hoy -un poco lejos de la realidad- no sabemos ya discernir lo que hay de artificioso en su textura y seguimos adornando a nuestro gusto el espíritu de la tradición (...) (*La Gaceta*, 8/5/17.)

Varias veces nos hemos preguntado si la habitual impresión de misterio con que nuestros dramaturgos rodean sus producciones de carácter campero, proviene de una predisposición en ellos atávica, o si es sencillamente un recurso profesional con que suplen las deficiencias creadoras de su imaginación. Es evidente que el ambiente se presta singularmente a ello; las aves nocturnas, como la lechuza, ofrecen un elemento notable de sensación, como también las evocaciones de duendes y brujas y los crepúsculos violáceos sobre el inmenso panorama de los trigales. Al hundirse el sol entre nubarrones negros y al centellear en el horizonte despejado la primera estrella, rompe a cantar el nostálgico paisano con el mismo rasgueo de guitarra que acompaña un “triste” plañidero... El efecto es seguro: predispone a aguantar luego las catástrofes que quieran descolgarse en los actos subsiguientes...(*La Época*, 8/5/17).

Vacarezza (...) sabe dar al ambiente, aunque con caracteres estrictamente fotográficos y, como ya dijimos, “habituales” su verdadera fisonomía. (*La Época*, 8/5/17).

El señor Vacarezza es, tal vez, de los autores de actualidad, el que conoce más a fondo nuestro ambiente rural (...) este autor se inclina preferentemente a sentir nuestras costumbres campesinas. El alma de nuestra campaña encuentra en él una vibración exaltada (...) El ambiente, uno de los mejores valores de esta obra, está plasmado sobria e intensamente (...) (*La Unión*, s/f.)

La crítica también advierte el carácter de evocación emotiva del pasado criollo como “edad de oro” y del gaucho como modelo arquetípico del “hombre de bien” que signa a esta obra, como a todas las nativistas:

El señor Vacarezza (...) ha querido llevar a la escena un retazo de ese solar de la raza ya casi extinguida, de la que viven viejos troncos, para ejemplo y para gloria, tan sólo abuelos. Y en ese trozo de pampa, que guarda tantos secretos, tanta nobleza y tantas virtudes, hace vivir al gaucho, noble, de alma abierta a todas las buenas acciones, de espíritu físico inquebrantable, esclavo del honor y del orgullo de su nombre. (*La Argentina*, 8/5/17).

Las escenas (...) profundizan el carácter, modalidades y estudian los sentimientos de ese tipo de la llanura que tantas obras teatrales ha generado. (*La Argentina*, 8/5/17).

Por eso la pieza de Vacarezza tiene como valor extrínseco el valor de toda evocación, que por todos conceptos es interesante. (*La Vanguardia*, 9/5/17).

Sobresale para la crítica de la época la construcción del personaje de Don Pedro Batallán, no solo por configurar al gaucho arquetípico, sino especialmente por su profundización psicológica:

Sobre lo eterno y hondamente humano de los conflictos y pasiones de esta obra dramática, se levanta un vigoroso carácter, el de don Pedro Batallán, figura soberbia, digna de cualquier literatura. (*La Razón*, 8/5/17).

Don Pedro Batallán, a nuestro juicio, el personaje más saliente y mejor realizado de la obra, encarna con verdadero acierto, el criollismo franco, generoso y varonil. Es un personaje genuinamente nuestro. Vive en nuestra campaña (...) Los demás están delineados hábilmente, y concurren a dar relieve a la figura protagonista. (*La Unión*, s/f).

En verdad, más que un resabio genuino de su raza ida, se dijera que la extraordinaria figura de don Pedro Batallán es el símbolo postrero de toda ella (...) Tan admirable y completo es este gaucho de Vacarezza.

Don Pedro Batallán no es el gaucho de hoy, pero sí lo es el de ayer, es el criollo de nuestras leyendas, valiente y vengativo, bueno y crédulo (...) es su figura, la de ese gaucho que hoy todavía, como último vestigio de una civilización bárbara, arrastra su puñal y su bombacha, y con ellos el necio orgullo de su vieja tradición por el interior de la república, el norte de Santa Fe, sobre todo. (*Vanguardia*, 9/5/17).

La profundización psicológica del personaje de Gervasio también es destacada por la

crítica, pero en otros términos:

La psicología de Gervasio ofrece una multiformidad de matices que lo convierten en un Proto pasional digno de los respetos de la psicopatología. (*La Época*, 8/5/17).

Con respecto a la caracterización genérica de la obra, mientras que *La Unión* advertía sobre la relación que establece la obra con su modelo, la dramaturgia de Florencio Sánchez, otras críticas destacaban su adhesión a la tragedia y al melodrama:

El género “campero”, un tanto alejado de nuestra escena, desde la muerte del inolvidable Florencio Sánchez, encuentra en el señor Vacarezza un meritorio e interesante continuador (...) (*La Unión*, s/f.)

Podríamos hacer notar que entre un buen número de autores existe cierto afán por traer la tragedia griega bajo la sombra de los ombúes (...) el “estaba escrito” es una explicación demasiado vaga y cómoda para que podamos aceptarla por buena. Por esto la tragedia es casi imposible en esta época y en cambio el drama, -la pasión, la actitud justa, cada uno desde su punto de vista, que produce el conflicto- es nuestra mejor expresión artística (...) No obstante la fatalidad que el autor dice pesa sobre la casa de los Batallán, nos encontramos más cerca del melodrama que de la tragedia. (*El Diario*, 8/5/17).

resulta tan llevadero achacarle todo al “ananké” de Sófocles, hasta las mismas contradicciones psicológicas de los personajes: ¿no es acaso, infinitamente variable y tornadiza la naturaleza humana? (...) el sino de los Batallán acumula con ensañamiento asombroso todas las condiciones melodramáticas susceptibles de agobiar al auditorio (*La Época*, 8/5/17.)

la pieza que nos ocupa es algo así como un balbuceo de tragedia lindante con el melodrama (*La Nación*, 8/5/17).

San Antonio de Los Cobres

Alberto Vacarezza cumple por veinte años su promesa de no volver a escribir un drama en tres actos. Pero, reincide en el género en 1938 con *San Antonio de los Cobres*. Este nuevo intento cosechará buenos frutos, ya que por esta obra obtuvo los premios otorgados por la Comisión Nacional de Cultura y por la Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires al mejor drama estrenado en 1938. *San Antonio de los Cobres* fue estrenada el 2 de julio de 1938 por la compañía Muiño-Alippi en el Teatro National y a los cincuenta y tres días de su estreno, la obra alcanzó el centenar de representaciones. Fue repuesta en 1951 por Luis Arata en el Teatro Presidente Alvear. Llegó al cine en 1942, denominada *Sendas cruzadas*, y a la televisión en 1972, adaptada por Guillermo y Horacio Pichot.

Esta obra se hallaba inserta en el marco de un proyecto más ambicioso, el de escribir una trilogía dramática en la que pudiera expresarse la esencia de nuestra nacionalidad, reflejando tres espacios geográficos diferentes del territorio nacional, la primer obra dedicada al noroeste, única concretada, la segunda al noreste, que se denominaría *Paso de los Libres* y la tercera al sur,

Tierra del Fuego (Mazziotti, 1982: 21 y 46).

A nivel de la **acción**, este drama presenta una estructura diferente a los tres dramas anteriormente analizados, dado que el actante sujeto se encuentra compartido por dos personajes a nivel de la intriga. Esta es una novedad que aporta esta obra a nivel actancial, dos personajes tienen tal desempeño que la actancia sujeto se encuentra compartida. Tanto el Cura Fierro, por sus numerosos y efectivos desempeños como el Chango Olivera, por sus más escasos pero igualmente fuertes desempeños, se convierten en sujeto de la acción. Ambos comparten, además, el objeto de develar y solucionar el conflicto instaurado alrededor del asesinato de Pedro Luna, novio de Javiera. Lo que los diferencia son las diferentes acciones que realizarán cada uno para cumplir este objetivo.

El objeto del cura es siempre resolver todos los conflictos que se plantean en el pueblo, tanto el de la intriga principal, como la de las secundarias; entre sus incesantes desempeños, los más fuertes son: defender al Chango de la policía; presionar a Atilano para que confiese su crimen; casar a Teresito con Rosiclera; reconciliar a don Goyena y a don Méndez; impedir que el Chango se acuse a sí mismo del crimen de Pedro Luna. Mientras tanto, el objeto que mueve al Chango Olivera a la acción es desmentir su autoría del crimen de Pedro Luna. Sin embargo, en el curso de la acción se modifica el objeto de este personaje, virando hacia asumir la culpa de ese crimen para cubrir a su amigo Atilano, el verdadero culpable. Es este desempeño fundamental, que lo lleva a la muerte en el desenlace, lo que lo instaure especialmente como sujeto de la acción, a pesar de su menor efectividad actancial anterior frente al Cura Fierro.

Estos dos personajes se caracterizan también por hacer su entrada en escena con gran intensidad dramática. En su primer desempeño, el Cura Fierro busca detener la partida de truco para amonestar a sus integrantes por su falta de asistencia a la misa dominical y por su dedicación a la bebida. Pero luego de esto, con la excusa de probarlo, toma un trago y se integra al juego. Queda en evidencia en primer lugar la autoridad que ejerce el cura en su comunidad, así como su carácter fuerte, pero bonachón.

La llegada a la plaza del Chango Olivera constituye también una secuencia disyuntiva, ya que su sola presencia en escena genera acción. Su llegada es anunciada por Casalindo y genera pavor en todos los presentes, que huyen aceleradamente y hasta se cierra el boliche estrepitosamente. Así describe la acotación su entrada:

Entra en un caballo o mula cerrera, aperada a la salteña. Ancho sombrero claro, poncho calchaquí y una carabina sobre la grupa. Es un hombre joven, de tez curtida y aspecto cerril. (1982: 127)

Este recurso coincide con la irrupción escénica del héroe criollo de los romances de Vacarezza, como por ejemplo en *El último gaucho* o *Lo que le pasó a Reynoso*. Sin embargo,

este personaje 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)

Como ya advertimos, se entrelazan en la obra varias líneas de acción, todas de carácter sentimental. La línea de acción principal es la que se establece en torno del deseo de Atilano por su hijastra, Javiera. Este deseo lo ha llevado en la prehistoria de la intriga a asesinar a su novio, Pedro Luna. Se establece en escena un triángulo amoroso semejante a obras anteriores, que completa Marialba, la amante esposa de Atilano y madre de Javiera. La línea de acción secundaria está configurada por el amor de Teresito y Rosiclera, al que se oponen sus respectivas familias, dado que mantienen un marcado enfrentamiento entre sí. Esta estructura de intriga reitera la de *Romeo y Julieta* de Shakespeare; Montescos y Capuletos se denominan aquí Goyenas y Méndez, y hasta permanece la labor de ayudante del Cura Fierro (Fray Lorenzo), pero difiere en su final feliz.

La tercera intriga sentimental, signada por un triángulo amoroso, pertenece a la prehistoria de la obra, y se establece entre el Chango Olivera, Baltazara, convertida en el presente de la acción en monja, y un calchero de Humahuaca. El violento desenlace de esta historia fue lo que determinó que el Chango se convirtiese en un matrero perseguido por la justicia y se iniciara su fama de bandido. A instancias del Cura, en el final del segundo acto, Baltazara y el Chango Olivera se encuentran y se reconocen, pero su historia no tiene un desarrollo posterior, impedido por la muerte del segundo. Las tres intrigas entrelazadas coinciden en la figura del Cura Fierro y del Chango Olivera como los personajes que las resuelven y desarrollan con su accionar.

Por lo tanto, podemos observar la fuerte intensificación del recurso de lo sentimental en esta obra, propia del nativismo, y que en el realismo de tesis social se halla menguado. Por esto, consideramos esta obra como más cercana al corpus de obras nativistas que a sus dramas realistas, al estilo de Sánchez. Reafirma esta conclusión que en este drama, se intensifica también la presencia de costumbrismo, mucho más que en los tres dramas analizados anteriormente. Sin embargo, no llega a adquirir la importancia que tenía durante la primera fase, ya que descripciones costumbristas de fiestas o expresiones populares no detienen la acción dramática.

El inicio del primer acto es costumbrista, en este caso la escena se desarrolla en la plaza principal del pueblo de San Antonio de los Cobres, a la que desembocan la capilla y el boliche. La plaza comunica, así, a los dos espacios donde se va a desarrollar la acción de este acto. La escena costumbrista que se desarrolla es la llegada de los habitantes del pueblo a la capilla para asistir a la misa dominical, mientras frente al boliche se lleva a cabo una partida de truco. Este juego popular es la costumbre que Vacarezza pinta con gran detalle, en especial utilizando juegos verbales y recitados que los jugadores utilizan para desarrollar las diferentes instancias de su juego. Como ejemplos de juegos verbales podemos citar:

CASALINDO.- ¡Quiero... ver... por qué llora esa mujer (1982: 112)

CASALINDO.- ¡No quiero... saber de amores con Zoila ni con Dolores! (1982: 112)

CASALINDO.- ¡Quie... bro!

CASALINDO.- (...) ¡flo... jo tengo el tirador! (1982: 116)

El posterior ingreso del Cura Fierro en el juego da pie para los recitados:

EL CURA.-Me gusta ver cómo pinta
sus figuras el pintor
pero mucho más me gusta
ver cómo pintan esta ... ¡flor! (...)

ELODIO.-No se asuste, compañero,
que ya he cargado el trabuco
pa ver qué dice la yunta
cuando le cantemos... ¡truco! (1982: 118)

Este juego y sus constantes interrupciones estructuran todo la intriga del primer acto. Pero esta secuencia transicional costumbrista no detiene la acción, ya que constantemente desempeños que la hacen avanzar interrumpirán la partida, intercalándose una secuencia de desempeño de las líneas de acción principal o secundaria de la obra con otra transicional en la que el juego continúa su desarrollo.

En primera instancia, interrumpe el juego el diálogo entre Don Pelayo, el bolichero, y Don Goyena, de neto matiz referencial, que brinda al espectador la información de la prehistoria de la línea de acción secundaria de la pieza, la establecida en torno al amor entre Teresito y Rosiclera. En segundo lugar, la interrumpe una secuencia que inaugura la otra línea de acción, la principal, con la llegada de Atilano a la salida de la capilla en busca de Javiera. Aunque no brinda información referencial, esta escena presenta a Javiera como objeto de deseo de su padrastro, deseo que ocasionará el conflicto principal de la obra. Luego de otra secuencia en la que Teresito y Rosiclera se enfrentan a sus respectivos padres, la partida de truco continúa. La siguiente interrupción presenta en escena a un personaje fundamental, el Cura Fierro, que como ya dijimos primero detiene y luego se integra al juego. La secuencia transicional costumbrista es

interrumpida nuevamente por Javiera que busca al Cura para confesarse. Esta secuencia de desempeño por parte de Javiera se configura en el primer encuentro personal de la obra. Luego del mismo, el partido continúa hasta la siguiente interrupción, producida por la llegada de la policía a fin de informar la presencia del Chango Olivera, el supuesto asesino, en las cercanías del pueblo. El partido se reanuda, hasta que por fin culmina.

Con respecto al tercer procedimiento de la intriga característico del nativismo, la comicidad, aquí está concretado en dos personajes de esa índole, Casalindo y el Cabo Gorgoño.

A pesar de esta intensificación de lo sentimental, el costumbrismo y la comicidad propia 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 más hacen avanzar la acción. En todos ellos se encuentra presente uno de los dos integrantes del sujeto de la acción, que buscan solucionar los conflictos. Tomando los encuentros personales se puede trazar toda la línea de acción de la obra:

El primer encuentro, como ya dijimos, se establece entre Javiera y el Cura Fierro. En este encuentro se brindan al espectador grandes niveles de prehistoria; se revelan las dudas de Javiera sobre la autoría del crimen de Pedro Luna; se vislumbra el conflicto entre Atilano y Javiera y se comunica el deseo de Javiera de huir de esa situación ingresando al convento (1982: 118-120).

El segundo encuentro personal se produce entre Teresito y el Cura (1982: 125-126). Teresito busca el consejo del Cura sobre su situación y lo interpreta libremente. Nuevamente se brindan en esta secuencia información sobre la prehistoria de esta línea de acción, agregándose a la ya presentada en secuencias anteriores.

El siguiente encuentro se establece entre los dos personajes más potentes de la obra, el Chango Olivera y el Cura Fierro. A la llegada del primero al pueblo, solo se anima a recibirlo el segundo. Entre ellos se creará un encuentro personal que se inicia con un enfrentamiento y culmina con el nacimiento de una relación de amistad que cambiará totalmente el curso de la acción y signará los actos siguientes (1982: 127-128). Luego de una interrupción transicional, se extiende el encuentro personal entre estos dos personajes, y el Chango Olivera narra su historia al Cura, signando la referencia a la prehistoria a este nuevo encuentro (1982: 129-130). Cortado por otra secuencia situacional en torno al miedo que le produce el Chango a Casalindo, continúa nuevamente el encuentro personal, en esta tercera etapa centrado en la narración de Chango sobre los motivos que lo llevaron a bajar al pueblo (p.131-132). Aquí se enuncia el objeto que mueve a este personaje a la acción, desmentir su autoría del crimen de Pedro Luna.

En el segundo acto, se establece un encuentro personal transgredido entre el Cura Fierro

y Atilano, ya que mientras el primero intenta lograr el sinceramiento de Atilano y su confesión del crimen de Pedro Luna, éste lo niega y no se abre al encuentro personal. Sí lo hará en el siguiente encuentro, el que concreta con su amigo, el Chango Olivera. En este reencuentro, Atilano revela a su amigo su pasión por Javiera y las razones de su crimen.

En el tercer acto, se establece un encuentro personal entre el Chango y el Cura, ya que el primero intenta hacerse cargo del crimen cometido por su amigo Atilano, pero a instancias de la insistencia del cura, depone esta actitud, sincerándose de su verdadera intención de proteger a su amigo (1982: 165-166). En el siguiente encuentro, entre Chango y Atilano, el primero convence al segundo de no confesar su culpa y dejarse encubrir por él, lo que desembocará en el desenlace, el enfrentamiento del Chango con la policía y su muerte.

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), "alguito" (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). 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).

En cuanto al aspecto semántico, esta obra se destaca por su acentuadísimo sentido religioso. 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 voluntad, 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 éstos para auxiliarlos de su desventura. Esta obra coincide con la dramaturgia 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).

2.2. Los Romances de Alberto Vacarezza

La mayoría de las obras nativistas de Alberto Vacarezza 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 toma 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.

El Último Gaucho

La primera obra a considerar es *El último gaucho*, obra en dos actos a la que Vacarezza denominó "romance criollo". Fue estrenada en el Teatro Nacional por la Compañía Vittone-Pomar el 14 de abril de 1916 y llegó a cumplir las treinta mil representaciones entre 1916 y 1930 (Mazziotti, 1982: 20).

Una de sus características fundamentales es su escritura en versos octosílabos, lo intensifica la función poética del lenguaje. El último gaucho extendió la escritura en verso, destinada en *Calandria* solamente a las partes musicales, a toda la obra, reemplazando así a los monólogos románticos por recitados poéticos. Sin embargo, Vacarezza no respeta en esta obra la rima característica del romance, asonante en los versos pares. Otro de los rasgos fundamentales de *El último gaucho* es su carácter de evocación, ya que Vacarezza consigna

que la acción se desarrolla en 1870, retratando con la nostalgia del pasado como “edad de oro”, típica del nativismo.

A nivel de la acción, *El Gaucho*, el sujeto, busca defender el amor de la pareja imposible, Graciana y Martín. Como principal oponente se encuentra Don Ignacio, el patrón de la estancia que la desea obstinadamente, mientras que como principal ayudante se encuentra Toribio, personaje cómico que parodia al gaucho arquetípico y por supuesto Martín y Graciana. El destinatario es la visión de mundo que caracterizaba al gaucho legendario, ya enunciada en la definición del modelo del nativismo, en especial en la cita de Bonet consignada (1935: 9) y su destinatario la pareja imposible citada.

La intriga se inicia en uno de los espacios privilegiados por el nativismo, en una pulpería, con una secuencia costumbrista que describe un juego de cartas, el "monte". Esta descripción es interrumpida por una secuencia disyuntiva, que se produce por la llegada de *El Gaucho*, quien se presenta en escena deteniendo la acción a su alrededor, con este recitado:

Yo soy un gaucho cantor /Sin nombre ni apelativo/que en el camino quebrao/de mi vida sin sosiego/ cansao a estos pagos llevo/ de tanto andar cimarrón,/ y es que traigo el mancarrón / de mi fortuna endiablada, / con la verija longiada / y las paletas sangrando / dolores que voy sembrando / pa asegurar la pisada./ Mi vida es andar sesguiando / lo mismo que el buscapié;/ cuál es mi pago, no sé,/ ni pa qué patria rumbeo.../ tuitas las sendas tanteo / y en ninguna siento el pié./Mi ley es darle al más flojo / juerza, concencia y valor/ y es mi fortuna mayor,/ no tener otra fortuna / en las noches, que la luna,/ y en las mañanas el sol. (1929: 3)

Luego de su aclamada llegada, *El Gaucho* narra su historia. 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. Este pasaje referencial dota de prehistoria a la caracterización de este personaje que, indudablemente, configura al arquetipo del gaucho ya mencionado con anterioridad. Por esto es 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)

El enlace de la intriga se establece con la apertura del conflicto que se establece entre Graciana y su padre, Don Baltasar, el pulpero vasco, que pretende casarla contra su voluntad con el rico Don Ignacio. A partir de allí, todo el desarrollo de la obra se estructurará en base a esta intriga sentimental que enlaza el triángulo amoroso Martín-Graciana-Ignacio. Pero no será Martín quien ejecute los desempeños más fuertes contra don Ignacio, sino *El Gaucho*.

Este primero consuela a Graciana y establece con esta un pacto de defensa de su pareja. Por esto, defiende a Martín del ataque de don Ignacio en una pelea con facón, en la que como lo hiere, vuelve a ser perseguido por la justicia. Además, ayuda a Martín a brindarle a Graciana una serenata y a escapar con ella; y luego mata en un enfrentamiento a don Ignacio. Esto provocará la complicación de la intriga con un nuevo triángulo amoroso, esta vez entre Martín-Graciana-El Gaucho, ya que la joven se siente atraída por esta protectora figura.

En el desenlace, se establece una lucha a sable entre la policía y El Gaucho, y éste, herido por un tiro, muere en brazos de Graciana. La mirada final, en boca de Toribio, gaucho cómico que adquiere inusitado valor ante la muerte de su héroe, concretiza la construcción del personaje de El Gaucho como el arquetipo del gaucho:

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

Por lo tanto, este diseño de intriga corresponde a la primera característica del nativismo por su índole sentimental. Con respecto a la segunda característica fundamental de este género, el costumbrismo, en esta obra su presencia se hace mucho más fuerte que en los dramas analizados previamente. El costumbrismo recupera la dimensión ornamental que tenía en la primera fase del género, deteniéndose el avance de la acción en el cuadro IV del segundo Acto con el desarrollo de la fiesta de casamiento entre Graciana y Martín, en el marco de la cual se presentan en escena una payada y el baile del pericón. Así como en Juan Moreira y en Calandria, este baile es interrumpido por la partida que busca prender a El Gaucho.

Con respecto al tercer rasgo fundamental del nativismo, la comicidad se concentra en el personaje de Toribio, de gran importancia escénica, porque se constituye en la parodia cómica del personaje de El Gaucho. Probablemente, Vacarezza haya escrito esta obra considerando la compañía que la iba a estrenar, encabezada por dos figuras masculinas, para quienes creó dos personajes de gran lucimiento escénico: El Gaucho y Toribio.

Así como El Gaucho, Toribio no está en escena en el inicio de la acción, y su ingreso a escena está subrayado por un saludo tradicional con remate cómico: "Güenos días...dijo el hombre/ y se dio contra los palos!" (1929: 2). Toribio también se presenta a sí mismo con unos versos:

éste es Toribio Gamacho,
con más corazón que un toro
y más criollo que un malambo. (1929: 3).

Luego de la presentación de El Gaucho, se resalta el paralelismo que se establece entre los personajes con una nueva presentación de Toribio a El Gaucho, de tono jocoso:

Yo soy Toribio Gamacho
 medio abocao y borracho,
 hasta quedarme redondo.
 Ah, eso sí, pero en el fondo
 un deselente muchacho (1929: 3)

Pero será concretamente luego del duelo entre El Gaucho y don Ignacio que Toribio decidirá emular en todo a este personaje arquetípico. La acotación final del primer cuadro dice así que Toribio "Toma en serio su papel" y que sale detrás de El Gaucho repitiendo sus últimos cuatro versos. A partir de ese momento, seguirá al personaje en sus avatares, imitando sus gestos y sus palabras, lo que debe haber provocado en escena un resaltante efecto cómico. Uno de estos ejemplos es cuando El Gaucho brinda un ejemplo a Martín de cómo cantarle una serenata a Graciana, y luego Toribio realiza la parodia de ese texto:

EL GAUCHO:
 Graciana, blanca Graciana
 como flor de pirigüana.
 Pronto, pronto la mañana
 redamará en tu ventana
 su blanca lluvia de sol
 y en los resecos aleros
 de biznaga, los jilgueros,
 las calandrias, los boyeros
 y zorzales milongueros
 de la casa del señor,
 cantarán en tu ventana (1929:11-12)

TORIBIO:
 Graciana, blanca Graciana
 como flor de pirigüana.
 prepará la madajuana
 de la caña de la Habana
 y salí por la ventana

En cuanto al aspecto verbal, predomina la función poética del lenguaje, debido a la escritura en verso y en segundo lugar, se destaca la función emotiva, asociada a la intriga sentimental. Por ejemplo, esta función se encuentra presente en los recitados en que los enamorados se expresan mutuamente su amor (1929: 6-7).

Además, a nivel verbal se destaca en el idiolecto utilizado por el personaje de don Baltazar, que provoca un efecto cómico, por su mal uso de la lengua castellana dado su origen vasco. El resto de los personajes comparte el idiolecto que busca representar el habla rural, signado en esta obra por el uso del verso y el ritmo particular que esto provoca.

A nivel semántico, sin duda esta obra busca llevar a escena una alabanza a la figura del mítico gaucho argentino, a su coraje y hombría, signado por la fatalidad del destino que lo persigue hasta la muerte. Ahora bien, no solo 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 portento humano a la desaparición. La tesis sustentada por la obra podría

resumirse en estos versos de *El Gaucho*, 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).

Juan Moreira

Las características nativistas de la obra de Vacarezza se destacan con mayor evidencia en su versión de Juan Moreira, ya que comparando ésta con el texto de Gutiérrez-Podestá se pueden observar con gran claridad las diferencias entre la gauchesca y el nativismo.

Esta intención nativista se evidencia ya en el metatexto que Vacarezza incluyó en la edición de *La Escena* (1923), 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 tenía como meta "ennoblecer" la figura de Juan Moreira, exaltarlo como héroe, como arquetipo del gaucho criollo, borrando su imagen de criminal perseguido por la justicia. Esto se inserta 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).

En segundo lugar, también se revela en este metatexto, la intención de Vacarezza de hacer hablar y actuar a sus personajes como lo debieron haber hecho sus contemporáneos gauchos. Esta es una nueva utopía, que además de impracticable estéticamente en general, en particular en esta obra los diálogos contruidos en verso alejan sobremanera al discurso de los personajes del habla coloquial de las zonas rurales, dejando en evidencia el carácter convencional de su lengua.

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)

Además de lo expuesto, en sus últimos versos Vacarezza subraya que esta es su relato propio de la historia tradicional, poniendo en evidencia su carácter ficcional y la situación teatral en la que está inmersa.

Para analizar la relación intertextual⁷⁷ que se establece entre los dos textos, el modelo o paratexto, el *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 dramática⁷⁸.

A nivel de la acción, coinciden ambas obras en su sujeto, Juan Moreira, su objeto, es la justicia, su destinador, 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 de este autor, 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 ayudantes 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. El engaña, coloca en el cepo y azota a Juan Moreira porque su objeto de deseo es Vicenta, y al estar su esposo encarcelado, podrá tomarla por la fuerza.

En ambas obras, los ingresos del protagonista a escena configuran secuencias disyuntivas, ya que su mera presencia escénica provoca acción. En los inicios de los cuadros nunca está presente Moreira en escena, lo que subraya su llegada y el efecto que esta genera en los restantes personajes. En la versión vacareziana, la admiración acompaña a estos ingresos. Por ejemplo, en el primer cuadro sale a escena a caballo, y el Milico exclama: ¡Juan Moreira!. Exclamaciones semejantes lo acompañan también en otros desempeños disyuntivos, como cuando irrumpen en escena sorprendiendo juntos a Vicenta y don Francisco, y al ingresar en el puesto de estancia del vasco Alejo, para impedir el casamiento por la fuerza de Rudecinda y don Livorio.

Las secuencias contractuales tienen gran importancia en esta obra, ya que son fundamentales para el desarrollo de la acción, en especial el pacto para perjudicar a Moreira entre Don Francisco, el juez de paz, y Sardetti, el pulpero italiano. Esto provocará el cambio del protagonista, de hombre pacífico a violento, acompañado del cambio del Milico, quien

⁷⁷Manfred Pfister (1994: 90) define a la intertextualidad en el sentido restringido con el que consideramos en este trabajo 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”

⁷⁸Para el análisis completo de la obra de Gutiérrez-Podestá, véase el artículo de Osvaldo Pellettieri “*Calandria*, de Martiniano Leguizamón, primer texto nativista” (1990a).

ayuda y libera a Moreira y abandona la milicia para acompañarlo. 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 emperrao 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)

Los desempeños más fuertes de Moreira son su huida y deseo de justicia por mano propia; su venganza sobre Sardetti, al que castiga con el rebenque pero perdona la vida; su enfrentamiento con don Francisco al descubrirlo con Vicenta, al que mata; y su nueva huida junto a Julián Andrade. En el segundo acto, concreta los siguientes desempeños: su llegada al puesto de estancia para solucionar el conflicto de la intriga secundaria entre el amor de Desiderio y Rudecinda contra don Alejo y don Livorio; la incitación a pelear por Rudecinda; su reconciliación con Vicenta a instancias de Tata Viejo; su combate en primer lugar con el sargento Goyo, a quien derrota y perdona la vida y en segundo término con la partida de la Guardia Provincial, que lo mata.

A nivel de la intriga encontramos elementos en común: el más evidente es 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, 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.

El diseño de intriga es el siguiente: el inicio es una descripción costumbrista de una tarea rural tradicional, el trenzado de tientos por parte de Tata Viejo. El conflicto es anticipado por la llegada del Milico (Julián Andrade) que lleva al rancho la citación a Juan Moreira del Juzgado de Paz y saludos de don Francisco a Vicenta, a la que anuncia su próxima visita. El enlace se

produce con la declaración amorosa de don Francisco a Vicenta y su intento de forzarla, interrumpido por la llegada de Tata Viejo. El desenlace lo constituye el cuadro último, el enfrentamiento y la muerte de Juan Moreira en la Posta " La Estrella". Esta escena tiene un tratamiento particular, carece casi totalmente de texto; remedando la escena más potente de la versión primigenia de la obra, en pantomima. Una extensa acotación, con rasgos de literaturización, describe las acciones escénicas. El único texto de este cuadro constituyen unos versos que anuncian el fin de la vida de Moreira y la mirada final de la obra, los lamentos de Vicenta por la muerte del héroe en sus brazos, rodeado por un círculo de soldados.

En este nivel es donde se establecen grandes diferencias con el paratexto. Vacarezza agrega toda la acción desarrollada en el primer cuadro, así como el interrogatorio previo a Bentos, mientras que el texto de Gutiérrez-Podestá inicia *in media res*, directamente con el enfrentamiento entre Sardetti y Moreira frente a don Francisco en el Juzgado de Paz. Esto no sólo brinda mayor extensión y coherencia al texto, sino que agrega las situaciones creadas en torno al deseo de don Francisco por Vicenta, el rechazo que siente el Milico (Julián Andrade) por la autoridad, las expresiones de mutuo amor entre Vicenta y Moreira, el personaje cómico de Bentos, el pacto entre don Francisco y Sardetti, etc. Por esto, se estructura en la obra de Vacarezza una intriga más rica en personajes y conflictos secundarios, que tiene un desarrollo posterior diferente (por ejemplo, Moreira no mata a Sardetti, la intriga secundaria en la que intercede no salva a Marañón, sino soluciona una intriga sentimental; Vicenta lo sigue, y no se une a otro hombre, etc.). Sin embargo, coincide absolutamente en su desenlace y en ciertas secuencias fundamentales, como la citada del juzgado de paz.

En cuando a los procedimientos, en esta versión lo sentimental se encuentra intensificado por el cambio consignado a nivel de la acción. Al ser el destinatario 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 intriga sentimental. Además, se intensifica también lo sentimental por el cambio en la intriga en torno a la relación entre Vicenta y Moreira.

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. La escena costumbrista es interrumpida por la llegada de Moreira, reiterando la estructura de la Escena V del modelo. 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). Este baile es interrumpido por la llegada de la policía en

busca de Moreira, así como en la escena citada del paratexto de Gutiérrez-Podestá.

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...
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 otros casos.

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).

A nivel semántico, la 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 comenten abuso de poder, en este caso llevado por esta pasión irrefrenable e irracional que moviliza a todos los villanos del nativismo hacia las esposas 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 su punto de vista revulsivo del orden y la autoridad en lo que radicará el giro semántico de la gauchesca al nativismo.

La versión vacareziana se incluye en la primera fase del nativismo, junto a otras nuevas versiones de las obras de la gauchesca, que desarrollaban historias centradas en matreros, 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.

El Camino a La Tablada.

"Romance de amor y campo" denominó Vacarezza a *El Camino a La Tablada*, compuesta totalmente en verso y estrenada en el Teatro Buenos Aires por la compañía de Enrique Muiño el 21 de agosto de 1930.

A nivel de la acción, la actancia sujeto se encuentra compartida por dos personajes: Ño Lamentos y Crisanto. Ambos tienen como objeto la concreción del amor de la pareja imposible, formada por Crisanto y Malva, los destinatarios de la acción. Como ayudantes se encuentra Malva y Ña Zaina, la curandera, mientras que como oponente el padre de Malva, don Batista y Remo, el hombre a quien su padre la había prometido. El sujeto logra alcanzar su objeto ya que la pareja central logra concretarse en el desenlace, sin embargo, Ño Lamentos muere defendiendo este amor a manos de Remo.

El sistema de personajes gira en torno al desdoblamiento del gaucho arquetípico en figuras diferentes. Ño Lamentos configura al gaucho viejo y gustoso de la bebida, que añora los tiempos pasados y lamenta la llegada de los gringos, como don Atanasio en la obra anterior:

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)

Mientras tanto, Crisanto configura al arquetipo del 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, es resero. Otra diferencia fundamental lo distingue de los matreros que lo precedieron. 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)

Esta obra reitera la intriga sentimental de *El último gaucho* casi con exactitud. En ambas, el pulpero inmigrante, en este caso el italiano don Batista, desea casar a su hija, Malva, con un viejo rico, Remo, también italiano en esta segunda versión. Ella, en cambio, ama a Crisanto, Remo, al ser rechazado por Malva, sufre una violenta transformación, configurando a su vez al típico villano que desea a la mujer con irracional obstinación, “por capricho”, como lo define él mismo. Por lo tanto, los recursos de la pareja imposible y la coincidencia abusiva tejen la intriga sentimental. 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.

En segundo lugar, el costumbrismo se encuentra muy presente en el texto. Los inicios de los dos actos son costumbristas, el primero presenta un número musical, con canto, música y una zapateada de *Ño Lamentos*; mientras que el segundo comienza con un juego de taba en el patio de la pulpería. Los festejos anticipados del casamiento entre Malva y Remo permiten que en escena se baile una ranchera y que *Ño Lamentos* narre un cuento folklórico, alusivo al conflicto de la obra.

El tercer procedimiento de la intriga de las obras nativistas, 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 también se desdobra, en los dos aparceros de Remo a quienes les paga por protección. Ambos constituyen parodias del gaucho matrero, 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 y del recuerdo de sus hazañas pasadas. Sin embargo, uno de ellos, Cleto, desiste de defender a un gringo contra un criollo, y por esto se enfrenta a su amigo y revela sus mentiras. A partir de ese momento, estos personajes se enfrentarán verbalmente, en una nueva reiteración cómica.

A nivel verbal, su escritura en verso hace nuevamente que predomine la función poética del lenguaje, alejando el discurso de los personajes del intento de representación del

habla coloquial rural, y acentuando su convencionalización y su intertextualidad con la poesía gauchesca. Vacarezza utiliza en esta obra, como su denominación lo indica, la estructura poética del romance: versos octosílabos con rima asonante en los versos pares. En segundo lugar, como toda obra sentimental tanto a nivel de la acción como de la intriga, predomina la función emotiva, 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*.

En cuanto a lo semántico, el destinador de la acción del sujeto, y tesis de la obra, es la defensa del verdadero amor frente a la imposición de la voluntad paterna ejercida sobre sus hijas en la decisión del casamiento.

En la puesta en escena de su estreno, Enrique Muiño, cabeza de la compañía, tuvo a su cargo el papel de *Ño Lamentos*, mientras que Crisanto estuvo a cargo del galán joven, Francisco Petrone. Las crónicas al estreno destacaron ambas actuaciones, (*Ultima Hora*, 23/8/30), en especial la de Muiño, en un papel que le permitía desplegar toda su riqueza de recursos en la composición de personajes gauchos (Muiño, 1936).

La prensa destacó la diferencia de *El Camino a La Tablada* obra con la obra sainetera de este autor. Consideraron que con esta obra, Alberto Vacarezza había superado su producción (*La Época*, 23/8/30), valorizándola por la utilización del verso (*La Prensa*, 23/8/30) y de personajes más simpáticos, con mayor emotividad y gracia que los saineteros del arrabal (*El Diario Español*, 23/8/30). Asimismo, condenaron la inclusión en la fiesta campera, de un tango “con la historia de un cafishio, distinguido ejemplar metropolitano, que no necesitaban conocer aquellos pagos” (*Ultima Hora*, 23/8/30). Esta intromisión de una expresión musical urbana en el marco de una obra de ambiente rural consistía tanto una intrusión del sainete en el nativismo como en la demostración de que las escenas costumbristas eran consideradas por las compañías espacios abiertos de la puesta, pasibles de ser modificados tanto en su extensión como en los números musicales que la integraban, según modas y gustos del público.

Las crónicas de la época registraron, además, el éxito alcanzado por *El Camino a La Tablada*, llegando a cumplir veintiséis representaciones consecutivas a nueve días de su estreno, ya que se representaba tres veces diariamente (*La Época* y *El Diario*, 30/8/30).

Lo que le pasó a Reynoso.

El último romances de Alberto Vacarezza a analizar es *Lo que le pasó a Reynoso*, ya que no hemos podido ubicar los textos de *Una Estrella en la Alborada* (1933); *Allá va el Resero Luna* (1942) y *Virgencita del Rosario* (1946). Esta obra es la más elaborada de todas y

podemos considerarla como la culminación y el modelo de la obra teatral nativista de Vacarezza.

Lo que le pasó a Reynoso presenta una cualidad particular. El primer acto constituye la prehistoria que se desarrolla en los otros dos. Tanto a nivel de la acción como de la intriga, se produce una separación entre el acto primero y los actos segundo y tercero. En el acto primero, el sujeto, Crisanto, desea a Salvadora, moza que coquetea con todos los forasteros que llegan al pueblo. Movido por el destinador de los celos, Crisanto reta a Reynoso, un resero que se acerca a la fiesta, pero en la pelea es herido por éste, por lo que Reynoso y su amigo Serapio deben huir. El segundo acto se desarrolla en un tiempo y espacio diferentes, en otra estancia a la que llegan los dos amigos fugitivos. Estos comparten la actancia sujeto, y tendrán como primer objeto defender a María del Rosario, la niña del lugar, de las asechanzas del malvado que la desea, El Chimango; y luego que se concrete el amor entre Reynoso y María del Rosario. La conexión se establece en el desenlace, cuando se revela la prehistoria ocurrida en el acto primero, por la que Reynoso ha muerto al hermano de la joven a la que ama. Esto provoca que siguen a esta obra los dos recursos fundamentales del melodrama: la pareja imposible y la coincidencia abusiva. A partir de esta revelación, se produce una acumulación y aceleración de la acción, propia de los desenlaces melodramáticos. En este desenlace, Serapio asume la culpa de su amigo Reynoso para defender su amor con María del Rosario, y se entrega a la policía. La mirada final es admirativa de la acción de Serapio, ya que Reynoso exclama “¡Mi amigo!”, mientras que María del Rosario lo aferra arrojada a sus pies exclamando a su vez “¡Mi amor!” (1955, 37).

La intriga está estructurada en torno a los tres rasgos característicos del nativismo: lo sentimental, el costumbrismo y lo cómico. Lo sentimental es el motor de la acción y estructura en torno suyo a las dos líneas de acción, la de la pareja Crisanto-Salvadora y la de Reynoso-María del Rosario, modulada esta última por los recursos de la pareja imposible y la coincidencia abusiva. A su vez, cada una de estas líneas constituye un triángulo amoroso, el tercero en discordia es Reynoso en la primera y El Chimango en la segunda. En consonancia con este predominio de lo sentimental, la función emotiva predomina en el discurso de los personajes y a nivel semántico la defensa del amor como valor supremo, aún por encima de la justicia.

En cuanto al costumbrismo, se encuentra presente especialmente en el acto primero, que comienza con un inicio musical cuyo texto es relativo a la acción que transcurre durante ese acto, y luego con los preparativos de una fiesta y su posterior desarrollo. En el marco de esta fiesta, se incluyen bailes, canciones, una payada entre Serapio y el Sargento y un recitado de Reynoso. Como vemos, esto permitía el lucimiento parejo de ambos intérpretes, Enrique Muiño y Elías Alippi, cabezas de la compañía, y subraya la igualdad en el protagonismo de la intriga, y como

sujeto de la acción. Esta igualdad es remarcada también por la reiteración de la característica secuencia disyuntiva en que la llegada del gaucho arquetípico, aquí desdoblado en dos personajes, llega a la fiesta interrumpiendo la misma. La primera secuencia disyuntiva constituye el arribo de Serapio, quien a su vez anticipa la llegada de Reynoso, que al presentarse en escena repite una nueva secuencia disyuntiva.

Este desdoblamiento del gaucho arquetípico protagonista del nativismo se concreta en dos personajes con modalidades diferentes, uno romántico, Reynoso, y el otro cómico, Serapio. Y por lo tanto, es en éste último donde se centra con mayor fuerza al tercer rasgo del nativismo, lo cómico. Dos recursos cómicos son los que caracterizan el accionar de Serapio, 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:

Serapio.- No se vaya...
Sargento.-¿Cómo dice?
Serapio.- No se vaya ... a llevar algo.(1955: 13)

Remedios.- (...) en los cincuenta y saís años que tengo
Serapio.- ¿Nada más?
Remedios.- ¿Cómo dice?
Serapio.- Nada más justo que sea así la hija de un hombre tan güeno... (1955: 23)

María.- (...) iré a cebarle un matecito
Serapio.- De ninguna manera...
María.-¡Ah, no!
Serapio.- De ninguna manera podría apagar mejor estos ardores (1955: 28)

Remedios.- ¿Desea que le ase ya el churrasquito?
Serapio.- Entuavía no...
Remedios.- ¿Ah, no quiere?
Serapio.- Entuavía no he encontrado cocinera de más acierto que usté pa endivinarle a uno el deseo (1955: 29)

La comicidad se encuentra amplificadas en esta obra con respecto al nativismo, donde generalmente se presenta mediante un solo personaje cómico, mientras que en esta, además de Serapio, encontramos otros personajes cómicos, como doña Hilaria, Mamerto y el Sargento.

El gaucho arquetípico se concreta en estas últimas obras de Vacarezza 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 (coincidencia abusiva), sin contener niveles de crítica al sistema social vigente.

Con respecto a la puesta en escena, esta obra contiene indicaciones escénicas absolutamente novedosas para el género, que apuntan a la mostración de 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.

2.3. Otras Obras Nativistas

Analizamos en este ítem aquellas obras que por sus características formales corresponden al nativismo, a pesar de que Vacarezza les haya asignado diferentes denominaciones (zarzuela, sainete, comedia), siguiendo un criterio cronológico.

La Mala Racha

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 y que consta de setenta y cuatro páginas.

A nivel de la acción, el sujeto está integrado don Marcos, y su objeto de deseo es Braulia. Su oponente es la pareja imposible Braulia-Atanasio, la pareja imposible, mientras que su ayudante está compuesto por doña Remedios, Venancio y El Pájaro. A nivel del sistema de personajes, esta obra posee una peculiaridad. No se ha configurado el personaje villano, sino que don Marcos es un personaje patético, quien en el desenlace renuncia a su deseo por Braulia como prueba de su gran amor hacia ella, propiciando su unión con Atanasio. 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 triángulo amoroso tradicional (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.

El costumbrismo está limitado a la mostración de actividades cotidianas. Las expresiones musicales están protagonizadas por el personaje de El Pájaro, quien canta décimas acompañado por su guitarra, tanto en escena como en la extraescena. Este es el principal personaje cómico de la obra, quien despliega una comicidad tanto verbal como gestual, 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!”

En cuanto al aspecto verbal, se destaca el discurso del personaje de Agustín. Este no utiliza el idiolecto propio de los inmigrantes italianos del sainete (“cocoliche”) que caracteriza la obra posterior de Vacarezza, 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.

La mala racha plantea una mínima conflictividad social en su aspecto semántico. En un enfrentamiento entre peones y El Pájaro, defensor de los patrones, el peón 4 expresa:

Pero es bueno que sepas que ya se han acabado los tiempos de antes, y naides se crea autorizao pa manosiar á naide. Hoy manda el que trabaja y cada uno es gobierno en su derecho. (1913:)

Fundamentalmente, retoma la polarización criollos-gringos, en la cual los primeros pierden sus bienes en manos de los últimos. Como Marcos ha echado a Atanasio y a su padre, 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 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 extrangeros sus patrones, porque tenían alma de criollos los Miranda, u eran tan libres, tan libres y tan gauchos que no han servido nunca para gobernar á naides, ni pa cuidar lo suyo...(1913: 43)

La Sota en la Puerta

Cuentos Cortos es una obra definida por Vacarezza como "Colección en un acto, dividido en 7 cuadros, en prosa y en verso" y fue estrenada el 28 de julio de 1918 en el Teatro Nacional por la compañía Vittone-Pomar. Cada cuadro contó con su propio título, así como su propio reparto diferenciado en su edición. Además, cada uno era presentado como "cuento", a lo que se sumaba un calificativo diferente a cada uno. En sí, cada cuadro constituye una pequeña obra dramática con unidad propia, ya que no existía relación lógico-causal entre cada esquicio.

El cuadro que nos ocupa, "La Sota en la Puerta", el tercero, lleva el subtítulo de "cuento criollo". Se inicia en una pulpería, con una payada entre dos cantores, interrumpida por los cómicos comentarios de un borracho. En el enlace, esta secuencia costumbrista es interrumpida por la llegada de Gigena, el sujeto de la acción, cuyo objeto es jugar por dinero. El pulpero, -gringo como siempre, en este caso es italiano- se opone por miedo a que el nuevo comisario le cierre el establecimiento, ya que esa actividad se encuentra prohibida. Este conflicto inicial es desarrollado por la acción de Gigena, que logra su objetivo de jugar. Sin embargo, el juego es interrumpido por la llegada del comisario. Gigena no se resiste a la autoridad como los héroes nativistas, sino que pacta con el comisario, solicitándole les deje culminar su juego. En el desenlace, se produce un cambio a nivel de la acción, el comisario y el sargento, de principales oponente, pasan a ayudantes al integrarse al juego. Pero al perder una jugada, el comisario volverá a su oposición y se llevará a todos los presentes presos.

El costumbrismo se encuentra muy presente en este esquicio, ya que no sólo se extienden largamente en escena la payada y el juego de cartas citado, sino que durante este último, la escena enmudece y se deja oír de la extraescena una canción de un carretero que pasa. Pero no por esto llega a constituirse "La Sota en Puerta" en nativista, ya que lo que no se encuentra presente en esta obra es la intriga sentimental. El objeto del deseo es el juego, y su aspecto semántico subraya la cualidad de jugadores de los hombres en el mundo, y la relación entre su destino y el azar. Vacarezza resume esta concepción de la vida como juego en estos versos, con los que el Borracho contesta la canción del carretero:

Siga, siga, mi carreta
jugando con el camino
que si un juego es el destino
tiene al mundo por carpeta
y la rueda se completa
porque todos juegos son;
juega el taura y el chambón
alegando en la partida
y hasta se juega la vida

el que tenga corazón. (Esc.II)

Los Hijos del Finao

El sainete *Los Hijos del Finao* fue estrenado en el teatro Buenos Aires por la compañía Muiño-Alippi, el 6 de noviembre de 1917. A pesar de esta denominación, su estructura inmanente se corresponde absolutamente con las obras nativistas, y ni siquiera encontramos, como en el caso de *Ya se Acabaron los Criollos* analizado más adelante, elementos del cruce con el sainete. La acción se desarrolla en una zona costera, no indicada por la acotación, cosa extraña dado la constante preocupación de Vacarezza por fijar claramente la ubicación temporal y espacial de sus obras. Igualmente, el paisaje del litoral tiene gran importancia, ya que en las tres locaciones escénicas donde se desarrolla la acción se visualiza el río, elemento definitorio del paisaje de esta obra, y los personajes ingresan y egresan de escena en embarcaciones o nadando (como Bartolo).

A nivel semántico, la añoranza por el pasado como “época de oro” signa la obra. Por ejemplo, el personaje de don Alegre se caracteriza por un discurso subjetivo plagado de referencias a hombres ya fallecidos (“finaos”), velorios, cementerios y anécdotas pretéritas (“casos”). Toda esta evocación admirativa se centra en la figura de don Juan, el ex-patrón, padre de Bartolo y Margarita, quien representaba ese orden anterior. En el presente de la acción, ese orden se ha trastocado por la asunción del poder en la finca de Miguel, nuevo marido de Doña Palmira, imponiendo su voluntad sobre los hermanos. Miguel configura el villano prototípico que abusa de su poder, castigando a Bartolo y ambicionando a Margarita. Por esto, se establece en esta obra un triángulo amoroso semejante al de *San Antonio de los Cobres*: madre-padrastro-hija.

A nivel de la acción, el esquema coincide con el nativista, ya que el destinador y el objeto son sentimentales. El sujeto es colectivo, compuesto por Fermín y Bartolo, cuyo objeto es la unión de la pareja imposible, la destinataria; mientras que el actante oponente está integrado por Miguel y Yacaré. Se reiteran en la acción de esta obra los patrones de acción nativistas: las secuencias contractuales (entre Bartolo y cada uno de los miembros de la pareja), así como la disyuntiva del sujeto (Fermín ingresa en escena cantando una décima, mientras Margarita lo escucha en “*éxtasis de amor*” y lo recibe con las exclamaciones admirativas).

En cuanto a la intriga, es de índole sentimental, retomando los recursos de la pareja imposible y el triángulo amoroso ya citado. Su inicio es musical, con una décima entonada por Prudencio, que es rematada por Bartolo, quien agrega el último verso respetando la rima, pero con un efecto cómico. El enlace se preanuncia en el enfrentamiento entre Miguel y

Bartolo y estalla ante la manifestación del deseo de Miguel por Margarita. En el desenlace Margarita huye a encontrarse con Fermín, defendida por Bartolo; mientras que la mirada final, a cargo de don Alegre, reitera las exclamaciones admirativas hacia la hombría del gaucho: “Lindo muchacho, las mismas agallas del finao su padre”.

Con respecto al costumbrismo, en el cuadro tercero se desarrollan los preparativos y luego la realización de una fiesta por el santo de Margarita. En ella se incluyen música, recitados y baile. La acotación evidencia el carácter abierto que tenían estos esquicios costumbristas, que eran pasibles de sufrir modificaciones para cada puesta en escena:

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, Cuadro III)

En cuanto al tercer rasgo, la comicidad, se establece en esta obra un triángulo amoroso paralelo de índole humorística: Bartolo-La Torcaz-Yacaré. Además, en el marco de la fiesta se produce un enfrentamiento cómico entre dos pretendientes más de Margarita, El Vasco y El Negro, lo que aumenta a cuatro el número de hombres que desean a la misma mujer.

Los elementos cómicos se presentan tanto a nivel verbal como gestual. A nivel verbal, se destacan 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 ya citado 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. Sin embargo, Bartolo supera el esquema del personaje del cómico joven holgazán, como por ejemplo Fortunato de *Los Cardales*, ya que cuando Margarita le revela las verdadera intención de Miguel al echarlo a Fermín acusándolo de ladrón, el personaje sufre una transformación. Vacarezza en la didascalia apunta que “Aquí el zonzo se desdobla. Lo mira a don Miguel, inmóvil y sacudido profundamente por lo que oyó”. A partir de ese momento, Bartolo cambia de actitud y pasa a cumplir funciones de desempeño, urdiendo toda la trama con el fin de lograr el objeto, la unión de la pareja imposible.

Por la Virgen de Itatí

En 1922 estrenó Vacarezza *¡Por la Virgen de Itatí!*. Escenas de la vida correntina en un acto y dos cuadros. Esta obra se identifica con el nativismo, especialmente por su búsqueda de pintura regional, por representar la lengua, las costumbres y la religiosidad propia del pueblo correntino. Como ya vimos, caracterizaba al género nativista, tanto narrativo como teatral, la mostración de las culturas locales. Este regionalismo se encontró presente tanto en las obras nativistas de Vacarezza como en sus dramas. Sin embargo, en la mayoría de sus obras se ambientaban en la pampa bonaerense; mientras que ésta lo hace en el litoral, otro punto de unión con *Calandria*. Por esta razón, el idiolecto de los personajes se encuentra plagado de palabras en guaraní, en especial en el cuadro primero, que dificultan la comprensión del texto.

A nivel de la acción, el sujeto, El Tacurú, busca recuperar a su hijo, El Morotí. A esto se opone su mujer, Manuela y Crispín, el nuevo marido de su mujer. Como ayudantes cuenta con Don Cosme y Belindo. El destinatario es el amor que siente por su hijo y el destinatario él mismo y El Morotí. En el desenlace, se modifica el objeto del Tacurú, ya que se le suma su mujer, a la que perdona, y ésta pasa de oponente a ayudante.

A nivel de la intriga, El Tacurú es nuevamente 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 modelo de la gauchesca, Juan Moreira. También comparte con El Gaucho y con Juan Moreira haber dejado junto a su esposa un hijo varón. El Tacurú busca recuperarlo ya que se ha enterado que su padrastro lo castiga, y este deseo es el que moviliza la acción.

El inicio es fuertemente costumbrista. En un paisaje típico, muestra las celebraciones populares en honor de la Virgen de Itatí -cuyo culto es venerado fervientemente en la provincia de Corrientes- con baile y canto acompañado de guitarras:

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)

Este inicio musical costumbrista se interrumpe por la llegada del protagonista, que reitera su ingreso a escena configurando una secuencia disyuntiva, ya que su llegada genera acción. O inacción, ya que su impactante presencia detiene la música y el baile. La identidad

de El Tacurú se devela posteriormente, en el encuentro personal que este establece con don Cosme, donde narra su historia pasada y le revela su objeto. En una secuencia contractual, establece con don Cosme un pacto de no vengarse de su mujer. Este pacto, así como el establecido entre El Gaucho y Graciana de *El último gaucho*, son de fundamental importancia, ya que ambos gauchos buscan en su desempeño posterior cumplir fielmente la palabra empeñada, característica fundamental del arquetipo gauchesco.

El enlace propiamente dicho, el estallido del conflicto, se establece en el encuentro entre El Tacurú y Manuela, en el que ella se opone fuertemente a desprenderse de su hijo. El Tacurú logra su objeto de llevarse a su hijo, ya que la oponencia de ésta no logra evitarlo.

Paralela a esta intriga principal, se desarrolla una intriga secundaria, también de carácter sentimental. El protagonista de esta segunda intriga es Belindo, el personaje masculino cómico típico del nativismo, que desea casarse con Goyita, a lo que se opone su padre, don Cosme. Estas intrigas se funden en el desenlace, en el que Belindo insta a El Tacurú a huir de la partida de la policía que viene en su busca, mientras él sale a enfrentarlos, haciéndose pasar por el matrero. La mirada final está en boca de Goyita, quien teme por la vida de Belindo, ya que recién en ese momento descubre su amor hacia él.

El costumbrismo se encuentra presente en todo el primer cuadro, ya que la fiesta continúa durante todo el transcurso del mismo, y aún luego de la partida de El Tacurú con su hijo. La costumbre que se muestra principalmente son las expresiones de religiosidad popular del culto a la Virgen de Itatí. En el inicio del segundo cuadro, se escucha por la ventana la música y los cantos de la procesión nocturna en honor de ella. Y con ese mismo sentido, Goyita reza una extensa plegaria (1922: 9-10), y en otra escena, El Tacurú, solo en escena, se arrodilla y ora frente al cuadro de la Virgen (1922: 13).

Más allá de esto, 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 de la Virgen, lo que aumentaba el sentido religioso de la obra.

Ya se Acabaron los Criollos

La siguiente obra nativista a analizar es *Ya se Acabaron los Criollos*, 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 verso, como sus "romances".

El sujeto de la acción está integrado por Tanasito, y su objeto es la concreción de las parejas imposibles Jorge-Vigüela y Tanasito-Victoria. En una secuencia contractual, Tanasito establece un pacto con Vigüela, en el que se compromete a lograr que ambos puedan concretar sus casamientos con los dos hijos de un inmigrante inglés, contra la voluntad de sus respectivos padres, Atanasio y Policarpo, objeto que lograrán alcanzar en el desenlace.

A nivel de la intriga, se entrecruzan dos líneas, la principal, centrada en la pareja imposible Jorge-Vigüela, y la secundaria, en Tanasito-Victoria. Estas dos parejas comparten la misma razón de su imposibilidad, uno de sus miembros es inmigrante, lo que no es aceptado por los padres de los criollos. El elemento ausente es el villano que cumple la función de tercero en los triángulos amorosos característicos del nativismo, ya que Tanasito representa un ayudante y no un oponente de la pareja imposible principal.

Por lo tanto, la intriga sentimental estructura a esta obra como a todas las nativistas. La diferencia con este género, dada por el cruce con el sainete, es el aumento de la comicidad y la relativa pérdida de fuerza del costumbrismo. El inicio es costumbrista, 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. Durante la fiesta de casamiento que se desarrolla en el tercer cuadro, la acotación 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". Esto demuestra el menor desarrollo dedicado al costumbrismo, ya que en las obras netamente nativistas, esta indicación era muy precisa, y se incluían las letras de las canciones escritas especialmente para la pieza, cuyos textos tenían relación con la intriga de la misma.

Esta secuencia costumbrista del festejo de casamiento entre Jorge y Vigüela es detenida por la violenta irrupción en escena de Atanasio en busca de su hija, lo que configura la consabida secuencia disyuntiva del sujeto deteniendo la música y el baile y provocando una reacción de asombro en toda la concurrencia.

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

Vigüela, dulce Vigüela
armoniosa y dolorida
como el sangrar de la herida
de este amor que me desvela (...)
(1926:13)

GENARO

Frailona, dulce Frailona (...)
Froilana, dulce Froilana
que me curaste la herida
y me alegraste la vida
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 gringos 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".

A nivel verbal, se destaca el uso de idiolectos, que al rural, suma el propio de los inmigrantes, el italiano, el gallego, el turco y el inglés. El idiolecto funciona también 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".

Como ya dijimos, esta obra tiene la particularidad de que sus cuadros primero y tercero

están escritos en prosa, mientras que el segundo en versos octosílabos con rima asonante en los versos pares, forma característica del romance. Por esto, la función poética sigue teniendo gran fuerza, predominando junto con la emotiva, centrada especialmente en los parlamentos que intercambian ambas parejas de enamorados.

A nivel semántico, este texto replantea el conflicto social establecido entre criollos e inmigrantes. Don Atanasio representa al criollo padre de familia característico del nativismo cuya filosofía de vida se corresponde con las modalidades del gaucho arquetípico, a la que se le suma el profundo desprecio hacia los inmigrantes. Vive aferrado al pasado, sin aceptar los cambios a su alrededor. Desea pura la tradición criolla, por lo cual tanto niega la posibilidad de casar a su hija Vigüela con un gringo como mestizar la raza de sus caballos.

Esta obra 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 texto se encuentra identificado con esta integración como factor de desarrollo económico del país, así como por ejemplo *Sobre las ruinas* de Payró. La didascalia 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". 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.

Ante la pérdida de su hija, Atanasio reacciona como "un criollo de ley", buscando hacer justicia por mano propia y recuperarla por la fuerza. Sin embargo, en el desenlace cambia de parecer, y 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 inmigratorio:

ATANASIO.- (...) ¿Pá que vamos a seguir cuidando nuestro sueño si ya se acabaron los criollos en mi tierra y en los campos de Cardalda dentaron 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 los verdaderos criollos del porvenir! Nuestros hijos serán toso arquitecto agrónomo.

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

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.

Esta obra fue estrenada por la compañía de Pascual Carcavallo en el Teatro Nacional el 25 de junio de 1926, y contó en su elenco a una joven actriz en ascenso, Libertad Lamarque, en el rol de Victoria. Las críticas de la época destacaron la labor escénica de la futura diva, sobre la que recayó la interpretación de los números musicales no indicados por el texto, y le auguraron con acierto un porvenir en las tablas. (*Crónica*, 26/6/26; *El Pueblo*, 27/6/26; *La Prensa*)

Las crónicas del estreno destacaron también las actuaciones de Félix Mutarelli y Pancho López, los actores a cargo de los personajes de Genaro y Manuel, y los identificaron como “machiettas”, la modalidad de actuación típica del sainete (*Crónica*, 26/6/26, *El Telégrafo*, 26/6/26). Por ejemplo, *El Pueblo* (27/6/26) caracteriza así a los personajes de la obra: “unos criollos de teatro y unos extranjeros de sainete, sainete de Vacarezza”, por lo que es evidente que no solo a nivel del texto dramático, sino también a nivel de la puesta en escena se producía este cruce entre nativismo y sainete, cuya intromisión más clara son estos dos personajes cómicos.

Con respecto al aspecto semántico, tanto *El Telégrafo* como *La Vanguardia* advierten la reminiscencia de *La Gringa* de Florencio Sánchez en esta obra, y el planteo de la problemática social provocada por la inmigración. El último medio advierte que, aunque el punto de vista de estas obras es favorable respecto de los inmigrantes, las “unánimes simpatías están con el vencido”.

Yo soy un criollo y me voy

Hemos hallado de esta obra inédita dos versiones mecanografiadas en el archivo de Argentores. La primera de ellas, de 37 páginas, carece de carátula, por lo que el título de la obra figura manuscrito en una hoja anterior. La segunda versión, de 48 páginas, sí consta de carátula, donde se indica su carácter de zarzuela, la autoría de la letra de Alberto Vacarezza y de la música del Maestro Carrilero. Esta segunda copia mecanografiada fue elaborada por Argentores y fechada en 1927, año de su estreno.

Yo soy un criollo y me voy constituye una nueva versión de la comedia *La mala racha* ya analizada con anterioridad. Reitera de ella los nombres de los personajes, la intriga, la

prehistoria, y hasta posee numerosos fragmentos textuales idénticos. El orden que hemos establecido a sus dos versiones se basa en el grado de semejanza con la obra originaria, ya que podemos concluir que la primera versión hallada es en realidad un texto de transición entre la comedia y la zarzuela, con elementos de ambas obras.

En ambas versiones se ha sintetizado la intriga, desapareciendo los personajes de Venancio y Agustín, así como la partida de Margarita y su madre doña Remedios, a casa de su comadre, lo que aportaba una complicación a la historia, retardando el desenlace. También ha desaparecido toda alusión a la conflictividad social entre inmigrantes y criollos, y al reclamo de tierras.

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. En la versión de transición 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.

En esta versión aumentan también las descripciones costumbristas. El texto se inicia con una detallada descripción del espacio, que incluye un amplio panorama de la llanura, y con una secuencia costumbrista en la que peones esquilan ovejas, otros cargan paja y cereales mientras cantan.

Mientras que la versión de transición respeta absolutamente la acción y la intriga de la primera (salvo las supresiones citadas), en la segunda se producen cambios notables con la obra originaria, permaneciendo iguales los números musicales, con casi idénticos versos.

En esta tercera versión se aumenta notablemente la comicidad, agregando tanto escenas cómicas de El Pájaro como complicando la intriga sentimental secundaria de Dionisio-Goyita con un triángulo amoroso cuyo tercer vértice es La Chiruza. Ambas mujeres protagonizan una extensa escena cómica, en la que primero cada una espera a su novio, y al descubrir que son el mismo hombre, se enfrentan violentamente. Goyita sale triunfadora, y culmina la escena cantando junto a Dionisio.

También aumenta el costumbrismo, al anexarse a la intriga los preparativos y la realización de una fiesta organizada por don Marcos con motivo del santo de Braulia. En ésta

se baila el pericón y se entabla una payada entre los dos personajes cómicos Dionisio y El Pájaro, que reitera con exactitud la payada de *Lo que le pasó a Reynoso*. La llegada de Atanasio detiene la fiesta, en el clásico desempeño disyuntivo, y es en ese marco que Marcos propicia la huida de la pareja romántica. La diferencia fundamental con *La mala racha* es la desaparición del patetismo, ya que ante su renunciamento don Marcos no se lamenta y llora en escena, como en las dos versiones anteriores, sino que se va, justificando el título de la obra:

Y ya que de esta suerte se ha resuelto mi destino... que siga la fiesta. Yo soy un criollo... y me voy.(1927: 48)

Por lo tanto, esto modifica la mirada final, que de patética se trocará en cómica, concretada por Remedios, en el marco del final de fiesta. La pérdida de patetismo y de conflictividad social así como la musicalización y el aumento del costumbrismo y la comicidad son los rasgos del proceso que se ha cumplido de manera gradual entre la primera y la tercera versión. Con respecto al paso intermedio, la versión de transición, dudamos que Vacarezza lo haya titulado como *Yo soy un criollo y me voy*, y consideramos que ese título manuscrito ha sido agregado con posterioridad y adjudicado por la semejanza con la zarzuela, o ha sido un borrador previo de la obra, ya que en ella don Marcos no se va ni emite la frase que le da título a la obra.

2.4. Matices dentro del modelo nativista

Sin llegar a establecer una variante, ya que se adhieren totalmente al modelo del teatro nativista, 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 mostración escénica 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. Agrupamos estas obras en relación a las peculiaridades semejantes que comparten, especialmente según el tiempo y el espacio que buscan reconstruir en escena.

A) Existe en la dramaturgia nativista un conjunto de obras cuya peculiaridad consiste en

su objetivo es evocar no al gaucho arquetípico y a sus modalidades de vida, sino a nuestro pasado durante la época de gobierno de Juan Manuel de Rosas (1835-1852). Integran este grupo dos obras de Alberto Vacarezza, *El Cabo Rivero* (1928), y *Caseros o El Comandante Ludueña* (1939); así como *La pulpera de Santa Lucía* (1930) y *La mulata del Restaurador* (1932) de H.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.

Este ciclo continúa la línea temática del teatro romántico que caracterizó a la dramaturgia argentina de la segunda mitad del siglo pasado, vigente en el período histórico que la obra representa, la denominada “época de Rosas”. Berenguer Carisomo (1947) denomina a esta dramaturgia como “teatro del exilio” y considera que su modelo textual es *El Trovador* del autor romántico español García Gutiérrez, ya que los jóvenes dramaturgos emigrados asimilaban los recursos de esta obra y los utilizaban en sus creaciones:

Los amores oscuros y exaltados, la ambición, la tiranía familiar sobre inocentes enamorados, la fatalidad, la venganza, la muerte, el medio exótico, el estilo vibrante, la rima popular y la variedad métrica, la mezcla de prosa y verso, la truculencia y el efectismo son el mundo abigarrado y brioso de *El Trovador*, que es el mismo abigarrado y turbulento de nuestro teatro del exilio. (1947: 280)

Dentro de la dramaturgia de la época, Berenguer Carisomo determina cuatro asuntos conductores de la misma, uno de los cuales es “el tema rosista” (1947: 286-302), muy productivo en el teatro contemporáneo a su gobierno, escrito por los escritores exiliados. Incluye en esta clasificación a *Las Cuatro Epocas* de Bartolomé Mitre (1840); *Una víctima de Rosas*, de Francisco Javier de Acha, estrenada en Montevideo en 1845 y a *Rosas* de Pedro Echagüe, que cuenta con dos versiones, una de 1851 y la otra de 1860. Esta línea temática se continuó en una larga descendencia, que incluye a *Canción Trágica*, melodrama social de Roberto J. Payró, a *La Divisa Punzó*, de Paul Groussac, así como a todo este ciclo nativista ya citado y llega hasta *La Malasangre*, de Griselda Gambaro (1982).

Además de esta relación con el teatro producido en la época por los exiliados, sin duda también este matiz del nativismo tiene relación con el teatro producido en Buenos Aires durante el gobierno de Rosas, en especial al representar en escena las diferentes expresiones populares en honor a la figura del “Restaurador de las Leyes” y de la “Santa Federación”. Raúl H. Castagnino (1944: 282-283) advierte la relación fuera de lo común que se establecía en la época entre espectáculo y realidad política, al destacar las loas al gobierno que se realizaban durante las representaciones teatrales, en presencia del propio Gobernador. Además, da cuenta de los festejos populares que siguieron a la asunción del poder de Rosas

en 1935, testimonios de la adhesión popular que se continuaron por varias semanas. Todas estas obras nativistas incluían canciones, recitados y fiestas que honraban a la figura de Juan Manuel de Rosas y a su gobierno, como el festejo por su cumpleaños en *El Cabo Rivero*.

Seguramente el texto no hallado de *La Fiesta de Juan Manuel*, romance de Alberto Vacarezza estrenado en 1934, evocaba una de estas manifestaciones populares. Lily Franco (1975) la describió como una “pintoresca evocación de los homenajes populares que se realizaban para el Restaurador con carreras de sortijas, desfiles de carrozas y bailes de época, como el minué, el cuando y el candombe”. Este romance en tres actos se estrenó el 2 de marzo de 1934 en la Sociedad Rural y luego, en el intento de revivir el circo criollo de primera y segunda parte, Vacarezza lo montó en el circo Alegría con actores circenses. Sus canciones tenían música de Mariano Mores, como el vals "Muchachita porteña" y los versos eran recitados por Félix Hidalgo "El Poeta".

Estas obras no configuran una vertiente del nativismo teatral porque mantienen como ejes estructurantes de los textos a los tres recursos fundamentales propios de este género, en el mismo orden de importancia: lo sentimental, el costumbrismo y la comicidad. 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 las obras, en cuanto el costumbrismo refleja las manifestaciones musicales y coreográficas de la cultura afro-rioplatense como el candombe.

El Cabo Rivero

El Cabo Rivero fue denominada por su autor “sainete porteño de 1840” a pesar de que está compuesta en versos octosílabos con rima asonante en los versos pares, versificación característica del romance. Probablemente esta denominación obedeciera a lo señalado por Lily Franco (1975: 57-58) como la necesidad de Vacarezza de tildar de sainete a cualquier producción suya como señuelo que atrajera el gusto popular.

El modelo actancial al que responde la obra tiene al protagonista, el cabo Rivero, como sujeto. Rivero establece un pacto con Nazarena, en el que le da su promesa de defender su amor con Fernando. Esta secuencia contractual, al igual que en *El Camino a La Tablada*, conducirá al sujeto a inmolar su vida en pos de la concreción de ese objeto en el desenlace. La pareja imposible, por tanto, ocupa tanto la actancia destinatario como la de ayudante, junto con Don Gaspar, padre de Nazarena. Como oponente único se encuentra el sargento Barrionuevo, quien desea a Nazarena con la obstinación violenta característica de los villanos

del nativismo.

A diferencia de la mayoría de estas obras, al iniciarse la acción el sujeto ya se encuentra en escena. Sin embargo, su primer desempeño constituye su presentación ante los asistentes y el público, definiendo los rasgos característicos de su personalidad, como en todos los casos se producía en la típica secuencia disyuntiva que marcaba su ingreso. Este personaje continúa la tradición de los gauchos arquetípicos, al que se le agrega el elemento propio de este matiz, su adhesión ferviente al federalismo y su honra a la figura de Juan Manuel de Rosas, que se materializa en la presentación anteriormente citada mediante 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.

La intriga sentimental que signa la obra está compuesta por la pareja imposible de Fernando, unitario, y Nazarena, federal, que a su vez es acosada por el sargento federal Barrionuevo. La diferencia fundamental es la valentía de Nazarena para defender su amor y su decisión de convertir a su novio al federalismo. También es un rasgo diferente la falta de complicidad de su padre, Don Gaspar, con el villano de turno, por motivaciones económicas. Paralela a ésta, se desarrolla una intriga sentimental cómica en la que se forman dos triángulos amorosos: uno entre el cabo Rivero, Marcelina y Feliciano y el segundo entre el cabo Rivero, Feliciano y Taboada.

Como toda obra costumbrista, el inicio de la intriga lo constituye una descripción de esa especie: 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 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 esta fiesta sí se produce la tradicional secuencia disyuntiva en que el sujeto de la acción ingresa a la fiesta, deteniéndose la acción para recibirlo con admiración. Posteriormente, se repite este esquema con la disyuntiva de Barrionuevo, que interrumpe el baile para apresar a los protagonistas, reiterando otra situación característica, presente desde el Juan Moreira de Gutiérrez-Podestá.

En cuanto a la comicidad, se centra en el personaje protagónico del cabo Rivero (cuya actuación en el estreno estuvo a cargo de Enrique Muiño, con su clásica composición del gaucho cómico). 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.

A nivel verbal 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. También se destaca en este nivel 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”.

En cuando al aspecto semántico, esta obra toma evidente partido por el bando federal, ya que ante la alianza de los unitarios con las fuerzas extranjeras, 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.

Caseros ó el Comandante Ludueña

El hallazgo de una copia mecanografiada de este texto en el archivo del Instituto Nacional de Estudios de Teatro nos permitió conocer una obra aún inédita de Alberto Vacarezza. El libreto consta de noventa páginas copiadas por una empresa que se dedicaba a ese fin, Rosano, según consta en su primera hoja, y registra numerosos cambios, enmiendas y tachaduras a mano, probablemente del propio autor o de un miembro de la compañía que la puso en escena, que registraba los cambios que sufría el texto durante el proceso de los ensayos.

Aunque está escrito en prosa, Vacarezza lo denomina “romance de amor y lucha en los días que precedieron a la caída de Don Juan Manuel de Rosas [3 de febrero de]⁷⁹ 1852”. Es una obra de mayor extensión, compuesta en tres actos divididos en nueve cuadros, cada uno de los cuales posee un título identificatorio. Las semejanzas a nivel de la acción y la intriga con la obra anterior son evidentes, a pesar de ciertas diferencias.

A nivel de la acción, se reiteran a lo largo de la obra los modelos que caracterizan a esta obra como sentimental: destinados por el amor, Bernabela es el objeto de deseo de tres personajes, el comandante Ludueña, Marcelino y el capitán Correa. Estos tres personajes se corresponden a tres esquemas tipificados: Marcelino es el joven unitario romántico con quien se establece la pareja imposible, Ludueña es el modelo de gaucho mayor, honrado y probo, con el matiz de ferviente federal propio de estas obras, a semejanza de Rivero, mientras que el

capitán Correa es el malvado consuetudinario que traiciona al protagonista y lo hace encarcelar.

El sujeto de la acción es Ludueña, que cuando se entera del amor que existe entre su joven prometida y Marcelino, su objeto del deseo pasará de ser Bernabela a defender ese amor, destinado por su hombría de bien, en el que la pareja imposible figura como destinataria. Al igual también que *El Camino a La Tablada*, tanto Ludueña como *Ño Lamentos* han sufrido en la prehistoria la misma situación conflictiva y por eso se identifican con la pareja imposible.

En cuanto a la intriga, el padre que desea forzar la voluntad de su hija por motivos económicos se convierte en esta obra en la madrastra Doña Tránsito, personaje cómico femenino semejante a las protagonistas de las obras cuarteleras como *La China Dominga* o *Mamá Culepina*.

La intriga sentimental está entramada por el “cuadrado” amoroso principal entre Bernabela, Marcelino, Ludueña y Correa, y presenta 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. 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 se produce el reencuentro entre Ludueña y su antigua novia, la madre de Marcelino, y éste muere en sus brazos.

En este caso, el inicio no se corresponde con una secuencia costumbrista, sino que mediante un diálogo referencial se informa sobre el conflicto principal (amor frustrado entre Bernabela y Marcelino; su compromiso contra su voluntad con Ludueña y el asedio que sufre por parte de Correa), inicio semejante al de *Ya se Acabaron los Criollos*. A pesar de esta ausencia, 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 este, 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 ha sido agregada con

⁷⁹ Lo que figura entre corchetes se encuentra tachado a mano en el libreto.

posterioridad a la misma para acentuar el costumbrismo de la puesta en escena.

La comicidad está centrada en esta obra 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 verbal, se destaca el idiolecto rural en el personaje del comandante Ludueña, de doña Tránsito así como en los dos personajes cómicos de los Tiburcios, lo que establece una diferencia social con los otros personajes, como Lezica, Marcelino, Bernabela, María de las Mercedes. Es notable la utilización del discurso subjetivo en el personaje del cabo Alegría, que concluye con risas de cada frase que pronuncia, por lo que ha recibido ese nombre.

En cuanto al aspecto semántico, 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 abdicar 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.

El punto de vista de la obra se focaliza en el personaje de Ludueña, que a pesar de haber sido tomado prisionero por los federales debido a la traición de Correa, pugna por ser liberado para enfrentar al ejército unitario comandado por Urquiza. Ludueña es liberado por Marcelino, y se enfrenta al enemigo, acompañado solamente por Lezica y Alegría. Esto lo conducirá a la muerte, que se produce en escena en el desenlace, rodeado de la admiración de sus aliados y adversarios de la batalla. Sus últimas palabras son vivas a la patria, mientras lo aclaman como un valiente, un hombre y un gaucho. Así se une la mirada final propia del nativismo de exaltación de la bravura del gaucho con la del héroe militar federal, que, como el cabo Rivero, dedica a sus convicciones patrióticas sus últimos pensamientos.

B) *La fiesta de Santa Rosa*, estrenada en 1926, es un caso particular dentro de la dramaturgia de Vacarezza. Éste denomina a su obra “sainete porteño de 1880”, indicando con precisión como en todas estas obras históricas 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), aquí compuesta por una joven vasca, Rosa, y un criollo, Salvador. El triángulo amoroso se completa con el comisario del pueblo, don Juan, quien desea obsesivamente a Rosa hasta el extremo de haber asesinado al primer novio de Rosa, el vasco Bernardo, en la prehistoria, e intentar hacerlo nuevamente con Salvador.

La obra adscribe totalmente al modelo nativista, ya que cumple con todas sus reglas, aparte de las ya citados de la intriga sentimental construida a partir de la pareja imposible y el triángulo amoroso. Entre éstas, 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 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.

C) Otro grupo de obras nativistas teatral 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 conjunto 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 cuarteleras, 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 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.

Esta temática continúa una larga tradición: se encontró presente en nuestro teatro en obras gauchescas, como por ejemplo *Martín Fierro* (1890), adaptación del poema de José Hernández realizada por Elías Regules (h), y que se trasladó luego al cine, en films como *La guerra gaucha* (1942) y *Pampa Bárbara* (1945) bajo la dirección de Lucas Demare.

El Fortín

La primera obra de Alberto Vacarezza que comparte esta peculiaridad es *El Fortín*, zarzuela con música de Arturo de Bassi estrenada el 23 de mayo de 1917 por la compañía Muiño-Alippi en el teatro Buenos Aires. Por su carácter de zarzuela, en su texto se alternan las partes cantadas y habladas. Estos números musicales que se intercalan aportan un elemento nuevo a las obras nativistas ya analizadas, propio del género, 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 están compuestas en versos octosílabos con rima asonante en los versos pares, mientras que las partes cantadas 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.

La intriga de la obra es netamente sentimental, retomando el triángulo amoroso formado por la pareja imposible, Rosalía y el soldado Ledesma; junto al villano que abusa de su autoridad, el Capitán Bermejo. En el desenlace, Ledesma mata a Bermejo y Ño Crisanto, padre de Rosalía, asume esta culpa para proteger la felicidad de la pareja, que logra huir. En la mirada final, se alaba en este gesto al hombre que defiende su honor, al cual no le corresponde castigo por sus crímenes.

Paralela a esta pareja central joven, se presenta la pareja mayor cómica del cabo Tejeda y Tomasa, arquetipos cómicos cuyos modelos son el asistente Oyarzábal y Mamá Culepina de la obra homónima. 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 China Dominga

Nuevamente Vacarezza ubica con gran exactitud el tiempo y espacio de la acción de *La China Dominga* en el año de 1883 en las cercanías del cuartel de infantería de 3 de Febrero, en Palermo. La denomina romance, y así está compuesta, en versos octosílabos con rima asonante en los versos pares.

A nivel de la acción, el sujeto no coincide con el personaje que da nombre a la obra, la china Dominga, sino con el cabo Gayoso, quien es el que urde y dirige toda la trama de equívocos. Gayoso establece pactos contractuales con Julio Cruz, Selva y Nicolasa a fin de que se concreten sus respectivas parejas, y la suya propia. En el desenlace, logra alcanzar su objeto, con el casamiento simultáneo de las tres parejas: Julio-Selva, Rancagua-Nicolasa y Gayoso-Dominga.

El sistema de personajes se reitera casi sin modificaciones. 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 la obra anterior, y a Mamá Culepina como a doña Tránsito de *El Comandante Ludueña*. La particularidad es que el personaje cómico masculino de semejante edad se desdobra aquí en dos, el cabo Gayoso y el sargento Rancagua. Un elemento que reforzaba esta continuidad de los personajes entre esta obra y *El Fortín* es que fueron representados por los mismos actores, ya que ambas obras fueron estrenadas por la misma compañía. Ada Cornaro estuvo a cargo de Tomasa y Dominga, mientras que Enrique Muiño representó a Tejeda y Gayoso. Elías Alippi escenificó en *El Fortín* al personaje joven romántico, Ledesma, mientras que en *La China Dominga*, quince años después, delegó ese rol a otro actor y asumió el otro personaje cómico, el sargento Rancagua. Esto se relaciona, sin duda, con el hecho de que los dramaturgos de la época escribían sus textos para una compañía en particular, teniendo en cuenta especialmente los recursos y las características de los actores que las encabezaban; por esto la puesta en escena y la composición de la compañía eran factores condicionantes de la escritura dramática.

La intriga sentimental 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 comicidad se encuentra muy acentuada en esta obra, 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, entre otros.

El costumbrismo se encuentra en esta obra 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. La fiesta costumbrista es detenida por la secuencia disyuntiva de Rancagua, deteniendo el baile a fin de enfrentarse con Gayoso, reiterando la situación arquetípica ya definida.

Estas obras tienen una gran relación con un tipo del sainete vacareziano, aquél 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.

Anexo 3. Corpus de obras citadas de Alberto Vacarezza

TÍTULO	DENOMINACIÓN	ESTRENO	COMPAÑÍA	TEATRO	EDICIÓN
Allá va el resero Luna	romance criollo	1942	Carcavallo	Pte.Alvear	
Caseros o El Comandante Ludueña	romance de amor y lucha	7/6/39	Cicarelli-Muñoz-Anchart	National	Copia mecanog. INET
El buey corneta	drama	15/03/12	Podesta-Vittone	Nacional	El Teatro Nacional N° 25 (1918)
El cabo Gallardo	sainete	18/3/15	Parravicini	Argentino	Bambalinas N°45 Libreto N° 2315 INET
El Cabo Rivero	sainete porteño de 1840	8/03/28	Muiño	Buenos Aires.	La Escena N°514
El Camino a La Tablada	romance de amor y campo	21/08/30	Muiño	Buenos Aires.	La Escena N°643
El Fortín	zarzuela	23/5/17	Muiño-Alippi	Buenos Aires	El Teatro Nacional N°105
El Teniente Peñaloza	sainete	23/5/28	M.Ruggero	Smart	La Escena N°565 (1929)
El ultimo gaucho	romance criollo ó leyenda criolla	14/06/16	Vittone-Pomar	Nacional	La Escena N°579
Juan Moreira	teatralización del romance gauchesco	11/05/23	Carcavallo	Nacional	La Escena N° 272
La casa de los Batallán	drama	7/05/17	Podestá, Pablo	Nuevo	El Teatro Nacional N°32
La china Dominga	romance	21/04/32	Muiño-Alippi	Bs.As.	La Escena N° 73
La fiesta de Juan Manuel	romance	2/3/34		Soc.Rural	
La fiesta de Santa Rosa	sainete porteño del año 1880	8/10/26	Carcavallo	Nacional	La Escena N°453
La mala racha	comedia argentina	1907			Libreto mecanograf. Argentores 1913
La noche del forastero	drama	1905			
La sota en la puerta	cuento criollo	1918	Vittone-Pomar	Nacional	La Escena N°90, 1920
Lo que le paso a Reynoso	romance	13/03/36	Muiño-Alippi	Nacional	Argentores N°298
Los cardales	drama	12/5/13	Pablo Podestá	Nuevo	El Teatro Nacional N°53 (1917); La Escena N° 622
Los hijos del finao	sainete	6/11/17	Muiño-Alippi	Buenos Aires	La novela cómica porteña Año I, N°20, 1918
Murió el Sargento Laprida	sainete	3/4/36	Cicarelli-Sapelli	Mayo	Nuestro Teatro I, 27, 1936

TITULO	DENOMINACIÓN	ESTRENO	COMPAÑÍA	TEATRO	EDICIÓN
Para los gauchos, querencia	sainete	1916	Conj.filodramát. "Los distraídos"	Barrio San Cristóbal	
Por la Virgen de Itatí	escena de la vida correntina/sainete	23/6/22	Carcavallo	Nacional	El Entreacto I, 14
San Antonio de los Cobres	drama montaraz	2/07/38	Muiño-Alippi	Nacional	Bs.As: Kapelusz, 1982
San Benito de Palermo	romance	28/4/34	Vacarezza	Politeama	
Sunchales	sainete	12/3/30 7/5/30	Vacarezza Carcavallo	Rosario Nacional	La Escena N°639, 1930
Una estrella en la alborada	romance	13/5/33	Vacarezza	Politeama	
Virgencita del Rosario		1/11/46	Vacarezza		
Ya se Acabaron los Criollos	sainete cómico rural	25/06/26	Carcavallo	Nacional	La Escena N°429
Yo soy un criollo y me voy	zarzuela	10/3/27		Solís	Libreto mecnograf. Argentores 1927

Anexo 4. Corpus de obras nativistas (1940-1955)

AUTOR	TITULO	FECHA	COMPANIA	DIRECCION	TEATRO
Armanini, José	Guasamayo	5/11/1943	Teatro del Pueblo	Leónidas Barletta	del Pueblo
Burgos, Fausto	Kanchis Soruco	1950	Teatro del Pueblo	Leónidas Barletta	del Pueblo
Canal Feijóo, Bernardo	Los casos de Juan	9/7/1954	Fray Mocho	Oscar Ferrigno	
Canal Feijóo, Bernardo	Pasión y muerte de Silverio Leguizamón	1944			Municipal
Carlino, Carlos	Cuando Trabaje	4/11/46	Teatro Univers. del Litoral	Fernando Birri	
Carlino, Carlos	La biunda	11/11/53	Argentina de Comedia	Pascual Nacaratti	Lasalle
Carlino, Carlos	Tierra del destino	17/11/51	Teatro del Pueblo	Leónidas Barletta	del Pueblo
Gené, Juan Carlos	El herrero y el diablo	10/11/1955	Teatro de la Luna	José M.Gutiérrez y Roberto Durán	de La Luna
González Arrilli, B. y Enzo Alosi	Los afincaos	12/9/1940	Teatro del Pueblo	Leónidas Barletta	del Pueblo
Lehmann, Martha	Lázaro (1951)	25/8/1960	Teatro Libre Agón	Francisco Javier	
Mosti, Luis	La cruz en la sangre	25/10/44	Elenco Oficial	Enrique De Rosas	Nacional.de Comedia
Olivari, Nicolás	La seca	1943			
Pagés Larraya, Antonio	Santos Vega, el payador	10/4/1953	Fco.Martínez Allende		Marconi
Ponferrada, Juan Oscar	El Carnaval del Diablo	25/03/43	Franco-Faust Rocha		Politeama
Ponferrada, José Oscar	El trigo es de Dios	11/05/47		Pablo Acchiardi	Mun.Bs.As.
Ponferrada, Juan Oscar	Los Pastores	s/d			
Ponferrada, Juan Oscar	Un gran nido verde	s/d			
Rubertino, María Luisa	El cerco	1948			
Sarobe, Angélica	Selva y Petróleo	1946			
Schaeffer Gallo, Carlos	La raíz en la piedra	8/3/1953	Elenco Stgo.del Estero		Nacional Cervantes
Sosa, Patricio	Amero	12/5/54	Nuevo Teatro	Pedro Asquini y Alejandra Boero	Nuevo Teatro
Vacarezza,	Allá va el	1942			Pte. Alvear

AUTOR	TITULO	FECHA	COMPANIA	DIRECCION	TEATRO
Alberto	resero Luna				
Vacarezza, Alberto	Virgencita del Rosario	1/11/46		Alberto Vacarezza	Apolo
Vagni Roberto Alejandro	Camino bueno	11/4/1947	Elenco oficial	Carlos Morganti	Nacional de Comedia
Vagni, Roberto Alejandro	Tierra extraña	1/11/1945	Elenco Oficial	Enrique de Rosas	Nacional de Comedia

FUENTES UTILIZADAS

PRIMERA PARTE. EL COSTUMBRISMO EN EL TEATRO ARGENTINO

FUENTES DEL CAPITULO I.1. El costumbrismo en el sistema teatral de la gauchesca y el nativismo

Arózteguy, Abdón, 1895. *Ensayos dramáticos*. Buenos Aires: Libraire Nouvelle La Anticuaria.

García Velloso, Enrique, 1919. *Jesús Nazareno*, en *La Escena*, año II, nº52 (junio).

Ghiano, Juan Carlos, 1957. *Teatro Gauchesco primitivo. El amor de la Estanciera. El Detalle de la Acción de Maipú. Las Bodas de Chivico y Pancha. Juan Moreira*. Buenos Aires: Ediciones Losange.

Leguizamón, Martiniano, 1961. *Calandria. Del tiempo viejo*. Buenos Aires: Solar/Hachette.

Moratorio, Orosmán, 1894. *Juan Soldao*. Montevideo: Imprenta Artística de Dornaleche y Reyes.

Pérez Petit, Víctor, 1912. *Teatro. Cobarde. Claro de luna. Yorick*. Montevideo, A. Barreiro y Ramos Editor.

Podestá, José J., 1957. *Juan Moreira*. En Juan Carlos Ghiano, *Teatro Gauchesco primitivo*. Buenos Aires: Ediciones Losange.

Podestá, José J., 1986. "Juan Moreira versión 1891". *Revista de Estudios de Teatro*. Buenos Aires: Instituto Nacional de Estudios de Teatro, Tomo V, Nº13: 6-22.

Regules, Elías, 1996. *Martín Fierro. El Entenao*. Buenos Aires: Ediciones del Jilguero.

Sánchez, Florencio, 1952. *La gringa. En familia. Barranca Abajo*. Buenos Aires: Colección Estrada. Prólogo y notas de José María Monner Sans.

Trigo Ehlers, Abril, 1983. "Antonio Rius y *El valiente Fanfarron y Criollo Socarron*. Saynete. Texto y acotaciones histórico-críticas", *Revista Prisma/Cabral*, Univ.de Maryland: USA, Nros.9/10.

FUENTES DEL CAPITULO I.2. El costumbrismo en el melodrama social

Coronado, Martín, 1963. "La piedra de escándalo", en: *Breve Historia del Teatro Argentino*, Buenos Aires: Edic. Eudeba, Volumen III. "Afirmación de la escena criolla": 53-170.

Coronado, Martín, 1928. "La chacra de don Lorenzo", en: *La Escena*, Buenos Aires, Año XI, Nº546.

Coronado, Martín, 1928. "La piedra de escándalo", en: *La Escena*, Buenos Aires, Año XI, Nº541.

FUENTES DEL CAPITULO I.3. El costumbrismo en el sainete criollo.

de María, Enrique, 1993. *Bohemia criolla*. en: *El sainete*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina: 7-61.

De Paoli, Carlos, 1976. *Los chicos de Pérez*, en: S.Marco, A.Posadas, M.Speroni y G.Vignolo, *Antología del género chico criollo*. Buenos Aires: Eudeba: 117-137.

Defilippis Novoa, Francisco, 1976. *Los desventurados*, en: Marco,S.; A.Posadas; M.Speroni y G.Vignolo, *Antología del género chico criollo*. Buenos Aires, Eudeba: 161-174.

Discépolo, Armando, 1990. *Obra Dramática. Teatro. Vol.II. El viaje aquel. El guarda 323. El movimiento continuo* y otras. Buenos Aires: Eudeba/ Galerna.

García Velloso, Enrique, 1963. *Gabino el mayoral*, en: Ordaz, Luis, 1963. *Breve historia del teatro argentino. VI- El sainete porteño*, Buenos Aires: Eudeba: 25-53.

- González Castillo, José y Juan Comorera, 1976. *Puerto Madero*, en: Marco,S.; A.Posadas; M.Speroni y G.Vignolo, *Antología del género chico criollo*. Buenos Aires: Eudeba: 177-194.
- González Castillo, José, 1963. *Entre bueyes no hay cornadas*, en: Ordaz, Luis, 1963. Breve historia del teatro argentino. VI- El sainete porteño, Buenos Aires: Eudeba: 111-133.
- Novión, Alberto, 1993. *Los primeros fríos*, en: *El sainete*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina: 99-128.
- Pacheco, Carlos Mauricio y Pedro E. Pico, 1993. *Música criolla*, en: *El sainete*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina: 63-97.
- Pacheco, Carlos Mauricio, 1963. *Los disfrazados*, en: Ordaz, Luis, 1963. Breve historia del teatro argentino. VI- El sainete porteño, Buenos Aires: Eudeba: 83-110.
- Pacheco, Carlos Mauricio, 1976. *Los tristes o gente oscura*, en: Marco,S.; A.Posadas; M.Speroni y G.Vignolo, *Antología del género chico criollo*. Buenos Aires: Eudeba: 33-44.
- Soria, Ezequiel, 1920. *Yankees y criollos*, en: *El teatro nacional*. Buenos Aires: Año III, N°112.
- Trejo, Nemesio, 1963. *Los inquilinos*, en: Ordaz, Luis, 1963. Breve historia del teatro argentino. VI- El sainete porteño, Buenos Aires: Eudeba: 55-82.
- Trejo, Nemesio, 1993. *Las mujeres lindas*, en: *El sainete*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina: 129-160.
- Vacarezza, Alberto, 1963. *Juancito de la ribera*, en: Ordaz, Luis, 1963. Breve historia del teatro argentino. VI- El sainete porteño, Buenos Aires: Eudeba: 135-189.
- Vacarezza, Alberto, 1993. *Teatro. Tomo I. Los escrucchantes. Verbena criolla. Tu cuna fue un conventillo. Juancito de la ribera. El conventillo de la paloma*. Buenos Aires: Editorial Corregidor.

FUENTES DEL CAPITULO I.4. El costumbrismo en la comedia

- Granada, Nicolás, 1963. “*¡Al Campo!*” en: *Breve Historia del Teatro Argentino. III. Afirmación de la escena criolla*. Buenos Aires: Eudeba, Serie del Siglo y medio, Volumen 43.
- Retta, Vicente y Julio Viale Paz, 1926. “*Un porteño*”, Buenos Aires: *Bambalinas. Revista Teatral*. Año IX, N°427.
- Saldías, José Antonio, 1933. “*La casa de barro*”. Buenos Aires: *Bambalinas*, Año XVI, N°744.
- Sánchez Gardel, Julio y Alberto Casal Castel, 1930. “*El Cascabel del duende*”. Buenos Aires: *La Escena. Revista Teatral*, Año XIII, N°549.
- Sánchez Gardel, Julio, 1907. *Cara o Cruz*. Buenos Aires.
- Sánchez Gardel, Julio, 1907. *Las dos fuerzas*. Buenos Aires.
- Sánchez Gardel, Julio, 1911. “*El Botón de Rosa*”, en: *Revista Dramas y Comedias*, Año II, N°15.
- Sánchez Gardel, Julio, 1918. “*Sol de invierno*”, Buenos Aires: *El teatro nacional*. Año I, N°10.
- Sánchez Gardel, Julio, 1919. “*La llegada del batallón*”, *La Escena. Revista Teatral*. Buenos Aires: Año II, N° 34.
- Sánchez Gardel, Julio, 1926. “*El dueño del pueblo*”, *La Escena. Revista Teatral*. Buenos Aires: Año IX, N° 402.
- Sánchez Gardel, Julio, 1926. “*Perdonemos*”, *La Escena. Revista Teatral*. Buenos Aires: Año IX, N° 394.
- Sánchez Gardel, Julio, 1955. *Teatro. (Noche de luna, Las Campanas, Los mirasoles, La*

montaña de las brujas). Buenos Aires: Librería Hachette.

Sánchez Gardel, Julio, 1919. “*El príncipe heredero*”. Buenos Aires: *La Escena. Revista Teatral*. Año II, N°47.

Sánchez Gardel, Julio, 1921. “*El zonda*”. Buenos Aires: *La Escena. Revista Teatral*. Año IV, N° 143.

Sánchez Gardel, Julio, (s/f). *La otra*. Buenos Aires. El teatro nacional.

FUENTES DEL CAPITULO I.5. Relación del costumbrismo con el campo intelectual de la época

Gálvez, Manuel, 1910. *El diario de Gabriel Quiroga, opiniones sobre la vida argentina*. Buenos Aires, Arnoldo Moen y hno. editor.

González, Joaquín V., 1944. *Mis Montañas*, Buenos Aires: Ediciones Estrada.

Malharro, Martín, 1910. “Movimiento artístico y estético en 1910”, Buenos Aires, *La Prensa*, 25 de mayo de 1910.

Rojas, Ricardo, 1909. *La restauración nacionalista*. Buenos Aires, Ministerio de Justicia e Instrucción Pública.

SEGUNDA PARTE. EL NATIVISMO TEATRAL

FUENTES DEL CAPITULO II.1. Concepción de la obra dramática nativista

Blomberg, Héctor P. y Viale Paz, 1930. “*La pulpera de Santa Lucía*”. Buenos Aires: *La Escena. Revista Teatral* N°648.

Caraballo, Gustavo, 1941. *Juan Cuello*. Buenos Aires: Editorial Argentores, N°204.

García Velloso, Enrique, 1916. “*Mamá Culepina*”. Buenos Aires: *Bambalinas* N°55.

García Velloso, Enrique, 1919. “*Jesús Nazareno*”, Buenos Aires: *La Escena. Revista Teatral*, año II, n°52.

González Pacheco, Rodolfo, 1916. “*Las víboras*”. Buenos Aires: *El Teatro Nacional* N°111.

González Pacheco, Rodolfo, 1929. “*El grillo*”. Buenos Aires. *La Escena. Revista Teatral* Año XII, N°576.

Leguizamón, Martiniano, 1961. *Calandria. Del tiempo viejo*. Buenos Aires: Solar/Hachette.

Martínez Payva, Claudio, 1918. “*La ley oculta*”. Buenos Aires: *La Escena. Revista Teatral* N°25.

Martínez Payva, Claudio, 1919. “*Las Margaritas*”. Buenos Aires: *Bambalinas* N°136.

Martínez Payva, Claudio, 1920. “*El cacique blanco*”. Buenos Aires: *Bambalinas* N°117.

Martínez Payva, Claudio, 1923. “*La estancia nueva*”. Buenos Aires: *La Escena. Revista Teatral* N°468.

Martínez Payva, Claudio, 1924. “*La lanza rota*”. Buenos Aires: *Bambalinas* N°406.

Martínez Payva, Claudio, 1925. “*¡Gaucho!*” Buenos Aires: *Bambalinas* Año VIII, N°387.

Martínez Payva, Claudio, 1925. “*A la rastra*”. Buenos Aires: *Bambalinas* N°391.

Martínez Payva, Claudio, 1927. “*El gaucho negro*”. Buenos Aires. *La Escena. Revista Teatral* N°562.

Martínez Payva, Claudio, 1930. *El lazo*. Buenos Aires: Biblioteca Teatral Argentores, Año I, °2.

Martínez Payva, Claudio, 1936. *El rancho del hermano*. Buenos Aires: Editorial Argentores, N°123.

Rodríguez, Yamandú, 1923. “*El matrero*”. Buenos Aires: *Entreacto* N°22.

- Sánchez, Florencio, 1941a. "El caudillaje criminal en Sudamérica", en *Teatro Completo*, Buenos Aires: Editorial Claridad. Prólogo y notas de Dardo Cúneo: 601-613.
- Sánchez, Florencio, 1941b. "El teatro nacional", en *Teatro Completo*, Buenos Aires: Editorial Claridad. Prólogo y notas de Dardo Cúneo: 620-624.
- Sánchez, Florencio, 1952. *La gringa. En familia. Barranca Abajo*. Buenos Aires: Colección Estrada.
- Sánchez, Florencio, 1980. *M'hijo el doctor*. Buenos Aires: Editorial Huemul.
- Sánchez Gardel, Julio, 1955. *Teatro. (Noche de luna, Las Campanas, Los mirasoles, La montaña de las brujas)*. Buenos Aires, Librería Hachette
- Sánchez Gardel, Julio. 1921. "El zonda". Buenos Aires: *La Escena. Revista Teatral*. Año IV, N° 143.
- Schaeffer Gallo, Carlos, 1913. "La novia de Zupay", Buenos Aires: *Bambalinas* N° 57.
- Schaeffer Gallo, Carlos, 1914. "La Leyenda del Kakuy", Buenos Aires: *La Escena. Revista Teatral* N°67.
- Schaeffer Gallo, Carlos, 1916. "El gaucho judío", Buenos Aires: *La Escena. Revista Teatral* N°79.
- Schaeffer Gallo, Carlos, 1929. "El candombe federal", Buenos Aires: *La Escena. Revista Teatral* N°610.
- Schaeffer Gallo, Carlos, 1930. "La mazorquera de Monserrat", Buenos Aires: *La Escena. Revista Teatral* N°659.
- Vacarezza, Alberto (h). s/f. *Pampa de Achala ó El Peoncito de la Estancia*. Copia Mecanografiada del Archivo del Instituto Nacional de Estudios de Teatro.
- Vacarezza, Alberto, 1913. "La mala racha". Copia mecanografiada. Archivo de Argentores. 74 p.
- Vacarezza, Alberto, 1917. "Los Cardales", Buenos Aires: *El Teatro Nacional*, Año VIII, Vol.53.
- Vacarezza, Alberto, 1918. "El buey corneta". Buenos Aires: *El Teatro Nacional*, Año I, N°25.
- Vacarezza, Alberto, 1918. "La Casa de los Batallán", Buenos Aires: *El Teatro Nacional*, Año VIII, Vol.32.
- Vacarezza, Alberto, 1918. "Los hijos del finao", Buenos Aires: *La novela cómica porteña*, Año I, N°20.
- Vacarezza, Alberto, 1919. "El Cabo Gallardo". Buenos Aires: *Bambalinas*. Año II, N° 45.
- Vacarezza, Alberto, 1920. "Cuentos Cortos". Buenos Aires: *La Escena. Revista Teatral*. Año III, N° 90. Cuadro Tercero "La sota en la puerta": 7-12.
- Vacarezza, Alberto, 1920. "El Fortín", Buenos Aires: *El Teatro Nacional*, Año III, N° 105.
- Vacarezza, Alberto, 1922. "¡Por la Virgen de Itatí!". Buenos Aires: *El Entreacto*. Año 1, N°14.
- Vacarezza, Alberto, 1923. "Juan Moreira". Buenos Aires: *La Escena. Revista Teatral*. Año VI, N° 272.
- Vacarezza, Alberto, 1927. "La Fiesta de Santa Rosa". Buenos Aires: *La Escena. Revista Teatral*. Año X, N° 453.
- Vacarezza, Alberto, 1928. "El Cabo Quijote". Buenos Aires: *La Escena. Revista Teatral*. Año XI, N° 502.
- Vacarezza, Alberto, 1928. "El Cabo Rivero". Buenos Aires: *La Escena. Revista Teatral*. N° 514.
- Vacarezza, Alberto, 1929. "El teniente Peñaloza", Buenos Aires: *La Escena*, Año XII, N°565.
- Vacarezza, Alberto, 1929. "El Ultimo Gaucho". Buenos Aires: *La Escena. Revista Teatral*. Año XII, N° 579.

- Vacarezza, Alberto, 1930. "El Camino a La Tablada". Buenos Aires: *La Escena. Revista Teatral*. Año XIII, N° 643
- Vacarezza, Alberto, 1930. "Sunchales". Buenos Aires: *La Escena. Revista Teatral*. Año XIII, N° 639.
- Vacarezza, Alberto, 1930. "Ya se Acabaron los Criollos". Buenos Aires: *La Escena. Revista Teatral*. Año IX, N°429.
- Vacarezza, Alberto, 1932. "La China Dominga". Buenos Aires: *La Escena. Revista Teatral*. Año XV, N° 730.
- Vacarezza, Alberto, 1936. "Murió el sargento Laprida", Buenos Aires: *Nuestro Teatro*, Año I, N°27.
- Vacarezza, Alberto, 1955. *Lo que le pasó a Reynoso*, Buenos Aires: Argentores, N° 298.
- Vacarezza, Alberto, 1982. *El Conventillo de la Paloma. San Antonio de los Cobres*, Buenos Aires: Editorial Kapelusz.
- Vacarezza, Alberto, s/f. *Caseros ó El Comandante Ludueña*. Copia Mecanografiada del Archivo del Instituto Nacional de Estudios de Teatro.
- Vacarezza, Alberto. 1927. *Yo soy un criollo y me voy*. Copia Mecanografiada del Archivo de Argentores (dos versiones diferentes).

FUENTES DEL CAPITULO II.2. La puesta en escena nativista

- AAVV, "Juicios Críticos" (recibidos por el estreno de *Calandria*), en: Martiniano Leguizamón, 1961. *Calandria, Del tiempo viejo*, Buenos Aires: Solar/Hachette: 113-146.
- Anuario Teatral Argentino 1925-1926*, Buenos Aires, Ediciones Ata, Año II, Nro. 2.
- Archivo Fotográfico del Archivo General de La Nación*.
- Archivo Fotográfico del Instituto Nacional de Estudios de Teatro*.
- Arózteguy, Abdón, 1895. *Ensayos dramáticos*. Buenos Aires: Libraire Nouvelle La Anticuaria.
- García Velloso, Enrique, 1919. *Jesús Nazareno*, en *La Escena*, año II, n°52.
- Ghiano, Juan Carlos, 1957. *Teatro Gauchesco primitivo*. Buenos Aires: Ediciones Losange.
- Leguizamón, Martiniano, 1961. *Calandria. Del tiempo viejo*. Buenos Aires: Solar/Hachette.
- Hemeroteca de la Biblioteca Nacional*. Críticas periodísticas publicadas por el estreno de *Jesús Nazareno*: de Vedia, Joaquín, *La Tribuna*; *El Diario* (15/01/1902); *Caras y Caretas* (27/12/1902).
- Pérez Petit, Víctor, 1912. *Teatro. Cobarde. Claro de luna. Yorick*. Montevideo, A. Barreiro y Ramos Editor.
- Podestá, José J. 1986. "Juan Moreira Versión 1891". Buenos Aires: *Revista del Instituto Nacional de Estudios de Teatro*. Tomo V, N°13.
- Podestá, José J., 1957. *Juan Moreira*. En Juan Carlos Ghiano, *Teatro Gauchesco primitivo*. Buenos Aires: Ediciones Losange.
- Regules, Elías, 1996. *Martín Fierro. El Entenao*. Buenos Aires: Ediciones del Jilguero.

FUENTES DEL CAPITULO II.3. La recepción del teatro nativista

- AAVV, "Juicios Críticos" (recibidos por el estreno de *Calandria*), en: Martiniano Leguizamón, 1961. *Calandria, Del tiempo viejo*, Buenos Aires: Solar/Hachette: 113-146.
- Anuario Teatral Argentino 1925-1926*, Buenos Aires, Ediciones Ata, Año II, Nro. 2.
- Archivo de Crónicas de Argentores*. Críticas periodísticas publicadas por los estrenos de *La*

taba del querer (1916) de Carlos Schaeffer Gallo, *Mamá Culepina* (1916) de Enrique García Velloso; *El gaucho judío* (1916) de Carlos Schaeffer Gallo; *El último gaucho* (1916) de Alberto Vacarezza; *La Bodega*, (1916) de Carlos Schaeffer Gallo; *Las víboras* (1916) de Rodolfo González Pacheco; *Los gorriones* (1917), de Giúdice y Maroni; *El señuelo* 1917) de César Iglesias Paz; *El casamiento de Laucha* (1917) de Enrique García Velloso; *La casa de los Batallán* (1917) de Alberto Vacarezza; *El gaucho robles* (1917) de Saldías y Casariego; *La ley oculta* (1919) y *Las Margaritas* (1919) de Claudio Martínez Payva; *El cacique blanco* (1920) de Martínez Payva y Deffilipis Novoa; *Los nidos rotos* (1920) de Claudio Martínez Payva; *Juan Cuello* (1921) de Gustavo Caraballo; *¡Gaucho!* (1925) de Claudio Martínez Payva; *Ya se Acabaron los Criollos* (1926) de Alberto Vacarezza; *Como el hornero* (1927) de Beltrán y Riese; *El Camino a La Tablada* (1930), de Alberto Vacarezza; *La pulpera de Santa Lucía* (1930) de Blomberg y Viale Paz y *La mazorquera de Monserrat* (1930) de Carlos Schaeffer Gallo.

Bianchi, Alfredo A., 1920. *Teatro Nacional*, Buenos Aires. (Recopilación de sus críticas teatrales publicadas en la Revista *Nosotros*, *La Palabra* y *Claridad*).

Bianchi, Alfredo A., 1927. "25 años de teatro nacional", *Nosotros*, Buenos Aires: 219/220, número especial por el vigésimo aniversario (1907-1927).

Bianchi, Alfredo A. 1938. "Enrique García Velloso", *Nosotros*, 2da. Epoca, Tomo VI, Año III; N°22, 98-104.

Hemeroteca de la Biblioteca Nacional. Críticas periodísticas publicadas por el estreno de *Jesús Nazareno*: de Vedia, Joaquín, *La Tribuna*; *El Diario* (15/01/1902); *Caras y Caretas* (27/12/1902).

FUENTES DEL CAPITULO II.4. Relación del nativismo con el campo intelectual de la época

Congreso de la Nación, 1896. Cámara de Diputados. Debate sobre la enseñanza en las escuelas exclusivamente en idioma nacional. Cámara de Diputados, 4 al 9 de septiembre de 1896.

Gálvez, Manuel, 1910. *El diario de Gabriel Quiroga, opiniones sobre la vida argentina*. Buenos Aires, Arnoldo Moen y hno. editor.

Gálvez, Manuel, 1913. *El Solar de la Raza*. Buenos Aires, Nosotros.

González, Joaquín V., 1944. *Mis Montañas*, Buenos Aires: Ediciones Estrada.

González, Joaquín V., 1957. *La tradición nacional*, Buenos Aires: Solar/Hachette. [edición tomada de Obras Completas, Universidad Nacional de La Plata, 1936, Tomo XVII.]

Leguizamón, Martiniano, 1957. *Recuerdos de la Tierra*, Buenos Aires: Solar/Hachette.

Leguizamón, Martiniano, 1961a. *Calandria, Del tiempo viejo*, Buenos Aires: Solar/Hachette.

Leguizamón, Martiniano, 1961b. *De cepa criolla*, Buenos Aires: Solar/Hachette.

Leguizamón, Martiniano, 1962. *Montaraz*, Buenos Aires: Solar/Hachette, Prólogo de Roberto J. Payró.

Lugones, Leopoldo, 1991. *El Payador y Antología de poesía y prosa*. Caracas, Biblioteca Ayacucho.

Noé, Julio, 1969. "Leopoldo Lugones. El Payador. Tomo I: hijo de la pampa", en: *La Revista Nosotros*. Selección y prólogo de Noemí Ullúa. Colección "Las Revistas", Buenos Aires, Editorial Galerna: 135-139.

Rojas, Ricardo, 1909. *La restauración nacionalista*. Buenos Aires, Ministerio de Justicia e Instrucción Pública.

TERCERA PARTE. CONTINUIDAD DEL NATIVISMO EN EL TEATRO ARGENTINO (1940-1955)**FUENTES DEL CAPITULO III.1. Concepción de la obra dramática del nativismo en el período 1940-1955.**

Armanini, José, 1965. *Guasamayo*, Buenos Aires: Ediciones del Carro de Tespis, Colección Nuestro Teatro N° 15.

Boletín Social de Argentores, período 1940-1955, Buenos Aires: Sociedad Gral. de Autores.

Canal Feijóo, Bernardo, 1944. *Pasión y muerte de Silverio Leguizamón*. Buenos Aires: Ed. Elán.

Canal Feijóo, Bernardo, 1961. *Los casos de Juan*, Buenos Aires: Ed. Talía, N°14.

Canal Feijóo, Bernardo, s/f. "Pasión y muerte de Silverio Leguizamón" (Libreto), Archivo del GETEA, L0373.

Canal Feijóo, Bernardo, s/f. "Tungasuka" (Libreto), Archivo del GETEA, L0379.

Carlino, Carlos, 1955. *La Biunda. Tierra del Destino*. Buenos Aires: Editorial Ambar. Instituto Amigos del Libro Argentino.

Carlino, Carlos, 1958. *Un cabello sobre la almohada. Esa vieja serpiente engañadora. Cuando Trabaje*. Buenos Aires: Editorial Catedral Lisandro de la Torre.

Carlino, Carlos, 1969. *La Biunda*, Buenos Aires: Ediciones del Carro de Tespis/Argentores N° 104.

Carlino, Carlos, 1970. *Teatro. Todos contra la pared; La gente que, a veces, es buena; Está la soledad. Los clientes*, Buenos Aires: Editorial Reynaldo Campos.

Carlino, Carlos, 1973. "La Biunda", en: Juan Carlos Ghiano, (recopilación, prólogo y notas). *Teatro Argentino Contemporáneo 1949-1969*. Madrid: Editorial Aguilar.

Carlino, Carlos, s/f. "Los hijos de los gringos" (Libreto), Archivo del GETEA, L0640.

Castagnino, Raúl H., 1959. "Realismo y temática de frustraciones" (Nota bibliográfica sobre *Un cabello sobre la almohada* y otras de Carlos Carlino) Buenos Aires: *La Prensa*, 22/08/1959).

Gené, Juan Carlos, 1966. *El herrero y el diablo*, Rosario: Talía N°1, (2° edición).

González Arrilli, Bernardo y Enzo Aloisi, 1959. "Los afíncaos", en: Luis Ordaz (comp.) *El Drama Rural*, Buenos Aires: Hachette: 295-349.

Lehman, Marta, 1959. *Lázaro*. Buenos Aires: Losange.

Lehman, Marta, 1966. "Lázaro", en: *Teatro*, Buenos Aires: Falbo Editor.

Mosti, Luis, 1944. *La cruz en la sangre*, Buenos Aires: Argentores N° 244.

Olivari, Nicolás, s.f. *La Seca*, Buenos Aires: ENE Editorial.

Pagés Larraya, Antonio, 1965. *Santos Vega*, Buenos Aires: Ediciones del Carro de Tespis/Argentores N°77.

Ponferrada, Juan Oscar, 1947. "El teatro y la expresión nacional", Buenos Aires: *El Líder*, 7/9/47.

Ponferrada, Juan Oscar, 1954. "El teatro en el Plan Quinquenal". Buenos Aires: *Teatro Universal* Año I, N°2, febrero, 10.

Ponferrada, Juan Oscar, 1958. *El carnaval del diablo*. Buenos Aires: Argentores/Ediciones del Carro de Tespis, Nro.15.

Ponferrada, Juan Oscar, 1959. "Para una ubicación del costumbrismo criollo", en: *Lyra*, Buenos Aires: Año XVII, Nro. 174-176: 89-91.

Ponferrada, Juan Oscar, 1967. *El Trigo es de Dios*, Buenos Aires: Argentores/Ediciones del Carro de Tespis, Nro.91.

Ponferrada, Juan Oscar, 1970. *Tres obras dramáticas. Un gran nido verde. Los pastores. El carnaval del diablo*. Buenos Aires: Eudeba.

Ponferrada, Juan Oscar, s/f. “El Carnaval del Diablo” (Libreto), Archivo del GETEA, L0362.

Rubertino, María Luisa, 1957. *El cerco*, Buenos Aires: Ediciones del Carro de Tespis, Colección Nuestro Teatro N°1.

Sarobe, Angélica. 1957, *Selva y Petróleo*. Buenos Aires: Ediciones del Carro de Tespis.

Schaeffer Gallo, Carlos, 1960. *La raíz en la piedra*. Buenos Aires: Ediciones del Carro de Tespis/Argentores N°41.

Vagni, Alejandro, 1945. *Tierra extraña*, Buenos Aires: Argentores N° 255.

Vagni, Alejandro, 1947. *Camino Bueno*, Buenos Aires: Argentores N°268.

FUENTES DEL CAPITULO III.2. Puesta en escena del teatro nativista

Críticas periodísticas a *La Biunda* aparecidas en *Crítica* (11/11/53); *Noticias Gráficas* (11/11/53), *La Razón* (11/11/53); *El Mundo* (12/11/53) y *El Laborista*, (14/11/53).

Críticas periodísticas a *Tierra Extraña* (1945) aparecidas en *Tribuna* (03/11/45),

Críticas periodísticas a *Amero* de Patricio Sosa (12/5/1954) y *Santos Vega* de Antonio Pagés Larraya (1953).

Críticas periodísticas recibidas por *Virgencita del Rosario*, (1°/11/46): *El Mundo* (2/11/46); *Crítica* (2/11/46).

González Arrilli, Bernardo y Enzo Aloisi, 1959. “Los afinceos”, en: Luis Ordaz (comp.) *El Drama Rural*, Buenos Aires: Hachette, 295-349.

Los Afinceos. (versión fílmica) (Argentina, 1941) Dirección: Leónidas Barletta. Guión cinematográfico: Enzo Aloisi y Bernardo González Arrilli (en base a su obra dramática homónima). Intérpretes: Pascual Naccaratti, Juana Eresky y Catalina Asta.

S/D, 1953. “Los teatros profesionales en 1953”, Buenos Aires: *Talía*, Año I, Nro. 1: 4-12.

FUENTES DEL CAPITULO III.3. La recepción del teatro nativista (1940-1955)

Críticas periodísticas al estreno de *La cruz en la sangre* (25/10/44) de Luis Mosti: *Cabildo* (29/10/44 y 31/10/44); *Crítica* (25/10/44 y 26/10/44); *El Diario* (27/10/44); *El Federal* (25/10/44); *El Mundo* (26/10/44); *El Nacional* (27/10/44); *La Nación* (26/10/44); *La Prensa* (26/10/44).

Críticas periodísticas al estreno de *Tierra Extraña* (1/11/45) de Roberto Alejandro Vagni: *Clarín* (3/11/45; 8/10/45 y 20/11/45); *Crítica* (2/11/45); *El Diario Español* (20/11/45); *El Nacional* (4/11/45 y 20/11/45); *El Pueblo* (2/11/45); *Histonium*, noviembre de 1945; *La Argentina* (6/11/45); *La Nación* (2/11/45); *La Prensa* (2/11/45); *Noticias Gráficas* (2/11/45); *Política* (7/11/45); *Tribuna* (3/11/45).

Críticas periodísticas al estreno de *Camino Bueno* (11/4/47), de Roberto Alejandro Vagni: *Cartel* (18/4/47); *Democracia* (12/4/47); *El Líder* (12/4/47); *El Mundo* (12/4/47); *El Pueblo* (12/4/47); *La Argentina* (14/4/47); *La Época* (9/7/47); *La Hora* (13/4/47); *La Nación* (12/4/47); *La Prensa* (12/4/47); *La Razón* (12/4/47); *Tribuna* (13/4/47).

Críticas periodísticas al estreno de *Virgencita del Rosario* de Alberto Vacarezza (1°/11/1946): *Crítica* (2/11/46); *El Mundo* (2/11/46).

FUENTES DEL CAPITULO III.4. Campo intelectual y teatral (1940-1955)

Archivo del Instituto Nacional de Estudios de Teatro: artículos periodísticos de diarios (*Clarín*, *Crítica*; *El Laborista*, *El Líder*, *El Mundo*, *El Nacional*, *El Pueblo*, *La Época*, *La*

Hora, La Nación, La Prensa, La Razón, Noticias Gráficas, Tribuna, Argentina Libre, Mundo Argentino, Democracia) y colección de revistas (*Talía, Lyra, Máscara, etc.*) del período 1945-1955.

Archivo de Argentores. Archivo de Crónicas y notas periodísticas (años 1945-1955).

Boletín Social de Argentores, período 1940-1955, Buenos Aires: Sociedad Gral. de Autores.

Gorostiza, Carlos, 1993. *Teatro*. Vol. 3. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.

Guía quincenal de la actividad intelectual y artística argentina, Buenos Aires: Comisión Nacional de Cultura (En especial Año II, N°33, diciembre de 1948; N°73, octubre de 1950; N° 73, octubre de 1950).

Newton, Jorge. 1949. *Clase Media*. Buenos Aires: Ediciones de la Municipalidad.

Ponferrada, Juan Oscar, 1947. "El teatro y la expresión nacional", Buenos Aires: *El Líder*, 7/9/47.

Ponferrada, Juan Oscar, 1954. "El teatro en el Plan Quinquenal". Buenos Aires: *Teatro Universal* Año I, N°2:10.

Ponferrada, Juan Oscar, 1959. "Para una ubicación del costumbrismo criollo", en: *Lyra*, Buenos Aires: Año XVII, Nro. 174-176: 89-91.

Ronzitti, Miguel, 1953. "2° Plan Quinquenal y Teatro". Buenos Aires: Revista *Talía*, Año I, Nro. 1, septiembre: 26.

S/D, 1953. "Los teatros profesionales en 1953" Buenos Aires: Revista *Talía*, Año I, Nro. 1: 4-12.

S/D, 1950. "¿Qué opina usted de los vocacionales?" *Platea*, Año I, N°12, 11/3/1950: 44-46.

Vagni, Alejandro, 1945. *Tierra extraña*, Buenos Aires: Argentores N° 255.

Vagni, Alejandro, 1947. *Camino Bueno*, Buenos Aires: Argentores N°268.

BIBLIOGRAFIA⁸⁰

- Aisemberg, Alicia, 2001. "Pablo Podestá: trapequista, sainetero y actor de "teatro serio"", en: Osvaldo Pellettieri (editor), *De Totó a Sandrini. Del cómico italiano al "actor nacional" argentino*. Buenos Aires: Editorial Galerna, Instituto Italiano de Cultura de Buenos Aires: 75-88.
- Aisemberg, Alicia, 2005. "El circo y las formas parateatrales (1853-1884). Compañías." "La Pantomima.", "Espectáculo y Público", en: Osvaldo Pellettieri (director) *Historia del Teatro Argentino en Buenos Aires, Vol. I, El período de constitución (1700-1884)*, Buenos Aires, Editorial Galerna: 506-540.
- Aisemberg, Alicia; Ana Laura Lusnich y Martín Rodríguez, 2002. "Las compañías de la época 1884-1930", en: Osvaldo Pellettieri (editor), *Historia del Teatro Argentino en Buenos Aires. Vol.II. La emancipación cultural (1884-1930)*, Buenos Aires: Ed. Galerna: 146-162.
- Alippi, Elías, 1936. "Mis experiencias como director artístico", *Cuadernos de Cultura Teatral*, Buenos Aires: Instituto Nacional de Estudios de Teatro, Comisión Nacional de Cultura, N°3: 55-73.
- Altamirano, Carlos, 1983. "La Fundación de la literatura argentina", en: Carlos Altamirano y Beatriz Sarlo, *Ensayos Argentinos. De Sarmiento a la vanguardia*, Buenos Aires: Centro Editor de América Latina: 107-115.
- Ara, Guillermo, 1961. "Martiniano Leguizamón y el regionalismo literario" en: Martiniano Leguizamón, *De cepa criolla*, Buenos Aires: Solar/Hachette: 7-27.
- Arias, Saturnina, 1938. *Apuntes para la Biografía de Exequiel Soria*, Buenos Aires: s/ed.
- Artís-Gener, A., 1947. *La escenografía en el teatro y en el cine*, México: Editorial Centauro.
- Asquini, Pedro, 1990. *El teatro que hicimos*. Buenos Aires: Editorial Rescate/Rafael Cerdeño Editor.
- Ballent, Anahí, 1993. "Las estéticas de la política: arquitectura y ciudad. El peronismo en Buenos Aires (1945-1955)". *Arte y Poder*. Buenos Aires: CAIA (Centro Argentino de Investigadores de Artes), V Jornadas de Teoría e Historia de las Artes: 116-125.
- Barthes, Roland, 1982. "Introducción al análisis estructural de los relatos", en: *El análisis estructural*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, Biblioteca Total, Volumen N° 44: 65-102.
- Bauman, Zygmunt, 1994. *Pensando sociológicamente*. Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión.
- Bentley, Eric, 1971. *La vida del drama*, Buenos Aires: Editorial Paidós.
- Berenger Carisomo, Arturo, 1947. *Las ideas estéticas en el teatro argentino*, Buenos Aires: Comisión Nacional de Cultura - Instituto Nacional de Estudios de Teatro.
- Berlin, Isaiah, 2000. *Las raíces del romanticismo. Madrid*. Taurus.
- Berman, Mónica y Lidia Martínez Landa, 2003. "Compañías y teatros del microsistema premoderno", en: Osvaldo Pellettieri (director), *Historia del Teatro Argentino. Volumen IV: La segunda modernidad. (1949-1976)*. Buenos Aires, Editorial Galerna: 195-203.
- Bertoni, Lilia, 2000. *La "Cuestión Nacional". Argentina 1885-1914*, Seminario de Doctorado. Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.
- Blanco Amores de Pagella, Angela, 1983. *Motivaciones del teatro argentino en el siglo XX*. Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas. Cap.II.a) "Leyendas y mitos americanos en

⁸⁰ 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 nomina 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.

autores argentinos”: 65-93.

Blecuá, José Manuel, 1978. "Los escritores costumbristas". Prólogo a *Escritores Costumbristas*. M.J.de Larra, R. Mesonero Romanos, S. Estebanez Calderón. Zaragoza: Editorial Ebro

Bonet, Carmelo M., 1935. "La literatura nativista y la realidad social rioplatense", en: *Palabras...*, Buenos Aires: Biblioteca del Colegio de Graduados de la Facultad de Filosofía y Letras, Volumen III : 79-100.

Borello, Rodolfo, 1991. *El peronismo (1943-1955) en la narrativa argentina*. Ottawa: Hispanics Studies 8.

Bosch, Mariano G., 1969. *Historia de los orígenes del teatro nacional argentino y la época de Pablo Podestá*. Buenos Aires: Ediciones Solar/Hachette.

Bourdieu, Pierre, 1983. *Campo de poder y campo intelectual*, Buenos Aires: Folios.

Bourdieu, Pierre, 1984. "Campo intelectual y proyecto creador", en: AAVV, *Problemas del estructuralismo*, Siglo XXI Editores.

Braun, Edward, 1986. *El director y la escena. Del naturalismo a Grotowski*. Buenos Aires: Editorial Galerna: 29-45

Buenaventura, Enrique, 1987. "La dramaturgia del actor", *Espacio de crítica e investigación*, Buenos Aires: Año II, Nro. 2: 37-43.

Canal Feijóo, Bernardo, 1980. "Sobre el humanismo en la doctrina de González", en: *Revista de la Universidad*. Universidad Nacional de La Plata. Edición extraordinaria dedicada al 75º aniversario de su fundación: 79-93.

Caravaca, Francisco, 1963. "Notas sobre las fuentes literarias del costumbrismo en Larra". *Revista Hispánica Moderna* 29 (enero): 1-22.

Cárdenas, Eduardo José y Carlos Manuel Payá, 1978. *El primer nacionalismo argentino en Manuel Gálvez y Ricardo Rojas*. Buenos Aires, A. Peña Lillo editor.

Carella, Tulio, 1967. *El sainete*. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina.

Castagnino, Raúl H., 1944. *El teatro en Buenos Aires durante la época de Rosas*. Buenos Aires, Comisión Nacional de Cultura, Instituto Nacional de Estudios de Teatro.

Castagnino, Raúl H., 1959. "El romanticismo en el teatro porteño (1830-1852)", en: *Revista Lyra*, Año XVII, Nros. 174-176.

Castagnino, Raúl H., 1962, *El teatro romántico de Martín Coronado*, Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas.

Castagnino, Raúl H., 1968. *Literatura dramática argentina*. Buenos Aires, Editorial Pleamar.

Castagnino, Raúl H., 1977. *Crónicas del pasado teatral argentino*, Buenos Aires: Huemul.

Castagnino, Raúl H., 1981. *Circo, teatro gauchesco y tango*, Buenos Aires: Instituto Nacional de Estudios de Teatro.

Castagnino, Raúl H., 1986. "Juan Moreira entre paradigmas gauchescos". *Revista de Estudios de Teatro*. Buenos Aires: Instituto Nacional de Estudios de Teatro, Tomo V, Nº13: 23-29.

Cazap, Susana, 2003. "Concepción del texto espectacular del sistema premoderno (1949-1960)", en: Osvaldo Pellettieri (director), *Historia del Teatro Argentino. Volumen IV: La segunda modernidad. (1949-1976)*. Buenos Aires, Editorial Galerna: 212-216.

Cicchini, Susana Aida, 1990. "Carlos Carlino. Tragedia de la tierra y crueldad en "La Biunda", en: *Teatro. Análisis. Dieciséis trabajos 1982-1989*. Buenos Aires: edición de autor: 37-49.

Cilento, Laura y Martín Rodríguez, 2002. "Configuración del campo teatral (1884-1930)", en: Osvaldo Pellettieri (editor), *Historia del Teatro Argentino en Buenos Aires. Vol.II. La emancipación cultural (1884-1930)*, Buenos Aires, Ed. Galerna: 77-98.

- Cilento, Laura, 2002. "El texto espectacular de la gauchesca", en: Osvaldo Pellettieri (editor), *Historia del Teatro Argentino en Buenos Aires. Vol.II. La emancipación cultural (1884-1930)*, Buenos Aires: Ed. Galerna: 117-131.
- Cilento, Laura, 2003. "Pepe Podestá: medio siglo de (supervivencia en la) farándula", en: Osvaldo Pellettieri (editor), *De Eduardo De Filippo a Tita Merello. Del cómico italiano al "actor nacional" argentino (II)*. Buenos Aires: Editorial Galerna, Instituto Italiano de Cultura de Buenos Aires: 25-39.
- Cilento, Laura, 2005a. "El circo y las formas parateatrales (1812-1835). Compañías", "La Pantomima.", "Espectáculo y Público", en: Osvaldo Pellettieri (director) *Historia del Teatro Argentino en Buenos Aires, Vol. I, El período de constitución (1700-1884)*, Buenos Aires, Editorial Galerna: 244-263.
- Cilento, Laura, 2005b. "La polémica sobre el "teatro nacional": el Círculo Científico Literario y la Academia Argentina", en: Osvaldo Pellettieri (editor), *Historia del Teatro Argentino en Buenos Aires. Vol.I (1700-1884)*. Buenos Aires: Ed. Galerna: 488-501.
- Clark, Toby, 2000. *Arte y Propaganda en el siglo XX*. Madrid: Ediciones Akal.
- Colombo, María Susana, 1986. "Los primeros años del Juan Moreira en La Plata (1886-1894). *Revista de Estudios de Teatro*. Buenos Aires: Instituto Nacional de Estudios de Teatro, Tomo V, N°13: 30-38.
- Correa Calderón, E., 1950. "Introducción al estudio del costumbrismo español". *Costumbristas Españoles*. Madrid: Aguilar.
- Cortazzo, Alberto, 1949. "Don Gerónimo Podestá", *Cuadernos de Cultura Teatral*. Instituto de Estudios de Teatro, Comisión Nacional de Cultura.
- Corti, Dora, 1937. *Florencio Sánchez*. Buenos Aires: Instituto de Literatura Argentina, Facultad de Filosofía y Letras, UBA. Sección Crítica, Tomo I, N°9.
- Corti, Dora, 1938. "Abdón Arózteguy", *Noticias para la Historia del Teatro Nacional N°4*. Buenos Aires: Instituto de Literatura Argentina, Facultad de Filosofía y Letras, UBA.
- De Diego, Jacobo, 1965. "Ubicación de Ezequiel Soria", Buenos Aires: *Revista del Instituto Nacional de Estudios de Teatro*, Tomo III, N°9: 42-49.
- De Diego, Jacobo, 1969. Estudio Preliminar a Rossi, Vicente. *Teatro Nacional Rioplatense. Contribución a su análisis y a su historia*, Buenos Aires: SolarHachette: 7-27.
- De Marinis, Marco, 1986. "Problemas de semiótica teatral: la relación espectáculo-espectador", en *Gestos. Teoría y Práctica del Teatro Hispánico*, Universidad de California: I, 1 (abril): 101-119.
- De Toro, Fernando, 1987. *Semiótica del teatro. Del texto a la puesta en escena*. Buenos Aires, Editorial Galerna.
- Devoto, Fernando, 2002. *Nacionalismo, fascismo y tradicionalismo en la Argentina moderna. Una historia*. Buenos Aires: Siglo XXI de Argentina Ediciones.
- Dubatti, Jorge, 1993. "Notas para la clasificación del teatro de Alberto Vacarezza", en: Alberto Vacarezza, *Teatro*. Tomo I. Buenos Aires: Editorial Corregidor.
- Dubatti, Jorge, 1996, "Martín Fierro" de Elías Regules: una parábola nativista", en: Teodoro Klein (comp) *Teatro criollo rioplatense I. Martín Fierro. El Entenao* de Elías Regules, Buenos Aires: Ediciones del Jilguero.
- Dubatti, Jorge, 2002a. "Concepción de la obra dramática del melodrama social", en: Osvaldo Pellettieri (editor), *Historia del Teatro Argentino en Buenos Aires. Vol.II. La emancipación cultural (1884-1930)*, Buenos Aires: Ed. Galerna: 167-174.
- Dubatti, Jorge, 2002b. "Concepción de la obra dramática premoderna", en: Osvaldo Pellettieri (editor), *Historia del Teatro Argentino en Buenos Aires. Vol.II. La emancipación cultural (1884-*

1930), Buenos Aires, Ed. Galerna: 399-406.

Dubatti, Jorge, 2002c. "Los Podestá (I)", en: Osvaldo Pellettieri (editor), *Historia del Teatro Argentino en Buenos Aires. Vol.II. La emancipación cultural (1884-1930)*, Buenos Aires: Ed. Galerna: 113-117.

Dubatti, Jorge, 2003. "Concepción de la obra dramática del teatro profesional culto (1949-1960)", en: Osvaldo Pellettieri (director), *Historia del Teatro Argentino. Volumen IV: La segunda modernidad. (1949-1976)*. Buenos Aires, Editorial Galerna: 171-173.

Eliade, Mircea, 1984. *El mito del eterno retorno. Arquetipos y Repetición*. Madrid: Alianza/Emecé.

Fernández Frade, Delfina, 2003. "El teatro oficial: La Comedia Nacional y el Teatro Municipal de la Ciudad", en: Osvaldo Pellettieri (director), *Historia del Teatro Argentino. Volumen IV: La segunda modernidad. (1949-1976)*. Buenos Aires: Editorial Galerna: 165-170.

Ferrer, Horacio, 1980. *El libro del Tango. Arte popular de Buenos Aires*. Barcelona: Antonio Tersol Editor.

Fichte, Johann Gottlieb. 1964. *Discursos a la Nación Alemana*. Buenos Aires, Ediciones Pleamar.

Fischer, Patricia Verónica, 2003. "Elías Alippi", en: Osvaldo Pellettieri (editor), *De Totó a Sandrini. Del cómico italiano al "actor nacional"*. Buenos Aires: Editorial Galerna, Instituto Italiano de Cultura de Buenos Aires: 63-78.

Foppa, Tito Livio, 1961. *Diccionario Teatral del Río de la Plata*. Buenos Aires: Argentores-Ediciones del Carro de Tespis.

Fowler, Alastair, 1971, *Vida y muerte de las formas literarias*, New Literary History, II, 2 (Winter): 39-55.

Franco, Lily, 1975. *Alberto Vacarezza*. Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas.

Gálvez, Manuel, 1910. *El diario de Gabriel Quiroga, opiniones sobre la vida argentina*. Buenos Aires, Arnoldo Moen y hno. editor.

Garasa, Delfín Leocadio, 1963. *Julio Sánchez Gardel*. Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas.

García Canclini, Néstor, 1983. *Las políticas culturales en América Latina*. Materiales para la Comunicación Popular Nro. 1, /noviembre: 3-19.

García Velloso, Enrique, 1926. *El arte del comediante*, Buenos Aires: Estrada.

García Velloso, Enrique, 1960. *Memorias de un hombre de teatro (Selección)*. Buenos Aires: Eudeba.

Gené, Marcela, 1997. "Política y espectáculo. Los festivales del primer peronismo: El 17 de Octubre de 1950.", en: *Arte y Recepción*. Buenos Aires: CAIA (Centro Argentino de Investigadores de Artes), VII Jornadas de Teoría e Historia de las Artes: 185-192.

Genette, Gérard, 1970. "Fronteras del relato", en: Roland Barthes (ed.) *Análisis estructural del relato*. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo.

Ghiano, Juan Carlos, 1955. "El teatro de Julio Sánchez Gardel", en: Julio Sánchez Gardel, *Teatro*. Buenos Aires: Librería Hachette, Colección "El Pasado Argentino": 7-51.

Ghiano, Juan Carlos, 1957. *Teatro Gauchesco primitivo. El amor de la Estanciera. El Detalle de la Acción de Maipú. Las Bodas de Chivico y Pancha. Juan Moreira*. Buenos Aires: Ediciones Losange.

Ghiano, Juan Carlos, 1961. "Martiniano Leguizamón y el teatro", Martiniano Leguizamón, *Calandria*, Buenos Aires: Solar/Hachette.

Ghiano, Juan Carlos, 1980. "González y la misión del escritor (a través de sus narraciones),

- en: *Revista de la Universidad*, Universidad Nacional de La Plata, Edición Extraordinaria dedicada al 75º Aniversario de la Fundación de la UNLP: 13-39.
- Giunta, Andrea, 1997. "Eva Perón: imágenes y público", en: *Arte y Recepción*. Buenos Aires: CAIA (Centro Argentino de Investigadores de Artes), VII Jornadas de Teoría e Historia de las Artes: 177-184.
- Giunta, Andrea, 1999. "Nacionales y populares. Los salones del peronismo", en: M.Penhos y D. Wechsler (coord.) *Tras los pasos de la norma. Salones Nacionales de Bellas Artes (1911-1989)*. Buenos Aires: Ediciones del Jilguero, Archivos del CAIA 2: 153-190.
- Goldar, Ernesto, 1971. *El peronismo en la literatura argentina*. Buenos Aires: Editorial Freeland.
- Golluscio de Montoya, Eva, 1985. "¿Historia social del teatro = historia de las convenciones dramáticas?", en: *Hacia una historia social de la literatura latinoamericana*. Actas Asociación de Estudios de Literatura y Sociedades de América Latina (AELSAL), Giessen, Edición de T. Bremer y A. Losada: 201-209.
- González Urtiaga, Juan, 2001. *Los Podestá. El teatro Rioplatense a través de la gran familia*. Montevideo: ONPLI.
- González, Joaquín V., 1944. *Mis Montañas*, Buenos Aires: Ediciones Estrada. Prólogo de Arturo Marasso.
- González, Joaquín V., 1957a. *La tradición nacional*, Buenos Aires: Solar/Hachette.
- González, Joaquín V., 1957b. Introducción a *Recuerdos de la Tierra* de Martiniano Leguizamón, Buenos Aires: Solar/Hachette: 7-28.
- Gramuglio, María Teresa, 1994. "La persistencia del nacionalismo", *Punto de Vista*, Año XVII, Nº50, Buenos Aires, noviembre: 23-27.
- Grifone, Julia, 1940. *Martiniano Leguizamón y su égloga "Calandria"*, Buenos Aires: Instituto de Literatura Argentina. Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires. 1940. Sección de Crítica, Tomo II, Nº 3: 75-227.
- Guibourg, Edmundo, 1969. "Los Hermanos. Podestá (1851-1945).", en: *Quien fue en el Teatro Nacional*. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas.
- Helbo, André, 1989. *Teoría del Espectáculo. El paradigma espectacular*. Buenos Aires: Editorial Galerna/Lemcke Verlag.
- Herder, Johann Gottfried. 1950. *Filosofía de la Historia para la Educación de la Humanidad*. Buenos Aires, Editorial Nova.
- Heredia, Florencia y Martín Rodríguez, 2006. "Agonía y muerte de Juan Moreira", en: *Teatro XXI. Revista del Getea*. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras, UBA, Año XII, Nº22: 71-75.
- Hobsbawm, E.J., 1991. *Naciones y nacionalismo desde 1780*. Barcelona, Editorial Crítica.
- Imbert, Julio, 1967. *Florencio Sánchez. Vida y Creación*. Buenos Aires: Editorial Paidós.
- Jauss, Hans Robert, 1976. *La literatura como provocación*. Barcelona: Península.
- Jauss, Hans Robert, 1981. "Estética de la recepción y comunicación literaria", en: *Punto de vista*, IV, 12, (julio-octubre).
- Jauss, Hans Robert, 1986. *Experiencia estética y hermenéutica literaria*. Madrid: Taurus.
- Jauss, Hans Robert, 1987, "El lector como instancia de una nueva historia de la literatura", en: Mayoral, J.A. (editor), *Estética de la Recepción*, Madrid: Arco.
- Javier, Francisco, 1991. "Reflexión en torno de la relación del teatro con el campo y la ciudad", *Ciudad / Campo en las Artes en Argentina y Latinoamérica*, CAIA, 3as. Jornadas de Teoría e Historia de las Artes: 145-154.

- Jitrik, Noé, 1996. "Canónica, regulatoria y transgresiva", en: *Orbis Tertius*. Revista de teoría y crítica literaria. Universidad Nacional de La Plata, Año 1, Nro. 1: 153-166.
- Jitrik, Noé (director), 2003. *Historia crítica de la literatura argentina. Vol 2, La guerra de los lenguajes*. Buenos Aires: Emecé Editores.
- Klein, Teodoro, 1986. "El público del Moreira en Buenos Aires". *Revista de Estudios de Teatro*. Buenos Aires: Instituto Nacional de Estudios de Teatro, Tomo V, N°13: 39-42.
- Klein, Teodoro, 1988. *Una historia de luchas. La Asociación Argentina de Actores*. Buenos Aires: Ediciones de la Asociación Argentina de Actores.
- Klein, Teodoro, 1992. "Los primeros sainetes criollos. La identidad nacional en teatro", en: *Revista Teatro 2*, Buenos Aires: Año II, Nro.3: 64-68.
- Klein, Teodoro (comp.), 1996. *Teatro criollo rioplatense I. Martín Fierro. El Entenao* de Elías Regules, Buenos Aires: Ediciones del Jilguero.
- Lafforgue, Jorge Raúl, 1966. "Introducción". en: Julio Sánchez Gardel, *La montaña de las brujas*. Buenos Aires, Editorial Huemul: 5-35.
- Leguizamón, Martiniano. 1957. *Recuerdos de la Tierra*. Buenos Aires: Solar/Hachette.
- Leguizamón, Martiniano, 1961a. *Calandria. Del tiempo viejo*. Buenos Aires: Solar/Hachette.
- Leguizamón, Martiniano, 1961b. *De cepa criolla*, Buenos Aires: Solar/Hachette.
- Leiva, María Luján. 1992. "La inmigración en la Argentina de posguerra". *Revista Todo es historia* N° 296. "Inmigración. Integración y Prejuicio": 8-23.
- Lipovetzky, Gladis Beatriz, 1997. "Crítica: Debate abstracción-figuración en la década del 40", en: *Arte y Recepción*. Buenos Aires: CAIA (Centro Argentino de Investigadores de Artes), VII Jornadas de Teoría e Historia de las Artes: 39-46.
- López, Liliana, 2002. "Recepción de la gauchesca teatral (1884.1896)", en: Osvaldo Pellettieri (director) *Historia del Teatro Argentino en Buenos Aires. Volumen II La emancipación cultural (1884-1930)*. Buenos Aires: Editorial Galerna/Facultad de Filosofía y Letras: 131-143.
- López, Liliana, 2003. "Concepción del texto espectacular del teatro oficial y profesional culto", en: Osvaldo Pellettieri (director), *Historia del Teatro Argentino. Volumen IV: La segunda modernidad. (1949-1976)*. Buenos Aires, Editorial Galerna: 173-183.
- Ludmer, Josefina, 1988. *El género gauchesco. Un tratado sobre la patria*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- Lugones, Leopoldo, 1991. *El Payador y Antología de poesía y prosa*. Caracas, Biblioteca Ayacucho.
- Lusnich, Ana Laura, 1997. "Del testimonio al documento. El relato filmico y su dimensión histórica (*Los Afincaos y País cerrado, Teatro Abierto*)", *Revista Teatro XXI. Revista del Getea*, Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras, UBA, Año III, N°4, marzo/agosto: 66-68.
- Lusnich, Ana Laura, 2001. "Enrique Muiño: los modos de producción de un actor integral", en: Osvaldo Pellettieri (editor), *De Totó a Sandrini. Del cómico italiano al "actor nacional" argentino*. Buenos Aires: Editorial Galerna, Instituto Italiano de Cultura de Buenos Aires: 163-177.
- Lusnich, Ana Laura, 2003a. "Compañías del teatro profesional culto (1949-1960)", en: Osvaldo Pellettieri (director), *Historia del Teatro Argentino. Volumen IV: La segunda modernidad. (1949-1976)*. Buenos Aires: Editorial Galerna: 157-164.
- Lusnich, Ana Laura, 2003b. "La recepción del sistema profesional culto (1949-1960)", en: Osvaldo Pellettieri (director), *Historia del Teatro Argentino. Volumen IV: La segunda modernidad. (1949-1976)*. Buenos Aires, Editorial Galerna: 183-194.
- Lusnich, Ana Laura, 2005. "El circo: compañías (1835-1853) (en colaboración con Susana

- Llahí.” “La Pantomima.”, “Espectáculo y Público”, en: Osvaldo Pellettieri (director) *Historia del Teatro Argentino en Buenos Aires, Vol. I, El período de constitución (1700-1884)*, Buenos Aires, Editorial Galerna: 358-382.
- Llahí, Susana, 1996. “La línea ideológica de la revista *Talía*”, V Congreso Internacional de Teatro Iberoamericano y Argentino, GETEA, Facultad de Filosofía y Letras, UBA (inédito).
- Maranghello, César y Andrés Insaurralde, 1997. *Fanny Navarro o Un melodrama argentino*. Buenos Aires: Ediciones del Jilguero.
- Marco, Susana; Abel Posadas; Marta Speroni y Griselda Vignolo, 1974. *Teoría del género chico criollo*. Buenos Aires: Eudeba, Colección Argentina/Teatro.
- Marco, Susana; Abel Posadas; Marta Speroni y Griselda Vignolo, 1976. *Antología del género chico criollo*. Buenos Aires: Eudeba, Colección Argentina/Teatro.
- Marial, José, 1955. *El teatro independiente*. Buenos Aires: Ediciones Alpe.
- Martínez Cuitiño, Vicente, 1942. “Elogio de Sánchez Gardel”, en: Julio Sánchez Gardel, *Los Mirasoles*, Buenos Aires: Instituto Nacional de Estudios de Teatro: 15-31.
- Martínez Cuitiño, Vicente, 1954. *El Café de los Inmortales*. Buenos Aires: Editorial Guillermo Kraft.
- Martínez Estrada, Ezequiel. 1956. *¿Qué es esto? Catilinarias*, Buenos Aires: Editorial Lautaro.
- Marún, Gioconda, 1983. *Orígenes del costumbrismo ético-social*. Florida, Ediciones Universal.
- Marún, Gioconda, 1985. “Hacia una distinción formal entre descripción y artículo costumbrista”, en: *Actas del Congreso Nacional de Lingüística* (1981). San Juan: 1985, Vol. II: 293-300.
- Massa, Cristina, 2003. “Recepción del micro sistema premoderno (1949-1960)”, en: Osvaldo Pellettieri (director), *Historia del Teatro Argentino. Volumen IV: La segunda modernidad. (1949-1976)*. Buenos Aires, Editorial Galerna: 225-232.
- Mazziotti, Nora, 1982. Estudio Preliminar a Alberto Vacarezza, *El Conventillo de la Paloma. San Antonio de los Cobres*, Buenos Aires: Editorial Kapelusz: 7-51.
- Mogliani, Laura, 1995. “El costumbrismo en el artículo periodístico y el teatro gauchesco argentinos del siglo XIX”, en: *Actas. Primeras Jornadas Internacionales "Literatura Argentina / Comparatística"*, Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras, UBA: 501-507.
- Mogliani, Laura, 1997a. “Recepción del teatro nativista 1940-1955”, en: *Arte y Recepción*. Buenos Aires: Centro Argentino de Investigadores de las Artes: 73-84.
- Mogliani, Laura, 1997b. “El costumbrismo en la gauchesca teatral”, en: Osvaldo Pellettieri (Editor), *El Teatro y su mundo. Estudios sobre teatro iberoamericano y argentino*. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras, UBA y Editorial Galerna: 333-340.
- Mogliani, Laura, 1997c. “Un hallazgo historiográfico: dos manuscritos gauchescos”, *Teatro XXI. Revista del GETEA*, Año III, N°5: 86-87 (Reseña bibliográfica del libro de Teodoro Klein (comp) *Teatro criollo rioplatense I. Martín Fierro. El Entenao* de Elías Regules, Buenos Aires: Ediciones del Jilguero).
- Mogliani, Laura, 1998a. “La dramaturgia de Carlos Carlino” en *Breviarios de Investigación Teatral*. Buenos Aires, AITEA, Asociación de Investigadores de Teatro Argentino, Año I, N°1: 70-80.
- Mogliani, Laura, 1998b. “La dramaturgia nativista de Juan Oscar Ponferrada: escenificación mítica y práctica religiosa”, en Osvaldo Pellettieri (editor), *El teatro y su crítica*. Buenos Aires: Editorial Galerna- Facultad de Filosofía y Letras (UBA): 225-231.
- Mogliani, Laura, 1999a. “El resurgimiento del teatro nativista en el período 1940-1955 y su relación con la política cultural de la época”. en: Osvaldo Pellettieri (editor) *Tradición*,

modernidad y posmodernidad, Buenos Aires, Editorial Galerna, Facultad de Filosofía y Letras: 259-264.

Mogliani, Laura, 1999b. "La imagen del inmigrante en el nativismo", en: Osvaldo Pellettieri (editor) *Inmigración italiana y teatro argentino*. Buenos Aires, Editorial Galerna – Instituto Italiano de Cultura de Buenos Aires: 35-50

Mogliani, Laura, 2002a. "Concepción de la obra dramática del nativismo", en: Osvaldo Pellettieri (editor), *Historia del Teatro Argentino en Buenos Aires. Vol.II. La emancipación cultural (1884-1930)*, Buenos Aires, Ed. Galerna: 175-182.

Mogliani, Laura, 2002b. "La puesta en escena nativista", en: Osvaldo Pellettieri (editor), *Historia del Teatro Argentino en Buenos Aires. Vol.II. La emancipación cultural (1884-1930)*, Buenos Aires: Ed. Galerna: 183-193.

Mogliani, Laura, 2002c. "Recepción del romanticismo tardío.", en: Osvaldo Pellettieri (director) *Historia del Teatro Argentino en Buenos Aires. Volumen II La emancipación cultural (1884-1930)*. Buenos Aires: Editorial Galerna/Facultad de Filosofía y Letras: 193-199.

Mogliani, Laura, 2003a. "Campo Teatral (1949-1960)", en: Osvaldo Pellettieri (director), *Historia del Teatro Argentino. Volumen IV: La segunda modernidad. (1949-1976)*. Buenos Aires, Galerna: 77-90.

Mogliani, Laura, 2003b. "Orfilia Rico: la gran "característica" del teatro argentino", en: Osvaldo Pellettieri (editor), *De Totó a Sandrini. Del cómico italiano al "actor nacional"*. Buenos Aires: Editorial Galerna, Instituto Italiano de Cultura de Buenos Aires: 41-62.

Mogliani, Laura, 2004. "Teatro y poder durante el primer y segundo gobierno peronista", en: Osvaldo Pellettieri (editor), *Reflexiones sobre el teatro*, Buenos Aires, Editorial Galerna: 243-251.

Mogliani, Laura, 2005a. "La política cultural del peronismo (1946-1955)". *Revista Teatro XXI, Revista del GETEA*, Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras, UBA, Año XI, N°20: 25-28.

Mogliani, Laura, 2005b. "Teatro y propaganda: una dramaturgia peronista", en: Osvaldo Pellettieri (editor), *Teatro, Memoria y Ficción*. Buenos Aires, Galerna: 201-208.

Mogliani, Laura, 2006a. "María Podestá, actriz paradigmática del nativismo teatral.", en: Osvaldo Pellettieri (editor), *Tiempo, Texto y Contextos Teatrales*. Buenos Aires, Galerna.

Mogliani, Laura, 2006b. "Antonio Cunill Cabanellas y la comedia nacional", en Osvaldo Pellettieri (editor) *El teatro español y el teatro argentino 1900-2000*. Buenos Aires, AECI: 169-186.

Mogliani, Laura, y María de los Angeles Sanz, 2005. "Circo, títeres y volatineros", en: Osvaldo Pellettieri (director) *Historia del Teatro Argentino en Buenos Aires, Vol. I, El período de constitución (1700-1884)*, Buenos Aires, Editorial Galerna: 130-139.

Montesinos, José F., 1965. *Costumbrismo y novela. Ensayo sobre el redescubrimiento de la realidad española*. Madrid: Editorial Castalia.

Morales, Ernesto, 1944. *Historia del Teatro Argentino*, Buenos Aires: Ediciones Lautaro.

Moya, Ismael, 1938a. *El costumbrismo en el teatro de Julio Sánchez Gardel*. Buenos Aires: Instituto de Literatura Argentina, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires. Imprenta de la Universidad. Sección Crítica, Tomo I, N°12.

Moya, Ismael, 1938b. *Ezequiel Soria. Zarzuelista Criollo*. Buenos Aires: Instituto de Literatura Argentina, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, Tomo I, N°13: 479-509.

Muiño, Enrique, 1936. "El compadrito y el gaucho", *Cuadernos de Cultura Teatral*, Buenos Aires: Instituto Nacional de Estudios de Teatro, Comisión Nacional de Cultura, N°4: 6-25.

Muñoz, Andrés, s/f. "Antonio Podestá, decano de los actores nacionales", en *30 vidas de*

- artistas argentinos*. Bs.As: Ed. Anaconda: 13-20.
- Muñoz, Miguel Angel, 1995, "El "arte nacional": un modelo para armar" *El arte entre lo público y lo privado*, Buenos Aires: VI Jornadas de Teoría e Historia de las Artes, Centro Argentino de Investigadores de Artes: 166-177.
- Oliva, César y Francisco Torres Monreal, 1994. "Naturalismo frente a realismo", en: *Historia básica del arte escénico*. Madrid, Editorial Cátedra: 309-341.
- Onega, Gladis, 1982. *La inmigración en la literatura Argentina (1880-1910)*. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina. Colección Capítulo. Biblioteca Argentina Fundamental. Serie Complementaria: Sociedad y Cultura N°15.
- Ordaz, Luis, 1957. *El teatro en el Río de la Plata*, Buenos Aires, Leviatán.
- Ordaz, Luis, 1959. Estudio Preliminar a *El Drama Rural*, Buenos Aires: Solar/Hachette: 7-23.
- Ordaz, Luis, 1971. *Florencio Sánchez*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- Ordaz, Luis, 1992. *Aproximación a la trayectoria de la dramática argentina*, Ottawa: Girol Books.
- Oría, José A., 1939. "Sarmiento costumbrista", en: *Sarmiento*. Universidad de La Plata. Homenaje de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. La Plata: 47-66.
- Page, Joseph A., 1984. *Perón. Una biografía* Primera Parte (1895-1952), Buenos Aires: Javier Vergara Editor.
- Pagés Larraya, Antonio, 1963. *Perduración romántica en las letras argentinas*. México: UNAM.
- Panofsky, Erwin, 1979. *La perspectiva como forma simbólica*, Barcelona: Editorial Tusquets.
- Pavis, Patrice, 1994. *El teatro y su recepción. Semiología, cruce de culturas y postmodernismo*. La Habana, Criterios, UNEAC, Casa de las Américas, Embajada de Francia en Cuba.
- Pavis, Patrice, 1998. *Diccionario de Teatro*. Barcelona, Editorial Paidós.
- Pavis, Patrice, 2000. *El análisis de los espectáculos. Teatro, mimo, danza y cine*. Barcelona: Ed. Paidós.
- Payá, Carlos y Eduardo Cárdenas, 1978. *El primer nacionalismo argentino en Manuel Gálvez y Ricardo Rojas*. Buenos Aires, Peña Lillo Editor.
- Pellettieri, Osvaldo, 1986. "El fenómeno de Juan Moreira y el teatro popular. *Revista de Estudios de Teatro*. Buenos Aires: Instituto Nacional de Estudios de Teatro, Tomo V, N°13: 49-53.
- Pellettieri, Osvaldo, 1987a. "Cambios en el sistema teatral de la gauchesca rioplatense", California: *Gestos. Teoría y Práctica del Teatro Hispánico*, Año 2, N°4, noviembre: 115-124.
- Pellettieri, Osvaldo, 1987b. "Resumen en el sistema de la gauchesca teatral alrededor de 1893: Juan Soldao de Orosmán Moratorio, entre Juan Moreira y Calandria", Buenos Aires: *Revista del Instituto Nacional de Estudios de Teatro*, Tomo VI, N° 15: 28-35.
- Pellettieri, Osvaldo, 1987c. "La primera época del teatro de Armando Discépolo (1910-1923)", en: Armando Discépolo, *Obra Dramática*. Volumen I. Buenos Aires, Editorial Eudeba: 23-71.
- Pellettieri, Osvaldo, 1990a. "Calandria, de Martiniano Leguizamón, primer texto nativista", en: *Cien años de teatro argentino*. Buenos Aires: Editorial Galerna/IITCTL: 15-26.
- Pellettieri, Osvaldo, 1990b. "El sainete español y el sainete criollo: géneros diversos", en: *Cien años de teatro argentino. Del Moreira a Teatro Abierto*. Buenos Aires: Editorial Galerna / IITCTL: 27-36.
- Pellettieri, Osvaldo, 1990c. "Las primeras obras de Armando Discépolo en colaboración (1914-1917)", en: *Cien años de teatro argentino. Del Moreira a Teatro Abierto*. Buenos

Aires: Editorial Galerna / IITCTL: 67-98.

Pellettieri, Osvaldo, 1992. "Modelo de periodización del teatro argentino", en: *Teatro y Teatristas*, Buenos Aires: Editorial Galerna/Facultad de Filosofía y Letras, UBA: 69-82.

Pellettieri, Osvaldo, 1993a, "Teoría y Práctica dramática en Vacarezza", en: Alberto Vacarezza, *Teatro*. Tomo I. Buenos Aires: Editorial Corregidor.

Pellettieri, Osvaldo, 1993b. "La mujer argentina: entre el tango y el sainete" *VII Jornadas de Investigación y Crítica Teatral*. Asociación de Críticos e Investigadores de Teatro de la Argentina (ACITA): 96-122.

Pellettieri, Osvaldo, 1993c. "Intertextos y creación en el teatro de Gregorio de Laferrère", en: *De Sarah Bernhardt a Lavelli. Teatro francés y teatro argentino 1890-1990*. Colección Cuadernos del GETEA N°3, Buenos Aires: Editorial Galerna / Revista Espacio: 21-30.

Pellettieri, Osvaldo, 1994a. "Cambio y tradición en el sistema teatral argentino de los '90: el caso de la interpretación", en *Teatro Argentino Contemporáneo (1980-1990) Crisis, transición y cambio*, Buenos Aires: Editorial Galerna: 168-177.

Pellettieri, Osvaldo, 1994b. "El patio de la morocha: cuarenta años después", en: *Revista Teatro 2*, Buenos Aires: Año IV, N°5, (abril 1994): 58-61.

Pellettieri, Osvaldo, 1997. *Una historia interrumpida. Teatro Argentino Moderno (1949-1976)*. Buenos Aires: Editorial Galerna.

Pellettieri, Osvaldo, 1999. "Peronismo y teatro (1945-1955)", en: *Cuadernos Hispanoamericanos* N°588 (junio 1999): 91-99.

Pellettieri, Osvaldo, 2001. "En torno al actor nacional: el circo, el cómico italiano y el naturalismo", en: *De Totó a Sandrini. Del cómico italiano al "actor nacional" argentino*. Buenos Aires: Editorial Galerna, Instituto Italiano de Cultura de Buenos Aires: 11-40.

Pellettieri, Osvaldo, 2002 (director). *Historia del Teatro Argentino en Buenos Aires. Vol.II. La emancipación cultural (1884-1930)*, Buenos Aires: Ed. Galerna.

Pellettieri, Osvaldo, 2003 (director). *Historia del Teatro Argentino. Volumen IV: La segunda modernidad. (1949-1976)*. Buenos Aires: Editorial Galerna.

Pellettieri, Osvaldo, 2005a. *Historia del Teatro Argentino en Buenos Aires. Volumen I. El período de constitución (1700-1884)*. Buenos Aires: Editorial Galerna/Facultad de Filosofía y Letras.

Pellettieri, Osvaldo, 2005b. "Qué es una historia del teatro argentino", en: *Historia del Teatro Argentino en las Provincias. Vol.I*. Buenos Aires: Ed. Galerna-Instituto Nacional del Teatro: 13-28.

Pellettieri, Osvaldo, 2006. "La crítica y el teatro argentino". *Teatro XXI.Revista del Getea*. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras, Año XII, N°22: 62-63.

Penhos, Marta y Wechsler, Diana (coord.), 1999. *Tras los pasos de la norma. Salones Nacionales de Bellas Artes (1911-1989)*. Buenos Aires: Ediciones del Jilguero, Archivos del CAIA 2.

Pensa, Mariana, 1993. "Contrastes e inversión: una lectura de ¡Al Campo! de Nicolás Granada" *VII Jornadas de Investigación y Crítica Teatral*. Buenos Aires: Asociación de Críticos e Investigadores de Teatro de la Argentina (ACITA): 122-126.

Pfister, Manfred, 1994. "Concepciones de la intertextualidad", *Criterios*, La Habana, Cuarta Época, N°31, enero-junio 1994: 85-108.

Picard, Roger, 1986. *El romanticismo social*, México: Fondo de Cultura Económica.

Podestá, José J., 1930. *Medio Siglo de Farándula*. Córdoba: Ediciones Río de la Plata.

Ponferrada, Juan Oscar, 1947. "La sugestión telúrica en el teatro de Sánchez Gardel". *Cuadernos de Cultura Teatral*, Buenos Aires: Instituto Nacional de Estudios de Teatro, N°23:

93-133.

Ponferrada, Juan Oscar, 1948. "Orígenes y Rumbos del Teatro Argentino", en: *Boletín de Estudios de Teatro*, Buenos Aires: Instituto Nacional de Estudios de Teatro, Nro. 20-21, mayo-junio: 55-64.

Ponferrada, Juan Oscar, 1961. *Ezequiel Soria. Propulsor del Teatro Argentino*, Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas.

Prieto, Adolfo, 1988. *El discurso criollista en la formación de la Argentina moderna*, Buenos Aires: Editorial Sudamericana.

Quesada, Ernesto, 1983. "El "criollismo" en la literatura argentina", en: Alfredo Rubione, *En torno al criollismo*, Buenos Aires: Centro Editor de América Latina. Colección Capítulo N° 190.

Quijada, Mónica, 1985. *Manuel Gálvez: 60 años de pensamiento nacionalista*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, Biblioteca Política Argentina N° 102.

Rama, Ángel, 1977. Prólogo a B.Hidalgo y otros, *Poesía Gauchesca*, Caracas, Biblioteca Ayacucho: IX - LIII.

Rama, Angel, 1982. *Los gauchipolíticos rioplatenses*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.

Rivera, Jorge B. y Eduardo Romano, 1993. Prólogo, selección y notas de *El Costumbrismo (1910-1955)*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina. Biblioteca Básica Argentina. Volumen N°65.

Rivera, Jorge B., 1992. Prólogo, selección y noticias de *Humorismo y Costumbrismo (1950-1970)*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina. Biblioteca Básica Argentina. Volumen N°42.

Rivera, Jorge, 1980. "Introducción". en J.V.González y Aníbal Ponce. *El ensayo de interpretación (1910-1930)* Antología, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina.

Rodríguez, Martín, 2005. "Continuidad de la gauchesca (1835-1853)", en: Osvaldo Pellettier (editor), *Historia del Teatro Argentino en Buenos Aires. Vol.I. El período de constitución (1700-1884)*. Buenos Aires: Ed. Galerna: 351-358.

Rojas, Ricardo, 1909. *La restauración nacionalista*. Buenos Aires, Ministerio de Justicia e Instrucción Pública.

Romano, Eduardo, 1991. *El nativismo como ideología en el "Santos Vega" de Rafael Obligado*. Buenos Aires: Editorial Biblos.

Romano, Eduardo, 1992. Prólogo y selección de *Los Costumbristas del 900*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina. Biblioteca Básica Argentina. Volumen N°25.

Romano, Eduardo, 1993. "Hacia una caracterización de la poética nativista", *Actas del VI Congreso Nacional de Literatura Argentina*, Universidad Nacional de Córdoba, 1993: XXXIX-XLVI.

Romano, Eduardo, 1996. "Lectura intratextual", en: Güiraldes, Ricardo. *Don Segundo Sombra*. Madrid, ALLCA XX/Fondo de Cultura Económica. Colección Archivos. Edición crítica, Paul Verdevoye (coordinador): 319-340.

Romano, Eduardo, 2000-2001. "Origen, trayectoria y crisis de la narrativa regionalista argentina", *INTI, Revista de Literatura Hispánica*, n. 52-53, USA, Providence College: 429-460.

Romano, Eduardo, 2004a. "La parábola narrativa regionalista" en: Videla de Rivera, Gloria y Castellino, Marta Elena ed.: *Literatura de las regiones argentinas*. Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza: 165-182.

Romano, Eduardo, 2004b. "Culminación y crisis del regionalismo narrativo", en: Noé Jitrik y

- Silvia Saítta (editores) *Historia crítica de la literatura argentina, Tomo 9. El oficio se afirma* Buenos Aires: Editorial Emecé: 599-629.
- Rossi, Vicente, 1969. *Teatro Nacional Rioplatense. Contribución a su análisis y a su historia*, Buenos Aires: Solar/Hachette.
- Rubione, Alfredo, 1983. *En torno al criollismo*, Buenos Aires: Centro Editor de América Latina. Colección Capítulo N° 190.
- S/D, 1972, "Introducción" a AAVV, *Cuentos del Noroeste*. Buenos Aires: Colección La Historia Popular. Vida y Milagros de Nuestro Pueblo N° 99.
- Saldías, José Antonio, 1942. "Julio Sánchez Gardel". en: Julio Sánchez Gardel, *Los Mirasoles*. Buenos Aires: Instituto Nacional de Estudios de Teatro, 7-13.
- Sarlo, Beatriz, 1983, "La Argentina del Centenario: Campo intelectual, vida literaria y temas ideológicos", en: Carlos Altamirano y Beatriz Sarlo, *Ensayos Argentinos*. De Sarmiento a la vanguardia, Buenos Aires: Centro Editor de América Latina: 69-105.
- Sarmiento, Domingo Faustino, 2006. "El teatro como elemento de la cultura". *Teatro XXI. Revista del Getae*. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras, Año XII, N°22: 64-65.
- Seibel, Beatriz, 1985a. *El teatro "bárbaro" del interior*, Buenos Aires: Ediciones de la Pluma.
- Seibel, Beatriz, 1985b. *Los artistas transhumantes*, Buenos Aires: Ediciones de la Pluma.
- Serrano, Martha y Graciela Hernández, 1994, "Los grandes intuitivos de la escena nacional", Buenos Aires: Revista *Teatro del Sur*, año I, N°1: 12-16.
- Sikora, Marina, 1993. "¡Al Campo! de Nicolás Granada y ¡Jettatore! de Gregorio de Laferrère: la evolución de la comedia finisecular". *Actas de las VII Jornadas de Investigación y Crítica Teatral*. Buenos Aires: Asociación de Críticos e Investigadores de Teatro de la Argentina (ACITA): 134-140.
- Sikora, Marina, 1996. "Algunas notas sobre la recepción de Gregorio de Laferrère". en: Osvaldo Pellettieri (editor) *El Teatro y sus Claves*. Buenos Aires: Editorial Galerna / Facultad de Filosofía y Letras, UBA: 127-138.
- Sikora, Marina, 1997. "El intertexto de Laferrère en la comedia asainetada de las primeras décadas del siglo". en: Osvaldo Pellettieri (editor) *El Teatro y su Mundo*. Buenos Aires: Editorial Galerna / Facultad de Filosofía y Letras, UBA: 287-296.
- Sikora, Marina, 1999 "La comedia argentina entre la renovación y la tradición: Rigoberto de Armando Mook", en: Osvaldo Pellettieri (editor) *Tradicción, modernidad y posmodernidad*. Buenos Aires: Editorial Galerna, Facultad de Filosofía y Letras, UBA y Fundación Roberto Arlt: 265-271.
- Sikora, Marina, 2002. "Concepción de la obra dramática de la comedia", en: Osvaldo Pellettieri (director) *Historia del Teatro Argentino en Buenos Aires. Volumen II. La emancipación cultural (1884-1930)* Buenos Aires: Ed. Galerna: 418-435.
- Svampa, Maristella, 1994, *El dilema argentino: Civilización o barbarie. De Sarmiento al revisionismo peronista*. Buenos Aires: Ediciones El Cielo por Asalto.
- Todorov, Tzvetan, 1975. *Poética. ¿Qué es el estructuralismo?*. Buenos Aires: Editorial Losada.
- Ubersfeld, Anne, 1989. *Semiótica teatral*, Madrid: Editorial Cátedra.
- Verdevoye, Paul, 1963. *Domingo Faustino Sarmiento. Educateur et Publiciste (entre 1839 et 1852)*. Université de Paris. Travaux en Mémoires de L'Institut des Hautes Etudes de L'Amérique Latine - XII. Paris. Chapitre II, "Costumbrismo": 79-132.
- Verdevoye, Paul, 1994. *Costumbres y costumbrismo en la prensa argentina desde 1801 hasta 1834*. Buenos Aires: Academia Argentina de Letras.
- Villegas, Juan, 1988. *Ideología y discurso crítico sobre el teatro de España y América Latina*. Minneapolis, Minnesota: The Prisma Institute Inc.

- Viñas, David, 1963. "Gauchos judíos" y xenofobia". *Revista de la Universidad de México*, XVIII, 3.
- Viñas, David, 1980. "Introducción", en: Florencio Sánchez, *M'hijo el doctor*. Buenos Aires: Clásicos Huemul: 5-35.
- Williams, Raymond, 1980. *Marxismo y Literatura*, Madrid: Ediciones Península.
- Williams, Raymond. 1997. *La política del modernismo*. Buenos Aires: Manantial.
- Zayas de Lima, Perla, 1983. "El drama rural", en: *Relevamiento del Teatro Argentino (1943-1975)*. Buenos Aires: Ed. Rodolfo Alonso: 50-61.
- Zayas de Lima, Perla, 1991a. "El teatro de tema rural como propaganda política del peronismo (1944-1955)", en: *Ciudad/Campo en las Artes en Argentina y Latinoamérica*, CAIA, III. Jornadas de Teoría e Historia de las Artes: 351-362.
- Zayas de Lima, Perla, 1991b. *Diccionario de Autores Teatrales Argentinos*, Buenos Aires: Editorial Galerna.
- Zayas de Lima, Perla. 2001. "El teatro bajo el peronismo: el teatro obrero de la CGT (Una aproximación crítica)", en: Osvaldo Pellettieri (editor) *Tendencias críticas en el teatro*. Buenos Aires: Editorial Galerna/Facultad de Filosofía y Letras: 237-246.



Laura Mogliani

Docente e investigadora teatral argentina. Es Doctora en Historia y Teoría de las Artes, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, y Licenciada en Artes Combinadas por la misma institución. Es responsable de la gestión del Fondo Jacobo de Diego del Archivo Documental del Instituto Nacional de Estudios de Teatro (INET). En la actualidad es profesora de la Carrera de Artes, Facultad de Filosofía y Letras; UBA y de la carrera de Artes del Circo, de la Universidad Nacional de Tres de Febrero. Ha sido docente en Andamio '90, Departamento de Artes del Movimiento del IUNA y UCES. Como investigadora teatral, dirige dos proyectos de investigación en la UNTREF y en el IUNA, Depto. Artes del Movimiento, y ha participado en varios proyectos de investigación como miembro del Grupo de Estudios de Teatro Argentino y Latinoamericano, GETEA. Ha publicado numerosos trabajos de investigación sobre teatro argentino en libros y revistas especializadas, así como ha presentado numerosos trabajos en Congresos y Comunicaciones de la especialidad.

Esta es la publicación de la tesis de doctorado defendida ante la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires en 2007. Esta tesis busca profundizar el conocimiento de un área del teatro argentino, el teatro nativista, que ha permanecido vigente a lo largo de un extenso período. Su presencia, productividad y evolución constituyeron un aspecto fundamental de nuestro teatro desde su surgimiento en 1896 hasta la década del cincuenta. Un segundo aporte de esta tesis es que abordamos 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.

ISBN 978-987-33-7244-5



9 789873 372445