



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

P

# La emergencia del drama moderno en la dramaturgia de Buenos Aires (1900-1930)

Autor:

Laurence, María Araceli

Tutor:

Dubatti, Jorge

2018

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

Posgrado



**FILO:UBA**  
Facultad de Filosofía y Letras

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

La emergencia del drama moderno en la dramaturgia de Buenos Aires (1900-1930)

Doctoranda: María Araceli Laurence

Director: Dr. Jorge Dubatti

Carrera: Doctorado

Facultad de Filosofía y Letras

Universidad de Buenos Aires

2018

Índice:

Índice.....	1
Presentación.....	4
Introducción.....	8

## Capítulo I: Teatro comparado. Poética comparada:

I)    Sistematización de conceptos. Marco teórico.....	23
II)   Noción de Poética.....	34
i) Clasificación de Poéticas.....	35
ii) Micropoéticas: análisis inmanente. Análisis por vínculos externos.....	36
III)  Ficción y ficcionalización.....	41
IV)  Relación literatura/sociedad.....	48
V)    Conclusiones.....	49

## Capítulo II: Poética del drama moderno:

I)    Teatro y modernidad.....	51
II)   Antecedentes del drama moderno.....	56
III)  Caracterización y descripción de la poética del drama moderno.....	61
IV)  Reflexiones sobre el drama moderno.....	68
V)    Henrik Ibsen.....	76
VI)   August Strindberg.....	79
VII)  Consideraciones sobre realismo y naturalismo.....	80
VIII) Conclusiones.....	88

### Capítulo III: El drama moderno de Europa en Buenos Aires:

I)	Recepción y circulación de la dramaturgia del drama moderno europeo en Buenos Aires.....	89
II)	Autores dramáticos del teatro europeo que influyeron en la dramaturgia porteña del drama moderno.....	89
III)	Henrik Ibsen y el drama moderno.....	100
IV)	El drama moderno porteño y el intertexto ibseniano.....	111
V)	Conclusiones .....	120

### Capítulo IV: La productividad del drama moderno porteño a partir de una perspectiva diacrónica

I)	Introducción .....	121
II)	Campo intelectual y campo teatral.....	123
III)	Buenos Aires: la autonomización del rol del autor.....	126
IV)	Recepción crítica. Revistas.....	129
V)	Receptores.....	138
VI)	Textos críticos y teóricos producidos en la época sobre la poética del drama moderno.....	141
VII)	Aproximaciones sobre el realismo en Buenos Aires.....	146
VIII)	Dramaturgia porteña del drama moderno en diversos autores.....	151
IX)	Conclusiones.....	248

### Capítulo V:

#### La consolidación del drama moderno en Buenos Aires. Análisis de obras seleccionadas:

I)	Introducción.....	252
II)	<i>Marco Severi</i> , 1905, de Roberto J. Payró.....	252
III)	<i>Almas que luchan</i> , 1905, de José León Pagano.....	269
IV)	<i>La montaña de las brujas</i> , 1912, de Julio Sánchez Gardel.....	284
V)	<i>La columna de fuego</i> , 1918, de Alberto Ghirardo.....	300

VI)	<i>La madrecita</i> , 1920, de Francisco Defilippis Novoa, .....	314
VII)	<i>La mala sed</i> , 1920, de Samuel Eichelbaum.....	329
VIII)	<i>Las descentradas</i> , 1929, de Salvadora Medina Onrubia.....	344
IX)	Conclusiones.....	359
Consideraciones finales.....		363
Bibliografía.....		370

### Presentación:

Uno de los períodos más importantes de la dramaturgia argentina es el inicio del siglo XX. Variadas y valiosas investigaciones, desde 1900 hasta la actualidad, (Cf.: Bianchi, (1920, 1927), Castagnino (1968), Dubatti (1993, 1994, 1995, 1997, 1998, 2002, 2003, 2005, 2008, 2009, 2010, 2012), Echagüe, (1919, 1926), Ghiano, (1951, 1959), Pellettieri, (1990, 1992, 1996, 1998, 1999, 2002, 2006, 2007), Trastoy, (2002, 2006), Seibel, (2006, 2010), Ordaz, (1946, 1999, 2005)), entre otros destacados especialistas, se han detenido en diversas poéticas teatrales de gran productividad en el período que abarca este trabajo, 1900-1930, entre ellas: el sainete, el grotresco, el romanticismo tardío, el melodrama, el costumbrismo, el género chico, el género revisteril, entre otros. Es en este contexto que advertimos que la escena porteña de las primeras décadas del siglo pasado se ve renovada con la emergencia del drama moderno, poética de gran relevancia en el campo teatral europeo que, poco a poco y tardíamente en relación con su apogeo en Europa, emerge en Buenos Aires.

Hemos notado, a lo largo de nuestras lecturas que, por un lado, el drama moderno surge como una alternativa a las poéticas vigentes en la época. En segunda instancia, apreciamos que la mayoría de los textos críticos se detienen en los autores canónicos de esta poética: Florencio Sánchez, Roberto J. Payró y Gregorio de Laferrère, sin embargo, han caído en el olvido, lamentablemente, una notable cantidad de dramaturgos cuyo trabajo consideramos valioso. Así entendido, el interés y la originalidad del presente trabajo se basan en una tarea de revisión y de “rescate” de autores del drama moderno de gran productividad en la etapa citada. Para ello, nos proponemos: analizar las obras; considerar, el discurso de la crítica, tanto contemporánea, como posterior; leer los dichos de los propios dramaturgos, muchos de ellos, a su vez, críticos en diversos medios; y, también, detenernos en la lectura de los libros de historia de la literatura y del teatro sobre el período. Intentaremos dimensionar las reflexiones teóricas y críticas de la dramaturgia porteña, teniendo en cuenta la diversidad de los abordajes, sus acuerdos y divergencias, y plantear una reflexión que permita una apreciación más amplia de una poética que llega a Buenos Aires a principios del siglo XX y se encuentra plenamente vigente hasta el día de hoy.

El objetivo es, entonces, poner de manifiesto la poética del drama moderno. Para esto consideramos básicamente tres grupos de elementos constitutivos de las obras: los ejes temáticos, las elecciones poéticas y los elementos de la realidad extratextual que se ficcionalizan en las piezas.

Para comprender la poética del drama moderno tendremos en cuenta:

- Para los ejes temáticos: la representación de lo femenino, la profesionalización de los autores, el enfrentamiento tradición-modernidad, la homosexualidad, la inmigración, la relación con el otro, etc.
- En cuanto a las elecciones poéticas: el drama moderno aparece interactuando con elementos del costumbrismo, la comedia, el melodrama, la tragedia, etc.
- En cuanto al plano socio-cultural, veremos la situación de la mujer en la sociedad, la pobreza, la maledicencia, las problemáticas derivadas de la inmigración, el cuestionamiento a la iglesia, entre otras cuestiones que se plantean en una sociedad que atraviesa una profunda transformación.
- Para el análisis de las obras, las dividiremos en los siguientes niveles: sensorial, narrativo, referencial, lingüístico y semántico (Cf. Dubatti, 2009).

Diversos aspectos sociales y culturales son objeto de ficcionalización en el drama moderno, utilizando para este fin diferentes procedimientos y técnicas que obedecen a la concepción de la literatura y del mundo de cada uno de los autores estudiados. Así, en cada obra se incorpora un referente polémico de la coyuntura a partir de una determinada posición ideológica puesto que abordamos el estudio del drama moderno en relación con las condiciones de producción del mensaje y con las normas que determinan el proceso receptivo del espectador/lector en su trabajo de aproximación con la realidad (Cf. Trastoy-Zayas de Lima, 2006).

El punto fundamental de esta investigación es, entonces, indagar las elecciones temáticas y poéticas de los dramaturgos, es decir, cuáles son las estrategias de ficcionalización que eligen para la configuración de un mundo verbal en sus textos

dramáticos. Trataremos de establecer las combinaciones entre la poética del drama moderno y el ámbito contextual, y entre éste y los modos de llevar a la ficción las diversas problemáticas.

En el recorrido bibliográfico hemos notado que, si bien los trabajos críticos son numerosos, no hay ninguno que sistematice la poética del drama moderno teniendo en cuenta la diversidad de autores y de temas. En general, la bibliografía está conformada, sobre todo, por artículos de revistas y capítulos de libros, trabajos parciales, generalmente, referidos a una sola obra. Nuestra intención es hacer un aporte original al estudio del drama moderno, retomando en este trabajo los planteos de la crítica preexistente sobre las obras a lo que sumamos los aportes metodológicos del Teatro Comparado. Creemos que, por la incidencia que tiene el drama moderno en la dramaturgia porteña, aún hasta hoy, es necesario un estudio de este tipo que intenta recobrar y analizar las primeras manifestaciones de dicha poética.

¿Por qué tiene tanto éxito el drama moderno? Interrogamos los sistemas de representación, su temporalidad y la causalidad que utilizaban. Así, vemos que las estrategias de producción de los textos apuntan a generar aquello que espera el mercado, si el autor no lo logra, entonces, interviene el actor cabeza de compañía que realiza las modificaciones necesarias (Cf. Pablo Podestá en sus *Medio siglo de farándula*). Al mismo tiempo, compite con otras poéticas que circulan contemporáneamente. El drama moderno emerge, entonces, como resultado del cruce entre elementos de diferente temporalidad y procedencia. De esta manera, aparece inscripto en un período de rápida modernización atravesado por formas culturales complejas. Esta poética surge para responder a un fenómeno socio-ideológico: la necesidad de ficcionalizar el imaginario colectivo. Como veremos, emerge un campo intelectual teatral y un nuevo receptor, estos fenómenos son interdependientes, así entendido, se va configurando un espacio de encuentro entre lector y texto.

Para la realización de este trabajo hemos optado por seguir los lineamientos del Teatro Comparado que estudia los fenómenos teatrales a partir de su vínculo y contraste

con otros fenómenos teatrales en su dimensión territorial, supraterritorial y cartográfica<sup>1</sup>. Específicamente la Poética Comparada que posibilita el estudio de las poéticas teatrales, ya que toda poética realiza un desplazamiento entre lo universal y lo particular (Cf. Jakobson (1985), Todorov (1975)). Esta posibilidad de desplazamiento permite distinguir diferentes tipos de poéticas de acuerdo a su grado de abstracción y la presencia de sus rasgos en cada individuo o en cada grupo de poéticas. Así, podemos leer la especificidad de nuestro teatro en el marco de su inserción en conjuntos supranacionales para lo cual, en principio, es necesario construir una base histórica que garantice la existencia real de la circulación y recepción del drama moderno en Argentina.

Entonces, nos planteamos como objetivos de este trabajo:

- Describir el contexto social, económico y político que posibilita la emergencia del drama moderno en el teatro de Buenos Aires entre 1900 y 1930.
- Analizar comparativamente los antecedentes, las características y la evolución del drama moderno en Europa y en Argentina.
- Definir los rasgos fundamentales del campo teatral porteño entre 1900 y 1930.
- Determinar las condiciones que posibilitaron la recepción de las textualidades europeas en Buenos Aires.
- Detallar y describir a los autores más representativos del drama moderno en Buenos Aires.
- Leer y analizar los textos paradigmáticos del drama moderno.

Este trabajo, finalmente, es el relato de un proceso artístico con sus dudas, sus convicciones, sus metas y sus concesiones. La negociación eterna entre la fantasía artística y la realidad inmediata.

---

<sup>1</sup> “Es pertinente observar que las nociones de territorialidad, supraterritorialidad y cartografía no provienen del sistema de pensamiento de Gilles Deleuze, sino de una visión transdisciplinaria de la sociología, la antropología y los estudios culturales en torno de la globalización (García Canglioni, 1992, 1994, 1995, 1999) y de la Literatura Comparada (el uso del prefijo “supra”, la noción de “mapas mundiales de la literatura”). Sí nos valemos de Deleuze para el concepto de desterritorialización de la poésis como nueva forma. (Véase “Desterritorialización y territorio” en François Zouravichvili, El vocabulario de Deleuze (2007, pp.41-44). Cf. Asimismo nuestro empleo del término cartografía (Lambert) con el de Silvia A Davini (2007)” (Dubatti, 2008: 78-79).

## Introducción:

### Aproximación al drama moderno en el Buenos Aires de principios del siglo XX

Nos proponemos reflexionar sobre qué significa el drama moderno en el teatro de Buenos Aires a partir de la rica y extensa producción del período 1900-1930 y en relación con algunos interrogantes: ¿Cuándo surge el drama moderno? ¿Cómo interpretarlo, más allá de la mirada textocéntrica? ¿Cuál fue la injerencia del drama moderno europeo en la producción porteña? ¿Hasta dónde podemos generalizar las características de esta poética en lugar de detenernos en las particularidades de cada autor? ¿Adquiere el drama moderno porteño rasgos propios? El drama moderno presenta una serie de significaciones complejas. Se abren en este sentido una serie de interrogantes que problematizan el concepto. La mayoría de las miradas centran su interés en el drama moderno europeo.

Nos proponemos partir de la bibliografía para avanzar en la revisión de un aspecto, hasta donde sabemos, poco abarcado de la cuestión: la (co) existencia en el drama moderno (1900-1930) de, al menos, dos “ejes” significativos: el eje cultural, asociado a las modificaciones por las que atraviesa la sociedad a principios del siglo XX con la presencia de los inmigrantes y sus descendientes, el aumento de la alfabetización y el acceso al consumo de bienes culturales por parte de los nuevos consumidores. Y, por otro, el eje socio/político asociado al cuestionamiento de los valores burgueses por parte de la misma burguesía en un país que estaba intentando construir su propia identidad. Estos “ejes” son estudiados en el marco de los procesos socio-políticos y culturales así como de las perspectivas teóricas y críticas que atraviesan el campo teatral de dicho período. Surgen, de esta manera, cuestiones como el compromiso intelectual, el afianzamiento del campo intelectual teatral, el problema del realismo, los conflictos estéticos, y los enfrentamientos políticos.

La intención general de este estudio es investigar la emergencia y la productividad de la poética del drama moderno en la dramaturgia porteña entre 1900 y 1930. Como punto de partida tomamos la noción de emergencia, siguiendo a Williams, quien sugiere la dificultad de anticipar la direccionalidad que va a tomar una manifestación cultural nueva.

Mientras es emergente no sabemos si se va a convertir en una alternativa o en una oposición a los cánones hegemónicos o si derivará en una forma renovada de lo dominante.

Dice Williams:

*Por emergente quiero significar, en primer término, nuevos significados y valores, nuevas prácticas, nuevas relaciones y tipos de relaciones que se crean continuamente. Sin embargo, resulta excepcionalmente difícil distinguir entre los elementos que constituyen efectivamente una nueva fase de la cultura dominante [...] y los elementos que son esencialmente alternativos o de oposición a ella (1980: 145-146).*

Por otro lado, nos detendremos en la noción de productividad, siguiendo para esto, los planteos de Kristeva (1969) y Barthes (1986). Según Kristeva, la escritura genera un texto formado por el entrecruzamiento con otros textos producidos que, a su vez, son el resultado de un entrecruzamiento anterior y, así, sucesivamente. En la dramaturgia, el concepto alude al cruce de escrituras a partir de la incorporación a una determinada poética, en este caso el drama moderno, de elementos que provienen de otra escritura o de otras poéticas y de su resignificación. Kristeva toma el concepto de producción de Marx, quien concibe *“una economía o una sociedad (un significado) como una permutación de elementos (significantes)”* (1978: 44). La autora sigue, además, a Freud y a la reflexión husserliana lo que la sitúa en una *“apertura permitida”* por el pensamiento del siglo XX que es signado por estos autores. Marx piensa lo social como un modo de producción específica. Sustituye el *“sobrenatural poder de la creación”*, propio del romanticismo, por el de la *“producción”* concebida como proceso de trabajo y relaciones sociales de producción. La producción, según Marx, es planteada como una problemática y como una combinatoria que determina lo social (o el valor), pero es estudiada desde la distribución y la circulación de mercancías y no desde el interior de la propia producción, *“(…) se trata de plantear la diferencia entre los tipos de producción significativa antes del producto (el valor)”* (Kristeva, 1978: 42). Separa la problemática del intercambio de la del trabajo y plantea la necesidad de *“una producción regulada por el intercambio”* (1978: 50).

Los autores del drama moderno, a veces, reproducen y, otras, cuestionan el orden social establecido. Esta elección, obviamente, puede o no ser consciente y, en ocasiones, es

contradictoria. Los dramaturgos hacen una elección y, así, se determinan temas, personajes y puntos de vista.

En relación con esto, dice Julia Kristeva:

*Transformada la materia de la lengua (su organización lógica y gramatical) y llevada allí las relaciones de fuerzas sociales desde el escenario histórico, el texto se liga –se lee- doblemente en relación a lo real: a la lengua (desfasada y transformada) o a la sociedad (a cuyas transformaciones se pliega). El texto está, pues, doblemente orientado: hacia el sistema significativo en que se produce (la lengua y el lenguaje de una época y de una sociedad precisa) y hacia el proceso social en el que participa en tanto discurso (1978: 10-11).*

Según Barthes en el texto ulterior podemos prevenir el texto anterior, afirma: “*la imposibilidad de vivir fuera del texto infinito (...): el libro hace el sentido, el sentido hace la vida*” (2008: 50).

*(...) el texto se hace, se trabaja a través de un entrelazado perpetuo; perdido en ese tejido -esa lectura- el sujeto se deshace en él como una araña que se disuelve en las segregaciones constructivas de su tela. Si usásemos los neologismos podríamos definir la teoría del texto como una hifología (hifos: es el tejido y la tela de la araña) (2008: 84).*

En el presente trabajo seguimos el *Modelo de periodización del Teatro Argentino en Buenos Aires* propuesto por el Dr. Osvaldo Pellettieri que denomina al período 1884-1930 “*Subsistema de emancipación cultural*” en el que se concreta “*un sistema teatral y, hacia principios del siglo XX, un campo intelectual teatral*” (Pellettieri, 2002: 19). Dentro de esta etapa recortamos, especialmente, el trayecto que va desde 1900, año en que los hermanos Podestá, plantean la discusión sobre cómo lograr la representación de personajes con referencialidad social inmediata y dejan de presentarse en el *Doria* como compañía circense o de dramas criollos, y comienzan a hacerlo como compañía lírico-dramática (Cf. Seibel, 2006: 325), hasta 1930 en que se inicia el teatro independiente con la fundación del *Teatro del Pueblo* por parte de Leónidas Barletta, dando comienzo a un nuevo período. El presente proyecto, entonces, circunscribe su objeto de análisis a la poética del drama moderno en

Buenos Aires (1900-1930) desde la perspectiva del Teatro Comparado. Así, vemos que el drama moderno surge como una opción frente a las poéticas imperantes en la época, planteando una propuesta diferente que, con el tiempo, se convertirá en una poética central para los nuevos receptores.

Consideramos importante detenernos en el concepto de época que es problematizado por Claudia Gilman, sobre todo, la cuestión del recorte y el límite. En principio, la noción de época es una categoría vacía. ¿Qué es lo que posibilita pensar en discontinuidades, rupturas o cortes? El concepto de época participa de los rasgos de una cesura, determina condiciones históricas que implican que no puede hablarse en cualquier época de cualquier cosa. Dice Gilman que *“en términos de una historia de las ideas, una época se define como un campo de lo que es públicamente decible y aceptable -y goza de la más amplia legitimidad y escucha-, en cierto momento de la historia más que como un lapso temporal, fechado por puros acontecimientos como un mero recurso ad eventa”* (2012: 36). La convergencia de coyunturas, cambios poéticos, mandatos intelectuales, programas estéticos y expectativas sociales modifican los parámetros institucionales y los modos de producción dramaturgica. Así, la inmigración, el sufragio ‘universal’, etc. permiten aludir al conjunto de relaciones culturales, institucionales, políticas, sociales, económicas, entre otras, fuera de las cuales es difícil pensar cómo podría haber surgido la percepción de que el mundo estaba a punto de cambiar y de que los intelectuales tenían un papel en esa transformación, ya fuera como sus voceros o como parte de la propia capacidad de cambio.

Desde 1900, el teatro porteño experimenta un fuerte proceso de modernización a partir de la recepción productiva de textualidades europeas. El teatro de Buenos Aires se apropia del teatro europeo, entendiendo que apropiación *“implica adecuar el teatro, la cultura extranjera a nuestras necesidades”* (Pavis, 1994: 337). Dice Pellettieri: *“La función que cumplen estas apropiaciones es la de intensificar el movimiento propio de nuestro sistema teatral, que, impulsado además por su relación con la serie social, produce la modernización”* (2002: 15). De esta manera, el sistema teatral central se vincula con nuestro contexto socio-cultural y se resignifica. En relación con esto, dice Tinianov: *“Un mismo y único fenómeno puede, desde el punto de vista genético, remitir a un modelo*

*extranjero y ser, al mismo tiempo, el desarrollo de una tradición de la literatura nacional ajena y contraria a aquel modelo” (1970: 22). Es así que, tal como afirma Peter Szondi: “Las contradicciones que se dan entre la forma dramática y los problemas del respectivo momento histórico no se formulan in abstracto, sino desde el interior de cada obra y en su faceta de contradicciones técnicas de dificultades” (1994: 14-15).*

Dentro del Teatro Comparado, Zulma Palermo plantea el denominado ‘regionalismo crítico’ (Spivak, 2009). Propone la actualización de genealogías diversas *“a partir de la heterogeneidad de las construcciones socioculturales”* (Palermo, 2017). Es por esto que en el presente trabajo no se aspira a buscar ‘influencias’ culturales o históricas entre el teatro europeo y el teatro porteño (Cf. Eva Khushner, 2000), ya que consideramos que las sociedades son complejas, dinámicas y pluriculturales, entonces, los estudios comparatísticos *“buscan una respuesta a los problemas con los que confrontan buscando falencias- a la manera de Kushner- dentro y no fuera de los mismos”* (Palermo, 2017). La finalidad del comparatismo es *“relacionar para comprender las diferencias y similitudes existentes”* (Cf. Palermo, 2017). Vemos que se trata de la construcción de una poética, en este caso el drama moderno, en la que:

*(...) una forma particular de vida, de territorialidad, se dice a través de una retórica de apropiación de la cultura dominante, pero articulando en ella al menos dos memorias culturales y, por ende, lingüísticas; de este modo en la dimensión expresiva y en los horizontes de experiencias y de expectativas, se produce un principio de cruce de fronteras que positiviza la diferencia por el procedimiento de la yuxtaposición (Palermo, 2017).*

Así entendido, Palermo nos habla de una crítica regional en interacción contrastiva con todas aquellas que constituyen conglomerados mayores nunca homogéneos, en definitiva, la autora habla de un ‘diálogo intercultural’ (Cf. 2017) con el fin de:

*(...) dar legitimidad a la pluralidad de las culturas del mundo (...) reconocer su legitimidad en función de la historia propia de cada pueblo (...) hablar francamente de lo que divide, opone y produce conflicto, y ver, más allá de los conflictos culturales, los problemas escondidos (económicos, políticos, sociales) (Palermo, 2017).*

Gracias a las puestas de compañías extranjeras en Buenos Aires se conocían autores como: Antón Chejov, Henrik Ibsen, Emile Zola, Giuseppe Giacosa, Gerolamo Rovella, Roberto Bracco, Paul Hervieu, Gerhart Hauptmann, Hermann Sudermann, Eugene Brieux, etc. que, también, circulaban por las traducciones de sus textos y por los viajes a Europa de las personas vinculadas con el campo teatral argentino. Dichos autores ejercieron enorme influencia en la obra de: Otto Miguel Cione, José León Pagano, Gregorio de Laferrère, Roberto J. Payró, Florencio Sánchez, Armando Discépolo, Alberto Weisbach, Julio Sánchez Gardel, José González Castillo, Pedro E. Pico, Alberto Ghirardo, César Iglesias Paz, Alfredo Duhau, Emilio Berisso, Rodolfo González Pacheco, Vicente Martínez Cuitiño, Gustavo Caraballo, Francisco Defilippis Novoa, Samuel Eichelbaum, Edmundo Guibourg, David Peña, Vicente García Velloso, Alfonsina Storni, Salvadora Medina Onrubia, entre otros.<sup>2</sup> Es teniendo en cuenta lo antedicho que consideramos necesario estudiar el teatro porteño en un contexto internacional ya que constituye un ejemplo acabado de un producto artístico local<sup>3</sup> que surge a partir de relaciones interculturales, tal como intentaremos demostrar a lo largo de este análisis.

En las primeras décadas del siglo XX, Buenos Aires crece espectacularmente. La transformación ha tenido lugar en un tiempo relativamente breve de manera que los

---

<sup>2</sup> Hemos seleccionado para su análisis en el presente trabajo los siguientes textos: *El gringo*, 1903, de Otto Miguel Cione; *Almas que luchan*, 1905, de José León Pagano; *Marco Severi*, 1905, de Roberto J. Payró; *Bajo la garra*, 1906, de Gregorio de Laferrère; *El triunfo de los otros*, 1907, de Roberto J. Payró; *Los derechos de la salud*, 1907, de Florencio Sánchez; *Entre el hierro*, 1910, de Armando Discépolo; *La fragua*, 1912, de Armando Discépolo; *Resaca*, 1911, de Alberto Weisbach; *La montaña de las brujas*, 1912, de Julio Sánchez Gardel; *Los invertidos*, 1914, de José González Castillo; *La solterona*, 1914, de Pedro E. Pico; *La columna de fuego*, 1918, de Alberto Ghirardo; *Diplomacia conyugal*, 1916, de César Iglesias Paz; *Divorciópolis*, 1916, de Alfredo Duhau; *Con las alas rotas*, 1917, de Emilio Berisso; *La inundación*, 1917, de Rodolfo González Pacheco; *La fiesta del hombre*, 1919, de Vicente Martínez Cuitiño; *El patrón del agua*, 1919, de Gustavo Caraballo; *La madrecita*, 1920, de Francisco Defilippis Novoa; *La loba*, 1920, de Francisco Defilippis Novoa; *La mala sed*, 1920, de Samuel Eichelbaum; *El sendero de las tinieblas*, 1921, de Edmundo Guibourg; *La madre del cardenal*, 1923, de David Peña; *Gígolo*, 1925, de Enrique García Velloso; *El amo del mundo*, 1927, de Alfonsina Storni; *Las descentradas*, 1929, de Salvadora Medina Onrubia.

<sup>3</sup> Sólo a modo de ejemplo podemos mencionar, en esta instancia, la relación de: las comedias de Gregorio de Laferrère con el vodevil francés; del sainete criollo con el sainete español; del teatro de Florencio Sánchez con la dramaturgia europea; de las obras de Emilio Berisso con los intertextos ibsenianos y con Hauptmann: la de González Pacheco con los textos de Ibsen y sus continuadores; el intertexto pirandelliano de Defilippis Novoa, etc.

habitantes pueden recordar una ciudad muy diferente a aquella en la que están viviendo. Dicen Lattes y Sautu<sup>4</sup>:

*La Argentina se ubica en segundo lugar entre las naciones que han recibido mayor inmigración europea en la centuria que abarca desde aproximadamente mediados del siglo XIX hasta la década del cincuenta del siglo XX (1978:2-3).*

La población de Buenos Aires es cosmopolita. Surgen distintas reacciones frente a, por un lado, una población diferenciada por el idioma y por los orígenes y, por otro, el crecimiento material acelerado de la ciudad. Las grandes diferencias son introducidas por: el crecimiento urbano, la inmigración y los intentos de integración de los descendientes de los inmigrantes. La ciudad duplica sus habitantes en un cuarto de siglo<sup>5</sup>. El nuevo paisaje urbano, la actualización de los medios de comunicación y el fuerte impacto de estos procesos sobre las costumbres constituyen:

*(...) el marco y punto de resistencia respecto del cual se articulan las respuestas producidas por los intelectuales. En el curso de muy pocos años, éstos deben procesar, incluso en su propia biografía, cambios que afectan relaciones tradicionales, formas de hacer y difundir cultura, estilos de comportamiento, modalidades de consagración, funcionamientos de instituciones (Sarlo, 2007: 27).*

Durante los primeros años del siglo XX la evolución capitalista de los países centrales determina numerosa cantidad de cambios en los países latinoamericanos. Dichos cambios se manifiestan en diferentes niveles: político, social, económico y cultural. En el plano político, con la Ley Sáenz Peña que reglaba el sufragio ‘universal’<sup>6</sup>, secreto y obligatorio se consolidaba en Argentina el sistema democrático de gobierno que permitía a los ciudadanos, a través de la vía electoral, elegir a sus gobernantes, asimismo, muchos de los hijos de los inmigrantes generan un aumento de la tasa de alfabetización y escolaridad, ingresan en universidades, se desempeñan en profesiones liberales, poco a poco, se integran al mundo laboral en condiciones más beneficiosas que sus ancestros, ocupan un lugar en el

<sup>4</sup> Alfredo R. Lattes y Ruth Sautu, *Inmigración, cambio demográfico y desarrollo industrial en la Argentina*, Cuadernos del CENEP, nro. 5, Buenos Aires, 1978, pp. 2-3.

<sup>5</sup> En 1914 Buenos Aires tiene: 1.576.000 habitantes, en 1936: 2.415.000 (Recchini de Lattes, 1978: 30).

<sup>6</sup> Recordemos que el sufragio no era universal ya que las mujeres no podían votar.

campo intelectual y van determinando las condiciones para el surgimiento de un mercado de bienes culturales.

En consonancia, el campo literario y teatral<sup>7</sup> va a presentar numerosas alteraciones dentro del contexto antes mencionado. Todos estos cambios pasan a ser el centro del discurso. A partir de este aporte, el debate se amplía y se presenta un nuevo eje de discusión: las confrontaciones entre lo “tradicional” y lo “nuevo”. Svampa denomina “nuevo bárbaro” (Cf. 1994: 80-81) al *“inmigrante que reforzaba el fantasma de la composición en una sociedad que perdía sus referentes tradicionales”* para la autora, *“el extranjero y el inmigrante como las imágenes del progreso y sus peligros aparecen asociadas al exotismo”* (1994: 79).

*El efecto “exótico” es la palabra de orden que a menudo sintetiza y reúne distintas problemáticas que recorren la época. “Exótico” es dicha masa por extranjera y opuesta al elemento “nativo”; “exótico” su universo lingüístico y cultural, pero “exótico” son también esas masas obreras en virtud de su ideología contestataria y revolucionaria, “exóticos” porque ellos amagan con deformar la fisonomía nacional. “Exótico” es también el progreso que se asocia en su materialidad a las masas cosmopolitas, portadoras de dichos valores (el inmigrante ambicioso y arribista). La obsesión apocalíptica se presenta así bajo la figura de lo exótico, que remite a los distintos polos de conflictualidad nacidos del proceso de modernización y configura un nuevo fantasma de la barbarie, desde el antimodernismo naciente (Svampa, 1994: 79).*

Durante las décadas de 1910 y 1920, los intelectuales argentinos escriben ensayos sobre tópicos nacionalistas. Hasta el centenario se debate sobre el nacionalismo o el

---

<sup>7</sup> En el contexto de un mundo teatral complejo y amplio se destacan las obras del drama moderno que promueven un teatro renovado y en sincronización con las corrientes teatrales europeas, lo que favorece el incremento de asistentes al teatro. Como muestra de esto podemos observar algunos datos, según Beatriz Seibel, entre 1900 y 1910, aumentan las compañías nacionales que pasan de ser tres, en 1900, a ser ocho, en 1910, pero que, todavía, son superadas por los elencos extranjeros. Aumenta el número de espectadores: un millón y medio de espectadores en 1900; 6.600.000 en 1910. Esto muestra un incremento del 440 % con una tendencia en ascenso desde 1904, mientras que la población muestra un crecimiento del 100% desde: 663.000 habitantes, en 1895, a 1.300.000, en 1910 (Cf. Seibel, 2006). Desde 1916 a 1920, las compañías de teatro nacionales superan a las compañías extranjeras de 8 a 15. En 1923, ya se publica la actividad de 17 compañías (Cf. Seibel, 2006).

internacionalismo, en la década del '20 los términos se desplazan hacia el nacionalismo y el cosmopolitismo. El drama moderno inscribe la cartografía de la individualidad en una cartografía comunitaria (Cf. Rodríguez Pérsico). Entre los porteños nacionalistas, Sarlo y Altamirano marcan diferencias: el nacionalismo de Rojas es democrático, liberal y laico; mientras que Lugones es aristócrata y populista. Rojas concibe el movimiento incluyendo a los inmigrantes.

En Buenos Aires, el margen es visible, este proceso comienza a fines del XIX y se acelera por el contacto entre sectores sociales heterogéneos, diferentes lenguas y perfiles culturales. El campo intelectual incluye autores de origen inmigratorio. Los valores se reestructuran porque la literatura organiza los materiales sociales y elige las poéticas. Los escritores recién llegados al campo intelectual se ubican en los márgenes, de ahí, surgen anécdotas discursivas que pasan al teatro. Para la época del centenario, la resolución de la unidad nacional, cultural y lingüística se deposita en el futuro. Un mundo que sufre enormes transformaciones genera desconcierto. Los procesos económicos y políticos, sumados a la necesidad de redefinición de los intelectuales y la cultura se ponen en evidencia. Los procesos de transformación urbana conmueven a los intelectuales enormemente, el cambio es irreversible. A partir de 1920 se produce en Argentina un aceleramiento del proceso de modernización que se manifiesta en los cambios urbanos, sociales, políticos, económicos y edilicios. Según sostiene Gellner en *Naciones y nacionalismo* se conjugan una serie de factores: el poder que requiere que el mantenimiento del orden permanezca a cargo de ciertas instituciones; el acceso a la educación; y finalmente, la identidad o la diversidad de la cultura (Cf. Rodríguez Pérsico: 185). La literatura va a poner el acento en los sectores marginales. Aunque el costumbrismo, en su búsqueda de lo pintoresco urbano, había “visto” a los marginales y escuchado su discurso, los límites mismos de la representación costumbrista, incluso en su flexión crítica, constituyen un obstáculo para una perspectiva que supera una notación centrada en el color local (Sarlo, 2007: 179).

El período aquí estudiado corresponde a la forma de producto “industrial” y a la superación de la denominada “época de oro” del teatro argentino. Obviamente, esta etapa debe observarse desde su complejidad interna ya que existen en ella diversas formas de

producir y concebir el teatro (comercial, profesional, oficial, etc.), se observan ciertas tensiones constantes y, al mismo tiempo, se reformulan los campos teatrales (Cf. Dubatti, 2012: 11). La dramaturgia porteña vinculada al drama moderno posee deudas e intercambios históricos con el teatro europeo pero, a la vez, el teatro argentino presenta una singularidad notable en relación con la dramaturgia europea. Pese a conformar una etapa tan rica, muchos intelectuales, críticos y artistas cuestionan la calidad y la relevancia del teatro nacional brindando una visión negativa del mismo. Muchos investigadores ven los años de 1901 a 1910 como un período de esplendor en tanto que los años posteriores son percibidos como decadentes, Luis Ordaz plasma por escrito lo que, desde hacía décadas, circula en la oralidad y los medios gráficos de Buenos Aires, la ciudad había tenido una época de oro gracias al trabajo de los Podestá (durante la primera década del siglo XX) y a la obra dramática de tres grandes autores: Florencio Sánchez, Gregorio de Laferrère y Roberto J. Payró. En los años siguientes, salvo honrosas excepciones, el teatro había tomado el rumbo de la “mercantilización” y la “mediocrización”. Se fija 1910 como fin de esta etapa áurea debido a la muerte prematura de Sánchez. La posición de Ordaz fue mantenida hasta sus últimos trabajos, tal como afirma en los fascículos preparados en los ’70 y principios de los ’80 para la colección Capítulo del Centro Editor de América Latina, reeditados en forma de libro por el Instituto Nacional de Teatro con amplia tirada de distribución gratuita. Las primeras investigaciones del período 1910-1930 retoman la propuesta de Ordaz, como José Marial (1955), Juan Carlos Ghiano (1960), y Raúl H. Castagnino (1968). Otros se muestran cautelosos sobre sus valores como Arturo Berenguer Carisomo. Dice Castagnino en *Literatura dramática argentina “La década comprendida entre 1900 y 1910, verdadera edad de oro de la escena criolla coincide con nuevos estremecimientos de la vieja sociedad porteña”* (1968: 102), luego, sobreviene la “declinación” y la “decadencia” (119). Esta lectura se fue transmitiendo a lo largo de los años (Cf. Tulio Carella, David Viñas, Marta Lena Paz, Susana Marco, Beatriz Seibel, Osvaldo Pellettieri, Gonzalo De María, Nora Mazziotti, Eva Golluscio de Montoya, Sirena Pellarolo), y continúa vigente hasta el día de hoy en que se sigue considerando a Florencio Sánchez como el referente no superado de la dramaturgia rioplatense.

Durante décadas fue un hecho constante en Argentina, la valorización de lo europeo en contraste con el desmedro por la producción local. Entre 1910 y 1930, la desvalorización

y el cuestionamiento de la calidad del teatro porteño son generalizados, al punto que el diario *Crítica* publica, entre el 26 de julio y el 11 de agosto de 1924, una encuesta que responde a la pregunta “¿Por qué es verdaderamente malo el teatro nacional?”. El 26 de julio en la presentación de la encuesta se idealiza la década de Sánchez:

*El teatro nacional es malo. He aquí una afirmación rotunda que no discuten ni los mismos autores y aún las personas menos versadas en estos asuntos pseudoliterarios saben que el teatro de los primeros años, el de Florencio Sánchez, por ejemplo, no ha sido superado, no lo será, probablemente, ya que una orientación mercantilista aleja cada vez más de la escena al autor que no es al mismo tiempo un excelente “productor” como se dice en el teatro comercial* (Extraído de Dubatti, 2012: 21).

En la segunda edición de *El teatro en el Río de la Plata*, bajo el subtítulo “Después de Sánchez” Luis Ordaz afirma: “*El teatro perdía su ruta específica y empezaba a andar a los tumbos. Decayó el espíritu artístico y [salvo algunas excepciones que detalla] las obras más mediocres se apoderan de la escena*” (extraído de Dubatti, 2012: 139). De esta manera, se cuestiona la calidad de la dramaturgia a la que se considera formularia y estereotipada.

Según Dubatti, esta interpretación debe ser dejada de lado por distintos motivos:

- La calificación “época de oro” proviene de un intento de parangonar los procesos del teatro argentino con el europeo, haciendo el correlato con la época de oro de la literatura española, inglesa y francesa. Algunos historiadores como Abel Posadas extienden este período de esplendor de 1890 a 1930. Para David Viñas (1989: 336) la etapa de oro del teatro porteño se produce durante las presidencias radicales (1916-1930).
- El concepto de “época de oro” surge del talento de la compañía Podestá y de los autores antes mencionados, y también, del entusiasmo de la celebración del centenario de 1910 aunque, también, expresa el descontento por la “declinación” que recién se subsana a partir de 1930.
- En realidad, el período 1910-1930 sólo es posible como una consecuencia de la experiencia histórica anterior que encierra el germen que lo

constituirá, así entendido, es el resultado de la profundización, el desarrollo y la diversificación de las décadas anteriores (Cf. Dubatti, 2012: 18).

– Recién a partir de los años '60 la idea de “mercado” del teatro y las artes dejó de tener una connotación negativa.

El período 1910-1930 presenta importantes avances en la organización gremial, sobre todo, para dramaturgos y actores. Dice Luis Ordaz (1957) que, hasta 1910, los empresarios les negaban sistemáticamente a los autores la posibilidad de participar en la recaudación de los espectáculos. Finalmente, en 1910, se promulga la Ley de Propiedad Literaria. Se encontraba, en Buenos Aires, Georges Clemenceau y una compañía francesa comenzó a presentar en el Teatro Moderno su comedia *El velo de la felicidad* ante la indignación del autor que no había dado la autorización para el montaje de la obra. Clemenceau hizo público su desagrado, entonces redactada por Paul Groussac y presentada por Manuel Carlés, los legisladores votan la ley “*en homenaje al visitante ilustre*”, según cuenta Mariano Bosch (Cf. 1929).

Hacia 1918, se estima que asistían al teatro unos seis millones de personas, en una ciudad con 2.000.000 de habitantes. El número de entradas vendidas es relevante. La enorme cantidad de espectadores que asistían a los espectáculos de la calle Corrientes obliga a una renovación constante de la cartelera. En 1919, se favorece a algunos teatros porteños de repertorio nacional con la reducción de impuestos municipales y, en 1927, entra en vigencia la ordenanza municipal de estímulo al teatro. Hacia la década del veinte, miles de espectadores (mujeres y varones de distinto origen que trabajaban en fábricas, comercios, oficios, amas de casa y profesionales) acudían a las casi cuarenta salas teatrales del centro y otras tantas ubicadas en los barrios. Según distintos registros, se vendían por año alrededor de ocho millones de entradas (Cf. Rodríguez Velasco). Todos los días las salas ofrecían funciones por secciones en las que se representaban obras escritas y dirigidas en su mayoría por autores y directores nacionales. La prensa, por su parte, le dedicaba un generoso espacio a la cobertura de estos eventos.

Lo que sucedía en el teatro estaba relacionado con lo que sucedía en la sociedad. Durante las tres primeras décadas del siglo XX se evidencian diferentes problemáticas en el

ámbito del teatro: transformaciones estéticas y artísticas enmarcadas en una historia social y cultural que revestía una serie de transformaciones materiales, sociales y urbanas. En cuanto a los cambios en la estructura podemos mencionar (Cf González Velasco):

1. Las modificaciones en el ámbito físico, social, y cultural en la ciudad de Buenos Aires. La zona céntrica estaba asociada al entretenimiento y al mercado del espectáculo.

2. El funcionamiento del campo intelectual teatral en el que los empresarios, los críticos y los autores elaboraban estrategias para atraer a los receptores.

3. Se armaban relaciones sociales, laborales, corporativas, gremiales, políticas de los integrantes del ámbito teatral dedicadas al mejor aprovechamiento del producto.

4. El corpus de obras escritas, estrenadas, consumidas y publicadas para un público lector y espectador es muy amplio. La importancia que tienen los textos publicados es permitir la conservación en el tiempo de obras que se hubiesen perdido, al igual, que la conservación de las críticas, a veces negativas, otras, laudatorias.

5. Numerosas obras están vinculadas con la experiencia ciudadana, los problemas de la burguesía, la ciudad y su tiempo presente. Los espacios en que se desarrollan las obras del drama moderno es en su mayoría, urbana. Sus personajes, sus prácticas e imaginarios tratan sobre asuntos cotidianos. En cada obra se escuchan diversas voces sobre un mismo tema. La polifonía sobre Buenos Aires se manifiesta en un contexto de transformaciones intensas y múltiples que iban dando forma a una ciudad compleja y de gran tamaño.

Como dijimos, Buenos Aires atraviesa, durante esta etapa, transformaciones materiales y socio-culturales que generan procesos de integración y movilidad. Es en este contexto, que surge un repertorio variado de textos sobre la ciudad y la sociedad porteña. La ciudad sufre numerosos cambios demográficos, cuantitativos y cualitativos que tuvieron sus consecuencias en la forma de habitarla y en el tipo de sociedad que emerge en estos

procesos. La cantidad de habitantes sufre un importante aumento que había comenzado a fines del siglo XIX. El centro de la ciudad era la Plaza de Mayo, era el lugar donde se podía conseguir con mayor facilidad trabajo. Poco a poco los alrededores fueron progresando y, en la medida que los recursos lo permitían, la posibilidad de abandonar el centro se volvía una alternativa posible (Cf González Velasco, 2012: 25 y ss.). Aunque muchas familias se mudaban a los barrios, el centro seguía siendo el núcleo de la actividad económica y administrativa de la ciudad. Ya desde fines del XIX, desde el bajo hacia el oeste sobre el eje de la calle Corrientes, funcionaban teatros, cafés y puntos de encuentro donde la gente encontraba distracción luego de la jornada laboral.

Este proceso de modernización teatral, que se había iniciado a principios de siglo, toma un gran impulso en la década del veinte promovido por los denominados “precursores”: Discépolo, Eichelbaum, Gustavino, Martínez Cuitiño, Castelnuovo, Defilippis Novoa<sup>8</sup>, entre otros, que asumieron la tarea de profundizar la labor de modernización del teatro argentino a partir de un profundo conocimiento del teatro europeo que comenzó a llegar a Buenos Aires, más asiduamente, después de la Primera Guerra Mundial: desde Italia (Pirandello) y Francia (Henri Lenormand) y, en menor escala, desde Rusia (Leónidas Andreiev), Hungría (Ferenc Molnar), Alemania (Franz Wedekind, Arthur Schnizler) y la región escandinava (Strindberg e Ibsen) (Cf. Dubatti, 2002: 493). *“Defilippis consideraba al teatro argentino como una continuación del sistema teatral europeo, pretendiendo que la escena local (tal como lo había aspirado Florencio Sánchez y posteriormente Roberto Arlt) trabajase en complementariedad con los sistemas centrales”* (Pellettieri, 2002: 490).

El teatro porteño a principios de siglo ha sido estudiado como el resultado de una continuidad de la tradición del siglo XIX. Época de explosión y enorme crecimiento del teatro de Buenos Aires y de injerencia de factores sociales, políticos y culturales que dan lugar a una etapa de crisis y cambios. Comienza la profesionalización de los artistas y de los autores. El tratamiento del texto dramático es renovado por el conocimiento de los dramaturgos europeos y se lleva a cabo un programa innovador aunque con limitaciones. Se

---

<sup>8</sup> Francisco Defilippis Novoa se destacó especialmente, y fue un “convencido modernizador” (Pellettieri, 2002: 489).

vive un momento de recambio generacional con una tendencia realista predominante. Es así que surgen autores relevantes, algunos de ellos formarán parte del canon. El canon surge como resultado de las condiciones de evolución social, las instancias de legibilidad e ilegibilidad, las variables histórico-culturales y permanece en continua reconfiguración. Así entendido, el drama moderno inscribe la cartografía de la individualidad en una cartografía comunitaria.

Capítulo I:

Teatro Comparado. Poética Comparada.

I) Sistematización de conceptos. Marco teórico.

Nos proponemos trabajar a partir de la teoría y la metodología del Teatro Comparado, disciplina que estudia los fenómenos teatrales en relación y contraste con otros fenómenos teatrales, tanto, territorial (considera el teatro en contextos geográficos, históricos y culturales particulares), como, supraterritorialmente (comprende aquellos aspectos del teatro que exceden o trascienden lo territorial). La palabra ‘comparar’ es de raíz indoeuropea y significa: “*producir, procurar*” para “*preparar, predisponer de*”, “*poner en tal estado o posición, situar, colocarse, detenerse, ir de un lugar a otro, estar ahí posado*”<sup>9</sup> Para estudiar el teatro argentino es inevitable hacer referencia a la apropiación y el intercambio con el teatro europeo (Cf. Cap. III). Existe una necesaria complementariedad entre el teatro comparado y el teatro nacional. En relación con esto, dice María Rosa Lida de Makiel:

*Nada más oportuno en estos tiempos de especialización y nacionalismo que los estudios comparativos pues, superando las fronteras que parcelan artificialmente la literatura, aspiran a abarcarla en su verdadera extensión y complejidad, para llegar así a la visión integral de los hechos, a la vez que, respaldados en esa visión integral, pueden asir el justo alcance de esos hechos dentro de cada campo particular (1969: 173).*

Entonces, el Teatro Comparado que surge a partir de una apropiación de la teoría y metodología de la Literatura Comparada (Cf. Dubatti, 1995, 2008), se ocupaba, originalmente, de estudiar los fenómenos teatrales en contextos internacionales o supranacionales. Estudiar el teatro desde el punto de vista internacional nos lleva a poner en cuestionamiento los vínculos y los intercambios entre dos o más teatros nacionales teniendo en cuenta poéticas, intertextos, traducciones, viajes, ediciones, etc.

Dice Pedro Henríquez Ureña:

---

<sup>9</sup> Cf. Diccionario de la Real Academia Española. [del.rae.es/](http://del.rae.es/)

*No solo sería ilusorio el aislamiento –la red de las comunicaciones lo impide- sino que tenemos derecho a tomar de Europa todo lo que nos plazca: tenemos derecho a todos los beneficios de la cultura occidental (1981: 250).*

Tanto la noción de internacionalidad como la de supranacionalidad dan por supuesto el concepto de lo nacional<sup>10</sup> ya que se relaciona, mediante semejanzas y diferencias, a dos o más teatros nacionales o se intenta superarlo. En relación con esto podemos recordar que Babha concibe el concepto de ‘nación’ como: “*un sistema de significación cultural, como la representación de la vida social*” (2010: 12). El concepto de supranacionalidad, en tanto, permite estudiar aquellos hechos que trascienden el concepto de lo nacional. Entre las cuestiones supranacionales encontramos aquellas que son patrimonio universal de la humanidad, las que son genéticamente independientes o son patrimonio de un conjunto determinado de naciones (Cf. Dubatti, 2008).

El Teatro Comparado toma el concepto de *weltliteratur* o “literatura del mundo” de la literatura comparada formulado, originalmente, por Goethe a comienzos del siglo XIX, Armando Gnisi (1993) reformula el concepto de literatura del mundo despojándolo de su carácter eurocéntrico y se detiene, especialmente, en la pluralidad de la mirada hacia distintas literaturas, dice:

*La literatura comparada (es) una disciplina que concibe y trata la literatura/las literaturas como fenómenos culturales (...) ¿Qué quiero decir con la expresión “literatura/literaturas”? pretendo destacar explícita y principalmente que la “literatura” posee la consistencia de una imagen que debería corresponder a la presencia ideal de un patrimonio común a las distintas civilizaciones. Una especie de biblioteca infinita y progresiva (...) Literatura/literaturas: la barra (que sirve de tabique e interfaz) se llama traducción, ésta activa el círculo virtuoso del diálogo mundial que se produce a través de las literaturas y sus discursos (2002: 10).*

---

<sup>10</sup> Walter Benjamin sugiere que el espacio y el tiempo de la nación moderna se encuentran en el relato realista. Los textos evocan la tensión entre lo oral y lo escrito, los conflictos entre las sociedades desarrolladas y las emergentes, tal como sucede en el drama moderno (Cf. Babha, 2010: 80).

El Teatro Comparado tuvo que ampliar su definición para incluir aquellos casos en que no es aplicable el concepto de lo nacional. En una visión más superadora, habla de los conceptos de territorialidad, supraterritorialidad y cartografía con la finalidad de posibilitar “*la inteligencia de la multiplicidad*” (Guillén, 1998: 15). Así entendido, el Teatro Comparado propone estudiar los fenómenos teatrales tanto desde su manifestación territorial como por su vínculo y contraste con otros fenómenos territoriales ya que el mundo está plagado de pluralidades y, al mismo tiempo, es una construcción individual y social.

Dentro de la noción de territorialidad, encontramos la territorialidad topográfica que localiza los hechos teatrales en sus respectivos contextos geográficos y culturales a partir de un corte histórico determinado (Cf. Dubatti, 2008: 16). Por ejemplo, podemos decir: drama moderno/ teatro urbano /teatro porteño/ teatro occidental/ teatro del mundo. Es en este contexto, que podemos ver las características específicas que adquiere el drama moderno en Buenos Aires a principios del siglo XX (Cf. Cap. IV, V). La territorialidad diacrónica que se manifiesta a través de la “*sucesión, estabilidad y cambio en el tiempo*” (Dubatti, 2008: 17), tal como lo podemos ver en la poética que estudiamos. Así, por ejemplo, podemos tomar la obra de Ibsen, (Cf. Cap. III), ya que es considerado el autor más relevante de esta poética y marcar, en la obra del dramaturgo, las siguientes etapas:

- 1850-1870: presencia de su teatro en los países nórdicos
- 1870-1885: ampliación a Inglaterra y Alemania
- 1885-1900: ampliación a Francia, Italia, España, Rusia y algunos países latinoamericanos.

Nos podemos preguntar por qué el drama moderno demora en llegar a España y Latinoamérica. La mediación se produce a través de libros, publicaciones, compañías extranjeras de teatro que visitan Buenos Aires, trabajos de intermediarios intelectuales, (dramaturgos, directores, críticos, traductores, entre otros<sup>11</sup>). En relación con este punto afirma Claudio Guillen:

---

<sup>11</sup> Cf. Cap. III.

*En la historia no hay explicaciones causales adecuadas, sino sólo con referencia a circunstancias recurrentes, ciertas “hipótesis de probabilidad”; que la innovación literaria está condicionada de manera decisiva por entornos sociales, económicos y tecnológicos, así como por el cauce ideológico de tales relaciones y que la reacción de la comunidad ante los cambios sociales y económicos está condicionada de manera similar por la lengua, la literatura, la fe, el pensamiento y la lógica. Cuando esta interacción acarrea conexiones entre procesos poéticos y procesos sociales, económicos, filosóficos, etc. estamos considerando las condiciones del cambio literario; mientras que examinar la interacción de las diferentes obras poéticas, tradiciones o recursos en un momento dado es empezar a percibir las formas del cambio literario (...) ninguna “historia especial” es independiente de las demás, sino que cada una tiene en cuenta una forma viable de discurso (1985: 252-253).*

La territorialidad sincrónica: se refiere a la simultaneidad y coexistencia, esta noción nos permite plantearnos ciertos interrogantes, por ejemplo: ¿Cuál es la causa de este interés en común? ¿Cómo es la recepción en cada lugar? ¿Se adapta la poética a cada contexto de recepción?, (Cf. Cap. III). ¿Por qué a principios del siglo XX el drama moderno está presente tanto en las carteleras de Europa como de América?

La noción de supraterritorialidad se refiere a las poéticas abstractas, (Cf. Cap. II) es decir, los fenómenos que superan las fronteras geográficas, históricas y culturales. Así entendido, hacia principios del siglo XX, el drama moderno es tan fuerte en occidente que se convierte en patrimonio de diversos teatros locales.

En síntesis, entendemos por Teatro Comparado:

*(...) a una disciplina de la teatrología que estudia los fenómenos teatrales considerados en su territorialidad -por relación y contraste con otros fenómenos teatrales territoriales- y supraterritorialmente. Llamamos territorialidad a la consideración del teatro en contextos geográficos/históricos/culturales singulares. Supraterritorialidad a aquellos aspectos de los fenómenos teatrales que exceden o trascienden la territorialidad (Dubatti, 2008: 19).*

Brunel en “El hecho comparatista” enumera tres leyes vinculadas al hecho comparatista: ley de emisión, ley de flexibilidad y ley de irradiación.

- Ley de emisión: la atención comparatista surge cuando aparece una presencia literaria o artística extranjera o un elemento mitológico. La alusión puede ser explícita o implícita.
- Ley de flexibilidad: la literatura produce literatura.
- Ley de irradiación: el elemento extranjero en el texto puede considerarse elemento de irradiación o difusión, ésta puede ser evidente o secreta. La irradiación puede ser subtextual: el conjunto en la obra de un escritor determinado, tal el caso de Ibsen desde el teatro europeo, o de Florencio Sánchez quien, según Pellettieri, crea sistema ya que tiene muchos autores que siguen su obra como modelo (Cf. Pellettieri, 2002).

El Teatro Comparado se ocupa de una larga lista de aspectos entre los que podemos mencionar algunos a los fines del presente trabajo:

- a) Poética comparada: que estudia la *poíesis* teatral como producción teniendo en cuenta tanto el trabajo de producir como el objeto producido.
- b) La imagología: estudio de la representación de lo extranjero (Cf. *El gringo* de Otto Miguel Cione, *Resaca* de Alberto Weisbach, *Marco Severi* de Roberto J. Payró, etc.) La imagología literaria es el conjunto de ideas acerca del extranjero insertas en un proceso de literación y socialización por lo que el investigador debe tener en cuenta el texto y demás condiciones de producción y difusión, y cualquier material cultural que se haya escrito y publicado. La problemática de la imagen es deudora de una ideología (Cf. Pageaux). Suele abordar la “transposición literaria” de una imagen.
- c) Relaciones temáticas que se detienen en el análisis, la transmisión y la reelaboración de las unidades de temáticas tales como motivos, alusiones, símbolos, tipos, etc. En dramaturgia argentina los trabajos más frecuentes se dedican a la temáticas (Cf. Vínculo ciudad/campo, situación de la mujer, la discriminación al inmigrante, etc.).

d) Relaciones morfológicas o estéticas de internacionalidad a partir de citas, intertextos, modelos poéticos, etc.

e) El trabajo de los intermediarios que operan como puentes entre los diferentes campos teatrales.

f) Estudios comparativos de traducción y adaptación teatral: traducciones que parten del texto fuente tratando de mantener una equivalencia aproximada en el texto destino.

g) Estudios comparados de notación y edición teatral: que se detienen en la publicación de teatro, el armado de catálogos y colecciones, etc.

h) Cartografía: se vincula con el tránsito y la circulación e incluye las relaciones entre teatro y viaje. Se detiene en problemáticas diversas: compañías visitantes, radicaciones por temporada o períodos largos, configuración de una biblioteca teatral mediante ediciones extranjeras y locales, repertorio de teatro extranjero en contextos locales, el trabajo del intermediario, etc. (Cf. Dubatti, 2008: 59-63).

Es por esta razón que, en el presente trabajo, los mapas que funcionan como síntesis de la investigación podrían ser los siguientes:

- Mapa de localización y distribución: registra la ubicación geográfica, en este caso, la ciudad de Buenos Aires.
- Mapa de circulación: registra los tránsitos lineales de un objeto de estudio particular, en este trabajo, el drama moderno.
- Mapas de irradiación: secuencia diacrónica de mapas que registran los cortes sincrónicos en la expansión de un objeto: el drama moderno de Europa a Buenos Aires y su productividad (Cf. Cap. III).
- Mapa de sincronía: deja asentados los fenómenos semejantes, por ejemplo, el drama moderno en distintas ciudades de Europa.
- Mapa de concentración: que registra los lugares de mayor presencia de elementos: la enorme producción porteña del drama moderno en las primeras décadas del siglo XX, (Cf. Cap. IV, V).

– Mapa histórico: es un tipo de mapa temático que registra, en este caso, las principales publicaciones del drama moderno en Buenos Aires a principio del siglo XX.

Más allá de que el Teatro Comparado se detiene en un conjunto de problemas específicos del acontecimiento teatral que la Literatura Comparada no contempla, nosotros, al trabajar con textos dramáticos nos detendremos específicamente en la letra escrita y publicada sin considerar la situación de oralidad.

Existen una cantidad de variables que condicionan la relación internacional: diferentes idiomas, existencias de comunidades extranjeras, inmigración, relaciones políticas, situación del campo teatral. Esto permite ver por qué cierto teatro tiene primacía en cuanto a la recepción (español, italiano, francés) en relación con otro. Se presenta un fenómeno de asincronía: a Argentina llega, tardíamente, como novedad lo que ya en Europa es dominante o remanente. Las poéticas no aparecen inmediatamente. Los procesos teatrales llegan con menor o mayor retraso, nunca simultáneamente. El campo teatral argentino condiciona los objetos que le interesan según su propia dinámica.

Podríamos dividir los aspectos vinculado con este fenómeno en dos grandes áreas, a saber, circulación y recepción<sup>12</sup>:

Por circulación se entienden los fenómenos vinculados a las condiciones que posibilitan los contactos entre el teatro europeo y el teatro argentino, es decir, medios o intermediarios<sup>13</sup> que favorecen el encuentro entre los productos y las concepciones teatrales europeas y los receptores argentinos (público, autores, críticos, etc.) e instrumentos (textos teatrales, revistas, fotos, etc.). El argentino de principios del siglo XX establecía contacto a través de: viajes; artistas o compañías que visitaban Buenos Aires; artistas extranjeros que vivían en Argentina; el repertorio teatral europeo que circulaba en Buenos Aires; el repertorio de puestas en escena o espectáculos europeos en los escenarios porteños; bibliotecas con textos dramáticos, traducciones nacionales de teatro europeo e

---

<sup>12</sup> Cf. Dubatti, 1995: 24-35.

<sup>13</sup> Término empleado por Paul Van Tieghem, 1951 (extraído de Dubatti, 1995: 24).

informaciones metateatrales (crítica, investigaciones, libros, crónicas, etc.); inclusión de textos teatrales en los programas de enseñanza obligatoria en la educación oficial o privada.

En cuanto a la recepción, para determinar cuáles son los productos culturales afectados por dicho fenómeno recurriremos a las nociones<sup>14</sup> de Hannelore Link (1970): receptor pasivo, receptor reproductivo y receptor productivo:

- Receptor pasivo: es el lector/espectador que realiza una tarea a través de la cual va constituyendo un horizonte de expectativa (Jauss, 1976) adecuado a las poéticas teatrales europeas (Cf. Cap. III).
- Recepción reproductiva: se manifiesta a través de las ediciones, traducciones y discusiones nacionales sobre teatro europeo, (Cf. Cap. III).
- Recepción productiva: comprende la categoría de creación teatral, es decir: textos dramáticos, textos escénicos, citas, alusiones, intertextos, adaptaciones. También la creación de textos dramáticos nacionales dentro de los cuales podemos encontrar cuatro tipos diferentes: a) los textos dramáticos nacionales que incluyen citas o alusiones; b) la dramaturgia nacional que trabaja sobre una poética europea; c) intertexto de una o varias obras dramáticas europeas en una pieza teatral argentina, (Cf. *Espectros* de Ibsen y su relación con *El arlequín* de Otto Miguel Cione).

La interdiscursividad nos permite ver que todo texto, en términos de Eco<sup>15</sup> es una “obra abierta” y remite a otros textos, algunos previstos por quien produce; otros, introducidos en el proceso de circulación; en tanto, que otros textos son postulados por la recepción reproductiva.

Si aplicamos los tipos básicos de transtextualidad de Genette vemos:

- En cada texto artístico, los otros textos se potencian como recurso que permite hacer un guiño al receptor y, también, habilita la filiación y la legitimidad discursiva. En nuestra época se ha potenciado el dialogismo (Cf.

---

<sup>14</sup> Cf. Dubatti, 1995: 28-36.

<sup>15</sup> Cf. Eco, Umberto, (1990), *Obra abierta*, Editorial Ariel, Barcelona.

Bajtin<sup>16</sup>), en el que cada texto se inserta en un diálogo social permanente e irresuelto tanto en su proceso creativo como receptivo.

– El texto crítico, desde la metatextualidad adquiere, en el siglo XX, un lugar preponderante que posee capacidad suficiente para condicionar los contenidos de la recepción y de regular las reglas de escritura.

– La hipertextualidad es la nueva *inventio* y sobredetermina la *dispositio*<sup>17</sup>. Así, se plantea la necesidad de escribir sobre textos previos como posibilidad de intelección. (Cf. Vázquez Medel).

En relación con este punto dice Claudio Guillén:

*Para los comparatistas el concepto de intertextualidad, desarrollado de unos quince años a esta parte, es especialmente beneficioso. He aquí, por fin un medio, pensamos, con que disipar tanta ambigüedad, tanto equívoco como la noción de influencia traía consigo, especialmente, el mismo constituyente de la vieja idea de influencia: la superposición de lo biográfico y de lo textual. Sin embargo, la imprecisión de este concepto dio lugar a extrapolaciones diversas que iban, desde el descubrimiento de una intertextualidad dentro de un mismo texto (por las transformaciones de contenido que allí se producen), hasta revestir con un vocabulario renovado las viejas "influencias" (1985: 234).*

El abordaje comparatístico de los textos literarios nos permite rescatar el espíritu unificador de Goethe<sup>18</sup> o afirmar peculiaridades, singularidades, aunque esto no implica que sean opciones alternativas. Se cuestiona la identidad del teatro nacional puesto que es “evidente la falsedad de la idea de una literatura nacional conclusa en sí misma” (Wellek y Warren, 1979: 61). Dice Henry Remark que “*las historias literarias propias de los pueblos, de las naciones o de las lenguas se han de completar con investigaciones*

<sup>16</sup> Bajtin, Mijail. 1986. *Problemas de la poética de Dostoievski*. Fondo de Cultura Económica. México.

<sup>17</sup> La estructura conceptual elaborada en la *Inventio* se organiza y transforma en la *Dispositio*. Etapas que se completan con: *Elocutio*, *Memoria* y *Pronuntiatio* (Cf. Aristóteles, *Retórica*).

<sup>18</sup> “Cada vez veo mejor que la poesía es patrimonio común de la humanidad, y que dondequiera y en todas las épocas se manifiesta en cientos y cientos de personas (...). Hoy la literatura nacional no quiere decir gran cosa; se acerca la época de la literatura universal [die Epoche der Weltliteratur ist an der Zeit] y todos debemos contribuir a apresurar su advenimiento” (*Conversaciones con Goethe* de J. P. Eckermann extraído de Dubatti 2008: 9).

*tendientes a ordenar los fenómenos relacionados entre sí comparables dentro de una perspectiva internacional”* (extraído de Wellek y Warren, 1979: 62).

Afirma George Steiner:

*Cada acto de recepción de una forma significativa en el lenguaje, en el arte, en la música, es comparativo. Conocimiento es re-conocimiento, tanto en el sentido platónico del recuerdo de verdades anteriores como en el de la psicología. Intentamos comprender, 'colocar' el objeto ante nosotros -el texto, el cuadro, la sonata- otorgándole el contexto inteligible y conformador de una experiencia previa con la que está relacionado. Observamos, intuitivamente, las analogías, los antecedentes, los rasgos de una familia (por tanto, 'familiar') que ponga en relación la obra que es nueva para nosotros con un contexto reconocible. En el caso de una innovación radical, de una estructura poética, representacional o musical, que nos afecta de forma original, el proceso de respuesta es un complejo movimiento hacia la incorporación de lo nuevo en lo conocido. Incluso la originalidad extrema comienza, en tanto comenzamos un diálogo inquisitivo con él, a hablarnos de los orígenes* (1985: 72).

En relación con la creación de textos dramáticos nacionales podemos definir cuatro formas:

- Textos dramáticos que incluyen citas o alusiones.
- Los dramaturgos nacionales que trabajan sobre una poética europea.
- Intertextos particulares de una o varias obras europeas en una pieza argentina (las convenciones pueden ser compartidas por varios textos y no son privativas de ninguno en particular).
- Adaptaciones: puestas de obras dramáticas europeas por compañías nacionales, puestas en escena de dramas argentinos desde poéticas europeas de dirección, actuación, escenografía, etc.

Se produce una complementariedad entre circulación y recepción pasiva, productiva y reproductiva. Cuantas más obras de Ibsen se publican, traducen y representan, mayor es el público que las consume.

La existencia de los cambios literarios son evidentes. En relación con esto, dice Guillen:

*(...) en la historia no hay explicaciones causales adecuadas, sino sólo, con referencia a circunstancias recurrentes ciertas “hipótesis de probabilidad”; que la innovación literaria está condicionada de manera decisiva por entornos sociales, económicos y tematólogicos, así como por el cauce ideológico de tales relaciones y que la reacción de la comunidad ante los cambios sociales y económicos está condicionada de modo similar por la lengua, la literatura, la fe, el pensamiento y la lógica. Cuando esta interacción acarrea conexiones, entre procesos poéticos y procesos sociales, económicos, filosóficos, etc. estamos considerando las condiciones del cambio literario; mientras que examinar la interacción de las diferentes obras poéticas, tradiciones o recursos en un momento dado es empezar a percibir las formas del cambio literario (...) ninguna “historia especial” es independiente de las demás sino que cada una tiene en cuenta una forma viable de discurso (1985: 252-253).*

Plantearse la cuestión del cambio<sup>19</sup> es enfocar, necesariamente, la naturaleza plural del objeto de estudio sumado a la variedad de procesos, grupos y clases implicados. Como sabemos, los sistemas literarios avanzan de manera particular: algunos elementos persisten; otros desaparecen; algunos procesos influyen en otros; presencias simultáneas de continuidades y discontinuidades que implican una confrontación del presente con el pasado, y del presente con el presente, lo “nuevo” con lo que todavía persiste, irrumpen innovaciones y otras impactan en forma retrasada, tal el caso del drama moderno en Buenos Aires. De esta manera, trataremos de ver, en el presente trabajo, cómo se produce una interrelación con el drama moderno europeo; las condiciones del campo teatral porteño y sus modificaciones; los cambios en la sociedad; la paulatina profesionalización de los dramaturgos; el auge del teatro y la enorme producción que se requiere para satisfacer la

---

<sup>19</sup> Cf. Tinianov, 1970.

demanda del público; la formación de un nuevo receptor que desea nuevos productos, generando, en términos de Guillen una “innovación literaria” que es el resultado de diversos factores y, obviamente, no derivada de una sola causa

## II) Noción de Poética.

Si hacemos un recorrido por la noción de poética en la teoría y la crítica podemos encontrar distintas significaciones: poética entendida como creación verbal; poética entendida como sistema de principios estéticos y conjuntos de procedimientos utilizados que permiten inscribir una obra dentro de una estética determinada; poética entendida como la forma que tiene cada autor de elaborar conscientemente su obra artística lo que da cuenta del hecho literario como forma particular de producción de sentido.

*Poétique (la): [...] 2) dans le vocabulaire de la critique littéraire, les choix caractéristiques faites par un auteur dans l'ordre de la composition de la thématique ou du style, 'la poétique de Dostoïevski'*<sup>20</sup> (Ducrot-Todorov, 1990: 1267).

La *poésis* o ente poético es la zona de la teatralidad que define al teatro como tal. La *poésis* es el objeto de estudio de la Poética (con mayúscula), disciplina que propone la articulación integral y sistemática de la enorme complejidad de aspectos de estudio que exigen tanto el ente poético como la formulación de las poéticas (Cf. Dubatti, 2008: 6). A diferencia de la ‘Poética’ (con mayúscula), uno de los conceptos fundamentales para la realización de este trabajo, es el de ‘poética’ (con minúscula) al que definiremos como:

*El conjunto de componentes constitutivos de la poésis o ente poético, en su doble dimensión de producción y producto, integrados en el acontecimiento en una unidad material-formal ontológicamente específica, organizados jerárquicamente, por selección y combinación, a través de procedimientos* (Dubatti, 2008: 77).

---

<sup>20</sup> Ducrot, Oswald y Todorov, Tzvetan, 1990, *Dictionnaire Historique Thématique et Technique des Littératures*, Paris, Larousse.

Así, la concepción que el autor tiene de la literatura puede textualizarse en la obra. En relación con esto, dice Pozuelo Ivancos:

*Vengo sosteniendo (...) que la literatura tiene un particular modo de relacionarse con la ficción y de proponer, ella misma, una poética implícita siempre, muchas veces, explícita* (1993: 151-152).

De esta manera, vemos cómo todo texto literario propone una reflexión sobre la literatura y su problemática, “[...] *la poétique ne saurait prétendre être la théorie de la littérature: il y a autant de théories du littéraire qu’il y a de voies d’accès cognitives à la littérature, c’est à dire un nombre indéfini*”<sup>21</sup>.

Obviamente el tomar partido y realizar una elección implica que:

*Una concepción dramática no nace de la nada, como no surge accidentalmente una corriente en otras ramas de la expresión artística; responde a unos postulados de índole más profunda, existencial y filosófica”* (Ducrot- Schaeffer, 1998: 162).

En el presente estudio, entendemos por poética a la unidad de sentido conformada por la elección temática, la selección y combinación de procedimientos que tienen por finalidad generar un efecto y las decisiones ideológicas que remiten a una determinada visión de mundo (Cf. Dubatti, 2008).

i) Clasificación de poéticas:

Las poéticas, tal como han dicho Jakobson (1985) y Todorov (1975), realizan un pasaje que va de lo universal a lo particular, de lo abstracto a lo interno, de lo general a lo concreto. En términos de Teatro Comparado y Cartografía Teatral entre la supraterritorialidad y la territorialidad. La Poética Comparada se detiene en el estudio de los acontecimientos teatrales considerados en su territorialidad a partir de su relación o divergencia con otros fenómenos.

---

<sup>21</sup> Ducrot, Oswald y Schaeffer, *Nuevo Diccionario Enciclopédico de las Ciencias del Lenguaje*, Madrid: Arrecifes, 1998: 162. *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris: Editions du Seuil, 1972.

Esta capacidad de desplazamiento permite distinguir diferentes tipos de poéticas.

- Micropoéticas o poéticas de individuos. Es una manifestación concreta y particular. Es un espacio de tensión, cruce, juego de diferentes materiales y procedimientos, donde se plantea la diferencia. En las micropoéticas todo puede suceder. Propicia la complejidad y la multiplicidad, dentro de los límites de la historicidad<sup>22</sup>, (Cf. Cap. IV, V).
- Macropoética o poética de conjunto es el resultado de las semejanzas y las diferencias de un conjunto de entes poéticos seleccionados (autor, época, formación, contextos, en este caso, drama moderno porteño de principios del siglo XX). Trabajamos, así, con realizaciones teatrales concretas, usualmente, es el camino para la elaboración de las archipoéticas o poéticas abstractas.
- Archipoéticas<sup>23</sup> o modelos abstractos que no, necesariamente, se verifican empíricamente, exceden los hechos teatrales concretos (Cf. Dubatti, 2008: 80-81).
- Poéticas incluidas o de segundo grado, poética dentro de las micropoéticas (Cf. Dubatti, 2008: 79-80).

Esta clasificación nos permite trazar un recorrido de trabajo que va de la archipoética a las macropoéticas y de las macropoéticas a las micropoéticas. El camino deductivo que nos lleva a comprender una micropoética desde el estado de la archipoética, aunque, debemos aclarar, que no siempre existe una relación de complementariedad entre las macropoéticas y las micropoéticas.

## ii) Micropoéticas: análisis inmanente. Análisis por vínculos externos.

---

<sup>22</sup> Dice Dubatti: “Llamamos historicidad al principio de necesidad histórica por el que: a) una poética teatral corresponde a un tiempo determinado y a la inserción de ese tiempo en una territorialidad particular en cuanto a sus condiciones de posibilidad; b) no podría haber surgido en otro momento histórico” (2009: 8).

<sup>23</sup> Cf. Cap. II.

El análisis inmanente considera el texto teatral en sí. La obra en diálogo consigo misma. Dentro del análisis inmanente nos detendremos a estudiar el objeto producido teniendo en cuenta la descripción y la interpretación de sus componentes y procedimientos.

- En primer lugar se determina el corpus de las micropoéticas fechadas y localizadas, luego,
- se estudian los diversos textos reunidos, y finalmente,
- se formula un individuo poético arquetípico que resulta de la elaboración de un acontecimiento modelo, en este caso, el drama moderno porteño de las tres primeras décadas del siglo XX.

En cuanto al análisis por enlaces externos implica poner en diálogo a las poéticas con instancias externas en términos de relación:

- Relacionamos los textos con metatextos de los mismos autores (micropoética/metapoética): Cf.: *Los invertidos* de González Castillo y su carta de protesta por la prohibición de la obra por parte del Concejo Deliberante de la Ciudad de Buenos Aires. La metapoética puede ser explícita, cuando habla directamente de la obra analizada, o indirecta, cuando habla de otras obras o del teatro en general.
- Relacionamos las poéticas con textos surgidos de la actividad de recepción, (Cf. críticas sobre *La loba* y *La madrecita* de Defilippis Novoa, entre otras). Recordemos, en este caso, la clasificación de H. Link sobre recepción a la que aludimos con anterioridad.
- Se vinculan con pre-textos o versiones anteriores de la obra (Cf. *El triunfador* versión previa de *El triunfo de los otros* de Roberto J. Payró, Cf. Cap. IV).
- Relacionamos micropoética y macropoética interna producida por los mismos autores, Cf. *El pasado, Nuestro Hijos, En familia* de Florencio Sánchez.; o *La mujer de Ulises* y *Los invertidos* de Rodolfo González Castillo; o, *La loba* y la *Madrecita* de Francisco Defilippis Novoa, etc. así, relacionamos

las micropoéticas estudiadas con las poéticas de otras creaciones teatrales del mismo autor.

- Relación entre micropoética y macropoética externa, que estudia el diálogo entre la micropoética inmanente y las poéticas inmanentes de otros entes poéticos producidos por otros creadores. En este caso, observamos elementos en común y diferencias específicas, tal el caso de los diferentes autores del drama moderno.

La poética inmanente, también, debe ser conectada con la historia extrateatral ya que los cambios del contexto producen una resignificación de la poética. La poética inmanente se relaciona con la historicidad en permanente cambio a partir de tres ejes:

- Eje genético: la poética está hecha con materiales que surgen de la situación histórica, con discursos y experiencias del mundo.
- Eje alternativo: la poética instala un mundo paralelo al mundo.
- Eje dialógico: la poética y la experiencia histórica extrapoética se resignifican en diálogo mutuo, por acuerdos y divergencias, relaciones y confrontaciones. Por ejemplo, la situación de la mujer en *Las descentradas*, de Salvadora Medina Onrubia, *La mujer de Ulises*, de Rodolfo González Castillo, *La fiesta del hombre* de Vicente Martínez Cuitiño; el rol del escritor profesional en *El triunfo de los otros* de Rodolfo J. Payró; el enfrentamiento de la tradición con la modernidad en *La inundación* de Rodolfo González Pacheco, etc.

Se plantea la necesidad de estudiar las poéticas en conjuntos. A partir de las similitudes y las divergencias se pueden establecer conexiones con otros grupos u organizaciones internas de cada agrupación en el que estas variaciones permitan algún tipo de organización.

Nosotros hemos decidido dividir el corpus de análisis del presente trabajo que abarca: desde 1900, año en que los hermanos Podestá comienzan a trabajar en el Teatro Apolo, hasta 1930, año de fundación del Teatro del Pueblo, realizando, en primera

instancia, un recorrido diacrónico por la productividad del drama moderno en Buenos Aires, teniendo en cuenta que la declaración de la primera Gran Guerra genera una disminución de la llegada de compañías europeas a nuestro país y un aumento considerable de la producción porteña con el fin de satisfacer la creciente demanda de un público ávido por el consumo de bienes culturales. Para finalmente, luego de citado recorrido, detenernos (Cf. Cap. V) en el análisis detallado de algunos textos seleccionados.

En cuanto a la poética del drama moderno tendremos en cuenta diferentes versiones:

- La versión canónica, autónoma en relación con otras poéticas abstractas (Cf. Capítulo III del presente trabajo).
- Ampliación de dicha versión con intertextos de otra poética subordinado a la canónica, por ejemplo, el melodrama, la tragedia, la comedia o el costumbrismo.
- Versiones fusionadas de dos poéticas.

Como ya dijimos anteriormente, en el presente trabajo nos limitaremos a trabajar con texto. La lectura de todo texto dramático genera en el receptor una actividad imaginaria condicionada por la forma escénica, de esta manera, la lectura del texto produce una especie de composición escénica imaginaria, incompleta y modificable. Solamente podríamos no leer un texto dramático escénicamente si no leemos las didascalias, las convenciones del diálogo y las matrices de representatividad implícitas o explícitas. En todo texto importa tanto lo dicho como lo no dicho, es decir, aquellas presuposiciones que, aunque presentes en el texto dramático, no ha sido explicitada con palabras. Los textos dramáticos poseen grandes vacíos de información que son completadas por la actividad lectora del receptor. Así, todo texto dramático es un texto literario dotado de virtualidad teatral a partir de una notación técnica específica (Cf. Dubatti, 1999: 53). El texto dramático constituye un tipo especial de narrativa con ciertas características específicas, por un lado, es una escritura para la representación que inscribe en ella las matrices de representatividad, por otro, su carácter de relato “directo”, actualizado en el presente *“implica forzosamente que su naturaleza temporal participe del procedimiento de la escena (Todorov), la simultaneidad de historia y discurso”* (Dubatti, 1999: 55). En los

textos dramáticos encontramos diferentes formas narrativas de los acontecimientos que incluyen no sólo el relato, sino también imágenes físico-verbales, visuales, auditivas, etc.

A nivel de contenido<sup>24</sup>, siguiendo los estudios narratológicos de Mieke Bal llamamos fábula a los actores y objetos vinculados lógicamente y cronológicamente mediante una serie de acontecimientos en un tiempo y en un espacio. Los componentes de la fábula (actores, acontecimientos, objetos, tiempo y espacio) son unidades invariantes, imprescindibles para la constitución de la misma. Los actores son los agentes que llevan a cabo las acciones, las causas y las experiencias. Los objetos son los entes abstractos o concretos afectados por las acciones de los actores. Los acontecimientos son la transición de un estado al otro que permiten discernir la mecánica lógica y cronológica de un proceso. Además de los elementos no catalizables que integran la fábula, encontramos los objetos catalizables. Tanto la fábula como los elementos catalizables pueden ser estudiados a través de las categorías de la tematología.

A nivel de la expresión, veremos los elementos de la sintaxis y de la trama que conforman la historia. Nos detendremos en el discurso (tanto las didascalias como el habla de los personajes) y en el estudio de las matrices de representatividad que analiza las inscripciones implícitas o explícitas; el espacio escénico; y, el punto de vista que predomina en la obra.

Por último, analizaremos el nivel de la semántica que hace referencia a la forma de enlazarse con la serie social, la historia, la serie literaria, etc. Implica enfrentar problemas con la monosemia, la polisemia, la denotación y la connotación. Así nos podemos preguntar de qué habla la obra; a través de qué mecanismos produce significados y, también, cómo ese mecanismo determina los límites del significado; cuál es la intencionalidad, un “para qué”, por ejemplo, la voluntad del individuo social, político o estético. El texto tiene la posibilidad de construir una enciclopedia y un lector modelo<sup>25</sup> y de establecer su lugar con las tensiones entre las poéticas con las que se identifica o con las que se contrapone (Cf. Lotman, 1988).

---

<sup>24</sup> Cf. Dubatti, 1999.

<sup>25</sup> Cf. Eco, Umberto, 1999. *Lector in fabula*. Madrid. Lumen.

### III) Ficción y ficcionalización:

La noción de ficción es una noción sumamente compleja. El criterio tradicional sostiene que todo texto es referencial si se deja constatar con la realidad, en cambio, es ficcional si no permite tal confrontación. Así, la escritura ficcional posee una diferencia entre lo referido y los hechos a los que se refiere. Al seleccionar y exponer determinados hechos, se focaliza apropiándose conscientemente de procedimientos y técnicas empleadas en los discursos (Cf. Trastoy, 2002: 120).

Por lenguaje se entiende un:

*Sistema complejo y significativo, un código que, de acuerdo con una convención preestablecida intenta transmitir un mensaje del emisor al receptor. La convención determina la vinculación entre significado y significante sobre la base de un código (Trastoy-Zayas de Lima, 2006: 16).*

Los códigos son, según Pavis, de tres tipos:

- Específicos lexicalizados: abarcan las convenciones generales de representación: espacio y tiempo bidimensionales, separación entre el espacio de ficción y el de la vida real, etc. (Cf. Trastoy- Zayas de Lima: 16-17).
- No específicos: lingüísticos, perceptivos ideológicos, culturales, entre otros.
- Mixtos.

Las convenciones teatrales brindan al espectador información necesaria para la interpretación, por lo tanto, implican un aprendizaje previo y una decodificación consciente (Cf. De Marinis).

La representación teatral sería, entonces, un discurso ficcional. Las distintas posturas sobre la diferencia entre vida y teatro se agrupan en dos líneas. Por un lado, la que

concibe a la representación teatral como la que tiene la posibilidad de generar condiciones de espacio-tiempo diferentes a las cotidianas (Cf. Trastoy- Zayas de Lima, 2006: 19). Según Walter Mignolo, un discurso es ficcional cuando el emisor se adapta a la “*convención de ficcionalidad*” que determina la “*no correferencialidad*” entre la fuente ficticia de enunciación (narrador) y la “*fente no ficticia de enunciación (autor)*” (1981: 89). Por otra parte, se plantea que un discurso es ficcional si el emisor se adapta a las “*normas de la institución literaria*” a través de la elección de diferentes estrategias discursivas, así entendido, vemos que el estatuto de ficción sólo es brindado por la dimensión pragmática (Cf. Trastoy- Zayas de Lima, 2006: 19).

Es teniendo en cuenta lo antedicho que creemos importante detenernos en los conceptos de ficción y ficcionalización<sup>26</sup> para lo cual haremos un breve recorrido a través de las diferentes reflexiones de los autores especialistas en el tema. La relación por vínculo u oposición de la ficción y la realidad en los textos literarios es uno de los problemas fundamentales de la teoría literaria, así, el estudio del concepto de ficción es uno de los principales fundamentos de lo literario. La cuestión de la ficción ha sido abordada desde distintos puntos de vista y se han planteado diferentes respuestas, según Cabo Aseguinolaza:

*Una de las maneras más tradicionales de aproximarse a la ficción es la de asimilarla a la falta de referencia, o al menos de referencia verdadera o real [...]. Otra concepción no menos arraigada es la que entiende la ficción como el resultado de una actividad, de un hacer, tal como, siguiendo los pasos de Aristóteles con respecto a la mimesis, hace por ejemplo Paul Ricoeur. Y cabe también, quedándonos sólo en las grandes líneas, hacer de la ficción una cuestión de actitud de lectura, ya individual o ya vinculada a una comunidad cultural dada, o bien algo dependiente de una determinada intención autoral<sup>27</sup> (1994: 189-190).*

Por esta razón, el autor hace referencia a tres modos diferentes de abordar la problemática de la ficción: 1) Considerar la falta de referencia. 2) Entenderla como

<sup>26</sup> Cf. Tarantuviez, Susana, 2007, *La escena del poder. El teatro de Griselda Gambaro*, Corregidor, Buenos Aires. (Pág. 27-71).

<sup>27</sup> Cabo Aseguinolaza, Fernando, “Sobre la pragmática de la teoría de la ficción literaria” en Villanueva Darío (ed.) *Avances en teoría de la literatura. Estética de la recepción, pragmática, teoría empírica y teoría de los polisistemas*, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 1994.

resultado de una acción deliberada. 3) Entender la ficción como intención del autor. De esta manera, el concepto de ficción abarcaría tres dimensiones: 1) Semántica: entendida a través de la referencia. 2) Sintáctica: concebida como construcción. 3) Pragmática: actitud deliberada del autor.

Etimológicamente la palabra ficción<sup>28</sup> proviene de *fig* (latín) con la que se forma *figulus* (alfarero) y  *fingere* (acción de hacer, figurar) verbo que hace referencia tanto a ‘dar forma’ como a ‘componer poemas’. De aquí surge el significado de composición, invención y fábula que posee *fictio* derivado de:

*[...] el verbo fingere tiene entre otras acepciones la de ‘formar, componer, construir’, ‘inventar, forjar’, ‘meditar, preparar’ e incluso, ‘instruir, educar’. Y el sustantivo fictio mantiene muchos de estos empleos, pudiendo entenderse ya como ‘composición, creación’, como ‘fingimiento’ o incluso ‘suposición, hipótesis’ (Cabo Aseguinolaza 1991: 188-189).*

Actualmente, sólo conservamos el sentido de ‘simular’, ‘fingir’ ya que no atribuimos lo ficcional a la mentira puesto que: *“la ficción, y en particular la ficción literaria, es algo más específico que el valor de verdad, o carente de capacidad denotativa”* (Cabo Aseguinolaza, 1991: 188). De esta manera, *“ello no significa que ficción y realidad se opongan, sino más bien que la ficción es la estructura lingüística capaz de organizar la realidad de manera tal que ésta sea comunicable, por ello, podemos decir ahora que en vez de ser su mundo opuesto, la ficción nos comunica algo sobre la realidad”* (Presas, Mario, 1996: 152). Así entendida, la ficción crea una nueva realidad que integra los mundos literarios diferentes a la realidad efectiva (Cf. Albaladejo). La ficción sería una construcción discursiva fruto de la capacidad inventiva de los hombres.

*Aristóteles nos dice que la fantasía establece una cierta nóesis. Los fantasmas, pues, se producen después de una manipulación –una reflexión, nóesis- del material sensible [...]. La nóesis implica siempre elaboración. La fantasía toma sensaciones y devuelve fantasmas. Elabora con aquellas las realidades nuevas que son éstos [...] la fantasía opera con materiales sensitivos, los retiene, los elabora y los entrega aptos para la consciencia. Sus*

<sup>28</sup> Diccionario de la Real Academia Española, en línea.

*elaboraciones –es claro- pueden responder o no a la realidad. En todo caso esto es lo de menos. Pues, aunque así sea, las fabulaciones fantásticas tienen, no obstante, sentido para el alma, mientras que las sensaciones puras, por más verídicas que son siempre, carecen de ese mismo sentido hasta que son elaboradas por la fantasía (Racinero Carmona, 1979: 24).*

En el origen de toda ficción hay una *poésis* concebida como accionar artístico que consistiría en darle forma a lo que se encuentra en la imaginación. De esta manera, la ficción sería una realidad conformada mediante el lenguaje por la actividad mental. Así se crea un mundo que no se identifica con la realidad empírica.

*A mi entender, la función poética del lenguaje se caracteriza primaria y esencialmente por el hecho de que el mensaje crea imaginariamente su propia realidad, por el hecho de que la palabra literaria, a través de un proceso intencional, crea un universo de ficción que no se identifica con la realidad empírica, de suerte que la frase literaria significa de modo inmanente su propia situación comunicativa, sin estar determinada inmediatamente por referencias reales o por contexto de situación externa (Aguar E Silva, 1972: 16).*

La ficción, así concebida, es “otra” realidad que no acepta criterios de contrastación con lo real efectivo, sino que está confrontada por elementos imaginarios que, aunque podrían pertenecer a la realidad, no forman parte de ella. La “poésis” configura mundos posibles aunque *“el hecho ficcional no puede ser dissociado de la realidad efectiva, que es el punto de contraste para su construcción referencial y textual”* (Albaladejo, 1992: 52-53). La realidad es la materia con la que trabaja la ficción, se crea algo nuevo con el material que ya existe (experiencias del autor, ideología, creencias, etc.).

*Entre el mundo imaginario creado por el lenguaje literario y el mundo real, hay siempre vínculos, pues la ficción literaria no se puede desprender jamás de la realidad empírica. El mundo real es la matriz primordial y mediata de la obra literaria; pero el lenguaje literario no se refiere directamente a ese mundo, no lo denota: instituye, efectivamente, una realidad propia, un heterocosmos, de estructura y dimensiones específicas (...) se trata de la creación de una realidad nueva, que mantiene siempre una*

*relación de significado con la realidad objetiva* (Aguar E Silva, 1972, 18).

La literatura, entonces, es ficción pese a su vínculo con la realidad. Nos detendremos en la noción de mimesis.

Dice Reisz de Rivarola:

*La mimesis deja de entenderse, en consecuencia, como mera reduplicación o, en el mejor de los casos, pura redundancia para concebirse como un procedimiento de creación de sentido* (1989: 79).

Según la autora, implica la construcción de un nuevo modelo de mundo a partir de datos de la realidad conocida.

*La mimesis literaria es un complejo proceso de estructuración de los datos procedentes de un acto de conocimiento. No se trata de una simple verbalización-reproducción de un modelo del mundo, sino de la elaboración de un modelo nuevo, obtenido en y mediante el proceso de deconstrucción y manipulación del código de la lengua, proceso timoneado por las normas del código literario particular adoptado por el artista* (Reisz de Rivarola, 1989: 79).

En resumen, la realidad empírica entra al mundo de ficción de diferentes maneras:

*El mundo actual penetra en los mundos ficcionales aportando modelos para su organización interna (por ejemplo a través de las experiencias del autor) y, en suma, suministrando materiales (previamente transformados) para la construcción de tales mundos [...]. Pero el acceso se produce también a través de la lectura e interpretación de los textos literarios gracias a la mediación semiótica, esto es, a través de la actualización de los diferentes códigos y signos subyacentes a los textos ficcionales* (Garrido Domínguez, 1997: 17).

Así, como la obra literaria puede referir de distintas maneras a lo real, es necesario analizar las estrategias de ficcionalización en los diferentes niveles del texto.

En relación con las características específicas del texto dramático ya Aristóteles señala que lo específico es la mimesis de acciones (Cf. *Poética*, Capítulo VI, 1449b). De esta manera, tanto la narrativa como el drama poseen en común el hecho de narrar una historia aunque lo hacen de diferente manera.

*(...) la narración de acciones –el hecho de contar una historia- no se presenta en el texto aristotélico como algo privativo del relato, sino compartido con el género dramático. Se trata de una perspectiva recuperada en estudios recientes, según la cual el texto narrativo y el texto dramático compartirían la misma estructura profunda (contar hechos), difiriendo únicamente en el tipo de manifestación concreta (variable de acuerdo con el modo específico de cada género) (Garrido Domínguez, 1993: 12).*

En tanto que, en la narrativa, para caracterizar un personaje se pueden describir sus estados de ánimo, emociones y sentidos. En el teatro, esto sólo se puede dar a través de la voz y los gestos. La única vía de comunicación es el diálogo<sup>29</sup>.

*En oposición a la lírica y a la narrativa, el diálogo dramático es funcional y formalmente distinto, además de ser la única forma de comunicación verbal en el drama [...]. El diálogo dramático es autónomo en el sentido de que es la forma exclusiva, no introducida y que desempeña todas las tareas verbales en el drama (Spang, 1993: 134).*

Las distintas teorías literarias consideran narración y teatro como géneros diferentes con su propia especificidad, es en este marco, que las didascalias constituyen el aspecto discursivo más complejo y ambiguo del texto dramático (Cf. Trastoy- Zayas de Lima, 2006: 21-22). Según Ubersfeld, todo texto dramático posee dos rasgos fundamentales: diálogo y didascalias. En el diálogo<sup>30</sup>, hablan los personajes y, en las didascalias, el autor quien les atribuye condiciones de tiempo y lugar, gestos y acciones.

<sup>29</sup> Cf. Ubersfeld, Anne, *El diálogo Teatral*. Buenos Aires. Galerna. 2004.

<sup>30</sup> “El texto dialogado, con el complemento de las acotaciones, crea un mundo ficcional en el que las referencias adquieren formas propias en la imaginación del lector, según su interpretación; el mismo texto dialogado, realizado en escena y habiendo convertido en tono, timbre, intensidad (elementos paraverbales necesarios en cualquier realización del diálogo y, por tanto, implícitos en él, y a veces explicitados en las acotaciones) y haciéndose lenguaje directo en una situación representada materialmente (en una estética realista, simbolista, expresionista cualquiera que sea), crea un mundo ficcional que se inicia en la lectura del

Ubersfeld afirma que la estructura teatral jamás es subjetiva ya que el autor habla a través de los personajes.

*En la medida que el discurso teatral es discurso de un sujeto-autor, se trata de un discurso de un sujeto inmediatamente desprendido de su Yo, de un sujeto que se niega como tal, que se afirma como por boca de otro (o de muchos otros), que habla sin ser sujeto; el discurso teatral es discurso sin sujeto. La misión del autor consiste en organizar las condiciones de emisión de una palabra de la que niega, al mismo tiempo ser el responsable (Ubersfeld, 2004: 17).*

Y, por tanto, implícitos en el diálogo, y a veces explicitados en las acotaciones. De esta manera, el texto dramático sería, según la autora un “discurso sin sujeto”. Aunque en el género dramático existen un conjunto de elementos que escapan a lo literario, problema al que debemos enfrentarnos al analizar dramaturgia.

*[En el género dramático], el carácter literario o no (o no sólo) se convierte en el primer problema que un acercamiento teórico al teatro tiene que plantearse. Es, también, el problema quizás más discutido y no está, desde luego, resuelto (García Barrientos, 1991: 371).*

En el campo de la literatura nos encontramos con algunas dificultades para estudiar los textos dramáticos ya que el debate sobre si forma parte de la literatura o es un fenómeno escénico sigue vigente aunque podríamos decir que “uno no excluye a otro” (Cf. De Toro, 1992: 51).

El género dramático es uno de los primeros en ser estudiados por la teoría literaria, con Aristóteles en la *Poética* y sus estudios sobre la tragedia donde ya marca la diferencia entre texto y puesta en escena, destacando la fuerza dramática del texto y lo superfluo de la puesta:

*El espectáculo, en cambio, es cosa seductora, pero muy ajena al arte y la menos propia de la poética, pues la fuerza de la*

---

*director de escena y se realiza mediante la propuesta espectacular en el escenario, contando con todos los elementos que están ya en el texto escrito y que el director materializa a través de su lectura” (Spang, 1991: 32-33).*

*tragedia existe, también sin representación y sin actores”*  
(Aristóteles, 2004: 33).

Vemos, entonces, que en la teoría teatral existen dos posturas claramente diferenciadas, por un lado, quienes oponiéndose a Aristóteles, privilegian el espectáculo. Por otro, quienes adhieren al pensamiento aristotélico.

En “defensa” del texto dramático podemos decir que éste no varía, que permanece, en tanto que cada representación teatral se caracteriza por su carácter único e irrepetible. Todo texto dramático lleva implícitas infinitas posibilidades de representación ya que *“el mismo texto escrito es específicamente dramático porque contiene una teatralidad virtual”* (Bobes Naves, 1997: 21-22). Entonces, considerando al texto dramático como poseedor de una teatralidad intrínseca, *“aun prescindiendo de la representación el texto dramático escrito tiene ya en sí unos rasgos específicos que proceden principalmente de su finalidad de representación escénica”* (Bobes Naves, 1997: 19). Así, más allá de sus diversas posibilidades de puesta en escena, el texto dramático constituye *“por sí solo un objeto de estudio que no tiene por qué contraponerse al texto espectacular, el cual constituye otro objeto de estudio”* (De Toro, 1992: 61).

#### IV) Relación literatura/sociedad:

Los lazos entre literatura y la referencia extrateatral han sido considerados desde distintos ángulos. Bajtín entiende el discurso literario en sentido amplio como género discursivo, de esta manera, todo autor es un sujeto social que produce un discurso sobre la realidad y lo social se refracta en la obra (Cf. Bajtín, 1982).

Lotman afirma que siempre hay relación entre literatura y sociedad:

*Cada sociedad (y cada estadio dentro de la sociedad) produce un modelo cultural (o varios modelos, en el caso de las sociedades muy estratificadas). En el interior de estos modelos, los textos literarios se orientan, coincidiendo o divergiendo con respecto de él. La no coincidencia de la orientación informa sobre*

*el tipo de relación entre discurso literario y texto social* (extraído de Sarlo-Altamirano, 1988: 33).

Desde la semiótica de la cultura se plantea que los textos se sitúan en la historia y en la sociedad en diálogo constante. El punto de partida es que toda producción de sentido es, necesariamente, social y, en consecuencia, la comprensión de todo proceso significativo requiere una explicación sobre sus condiciones de producción desde el punto de vista socio-histórico. Así, consideramos importante establecer la relación entre texto y contexto, y ver la influencia del contexto en el hecho literario. Según Jenaro Talens, el autor mismo permite la integración del contexto con la obra literaria: *“Por eso toda práctica artística consecuente implica una reflexión tanto sobre esos contextos como sobre su específica manera de intervenir e integrarse en ellos”* (1995: 45). En realidad, ya desde la tragedia clásica y la comedia aristofánica, se ve cómo los textos dramáticos manifiestan el lazo literatura/sociedad. Ubersfeld considera que el teatro es una de las manifestaciones artísticas que pone en evidencia las fisuras sociales en mayor medida que las otras artes.

La dramaturgia porteña del drama moderno no escapa a la relación literatura-sociedad, sino que, desde sus orígenes, ha manifestado una posición crítica ante los distintos momentos por los que ha atravesado el país en su evolución, tal como claramente lo vemos en las obras que integran el corpus del presente trabajo. Roberto J. Payró con *Marco Severi* y *El triunfo de los otros*; Florencio Sánchez y los problemas de su tiempo; Gregorio de Laferrère y sus comedias, etc. Así entendido, los textos dramáticos aparecen como un elemento crítico al contexto socio-político de su época.

*Nuestra escena siempre ha sido una suerte de testigo inmediato de la vida nacional, de parlamento de ideas sobre los temas fundamentales que afligen al país. Los trabajos sobre ella pueden alumbrar nuestra controvertida realidad histórica y ella ayuda a comprender muchas de las peculiaridades del fenómeno dramático* (Pellettieri, 2002: 15).

## V) Conclusiones.

A lo largo de este capítulo hemos realizado un recorrido sobre las distintas nociones que sirven de marco teórico al presente trabajo. Es sobre la base de las herramientas antes señaladas que podemos afirmar que vemos una fuerte tendencia del teatro porteño a debatir los temas del presente en el que se evidencian las diferentes problemáticas por las que atraviesa la sociedad. Así, notamos que los dramaturgos del drama moderno poseen consciencia de la realidad y proponen la inserción de la misma en sus textos teatrales. Los diferentes temas elegidos por los dramaturgos entran en estrecha relación con fenómenos extratextuales de nuestro país. El público asistía a un teatro que cuestionaba lo que sucedía.

Para analizar los textos partimos de la siguiente premisa: “*el texto dramático es el documento idóneo para estudiar el drama fuera de la representación (salvando los inconvenientes que se derivan del carácter efímero y multicodificado del teatro)*” (García Barrientos, 1991: 309). El texto dramático, en consecuencia, evita la desaparición de la oralidad y también, pasa a un segundo plano la *intentio auctoris* e impone la *intentio lectoris* (Cf. Eco).

## Capítulo II:

### Poética del drama moderno

#### I) Teatro y modernidad

Las características atribuidas a la visión del mundo moderno remite al extenso proceso y a la multiplicidad de acontecimientos que desde el siglo XV y, sobre todo, en el siglo XVI conmocionan, en Europa, el orden cristiano medieval. En este sentido, podemos mencionar una serie de hechos destacados (Cf. Dubatti, 2009: 24):

- A través de viajes, el mundo conocido se amplía.
- Se conforma un mercado mundial y, como consecuencia, se incrementa la producción para satisfacer el intercambio. Aumentan los medios de transporte y de comunicación.
- Aparecen nuevas ciencias de la naturaleza que acompañan el “giro copernicano” del saber.
- Se forman los primeros Estados nacionales europeos.
- Se expanden las formas capitalistas de producción.

Foucault<sup>31</sup> considera, al igual que Habermas<sup>32</sup>, a la modernidad como la era de la razón, pero posee una visión crítica de la modernidad que pone el acento en los lazos entre saber y poder. Así, la modernidad constituiría una crítica a la razón.

Uno de los conceptos básicos de la modernidad<sup>33</sup> es la noción de progreso como tiempo que considera lo nuevo como sinónimo de mejor y el progreso concebido como perfeccionamiento.

---

<sup>31</sup> Cf. Foucault, Michel, 1994, *Microfísica del poder*, Planeta-Agostini, Buenos Aires.

<sup>32</sup> Cf. Habermas, J., 2008, *El discurso filosófico de la modernidad*, Katz Editores, Buenos Aires.

<sup>33</sup> Henri Meschonnic concibe a la modernidad como propiedad de las obras de arte y de la literatura, así, una obra puede ser moderna cualquiera sea su fecha, porque de lo que depende su condición es de las

En *Una modernidad singular. Ensayo sobre la ontología del presente*<sup>34</sup> Fredric Jameson piensa a la modernidad dividida en cuatro máximas:

1. Periodizar es necesario.
2. Afirma que la modernidad es una categoría narrativa (esto significa que preferimos hablar de relatos de modernidad y no de una teoría). Así, el relato atribuye a los hechos reales o ficticios una coherencia que no se encuentra en la experiencia concreta, sino que sólo es imaginaria.
3. “*El relato de la modernidad no puede organizarse en torno a las categorías de la subjetividad; la conciencia y la subjetividad son irrepresentables; sólo pueden contarse las situaciones de la modernidad*” (Extraído de Rodríguez Pérsico, 2008: 28).
4. Se requiere, en cualquier teoría de la modernidad, aceptar la hipótesis de la ruptura postmoderna.

La modernidad pone el acento en el presente, rechaza el pasado y, en ocasiones, vislumbra el futuro. El drama moderno plantea la cuestión de: ¿cómo se escribe lo nuevo? Los personajes del drama moderno deambulan por espacios burgueses, por las ciudades, es ahí donde encontramos al artista en crisis (*El triunfo de los otros* de Roberto J. Payró); la nueva mujer (*Las descentradas* de Salvadora Medina Onrubia); los reclamos sociales (las huelgas de *Entre el hierro* de Armando Discépolo, *La columna de fuego* de Alberto Ghirardo), entre otras problemáticas.

Entre los principios de la modernidad podemos mencionar:

- Proceso de democratización.
- Perspectiva binarista de oposición entre lo nuevo y lo viejo (Casullo, 1998). Tendencia a atribuirle un significado global al presente desde la filosofía y las ciencias sociales a partir de un pensamiento totalizador que afirma verdades

---

transformaciones que propone de las relaciones con el mundo. (Cf. *Para salir de lo posmoderno*. Buenos Aires: Editorial Cactus, 2017.

<sup>34</sup> Cf. Jameson, Fredric, 2004, *Una modernidad singular. Ensayo sobre la ontología del presente*, Editorial Gedisa, Buenos Aires.

universales, integrando al hombre como sujeto histórico. De esta manera, se concibe a la humanidad como un sujeto histórico con un futuro de grandeza y mejoramiento.

- El objetivo es el dominio de la naturaleza y el control de la realidad promovida por los grandes inventos y la noción de “saber es poder”.
- Apogeo de la burguesía.

En relación con esto, dice Altamirano:

*En sentido estricto Europa se torna moderna en los siglos XVIII y XIX. Fue en ese período (...) con el triunfo del capitalismo como modo de producción dominante y el reemplazo del absolutismo por repúblicas liberales o monarquías constitucionales, cuando se produce la ruptura con el tipo de sociedad que las ciencias sociales llama tradicional (1989: 393).*

La modernidad no tuvo en todas partes los mismos resultados y los mismos frutos (Cf Altamirano, 1989: 393). En el siglo XX, la modernidad divide su irradiación entre un núcleo de naciones dominantes y un vasto y abigarrado conjunto que actúa como periferia. Los inicios del siglo XX están atravesados por conmociones culturales, políticas, sociales y económicas. En América Latina la modernización económica no coincide con el modernismo estético. El clima del Centenario está imbuido por la exaltación de lo nacional. Se suma la problemática de la búsqueda de una identidad propia, surgen tensiones del emergente cosmopolitismo. Las primeras décadas del siglo XX evidencian un rechazo de lo establecido. El drama moderno se suma al cuestionamiento de la figura del burgués, tal como lo pinta el estereotipo.

Dice Peter Gay<sup>35</sup>:

*Pues aquello que los historiadores han hecho con el pasado burgués, tanto reciente como antiguo, ha sido elaborar uno de los más convincentes y perdurables cuentos populares, el de la ascensión de la burguesía. El espectáculo de los burgueses enérgicos, vulgares, descaradamente mercantiles, quitando del camino a codazos a los demás, abriéndose paso al liderazgo de la*

---

<sup>35</sup> Cf. Gay, Peter, 1992, *La experiencia burguesa*. 2 vol. Fondo de Cultura Económica, México.

*riqueza y el poder durante siglos debe ser la explicación histórica más popular que se haya inventado alguna vez. Ha reducido muchas investigaciones y simplificado muchas respuestas. Su atracción especial se debe a que no es del todo falsa* (Extraído de Rodríguez Pérsico, 2008: 67-68).

El origen de la burguesía guarda relación con la organización capitalista del trabajo, aunque no es idéntica. El burgués y su cultura forman parte de una estructura de poder<sup>36</sup>. A lo largo del siglo XIX surge en Europa una burguesía propietaria y con acceso a la educación que, poco a poco, consolida sus posibilidades como una nueva clase dirigente. Idéntico proceso se vive en Buenos Aires a principios del siglo XX. Peter Gay escribe en *La experiencia burguesa: “El interés económico propio, las prioridades religiosas, las convicciones intelectuales, la competencia social, el lugar apropiado para la mujer: todas estas cuestiones adquieren relevancia política en una batalla de burgueses contra burgueses”* (Extraído de Moretti, 2014: 16-17). El burgués aparece en algún sector del punto medio de la sociedad *“no es campesino, ni siervo pero tampoco era un noble”* (Wallerstein, extraído de Moretti, 2014: 20). Según Moretti, ‘clase media’ y ‘burgués’ hacían referencia a una misma realidad social, al estar situados en el medio podía parecer como una guerra subalterna en la que la movilidad era más fácil de apreciar. Poco a poco, el burgués se extiende por Europa occidental y ejerce su influencia.

Según Moretti, la gran invención de la Europa de la burguesía ha sido la regularidad, todo se volvió más estático y previsible. Richard Helgerson afirma que *“las mujeres, los niños, los sirvientes, los campesinos, los artesanos y los pretendientes intrusos actúan, mientras que los hombres cabeza de familia son”* (Extraído de Moretti, 2014: 29). Así entendido, los temas que aparecen apropiados para esta clase social están vinculados con la pragmática: utilidad, eficiencia, comodidad, influencia (Cf. Moretti). Los textos manifiestan la colisión entre los nuevos deseos y las viejas costumbres, los comienzos fallidos, las dudas, las soluciones asumidas por obligación o por compromiso. En relación con la terminología podemos decir que la ‘utilidad’ está vinculada al hecho de que los objetos no son un fin en sí mismos, sino un medio para otra cosa, una herramienta. Otro de los términos que aparece asociado a la burguesía es ‘confort’, el hogar burgués aparece

---

<sup>36</sup> Cf. Weber, *La ética protestante*.

como la personificación del ‘confort’. Dice Charles Morazé en *Les Bourgeois Conquerants*: “Inglaterra puso de moda un nuevo tipo de felicidad: la de estar en el hogar, los ingleses lo llaman ‘confort’ y, así, lo hará todo el mundo” (extraído de Moretti, 2014: 62). La palabra confort (*cum forte*) aparece, por primera vez, en el siglo XIII, significa “fortalecimiento, estímulo (...), ayuda, socorro” (Moretti, 2014: 63). Es a principios del siglo XVII que el término ‘confort’ modifica su significado tornándose en “aquello que toma la normalidad como su punto de partida para perseguir el bienestar como un fin en sí mismo, independientemente de cualquier contratiempo” (Moretti, 2014: 63). Aunque el lujo es algo extraordinario, el confort nunca lo es para el burgués, el confort torna más placenteras las necesidades cotidianas. Así, la burguesía aspira a parecerse a las clases más acaudaladas.

Dicen Marx y Engels:

*La burguesía ha despojado de su aureola a todas las profesiones que hasta ahora se consideraban venerables y dignas de piadoso respeto. (...). La burguesía ha arrancado el velo sentimental y enternecedor que encubría las relaciones familiares para convertirlas en simples relaciones de dinero. (...) Todas las enmohecidas relaciones seguras, con su cortejo de creencias e ideas veneradas durante siglos, se disuelven; las nuevas envejecen antes de llegar a osificarse. Todo lo estático y permanente se evapora; todo lo sagrado se profana, y los seres humanos se ven al fin obligados a contemplar con ojos sensatos sus condiciones reales de existencia y sus relaciones mutuas (1987: 337-338)<sup>37</sup>.*

A principios del siglo XX, en el ámbito de la burguesía, encontramos dos tendencias: la tendencia a la igualación (para poder identificarse con el grupo) y a la diferenciación (para distinguirse). El drama moderno evoca diferentes aspectos de la modernidad: el progreso, el papel del arte, el destino del escritor y del pueblo. El artista es presentado como un rebelde que discierne acertadamente el estado de las cosas, cuestiona la sociedad a la que pertenece, percibe la situación de decadencia o crisis y, a veces, se anticipa a los hechos. Cuestiona: el atraso urbano, la superficialidad, la hipocresía, los

---

<sup>37</sup> Marx, Karl, Friedrich, Engels. 1987. *Manifiesto Comunista*. Buenos Aires: Alianza.

prejuicios, los negocios turbios, los manejos políticos y la ausencia de ideales. El drama moderno expresa en su estructura los valores fundamentales de la modernidad.

El drama moderno interroga la práctica dramática detectando momentos de autorepresentación. Cuestiona o no las instituciones y los sistemas en el contexto de la modernización. Toma prácticas discursivas que pertenecen a otras áreas y las modifica, detecta la fragilidad de las convicciones y cuestiona las soluciones. El drama moderno se organiza en torno a determinadas temáticas que representan conflictos sociales y que se personifican en historias individuales. Las temáticas más frecuentes son: la vida urbana; el arte; el progreso tecnológico; el rol de la mujer; conflictos vinculados con lo legal, como el divorcio; prejuicios sociales; etc. La burguesía aspira a la estabilidad, la tranquilidad y la seguridad como forma de vida, el drama moderno cuestiona las pretendidas armonías, introduce a sus lectores en una incertidumbre ya que toma temas vinculados a la moral pública que han sido juzgados con antelación, y los expone al debate.

## II) Antecedentes del drama moderno.

Uno de los planteos de la teoría teatral es la noción de teatro matriz a la que Dubatti caracteriza como:

*Una estructura formal ontológico-histórica mayor, fundante, generadora de las que se desprenden otras a lo largo de la historia y que las incluye a todas. El teatro-matriz sería constante, desde su surgimiento en la cultura hasta hoy, y de él se desprenderían prácticas, usos, concepciones diversas a través de la historia, que exigen en cada caso un estudio particular (2017: 5-6).*

El concepto de teatro-matriz está conformado por tres categorías: teatralidad, teatro y transteatralización. 1) Se concibe la teatralidad como la capacidad del hombre de organizar la mirada ajena, de producir una política de la mirada (Cf. Geirola, 2000); 2) teatro, en tanto acontecimiento que requiere: reunión, poiesis corporal y expectación; 3) transteatralización entendida como “la exacerbación y sofisticación del dominio de la teatralidad” (Cf. Dubatti, 2017: 7), utilizando técnicas teatrales pero con la finalidad de

que no sean percibidas como tales, así, variadas actividades de la esfera humana recurren a estas técnicas con la finalidad de servirse de ellas en el ejercicio de su accionar.

El concepto de teatro-matriz vale para pensar una estructura común y, al mismo tiempo, diversa de la actividad teatral:

*(...) la matriz es, así, vastamente inclusiva: permite combinatorias internas de esos componentes variables en estructuras (organización interna jerárquica de los componentes), trabajo (formas de producción, técnicas y métodos, usos de material, finalmente, ausentes en la estructura) y, concepción (cómo piensa la poética su relación con el universo: la sociedad, la política, lo sagrado, la naturaleza, el lenguaje, el sexo y el género, etc.) (Dubatti, 2017: 10).*

De esta manera, vemos que todo aquello que la matriz toma lo convierte en teatro (Cf. Vivi Tellas, 2010), actuando como una modelización en segundo grado (Lotman, 1988 y 1996), así entendido, el teatro per-forma (Cf. Schechner, 2012) y, da forma mediante la matriz del acontecimiento (Cf. Dubatti, 2017). La noción de teatro-matriz sirve tanto para pensar fenómenos actuales como antiguos.

Es teniendo en cuenta lo antedicho que nos detendremos en los antecedentes del drama moderno que comienza a gestarse, en Europa, en el siglo XVIII. Encontramos un teatro formado por una:

*(...) obra no cómica orientada a ser útil –y ésta es la palabra recurrente, definitoria- en el sentido de que cada obra buscaba ser de valor didáctico, inmediato, dentro del contexto muy específico para el cual había sido escrita (...) la exigencia de una pertinencia inmediata resulta medular para el género de la obra útil [del siglo XVIII] (Redmond, 1991: 88).*

La ilustración introduce una forma de concebir el teatro que comienza a imponerse en la segunda mitad del siglo XVIII a través de: Denis Diderot y *La paradoja del comediante*, 1773, y sus textos *El padre de familia* y *El hijo natural*, en Francia; G. E. Lessing con *Dramaturgia de Hamburgo*, en Alemania; Olivier Goldsmith, *Ella se humilla para seducir*, 1773; y, Richard Sheridan, en Inglaterra, con *La escuela del escándalo*, 1777. Comienza a gestarse una forma de representar ‘realista’ buscando la ilusión referencial del

contexto social contemporáneo. Poco a poco, se articula el denominado ‘drama de tesis’ en el que el texto dramático aparece fundado sobre la base de la predicación de una idea sobre el mundo social. Robert Abirached sostiene que, hacia 1770, el papel del teatro se ve sometido a revisión debido a la influencia del Racionalismo y la Ilustración es, en este sentido, que Diderot y Lessing pregonan un legado que va a revolucionar el teatro. Así entendido, el concepto de drama moderno como noción histórica comprende “*un fenómeno histórico-literario específico (el del drama) tal como se conforma en la Inglaterra isabelina y, particularmente, en la Francia del siglo XVII, para luego pervivir durante el período clásico alemán*” (Szondi, 1994: 15).

El teatro abandona, paulatinamente, el principio de idealización en el que se muestra la realidad como ‘debería ser’ e intenta acercarse a la observación directa de ‘cómo es la vida’ fundando, de esta manera, los cimientos del realismo. Sostiene Emile Zola que “(…) *Diderot y Mercier instauraron decididamente las bases del teatro naturalista*” (2002: 165). Se reforma el concepto de mimesis aristotélica que, ahora, aspira a ser útil para halagar la complacencia del espectador y confirmar el juicio favorable que tiene de la ideología y la moral de su grupo social. “*Más adelante servirá para producir en él los cambios exigidos por el progreso, el autocuestionamiento burgués (tan caro a la burguesía) y la lucha de clases*” (Dubatti, 2009: 32).

Estos acontecimientos del siglo XVIII son fundamentales para la evolución de la historia del teatro ya que es en esta época cuando se desea y se configura el drama destinado a cumplir una utilidad social en un contexto contemporáneo y específico: la burguesía de las ciudades, sus planes e ideología. Las obras del drama moderno siempre exponen una tesis explícita y clara sobre los problemas sociales de su época. Estas obras van a tomar como objeto de análisis el cuestionamiento, la discusión y las modificaciones de la sociedad contemporánea. En relación con esto dice George Bernard Shaw: “[*El teatro debería ser*] *una fábrica del pensamiento, un incitador de la conciencia, un arsenal contra la desesperación y la estupidez y un templo del ascenso del hombre*” (extraído de Dubatti, 2009: 33). Tanto Shaw como August Strindberg explican la función pedagógica que la burguesía suele otorgarle al drama moderno para educar y afianzar o para cuestionar el conformismo.

*Durante largo tiempo he tenido al teatro, como al arte en general, por una Biblia pauperum, una Biblia en imágenes para los que no saben leer la letra impresa, y al dramaturgo por un predicador laico que va ofreciendo las ideas de su tiempo en forma popular, lo suficientemente popular para que la clase media, que es la que llena los teatros, pueda entenderlas sin demasiados quebraderos de cabeza. Por eso el teatro ha sido siempre una escuela para la juventud, las personas medianamente cultas y las mujeres, es decir, para aquellos que todavía conservan la capacidad primitiva de engañarse a sí mismos y de dejarse engañar, o, en otras palabras, de aceptar la ilusión o sugestión que les presenta el autor (Stridberg, 1982: 89, extraído de Dubatti, 2009: 32-33).*

Diderot busca una forma intermedia entre la comedia y la tragedia a la que califica como ‘drama’ tal como afirma Naugrette, Diderot es consciente de la novedad de su propuesta dramática y propone el concepto de drama para reemplazar el de comedia y el de tragedia (Cf. 2004: 126). Diderot sostiene que el dramaturgo tiene un estatuto de observador: “*Los grandes poetas dramáticos son ante todo, espectadores asiduos de lo que sucede en torno a ellos en el mundo físico y en el mundo moral*” (2005: 43), aunque retoma el idealismo de la mimesis aristotélica. El término drama de Diderot resulta totalmente válido para definir el drama moderno.

Dice Abirached en *La crisis del personaje en el teatro moderno* que Lessing y Diderot fueron los primeros que modificaron el alcance y el sentido de la mimesis y su legado revoluciona la dramaturgia posterior. En el siglo XVIII, se empieza a concebir a los personajes como un reflejo de los hombres como tipos y como individuos. Se invita al espectador a reconocer a sus semejantes en el teatro. El teatro quiere disimular su naturaleza teatral y se desplaza hacia el realismo.

En realidad, dice Hauser:

*(...) el drama sin conflicto es una forma teatral totalmente legítima puesto que es perfectamente compatible con una visión relativista del mundo (...) ¿No es igualmente estremecedor cuando los hombres luchan por sus principios morales, ideológicamente condicionados? E, incluso, si su lucha es necesariamente tragicómica ¿No es lo tragicómico, en un período de racionalismo*

*y de relativismo, uno de los efectos dramáticos más fuertes?* (1994: 248-249).

Los textos del drama moderno buscan la ilusión de la realidad. Las obras describen la representación y la representación sigue el texto paso a paso. La palabra no es una acción, sino el resultado de un estado psicológico visible en la interpretación y el espacio. La situación predomina sobre el texto, los personajes preexisten a sus dichos, lo visible de la representación tiende a identificarse con lo real.

Dice Zola en “El naturalismo en el teatro”: “*Así, pues, es evidente que Diderot sostenía las mismas ideas que yo, que él también creía en la necesidad de llevar la verdad al teatro (...) el naturalismo es el legado del siglo XVIII*” aunque las mejoras pedidas por Diderot no siempre tenían lugar ya que “*pretendía la verdad humana en el teatro y no sé si la verdad humana impera en nuestros escenarios*” (1946: 154). Zola reclama la llegada de autores geniales capaces de adaptar la forma dramática al naturalismo, sin embargo, no es en Francia donde sucederá esto. En Noruega y en Suecia aparecen Ibsen y Strindberg. André Antoine escribe en mayo de 1890:

*(...) el consorcio del público en presencia de espectáculos siempre parecidos prueba que la producción dramática está limitada a unos quince autores que van y vienen de teatro en teatro, monopolizan la cartelera y se sirve siempre al espectador la misma mixtura, disimulada bajo un simple cambio de etiqueta* (extraído de Naugrette: 145).

En relación con esto, Zola expresa su deseo de que el teatro abandone las recetas conocidas, las fórmulas agotadas, las lagunas y las risas fáciles. Manifiesta su voluntad de liberar al teatro de la tradición y crear un arte teatral nuevo, así, hacia fines del siglo XIX el teatro se abre a la experiencia de la modernidad que determina una nueva concepción estética del mundo. Cuando, en 1887, André Antoine funda el *Théâtre Libre* (1887-1894), después, el *Théâtre Antoine* (1897-1906) y, finalmente, el Odeón, hasta 1914, Antoine se siente capaz de captar el “*medio contemporáneo*” y “*hacer vivir en él a los hombres*” revelándole al público “*el verdadero drama de la sociedad moderna*”. (Cf. Naugrette). En este sentido, dice Zola “*El arte estilístico ha renunciado por completo al logro de efectos agradables en el sentido habitual y se halla solamente al servicio de la verdad ingrata,*

*dinámica y desconsoladora*” (1946: 480). Zola es uno de los pocos autores que ha creado su obra basándose en los grandes problemas de la época. El naturalismo postula un arte mimético. Las ciencias naturales, sobre todo la biología de Darwin y los problemas sociales fueron considerados a partir de Emile Zola la base de la literatura seria. Las metáforas técnico-científicas fueron utilizadas para describir el proceso de reproducción de la realidad por parte del artista. Se estudiaba el ambiente social que determina el comportamiento de las personas y su constitución física, determinada genéticamente. Los hechos y ambientes marginales, las actas e informes criminales son considerados dignos de ser escritos.

### III) Caracterización y descripción de la poética del drama moderno.

Entendemos por drama moderno:

*(...) de acuerdo con la Poética Comparada a una poética abstracta (o archipoética) específica, que se recorta por su singularidad dentro de la historia del teatro moderno y que significa una contribución esencial a los procesos de modernización del teatro mundial, así como atraviesa, a lo largo de su historia, sus propios procesos de modernización* (Dubatti, 2009: 23).

En relación con esto dice Dubatti:

*El drama moderno guarda relación con los principios basales de la Modernidad, es la poética de mayor representación histórica de la Modernidad, tal vez la contribución más específica y más original que la modernidad ha realizado a la historia del teatro mundial. En tanto metáfora epistemológica, la poética del drama moderno es la síntesis poética de la experiencia de la modernidad con sus logros y limitaciones* (2009: 23).

El modelo que propone el drama moderno es mimético, discursivo y expositivo con una concepción objetivista<sup>38</sup> del teatro basado en una serie de principios:

---

<sup>38</sup> Cf. Dubatti, 2009: 36.

- Existe un mundo objetivo, compartido por todos que posee reglas estables que permiten que el hombre pueda observar, conocer, y predicar sobre el mundo a partir del principio de verdad sustentado en constataciones empíricas (Cf. Cabanchik, 2000: 111-112).
- El ser del arte puede ser complementario con el ser del mundo real (Dubatti, 2009: 38).
- El ser del arte debe adecuarse al ser del mundo. El arte debe adecuarse a la percepción pero, al mismo tiempo, debe superar la trivialidad del acontecimiento empírico.
- La escena canónica es la realista.
- El artista es concebido como un observador del mundo real y un reproductor de ese mundo. Se limita a recrear en la obra de arte las condiciones fácticas del mundo real.

La estructura del drama moderno puede sistematizarse en seis niveles que subsumen el *“efecto de ilusión, de contigüidad metonímica entre el mundo real objetivo y el mundo poético”* (Dubatti, 2009: 41).

1. Nivel sensorial: se trata de reproducir el efecto sensorial del mundo real de manera que el espectador acepte la ilusión “como si” fuera real.
2. Nivel narrativo: se trata de articular los acontecimientos ficcionales entre sí intentando un equilibrio entre la lógica de la experiencia empírica y la propuesta artística.
3. Nivel referencial: la representación dramática debe vincularse con el mundo de la experiencia.
4. Nivel lingüístico: debe respetar la convención para que genere efecto de realidad.
5. Nivel semántico; se trata de exponer una tesis que consiste en una predicación sobre el mundo real con la finalidad de rectificar o ratificar la experiencia.

6. Nivel “intencional” o voluntario en la pragmática del receptor, según Darío Villanueva, es el receptor el encargado de mantener viva la dinámica de la convención sobre la base del principio de cooperación.

Existen distintas versiones<sup>39</sup> del drama moderno, entre ellas podemos mencionar:

- La versión canónica: es la que reúne las características mencionadas en el modelo abstracto de la poética.
- La versión ampliada: la estructura canónica presenta intertextos que corresponden a otras archipoéticas subordinadas, en este caso, textos que presentan elementos del drama moderno junto a características del costumbrismo, del melodrama, de la comedia, de la tragedia, etc.
- La versión fusionada de dos archipoéticas, son aquellas obras que presentan elementos en las que no podemos afirmar cuál es subordinada de la otra.

El drama moderno, que es fundamentalmente realista, se va a consolidar tardíamente en relación con la novela realista. Esto está vinculado a los cambios en la puesta en escena y los avances de la escenotecnia. Recién hacia 1880, el naturalismo conquista el teatro, es decir, cuando ya ha pasado el apogeo del naturalismo en la novela. El primer drama naturalista es *Les Corbeaux* (1882) de Henri Becque, fue escrito en 1882 y el *Théâtre Libre* de André Antoine<sup>40</sup> se funda en 1887. El drama naturalista es aceptado gradualmente por los espectadores que suelen protestar contra los agresivos ataques a la burguesía. El drama moderno es el camino hacia “*la escena íntima, a la interiorización de los conflictos dramáticos y a un contacto más inmediato entre escena y público*” (Hauser, 1994: 246). Se convirtió, entonces, en una realidad histórica teatral gracias a la conquista de sectores amplios de los espectadores.

---

<sup>39</sup> A las que podemos sumar: a) La versión crítica o cuestionamiento interno de la versión canónica, por ejemplo, *Madre Coraje* (1939), *Vida de Galileo* (1939), *El círculo de tiza caucasiense* (1940) de Bertold Brecht. b) La versión paródica, que repite y transgrede la versión canónica, véase *Ubú Rey* (1896) de Alfred Jarry. c) La versión disolutoria o versión negativa, por ejemplo, *Esperando a Godot* (1952) de Samuel Beckett (Cf. Dubatti, 2009: 45).

<sup>40</sup> Según este renovador del teatro los escenarios deberían ser “*tan reales como la naturaleza y debían intervenir para configurarlos principios tales como: la acumulación, el detalle, la exclusión, lo imprevisto*” (Cazap-Massa, 2002: 104).

El drama moderno concibe que:

*(...) lo ocurrido no es otra cosa sino la misma realidad con sus limitaciones concretas, ha sido sentida como destino, y que por “personaje” ya no se entiende una figura escénica inequívoca y, en el viejo sentido de la palabra, “sin carácter”, que era, como explicaba Strindberg en su prólogo a La señorita Julia en 1888, producto de las circunstancias, de la herencia, del ambiente, de la educación, de la disposición natural, de las influencias del lugar, la estación y la casualidad, y cuyas decisiones no tenían un motivo único, sino toda una serie de motivos (Hauser, 1994: 247).*

En estas piezas el estado de ánimo prevalece sobre la acción. Hay una huida de la narración y *“la sustitución de un movimiento externo por uno interno de la acción, por una concepción del mundo y una interpretación de la vida”* (Hauser, 1994: 247). Los críticos protestaron contra el olvido de la acción, la palabra es el resultado de un estado psicológico visible en la interpretación actoral, en su vestuario y en las características del espacio. La situación predomina sobre el texto, los personajes preexisten a sus dichos, lo visible de la representación tiende a identificarse con lo real. La realidad se convertirá en un espectáculo más interesante que cualquier otra representación. Se criticaba su determinismo y su relativismo. El determinismo propio del naturalismo excluye, en principio, el conflicto dramático: *“Cuando todo puede ser comprendido y perdonado, entonces el héroe que lucha a vida o muerte produce la impresión de un loco testarudo, el conflicto pierde su necesidad y el drama adquiere su carácter tragicómico y patológico”* (Hauser, 1994: 248).

El drama fue:

*La hazaña cultural del hombre vuelto a sí mismo tras el hundimiento de la cosmovisión medieval, consistente en elaborar una realidad artística donde confirmarse y reflejarse basado exclusivamente en la reproducción de la relación existente entre las personas. El hombre, por así decirlo, entraría en el drama únicamente en su condición de congénere humano (Szondi, 1994: 17).*

En el drama moderno todo lo simplemente decorativo, lo grandilocuente, lo heroico, lo sublime y lo idealista se vuelve sospechoso (Cf. Hauser, 1994: 253). El irrealismo y el sentimentalismo se consideran un fraude, tal como vemos en la obra de George Bernard

Shaw quien desenmascara a los hombres que se engañan a sí mismos. Shaw muestra que “(...) el ángulo desde el que los hombres se ven a sí mismos y ven al mundo, las mentiras que pregonan como verdad o hacen valer como tal y por las que, en determinadas circunstancias, son capaces de todo, están condicionadas ideológicamente, es decir por intereses económicos y aspiraciones sociales” (Hauser, 1994: 253). Por todo esto, Shaw aspira al realismo. El autoconocimiento del héroe y la lucha intelectual característica de Shaw aparecen en el drama moderno.

En realidad es Marx el primero en señalar que los hombres cometen errores, falsificaciones, no sólo por sus intereses de clase, sino que toda su imagen del mundo es equivocada y falsa y que la sociedad, en realidad, sólo puede ser juzgada con las premisas incluidas en las circunstancias económicas y sociales (Cf. Hauser: 256).

Las obras del drama moderno, en muchas ocasiones, exponen las virtudes de una burguesía venida a menos. Determinados sectores de esta pequeña y mediana burguesía están constantemente al borde de la pobreza debido a las condiciones sociales y económicas (Cf. *El triunfo de los otros*, *El gringo*, etc.). A comienzos del siglo XX Argentina vive una época de fermentación, de lucha por la imposición de libertades democráticas (el derecho al voto, la enseñanza laica, la autonomía de las universidades, las luchas sindicales, etc.). Los textos se adentran en lo negativo, en los lados sombríos de la sociedad, se detienen en lo privado y en lo individual. Un realismo del detalle concentrado en la vida cotidiana burguesa. La prosa del drama moderno revela la crítica al contexto social. Cada persona reclama su derecho a sentir y decir de manera individual.

En sus escritos sobre la teoría del drama Fredrich Hebbel, que influye notoriamente en la obra de Ibsen, habla de cómo quería regenerar la tragedia burguesa y mostrar “*que también en el círculo más limitado es posible una tragedia aniquiladora, con tal que se sepa deducirla a partir de elementos correctos, a partir de elementos pertenecientes a este mismo círculo*” (Hebbel, 1978: 443, extraído de Lukács, 1965). Sostiene que el drama es la más elevada manifestación poética porque “*ayuda a resolver la propia toma ideológica*” (1978: 298), sirve de mediador entre la idea, el estado del mundo y el estado del hombre.

El drama moderno aspira a ser una imagen de su época, deteniéndose en la vida cotidiana de las personas mostrando tanto sus “miserias” como sus lados sombríos, signo distintivo del naturalismo de Zola en el que la realidad debe ser vista desde su lado más oscuro. Es expresión de una tendencia que, en épocas precedentes y en épocas posteriores, alcanza una configuración estable y acabada, y deja de lado las propiedades inherentes de una obra que se construye a partir de una conjunción de motivos y tendencias. Los condicionamientos históricos constituyen un factor importante en la producción y en la recepción de una obra así como la presencia de motivos literarios propios de una tradición y de aquellas tendencias que apuntan a un desarrollo posterior. Así entendido, el drama moderno da cuenta de una renovación de los presupuestos poéticos y de la función social del arte. Esta poética ve en la crítica una herramienta válida para la conformación de una opinión pública que coloque a la producción artística a la altura de los acontecimientos sociales de la época. El drama moderno plantea la presencia alternativa de motivos prosaicos que rigen la vida en sociedad al mismo tiempo que aquellas tendencias que aspiran a un arte consumado. La preeminencia del dinero en un proceso que apunta a la sociedad burguesa, la que engloba el frenesí de la producción artística individual ante un mercado en el que muchos pueden acceder al producto y las técnicas del artista, lo que promueve la nivelación del artista con otros profesionales burgueses. El mismo presente se configura como objeto de la melancolía. Marcuse sostiene que el arte introduce en la historia una alternativa crítica que sólo en el contacto con la realidad puede dar cuenta de su potencial: *“la cualidad del arte (...) se fundamenta precisamente en aquellas dimensiones en las que el arte trasciende su determinación social y se emancipa del universo dado del discurso”* (Cf. Lehmann, 34).

El drama moderno retrata el espíritu de una época cargada de inquietudes. Los problemas y la angustia que las personas experimentan en la sociedad en el contexto de las fuertes presiones sociales, económicas y políticas que rigen la vida de los ciudadanos. En las obras se relacionan realidad y literatura, basándose en la observación de los hechos más inmediatos y tratando de evitar los artificios. Su interés es reflejar la burguesía en el marco de las presiones que implica la vida en sociedad. Las relaciones sociales aparecen distorsionadas o con peligro de sucumbir. Los conflictos pueden surgir por la diferencia de clase o amenazar la felicidad personal. Lukács en *Teoría de la novela* sostiene que el

individuo solitario no es sino una “realidad provisoria” que será superada por un proceso de “*ajustamiento mutuo y de un acostumbramiento recíproco entre individuos hasta entonces solitarios y egoístamente limitados a sí mismos*” (1971: 145). Si bien el autor habla de la novela de formación, podemos extrapolar estas afirmaciones y trasladarlas, con igual eficacia, al drama moderno en el cual el individuo, para convertirse en buen ciudadano y en buen padre, lleva a cabo varias renunciaciones. Así, tanto en la novela de aprendizaje como en el drama moderno podemos ver que: el padre está ausente o ha muerto, la falta de la figura paterna entraña un serio problema formativo para el hijo varón; las madres son personajes recurrentes y adquieren relevancia, asumen la responsabilidad en la infancia; el hijo se integra a la sociedad siguiendo el modelo materno; las madres siguen dos modelos, (madre positiva y madre negativa), incapaces de responder a las responsabilidades porque, en cierta manera, ellas mismas son destructivas en su personalidad. El dinero, la vestimenta, la comida, los vínculos humanos, sobre todo, familiares y sus determinantes psicológicos son centrales. En relación con la comida, la falta de una buena alimentación es, en gran medida, la causa de la declinación de los vínculos entre los integrantes de las familias, la comida no solamente es importante por la materialidad sino por el hecho de sentarse a la mesa para compartirla que es uno de los actos principales de la socialización humana, cuando se come en un clima hostil, la humanidad se degrada (Cf. Lukács).

En el drama moderno se debate la institución del matrimonio con personajes víctimas de obligaciones normativas que los obligan a salvar las apariencias a costa de su realización personal (*Las descentradas, El gringo, La mujer de Ulises, Los invertidos*), sobre todo, en las mujeres, aunque también en los hombres que suelen ser muchas veces los desencadenantes del conflicto, quienes bajo la obsesión por el éxito y la presión por hacer carrera han naturalizado de tal manera las exigencias que dejan de ser conscientes de su comportamiento contradictorio. Como ejercicio del realismo y como crítica social, el drama moderno presenta una descripción de la sociedad de su época dividida en estratos claramente diferenciados. Por un lado, personajes alienados que arrastrados por la presión social intentan dominar el curso de sus vidas; por otro, los que tratan de deshacer su plan y desenmascaran la verdad; por último, el resto de la comunidad que asiste, de manera pasiva, a lo sucedido. El tejido comunitario ocupa un lugar central en el relato y refleja una realidad social. La misma sociedad ejerce un papel decisivo en la destrucción del

protagonista precipitando el final trágico. La influencia de la comunidad sobre el individuo se manifiesta de diferentes maneras y condiciona el comportamiento del personaje.

#### IV) Reflexiones sobre el drama moderno

Sobre el concepto de drama, dice Kaiser:

*Tenemos ante nosotros un drama cuando, en un espacio determinado, unos ‘actores’ representan un acontecimiento. Lo que, de este modo, se representa está bien determinado por los tres mismos elementos fundamentales que determinan el mundo narrado por el poeta épico: el acontecimiento, el espacio y el personaje (1968: 489).*

En tanto que para Hegel: “[El drama] expone una acción completa como realizándose ante nuestra vista; y ésta, al propio tiempo, parece emanar de las pasiones y de la voluntad interna de los personajes que la desarrollan” (2007: 489).

Para considerar el drama en la historia debemos aceptar que lo dramático está en el origen mismo del teatro. Partiendo de la lectura de Hegel, Peter Szondi propone que el drama es una entidad absoluta<sup>41</sup>, lo afirma a partir de la relación con el receptor: “La relación entre espectador y drama conoce sólo la separación absoluta y la identidad absoluta, pero no la injerencia del espectador ni la interpelación a éste desde el drama” (1994: 19), y de la relación con el actor: “El arte de la interpretación también está llamado a subrayar el carácter absoluto del drama. Bajo ningún concepto debe apreciarse la relación existente entre el actor y el papel que desempeñe; antes bien, actor y figura han de fundirse en un solo personaje dramático” (1994: 20). En el acontecimiento del teatro-matriz, lo dramático y lo no dramático conviven, se encuentran y se relacionan de distintas maneras (Cf. Dubatti, 2017).

---

<sup>41</sup> Szondi denomina ‘drama absoluto’ a aquel en que el actor y el personaje se unen para formar el hombre dramático.

Según Lehmann, Szondi considera a las formas textuales que surgen a partir de la crisis del drama como un grupo de variantes que posibilitan la conversión del teatro épico en “una especie de llave maestra” de los desarrollos dramáticos posteriores. Lehmann cuestiona la posición de Szondi a la que califica como una dialéctica entre forma y contenido. Según Lehmann, el drama se desintegra a nivel textual al dejar el teatro de basarse en elementos tales como la trama, los personajes y la historia que permanecen dentro de la estructura asociada a la palabra ‘drama’, condicionando a la teoría y a gran parte del público que se enfrenta a una serie de dificultades con el teatro postdramático.

Dice Lehmann:

*Puede decirse (...) que las piezas de Racine son indudablemente teatro dramático y que las óperas de Wilson deben llamarse postdramáticas. Cuando ya no se trata sencillamente de la ruptura de la ilusión dramática o de la distancia epicizante. Cuando ya no son necesarias ni la trama ni los dramatis personae retocados plásticamente, ni una colisión dialéctico-dramática de valores, ni siquiera personajes identificables para producir teatro (2013: 58).*

La palabra ‘drama’ se utiliza en el lenguaje coloquial, es un término que genera expectativas en el receptor. En general, se utiliza la expresión: “fue un drama” para acontecimientos fuera de lo habitual. Sin embargo, el uso que se realiza en el habla cotidiana de la palabra no hace referencia a la idea básica de la noción del drama según Hegel, es decir, el conflicto entre posiciones encarnadas por personajes identificados con un *pathos* sustentado objetivamente, la colisión dramática, (Cf. Lehmann). El drama busca afirmar vehementemente posiciones éticas a expensas del prestigio de la persona. Obviamente, este modelo de antagonismo no aparece en el uso cotidiano del término drama, sino que estaría más vinculado a una determinada atmósfera, a la incertidumbre, al temor o a las emociones.

La palabra ‘drama’ viene del griego *δραμα* (hacer) si entendemos, como Aristóteles en la *Poética*, teatro como drama y como imitación, la acción sería el elemento fundamental de la imitación.

*(...) la fijación en la acción parece indicar una cierta necesidad de concebir la forma estética del teatro como una variable dependiente de otra realidad –la vida, el comportamiento humano, la realidad, etc.- que precede al doble del teatro como su original (Lehmann, 2013: 62).*

Según Victor Turner<sup>42</sup>, cuando los conflictos sociales son formulados estéticamente se facilita la percepción y, de alguna manera, al producir mundos imaginarios y patrones ideológicos y sociales que estructuran nuestra organización y percepción de lo social, estos se vuelven responsables de las formas y los moldes del ritual real y social (Cf. Lehmann).

La esencia dialéctica del drama: diálogo/conflicto/solución sumada a la exposición de los conflictos posibilita que el drama ocupe un lugar destacado dentro del campo de las artes. Szondi atribuye la dialéctica al drama y a la tragedia. Distintos teóricos<sup>43</sup> marxistas vieron en el drama la encarnación de la dialéctica de la historia (Cf. Lehmann). Concebir la historia como drama conlleva el surgimiento de la teleología orientado el drama a la *“reconciliación en la estética idealista y el progreso histórico en la concepción marxista de la historia”* (Lehmann, 2013: 65). Podemos marcar el lazo drama-dialéctica o de forma más general, drama-abstracción. Dice Lehmann: *“El drama se basa en un modelo de abstracción que esboza un modelo del mundo en el cual la abundancia, no de la realidad en general, sino del comportamiento humano en estado experimental se hace visible”* (2013: 65-66).

En la *Poética* de Aristóteles el drama brinda una lógica dramática al pasaje del caos al ser. Este orden que se manifiesta en las tres unidades (tiempo, espacio, acción) le brinda una unidad, integra al drama y estructura su sentido. Aristóteles concibe la mimesis como una *mathesis*, es decir, un aprendizaje que se vuelve placentero al reconocer el objeto de la mimesis. Según Lehmann, el drama es un modelo en el que lo sensorial se debe ajustar a las normas comprensibles. La tradición aristotélica se basa en el vínculo entre drama y dialéctica, la estética de Hegel es el apogeo de esta tradición al afirmar el ideal de belleza como la *“aparición sensible de la idea”*. Podemos ver que la idea del drama ha ejercido un

---

<sup>42</sup> Cf. *La selva de los símbolos*, 1980, Madrid: siglo XXI.

<sup>43</sup> Cf. *Teoría estética* de Adorno, Akal, Madrid, 2005.

impacto tan enorme debido tanto a su concepción profunda y rica en contradicciones como a su reducción en la dramaturgia (Cf. Lehmann).

Según Hegel, el drama, siendo sobre todo dialéctico, es el lugar de lo trágico. El autor concibe la belleza como una reconciliación de opuestos formado por varias capas. Bajo el concepto de “dramático”, Hegel destaca los elementos de la estética que hacen fracasar los intentos de reconciliación, el drama es la apariencia (poco problemática) sumada a la crisis de lo bello ético.

*Lo que distingue lo dramático es una ruptura que se debe recomponer provisionalmente para mantener la verdad de la reconciliación mediante una estilización que despoja al drama de verdad material. El drama como arte bello rechaza todo lo que en la representación no responde a ello y por esta purificación produce en primer término el ideal (Lehmann, 2013: 72).*

El drama tiene un carácter performativo que genera una tensión entre lo hecho y el hacer que se manifiesta en la realización escénica. Hegel observa que el héroe que aparece frente al espectador se disocia, en su máscara y en el actor, de la persona y del sí mismo real. El distanciamiento entre texto y teatro requiere una redefinición, así entendido, dice Lehmann que el teatro existe primero, surge del ritual y estaba formalizado antes de la escritura, aunque vemos cómo el texto escrito y la literatura tomaron una posición privilegiada dentro de la cultura.

Benjamín entiende lo dramático vinculado a la competencia física con base en el culto, la superación mediante la Gracia y la Redención y más allá del lenguaje. Según Lehmann, sería útil reconsiderar los conceptos de Benjamin de lo dramático “*como rito y ceremonia, poesía en la escena y semiosis extralingüística*” (2013: 81).

El drama va a pasar por distintas etapas: de autoreflexión, descomposición y división de los elementos que lo conforman (Cf. Lehmann). Además de ser un modelo estético, el drama posee implicaciones teórico-cognitivas y sociales: la pregunta acerca de qué es un héroe; el significado del individuo; la posibilidad de representación, mediante la utilización del lenguaje y el diálogo escénico; y la importancia del comportamiento del individuo en la sociedad.

Hacia 1880, se llega a la crisis del drama, se comienzan a cuestionar ciertos elementos que lo constituían y sobre los que, hasta ese momento, no se había debatido: la forma del diálogo, la acción desarrollada en presente, las expresiones de la realidad del sujeto. Szondi habla de los ‘intentos de solución’ o ‘intentos de salvación’, surgen tanto la crisis textual como el escepticismo respecto de la compatibilidad entre drama y teatro (Cf. Lehmann). Paralelamente a las modificaciones de la escena teatral de comienzos del siglo XX ocurre, entonces, la crisis del drama, una crisis de tipo discursiva. Al rechazarse las formas tradicionales, el teatro adquiere una nueva autonomía y comienzan las experimentaciones. El teatro se teatraliza (Cf. Lehmann) liberándose de la hegemonía del drama y acelerado por la aparición del cine. Surge, así, la pregunta sobre qué es lo que caracteriza al teatro, qué lo hace ser irremplazable por los otros medios.

El punto de partida de la propuesta de Jean Pierre Sarrazac es una crítica de la teoría sobre el drama moderno de Peter Szondi. El objeto de la teoría del drama de Szondi no es el reino del “drama absoluto” entre el Renacimiento y los años 1880, sino la puesta en crisis de esta forma a partir de los inicios del siglo XX. Szondi reconoce la calidad literaria, dramaturgica y filosófica del teatro de Ibsen, Chejov, Strindberg y otros autores pero, en lo concerniente al devenir del drama, está marcado por el espíritu teleológico que caracteriza el pensamiento de Hegel y, en buena parte, la estética marxista, con Lukács al frente. Para Szondi la puesta en crisis del drama se define en tres tiempos: en principio, se cuestiona los pilares del drama ligados por la tradición; a continuación, los intentos de salvataje en la que la forma dramática tradicional, el ‘drama absoluto’, se esfuerza por resistir lo nuevo que tiene una dimensión épica; finalmente, una tentativa de solución en el sentido de un teatro épico. Szondi se muestra firme en cuanto a la identidad de la forma y el contenido de base hegel-lukásiana. Sarrazac, con la finalidad de comprender la mutación de la forma dramática entre 1880 y la actualidad, se inclina por tomar en cuenta un factor que ni Szondi, ni Lukács, ni Hegel han tenido en cuenta: el reino del desorden.

Entre fines del siglo XIX y el presente podríamos aplicar a un gran número de obras de teatro lo que sostenía Nietzsche sobre el diálogo socrático: *“il flotte entre toutes les formes d’art, entre la prose et la poésie, le récit, le lyrisme et le drame; et même il viole la*

*loi plus ancienne qui exigeait l'unité de la forme, du style et de la langue*"<sup>44</sup>. Algunos autores como Hans-Thies Lehmann ven en este proceso signos evidentes de la muerte del drama, ubicándose, así, en la línea de Adorno quien considera *Final de partida* (1957) de Beckett como el fin de la forma dramática. Sarrazac no comparte la idea de la muerte del drama para dar lugar a una etapa postdramática, sino que suscribe a la idea de un '*déplacement d'accents*' (Cf. Sarrazac, 2012: 17).

Sarrazac prefiere ver en los años 1880, tiempo en que Szondi ve la crisis del drama, la instauración de un nuevo paradigma del drama, de un drama más abierto y más libre. La hipótesis del autor, sobre la base de la deconstrucción del modelo aristotélico-hegeliano, considera que la denominación 'drama moderno', es, también, extensible al teatro contemporáneo. Considera que el origen de la creación dramática contemporánea lo encontramos en el cambio de paradigma que resulta del trabajo de autores como Ibsen, Strindberg y Chejov. Sarrazac afirma que él entiende la palabra 'drama' en el sentido más amplio que le otorga Littré, es decir, "*Toute pièce de théâtre*" (Sarrazac, 2012: 19). Sarrazac sostiene la caducidad de la forma dramática en su concepción aristotélico-hegeliana, ya que "*le système des faits se défait*" (2012: 30). Se produce un cambio en el orden de la acción dramática. En la forma clásica la situación era un elemento menor que debía producir un elemento mayor, a saber, la acción; en las nuevas formas la situación prima sobre la acción. Sarrazac sostiene, contrariamente a Adorno y sus acólitos, que la 'crisis' del drama es, en realidad, una reinención.

En oposición a lo que sostiene Szondi quien dice que la intrusión de elementos épicos en un contexto dramático constituye un agotamiento del elemento propiamente dramático, Sarrazac afirma que esta inclusión constituye una relativa *dédramatización* de las piezas de teatro, afirmando una relación dramatización/desdramatización (Cf. 2012: 42), en las obras modernas. Por *dédramatización*, el autor comprende que este dispositivo de retorno implica el sentido mismo del drama, así, la noción de conflicto central cede su espacio a una serie discontinua de micro-conflictos, más o menos, ligados unos a otros.

---

<sup>44</sup> Nietzsche, "Socrate et la tragédie" in Commerce, XIII, automne MCMXXVII, p. 29. Extraído de Sarrazac, Jean-Pierre, Editions du Seuil, 2012.

Vemos que la retrospección se impone como uno de los procedimientos centrales de la composición dramática.

Al denunciar la decadencia del drama de fin del siglo XIX, Lukács designa un responsable: Arthur Schopenhauer. Según Lukács el teatro de la época naturalista y simbolista se sostiene sobre lo que el filósofo alemán designa como “*la représentation de l’aspect terrible de la vie (...), la souffrance indicible, la détresse de l’humanité, le triomphe du mal, le règne pleine de dérision du hasard et la chute irrémédiable des justes et des innocents*”<sup>45</sup>. En otros términos, más que construir dramas sobre los grandes conflictos, los dramaturgos decadentes se conforman con dejar plasmado en sus obras la futilidad de la vida.

Sarrazac denomina *drame-dans-la-vie* a la concepción aristotélico-hegeliana del drama. Este concepto no es equiparable a lo que Szondi denomina ‘drama absoluto’ o sea “*l’événement interpersonnel dans sa presence. Or, nous constaterons que ce qui distingue précisément le-drame-de-la-vie du drame-dans-la-vie, c’est qu’il n’y a plus à proprement parler “événement”*” (Sarrazac, 2012: 66). El autor hace una distinción entre el *drame-dans-la-vie* y *drame-de-la-vie*, en este último lo interpersonal cede su lugar a lo intersubjetivo o a una relación, mediata de uno mismo con el mundo. En fin, que la presencia de los personajes se encuentra la mayor parte del tiempo puesta en peligro. En el *drame-dans-la-vie* se aspira a hacer respetar las famosas unidades (tiempo, espacio y acción), que según Sarrazac son desde hace tiempo obsoletas para el desarrollo de la forma dramática. En tanto que el *drame-en-la-vie* se caracteriza por un cambio en el ritmo interno del drama, en el ritmo de su composición (interrupción, retrospección, anticipación, optimización, repetición-variación).

A partir de la mitad del siglo XVIII la cuestión de la comprensión del drama preocupa a teóricos y dramaturgos. Schiller es el primero que propone una “*romanisation*” del drama (Cf. Bajtin). Benjamin Constant afirma: “*l’action de la société est le principal (...)* En prenant l’action de la société sur l’homme pour ressort principal, la tragédie doit

---

<sup>45</sup> Gyögy, Lukács, *Le roman historique*, Payot, coll. “Bibliothèque historique”, 1965, p 134-135. Extraído de Sarrazac, 2012: 65).

*renoncer aux unités de temps et de lieu*<sup>46</sup>. Hegel en *Estética*, que va a continuar de reivindicar Lukács en el siglo XX, sostiene, por un lado, la ‘*totalité des objets*’ y, por otro, ‘*la totalité du mouvement*’. Según Hegel, la forma dramática está enteramente al margen del ‘*mouvement*’, es decir de las relaciones interpersonales, de oposiciones y enfrentamientos en el seno de la colisión dramática. Desde el naturalismo a la forma épica del teatro, es decir, desde un modo casi descriptivo de la acción del medio en los personajes a la interacción del hombre y de la sociedad (Brecht), así, se instala un nuevo equilibrio, necesariamente inestable: la relación del individuo con la sociedad deviene preponderante para las relaciones interpersonales pero, puede ser quebrada en cualquier momento.

El concepto de *drame-dans-la-vie* reenvía a un dispositivo que encuadra un episodio especial en la vida de un héroe, episodio que implica un pasaje de la felicidad a la desdicha, es un drama que se desarrolla siempre desde el nacimiento hasta la muerte, importa el concepto de destino o de fatalidad. Por otra parte, *el drame-de-la-vie* se concentra en hechos insignificantes que hacen una “*vie plane*”. En el *drame-en-la-vie* no existen los grandes acontecimientos, ni grandes cambios de fortuna (Cf. Sarrazac, 2012: 80). El *drame-de-la-vie* es, sobre todo, un *drame-de-la-non-vie*, de la no realización de la vida. Los obstáculos que aparecen pueden ser de diverso orden: metafísico, ontológico, existencial, social o político (Cf. Sarrazac, 2012: 110).

Peter Szondi constata la disolución en el drama moderno de la relación dialéctica objeto-sujeto del drama postulado por Hegel: “*Cette objectivité qui provient du sujet, ainsi que cette subjectivité que parvient à être représentée dans sa réalisation et dans la validité objective*”<sup>47</sup>. Así, Szondi pone en evidencia la aparición en el seno de la forma dramática de un “*moi épique*” centrado en el mundo en el cual él detiene su mirada. Sarrazac objeta que Szondi no ve que este sujeto épico puede ser, al mismo tiempo un sujeto lírico o un sujeto rapsódico puesto que posee una dimensión plural que le permite, a la vez, estar mirando o ser mirado, puede estar soñando o ser soñado. De esta manera, esta capacidad de desdoblamiento le posibilita ser personaje y rapsoda. En *La República*, Platón insiste en el

---

<sup>46</sup> Benjamin Constant, *Quelques Réflexions sur la tragédie de Wallstein et sur le théâtre allemand et autres œuvres*, Genève-Paris, Paschoud, p. XXXVI-IX. Extraído de Sarrazac, 2012: 70).

<sup>47</sup> (Victor Hugo, *Préface de Cronwell*, in *Théâtre*, Gallimard, coll. “Bibliothèque de la Pléiade”, 1963, T. I, P. 412, extraído de Sarrazac, 2012: 312).

compromiso entre la mimesis y la diégesis del arte del rapsoda (Cf. Sarrazac, 2012: 313). Desde Aristóteles a Hegel, la forma dramática fue pensada como un conflicto que va hasta su resolución, como un “*bel animal*” bien proporcionado con un comienzo, un medio y un fin y en el que cada parte se encadena rigurosamente según el principio de causalidad. La pulsión rapsódica tiende a proponer una forma abierta que no tiene comienzo ni fin, y en la que cada parte no tiene por qué responder a una relación causal, el “*drame-en-la-vie*”.

En definitiva, Sarrazac insiste con el hecho de que el drama de los años 1880 y el drama actual (Ibsen, Sarah Kane o Jon Fosse), están unidos por un mismo paradigma puesto que, tal como escribe Agamben, se trata de “*être contemporains non seulement de notre siècle et du ‘maintenant’, mais aussi de leurs figures dans les textes et dans les documents du passé*”<sup>48</sup>. Una larga secuencia que corresponde a la instalación y a la evolución de un nuevo paradigma de la forma dramática, el *drame-de-la-vie* que responde a un desencanto de la dramaturgia clásica.

#### V) Henrik Ibsen:

El autor del teatro europeo que generó mayor influencia en el drama moderno porteño fue Henrik Ibsen que llevó a la perfección la estructura de esta poética. Las contribuciones fundamentales de este autor se inician con *Las columnas de la sociedad* (1877) y se consolida con *Una casa de muñecas* (1879), *Espectros* (1881), *Un enemigo del pueblo* (1882) y *El pato salvaje* (1884). Dice Amberson Imbert: “*No hay país cuyo teatro no ofrezca un antes y un después de Ibsen (...) todas las historias nacionales del teatro reconocen la deuda ibseniana de los autores más señeros*” (1946: 82).

Los textos de Ibsen aspiran a exponer una tesis fruto de “*la observación y el conocimiento de la realidad social*” (Dubatti, 2009: 64), con la finalidad de confirmar o cuestionar la realidad. Se prioriza el individuo sobre el ciudadano. El sujeto posee una visión del mundo individual que contrasta con la opinión generalizada.

---

<sup>48</sup> Giorgio Agamben, *Qu'est-ce que le contemporain?* Rivages, Poche/Petite Bibliothèque, (2008: 41, extraído de Sarrazac, 2012: 382).

Dice Brustein:

*El ciudadano es el hombre domesticado, el miembro de las instituciones, el que identifica sus necesidades con las necesidades de la comunidad según las determinaciones de la mayoría: Karsten Bernick (Las columnas de la sociedad), Torval Helmer (Una casa de muñecas), el Pastor Manders (Espectros). El individuo es un hombre revolucionario, superior a todos los imperativos sociales, políticos y morales, que se fija como propósito la búsqueda de su propia verdad personal: el Pastor Brand (Brand), el doctor Stockmann (Un enemigo del pueblo), el maestro constructor Solness (El maestro Solness). En la mente de Ibsen, estos dos tipos son como esclavo y amo, tan fundamentalmente opuestos que la victoria de uno implica indefectiblemente la derrota del otro, de modo tal que los derechos del ciudadano se ganan siempre a costa de la libertad del individuo. Ibsen puede tener en sus obras una actitud sumamente ambigua hacia sus héroes rebeldes, pero no hay dudas respecto a su posición personal en tal sentido: la autorrealización constituye el valor más elevado, y si esto genera conflictos al bienestar público, entonces el bienestar público se puede ir al diablo (R. Brustein, 1970: 48-49).*

El drama moderno ibseniano no está ligado al subjetivismo idealista sino al objetivismo. Se buscan antecedentes en el pensamiento ilustrado y la concepción teatral que introducen Diderot y Lessing. Ibsen es la fuerza central de la historia del drama moderno ya que le da a los problemas de la concepción del mundo de su tiempo una fuerte expresión dramática.

Según Hauser, una de las influencias más notables en la obra de Ibsen es Kierkegaard de quien toma la conciencia de elegir y decidirse por sí “*su concepto de la creación artística como un ‘celebrar un juicio sobre sí mismo’*” (1994: 251). Ibsen recibe el influjo del filósofo en su crítica al romanticismo. El irrealismo del romanticismo era uno de los problemas generales de la época. De esta manera, la ‘exigencia ideal’ que era ajena a la realidad y que era propia de los héroes románticos se revela como “*puro egoísmo cuya dureza apenas puede ser mitigada por la ingenuidad de los propios egoístas*” (Hauser, 1994: 251). Los idealistas de Ibsen se caracterizan simplemente por su intolerancia para con los demás, tal es el caso del Dr. Stockman, protagonista de *Un enemigo del pueblo*.

*(...) el deber del individuo para consigo mismo, la tarea de autorrealización, la imposición de la propia naturaleza contra los convencionalismos mezquinos, estúpidos y pasados de moda de la sociedad burguesa. Fue su evangelio del individualismo, su glorificación de la personalidad soberana y su apoteosis de la vida creadora, esto es, una vez más un ideal más o menos romántico, lo que imprimió una huella más profunda en la juventud. (Hauser, 1994: 251).*

Tanto el protagonista de *Un enemigo del pueblo* como *Brandt* o *Peer Gynt* muestran la glorificación del individuo afín a la idea de superhombre de Nietzsche y al vitalismo de Bergson y que, más adelante, se verá en George Bernard Shaw. Según Hauser, Ibsen era “*en el fondo un individualista anarquista que veía en la libertad personal el valor supremo de la vida y de ahí partía para su idea de que el individuo libre, independiente por completo de trabas externas, puede hacer mucho más por sí mismo, mientras la sociedad puede hacer muy poco por él*” (1994: 251).

En realidad, la ‘cuestión social’ no era una de las preocupaciones ibsenianas. Dice Ibsen: “*Realmente, nunca he tenido para la solidaridad un sentimiento muy fuerte*”, escribe el autor en 1871. Su pensamiento está centrado en problemas éticos privados. Ibsen era considerado en Europa como un espíritu progresista por su lucha contra los convencionalismos, sin embargo, esta visión de mundo entra en profunda contradicción ya que combatía contra la moral convencional, la sociedad dominante y los prejuicios burgueses en nombre de una idea de libertad en cuya realización él mismo no creía (Cf. Hauser).

En el contexto burgués el héroe dispuesto a perderlo todo da la impresión de alguien desequilibrado y empecinado. Desde el punto de vista ideológico podemos preguntarnos por la relación entre el sujeto y su destinatario, entre la acción individual del sujeto y sus consecuencias personales, familiares y socio-históricas. Los personajes ibsenianos siempre desean vivir de manera distinta. Encontramos un trasfondo de desesperación, pasión y nostalgia. Sus personajes viven en constante esperanza y se consumen añorando algo más de lo que a vida les ofrece. Justamente, la distancia entre lo que desean y lo que realmente pueden obtener es motivo tanto de lo trágico como de lo cómico. Ibsen mismo afirmaba que su obra estaba arraigada en la tensión entre voluntad y posibilidad, en la “contradicción

entre la capacidad y la ambición” (dice en 1875). Las obras de Ibsen son tendenciosas, se dirigen contra la rigidez de la vida de las clases elevadas de la burguesía. Aunque sus dramas tienen lugar en Noruega sus problemas pueden suceder en cualquier espacio burgués. La influencia de Ibsen fue enorme, fue reconocido como un maestro del naturalismo junto a Zola, los enormes cambios que tuvieron lugar en el teatro van ligados a su nombre.

VI) August Strindberg:

Otro de los autores fundamentales del drama moderno es August Strindberg quien cuestiona y critica las estructuras canónicas de la poética. Según Peter Szondi, los responsables de “la crisis del drama moderno” son Ibsen, Chejov, Strindberg, Maeterlinck y Hauptmann. Y le da a Strindberg un rol fundamental:

*Con él se inicia la dramaturgia posteriormente conocida como del yo, que determinará el cuadro de la literatura dramática durante decenios. El fondo del que arranca en Strindberg es la autobiografía tal como lo acreditan no sólo los aspectos temáticos. En su diseño de una literatura del futuro, la teoría que expone del drama subjetivo parece venir a coincidir con la teoría que traza de la novela psicológica, en tanto historial de la evolución de la propia alma (Szondi, 1994: 42-43).*

Strindberg en el prólogo a *La Señorita Julia* (1888) se reconoce ‘moderno’ ya que lo que caracteriza a la modernidad es la postura crítica y superadora del pasado inmediato y del presente. En su artículo “Sobre el drama moderno y el teatro moderno” publicado en la revista ‘Primer Acto’ Strindberg analiza la evolución del drama moderno, expone las características del teatro naturalista y propone renovar esa estructura.

*¿No es posible una emancipación del arte, un renacimiento, una liberación de las terribles reglas que están empezando a hacer desgraciada a la gente, las cuales quieren convertir al teatro en un foro político, una escuela dominical y una iglesia? ¡Quizás! Podemos tener un teatro donde uno pueda estremecerse ante lo más*

*horrible y reír ante lo ridículo: donde uno pueda verlo todo y no ofenderse si ve lo que está escondido tras los velos teológicos y estéticos; donde se rompan las leyes de los convencionalismos. ¡Podemos tener un teatro donde uno tenga libertad para todo, excepto libertad para carecer de talento, ser hipócrita o ser tonto! ¡Y si no tuviéramos tal teatro, probablemente procuraríamos hacerlo nacer de cualquier forma!* (extraído de Dubatti, 2009: 99).

El autor pasa de adscribir a la estructura mimético-discursiva-expositiva del drama moderno canónico a la crítica y el cuestionamiento de dicha forma. Así, propone: un teatro breve, incorporar convenciones de otra poética y fusionar el drama moderno con el expresionismo. Strindberg recurre al drama moderno desde una visión personalizada de la realidad humana, social y sexual, es decir, pone las estructuras objetivistas de la poética al servicio de su visión subjetiva (Cf. Dubatti, 2009: 101).

## VII) Consideraciones sobre realismo y naturalismo

La revista que impulsa el nombre de la poética realista *Réalisme* era una publicación mensual dirigida por Edmund Durante que aparece, por primera vez, el 15 de noviembre de 1856, se publicaran 6 números, el último número se publica en abril-mayo de 1857. En ese momento, lo que más le interesaba era cuestionar al romanticismo que todavía estaba en pleno auge.

Dice Zola:

*Esa terrible palabra, realismo, es lo contrario de la palabra escuela. Decir escuela realista es un contrasentido: realismo significa expresión franca y compleja de individualidades; lo que ataca es precisamente, la convención, la imitación, toda especie de escuela* (extraído de Tirri, 1971: 14).

El teatro realista es relativamente reciente, tiene una actitud analítica y polémica frente a distintos problemas sociales como el matrimonio y sus consecuencias, la economía, el trabajo, la política, el mercado y el poder. Plantea la crisis y la decadencia de la burguesía como clase dominante. Básicamente, los problemas se centran en la clase media,

la burguesía. La pequeña burguesía es el destinatario de este teatro. Se intenta ver la correspondencia desde un plano de aproximación de procesos culturales.

En relación al extratexto dice Gerard Genette:

*Si el discurso del texto es compacto, cerrado y organizado lo que nosotros llamaremos extratexto es difuso, aparentemente abierto, aparentemente amorfo. Está constituido por lo que se llama generalmente la cultura de una época o de un individuo, un conjunto (difícil de definir) al que el texto en cuestión pretende integrarse*<sup>49</sup> (1970: 33. extraído de Tirri, 1971: 27).

En relación al término verosímil Aristóteles en la *Poética* (Cf. cap. XXV) sostiene que depende de la asimilación entre la imitación y lo imitado realizada por el receptor. Todorov dice que “*se hablará de la verosimilitud de una obra en la medida en que se trate de hacernos creer que se conforma a lo real y no a sus propias leyes; dicho de otro modo, lo verosímil es la máscara con que se disfrazan las leyes del texto, y que nosotros debemos tomar por una relación con la realidad*” (1970: 13). En una obra de teatro el pasaje que va de lo verdadero a lo verosímil y de éste a lo verosímil-convencional se percibe en el lenguaje de los personajes, en el carácter y en la situación (Cf. Tirri, 1971: 37). Así, la verosimilitud de la situación va a depender de pautas concretas relacionadas con cuestiones sociales, políticas y contextuales.

Para que surgiera el realismo<sup>50</sup> burgués fue necesaria la pérdida de seguridad y la llegada de la perturbación que traían aparejados los cambios sociales. El drama moderno escribe sobre las luchas y los padecimientos que surgen por la alienación de la sociedad y del individuo. Dice Lukács en *La novela histórica* que la característica fundamental del realismo es la habilidad para combinar los destinos personales con los conflictos fundamentales de los cambios sociales.

---

<sup>49</sup> “La escena liberadora: la verosimilitud en la Jerusalén liberada del Tasso” en *Lo verosímil*, Editorial Tiempo contemporáneo, (1970).

<sup>50</sup> Dice Barthes que “*la literatura es categóricamente realista en la medida en que sólo tiene a lo real como objeto de deseo; y diría ahora, sin contradecirme puesto que empleo aquí la palabra en su acepción familiar que, también, es obstinadamente irrealista: cree sensato el deseo de lo imposible*” (2008: 101). La imposibilidad del realismo, dice Barthes, deviene, siguiendo a Lacan de “*que no se puede hacer coincidir un orden pluridimensional (lo real) con un orden unidimensional (el lenguaje). Ahora bien, es precisamente a esta imposibilidad topológica a la que la literatura no quiere nunca someterse*” (2008: 101).

El drama moderno escribe sobre el individuo y sobre la comunidad. De ahí el carácter subjetivo y autoreflexivo que debían tener las obras. La representación de la opinión pública, el rumor frente al conocimiento cierto. El rumor asociado al conflicto social, como producto del humor y la fantasía. La perspectiva y la focalización que van desde el rumor de origen incierto y que se extienden hasta el conflicto. El pasaje de lo público/social a lo privado. Este pasaje hace que el hecho se relocalice desde lo externo hacia lo interno. El aislamiento y el anonimato de la vida en la ciudad y su consecuente amenaza velada, pública o social, pero, también, individual. El aislamiento de los protagonistas los convierte en blanco predilecto. En los textos del drama moderno se utilizan discursos sociales, artísticos y filosóficos para el propio beneficio. Todos los sujetos y los objetos exhiben una determinada valoración social en términos de oferta y demanda. El mercado pone determinadas “mercancías”. Se acentúa la oposición entre el individuo y las instituciones sociales como ámbitos enfrentados. Por contraposición, lo superfluo se conecta con la idea de necesidad, en el sentido de utilidad y valor. La operación de desmontaje del objeto cotidiano se manifiesta en un sentido material y simbólico como un proceso de reversión. Así, el problema de la identidad del hombre se define en relación con otras variables. El acento está puesto en lo material. Desde una valoración social, profesional y personal que se opone a la vida contemplativa. Se define lo “inútil” como lo superfluo en relación con su crédito en la sociedad. Lo individual trasciende lo genérico y lo masivo.

Pavis define al realismo teatral como la estética más apta para representar objetivamente la realidad humana, social y psicológica a través de una representación tan fiel como se pueda de los referentes que le atribuye.

Darío Villanueva señala tres dimensiones del realismo presentes en el drama moderno:

- Nivel genético: da por sentada la existencia de una realidad unívoca, preexistente al texto frente a la cual el autor se ubica y, desde donde, meticulosamente observa. Esta actividad da por resultado una reproducción veraz y transparente del referente (Cf. 2004: 43).

- Nivel formal: es opuesto al realismo genético y, en lugar de reconstruir, aplica el principio de Gadamer de la distinción estética “*que lleva implícita la abstracción*” es decir que pone entre paréntesis todos aquellos aspectos no estéticos que le son inherentes: objetivo, función, significado, contenido. Esta posición implica otorgarle al texto una vida autónoma del autor y su intención (Cf. Dubatti: 40).
- Nivel intencional: “*Nos acercamos así a la comprensión del realismo no desde el autor o desde el texto aislado, sino primordialmente desde el lector, con todos los avales necesarios de la fenomenología, que no concibe una obra de arte en plenitud ontológica si no es actualizada, y de una pragmática que no considera las significaciones sólo en relación al mero enunciado, sino desde la dialéctica entre la enunciación, la recepción y un referente. Un realismo en acto, donde la actividad del destinatario es decisiva y representa una de las manifestaciones más conspicuas del ‘principio de cooperación formulado por H. P. Grice’*” (2004: 114).

El naturalismo incorpora la temática urbana. Describe con exactitud los hechos y se detiene en el presente de los personajes. La poética naturalista tiende al objetivismo, sin embargo, en el drama moderno la postura crítica resta objetividad al argumento. Se le suele reprochar la abundancia de personajes secundarios que no participan en la acción, sino que sirven para dar cuerpo al medio, personajes que generan una *romanisation* del drama, dice peyorativamente Lukács, sin embargo, esto que crítica Lukács puede ser interpretado de manera más favorable como efecto de una mutación profunda de la escritura dramática, el pasaje del *drame-dans-la-vie* al *drame-en-la-vie* (Cf. Sarrazac, 213), que se traduce en una desestructuración y una des-jerarquización de la constelación de personajes dramáticos. Esta constelación de personajes sería una coralidad de contornos difíciles de circunscribir.

¿Cuáles son las causas profundas que llevan a dramaturgos como Ibsen, Strindberg o Chejov a crear personajes que hablan de la vida y pasan su tiempo tratando de evitar la vida? Existe en ellos una ineptitud para entrar en contacto, esta deficiencia no es, sin embargo, de orden dramático, sino de orden ontológico o político (Cf. Sarrazac, 244), y reenvía a un mundo en el que cada uno se encuentra separado de los otros, un hombre separado de él mismo y de los demás. La modernidad es la causa de este aislamiento.

Para Bajtin la *romanisation* del drama constituye un antídoto a la inclinación monológica del teatro:

*(...) le dialogue dramatique au théâtre, comme le dialogue dramatisé des genres narratifs, se trouvent toujours emprisonnés dans un cadre monologiques rigide et immuable (...). Les répliques du dialogues dramatique ne disloquent pas l'univers représenté, ne le rendre pas multidimensionnel; au contraire, pour être vraiment dramatiques elles ont besoin d'un univers les plus monolithique possible* (Bajtín. *La Poétique de Dostoievski*, extraído de Sarrazac, 2012: 246).

Esta dimensión polifónica que Bajtin observa en las narraciones de Dostoievski y atribuye, asimismo, al teatro puede: “*capter le dialogue de son époque*”, “*saisir non seulement les voix diverses, mais, avant tout, les rapports dialogiques entre ces voix, leur interaction dialogique*” (Extraído de Sarrazac, 246).

El teatro deja de ser un mero entretenimiento y pasa a ser un medio para exponer ideas políticas, denunciar o ‘fotografiar’ a los representantes de los diversos sectores sociales. Entonces, ¿cuál es la realidad representada? Según Pavis, se presupone un vínculo dialéctico entre realidad representada y forma dramática de manera tal que la naturaleza y el análisis que se hacen de la realidad condicionan e influyen en la forma dramática elegida e, inversamente, la forma dramática pone en foco el conocimiento de esta realidad e influye en él (Cf. Pavis, 2005: 376). Sin embargo, la relación entre realidad y poética no es para nada evidente ya que la escritura dramática y escénica no está “*sometida directa y miméticamente al imperio de lo real, que modeliza a su guisa la realidad, trazar la relación con ésta parece más complicado*” (Pavis, 2005: 376-377).

Lukács realiza un análisis comparativo de la novela y el drama histórico del que extrae una serie de criterios para la aprehensión de lo real. Asimismo, sostiene que estos criterios son normas absolutas para contrarrestar el proceso de epización en el teatro, proceso que, como afirma Szondi, amenaza con hacer explotar la forma dramática. Para Lukács, el héroe debe ser portador de las contradicciones de un medio o de una época que es situada en el momento de una profunda crisis individual y política, ya que los buenos temas dramáticos sólo pueden ser proporcionados por aquellos individuos en los que

coexisten rasgos individuales originales y la marca social de los conflictos históricos. El arte dramático consiste en encontrar individuos que puedan, a través de su accionar, implicarse personalmente en los procesos históricos. Según Pavis, como el universo dramático dispone de poco tiempo debe concentrar y deformar los procesos sociales que describe.

Las unidades de tiempo y lugar obligan al autor a presentar al héroe en plena crisis, así, se simplifica y se produce la estilización<sup>51</sup> y la modelización<sup>52</sup> de la realidad. A partir de esta esquematización, podemos comparar las motivaciones personales del héroe y de los procesos sociales descriptos en la obra (Cf. Pavis, 2005: 377).

Así entendido, podemos afirmar que el drama moderno opera como: mimesis realista ya que somete la creación ficcional al régimen del mundo natural, social y objetivo; es discursivo: ya que la acción verbal es un componente fundamental de esta poética y suele ser más importante que la acción física; y, es expositivo: ya que el discurso está al servicio de la exposición de la tesis y del conocimiento y predicación sobre el mundo<sup>53</sup>.

En el nivel referencial encontramos el ‘efecto de realidad’ (Cf. Barthes), mediante el cual el mundo representado se vincula miméticamente con el mundo real contemporáneo. Los elementos de la fábula y la historia (personajes, acontecimientos y objetos, tiempo y espacio representado) no contradicen los datos y conocimientos que provienen de las categorías de lo racional y lo posible. Los personajes están identificados con datos de referencias, relacionados con el contexto social, existe un acuerdo entre el personaje, el espacio y el tiempo que habita, aparecen ubicados psíquica y socialmente, con datos familiares y rasgos individuales. Se caracterizan como héroes inocentes del melodrama y hábiles seductores. La entidad psíquica es múltiple y la subjetividad es polifacética. El realismo como poética del objetivismo no excluye rasgos de subjetividad. Desde una posición objetivista (sustentado en un principio científico histórico-social) se reconoce la dinámica subjetiva de la recepción. La voluntad objetivista se pone de manifiesto en el

---

<sup>51</sup> Estilización: “Procedimiento que consiste en representar la realidad bajo una forma simplificada, reducida a lo esencial de sus caracteres, sin muchos detalles” (Pavis, 2005: 185).

<sup>52</sup> Modelización: “es un modelo reducido, una maqueta de puesta en escena, un dossier compuesto de fotografías, de indicaciones para los autores, de análisis dramáticos y caracterizaciones de los personajes” (Pavis, 2005: 296).

<sup>53</sup> Cf. Dubatti, 2009: 39 y ss.

personaje delegado, es decir, aquel que tiene a su cargo la explicitación de las condiciones que posibilitan la comprensión de la tesis (Hammon). Así entendido, el objetivismo se manifiesta en: la ilusión científicista, el personaje delegado y la dinámica subjetiva de la recepción.

Jakobson en un artículo escrito en 1921<sup>54</sup> clarifica metódicamente las formas del realismo: a) Realismo como proyecto de autor. b) Realismo percibido por el lector. c) Realismo como escuela artística. d) Realismo como procedimiento de “caracterización inesencial” por el cual se le otorga prioridad a la utilización de figuras como la metonimia y la sinécdoque. e) Realismo como motivación consecuente. Dice Jakobson: “*es el predominio de la metonimia el que gobierna y define efectivamente la corriente literaria que se denomina realista, que pertenece a un período intermedio entre la declinación del romanticismo y el nacimiento del simbolismo y que se opone tanto a una cosa como a otra*” (1985: 78).

Hamon propone definir el realismo a partir de un “pliego de condiciones”, que afirma: a) el mundo es rico y diverso; b) puedo transmitir una información sobre ese mundo; c) la lengua puede copiar la real; d) la lengua es segunda en relación con lo real; e) el mensaje debe desaparecer al máximo; f) el gesto que produce el mensaje debe desaparecer al máximo; y, g) el lector debe creer la verdad de la información brindada. Los procedimientos del discurso realista destinado a asegurar la comunicación son: a) redundancia; b) procedimientos anafóricos; c) hipertrofia de procedimientos fácticos, (estos tres primeros tiene la finalidad de asegurar la cohesión y desambiguar la información); y, d) el restablecimiento compensatorio de la *performance* del discurso.

Los procedimientos del discurso realista, según Hamon, serían: a) aquellos que aseguren la coherencia global del enunciado (flashback, recuerdos, resumen, tradiciones, etc.); b) motivaciones psicológicas de los personajes; c) historias paralelas embragadas sobre la megahistoria; d) sistema de nombre propios, sobrenombres, lugares y personajes; e) texto sobrecodificado que puede jugar con la complementariedad semiológica para lograr transmitir la información; f) todo mensaje supone una fuente de origen que es garante de la

---

<sup>54</sup> “Théorie de la Littérature-Textes des Formaliste Russes”, Paris Seuil, 1966, p. 98-108, tomado de R. J. *Questions de Poétique*, Paris, Seuil, 1973: 31-39.

información; g) presencia del personaje delegado; h) fuerte redundancia y contenidos previsibles con personajes que poseen descripción de la esfera social; i) descripción del lugar de su actividad; y, j) descripción de su actividad profesional.

Cada personaje en el discurso realista será: a) una suma de anuncios enumerables, perteneciente a una red endógena o exógena; b) el mensaje debe ser transparente; c) el héroe es un personaje importante para la legibilidad del texto, Tomachevski lo define como: *“La relación emocional hacia el héroe (simpatía o antipatía) está desarrollada a partir de una base moral. Los tipos positivos o negativos son un elemento necesario para la construcción de la fábula (...). El personaje que recibe la carga emocional más viva y marcada se llama héroe”* (1983: 196), la significación del héroe no debe prestar dudas al receptor, los procedimientos pueden ser: cualitativos (nombre, cualidades positivas o negativas, etc.); o funcionales (cumplen la función de actantes-sujetos, tiene ayudantes, oponentes, etc.), es el héroe el que jerarquiza el sistema interno de valores de los personajes y organiza el espacio ideológico del relato; d) el discurso tiende a la monosemia; e) se busca la transparencia y la transmisión de saberes y se evita la distorsión entre el ser y el parecer; f) una de las características más notorias del discurso realista es la semantización, alcanzando los núcleos funcionales del relato; g) el mundo es accesible y descriptible.

Sin embargo, este pliego de condiciones de Hamon puede presentar ciertas contradicciones: a) uso de denominaciones técnicas que generan problemas de legibilidad; b) multiplicidad de personajes funcionales; y, c) relación pedagógica entre el autor y el receptor.

El texto realista: a) Nos permite una relación afectiva. b) Nos da una pausa para la reflexión. c) Brinda respuestas ficticias a las contradicciones reales del mundo social (Jameson-Sommer)<sup>55</sup>. d) Constituye una forma de control social que produce subjetividades educadas por la alfabetización, la lectura y el discurso (Armstrong)<sup>56</sup>. e) Le permite a las burguesías nacionales una forma de autocomprensión<sup>57</sup>. f) Forma parte del sistema que

<sup>55</sup> Cf. *The Real Thing*. Testimonial Discourse and Latin America. Duke University Press. 1996.

<sup>56</sup> Cf. *Nominalism and Realism*. Cambridge. 1978.

<sup>57</sup> Cf. Watt, Ian, *The rise of the Novel*, Berkeley and Los Angeles, University of California Press. 1957.

construye representaciones culturales a través de la representación de la vida social. g) Forma sujetos emocional e intelectualmente.

Así, según Ian Watt<sup>58</sup> la narrativa realista plantea un registro abarcativo de la experiencia humana y debe aportar al lector detalles sobre la individualidad de los personajes y sobre el tiempo y lugar de las acciones.

Según Watt el realismo se caracteriza por: A) La originalidad: utilizamos los argumentos ficticios de la realidad contemporánea. B) El contexto: ubica a los personajes en su entorno. C) El individuo particular: la individualización de los personajes convierte al héroe en hombre común. D) El tiempo: los personajes se convierten en individuos al ser ubicados en un contexto temporal y espacial.

#### VIII) Conclusiones.

A lo largo de este capítulo hemos hecho un recorrido por el vínculo entre teatro y modernidad, para lo que seguimos a diversos autores (Habermas, Foucault, Jameson, Gay, Altamirano, Moretti, etc.). Nos detuvimos en el rol de la burguesía. En los antecedentes del drama moderno con Diderot, Lessing, Goldsmith, entre otros. Los diversos aportes teóricos sobre el drama moderno a cargo de Dubatti, Hauser, Lehmann, Szondi, Sarrazac, etc. El rol de figuras centrales como Henry Ibsen y August Strindberg y, finalmente, presentamos reflexiones sobre el realismo y el naturalismo.

La lectura, la escritura, de las que forman parte el drama moderno y las artes plásticas surgen a partir del rechazo al sufrimiento, es a partir de este punto que se inicia la sensación de “otro mundo”, del refugio del lector. Los receptores crean sentido a medida que leen, se construyen a sí mismos con palabras y con historias que toman de distintos lugares. Lo interesante y difícil para el mediador es contagiar esas ganas de apropiarse. Al multiplicarse, con la emergencia de nuevas poéticas, las posibilidades del encuentro con la

---

<sup>58</sup> Cf. Watt, Ian. 1957, *Ibid.*

lectura y con la expectación del teatro se genera un nuevo espacio en el que se puede habitar.

### Capítulo III:

#### El drama moderno de Europa en Buenos Aires

##### I) Recepción y circulación de la dramaturgia del drama moderno europeo en Buenos Aires.

La información vinculada con el rastreo de datos históricos que definan la presencia y el conocimiento del teatro europeo en Argentina entre 1900 y 1930 es notable. El principal centro de recepción e irradiación es Buenos Aires que, a comienzos del siglo XX, es una ciudad moderna, abierta a los estímulos europeos, receptiva a toda información, y ávida de prestigio. El público porteño conocía, a fines del XIX y principios del XX, las obras del teatro europeo casi al mismo tiempo que los espectadores de Europa. Si rastreamos los principales diarios de la época vemos que existía una frecuente asistencia de espectadores para ver obras italianas, francesas y españolas.

En las primeras décadas del siglo XX el campo teatral porteño va a sufrir grandes cambios. En principio, podemos afirmar que los vínculos entre Europa y Argentina no son recíprocos. Es evidente que el teatro europeo ha creado sistemas en nuestro país aunque no podemos afirmar lo mismo en sentido inverso. El movimiento desde Europa hacia Argentina evidencia un claro fenómeno de apropiación, refuncionalización y resemantización a cargo del teatro porteño que toma en cuenta las características locales o vernáculas de su estética y los reclamos del contexto socio-cultural.

##### II) Autores dramáticos del teatro europeo que influyeron en la dramaturgia porteña del drama moderno

Entre los autores más reconocidos de la época podemos mencionar a Roberto Bracco con *Maternidad* (1923), *Nellina*, (1908), *Pequeña fuente* (1905); Eugene Brioux con *La toga roja* (1908); Gerhart Hauptmann con *Almas solitarias* (1901), *Los tejedores* (1892), *Henschel el carretero* (1898), *Rosa Bernd* (1903), *Las tinieblas* (1889); Paul

Hervieu con *L'inconnu* (1887), *Flirt* (1890), *La chasse au reel* (1913), *El destino manda* (1916); Henrik Ibsen con *Espectros*, (1881), *El pato salvaje*, (1884), *Un enemigo del pueblo*, (1882), *Las columnas de la sociedad* (1877); Giuseppe Giacosa, con *Come le foglie* (1900); Gerolamo Rovetta, con *La lagrime del prossimo* (1906); Hermann Sudermann con: *Batalla de mariposas* (1894), *Magda*, (1893), *El honor* (1889). Estos textos reflejan la vida cotidiana, en ellos, conviven escenas emotivas con elementos de la vida diaria como la cuenta de las compras o las listas de las mercaderías. Estas obras le escapan a la violencia.

El naturalismo se conoció en Buenos Aires unido al positivismo y a los primeros ideales de izquierda. A Argentina llega hacia 1900, tarde en relación con Europa, donde ya habían cuestionado la poética. En América, tuvo un predominio tardío, y su mayor mérito consistió en haber sumado la corriente culta y la popular de nuestra literatura. Entre los dramaturgos naturalistas más influyentes en la escena porteña podemos encontrar a: Ibsen, sobre todo, con *Espectros*; los autores italianos Giuseppe Giacosa, Gerolamo Rovetta y Roberto Bracco quienes dan un tono parco y rudo a su dramaturgia, y se caracterizan por las soluciones y el golpe de efecto de los finales de obra; los dramaturgos franceses, sobre todo Hervieu, con el tema del divorcio y Brioux y sus pensamientos jurídicos. Hermann Sudermann influye en muchos autores con *El honor*; y Gerhart Hauptman con *Los tejedores* y su tragedia social. Entre los temas más abordados por el naturalismo podemos mencionar: el estudio de caracteres, la clase media, el sexo y el tema socio-político (Cf. Berenguer Carisomo: 369).

Si hacemos un recorrido por algunos de los textos más populares de la época encontramos a Roberto Bracco que en *Don Pietro Caruso* (1916) trata el tema del alcoholismo en un padre incapaz de reparar el deshonor de su hija. En la obra hay una visión piadosa e irónica, se manifiesta compasión por este hombre que, pese a amar a su hija, sólo es capaz de generarle vergüenza. Se estrena en Buenos Aires en junio de 1904 en el teatro San Martín. Bracco recibe la influencia ibseniana.

El alcoholismo, también, es tema de un cuento de Gabrielle D'Annunzio titulado *Episcopo y cia* (1891) que, editado por Sempere, fue publicado en 1900. Es un relato en forma de monólogo. Edmundo Guibourg señala la influencia de este cuento sobre *Los*

*muertos*<sup>59</sup> (1905) de Florencio Sánchez, el tema del alcoholismo es el mismo. La casa de Lisandro ha pasado a ser manejada por Julián, el amante de su mujer. Giovanni Episcopo también es humillado, no solamente por su adicción al alcohol, sino también, por una timidez patológica que lo lleva a ser esclavo de Wanzer, de su mujer y, después, esclavo de su suegro, también alcohólico. Un personaje que vincula ambos asuntos es el hijo, Ciro, en D'Annunzio, y Lalo en Florencio Sánchez. Los motivos son los mismos, Giovanni Episcopo da muerte a Wanzer con un cuchillo; Lisandro mata a Julián, el amante de su esposa. Los zapatos que Lisandro le regala a Lalo es otro motivo que se repite. Sánchez logra generar piedad hacia Lisandro. En *Episcopo* y *Cia* los zapatos que Giovanni guarda quedan como recuerdo. El alcoholismo es, también, tema en *El colega Crampton* (1892) de Hauptman.

El 11 de junio de 1904, en el teatro San Martín, se estrena *Il disonesto* de Girolamo Rovetta. La prensa celebra ampliamente la obra. Trata sobre la deshonra, la miseria y el adulterio. La presencia de un padre desvergonzado que se aprovecha de la situación. El personaje del padre irresponsable aparece en *En familia* (1905) y en *El desalojo* (1906), ambos textos de Florencio Sánchez.

El drama moderno ibseniano en Francia divide su legado entre Brieux y Hervieu con sus críticas a la sociedad de principios de siglo, su preocupación filosófica y su poética realista. Ya en Alejandro Dumas (h) y en Augier está esbozada la poética del drama moderno<sup>60</sup>. Henri Becque plantea tesis en *Les corbeaux*<sup>61</sup> (1882). El drama moderno francés tiene raíces literarias, son textos que plantean una censura de los errores de la organización social y que, también, realizan un aporte desde la psicología.

Eugene Brieux (1858-1932) es el dramaturgo que se atiene más al drama moderno canónico, sobre todo, en cuanto a la aparición recurrente del detalle. Los críticos lo denominan “padre Brieux” ya que lo veían como un predicador exhortando desde el escenario. Toda su obra es un señalamiento de los errores de la vida en la sociedad

---

<sup>59</sup> *Los Muertos*, estrenada en 1905, retoma el tema de la violencia doméstica. La obra cuenta la difícil relación entre Amalia y Lisandro. Este último es un bebedor empedernido, que más allá del amor que siente por su hijo Lalo, no consigue dejar sus vicios y sucumbe a una vida trágica.

<sup>60</sup> Cf. Cap. II.

<sup>61</sup> La muerte inesperada del jefe de familia despierta la codicia de los allegados a la mujer y los hijos del mismo. La obra fue rechazada nueve veces en cinco años. Cuando, finalmente, se estrena es un fracaso.

burguesa y de los vicios de los individuos. Critica el doble discurso de las instituciones, las ambiciones que degradan y los riesgos de la lascivia. Habla, asimismo, sobre las consecuencias nefastas del juego, estos temas aparecen en algunas de sus obras como: *La toga roja*, (1900), *Los averiados* (1901), *Los bienhechores* (1896), *El resultado de las carreras* (1898), etc. Entre sus temas favoritos encontramos: el cuestionamiento de la sociedad de su época, la tarea de la justicia y las rivalidades entre los funcionarios para ascender. Su discurso es ampuloso con una oratoria efectista propia de las audiencias francesas. Las maniobras políticas, la fama, las instituciones de la justicia, el sistema de jurados ofrecen una amplia materia de trabajo al drama moderno. Eugène Brieux la utiliza en *La robe rouge* (1900) donde jueces, abogados, diputados y fiscales se comportan cínicamente sobre la inocencia de un imputado. El autor evidencia el arbitrario y turbio manejo de la justicia. El divorcio es otro tema que ofrecen las nuevas leyes francesas, Brieux expone su criterio (no está con los más liberales, que plantean la fácil disolución del vínculo matrimonial, ni con los conservadores que afirman la indisolubilidad del lazo). Casi todos los dramaturgos de la época fundarán en esta temática una obra dramática, una comedia o un vaudeville. Aparecen tanto las posiciones divorcistas como las antidivorcistas. Eugene Brieux en *Blanchette* (1897), representada por la Compañía André Antoine, en el Teatro Odeón el 5 de agosto de 1903, toma el tema del enfrentamiento y la incomunicación entre dos generaciones.

Paul Hervieu (1857-1915) tiene como tema preferido los conflictos matrimoniales. La crítica lo considera mejor autor que Brieux. Su aspiración es brindar una expresión trágica de un drama privado. Hervieu plantea que, en la vida cotidiana, hay una fatalidad que arrastra a los cónyuges. Sus obras se estructuran sobre la base de procedimientos, personajes y diálogo sobrio. La cuestión del divorcio la reitera en *Las tenazas* (1895) y *El dédalo* (1903). En *Las tenazas*, Irene y Roberto están ‘atenazados’ por el matrimonio. La esposa le pide a su marido el divorcio confesando su infidelidad pero no obtiene la liberación. Pasados los años dice Roberto: “*Aquel divorcio tantas veces deseado, soy yo quien lo pide ahora*” pero, entonces, la mujer se niega. Los personajes son incapaces de encontrar el inicio de una nueva vida. En *El dédalo* (1903) se produce el divorcio pero, aun así, el disuelto matrimonio los sigue encarcelando mediante el hijo de ambos. En ninguna de las dos obras el divorcio aparece presentado como una solución. Hervieu piensa que los

conflictos espirituales no se solucionan mediante la ley ya que pertenecen a otro orden. Sostiene que la sociedad sólo puede legislar sobre cuestiones materiales pero no puede reglar la vida misma y corregir el destino de las personas. Se evidencia una posición fatalista con hechos determinados por fuerzas superiores. Es bastante fiel a Ibsen, sobre todo, en lo relacionado a la situación de la mujer. Paul Hervieu escribe, también, *La ley del hombre* (*La loi de l'homme*), 1897, y *La carrera de las antorchas* (*La course du flambeau*), 1901, dos comedias. Se plantea la cuestión de que toda la legislación ha sido elaborada por hombres y los hombres no necesitan la ley para imponer su voluntad. La protagonista de *La loi de l'homme* es Laura de Ragais, cuya hija va a casarse con el hijo de la amante de su esposo. En *La course du flambeau* las tres generaciones de mujeres de una familia se van sucediendo en el cumplimiento del rol femenino.

*Come le foglie* de Giuseppe Giacosa (1847-1906) representa la costumbre y defectos de la burguesía italiana, sobre todo en cuanto a lo relacionado con el matrimonio, las finanzas, el adulterio y el dinero que corrompe. Giuseppe Giacosa, bajo la influencia de Henri Becque y otros autores naturalistas, insiste en los temas antes mencionados, en *Come le foglie*, estrenada el 31 de enero de 1900, y en otros textos como *Tristi Amori* y en *Diritti dell'anima*, (1894). *Come le foglie* se presenta en agosto de 1900 en el Teatro Odeón; en 1903, en el Teatro Politeama; en 1904, en el Teatro Nacional, esta vez en español. La obra comienza cuando la familia está a punto de abandonar la casa de la que ha sido desalojada, deben venderla, están arruinados. Los personajes tienen una curiosa alegría por lo que vendrá, la segunda esposa del padre es superficial. El argumento de la obra nos presenta a Giovanni Rosani, rico industrial italiano con problemas económicos que debe dejar sus objetos y lujos debido a sus deudas. Su segunda esposa, Giulia, quiere ser pintora; su hijo Tommy es un cínico que quiere sacar provecho de la situación; Nennete, la hija, no entiende lo que pasa. Máximo, un sobrino sano y emprendedor, es el personaje positivo que llega para ofrecerse a trabajar para don Giovanni. El padre reconoce que su mayor defecto es no saber ejercer la autoridad. En el segundo acto, dos meses después, en Ginebra, la familia vive en una casa modesta. Giulia pinta cuadros mediocres para, supuestamente ganar dinero y tiene un amante que se llama Helmer. Tommy y Giulia frecuentan sitios dudosos. Tommy tiene una relación con una prostituta y apuesta al juego. Esta realidad sórdida se muestra como elegante y cosmopolita. Nennete es la única que intenta trabajar,

da lecciones de idioma. Máximo y Tommy se encuentran. Máximo lo convence de aceptar un empleo que le consiguió. Nennete empieza a tomar distancia de su hermano. En el tercer acto, Nennete nota que desaparecen dinero y alhajas y sospecha de su madrastra. Cuando Giulia le muestra a Helmer unos cuadros, cae el marco de plata de Nennete quien acusa a Giulia y quiere a Tommy como testigo, éste se niega (esto es semejante a la escena de *En familia*, (1910), la obra de Florencio Sánchez en la que desaparece el anillo de Delfina que Tomasito había empeñado y que su madre rescatará de la casa de empeño. Tommy y Giulia son cómplices, Tommy deja su empleo. Los hermanos recuerdan su infancia y cómo se acompañaban cuando perdieron a su madre. Surge la cuestión sobre la incapacidad de querer que tiene Tommy que explica el título de la obra como la incapacidad de fijarse en algo (Cf. Salerno, 2007: 236). Tommy no vuelve al día siguiente. El acto IV está conformado por una única escena entre Giovanni Rosani y su hija en la que se resuelve el conflicto del texto: aceptan los defectos del padre y reconocen sus virtudes. La reconstrucción de la figura del padre le permite a Nennete iniciar una relación con Máximo.

*En familia* de Florencio Sánchez muestra la descomposición de una típica familia de clase media. Vázquez Cey dice: “*El Giacosa de Come le foglie nos explica, posiblemente, la pintura del ambiente decrepito de En familia, donde se yergue Damián, émulo quizás del Massimo de la comedia italiana*” (1929: 115-116). Corti (1927, tomo IX: 321) rechaza esta influencia al afirmar que el hecho de que en ambas obras haya un hogar desafortunado no implica, obligatoriamente, una comparación. *En familia* es una comedia en tres actos que se estrena el 6 de octubre de 1905 en el teatro Apolo con la actuación de la Compañía de los hermanos Podestá. El grupo familiar está compuesto por las hermanas, Laura y Emilia, haraganas y pedantes. El hermano, Eduardo, es un perezoso, a esto la familia lo llama “neurastenia”. Mercedes, la madre, es la única consciente del grado de degradación a que han llegado. Damián, el hermano mayor y su esposa Delfina, honrados y trabajadores vuelven del sur después de haber fracasado en un negocio y tienen confianza en poder recuperarse. Jorge, el padre de familia es jugador y estafador. Damián, tal vez, podría ser el equivalente de Nennete y de Massimo en la obra de Giacosa. Cuando llega, propone modificar la situación de la familia mediante el trabajo, sólo al final se dará cuenta de lo imposible de sus planes. Según Malvina Salerno, el primer acto de la obra de Sánchez coincide en muchos puntos con la obra de Giacosa al mostrar un cuadro familiar negativo.

Hasta la llegada de Damián, el resto de la familia sobrevive como puede, pero la llegada de éste desatará el conflicto dramático. La madre actúa como mediadora entre los dos bandos aunque también confiesa que le ha robado a la mucama. La diferencia fundamental entre las dos obras es el origen social de la familia, en tanto que la obra de Giacosa muestra los avatares de una familia de la alta burguesía en decadencia, la comedia de Sánchez muestra una familia de clase media enriquecida recientemente lo que se refleja en el registro de lenguaje de los personajes: “*deber a cada santo una vela*”, “*sacar el cuero*”, “*estar de jetta*”, etc. mientras que Tommy es un caballero decadente; Eduardo es un “atorrante”. Ambos textos son comedias, por lo tanto, se supone que tienen un final feliz, la obra de Giacosa termina con el autoconocimiento de los personajes, la aceptación del padre y la unión de Nennete con Massimo. *En familia* tiene un final irónico, si bien el embaucador es descubierto, esta persona es el padre de Damián. El sentimiento filial se destruye y no hay posibilidad de reconstrucción. Domingo F. Casavedall en su libro *El tema de la mala vida en el teatro nacional* se refiere al tema de los personajes que han caído en desgracia quienes, en algún momento, han gozado de la buena vida y, luego, la perdieron por su carácter o por la mala suerte, esto está perfectamente representado por Sánchez a través del personaje de Jorge de *En familia*.

*El honor* (1889) de Sudermann es un drama en cuatro actos. Se estrena, en Buenos Aires, en 1899 por la Compañía de Clara Della Guarda en el Teatro San Martín. Después, se reestrena en numerosas oportunidades. La Compañía de André Antoine la presenta en el Teatro Odeón en 1903. A nivel de la fábula *El honor* cuenta la historia de Octavio, hijo de Eulalia y Antonio, quien vuelve a casa después de diez años de educarse en EE.UU, gracias a la ayuda de Jacinto, el patrón de sus padres. Octavio es un joven lleno de principios e ideales que está enamorado de Montserrat, hija de Jacinto, aunque cree que esta unión es imposible por la diferencia social. Octavio está preocupado por su hermana Rosalía que lleva una vida disipada y es la amante de Ricardo, hijo de Jacinto. Quiere obligar a su hermana a dejar esa vida pero ella se niega. Le dice que él tuvo la posibilidad de conocer el mundo porque es hombre pero que ella sólo tiene la oportunidad de salir de su casa si accede a los deseos de Ricardo. Octavio quiere ir a América con su familia que, primero, acepta partir pero, luego, se niega. Su amigo, Emilio, hombre de buena posición social le dice:

*Emilio: ¿Por qué te obstinas, cuando les hablas un idioma que no comprenden? Es más no pueden oírte siquiera (1924: 101).*

*Emilio: Vamos amigo mío convéncete de que eres entre los tuyos una planta exótica, al igual que entre los suyos lo es también la hija del que fue tu jefe. A germinar los dos, trasplantados en otro terreno más a propósito; que aparezca la nueva semilla (1924: 102).*

Octavio va a la casa de Jacinto pero le niegan la entrada. Emilio, el marqués, reta a duelo a Ricardo por la ofensa recibida por Octavio y su familia, Ricardo le dice que la ofensa fue reparada por su padre, Emilio le aclara que Octavio devolvió el cheque. Hablan del honor que Ricardo no tiene. Jacinto no quiere aceptar que le devuelvan el dinero, quiere echar a Octavio pero Monserrat se opone. Monserrat cuenta que la encontraron en la habitación con Octavio pero que él reparará la ofensa casándose con ella. La familia se espanta. El marqués le pide a Jacinto la mano de Monserrat para Octavio y que firme un cheque con la dote de su hija, le aclara que Octavio es su socio en el banco lo que, seguramente, va a hacer que Jacinto bendiga la unión. El tema de la clase media se evidencia tanto en los problemas económicos, fruto de ambiciones excesivas que terminan destruyendo los principios morales, como en los hijos que superan a sus padres. *El honor* de Sudermann brinda a Sánchez casi toda la estructura de *En Familia*, el desbarajuste de una familia de clase media. Los padres Jorge y José; los hermanos, Eduardo y Pepe; las hermanas, Emilia y Laura, son todos personajes derrotados y cínicos. El tono de la obra es amargo. La pieza tiene un personaje “sano” Damián (Robert en el texto de Sudermann) que trata de encarrilar a la familia.

Roberto Giusti (Cf. 1920) menciona una similitud presente en los títulos de las obras de Sánchez y en los títulos de las obras del teatro italiano de la época, por ejemplo, *Los derechos de la salud*, estrenada en Montevideo en 1907, e *Il diritto di vivere* (1911) de Bracco, representada por Grasso en el Teatro Odeón. También con, *Diritti dell'anima* de Giacosa llevada a escena en el Teatro San Martín por Zaconi, en julio de 1904. *El deseo* (1888) de Sudermann es un texto cuyo tema principal es semejante a *Los derechos de la salud*, Víctor Pérez Petit lo señala en *La Revista Nacional* de Montevideo. Juan Pablo Echagüe citado por Julio Imbert en *Florencio Sánchez, vida y creación* señala que es un

tema “*muy traído y llevado por los dramaturgos del momento*”, Imbert afirma que el título original de *M'hijo el doctor* era *M'hijo el doctor: las dos consciencias* por influencia de la obra de Rovetta *Le due coscienze* (Cf. Dora Corti, tesis doctoral).

*Papa Lebonnard* (1889) de Jean Aycard fue estrenada por Ermete Novelli el 27 de agosto de 1904 en el Teatro Ópera. La escena principal sucede cuando el padre Lebonnard, bueno y sacrificado, no tolera más los insultos de su mujer y de su supuesto hijo y le reprocha a su esposa la traición. Se parece a *Nuestros Hijos* (1908) de Sánchez, el tema del marido humillado que perdona y el enfrentamiento de dos generaciones.

En mayo de 1901 se estrena *Le due coscienze* de Gerolamo Rovetta que plantea el tema del hombre que se debate entre legitimar o no a la mujer que es madre de su hijo sin ser su esposa. El mismo tema que plantea Sudermann en *Casa paterna* (1907) que estrenó Teresa Mariani en abril de 1902.

Gerhart Hauptmann (1862- 1946) es autor de la escandalosa obra *Los tejedores* (*Die Weber*, 1893). Premio Nobel en 1912, autor canónico alemán, uno de los escritores más representativos de la literatura alemana de principios del siglo XX. Frecuentaba grupos de tendencia naturalista y su producción fue percibida siguiendo esta corriente. El autor declara ser un “*platónico nato (...) un mero medio e instrumento colocado a disposición de la expresión inconsciente de un ser superior, hasta de un misterio original*” (Stöckmann, 1999: 30). Tendía a relativizar su vínculo con el naturalismo. En 1895, Heirich Mann opinó en relación con *Los tejedores* de Hauptmann que el arte no debería ser dominado por cuestiones políticas ya que, sostenía, una vez que la situación cambiase las descripciones de los tristes momentos de los trabajadores “*se convertiría en aborrecible e inútil*” (Galle, 2011: 362). En Hauptmann las características individuales (gestos, apariencias, modos de hablar, etc.) expuestas, por medio de la redundancia, se convierten en motivos conductores (*leitmotiv*) que rompen con la ilusión mimética, mediante la ironía. La descripción de los elementos internos se traslada al interior de los protagonistas, mediante procesos mentales y emocionales, manifestando una tendencia al naturalismo objetivo. El mundo de la técnica, la industria y la sociedad de masas aparece representado por distintos medios, por ejemplo, el tren. Las obras de Hauptmann presentan un recorte familiar muy común en los dramaturgos porteños. El público al que se dirigían era burgués como los propios escritores.

Algunos autores europeos utilizaban tanto la ficción como el ensayo para promover sus ideas, al igual que algunos autores argentinos.

El naturalismo alemán destaca su compromiso con la realidad, exige una investigación del ambiente social y del tipo humano. Las obras se detienen en el protagonista y su contexto, destacando los elementos relevantes. Sus procesos psíquicos son evidenciados en la esfera privada y laboral. Los personajes son determinados por la naturaleza y su ambiente. Su lado instintivo y violento no puede ser controlado y genera una serie de consecuencias encadenadas. Una de las consecuencias del determinismo es el esquematismo de las acciones y la presencia de personajes que solamente pueden actuar en forma previsible, sin autonomía. El naturalismo alemán, según la crítica, ocupa un papel fundamental en la preparación de las vanguardias de principios de siglo, exacerbando la consciencia de que las nociones realistas no pueden ser radicalizadas “*al punto de competir con las descripciones científicas y que la ficción no puede ser un medio de reproducción de la realidad*” (Galle, 2011: 361). Aunque los autores aspiran a retratar su tiempo de manera fiel, sus resultados concretos no son tan convincentes.

Entre las ediciones argentinas de autores europeos de la época que estamos estudiando encontramos en el Catálogo de la Biblioteca del Instituto Nacional de Teatro, entre otros, los siguientes títulos:

- Bracco, Roberto, *Maternidad*, 1923, en ‘Bambalinas’, número 295, Buenos Aires.
- Bracco, Roberto. *Don Pedro Caruso*, 1924, en ‘Bambalinas’, Año VII, Número 301, Buenos Aires.
- Brieux, Eugene, *La toga roja*, 1922, en ‘El Teatro’, Año II, número 54, Buenos Aires.
- Giacosa, Giuseppe, *Una partida de ajedrez*, 1923, en ‘El Teatro’, Año II, número 95, Buenos Aires.
- Hauptmann, Gerhart, *Almas solitarias*, 1921, en ‘El Teatro’, Año 1, número 18, Buenos Aires.
- Hervieu, Paul, *Las tenazas*, 1922, en ‘El Teatro’, Año II, número 72, Buenos Aires.
- Sudermann, Hermann, *Batalla de mariposas*, 1921 en ‘La escena. Revista Teatral’, Año IV, número 142, Buenos Aires.

- Sudermann, Hermann, *Magda*, 1924, ‘Teatro Clásico’, Biblioteca Económica de Autores Famosos, Buenos Aires.
- Sudermann, Hermann, *El honor*, 1924, ‘Teatro Clásico’, Biblioteca Económica de Autores Famosos, Buenos Aires,

Dejando en evidencia la importancia y el interés que despertaban estos textos entre los receptores porteños vemos las distintas ediciones en el Catálogo de la Biblioteca Nacional de la República Argentina correspondientes a la época que estamos abordando:

- Bracco, Roberto, 1906, *La piccola*, s/d en Tesoro de la Biblioteca Nacional de la República Argentina.
- Bracco, Roberto, 1917, *Teatro*, Remo Sandron, Milano.
- Bracco, Roberto, 1920, *El derecho de vivir: Il diritti di vivere* en ‘La escena’, año 3, suplemento 15, 25 de octubre, traducida por Mario Cataldo.
- Bracco, Roberto, 1921, *Teatro*, Remo Sandron, Milano.
- Bracco, Roberto, 1923, *Maternidad*, Ferrari, Buenos Aires.
- Bracco, Roberto, 1924, *Don Pedro Caruso*, Ferrari, Buenos Aires.
- Bracco, Roberto, 1925, *Nellina* en ‘Bambalinas’, Buenos Aires.
- Bracco, Roberto, *Pequeña fuente: drama en cuatro actos*, Biblioteca Económica de Autores Famosos, Buenos Aires.
- Brioux, Enrique, 1902, *Les remplaçantes*, P. V. Stock, Paris.
- Brioux, Enrique, 1902, *Les bienfaiteurs*, P. V. Stock, Paris.
- Brioux, Enrique, 1902, *Les avaries*, P. V. Stock, Paris.
- Brioux, Enrique, 1903, *Blanchette: comedie en trois actes*, P. V Stock, Paris.
- Brioux, Enrique, 1905, *Maternité*, P. V. Stock, Paris.
- Brioux, Enrique, 1921, *Théâtre Complete de Brioux*, Paris Académie Française, tercera edición.
- Brioux, Enrique, 1921, *Los averiados*, Moro Tello y Cia, Buenos Aires.
- Brioux, Enrique, 1905, *L’Armature: pièce en cinq actes*, Paris, P. V. Stock
- Brioux, Enrique, 1925, *La toga roja*, Biblioteca Económica de Autores famosos.

- Giacosa, Giuseppe, 1924, *Come la foglie: commedia en quattrro atti*, Fratelli Trevas, Milano.
- Hauptmann, Gerhart, 1918, *Fuhrmann Henschel*, S. Fischer, Berlin.
- Hauptmann, Gerhart, 1924, *El hereje de Soana*, Editorial Internacional, Madrid.
- Hervieu, Paul, 1921, *Œvres de Paul Hervieu: Théâtre*, Alphonse Lemerre, Paris.
- Rovetta, Gerolamo, 1919, *La lagrime del prossimo*, Baldini&Castaldi, Milano.
- Sudermann, Hermann, 1924, *Magda: drama en cuatro actos*, Biblioteca Económica de Autores Famosos, Buenos Aires.
- Sudermann, Hermann, 1924, *El honor: drama en cuatro actos*, Biblioteca Económica de Autores Famosos, Buenos Aires.
- Sudermann, Hermann, 1924, *El honor*, Bruguera, Buenos Aires.
- Sudermann, Hermann, 1924, *Magda, el hogar paterno*, Bruguera, Buenos Aires.
- Sudermann, Hermann, 1930, *El deseo*, Bruguera, Buenos Aires.

### III) Henrik Ibsen y el drama moderno

En sus años de formación Ibsen recibe la influencia de dos autores muy diferentes entre sí: el francés Eugene Scribe y el alemán Friedrich Hebbel. Del primero aprendió cómo construir la intriga interna del drama en secuencias escenográficas motivadas por la lógica. De Hebbel toma los procedimientos para armar la obra en la dialéctica actual de la vida misma, así, traslada los conflictos ideológicos de su tiempo al teatro creando un drama de problemas y aplicando la técnica retrospectiva de la tragedia griega (Cf. Bjorn Hemmer). Henrik Ibsen brinda a través de sus textos modernistas la continuación de la tradición europea de la tragedia. En sus obras describe a las personas en el ambiente burgués de su tiempo, personas que en su vida cotidiana afrontan de repente una crisis profunda. Este conflicto ha sido generado en parte por ellos mismos con sus acciones previas y su falta de visión, pero toman consciencia de esta situación, cuando ya es demasiado tarde, mediante un análisis de lo pasado. En el mundo ibseniano los protagonistas aspiran a una meta pero esta misma aspiración los conduce a la soledad. Aunque siempre tienen la posibilidad de

elegir otro camino, sus personajes no ven las consecuencias de sus elecciones. El teatro de ideas surge en Ibsen como un pasaje desde el problema de identidad nacional a una cuestión de integridad personal del individuo. Sostiene que un pueblo sólo podrá levantarse culturalmente a través de la fuerza de voluntad del sujeto (Cf. Moretti, 2014).

El mundo ibseniano está conformado por industriales, comerciantes, médicos, ingenieros, profesores, pastores, alcaldes, periodistas, contadores, impresores, jueces, incluso cuando aparece un artista (*Cuando los muertos nos despertemos*, 1899) es tan burgués como el resto. En las obras de Ibsen todos comparten el mismo espacio y hablan el mismo lenguaje. Todos aparecen como integrantes de la clase dirigente que han convertido a este mundo en lo que es. Excepto los sirvientes, no hay trabajadores. Como excepción, podemos mencionar *Las columnas de la sociedad* (1877) que se inicia con el enfrentamiento entre el líder sindical y el gerente de una empresa naval por la seguridad del trabajo, se habla de las ganancias del empresario. Pero, más allá de esta obra, el enfrentamiento capital-trabajo no está presente en el mundo ibseniano porque el autor se centra en los problemas de la burguesía. En el drama moderno el mundo es sólido: sillones, bibliotecas, escritorios, chimeneas, gente calma, cuidadosa. Después, empieza la acción y nada es estable y seguro. Nada es sólido.

*Las columnas de la sociedad* (1877), *El pato salvaje* (1884), *El maestro Solness* (1892) y *Juan Gabriel Borkman* (1896) tienen el mismo punto de partida, dos amigos/socios se enfrentan, uno de ellos queda en la quiebra. El enfrentamiento entre burgueses aparece despiadado e injusto pero, casi nunca, ilegal excepto por las falsificaciones de *Casa de muñecas* (1879), la contaminación de *Un enemigo del pueblo* (1882), o en algunas maniobras dudosas de *Juan Gabriel Borkman*. Aparece una zona opaca, equívoca en *Las columnas de la sociedad*, se corre el rumor de que se ha producido un robo en la empresa de Bernick, esto es falso pero él lo deja circular, pese a que perjudica a un amigo, porque esta situación lo salvaría de la quiebra. Luego, va a utilizar influencias políticas para proteger unas inversiones que no son legales. En *Espectros*, el pastor Manders convence a la señora Alving de no asegurar un orfanato que es destruido por un incendio y todo se pierde. En los textos aparecen: reticencia, difamación, negligencia, deslealtad, surgen nuevas situaciones, con leyes imprecisas, donde el comportamiento es

equivoco pero no es ilegal. Actos dudosos, evasivos, ambigüedades. Los hechos se evidencian mediante alguna circunstancia imprevista: rumores, papeles perdidos, socios expulsados, accidentes. La mentira persiste durante años. Las zonas de ambigüedad, de opacidad son demasiado extensas.

*Maquinaciones, manipulaciones, conciencia intranquila, moralidad flexible... la zona gris. En su interior una "inconciliable contradicción entre dos moralidades palabras que se hacen eco casi literal de la idea hegeliana de la tragedia. E Ibsen es un dramaturgo ¿Es eso lo que atrae hacia la zona gris? ¿El potencial dramático que encierra el conflicto entre el burgués honesto y el financista intrigante? (Moretti, 2014: 210).*

La primera crisis del capitalismo europeo, es la Depresión de 1873-1896<sup>62</sup> que Ibsen sigue año a año con doce obras. El fracaso avanza de generación en generación. No hay redención para los vencidos. Todos se equivocan. *Un enemigo del pueblo* plantea el conflicto entre el buen burgués y el financista corrupto.

En *El pato salvaje* el viejo Werle ocupa la misma posición que Claudio en *Hamlet* y Felipe en *Don Carlos* (Cf. Moretti: 212-213): no es el protagonista de la obra pero sí es el más poderoso. Controla a las mujeres, compra complicidad y afecto, todo lo hace sin énfasis. En su pasado hay algo que no está bien. Años atrás, su socio Ekdal queda en la ruina, en tanto que Werle sobrevive y progresa. Como sucede en Ibsen el acto inicial es ambiguo, pero el hecho es que a Ekdal lo condenan y a Werle lo absuelven. Dice: "*Una absolución es una absolución*", (Cf. Moretti: 213). En casi todas las obras de Ibsen aparece una mezcla de inmoralidad y legalidad que posibilita el éxito. En la burguesía de Ibsen aparece una suerte de "*disonancia irresuelta*" (Cf. Moretti, 216). No hay alternativas, no hay soluciones, todos se equivocan.

En *Las columnas de la sociedad*, podemos preguntarnos: ¿Quiénes son las 'columnas de la sociedad'? Bernick y sus socios, por un lado; pilar, también, es la "*credibilidad moral*" (falsa) que en el pasado lo salva de la quiebra. Hacia el final de la

---

<sup>62</sup> Gran Depresión (Long Depression) de 1873 fue la primera crisis de dimensión mundial cuyos efectos se sintieron, sobre todo, en Europa y EE.UU., caracterizada por la deflación generalizada y el bajo crecimiento. Se suele considerar que el Reino Unido fue el país más afectado. Sólo será superada en gravedad por la Depresión de 1930.

obra aparecen dos nuevos significados: “*otra cosa que he aprendido*”, dice Bernick, es “*que los pilares de la sociedad son ustedes, las mujeres*”, Lona responde: “*No, mi estimado. El espíritu de la verdad y el espíritu de la libertad: son los verdaderos pilares de la sociedad*” (Cf. Moretti: 216-217). El burgués realista aparece en la obra de Ibsen: Lona, Nora, Regina. Según Moretti, Ibsen nos ha dejado como legado el reconocimiento de la impotencia del realismo burgués frente al poder capitalista.

La manera de hablar de los personajes ibsenianos deja en evidencia los distintos significados que se le adjudican a un mismo término. En *Casa de Muñecas*, dice Nora: “*¿No te das cuenta de que hoy es la primera vez que tú y yo, marido y mujer, hablamos con seriedad? (...) desde que nos conocimos no hemos tenido una sola conversación seria*”. La palabra ‘seria’, tan importante para los burgueses: en la acepción de ‘triste’, pero también, ‘sobria’, ‘precisa’ (Cf. Moretti: 218).

Uno de los aspectos más notables de la producción de Ibsen es la descripción de los personajes y sus ideas sobre lo que hace merecer la pena vivir, sus valores y la comprensión de la vida pese a que su auto-comprensión puede ser intuitiva y, a veces, deficiente.

Dice Ibsen sobre su obra en 1857<sup>63</sup>:

*No es la lucha consciente de ideas que pasan por nuestra mente, como tampoco sucede en la realidad; sino que lo que vemos son los conflictos humanos, y entremezclados en el trasfondo de ellos, están las ideas luchando, siniestras o victoriosas.*

Para el autor, el arte dramático debía conjugar de la manera más realista posible: la psicología, la ideología y lo social. Pone el acento, sobre todo, en los conflictos que surgen por distintas interpretaciones de la vida.

Con *Casa de muñecas*, 1879, Ibsen presenta el denominado “realismo crítico”: el individuo que queda en oposición con la mayoría, con la autoridad opresiva de la sociedad. El individuo se libera del pensamiento tradicional y, así, surgen los problemas. Ibsen expone en sus distintas obras los conflictos ocultos de la sociedad, abriendo las puertas de las habitaciones cerradas del hogar burgués muestra lo que se esconde detrás de apariencias

---

<sup>6363</sup> Todas las citas vinculadas con el epistolario de Henrik Ibsen fueron extraídas de <http://Jens-hanssen/ibsen.net>

impecables: la doble moral, la falta de libertad, la traición, la estafa y una constante inseguridad, es decir, distintos aspectos de la vida burguesa que no deben ser mencionados en público. Los representantes de la comunidad presionan para que no se diga aquello que debe ser silenciado. La burguesía que requiere tranquilidad, orden y estabilidad es perturbada por las obras del autor que irrumpen en el sosiego de la vida burguesa.

El crítico literario danés George Brandes (1842-1927) fue un gran pionero del avance del realismo en los países nórdicos. En 1871, Brandes brinda una serie de conferencias en la Universidad de Copenhague que llevan como título “Las principales corrientes de la literatura del siglo XIX”, textos que fueron posteriormente publicados. En esta obra el autor avanza sobre una nueva forma de literatura que debería ser crítica, social y realista.

Dice Brandes:

*Que la literatura de nuestros días está viva es cierto pero sobre las bases de presentar problemas para el debate. Así, por ejemplo, Georg Sand pone en palabras la relación entre sexos, Byron y Feuerbach, la religión, Proudhon y Stuart Mill la propiedad. Que la literatura no presente nada para el debate es igual a estar en vías de perder todo significado<sup>64</sup>.*

Los representantes del realismo de crítica social en Noruega, además de Ibsen, son: Bjornson, Lie y Skram, entre otros. Todos reciben la inspiración de Brandes.

Los cuatro dramas que Ibsen publica entre los años 1877 y 1882: *Las columnas de la sociedad*, *Una casa de muñecas*, *Espectros* y *Un enemigo del pueblo* son caracterizados como dramas realistas contemporáneos o dramas de problematización social. Así vemos que:

- La relación entre sexos aparece en *Casa de muñecas* y en *Espectros*.
- Las características problemáticas de los males que prevalecen en las comunidades son debatidos en *Un enemigo del pueblo* y *Las columnas de la sociedad* (moralidad social, tiranía de la mayoría, consideraciones de índole

---

<sup>64</sup> Cf. <http://Jens-hanssen/ibsen.net>

comercial versus consideraciones generales de nivel comunitario, amenazas ambientales, etc.).

En estos dramas realistas Ibsen es impiadoso en su demanda por desenmascarar el lado negativo de la sociedad, la hipocresía y la falsedad, el uso de la fuerza y las manipulaciones. Los temas claves son: la verdad, la posibilidad de emancipación, la realización personal y la libertad del individuo. Todo esto hizo que el autor se convirtiera en una figura controvertida de su tiempo. Sus obras generaban discusiones violentas o furor absoluto. Posteriormente, se verá la enorme importancia de algunas de sus piezas para diversos movimientos sociales. Prácticamente, no existe una obra teatral que tenga el significado para la libertad de la mujer que tuvo *Casa de muñecas*.

Ibsen se preocupa mucho con el hecho de que en sus dramas contemporáneos los espectadores o los lectores presenciaran cadenas de eventos que bien podrían ocurrir en la vida de cada uno. Esta circunstancia requería que sus personajes hablaran de forma natural, de manera cotidiana y no que se expresaran en verso como en *Brandt* (1866) o *Peer Gynt* (1867). Los monólogos, apartes o modos afectados de hablar quedaban fuera de lugar.

Dice Ibsen en una carta al teatrólogo sueco August Lindberg del 22 de agosto de 1873:

*El lenguaje debe ser natural y el modo de expresión debe ser característico de cada persona. Como es evidente ninguna persona se expresa de la misma manera que otra. Este aspecto debe ser tenido en cuenta sobre todo en los ensayos que es cuando fácilmente se repara todo lo que no sea natural y espontáneo, teniendo por tanto que ser alterado una y otra vez para lograr la credibilidad y el realismo total. El efecto a lograr depende de la sensación que el público tenga de que está sentado mirando o de que pasa en la vida real.*

La obra de Ibsen era ampliamente conocida en nuestro país, tanto por las puestas de las compañías extranjeras como por las traducciones, (recordemos, en este sentido, que las primeras versiones de los textos ibsenianos publicadas en Buenos Aires provenían de traducciones inglesas o francesas y no, directamente del noruego). Los textos ibsenianos

influyen en *Las campanas* (1908) de Julio Sánchez Gardel; *Más que la ciencia* (1911) y *La mujer fuerte* (1915) de César Iglesias Paz; en toda la producción de Rodolfo González Pacheco; en *La mala siembra* (1924) y *La fuerza ciega* (1917) de Vicente Martínez Cuitiño; *Los invertidos* (1914) y *La mujer de Ulises* (1918) de José González Castillo; *El hornero* (1918) y *El patrón del agua* (1919) de Gustavo Caraballo; *La madrecita* (1920), *Los desventurados*, (1922), *La loba* (1920) y *La samaritana* (1923) de Francisco Defilippis Novoa; *El sendero de las tinieblas* (1921) de Edmundo Guibourg; *La sugestión de Lerman* (1907) de Enrique García Velloso; *Con las alas rotas* (1917), *La amarra invisible* (1915) de Emilio Berisso; *La mala sed* (1920) de Samuel Eichelbaum; *El arlequín* (1906) de Otto Miguel Cione (Cf. Dubatti, 2006).

En relación con los estrenos de Ibsen en Argentina, según *La Nación*, a partir de 1900, podemos mencionar:

- 1904: *Espectros* y *Un enemigo del pueblo* a cargo de la Compañía de Remete Zacconi en el Teatro San Martín.
- 1906: *Casa de muñecas* a cargo de la Compañía de Lugné-Poe/Suzanne Després.
- 1907: *Espectros* a cargo de la Compañía Tomasso Solini en el Teatro Coliseo.
- 1907: *Rosmerholm*, *Hedda Gabler* y *La dama del mar* a cargo de la Compañía de Eleonora Duse en el Teatro Odeón.
- 1910: *Espectros*, a cargo de la Compañía de Tomasso Salvini.
- 1911: *Espectros* en el Teatro Avenida.
- 1911: *Juan Gabriel Borkman* a cargo de la Compañía Villagómez.
- 1911-1912: *Espectros* en el Teatro Victoria.
- 1912: *Nora (Casa de muñecas)* en el Teatro Odeón.
- 1913: *Espectros* en el Teatro Coliseo.
- 1913: *Spettri* a cargo de la Compañía Remete Zacconi en el Teatro Odeón.
- 1913: *Gespenter* (en alemán) a cargo de la Compañía Bluhm-Lessing.
- 1915: *Espectros* a cargo de la Compañía Tomasso Salvini.

La obra de Ibsen más representada, como vemos, es *Espectros*, sobre todo por parte de compañías españolas, francesas, italianas y alemanas, también, se realizan representaciones en circuitos teatrales que cuentan con menos afluencia de público. ‘La Nación’ no consigna puestas entre 1916 y 1920, tal vez, esto se deba a la disminución de la llegada de compañías extranjeras causada por la Primera Guerra Mundial.

Es a partir del trabajo de los intermediarios con crónicas, ensayos, investigaciones, artículos y libros que se posibilita el acercamiento a la personalidad y la obra de Ibsen. En Argentina, circularon tanto artículos relevantes como otros no tanto, de autores argentinos y extranjeros que podían conseguirse en librerías, bibliotecas públicas o privadas, o de mano en mano, a manera de ejemplo podemos mencionar *Les révoltés scandinaves* de 1894 que lleva a Rubén Darío a la ciudad de Buenos Aires y que sirve de inspiración para publicar sus textos en ‘La Nación’. Sobre la figura del intermediario dice Claudio Guillen “*tratándose de cierta función, no es inútil saber quién la desempeña, ni fácil siempre distinguir entre el fino articulista de segunda fila y el ensayista o crítico de renombre*” (1985: 70).

De la amplia bibliografía publicada sobre Ibsen mencionaremos <sup>65</sup>:

- a. Rubén Darío, “Ibsen”, La Nación 22 y 25 de julio de 1896, Pág. 3, col. I. trabajo reeditado con el título “Auroras boreales (Ibsen)” en la primera edición de *Los raros* (Buenos Aires, tipografía La Vasconia, 1896), y más tarde como “Ibsen” a partir de la segunda edición ampliada de *Los raros* (Barcelona, Maucci, 1905).
- b. José Ingenieros, “La psicopatología en el arte”, conferencia dictada en 1899, en el Centro de Estudiantes de Medicina.
- c. Carlos Olivera, “Mujeres de Ibsen” en ‘Revista de Derecho, Historia y Letras’, XI (1901), pp. 450-359.
- d. Víctor Pérez Petit, *Los modernistas*, Montevideo, Biblioteca del Club Vida Nueva, 1903.
- e. Juan Pablo Echagüe, “Ibsen: Un enemigo del pueblo” en ‘Puntos de vista’, Barcelona, Casa Editorial Maucci, 1905, pp. 127-132.

---

<sup>65</sup> Cf. Dubatti, 2006: 244-246.

- f. Félix Momigliano, “Las mentiras sociales en el teatro de Ibsen” en ‘Revista Mensual de Ciencia, Sociología y Letras’, Montevideo, I, febrero- marzo 1905, pp. 99- 101.
- g. Revista ‘Los nuevos caminos (Arte, Crítica, Estudios Sociales)’, número especial dedicado a Ibsen, junio- julio, 1906, director José de Maturana.
- h. “Epistolario ibseniano (Cartas a Brandes)”, pp. 1-16, contiene siete cartas que Ibsen le envió a Brandes entre 1869 y 1872.
- i. “Ibsen poeta” (traducciones de Juan Ramón Jiménez, pp. 17-21, contiene los poemas “El minero”, “Poder del recuerdo”, “Partida”, “Pájaro y pajarero”, “A mi amigo el orador revolucionario” y “Canto de Eynar e Inés” (fragmento del Acto I de Brand).
- j. “Ibsen Intimo, reportaje a Ibsen y Bjornson”, pp. 22- 25 fragmento de una nota de la autora inglesa Alec Twedle tomado de la revista ‘Temple-Bar’.
- k. “Ibsen dramaturgo”, pp. 26-45, incluye un fragmento del Acto IV de *Brand*.
- l. “Impresiones sobre Ibsen”, pp. 46-66, con títulos de Jacinto Benavente, Alberto Ghirardo, Julio R. Barcos y J. López Pinillos.
- m. L. de Villalobos, “El teatro de Ibsen ante el público latino” en ‘Nosotros’, 1911, pp. 291-292.
- n. M. Kantor, “Sobre algunos dramas de Ibsen” en ‘Nosotros’, 1917, pp. 265-274.
- o. C. Natch, “Estudio sobre Henrik Ibsen” en ‘Nosotros’, 1917, pp. 575-611.
- p. Armando Levene, “Acotaciones a la obra dramática de Enrique Ibsen”, ‘Nosotros’, 1925, pp. 472-496.
- q. H. Díaz Leguizamón, “Apostillas: Ibsen en el vigésimo aniversario de su muerte” en ‘Nosotros’, 1926, pp. 98-100.
- r. Georg Brandes, “Las ideas religiosas de Ibsen” en ‘Síntesis’, 1928, pp. 97- 102, traducción León Dujovne.
- s. Jorge Brandes (sic), “Ibsen en 1882” en ‘Nosotros’, 1928, pp. 221-234.

- t. Jorge Brandes, Henrik Ibsen, Buenos Aires, Tor, 1928.
- u. María Alicia Domínguez, “Mujeres de Ibsen” en ‘Nosotros’, ano XXII, n. 231, 1928, pp. 180-197.
- v. Antonio Alcalá Galiano, “Ibsen y el ibsenismo”, ‘La Nación’, 13 y 20 de mayo de 1928.
- w. J. Torrendell, “Resonancias del homenaje a Ibsen” en ‘La Nación’, 20 de mayo de 1928.
- x. Ha. Mandolina, “El individualismo ibseniano” en ‘Nosotros’, a. XXIII, 1929, PP. 21°-214.
- y. Pedro Henríquez Ureña, “Dos vidas: Ibsen y Tolstoi” en ‘La Nación’, 20 de diciembre de 1931.
- z. María E. Mora y Araujo, Ensayo crítico sobre “Hedda Gabler”, Buenos Aires, 1933.

Claramente, podemos ver el interés en la figura de Ibsen que lo convierte en un referente en las discusiones artísticas e intelectuales de la época. Se encontraban disponibles en Buenos Aires un conjunto de textos del autor que podíamos encontrar en distintos espacios. Entre las ediciones españolas podemos mencionar: *Halvard Solness*, *Juan Gabriel Borkman*, *Despertaremos de nuestra muerte*, todas de 1902; *Brand*; *Los puntales de la sociedad* y *Un enemigo del pueblo* de 1903; *Rosmerhold* y *El niño Eyolf* de 1905.

En cuanto a las ediciones francesas, según el Tomo III (“Literatura”) del *Catálogo Metódico de la Biblioteca Nacional*, hacia 1911, podíamos consultar alrededor de diez traducciones francesas:

- *La Fête à Solhaug; L’Ennemi du Peuple*, pièces en vers et en prose traduites du norvégien par le Vicomte de Colleville et F. de Zepelin, Paris, 1904.
- *Jean-Gabriel Borkman*, traduit et précédé d’une préface par le Comte Prozor, 4ème. Ed., Paris, Perrin, 1903.
- *Quand nous nous réveillons d’entre les morts*, traduit et précédé d’une préface par le Comte Prozor, 5ème. Ed., Paris, Perrin, 1903.

- *Brand*, traduit et précédé d'une préface par le Comte Prozor, 8ème. Ed., Paris, Perrin, 1911.
- *Peer Gynt*, traduit et précédé d'une préface par le Comte Prozor, 8ème. Ed., Paris, Perrin, 1912.
- *Le petit Eyolf*, traduit et précédé d'une préface par le Comte Prozor, 4ème. Ed., Paris, Perrin, 1915.

En la Biblioteca del Instituto Nacional de Teatro se conservan otras ediciones francesas:

- *La comédie de l'amour*, traduites du norvégien par le Vicomte de Colleville et F. de Zepelin, (d'après la 6ème. Éd. Parue à Copenhague en 1891), Paris, Perrin, 1925, préface des traducteurs, "Ibsen et *La comédie de l'amour*", pp. 1-18.
- *Solness, le constructeur*, traduit par M. Prozor, Paris, Perrin, 1909, incluye "Notice sur Solness le constructeur" de M. Prozor, fechada en San Petersburgo en enero de 1893, pp. 5-33.

En cuanto a las ediciones nacionales de Ibsen pertenecientes a la época que abarca el presente trabajo podemos mencionar:

- En 1905, la revista 'Los nuevos caminos' publica dos fragmentos de *Brand*.
- En 1918, la "Colección Biblioteca 'La Nación'" publica *Espectros*, *El niño Eyolf*, *La unión de los jóvenes* y *Brand*.
- En los años veinte las ediciones argentinas de los textos ibsenianos aumentan. Entre 1921 y 1922, la colección popular "El teatro ('Revista Semanal de Obras Selectas')" dirigida por Eduardo Reusmann Smith publica *Los espectros* (Nro. 1), *La comedia del amor* (Nro. 31) y *El pato silvestre* (Nro. 34).
- Entre 1923 y 1929, la colección "Teatro Clásico (Biblioteca Económica de Autores Famosos)" publica: *Un enemigo del pueblo* (Nro. 10), *La comedia del amor* (Nro. 17), *Casa de muñecas* (Nro. 44), *La dama del mar* (Nro. 62), *Espectros* (Nro. 123, dos ediciones) y *Harvard Solness* (Nro. 164).

– También, en la década del veinte la colección “El teatro Universal” publica: *Casa de muñecas* (Nro. 7), *El niño Eyolf* (Nro. 10) y *Al despertar de nuestra muerte* (Nro. 17), (Cf. Dubatti, 2006: 255-256).

Algunos de los procedimientos fundamentales de la obra de Ibsen son el sujeto individualista y militante, la intencionalidad pedagógica de la red simbólica, el “villano idealista” (Cf Georges Bernard Shaw en *La quintaesencia del ibsenismo*, 1891), la polifonía, los artificios del “transrealismo” (Cf. Guerrero Zamora) que son apropiados por los continuadores de Ibsen: Herman Sudermann, Henri Becque, Roberto Bracco, Girolamo Rovetta, Paul Hervieu, Eugene Brieux, Octave Mirbeau, José Echegaray, Gerhart Hauptmann que circularon ampliamente por las publicaciones y los escenarios argentinos. Los continuadores europeos de la poética ibseniana no se limitaron a ser meros epígonos sino que tomaron algunos elementos pero los conjugaron con otros, por ejemplo, el melodrama, el costumbrismo o la tragedia. En algunos casos relevantes se observan y transforman algunos aspectos particulares de los textos ibsenianos de orden sintáctico, léxico, composicional, semántico o morfológico (Cf. Pérez Firmat, 1978).

#### IV) El drama moderno porteño y el intertexto ibseniano:

Haremos un breve recorrido por algunas de las obras de dramaturgos porteños que han recibido la influencia de Ibsen.

El vínculo de la obra de Sánchez con la del dramaturgo noruego ha generado posiciones encontradas.

En *El teatro contemporáneo* dice Alfredo De la Guardia que:

*El realismo-naturalismo ha culminado ya en su apogeo de minuciosidad, de exactitud, de abundancia y deriva hacia una concisión acelerada, sin la fiel verosimilitud anterior, más inclinado a las expresiones externas. Florencio Sánchez sigue esa*

*guía mucho más clara que la desvaída influencia de Ibsen* (Cf. “Realismo y naturalismo en el teatro de ideas”, 1947: 202).

Sin embargo, en el prólogo a una edición del teatro de Ibsen, De la Guardia observa: “*En España, Echegaray evolucionó por influencia de Ibsen [...] Dentro del ámbito de nuestro idioma, citemos a Roberto Payró y a Florencio Sánchez*” (en Ibsen, *Teatro Selecto*, 1959: 45). Para Armando Levene la relación de influencia de Ibsen en la obra de Sánchez es una obviedad: “*La riqueza abundante en sugerencias que contiene su obra [la de Ibsen] se difunde en dramaturgos tales como Sudermann, Hauptmann, Bernard Shaw, Bataille, De Curel y Porto Riche.... Alguna vez Jacinto Benavente cultivó ese estilo y en la literatura del Río de la Plata el caso de Florencio Sánchez nos exime de mayores comentarios*” (1924: 472).

Por el contrario, Dora Corti afirma:

*Si Sánchez admiraba al noruego, leía sus obras y las aplaudía calurosamente -sobre todo cuando Zacconi era el protagonista- no puede afirmarse que en él haya quedado la mano de aquel noruego”* (1937: 321).

Juan Pablo Echagüe llamaba a Sánchez “Ibsencito criollo” (El país, 7 de octubre de 1905). En tanto Edmundo Guibourg dice que poseía una “pizca” del “*sarampión de la ibsenitis, moda patológica de una enfermedad epidémica*” (1966: 12). Y, agrega, “*Si [Sánchez] fue ibseniano, lo fue en modo leve, zafándose del rigor pintoresco del costumbrismo, el intento universalizador que con harta justificación le enrostran, por frustrado, quienes analizan el alcance persuasivo de pretenciosos mensajes morales y sociales, tal el de Nuestros hijos o Los derechos de la salud, más vale proclives, sin embargo, al sentimentalismo de Sudermann*” (1966: 8). Dubatti marca la relación de *Espectros* con *Los muertos*; de *Juan Gabriel Borkman* con *Nuestros hijos*; de *Una casa de muñecas* con *Un buen negocio* y de *Romersholm* con *Los derechos de la salud*. Es más notorio el acercamiento de Sánchez con Aicard, Brieux, Rovetta o Sudermann. El vínculo de Sánchez con Ibsen se torna evidente en el realismo social que comienza a generarse en Europa en las últimas tres décadas del siglo XIX, resultado del desarrollo histórico del drama moderno. En cuanto a las diferencias entre Ibsen y Sánchez. Los personajes-individuos presentan visiones de la realidad complejas y atacan abiertamente los

fundamentos de los parámetros sociales. Sánchez, en cambio, presenta la visión de la “gente simple”, del “hombre común” y trabaja con personajes de tipo social y no con individuos con un pensamiento y un comportamiento radicalizado. En tanto que Ibsen busca al hombre excepcional, al individuo que se destaca de la generalidad, por ejemplo, el idealismo de Gregorio Werle en *El pato salvaje*, los deseos de participación de Nora en *Una casa de muñecas*, la voluntad de decir la verdad bajo cualquier costo del Dr. Stockman en *Un enemigo del pueblo*. Según Brustein Ibsen es pesimista y anarquista.

*En el caso de la mayor radicalidad en el teatro de Sánchez (Díaz en Nuestros hijos) se trata de una suerte de reformismo que no llega a desmentir la hipótesis de David Viñas (1963) respecto de la complementariedad del teatro de Sánchez con el pensamiento liberal progresista (Dubatti, 2006: 262).*

Desde el punto de vista formal las diferentes obras de Ibsen son polifónicas o relativistas: los distintos textos presentan hipótesis independientes, no coincidentes y, a veces, abiertamente opuestas. *Las columnas de la sociedad* acentúa la importancia de la verdad como fundamento social; *El pato salvaje* plantea la necesidad de la mentira para vivir.

Dice Ibsen en un estudio realizado por R. H. Sherard en *The Humanitarian* en 1897:

*Yo no soy partidario de nada. No sugiero remedio alguno. Mis obras no son doctrinarias. Describen la vida tal y como yo la veo (...) No pretenden indicar cómo podría introducirse un estado de cosas más feliz. No soy un maestro. Soy un pintor, un retratista (extraído de Dubatti, 2006: 143).*

Tampoco el teatro de Sánchez es ideológicamente cerrado, su dimensión semántica no es tan amplia e integradora como la del teatro de Ibsen. Szondi destaca como procedimientos fundamentales de Ibsen la técnica analítica (Cf. Dubatti, 2006: 27-28), la articulación del tipo (Cf. Dubatti, 2006: 24 y ss.), y la técnica del *leitmotiv* (Cf. Dubatti, 2006: 33). Sánchez, en cambio, presenta intrigas lineales.

*Espectros* es la obra de Ibsen que ha despertado mayor interés en el público y en los dramaturgos argentinos. Podemos marcar un claro influjo de este texto en *El arlequín* (1906) de Otto Miguel Cione, *La armada invisible* (1915) de Emilio Berisso y en *La mala*

*sed*<sup>66</sup> (1920) de Samuel Eichelbaum. Asimismo, *Espectros* es la obra que marca, en 1890, la consagración de Ibsen en la cultura europea latina (Cf. Gregersen, 1936, cap. II, pp. 16-30). Ibsen escribe y publica la obra en 1881 pero se estrena en Francia diez años después. El estreno mundial fue en Chicago, en 1882, gracias al trabajo de un grupo de inmigrantes daneses y noruegos. En Escandinavia llegó a escena, en 1883, en el Teatro Real de Estocolmo y en el teatro Noruego de Cristianía. En Alemania, se representó en numerosas ocasiones en la década del ochenta. La primera puesta importante del autor en Europa meridional fue la versión de *Espectros* de París del 30 de mayo de 1890 a cargo de la compañía del *Théâtre Libre* dirigida por André Antoine según la traducción de Rodolphe Darzens. Gracias a esta puesta la obra de Ibsen comienza a ser reconocida en el mundo latino y a circular por Francia, Italia y España. En 1896, el actor Casas-Carbó dirigió la primera versión catalana de *Espectros*. Las dos primeras puestas de esta pieza que se estrenaron en Madrid fueron habladas en italiano. Es la obra de Ibsen que mayor interés despertó, entre 1890 y 1920, y la que mayor influencia ejerció en los dramaturgos de la época. El crítico inglés William Archer considera que es la mejor obra de Ibsen y dice: “*I think with Hernani and La Dame aux Camélias among the epoch-making plays of the nineteenth century*”<sup>67</sup>.

*Espectros* está centrada en el procedimiento naturalista de la “ilusión científicista” (Cf. Dubatti, 2006. 138). La señora Alving decide develar su pasado como forma de ingresar a una vida alejada de la presión de la sociedad, ajena a la hipocresía. Asume, así, una nueva toma de posición del funcionamiento social, de la figura de su esposo y de la relación con su hijo Osvaldo. Su principal oponente es el pastor Manders que representa todos los prejuicios y limitaciones de la concepción social y religiosa contra la que luchará la protagonista. Durante toda su vida Elene Alving ha sido una mujer muy clásica y conservadora, adaptada a las convenciones, Osvaldo Alving que tiene una escena final impactante es un ayudante de la función desenmascaradora de su madre. A partir de la “ilusión científicista”, el naturalismo aspira a someter a la literatura a los aportes de la ciencia y convertir al teatro en un lugar de exposición de saberes científicos previos (Cf. Dubatti, 2006: 139). A través de la relación de consanguineidad entre el Capitán Alving y

---

<sup>66</sup> Cf. Cap. V.

<sup>67</sup> Archer, William, *Collected Works of Henrik Ibsen*, 1928, Tomo VII, p. 27.

su hijo Osvaldo se incluye en la obra la influencia de la herencia a través de la enfermedad de transmisión sexual del padre, lo que provocará en su hijo una degradación física y mental. A través de este vínculo se pueden pensar otras problemáticas, a saber, la necesidad de incluir entre los hábitos sociales los impulsos de una vida placentera, el sexo y el erotismo.

Según Anderson Imbert, la señora Alving sería una Nora de *Una casa de muñecas* que no se anima a irse (Cf. *Ibsen y su tiempo*, 1946: 57). Tanto Elena como Nora atraviesan procesos de conciencia y examen social que le permiten el pasaje de ciudadano a individuo a partir de la lucha por su libertad.

Los espectros del título serían “*los prejuicios, los ideales hipócritas, los deberes morales sin fundamento que merodean como fantasmas alrededor de los hombres, ensombrecen su hogar y asfixian todo goce de vivir*” (Anderson Imbert, 1946: 57). La red semántica de los “espectros” recorre todo el texto. Para Brustein los “espectros” de la señora Alving son:

*I) una herencia intelectual, los espíritus de las creencias que siguen prevaleciendo incluso después de haber perdido sus significados, y*

*II) una herencia espiritual, los espíritus de los muertos que habitan en los cuerpos de los vivos, controlando sus vidas y destinos* (1970: 82).

Para Moretti, los espectros son el “*signo amenazante de un mundo que rehúsa morir*” (2014: 217).

*En el fondo, casi creo que somos espectros todos. No sólo hemos heredado de nuestros padres la sangre de nuestras venas, sino que heredamos también toda clase de ideas y creencias caducas. No están vivas en nosotros: pero existen y no podemos librarnos de ellas. Hasta cuando tomo un periódico para leer, veo surgir espectros entre las líneas. Me imagino que llenan todo el país, que debe haber tantos espectros como granos de arena* (Ibsen, 2000: 118).

Brustein coincide con Francis Fergusson (Cf. Dubatti, 2006: 143) en la relación de *Espectros* con *Edipo Rey* de Sófocles.

*La obra está construida sobre la estructura de Edipo, y comienza justo antes de la catástrofe, procediendo como una novela policial que va desenterrando la evidencia desde el pasado, para llegar a una terrible e inevitable conclusión* (Brustein, 1970: 81).

El discurso científicista del personaje está puesto en los personajes letrados o profesionales: médicos, abogados. El científicismo naturalista es un procedimiento de composición de la poética y, también, un dato del imaginario de sus personajes que tienen incorporado conocimientos de las ciencias a su mundo cotidiano. En Argentina la primera versión de *Espectros* es de 1896 a cargo de la compañía de Alfredo de Santis en el teatro *Politeama*. Recién fue publicada, por primera vez, en 1918 en la “Biblioteca de ‘La Nación’” en Buenos Aires. La crítica coincidió en ver en *Espectros* una de las obras más perfectas y de mayor trascendencia del autor noruego.

Según Sarrazac, todo el arte de Ibsen tiene, en la manera de arrancar el movimiento dramático, la inercia de la novela. Consideremos el largo primer acto de *Espectros*, la primera mitad se presenta como la exposición de un drama burgués sobre el tema del regreso del hijo pródigo pero apenas Osvaldo, el hijo artista-pintor de la señora Alving que regresa a Paris por una estancia ilimitada ha hecho una breve aparición, el proceso clásico de progresión dramática se interrumpe, dejando paso a la pura introspección. En otros términos, el *drame-dans-la-vie* se convierte en *drama-en-la-vie*. En una conversación de la señora Alving con el pastor Manders, todo el pasado de la familia regresa e invade el presente. La vida de depravación del capitán Alving, muerto hace diez años, disimulado bajo el disfraz de la virtud; el hecho de que este hombre haya seducido a la mucama con quien ha tenido una hija hoy en día, a su vez, servidora en la casa Alving; la desesperación estoica de la señora Alving quien al cabo de un año de un infeliz matrimonio, quería arrojarse a los brazos del pastor Manders y es reenviada a sus deberes de esposa y madre por el propio pastor; la voluntad de la señora Alving de que su hijo sea totalmente distinto a su padre, decisión que la ha llevado a decidir que su hijo esté lo más lejos posible de la casa paterna y no sepa nada sobre su padre. Dice Sarrazac que más que un regreso *dans le passé*,

asistimos a un regreso *du passé*, así, es el pasado en bloque quien toma posesión del presente dramático. La narración de lo sucedido en la casa Alving viene, en cierta manera, a saturar el diálogo.

Una temporalidad narrativa rige (Cf. Sarrazac) el intercambio entre la señora Alving y el pastor Manders, quien no cesa de hacer la cuenta de los años transcurridos, toda una vida de ocultamientos y mentiras: los diecinueve años de matrimonio de la pareja Alving; el episodio al cabo de un año de la boda, en el cual la señora Alving le ruega al pastor un refugio amoroso; los dos años de ausencia de Osvaldo; los diez años de viudez. Una novela naturalista no escrita que actúa como un palimpsesto del *drame-de-la-vie*, en una réplica de la señora Alving que evoca sus años de matrimonio con el capitán y hace referencia a todas las cosas que debió soportar en la casa.

Del tradicional presente dramático a este presente de la acción, (Cf. Sarrazac), sólo tenemos un ‘espectro’, un ‘fantasma’. El movimiento dramático de la obra. No tiene nada que ver con la progresión lineal de una acción hacia la catástrofe típica de la forma dramática clásica. A través de la joven pareja que conforman Osvaldo y Regina, la joven hija extramatrimonial del capitán, la señora Alving cree ver reaparecer el adulterio de su marido con la madre de Regina. La obra en los dos actos siguientes, (cada vez más breves), confiesa su forma íntima (Cf. Sarrazac). Notamos la narración no escrita a la que está adosada: Regina deja la casa, aparentemente para dedicarse a la prostitución; el pastor permanece en su propia pusilanimidad y soledad; Osvaldo le ruega a su madre que le administre la última dosis de morfina para paliar los dolores de la sífilis que le habría transmitido su padre<sup>68</sup>.

Fundada sobre la repetición y la introspección, todo el movimiento dramático de *Espectros* está contenido en el cuadro estático de una catástrofe ya acaecida. Ibsen rompe, de esta manera, con la acción dramática tradicional e inaugura una dramaturgia de lo íntimo (Cf. Sarrazac) que no procede tanto de la relación conflictiva entre los personajes, sino de una dimensión intrasubjetiva en la que el drama se encuentra anclado en la psiquis de los

---

<sup>68</sup> Se consideraba a la sífilis una enfermedad de carácter hereditario, según las creencias científicas de la época, posteriormente, rechazadas por el desarrollo de la medicina.

personajes. Es así que el movimiento dramático creado por Ibsen sobrepasa la narración naturalista.

Es en el epílogo de la obra donde nos enfrentamos a personajes totalmente modernos: un hombre joven, desdichado por la presencia/ausencia de un padre que prácticamente no conoció, perseguido por las fuerzas invisibles de la repetición y de los espectros y una mujer madura que ha renunciado, en su juventud, a su deseo de libertad. En *Espectros*, al igual que otras obras de Ibsen, existe el recorrido de años de la vida de sus personajes.

La relación de *El arlequín* (1906) de Otto Miguel Cione con *Espectros* aparece referenciada en el mismo texto. Dice Marcelo, el protagonista: “*Anoche fui al teatro... Vi a un gran actor en Los espectros ¡Pobre! (lúgubrementemente) ¡Mi hermano en la desgracia! Osvaldo me llamó para sufrir juntos la falsa alegría de la vida*” (Cione, 1912: 11). Cione arma un personaje que es el correlato de Osvaldo Alving dejando de lado a su madre Elena, verdadera protagonista de la obra de Ibsen. En *Espectros*, como vimos, el personaje que permite que la acción avance y que es sometida a diferentes pruebas es la Sra. Alving; el objeto es el desvelamiento de su pasado; y su opositor es el Pastor Manders, hombre plagado de prejuicios y limitaciones que sintetizan la doxa popular y la religión, el luteranismo. En tanto que Osvaldo Alving es un ayudante, a veces involuntario, aunque tiene algunas escenas fundamentales y padece una progresiva parálisis cerebral. En la obra de Cione, Marcelo, también, es un enfermo que analiza y padece su creciente caída. Es médico y dialoga con su terapeuta (Velásquez). Así, se le da al discurso científico un lugar preponderante en el que se debaten diferentes teorías y textos, por ejemplo, la enfermedad se hereda por vía paterna, planteando así el tópico de la herencia patológica. Leandro, el padre de Marcelo es un alcohólico a diferencia del padre de Osvaldo que padece sífilis. Dice el texto: “*(...) los hijos de los alcohólicos son epilépticos, imbéciles, degenerados o locos*” (1907: 7). Marcelo se ve a sí mismo como un enfermo social. Las piezas presentan imágenes de personas culpables totalmente diferentes. En *Espectros* el capitán Alving es caracterizado como “*un varón digno y activo*”, luego, como un hombre “*perdido*”, y finalmente, al cambiar la perspectiva, la señora Alving lo presenta como un muchacho “*lleno de alegría vital*” y víctima del medio, también, como el “*desventurado padre*” de

Oswaldo. Vemos un desplazamiento de la culpa que va desde el propio personaje hasta la sociedad noruega que ha matado la “alegría” del hombre (Cf. Dubatti, 2006).

En *El arlequín*, la culpa es una responsabilidad individual, de esta manera, el alcance de la obra de Cione es más limitado. Nunca se reivindica la figura del padre, sino que con redundancia pedagógica se señalan sus culpas y se lo acusa de ser “*el gran sepulturero de la vida*”. Igual que *Espectros*, *El arlequín* termina con la enfermedad mental del protagonista, evidencia de la poética naturalista y del feísmo patético de la obra. El final de *Espectros* es abierto, no sabemos si la señora Alving le dará o no a Oswaldo el veneno que terminará con su vida. *El arlequín* presenta un final cerrado y efectivo a la manera del final de *Los muertos* (1905) de Florencio Sánchez, en el que Marcelo se convierte en un criminal y se venga, asesina a su padre y a su hijo Elías. Cione, también, incluye en su texto tópicos modernistas como la correspondencia entre los sentidos, tal como ocurre con “la orquesta de flores”, y la idea de la muerte como liberación. *El arlequín* fue estrenado por la Compañía de Jerónimo Podestá en el Teatro Nacional el 15 de diciembre y, posteriormente, Pablo Podestá la reestrenó realizando un gran trabajo. Dice Juan Pablo Echagüe:

*El loco, trastornado por completo ya, se pone a dirigir en una de sus crisis delirantes, la ilusoria orquesta de flores, cuyas armonías solo él escucha, ante la familia sobrecogida por la extraña escena. La decoración duplica el efecto. Una galería de cristales separa la habitación del primer plano, de un jardín cuyos verdes y fluorescentes follajes emergen del fondo de la luz a través de los vidrios. Trepado sobre una eminencia, entre plantas y macetas, el loco hiende acompasadamente el aire con su batuta, marcando el perfume de las flores circundantes al ritmo de la absurda sinfonía que siente resonar bajo su cráneo. Una tenue música de violines a la sordina solloza dentro, y deja llegar hasta el espectador su eco lejano. En el concierto de las fragancias que el enfermo está escuchando y dirigiendo en su alucinación paroxismal (extraído de Dubatti, 2006: 270).*

La obra de Cione posee un lazo explícito con *Espectros*, Marcelo y Oswaldo están obsesionados con sus tragedias; los dos piensan que sus relaciones (con Regina, en un caso, y con Aurelia, en otro), pondrán fin a sus desdichas. Se expresan con frases trucas. El personaje de Ibsen es pintor, el de Cione quiere dirigir una orquesta de flores. Oswaldo está

obsesionado con una idea fija y Marcelo vive con miedo por un muñeco, un arlequín. La lectura de *El arlequín* demuestra como Ibsen fue apropiado por autores argentinos.

Pablo Echagüe ha señalado otros dos antecedentes de la obra de Cione, el cuento “La música de las flores” que está en el libro *Gil* de Víctor Pérez Petit, cuyo protagonista tiene la misma obsesión que Marcelo, y Huysmans que en *Au rebours* tiene un personaje, Des Esseintes, que “*tocaba para sí mismo sinfonías interiores*” (Cf. Berenguer Carisomo: 371).

#### V) Conclusiones.

El drama moderno deja al descubierto la incomunicación de las personas que comparten un mismo espacio social. Esta poética muestra cómo el bienestar que parece existir en el comienzo de los textos de desmorona, poco a poco, en la medida que la obra se desarrolla para, finalmente mostrar, en el final, la destrucción y la mentira (Cf. Pellettieri, 2006). Todas las bajas privadas son puestas de manifiesto sobre la escena. El drama moderno es retrospectivo. Revela la herencia y los traumas; muestra al inadaptado en su enfrentamiento desigual con el adaptado social. Pone de manifiesto las contradicciones entre el individuo y su rol social, entre el individuo y su contexto.

Capítulo IV:Productividad del drama moderno porteño a partir de una perspectiva diacrónicaI) Introducción

Con el inicio del siglo comienza uno de los períodos más interesantes y fecundos de la dramaturgia porteña. En estos años se consagran artistas, poéticas y obras. El ascenso de la clase media y su paulatino interés por los consumos culturales crean el medio propicio para que surja el drama moderno.

Se instala en los textos un cruce literario entre la literatura europea como un bloque sólido desde donde escribir y la tradición criolla como algo que puede ser continuado. El espíritu de lo nuevo está en el centro de la ideología teatral, la cuestión que se plantea es: ¿Qué es aceptable? ¿Qué es inaceptable? Este debate surge a partir del planteamiento de nuevas poéticas que vienen a ocupar un espacio en un mercado cultural que emerge con fuerza. Es en este contexto que:

*El arte define un sistema de fundamentos 'lo nuevo' como valor hegemónico o 'la revolución' que se convierte en garantía de futuro y en reordenadora simbólica de las relaciones presentes. La ciudad misma es objeto de debate ideológico-estético: se celebra y se denuncia la modernización, se busca en el pasado un espacio perdido, se encuentra en la dimensión internacional una escena más espectacular (Sarlo, 2007: 28).*

Además del ascenso político y social de los hijos de los inmigrantes, que conforman la nueva clase media, en literatura se produce un desplazamiento desde los *gentleman*/escritores a los autores profesionales, sobre todo, después de la sanción de la Ley de Propiedad Literaria. En este marco, el impacto de la inmigración abarca a dramaturgos, empresarios, críticos y, también, a un público nuevo. Las nuevas temáticas urbanas que plantea el drama moderno lo verifica.

El comienzo de la Primera Guerra Mundial interrumpe la intensa llegada de artistas extranjeros lo que permite que los teatristas porteños realicen sus propios intentos e intensifiquen su trabajo

Dice Nicolás Coronado:

*Durante los años de la guerra y los que se emplearon en su desastrosa liquidación, el teatro nacional fue “una persona de existencia visible” se lo podía tocar con las manos, los elencos que periódicamente nos visitaban, antes del conflicto europeo, dejaron de venir. A favor esta circunstancia, y como en alguna forma era preciso ocupar las salas de espectáculos, empezaron a instalarse en ellos las compañías nacionales (1924: 193-194).*

En consonancia con lo dicho por Coronado, dice David Viñas (1977) que el apogeo se produce en los años de la Primera Guerra porque *“al contraerse las importaciones de todo tipo, las clásicas giras de los “monstruos” europeos como la [Sarah] Bernhardt o la [Eleonora] Duse se detienen”* (1977: XLIII). Ese *“vacío va siendo cubierto por la producción local”* Viñas señala un pasaje que va de la profesionalización de los años '10 a la mercantilización acelerada luego del 1914-1918 que implicará la organización de ‘autores de empresa’ cuyo trabajo se concreta en los teatros Nacional y Apolo. El público respondía calurosamente a las propuestas locales. La Primera Guerra Mundial produce un salto cuantitativo, en 1906 de las 13 salas teatrales que funcionan en la ciudad, 11 están ocupadas por compañías extranjeras y sólo dos con compañías nacionales (Cf. Viñas, 1969: XV). Una vez terminada la guerra, Buenos Aires volvía a recibir compañías extranjeras, algunas ya conocidas y otras nuevas. Algunos de los dramaturgos más destacados, como Payró, actúan como críticos de los autores europeos que estrenaban en Buenos Aires. Después de la guerra, 10 salas trabajan solamente con autores y compañías argentinas: El Teatro Mayo con Collazo y Arias; El Teatro Nuevo con Belisario Roldán; el Teatro Apolo con Alfredo Duhau; El Teatro Nacional con J. F. Escobar; el Teatro Argentino con González Castillo; el Teatro San Martín con Leguizamón; el Teatro Avenida con Andrés Dimarchi; El teatro Victoria con Alberto Novión; el Teatro Buenos Aires con César Iglesias Paz. Asimismo, aumentan las ediciones de textos argentinos y las publicaciones semanales

de obras que se estrenan, y que aparecen en revistas, como ‘El Teatro Criollo’, ‘Bambalinas’, ‘El Apuntador’, etc.

Alrededor de 1918 se vislumbra un viraje estético. El teatro de preguerra es más simple en tanto que en la postguerra comienza a cambiar. El teatro anterior a 1918 se centra, sobre todo, en los temas vinculados con la relación individuo-sociedad; libertad-autoridad; rebeldía-sumisión; capital-trabajo, ciencia-fe; pasión-razón, instinto-reflexión (Cf. Monner Sans, 1963: 19). Después del 18, surgen temas como: cuál es la relación del hombre con su entorno (sus semejantes, el medio social y la naturaleza); cómo evoluciona la personalidad a través del tiempo; qué posibilidades hay de comunicarse con los demás; la relación con la verdad, etc. El conocer y el ser aparecen como los ejes centrales abrevando en Nietzsche, Bergson, Freud, etc. Las obras siguen dividiéndose en tres actos, parcelándose en cuadros, muchas veces numerosos y de corta duración.

En los años ‘20 y ‘30 el mundo intelectual cambia rápidamente. Surgen debates culturales y estéticos sobre las cuestiones de la lengua, las traducciones, el cosmopolitismo, la política, etc. Se critica el nuevo orden y los cambios que traen aparejados. Se lamenta que las relaciones humanas queden reducidas al dinero o a la eficiencia. Molestos frente al cambio aunque sin propuestas para orientarlos en otras direcciones.

#### I) Campo intelectual y campo teatral.

Hacia comienzos del siglo XX la plaza teatral porteña está dominada por el teatro culto, representado por compañías extranjeras que favorecían la ópera, la zarzuela y el sainete que derivan en el género chico. Estas textualidades presentan una clara divergencia con lo que ocurre en los países de Europa central, especialmente, con el naturalismo de Ibsen a partir de 1896<sup>69</sup> y Hermann Sudermann en 1897<sup>70</sup>. A partir del aporte de estos textos se genera una revolución estética “*que se produciría de manera casi simultánea a la constitución del campo*” (Cilento-Rodríguez, 2002: 80-81).

---

<sup>69</sup> Cf. Dubatti, 1994: 131.

<sup>70</sup> Cf. Dubatti, 1993: 43.

Según Bourdieu, el campo intelectual se conforma a partir de distintos factores<sup>71</sup>:

- a) La conformación de un mercado de bienes culturales. El artista debe ofrecer un producto de acuerdo con las leyes de oferta y demanda, adaptándose a las preferencias estéticas e ideológicas del público consumidor (Cilento-Rodríguez, 2002: 82). Los hermanos Podestá habían advertido, con el estreno de *Juan Moreira*, que el teatro podía convertirse en un gran negocio, así, fueron incorporando técnicas teatrales y obras de teatro gauchescas. De esta manera, cuando en 1902 se estrena *¡Al campo!* de Nicolás Granada en el Teatro Apolo, *Jesús Nazareno* de Enrique García Velloso y *La piedra del escándalo* de Martín coronado, ya estaban dadas las condiciones de un negocio teatral. El gusto del público se va desplazando desde lo popular a las compañías extranjeras que llegan a Buenos Aires presentando distintos géneros que perdurarán durante años.
- b) Se multiplican los agentes que forman parte del campo teatral: actores y autores que responden a la creciente demanda de obras de las compañías. Muchos de estos autores tenían un proyecto que debía adecuarse a las exigencias del campo teatral. Mientras algunos conciliaban su poética con las necesidades de las compañías de actores para las que trabajaban, otros, escribían textos populares con los que ganaban dinero y textos ‘serios’ por cuestiones de prestigio y trascendencia, lo que evidencia la tensión existente entre lo popular y lo culto.
- c) El tercer factor constituyente del campo teatral fue el desarrollo de la crítica que, poco a poco, fue volviéndose más especializada. La crítica “condenaba el puro entretenimiento y exigía una mayor profundidad, cierto didactismo, el acercamiento de las formas teatrales provenientes de Europa” (Cilento-Rodríguez, 2002: 90).
- d) Surgen, asimismo, revistas especializadas dedicadas exclusivamente al teatro.
- e) Uno de los elementos fundamentales que posibilitó el surgimiento de estas nuevas concepciones teatrales es el público que reclama un teatro

---

<sup>71</sup> Cf. Cilento Laura y Martín Rodríguez, 2002: 77-98.

acorde a sus intereses y pretensiones y al que, obviamente, se dirigían los compañías de actuación deseosas de satisfacer sus gustos.

Todo enfoque del acontecimiento teatral debe analizarlo, tanto, en forma inmanente, como, en relación con el contexto histórico-social en que se inscribe. Para esto, es fundamental realizar un análisis diacrónico de la denominada ‘*época de oro*’ del teatro argentino a inicios del siglo XX<sup>72</sup>, tomando textos fundamentales y representativos del teatro de Buenos Aires de la época, ya que:

*La noción de drama está sujeta a la historia no sólo en su contenido, sino también en su origen. Puesto que con la forma de una obra de arte siempre se formulan términos incuestionables, los enunciados formales no suelen apreciarse hasta una época dada, lo que en su día fuera palmario resulta problemático y lo que fuera incuestionable, cuestionable (Szondi, 1994: 15-16).*

El teatro argentino extrajo sus referentes del contexto sociopolítico en que se conforma. Las dos vertientes, culta y popular, del teatro fueron evolucionando en estrecho contacto favorecidas por la notable circulación de obras y por el modo de producción ya que era habitual que los autores de teatro “culto” de tendencia realista incursionaran en el teatro popular (Cf. Cazap y Massa, 2002: 92).

Los cambios sociales y políticos de fines del siglo XIX y principios del siglo XX generan la formación de un público social y culturalmente interesado en las más diversas manifestaciones artísticas. A este público se dirigen los dramaturgos tratando de captar su adhesión. Vicente Martínez Cuitiño (Cf. 1951) ha definido al espectador como la cuarta realidad afirmando que en la creación teatral se suceden cuatro realidades: 1) Cuando el autor elige el asunto en el complejo social. 2) Cuando el autor concibe la obra. 3) Cuando es interpretado por los actores. 4) Cuando es recibido por los espectadores.

El público de principios del siglo XX estaba cansado del teatro gauchesco que había surgido como alternativa al teatro europeo representado por las compañías extranjeras y

---

<sup>72</sup> Para Luis Ordaz, la ‘época de oro’ llegaría hasta 1910, en que muere Florencio Sánchez dando inicio a un período de decadencia.

surge una dramaturgia que toma como modelo los textos de Europa pero escrita por autores argentinos. Poco a poco, se fueron refinando los temas y las técnicas. Algunos dramaturgos toman como modelo las compañías europeas; otros, se volcaron a la bibliografía de dramaturgia europea, leyendo y estudiando los movimientos de renovación más destacados.

## II) Buenos Aires: la autonomización del rol del autor

A partir de 1880, Argentina sufre una fuerte transformación que se manifiesta en el desarrollo de la ciudad, el crecimiento y consolidación de la clase media, la alfabetización de la población, el aumento de la inmigración, la aparición y el desarrollo de una incipiente producción cultural, etc. Es en este contexto que, paulatinamente, junto con la idea de la autonomización del autor y la idea novedosa de la creación como actividad autárquica se tiende a afirmar la profesionalización de los autores. En este proceso se pueden marcar dos elementos centrales: a) El conjunto de proyectos editoriales teatrales. b) Los temas teóricos y metodológicos: los tipos de escritor, los salarios, los mecenazgos, las reivindicaciones profesionales, la organización gremial, la inserción en la producción teatral, etc.

En los primeros años del siglo XX es habitual que los autores se paguen sus propias ediciones. En esta época, las publicaciones se contratan con imprentas argentinas o con grandes casas europeas como Garnier, Maucci, Bouret, etc. (Cf. Rivera, Jorge, “El escritor y la industria cultural”). Por motivos de costos, la tendencia es la contratación de casas españolas. La técnica y la economía de la industria editorial son incipientes. La falta de papel, el costo de los insumos, las dimensiones reducidas del mercado no permiten competir con las firmas europeas (Cf. Rivera: 338).

Una de las iniciativas que merece destacarse es ‘La Biblioteca de La Nación’ editada, desde 1901, por el diario ‘La Nación’ a instancias de Emilio Mitre. Este proyecto se inspira en modelos europeos y americanos, y propone: a) Editar obras de interés, didácticas y de fácil lectura. b) Hacer ediciones cuidadas. c) Comercializarse a precios reducidos, así, la edición rústica estaba a 41 centavos. d) Contribuir al desarrollo de la “*naciente literatura nacional*” (Cf. Rivera 338).

Esta colección tiene una tendencia básicamente traductora con un margen reducido dedicado a autores nacionales. ‘La Biblioteca’ tiene un enorme éxito y, entre noviembre de 1901 y febrero de 1920, publica 875 títulos con cuatro entregas mensuales. Sus animadores fueron Roberto J. Payró y José María Drago. Si el lector cultivado conoce la versión francesa o inglesa de un texto, ‘La Biblioteca de La Nación’ ofrece una versión traducida para el público de clase media que lo lee por primera vez.

Hacia 1915, se lanza un proyecto editorial novedoso que es la “publicación de kiosco”. Como el espacio de publicación para autores vivos queda prácticamente al margen, en 1916, surge un proyecto de la cooperativa “Buenos Aires” impulsado por Manuel Gálvez. Este proyecto implica la realización de cambios fundamentales para la época. Forma una cooperativa con libros esmeradamente presentados que costaban entre 1,20 \$ y 3,00 \$ que se distribuían en Argentina, Chile, Bolivia, Paraguay y Uruguay. En cinco años de vida publican 68 textos.

El crecimiento del campo editorial genera consecuencias en diferentes esferas vinculadas, tal el caso del espacio de la crítica. Las críticas se publican de manera casi exclusiva en periódicos o revistas como ‘Nosotros’, ‘La Nación’, ‘La Rêve Hispanique’, ‘El mercurio de América’, ‘Ideas’ o ‘El monitor de la Educación Común’ por autores prestigiosos como Luis Berisso, Juan Pablo Echagüe, José Luis Pagano, entre otros.

Entre la población alfabetizada en Argentina<sup>73</sup> encontramos que, en 1869, había 732.950 hombres alfabetizados y 688.328 mujeres en la misma situación. En 1914, el total de hombres alfabetizados alcanza la cifra de 3.424.228 y las mujeres llegan a ser 2.877.733.

En cuanto a la cantidad de obras publicadas vemos que en el período 1900- 1910 se publican 400 títulos; en 1911/1920: 550; y en 1921/1930: 650 (Cf. Rivera: 349).

Lentamente, los autores comienzan a ganarse la vida con su trabajo intelectual y artístico, aunque se sigue viviendo del “segundo empleo” y de las comisiones, cátedras, becas, etc. Escritores como Florencio Sánchez ubican su producción con facilidad e, incluso, logran ganancias aunque prevalece el sistema de compra y cesión de derechos que se va a conservar hasta después de dictarse la Ley de Propiedad intelectual y Artística en

---

<sup>73</sup> Según los censos de 1869 y 1914.

1910. De todas maneras, la concepción que ve a las artes y las letras como actividades desvinculadas de exigencias pecuniarias poseía arraigo y vigencia en el medio. Se afirma la necesidad de no “contaminar” el trabajo intelectual con intereses “mercantilistas”. Pese a esto, en algunos sectores comienza a esbozarse la reivindicación profesional. En 1906, se funda la primera Sociedad de Escritores presidida por Payró en la que actúan García Velloso, Granada, Cione, Pagano, Ghirardo, entre otros. (Cf. Rivera, 353). Un año más tarde, después de muchos intentos fallidos, que habían comenzado en 1872, se crea la Sociedad de Autores Dramáticos y Líricos con profesionales de amplia actividad como Pedro E. Pico, José de Maturana, García Velloso, Carlos Mauricio Pacheco, etc. En tanto, la Sociedad de Escritores presidida por Payró fracasa y, recién en 1928, será nuevamente fundada, y luchará por los derechos de los autores dramáticos que, en esos años, sufrían todo tipo de pérdidas económicas con los empresarios que se manejaban con dureza.

En 1910, se aprueba la Ley de Propiedad Intelectual sobre la base de un proyecto de Manuel Carlés elaborado por Paul Groussac, y consigue el arancel del 10% sobre las entradas brutas en conceptos de “derechos de autor”. Durante la etapa anterior se cobraba un precio fijo y único, que podía ser elevado, como en el caso de Florencio Sánchez, o se pagaba 5 \$ por acto.

La introducción de los autores en el circuito periodístico como folletinistas, como autores para teatro por secciones, como adaptadores, etc. Provoca, en algunos de ellos, una crisis de realización. Esto fue indagado por Payró en *El triunfo de los otros* (1907), (*Illusions perdues*, 1837, célebre novela de Balzac es la fuente de la obra de Payró). La problemática puede descomponerse en algunos elementos básicos: algunos autores tienden a identificarse con una concepción aristocratizante, con el culto a los modelos clásicos que sobredimensiona el rol del autor en la sociedad; y posee una percepción ambigua del público. Esta concepción suele chocar con las posibilidades y las exigencias reales de los medios de comunicación en los que prevalecen criterios más pragmáticos: percepción del receptor; divulgación; vulgarización; precisiones del lenguaje, de la censura y del espacio de publicidad; etc., se produce, así, un enfrentamiento entre el proyecto y la realidad laboral.

La inserción en la industria produce diferentes tipos de reacciones y resistencias, algunos son anulados y marginados. Otros, en cambio, se adaptan a los nuevos medios sin dificultad, algunos autores de teatro nacional como Carlos Mauricio Pacheco se adaptan perfectamente, ya desde sus primeras piezas. Aparecen, también, formas de mecenazgo y patronato ejercidas tanto por particulares como por el Estado.

La fuerte demanda de textos dramáticos para la renovación de la cartelera teatral porteña abre la posibilidad a la retribución económica de los autores y, es posible, que haya generado un sector de las producciones culturales que pasan del periodismo y la escritura de narrativa al teatro. Como la cantidad de revistas que se publican es enorme se requiere la existencia de escritores que cubran la demanda de material.

En relación con la figura del autor aparece, en primer lugar, la idea del mercado, en el que el público evalúa el éxito o no de una obra y, así, determina la continuidad o no del mismo. Surge, de esta manera, la “profesionalización moderna” en la que el éxito de mercado reemplaza el reconocimiento de los colegas. Las revistas y los autores entablan una relación de necesidad con el nuevo público al que necesitan para seguir publicando pero al que, simultáneamente, están formando como lector. Debido al constante recambio de la cartelera y a la cantidad de obras que están en cartel simultáneamente, la producción de textos dramáticos para satisfacer la demanda es incesante y requiere un número importante de autores dispuestos a producir. Así entendido, se sostiene la producción sobre la importancia del hábito de lectura y del hábito de asistir al teatro, y su extensión a nuevos receptores, especialmente, jóvenes y mujeres. Los autores, que logran vivir de la literatura y el periodismo, generan una cantidad de vínculos mercantiles: compra y venta de textos, aparición de revistas que aspiran a la continuidad, y persistencia de un público que haga posible pagar los honorarios a los autores. En general, los escritores comienzan trabajando en el periodismo y el teatro, las dificultades del aprendizaje son superadas en la tarea diaria. Surge el escritor profesional que vive de su actividad literaria, teatral y periodística. Se cuestiona que la abundancia de producciones teatrales acarrea la mediocridad de los textos.

### III) Recepción crítica. Revistas.

Para que un campo funcione, siguiendo a Bourdieu (Cf. 2014: 12-13), es necesario que haya un grupo de personas dispuestas a jugar el juego, que posean el conocimiento necesario de las leyes que lo rigen y del valor de lo que ahí se plantea. En todo campo se produce un intercambio entre productores y consumidores a lo que debemos sumar los intermediarios como uno de los elementos fundamentales que exige el mercado. Algunos de estos intermediarios ocupan un lugar sumamente importante para la consagración y la legitimación y, también, para la diversificación y la competencia. Como el desarrollo del campo específico (en este caso, una nueva poética dramática) está vinculado con el surgimiento de un mercado determinado, se puede decir que, a mayor desarrollo del mercado mayor será su autonomía (Bourdieu, 2014: 13). Para que un objeto sea legitimado se requiere que genere admiración, como condición de aprehensión y de apreciación (Bourdieu, 2014: 67). El desarrollo que se establece entre la prensa cotidiana y la literatura coincide con la ampliación del público gracias a la extensión de la enseñanza elemental que permite el acceso de nuevos sectores del público (hijos de inmigrantes, mujeres, etc.) al consumo de bienes culturales. Este proceso es acompañado por una diferenciación que se basa en la diversidad de los receptores a los que distintas categorías de productores destinan sus productos.

El proceso arriba descrito fue acompañado por el desarrollo de la crítica que, a medida que avanza el tiempo, va especializándose cada vez más. En los inicios son los mismos autores, (Antonio Saldías, Enrique García Velloso, etc.) quienes ejercen la tarea crítica pero, poco a poco, el crítico comienza a lograr autonomía. El punto de partida de este proceso es la contratación del español Enrique Frexas por parte del diario ‘La Nación’ para escribir una columna titulada “De fiesta en fiesta” que más adelante se llamará “Teatros y conciertos”, título que luce más profesional (Cf. Cilento-Rodríguez, 2002: 90). La aparición de críticos profesionales como Juan Pablo Echagüe y Edmundo Guibourg constituye un ejemplo de la profesionalización que rápidamente lograron estos trabajadores del medio gráfico. Estos periodistas especializados tenían una mirada reprobadora del puro entretenimiento, de ahí, el interés que despertó en ellos el drama moderno. Elogian, asimismo, las poéticas provenientes de Europa. Se aspira a una dramaturgia que “*reflejara*

*costumbres, dejara enseñanzas, ratificara valores”* (Cilento- Rodríguez, 2002: 91). Florencio Sánchez fue quien mejor se adaptó a estos reclamos.

Susan Sontag sostiene que la tarea del crítico no consiste sólo en decir qué significa una obra, sino también en mostrar cómo es el objeto artístico: aprender a ver, escuchar y sentir más (extraído de Trastoy- Zayas de Lima, 2006. 25). La crítica de la época veía al público que asistía a los espectáculos como “un” público sin hacer distinciones entre los asistentes, es Leopoldo Marechal quien marca cierta relación entre la pertenencia social, la edad, el género y las elecciones del tipo de espectáculo al que se asistía.

*La noche está en la calle Corrientes [la cual] los espera con sus teatros, cines abiertos, con sus cafés rutilantes, con el vértigo de sus luces y sonidos. Y según poco más o menos, aquella multitud se reparte en la forma que sigue. Unos llenan el Teatro Nacional; otros, más refinados y modernos, acuden a los espectáculos de revista que se dan en el Porteño o en el Maipú* (extraído de González Velasco, 2012: 31).

Tanto la producción dramática como el espectáculo teatral contaban con sus revistas especializadas. En ambos casos, la circulación contempla las tendencias de la industria editorial. Las revistas que cubren las obras que se estrenan tienen como modelo a ‘Caras y Caretas’, que había aparecido en 1898, utilizaba fotografías y formato tabloide (Cf. Cilento-Rodríguez, 2002:92). Las más importantes son ‘La Revista Teatral de Buenos Aires’ durante la década del 1900, y ‘La Revista Social y Teatral’ durante la década del ’20.

La publicación de textos dramáticos, en cambio, sigue criterios de mayor popularidad. Las revistas teatrales<sup>74</sup> que acompañaron al teatro de principios de siglo XX

---

<sup>74</sup> En relación con la colección de revistas teatrales porteñas que posee el Instituto Ibero-americano de Berlín: “Desde el mismo cambio de siglo la cultura teatral en Argentina y Uruguay atravesó un período de esplendor. Muchas piezas teatrales tematizaron, con buenas dosis de humor, la vida cotidiana en la gran ciudad transformada por la inmigración. Las entradas no eran caras y la gente concurría mucho al teatro. Las revistas teatrales difundían sobre todo a los autores locales, entonces urgidos a entregar constantemente nuevas obras teatrales que eran estrenadas tras pocas semanas de ensayos. Lo típico eran comedias breves, el sainete porteño, así como el grotesco criollo. Las revistas teatrales de mayor difusión y fama incluidas en la colección son *La escena*, de la que se cuenta con 795 números, y *Bambalinas*, con 762. *Escena*: revista teatral (1918-1933) apareció desde el comienzo con una frecuencia semanal, y más adelante traía en su portada la fotografía de una puesta en escena.

*Bambalinas*: revista teatral (1918-1934) apareció en un principio en forma quincenal, para salir más tarde semanalmente. Como muchas de las revistas, *Bambalinas* fue un proyecto editorial de escritores. Su fundador

casi siempre, tenían formato de cuadernos o folletos, se venden en kioscos, eran ediciones populares destinadas al consumo inmediato. Son revistas muy leídas y descartadas rápidamente. Pese a que en el momento contaban con gran cantidad de lectores, son pocos los que las coleccionan, de ahí que hayan sobrevivido muy pocos ejemplares y, generalmente, mal cuidados. Estas revistas daban prioridad a la figura del autor, estrategia que apunta a un vínculo más directo entre autor y receptor (Cf. Cilento- Rodríguez, 2002: 92). Una de las muestras del desarrollo alcanzado por el teatro nacional son las numerosas publicaciones de revistas de teatro de alcance masivo. Nora Mazziotti (1990) brinda una lista de las publicaciones, menciona entre ellas: ‘El Teatro Criollo’ (1909), ‘El Teatro Nacional’ (1910), ‘Dramas y Comedias’ (1911), ‘Nuestro teatro’ (1913), ‘Mundial Teatro’ (1914), ‘La Novela Cómica Porteña’(1918), ‘El Teatro Nacional’ (segunda época, 1918), ‘Bambalinas’ (1918), ‘La Escena’ (1918), ‘El Teatro Argentino’ (1919), ‘Teatro Popular’ (1919), ‘El Teatro Universal’ (1920), ‘El Teatro’ (1921), ‘Teatro Selecto’ (1921), ‘Arriba el Telón’ (1921), ‘La Farsa’ (1921), ‘El Entreacto’ (1922), ‘La Escena Nacional’ (1922), ‘Teatralia’ (1922), ‘Talía’ (1922 en Buenos Aires y en Bahía Blanca), ‘Bastidores’ (1922), ‘Dramas y Comedias’ (1922), ‘Comedia’ (1922), ‘Teatro’ (1923), ‘Telón Arriba’ (1925), ‘El Telón’ (1926), ‘El Apuntador’ (1930). Esta enumeración da cuenta de la importancia del mercado pero también de su inestabilidad ya que muchas de estas revistas desaparecen rápidamente (Cf. Kohut, 2008). En general, tienen dos propósitos, primero, imprimir las obras de teatro estrenadas en Capital Federal; el segundo, es brindar al público información sobre teatro: anécdotas, reseñas, críticas, fotos e ilustraciones. Las revistas teatrales de mayor duración fueron: ‘Bambalinas’ que publica entre 1918 y 1934, 762 números y 12

---

*y director de los primeros cien números fue Federico Mertens (1886-1960), autor dramático con más de setenta comedias en su haber. En la cubierta se ve a la actriz Pierina Dealessi (1894-1983) interpretando un sainete de Enrique García Velloso (1880-1936), autor también muy prolífico.*

*Algunas revistas se dedicaron a difundir teatro internacional, sin por ello dejar de lado a los autores españoles o argentinos. Fueron los casos de Teatro popular (1919-1922), presente en la colección con la totalidad de sus 133 números editados, o de [El teatro universal](#) (1921-1922), de la que igualmente se tiene la colección completa de sus 56 números editados.*

*En la colección también se encuentran algunas revistas de teatro dedicadas fundamentalmente a informar sobre la vida teatral. El grupo mayor que se tiene de estas publicaciones es el de la revista Comœdia para todos (1926-1933), con 87 números en formato de magacín. Menor es la presencia en la colección de un título menos trascendente de este grupo de revistas, Máscaras (1931-1936), del que se tienen seis números de aparición mensual”.(Extraída de Sitio web del Instituto Ibero-americano de Berlín [www.iai.spk-berlin.de/de/es/revistas-teatrales-y-de](http://www.iai.spk-berlin.de/de/es/revistas-teatrales-y-de))*

suplementos, primero, en forma quincenal y, luego, en forma semanal con tiradas de 5.000 y 10.000 ejemplares; y ‘La escena’, 1918-1933, con 797 números y 125 suplementos (Mazziotti, 1990: 80). ‘Bambalinas’, una revista hecha por autores, defiende el texto de las modificaciones que realizan los capocómicos sobre el escenario. Tiene como tapa la foto de los autores de la obra que publica, asimismo, anuncia las colecciones y los próximos títulos a publicar. El tamaño de la revista es chico.

Dice Mazziotti:

*Bambalinas es una revista hecha por autores, a quienes promociona (...) y toma partido por ellos en una lucha en que intervienen las concepciones en pugna (...) y que se manifiesta, dada la óptica de sus hacedores, bajo la forma de una disputa con los actores, a quienes visualizan como responsables del apresuramiento y descontrol que adquiriría la actividad dramática, como figuras ejes que se superponían y competían con los autores (Extraído de Cilento- Rodríguez: 2002: 93).*

Según Mazziotti estas revistas publican obras, en su mayoría argentinas, y vinculadas a eventos recientes.

Hebe Pauliello de Chocholous en la introducción al índice de ‘Bambalinas’ elaborado por ella dice:

*El valor fundamental que hoy tiene para nosotros Bambalinas es sin duda alguna, documental pues salvó del olvido una cantidad considerable de obras nacionales que, en su momento, deleitaron al público argentino y, quizás, no debieron ser olvidadas. Esas piezas, pues, son testimonios de una época, chispazos que iluminan un retazo de nuestra propia cultura, resultados palpables del entusiasmo dramático que envolvió a un número crecido de ingenios rioplatenses, allá a comienzos de siglo. Las 912 obras publicadas en Bambalinas, como lo son todas las que aparecieron en otras revistas similares, constituyen -como queda dicho- verdaderos documentos cuya consideración no puede omitirse a la hora de estudiar el teatro de nuestro país (extraído de Kohut, 2008).*

‘Bambalinas’ comienza a publicarse en abril de 1918 y sale, por última vez, en 1934. Edita obras de autores argentinos, y adaptaciones y traducciones de obras extranjeras a cargo de autores nacionales. A veces, incluye comentarios o críticas. Tiene ilustraciones, gráficos, fotos y caricaturas. Los dos primeros años la dirección estuvo a cargo de Federico Mertens (autor y crítico teatral), luego, Aníbal Imperiale y Enzo Aloisi vinculados a medios teatrales se hicieron cargo de la tarea. Si bien *Bambalinas* era una revista dedicada a la actividad teatral no deja de cuestionar su carácter comercial sujeta a un mercado que la condiciona.

‘La escena’ que aparece por primera vez en julio de 1918 funciona hasta octubre de 1933, de aparición semanal publica obras que se representan en Buenos Aires, provincias del interior y Montevideo con un prólogo o comentario crítico publicado en algún diario o incluso un metatexto del autor, también, aparecen números especiales. En 1918, ‘La escena’ publica 56 obras y ‘Bambalinas’, 93, un total de 149 lo que da cuenta de la importante producción de piezas, la mayoría de las cuales se estrenan en las salas del país. ‘La escena’ publica una obra en cada uno de los 797 números que saca en sus quince años de existencia, de esta manera vemos que, solamente, en estas dos revistas se publican 1709 piezas. Algunas de las revistas de vida breve como *Ecos Teatrales* (1908) publica sólo siete números o ‘Teatrales’ (1911) que publica trece números. ‘Bambalinas’ y ‘La Escena’ se destacan por los paratextos. Desde los comienzos, el rasgo fundamental es crear un teatro nacional que pudiera compararse con el europeo (Cf. Kohut, 2008: 353).

La revista *Nuestro Teatro* plantea reflexiones sobre el teatro y su recepción crítica y teórica, se distingue por su fuerte contenido didáctico-moral. En el número ‘3’ del 7 de agosto de 1923, bajo el título “El carácter esencial del teatro”, publica:

*El carácter esencial, íntimo del arte, así lo comprendieron Víctor Hugo, Gautier, Ibsen y otros, entraña, una misión encomiástica, es puramente didáctico, persigue un objetivo trascendental, humano; y, sin esta finalidad, sin este delineamiento, el arte es suicidio, un inmundo escarabajo* (extraído de Kohut, 2008: 359).

Los sectores medios y populares, que se habían aficionado al teatro, facilitaban el recambio habitual de la cartelera que cada semana renueva su repertorio. La dramaturgia

porteña crece y el contexto es adecuado para el surgimiento y el reconocimiento de autores, tal como señalábamos arriba.

Durante la época de auge de las revistas teatrales, también, tienen mucho éxito las publicaciones que ofrecen una novela sentimental semanal. Estos dos grupos tenían varios rasgos en común: formato breve; receptor implícito; publicidad editorial que se auto-elogia; bajo precio; lectura rápida que puede realizarse durante el viaje en tranvía (Cf. Sarlo). La larga permanencia de algunas de estas revistas sumada a la gran variedad de publicaciones de vida más efímera habla, claramente, del lugar que ocupa el teatro y el texto teatral en la sociedad de la época. En algunos años coexisten cuatro revistas semanales de este tipo. Estos emprendimientos editoriales evidencian la necesidad que tienen los dramaturgos de defender su lugar frente al avance de los actores que los desplazan, muchas veces, en el favor del público.

Entonces, el circuito de comunicación teatral está formado por autores, público y críticos, así, surge un periodismo especializado.

El ‘Anuario Teatral Argentino’ de 1926 sostiene que en los textos:

*Prevalece el espíritu de imitación que crea la desenfrenada competencia en género y estilo: es suficiente que una iniciativa (...) excite el interés del público en determinada sala para que las otras las copien fielmente hasta donde las leyes protegen la propiedad y el comercio lo permite* (extraído de González Velasco, 2012: 170).

Habitualmente, los textos son registrados en las entidades de autores y, así, quedan protegidos contra el plagio. Se registran numerosas denuncias por plagio tanto en el ‘Anuario’ como en el ‘Boletín del Círculo de Autores’. Las temáticas se reiteran. Surgen múltiples acusaciones cruzadas. A veces, las similitudes no llegan a considerarse plagio pero, en otros casos, las copias son evidentes.

Dice González Velasco:

*Temática urbana -vista tanto desde espacios físicos de la ciudad como desde los personajes típicos y sus prácticas- temática doméstica y familiar, contexto actual, diálogo con otras obras y con*

*eventos recientes, y pincelada de risa parecían a priori los elementos básicos para escribir* (2012: 176).

Entre los autores que más obras estrenan encontramos las obras de más éxito: José González Castillo, Enrique García Velloso, entre otros.

La mayoría de las obras del drama moderno se desarrollan en el ámbito urbano y hacen referencia a la sociedad del momento, espacios de Buenos Aires, sus personajes y sus relaciones, las experiencias familiares, sentimentales, laborales, y todo aquello estrechamente vinculado al presente. Los textos refieren a hechos ocurridos recientemente y a temas discutidos en la prensa. La temática abarca los avances de la modernidad, los personajes, su vida cotidiana y sus relaciones interpersonales, los problemas de la ciudad, la vida política, el rol de la mujer. Todo se evidencia, se debate y cuestiona en la poética del drama moderno. Estas obras muestran prácticas e imaginarios, presentan discusiones según el tema específico y funcionan como una herramienta que permite mostrar y calificar. Se puede tener en cuenta, tanto, la finalidad del autor (para cobrar un contrato, para adquirir prestigio, para difundir sus ideas), como, lo que ocurre con estos textos cuando son recibidos por el lector/espectador.

*(...) discursos de distinto tipo buscaron explicar y calificar la nueva experiencia: desde la política, la filosofía y las ciencias sociales, desde la medicina, el derecho y el saber científico se reflexiona sobre los efectos del crecimiento urbano y las transformaciones de una ciudad que entraba raudamente en un proceso de metropolización. Esa proliferación de discursos, a su vez, no sólo era resultado del crecimiento urbano y la necesidad de explicarlo sino también consecuencia de la multiplicación misma de espacios y agentes (diarios, revistas, estudios científicos, periodísticos, poéticos, etc.) y esa multiplicación, a su vez, iba de la mano de los procesos de transformación social, cultural y económica que vivía la ciudad”* (González Velasco, 2012: 190).

Saitta (Cf. “Mapas urbanos en la literatura y el periodismo”<sup>75</sup>) sostiene que la experiencia urbana porteña es retratada en el cruce entre el folletín y la crónica periodística constituyendo no sólo la expresión del que mira los cambios, sino que también actúa de

---

<sup>75</sup> Korn, Francis, Luis Alberto Romero, *Buenos Aires/Entreguerras: la callada transformación. 1914-1945*, Alianza, Buenos Aires.

mapa urbano para una población que necesita guías para moverse en un espacio complejo (Cf. González Velasco: 191), hecho que, también, podemos notar en el drama moderno.

Con el estreno de *¡Al campo!* de Nicolás Granada, en el Teatro Apolo, en 1902, comienzan a asistir al teatro al que generalmente acudía “*la gente nocheriega de Buenos Aires*” (Cf. Sikora, 2002), jóvenes alegres y damas de reputación dudosa (Cf. Bosch, 1962: 82), un nuevo público de clase media que habitualmente asiste a las representaciones de compañías extranjeras y que, ahora, van a ver un teatro de producción nacional.

La crítica de la época reclama un teatro opuesto al teatro popular que se realiza hasta ese momento. Se aspira a que las obras dejen una enseñanza y cumplan una finalidad didáctica. Para la concepción de este período la comedia debía superar la finalidad del divertimento y utilizar este medio para denunciar y evidenciar los males de la sociedad. Según *Caras y Caretas* las obras que se presentan surgen de una elaboración de tipo fabril. El gusto del consumidor es fundamental para elaborar el producto. Desde el principio del siglo XX, el lugar de la crítica en diarios y revistas es cada vez más destacado. Hacia la década del '20, la mayoría de los diarios tienen su sección dedicada a la crítica de espectáculos. El trabajo de los críticos seguía el modelo europeo, particularmente, el francés. Se espera que las obras presenten una tesis, un mensaje moral o axiológico y que el teatro cumpliera con una función didáctica, también, se espera que fuesen textos realistas y verosímiles. En este contexto, se destacan algunas obras que, inmediatamente, se convierten en valoradas y reconocidas mientras que el resto pasa a ser parte de los productos de fábrica.

José González Castillo dice en *Bambalinas* de marzo de 1918:

*El contraste entre el ejemplo del bien y el ejemplo del mal no ha de ser, como era en el teatro romántico, la exclusiva misión del teatro como medio educador- moralizador (...) El teatro es el reflejo de la vida, pero de sus más intensos cuartos de horas, y sean éstas buenas o malas, el espectador debe sentirse, por la verdad, transportado a la vida misma* (extraído de Kohut, 2008: 359).

En general, la recepción crítica pone el acento en la valoración del costumbrismo. A medida que pasa el tiempo, la estimación por el costumbrismo va mermando. Los cambios

en la composición de los receptores que, hacia mediados de la década del veinte, sobre todo, está formado por inmigrantes enriquecidos que integran la clase media, exigen modificaciones ideológicas en las piezas representadas.

#### IV) Receptores:

La posibilidad que tenían los lectores de ampliar el acceso a los textos dramáticos solía estar, tradicionalmente, reservada a los lectores cultos. Estos textos dramáticos se integran a un espacio cultural más amplio y más rico que incluye tipos de discurso y vínculos con la industria cultural y el periodismo. Las obras publicadas en revistas producen efectos: crean hábitos de lectura y posibilitan la formación de destrezas y disposiciones en el creciente proceso de alfabetización. Entre los lectores, sobre todo, las mujeres si son jóvenes y no trabajan, se dedican, en su tiempo libre, a la lectura, aprender piano, ir al teatro y al cine. Según algunos testimonios, las mujeres leían más que los hombres. A la biblioteca del barrio asistían más mujeres que hombres (Cf. Sarlo, 2011: 36-37).

Además de los lectores surgen, como dijimos, escritores debido a la demanda del mercado. Estos nuevos escritores, nuevos editores y nuevos lectores se definen mutuamente.

Leenhardt y Józsa definen modos de lectura y exponen tres modos:

1. Lectura factual o fenoménica: *“registra en el curso de la lectura las peripecias de la acción y se limita en sus respuestas al nivel de simples hechos”* (extraído de Sarlo, 2011: 43).
2. La lectura identificativo-emocional que explica *“los hechos y comportamientos por el carácter de los personajes o por la dinámica de sus relaciones recíprocas”* (extraído de Sarlo, 2011: 43).

3. Lectura analítico sintética: que *“intenta una interpretación englobadora de las situaciones, busca las causas y señala las consecuencias”* (extraído de Sarlo, 2011: 43).

Los textos del drama moderno están pensados en relación con la divulgación de una tesis y aspiran a una lectura analítico-sintética. Los textos generan sus lectores que, al tiempo que leen, adquieren hábitos retóricos y temáticos. La publicación en las revistas teatrales crea un determinado público/lector que va obteniendo ciertas disposiciones que conforman una idea de lo que se espera de los textos dramáticos. Las publicaciones refuerzan el horizonte cultural de los lectores a partir del material proporcionado. Surge la necesidad de ver y leer obras para vincularlas a los cambios en la sociedad porteña: el trabajo, los problemas económicos, la educación y la salud, entre otros. Predominan las representaciones del mundo urbano (podemos mencionar, como excepciones, *La montaña de las brujas* de Sánchez Gardel, *La inundación* de Rodolfo González Pacheco y *El patrón del agua* de Gustavo Caraballo). Las tramas suelen ser redundantes con un número limitado de núcleos centrales que define el conflicto sin dejar espacio para la ambigüedad. La enciclopedia que requiere del lector varía: el receptor más formado puede relacionar con el intertexto y, el menos formado, hará una lectura literal de los hechos.

El teatro es uno de los consumos más importantes de la época, el segundo lugar los ocupan las publicaciones populares de narrativa sentimental, además de la producción de partituras. Vemos como la oferta cultural es múltiple:

*En el período 1880-1930 se abren, en el centro de Buenos Aires, sesenta salas. Si en 1906 existían 13 salas, en 1911 había 21; en 1925, 32 y en 1928, 43. Es interesante señalar, además, que se trata de locales con una capacidad promedio de 700 butacas. También, las había en barrios periféricos al centro: Boedo, Once, Villa Crespo, Flores, Belgrano. La Boca, fuerte reducto de inmigración genovesa poseía siete salas, incluso una dedicada al espectáculo lírico. El hecho de que en la ciudad de Buenos Aires hubiera en 1880, 2,5 millones de espectadores anuales y que esa cifra creciera hasta llegar en 1925 con 6.9 millones, mientras que*

*el promedio de asistencia por habitante fuera de 2,6 veces al año en 1910 (Mazziotti, 1990: 4).*

Los ingresos por año de una familia obrera integrada por cuatro miembros, dos de los cuales aportaban dinero eran: en 1922: 2150 \$, en 1923: 2515 \$, en 1924: 2006 \$, en 1925: 2008 \$, en 1926: 1995 \$, en 1928: 2043 \$. Lo que da una cifra mensual entre 170 y 180 \$ (Cf. Sarlo, 2011: 51). Una publicación teatral costaba la mitad o un tercio de un paquete de cigarrillos. Estas cifras dan cuenta de las condiciones económicas que hicieron posible el éxito de las publicaciones que, entonces, ofrecían material a un costo bajo y podían circular fácilmente. Se vendían las tapas duras para encuadernarlas a 1 \$ o a 1,50 \$. Con esto se podía, tanto, iniciar una biblioteca, como, generar y fomentar las aspiraciones culturales de un receptor en formación que crecía constantemente.

En cuanto a los puntos de venta, hacia 1910, las librerías de Buenos Aires, debido a estar ubicadas en el centro de la ciudad y por el mundo cultural al que están destinadas, eran espacios minoritarios, destinados a los intelectuales. El “nuevo público” no tenía esas “disposiciones”<sup>76</sup> que son naturales para el cliente habitual de una librería. Los nuevos lectores se están construyendo sobre la base de la escolarización y la lectura del material que pueden comprar más fácilmente en el kiosco o al ‘canillita’ que pasa puerta a puerta, por cada casa en los barrios. Las revistas que publican textos dramáticos se distribuyen fuera de las librerías tradicionales que parecen intimidatorias. El lector, el nuevo receptor, podía comprarlas anónimamente o con la familiaridad que da el trato cotidiano con el vendedor del barrio. Se podía comprar junto con el diario. Si la elección no era acertada. El bajo precio<sup>77</sup> de los ejemplares hacía que el error fuese menor. Las dificultades de acceso a la lectura se acentuaban en las mujeres, al permanecer en sus hogares por no trabajar en el centro. Por cuestiones culturales e ideológicas; el sistema de venta en kioscos les facilitaba el acceso al material. Los puntos de venta se multiplicaban; encontramos, así, otra explicación de la multiplicación de las revistas teatrales.

En resumen, el proceso de urbanización y alfabetización, la expansión de la escolarización y el desarrollo comercial son las condiciones del nuevo receptor.

---

<sup>76</sup> “Habitús”, en términos de Bourdieu, entendido como conjunto de destrezas adquiridas.

<sup>77</sup> Una revista costaba entre 10 y 15 veces menos que un libro.

V) Textos críticos y teóricos producidos en la época sobre la poética del drama moderno en Buenos Aires.

El intento de modernización que propone el drama moderno exige una recepción que esté a la altura de la innovación para, de esta manera, poder reconocer los nuevos procedimientos. La crítica trata de valorar el trabajo de los autores, sobre todo, contraponiéndolos al teatro popular de la época. Así, se intenta darle a la nueva poética un lugar de preferencia dentro del campo teatral. La crítica teatral evalúa contraponiendo textos “superiores” a textos “inferiores” (Cf. Aisemberg- Massa, 2002: 522), estos últimos con una concepción mercantilista. Se habla de la “producción de mérito” y del “buen gusto”, en oposición a textos “huecos”, “burdos”, “chatos”, y a las obras “chabacanas”. En relación con este punto podemos mencionar el estreno de *La fuerza ciega* de Martínez Cuitiño el 13 de abril de 1917 en el Teatro Nuevo, dice ‘El Diario’: “*El señor Martínez Cuitiño no es un asaltante del teatro; se puede ir a sus estrenos sin necesidad de abrocharse el saco, cruzar los brazos sobre el pecho y mirar recelosamente a una y otra parte como hay que hacer cuando se va a otros estrenos ...*” (extraído de Aisemberg-Massa, 2002: 522), poniendo de manifiesto la baja calidad de algunas de las obras estrenadas en la época. En relación con esto José León Pagano, dramaturgo, director artístico de la compañía Pagano-Ducasse, sostiene en relación con Samuel Eichelbaum a propósito del estreno de *La mala sed*<sup>78</sup>: “*es un artista entre mercaderes, y al público, hecho ya a las representaciones groseras que por lo común le ofrecen, él le da, en la medida de sus fuerzas, muy juveniles aún, asuntos nuevos, con atisbos psicológicos profundos y con emociones verdaderas. Está mejor dispuesto a competir con los de cartel renombrado por el lucro material que por la ganancia de la gloria artística*” (‘La Unión’, 29 de octubre de 1920, extraído de Aisemberg- Massa, 2002: 522). A propósito de Defilippis Novoa que, en 1925, ya tenía reconocimiento por su trabajo, la crítica lo mencionaba como “*el comediógrafo de más prestigio*” o, “*el aplaudido autor*”. Los textos del drama moderno fueron valorados porque los críticos veían los vínculos con las textualidades europeas.

---

<sup>78</sup> Cf. Cap. V.

Cuando se estrenó *La mala sed* de Samuel Eichelbaum los diarios lo señalaban como “*Un lector asiduo de Ibsen*” en ‘La Unión’, 29 de octubre de 1920. En cuanto a la elección temática de la obra, se subrayaba “*se ha supeditado a la influencia de los escritores nórdicos: Ibsen, Strindberg, Bjorson Bijorseon (sic), etc., son los maestros en cuyas fuentes han abrevado no pocos dramaturgos*” en ‘Última Hora’ el 30 de octubre de 1920 (extraído de Aisemberg- Massa, 2002: 524). Las distintas variaciones que se observan en las interpretaciones de los críticos y el propio discurso del autor testimonia la eficacia del discurso crítico, el autor lo reconoce y, a su vez, es reconocido por él. Aisemberg y Massa señalan los pedidos que la crítica realiza en relación a la “superación y renovación” que se requiere de los nuevos textos pese a esto: “*la lectura de los primeros espectáculos modernizadores evidenciaba una distancia estética que paulatinamente tendió a disminuir hasta una mayor coincidencia entre el horizonte de expectativa de la crítica, de las propuestas textuales y del público*” (2002: 524). Tal como podemos observar en estos comentarios hay un fuerte reclamo por una nueva poética que la emergencia del drama moderno en Buenos Aires satisfice.

A medida que el tiempo avanza, el drama moderno comienza a complejizarse se atenúa el verbalismo y la redundancia pedagógica en los que incurren, habitualmente, en los comienzos del siglo. Estas modificaciones generan problemas de recepción y algunos dramaturgos reciben críticas negativas por sus obras. En relación con el estreno de *La fuerza ciega*<sup>79</sup> en 1917 dice Rodríguez Acassuso: “*El doctor Martínez Cuitiño (...) en un afán muy plausible, pero muy peligroso, de simplicidad artística, ha querido llegar a un mínimo de expresión verbal (...) El espectador ve, pero como no se llega a explicar, no siente. Debe contentarse en diversas ocasiones con una emoción meramente visual*” (extraído de Aisemberg- Massa: 525). Una recepción parecida recibe por parte de ‘El Diario’ el 14 de abril de 1917: “*La heroína calla y hemos de adivinar sus conflictos, colocando en su alma nuestras imaginaciones, pero sin ver las suyas (...) la acción se desarrolla en los dos primeros actos con lentitud desesperante; a juzgar por las pausas, el señor Cuitiño es un enamorado de la elocuencia del silencio*” (extraído de Aisemberg-Massa, 2002: 525). En el mismo sentido, sostiene ‘Última Hora’: “*El lógico desenvolvimiento de esas morbosas psicologías, labor realizada con mucha inteligencia,*

<sup>79</sup> *La fuerza ciega* de Vicente Martínez Cuitiño, estrenada en 1917, por la Compañía de Pablo Podestá.

*ha aportado al autor de la obra teatral y aun cuando es sobrio en la exposición del asunto en sí, (...) se ha excedido en los relatos, y en los giros del lenguaje aproximándose más a la novela que a la obra de teatro (...) Creemos que es muy otro el camino a seguir por nuestros autores jóvenes e inteligentes”* (2002: 525). Pese a marcar estos defectos varios medios, ‘La Nación’, 31 de octubre de 1920, ‘La Prensa’, 1 de noviembre de 1920, destacaron el valor de la obra.

Entre los críticos más recordados podemos mencionar a Enrique Frexas (1846-1905) quien trabajaba en ‘La Nación’ cuyos textos no fueron, lamentablemente, reunidos en un libro.

Joaquín de Vedia (1877-1936) sumaba a su trabajo de crítico su tarea como director de teatro, escribió *Como los vi yo*.

Juan Pablo Echagüe (1877-1950) reunió gran parte de las críticas que publicaba en ‘La Nación’ y en ‘El Teatro Argentino’ en libros. Echagüe usó como seudónimo Jean Paul, escribió trabajos sobre Sánchez Gardel, de quien elogia más sus comedias provincianas que sus tragedias; enaltece a César Iglesias Paz de quien dice que tiene “buena prosa”. A García Velloso lo caracteriza como “uno de los más valientes y meritorios pioneros del arte argentino” (De la Guardia, 1970: 294). Publica *Teatro argentino*, en 1917 y *Un teatro en formación* en 1919.

Asimismo, Enrique García Velloso (1880-1938) se dedicó a realizar variadas tareas: director de teatro, dramaturgo, docente y narrador a lo que suma la crítica teatral. Sus textos fueron reunidos en *Memorias de un hombre de teatro* en el que habla elogiosamente de Gregorio de Laferrère. Sobre Florencio Sánchez sostiene “Si no hubiese sido un idealista habría aprendido a vivir. Lo que entrañaba el futuro de material, carecía de fuerza emotiva para él. (...) parecía que pasaba ante las cosas y los hombres como un sonámbulo; y, sin embargo, las cosas y los hombres urgen en su teatro con un vigor extraordinario, que denota su poderosa fuerza de observador” (extraído de De la Guardia, 295).

Roberto F. Giusti escribió el primer estudio exhaustivo sobre Florencio Sánchez de cuyos textos marcó virtudes y defectos, sostiene que “el suyo no es teatro literario... fue una representación directa, inmediata de la realidad, poco importaba si cruda. Escribía al

*compás de la pluma, casi, sin corregir. Las veces que ostenta ciertas pretensiones como en Nuestros hijos y Los derechos de la salud penetró en ambas obras la retórica y la afectación sólo algún parlamento feliz*” (extraído de De la Guardia, 1953: 296). Marca la influencia europea que recibe la obra de Sánchez del ‘Teatro Libre’ de Antoine y del naturalismo. Divide la obra del autor en dos grupos: los textos del teatro costumbrista y las obras de tesis. Refiriéndose a Gregorio de Laferrère afirma que es: “*el más típico espíritu porteño, burlón y escéptico*”. En relación con Payró, Giusti marca: “*Nació entre nosotros con Payró el teatro de ideas. El autor se convertía en moralista, en legislador, en predicador*”. Elogia, sobre todo *Marco Severi* y *Sobre las ruinas*.

Alfredo Bianchi fue codirector junto a Giusti de la revista ‘Nosotros’ publicó en ésta numerosas crónicas dramáticas y, también, el libro *Teatro Nacional* en 1920.

José León Pagano publica *Cómo estrenan los autores* donde se incluyen críticas sobre textos del drama moderno.

*Historia del teatro argentino* de Ernesto Morales califica a Cesar Iglesias Paz de “*elegante*”; sobre Francisco De Defilippis Novoa afirma que tiene “*inquietudes artísticas*” y, sostiene que Vicente Martínez Cuitiño plantea una renovación. Sobre González Pacheco dice que es un “*romántico de chiripá y chambergo*”; de Samuel Eichelbaum marca su “*intensidad psicológica*”.

Raúl H Castagnino se dedica al drama moderno en *Literatura dramática argentina* en el que sostiene que “*Rodolfo González Pacheco, con mayor sentido poético, con más equilibrio y finura, recoge el bando de la redención social*” (extraído de De la Guardia, 298). En tanto sobre Samuel Eichelbaum afirma “*la segunda época de Eichelbaum se caracteriza por haber aceptado la sugestión de hacer teatro local*” (De La Guardia, 1953: 298).

También, escribe sobre drama moderno Arturo Berenguer Carísomo en *Ideas estéticas en el teatro argentino* donde sostiene “*estudiar el teatro popular argentino es comprobar venturosamente, que en medio de sus dolores y desdichas, en medio de rompimientos y dilaceraciones, el pueblo mantuvo siempre una orgánica vigencia y, en el*

*fondo, un rasgo genuino de auténtica nacionalidad”* (extraído de De la Guardia, 1953: 298).

José María Monner Sanz se detuvo en el drama moderno en “Panorama del nuevo teatro” en su libro *Introducción al teatro del siglo XX*.

Edmundo Guibourg, dramaturgo y crítico, lamentablemente, no compiló sus numerosos trabajos de crítica dramática en un libro pero ha afirmado en torno a la crítica:

*Quienes censuran a la crítica, se placen en clasificarla en dos disposiciones que denominan crítica negativa y crítica constructiva. Invirtiendo los términos esta última sería positiva y la otra destructiva (...) frente a las cosas mudables del teatro, invocándose la responsabilidad que se asume al dejar prosperar los males que periódicamente le afligen, todos los críticos, aun aquellos que se prodigan en matices complacientes, coinciden en reconocer que, de no procederse con la indispensable severidad, los males crecen y se propagan sin salvación. Por consiguiente, de la firmeza negativa dependerá el resultado constructivo.* (Extraído de De la Guardia, 1953: 299).

También podemos mencionar entre los libros más destacados: ‘Teatro nacional rioplatense, contribución a su análisis y a su historia’, 1910, de Vicente Rossi; ‘Del teatro al libro: ensayos críticos sobre teatro argentino y extranjero, arte y literatura’, 1920, de Luis Rodríguez Acassuso; ‘Nuestra Incultura y Sobre el teatro nacional y otros artículos y fragmentos’, los dos de 1921, de Juan Agustín García; ‘Desde la platea (críticas negativas)’, 1924, y ‘Nuevas críticas negativas’, 1926 de Nicolás Coronado; ‘Florencio Sánchez y el teatro argentino’, 1929, de Arturo Vázquez Cey. En 1913, en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, María Velasco y Arias presenta sus tesis para aspirar al doctorado en la que estudia a los dramaturgos de la época como Florencio Sánchez, Julio Sánchez Gardel, Martín Coronado, Roberto J. Payró y, también, sobre autores españoles que han escrito para el teatro porteño como Justo López de Gomara, Xavier Santero y Camilo Vidal.

Varios dramaturgos como Florencio Sánchez, Rodolfo González Pacheco, José González Castillo, Carlos Schaeffer Gallo, Samuel Eichelbaum han sumado a su producción dramática una serie de ensayos y críticas. Vicente Martínez Cuitiño escribe sobre Carlos Mauricio Pacheco.

#### VI) Aproximaciones sobre el realismo en Buenos Aires:

Durante las primeras décadas del siglo XX, en Buenos Aires, surgen las discusiones en relación con el realismo, sobre todo en la época de Florida y Boedo en la que ya aparecía el término vanguardia como su opuesto y el tema se politizaba desde la izquierda, a lo que se sumaba el debate internacional debido a las prescripciones que la URSS marcaba para el realismo socialista y que fueron el punto de partida de las elaboraciones de Georg Lukács y, entre nosotros, de Héctor P. Agosti que pertenecía al Partido Comunista Argentino (Cf. Gramuglio, 2011).

Cazap y Massa sostienen que el realismo en el teatro argentino evolucionó siguiendo dos líneas a) Un realismo costumbrista con el acento puesto en el elemento sentimental. b) El realismo costumbrista en combinación con el naturalismo.

Se trataba de dar cuenta de la dinámica social mediante procedimientos que favorecían el efecto de realidad y generaban un vínculo con espectadores que compartían el contexto ideológico y el *gestus* social de los personajes. Los dramaturgos argentinos que estaban muy atentos a las novedades europeas adscribían a la poética realista y la creyeron la más apropiada para brindar una visión crítica de un orden social conflictivo. La idea era formular una tesis política o pedagógica y generar una reflexión. Los textos de esta época surgen de una problemática individuo-comunidad y, en ellos, se abordaban diferentes temas como la inmigración, el determinismo social, las crítica de los prejuicios sociales, el progreso y la tradición, la justicia y la necesidad de reforma de ciertas leyes, entre otras (Cf. Cazap- Massa, 2002: 91-111). Florencio Sánchez cuestiona y reniega del ciclo denominado “Teatro Nacional” cuyos pilares fueron: la gauchesca; el nativismo y el sainete, combinados entre sí. Tanto Sánchez como Payró propugnan un teatro universal

comenzando desde distintos lugares: el teatro de tesis, el naturalismo, la comedia y la crítica de la época, se “quería ir más allá”, exceder las especificidades argentinas e incluirse dentro del teatro universal<sup>80</sup>.

Para Gramuglio, el momento del “imperio realista<sup>81</sup>” resultó decisivo en la formación de la literatura [teatro] en la Argentina moderna. La poética realista es inseparable de esta evolución por varias razones, en primer lugar, porque sus procedimientos resultaron funcionales para las expectativas de los nuevos espectadores y, en segundo lugar, porque la seducción referencial de las poéticas miméticas las torna eficaces para satisfacer las necesidades de “*reconocimiento y autoconciencia que se agudizan en los momentos en que el cambio social hace de la sociedad un problema para sus integrantes*” (2002: 8).

*(...) el término realismo convoca una serie de palabras que pertenecen a una misma constelación semántica: imitación, mimesis, verosimilitud, representación, referencialidad. Son palabras que indican algún tipo de relación entre dos órdenes heterogéneos: uno, el universo de lo “real” que se supone externo y objetivo; el otro, el del lenguaje, sea verbal o visual. En ambos casos, haya o no formulaciones explícitas de una poética realista, lo que subyace es una cierta confianza en el vínculo entre signo y referente (Gramuglio, 2002: 16).*

El realismo inicia su camino en el teatro argentino de la mano del naturalismo. El naturalismo (y el positivismo asociado a él) comienza a surgir en Argentina cuando ya era cuestionado por las nuevas tendencias europeas. La poética realista es la tendencia dominante en las tres primeras décadas del siglo XX. Las transformaciones que sufre Argentina son inseparables de la configuración del campo teatral. Estos cambios favorecieron, tal como señalamos con anterioridad: a) El surgimiento de nuevos actores culturales y tipos de escritor. b) El crecimiento del número de espectadores. c) Los

<sup>80</sup> Cf. Pellettieri, “La universalización del teatro del novecientos”, 2006: 367-392.

<sup>81</sup> Según René Wellek (*Concepts of Criticism*, 1963, New Haven and London, Yale University Press), en Francia, el término realismo se utiliza en literatura por primera vez en 1826. El significado habitual que le otorgamos a la noción proviene de mediados de siglo XIX, con el debate en relación con Courbet y novelistas como Champfleury y Duranty (Cf. Gramuglio, 2002: 15).

progresos en la profesionalización de los dramaturgos. d) La aparición de poéticas que se caracterizan por su heterogeneidad (diversas y opuestas entre sí).

Hacia fines del siglo XIX, en parte debido al declive del romanticismo y a la necesidad de traducir los cambios en la sociedad, surgen cambios estéticos sustentados en la observación directa e inmediata de la vida contemporánea en sus diversos aspectos. Se realiza una crítica constante contra lo instituido en sus distintos grados. La crítica no se realiza directamente, sino incidentalmente. El lenguaje es coloquial.

Las tendencias literarias de la segunda mitad del siglo XIX, realismo y naturalismo que tanto éxito tienen en la narrativa, pasan al teatro y adquieren características propias, sobre todo en el Río de la Plata, al plantear los dramaturgos problemas de actualidad que convierten a las obras en un testimonio de la sociedad de la época.

Las discusiones en torno del realismo (Lukács) atraviesan debates teóricos de la crítica literaria marxista ya desde los primeros comentarios en torno a esta poética de Balzac y los autores alemanes. La gran trascendencia política del tema surge desde una perspectiva pragmática, la cuestión era representar de manera adecuada las tendencias que empujaban a la sociedad hacia las modificaciones que, oportunamente, llevarían hacia la revolución. Si bien las fuertes participaciones del realismo socialista vienen de la década del treinta, contra la rigidez de estas prescripciones trabaja Lukács que mantuvo su predilección por la novela clásica europea de los siglos XVII y XIX. En relación con el naturalismo de Zola dice Lukács: “(...) *en el lugar de la unidad dialéctica del tipo y del individuo se pone la medianía estadística puramente mecánica; en el lugar de las situaciones épicas y de la acción épica se pone la descripción y los análisis*” (extraído de Gramuglio, 2011: 16). Para Lukács el naturalismo no tenía la capacidad de captar la totalidad social que sí tenían las narraciones “verdaderamente realistas” (Cf. Gramuglio, 2011: 16).

Agosti en una conferencia de 1944 cuestionaba al naturalismo al que consideraba un viejo realismo y afirma: “*El realismo se convierte desde entonces [la época vanguardista] en mala palabra y, desde entonces, se lo pronuncia con todas las cargas peyorativas del lugar común*” (Defensa del realismo, 1963: 14).

Portantiero señala los límites de las consideraciones de Lukács:

*Pertenece a Lukács esa sobreestimación del realismo del siglo XIX- llamado crítico o burgués- que bastante perjuicio ha causado a la crítica literaria marxista. El valor de un Tolstoi o un Balzac o de un Stendhal es incuestionable pero resulta ilusorio creer que ellos han fijado un canon eterno o que el nuevo realismo deba ser una simple prolongación de aquel. Esa actitud algo mecanicista ha perjudicado esa valoración eficaz del llamado naturalismo zoliano, sobre todo, de la vanguardia, a menudo identificada, equivocadamente, con el decadentismo. (2011: 78).*

Portantiero cuestiona a los críticos que no tuvieron en cuenta a los autores de Boedo: “Culturalmente, Boedo tiene una importancia tan grande que toda la literatura de izquierda en la Argentina (es decir todo el cuerpo vivo de la narrativa argentina) está marcada por su sello” (2011, 81). Según el autor, la literatura, aspira a asumir la realidad que nos rodea, lo que implica no sólo una cuestión estética, sino una postura integral que atraviesa la relación entre el intelectual y la realidad, el artista y la sociedad. Para el autor en tanto el naturalismo:

*(...) ha sido la expresión de lo real inmediato, el realismo ha intentado apropiarse de lo real tal cual es, no tal cual aparenta ser. El culto a la “materia”, la exaltación de lo “vivido”, la destrucción del análisis y la incorporación de técnicas que faciliten su expresión (...) en los que el hecho triunfa por encima de cualquier interpretación verbosa del artista, no basta para asumir profundamente la realidad “tal cual es” (2011: 52).*

A partir de 1925, el grupo Boedo se plantea el encuentro entre los grupos de intelectuales y el pueblo-nación. Boedo fue la primera manifestación relacionada con la evolución interna de la literatura argentina, de enorme importancia en nuestro país.

*La tesis del boedismo se vincula (basta ver a la distancia sus postulados) con la voluntad surgida en la mayoría de los países europeos a principios del 20 por incorporar a la literatura las nuevas realidades introducidas por el auge del movimiento obrero y socialista, iluminado (y definido) por el triunfo de la Revolución Rusa (Portantiero, 2011: 106).*

En el 900 nace en Argentina la literatura de izquierda. Esto coincide con las transformaciones en la ciudad, el aumento del proletariado industrial de origen inmigratorio. En torno a este fenómeno se van agrupando algunos intelectuales que ven la posibilidad de integrarse con el pueblo. Esta literatura tendrá sello anárquico y su influencia se va a prolongar hasta una continuidad con el grupo Boedo (Cf. Portantiero: 108). De esta manera, la literatura argentina se abre a lo social.

A principios de siglo, crecen la nueva burguesía y el proletariado, ambos básicamente de origen inmigratorio, el socialismo, el anarquismo y el radicalismo son las formas ideológicas en las que se manifestarán. Desde lo cultural, mucho más el anarquismo que las otras dos ya que requerían una forma de cambio total para romper con la sociedad. Por primera vez, se produce la separación entre quienes gobiernan y las elites literarias. Este hecho de gran importancia en nuestra cultura influirá hasta nuestros días. Junto al anarquismo, el intelectual del 900 manifiesta su deseo de insertarse en los procesos populares queriendo romper, de esta manera, con una sociedad que lo relegaba a un plano secundario (Cf. Portantiero, 2011: 109). El soporte de esta literatura era la cuestión social que en el teatro adquirió una importancia fundamental:

*Hay que adentrarse en estos años para advertir el punto de partida. Eran los últimos estertores de la clase patricia, de su primer ciclo histórico, porque luego habría de resurgir de las aparentes tumbas, a partir del 30. El fin de ese primer ciclo (sin incluir el puente transaccional entre dos épocas que fue Sáenz Peña) tuvo rasgos violentos. (Portantiero, 2011: 109-110).*

La literatura del 900, la primera literatura de izquierda, fue literatura de tesis. Muchas veces se plantea al obrero injustamente castigado y al burgués con una imagen de maldad, digno de condenas sociales.

*El movimiento anárquico del 900 como intento de acercar a los intelectuales al pueblo-nación tuvo una importancia cultural enorme. Aparte de que trajo nombres como (...) Sánchez y Payró que hablan del talento y la madurez de la literatura. La obra de Payró o de Sánchez comparada históricamente con los escritores posteriores no ha sido superada (Portantiero, 2011: 111).*

Dice Castelnuovo que la ideología de Boedo fija una amalgama de distintas tendencias procedentes de la misma fuente: el socialismo (Cf. Portantiero: 112). La literatura de los inicios del XX muestra una nueva clase media urbana que da cuenta de los cambios. Se distingue entre la alta burguesía, los burgueses urbanos y una nueva burguesía con características innovadoras que impone nuevas formas de producción o impulsa la tecnicidad.

En los '60 se cuestiona el término realismo, la idea es eliminar el carácter “prescriptivo” de su definición. Se produce un proceso de resemantización que conserva la palabra pero la separa de la estética realista y su carga normativa. Portantiero denuncia a *“los dómines conservadores que se han apoderado del término (realismo) y lo han intoxicado de falsos contenidos”* y critica la sobrevaloración del realismo en el siglo XIX *“que bastante perjuicio ha causado a la crítica literaria marxista”* (2011: 114). El realismo, como decía Eutushenko (Cf. Portantiero), podía tener miles de formas diferentes. Siguiendo a Auerbach, Della Volpe y Garandy, Jaime Rest<sup>82</sup> habla del realismo de intención crítica, en la década del '60, consciente del artificio de la forma. Rest habla de dos realismos, uno que distrae e hipnotiza y, otro, que es crítico y novedoso.

## II) Dramaturgia porteña del drama moderno en diversos autores

Para la selección del corpus de este trabajo hemos elegido, en primer lugar, los autores que, a nuestro juicio, fueron más representativos de la poética del drama moderno, a Florencio Sánchez, Roberto J. Payró y Gregorio de Laferrère hemos sumado otros dramaturgos de amplia producción en la época. Dentro de las obras que hemos leído tratamos de elegir aquellas que responden a una diversidad temática, así, encontramos temas tales como: la inmigración, el matrimonio por conveniencia, la homosexualidad, el rol de la mujer, etc. Seguimos un orden cronológico teniendo en cuenta la fecha de estreno de las obras (Cf. Pellettieri, 2002; Seibel, 2006).

---

<sup>82</sup> *Conceptos de literatura moderna*. 1991. Buenos Aires. CEAL.

*El gringo* de Otto Miguel Cione<sup>83</sup> fue estrenada en 1903 por la Compañía de Jerónimo Podestá. Si bien la mayoría de las obras muestra al inmigrante de origen rural y trabajadores que integran la clase obrera, *El gringo* nos expone al comerciante próspero, que se casa con la hija de una familia tradicional en decadencia. Encontramos en la obra procedimientos del melodrama y del realismo costumbrista, tales como, el uso de la lengua popular, y la coincidencia abusiva.

Hemos seleccionado este texto ya que *El gringo* resignifica la imagen del inmigrante<sup>84</sup> tornándola positiva. El personaje se mueve en un medio hostil. Es paciente, trabajador, honrado y sencillo, quiere construir una familia con la mujer que ama y a la que le brinda todo. En oposición a los personajes criollos que son interesados, mentirosos y abusadores

A nivel sensorial, en la primera didascalía de la obra leemos: “*Quinta de Lomas. Foro izquierdo frente a una casa de modesta apariencia, vieja portada de cancel. Arboleda, parterre, sillas de hierro, mesas, mecedora, verano*” (1920: 3), la cita da cuenta del nivel social de la familia de Clemencia y su situación económica, a esto se contrapone la didascalía del Acto II: “*Hall del palacio Carreño, lujoso. Al foro, vidriera que da a un invernadero. A la izquierda, puerta del comedor. Derecha, entrada de la calle. Lateral izquierda, cuadro genealógico. En frente, un escudo de armas. Piano, etc.*” (1920: 14), lo que da cuenta del progreso económico de la familia pero, también, del interés por las apariencias y el entorno social: ‘cuadro genealógico’, ‘escudo de armas’, ‘piano’, quedando

---

<sup>83</sup> El teatro de Otto Miguel Cione ha sido abordado por diversos críticos, entre ellos, Ordaz, (1999), Pellettieri, (2002).

<sup>84</sup> Después que Estados Unidos y antes que Canadá, Brasil y Australia, Argentina ocupa el segundo lugar en relación con la cantidad de inmigrantes que recibe<sup>84</sup>. En 1852 había 85.000; en 1909, 1.224.000. El Tercer Censo Nacional de 1914 distribuye a los habitantes según su origen: argentinos: 5.527.285, (70,1%); italianos: 929.862, (11,8%); españoles: 829.701, (10,5%); hispanoamericanos: 179.000, (2,3%); rusos: 93.634, (1,2%); franceses: 79.491, (1,0); alemanes: 26.995, (0,3); austro-húngaros: 38.123, (0,5); otomanos: 64.369, (0,8); portugueses y brasileños: 50.985, (0,7)<sup>84</sup>; total: 7.885.237. Italianos y españoles, como es sabido, constituyeron las principales corrientes inmigratorias en Argentina. Muchos de los españoles traían distintos dialectos panrománicos y el resto de los inmigrantes, prácticamente, no hablaban español. Así, desde 1880 hasta mediados del siglo XX, la ciudad es políglota, no sólo debido al número de inmigrantes, sino también el hecho de que la clase alta argentina traía institutrices europeas. Buena parte de esa mezcla idiomática se manifiesta en el teatro.

clara la función icónica de los signos, se utilizan accesorios reales y la abundancia de detalles superfluos intenta dejar claro el mensaje al receptor.

A nivel narrativo la obra se divide en tres actos. En el Acto I la acción tiene lugar en una casa arruinada de Lomas. La casa perteneció al abuelo de la familia “*el general más famoso de la independencia*” (1920: 4). El gringo que da título a la pieza es Don Pascual de Nicolotti, dueño de una ferretería. Inmigrante italiano que ha hecho fortuna gracias al esfuerzo y trabajo. Julio, hermano de Clemencia, la joven a la que Nicolotti ama, se refiere a él como “*ese negociante enriquecido*” (1920: 4). Clemencia está enamorada de Julio, su ex novio, que vuelve a verla y la amenaza con revelar el pasado que los une. Clemencia le confiesa “*(...) tengo que volver por los fueros de nuestro apellido, venido a menos. ¡Tengo que volver a ser lo que fue mi madre en la sociedad de su tiempo!*” (1920: 6-7), y le dice que él no puede ayudarla a hacer eso. Julio la acusa de ser cínica. La familia ha caído en la pobreza y sufren el rechazo de los círculos sociales que frecuentaban. Don Juan, el padre de Clemencia insta a su hija a aceptar la propuesta de Don Pascual. Mafalda, la madre de Clemencia le pide a Nicolotti dinero para una obra de beneficencia, Don Pascual le da el dinero. Teófilo, un amigo de la familia, también pertenece a una familia empobrecida Nicolotti le da dinero para una deuda y Teófilo le confiesa que Clemencia sólo se casa con él por su dinero, Don Pascual no le cree.

En el Acto II estamos en una casa lujosa, Don Pascual ya se ha casado con Clemencia. La familia gasta fortunas que paga el yerno. Nicolotti le reprocha a Clemencia que, entre la ópera, la modista y las clases de pintura, no está nunca con él. Clemencia le recuerda que, antes de casarse, habían acordado libertad absoluta y nada de celos. Clemencia le dice que él quería una mujer “*bella, distinguida y espiritual*” (1920:16).

*Así me lo dicen las crónicas sociales. ¿Qué más quieres?  
¿Qué no te dedico un momento? ¿Pero has creído un solo instante  
que una mujer de mis ideas, de mi clase, puede sujetarse a las  
majaderías de tus costumbres... plebeyas y ridículas?* (Cione, 1920:  
16).

Al verlo alterado, Mafalda, la suegra, habla con él pero terminan discutiendo porque no accede a darle el dinero que ella le pide.

En el acto III, Teófilo habla con Julio le dice que está al tanto de la relación que tiene con Clemencia. Nicolotti descubre, a instancias de Teófilo, el romance de Clemencia y Julio, y se mata.

A nivel referencial, el teatro, las películas, las canciones y los programas radiales de consumo masivo difunden mensajes conformistas y fantasías de ascenso social aunque, al mismo tiempo, circulan distintas versiones de la identidad nacional que acentúan las diferencias entre las clases sociales. Posiciones binarias de un mundo de trabajadores identificados con la ética, la solidaridad y la autenticidad nacional, por un lado, y por otro, las clases altas signadas por el egoísmo, la inmoralidad y el interés económico. En *El gringo*, al igual que en *Nuestros hijos* (1907) de Florencio Sánchez, se plantea el tema del matrimonio por conveniencia y sus consecuencias. Asimismo, otro de los temas que atraviesa la obra es la difícil situación de los inmigrantes en la sociedad porteña. El impacto de la inmigración genera modificaciones radicales en la vida social de Buenos Aires. Es en este contexto que el drama moderno intenta dar lugar e interpretar la problemática entablando un diálogo con el imaginario social que surge en torno a los nuevos habitantes de la ciudad.

*En las tres décadas que van desde 1880 hasta 1910 la polémica sobre el extranjero en la literatura argentina se lleva a cabo no sólo en el ensayo y en el debate público (parlamentario, periodístico, o de otro tipo), sino también en los textos de ficción que en forma un poco más directa pero igualmente importante, participan en los combates que se libran en el campo de las ideas (Villanueva, 2000: 1).*

La inmigración quiebra con el predominio numérico del sexo femenino y la proporción llegó a ser de cuatro hombres por cada mujer ya que, en general, inmigraban más hombres que mujeres (Cf. Carricaburo, 4). El inmigrante con menos formación era destinado a las tareas más pesadas: construcción de caminos y vías ferroviarias, puertos, sistemas sanitarios, edificios, etc.

En cuanto al nivel lingüístico, en el diálogo teatral muchos de los modelos de intercambio están vinculados a la representación de actividades sociales. Encontramos en *El gringo* negociaciones, manipulaciones y complots que funcionan a la manera de lo que

sucede socialmente. Los enunciados son breves. Los parlamentos más extensos están a cargo de Nicolotti y Clemencia. En el caso del primero con gran carga emocional, un hombre obsesionado por su amor por Clemencia que no puede comprender lo que sucede. Clemencia, en cambio, es fría y calculadora. Ha tomado el matrimonio como un medio de ascenso social, lo expresa claramente y rechaza a su marido.

A nivel semántico, muchas y variadas son las versiones que la literatura nos brinda sobre la mirada que la sociedad tenía sobre los inmigrantes, en narrativa, podemos nombrar *Promisión* (1910), que daba una visión positiva y *La ola* (1909), que brinda una visión negativa, ambas de Carlos María Ocantos; *Inocentes o culpables* (1885) de Antonio Argerich; *En la sangre* (1887) de Eugenio Cambaceres, por mencionar solamente algunas. Pero la clase patricia no fue la única en exteriorizar su rechazo, sino que también la ejercía el criollo común, tal como vemos en *Resaca* (1919) de Weisbach. Los criollos miraban asombrados ese caudal poblacional que cambiará, para siempre, a los porteños.

La textualidad de la dramaturgia incorpora una serie de estereotipos en relación con la imagen del inmigrante. El drama moderno muestra la crisis ideológica que padece el inmigrante, cumple una función pedagógica acorde con el lugar importante que se le otorga a la educación como medio para progresar. Eran los italianos y quienes hablaban otras lenguas quienes sufrían más la discriminación debido al idioma y las diferencias culturales. En el drama moderno el inmigrante ocupa distintos lugares, a veces, centrales y, otras, secundarios. Los debates sobre la figura del extranjero aparecen en el ensayo y la literatura además del Parlamento y el periodismo. *El gringo* muestra las dificultades con que se encuentra un hombre en el país en que decidió vivir, con sus logros, sus fracasos, sus relaciones amistosas y conflictivas. También, encontramos esta temática en *Marco Severi* de Payró que, a diferencia de *El gringo*, apunta a la superación del conflicto inicial entre nativos y extranjeros. En *Marco Severi* (Cf. Cap. V) el conflicto está más vinculado con lo político que con lo personal. En esta obra de Payró, Argentina aparece como un país donde el inmigrante puede cumplir sus anhelos. Severi funda una cooperativa donde todos trabajan a la par. Payró presenta un mundo donde hay, tanto, inmigrantes honestos y corruptos, como, nativos honestos y corruptos. En *El gringo*, en cambio, encontramos una

oposición maniquea entre el inmigrante y los otros, los pertenecientes a la clase dominante a la que el inmigrante se quiere integrar aunque este deseo será vano.

*El gringo* es una versión ampliada de la poética del drama moderno canónico con el melodrama y la tragedia, sobre todo, por el final.

Una de las características del drama moderno es la ausencia de ambigüedad, algo que se intenta conseguir a través de la redundancia, el maniqueísmo y la explicitación de la interpretación desde el propio texto. Esta interpretación busca, generalmente, la exhortación final. La obra nos brinda una imagen del inmigrante a quien la situación lo excede. Un hombre que ha sabido insertarse económicamente en la sociedad y, aspira a un progreso social a través del matrimonio con una chica de la alta burguesía, se encuentra desbordado por hechos que no puede manejar. La pieza afirma la existencia de características y comportamientos sociales e individuales a los que cuestiona. La visión del texto no es indiferente al drama de quien lo padece.

Entre las modificaciones que requiere el campo intelectual teatral de comienzos del siglo XX encontramos, también, los cambios de la comedia, especialmente en la obra de Gregorio de Laferrère<sup>85</sup>. El público que asiste al teatro en esta época es de clase media y reclama ciertas modificaciones ideológicas frente al proceso de secularización que sufre la ciudad de Buenos Aires desde el gobierno de Roca<sup>86</sup>. La sociedad se había tornado más abierta al resto del mundo y el control social es más flexible. Es en este contexto, que el espectador percibe cierta repetición o automatización en la denominada comedia finisecular centrada en el elogio al campo. Laferrère parece haber percibido estos cambios en los espectadores (Cf. Sikora, 2002: 442 y ss.), y a partir de los procedimientos del vodevil o ‘comedia de puertas’ francesa amplía los procedimientos utilizados con el fin de revitalizar “*un código teatral ya existente que no era capaz de solucionar ciertos problemas*” (Fischer-Lichte, 1989: 28) es, así, que podemos incluir *Bajo la garra* dentro del drama

---

<sup>85</sup> Gregorio de Laferrère es uno de los autores de la época más recordado, entre los autores que analizan su obra podemos nombrar a: Juan Pablo Echagüe, (1926), Julio Imbert (1962), Mirta Arlt, (2002), María Teresa Gramuglio, (2002), Osvaldo Pellettieri, (2002), entre otros.

<sup>86</sup> Julio Argentino Roca ejerció la presidencia entre 1880 y 1886.

moderno ampliado. En sus viajes a Europa el comediógrafo toma contacto con el campo teatral francés, con los personajes de Moliere y la obra de Eugene Labiche y Georges Feydeau (Cf. Arlt, 2002: 435). La obra de Laferrère surge, entonces, del resultado de apropiación de los procedimientos del vodevil francés, del melodrama y del teatro de Sánchez.

Pellettieri observa la evolución de tres fases del teatro de Laferrère en las que se manifiesta la interacción entre tradición y renovación: a) los “vodeviles criollistas”: *¡Jettatore!*, 1904, *Locos de verano*, 1905; b) los vodeviles tragicómicos: *Bajo la garra*, 1906, *Los invisibles*, 1911; c) y la comedia satírica: *Las de barranco*, 1906.

*Bajo la garra* se estrena el 28 de mayo de 1906, en el *Teatro Nacional*, a cargo de la Compañía de Jerónimo Podestá. La propaganda vinculada con el estreno se realiza con más anticipación que la habitual, ya el 5 de mayo se publica en ‘Caras y Caretas’, la escena V del acto II anunciando que se trataba de una comedia inédita de estreno inmediato. *Caras y Caretas* era una revista de gran circulación. También, ‘La Nación’ anuncia el estreno y, si bien afirma que se reserva sus opiniones hasta el debut, sostiene que la obra está llamada a destacarse “sobre todo por la trascendencia del concepto que la identifica” (1962: 78), tal como dice Juan Pablo Echagüe. Hasta ese momento, las costumbres de la alta sociedad no se habían visto representadas en escena ya que “arbitrariamente sólo parecían considerarse nacionales a los hábitos camperos, a las truculencias pueriles del gauchismo convencional o del malevaje que señorea los arrabales” (Echagüe, 1962: 78). Laferrère había observado esta omisión y quería subsanarla pese a que esto podía acarrearle consecuencias y críticas.

La pieza se desarrolla, primero, en forma alegre y adquiere seriedad en el tercer y último acto, mostrando el poder de destrucción de la calumnia que tiene lugar en un club social aristocrático.

Los espectadores reciben calurosamente la obra. En cuanto a la crítica se encuentra dividida, unos la aplauden y otros la rechazan. *Bajo la garra* genera un intenso debate que provoca que Laferrère decida levantar la obra, poco después del estreno.

En el nivel sensorial, el autor recurre a datos provenientes de los sentidos para reproducir el efecto sensorial del mundo real tal como lo vemos en la didascalía del Acto I: *“Hall elegantemente amueblado en un club aristocrático. Allí están Don Samuel, que dormita arrellanado en su sillón; en otro, Alberto ojea un diario; Manuel y Ricardo, en otro extremo, fuman, aburridos. Entra un camarero”* (Laferrère, 2010: 386). Están presentes en el texto numerosos detalles superfluos que reflejan esta sociedad aristocrática de la que habla el autor: *“Alberto, sin dejar de leer la carta, se lleva la taza de café a los labios e inmediatamente la deja. Hace un gesto de fastidio, oprime un botón de campanilla eléctrica que hay en la pared, al alcance de su mano y después sigue leyendo”* (Laferrère, 2010: 387).

En el nivel referencial cada uno de los elementos que conforman la fábula y la historia, a saber, los personajes, los objetos, el tiempo y el espacio representados provienen de datos y saberes de la experiencia del propio autor. Así, encontramos personajes con clara identificación social, con historia, motivaciones y pertenencia socio-cultural a lo que se suma el registro del tiempo contemporáneo. Laferrère asistía frecuentemente al Círculo de Armas y hay quienes sostienen que lo que se cuenta en la obra guarda relación con lo que allí sucede (Cf. Crítica de ‘La Prensa’).

A nivel narrativo, el argumento es sencillo y esquemático. Enrique y Elena están casados hace tres años y son felices. Un día de ocio, en un club social, se comienza a armar una cadena de calumnias que va a envolver a la pareja. Se acusa a la esposa de adulterio, el marido es objeto de escarnio de cuantos lo rodean y está en los comentarios de todo el mundo. Enrique sabe que Elena es inocente. Elena cree hallar la solución al problema: irse a Europa donde no los va a alcanzar la maledicencia. Elena anuncia a Enrique que va a ser madre. La tensión es brusca y violenta. Enrique no quiere creer las palabras de su esposa, no puede ser, no debe ser, después de tres años de matrimonio y, precisamente, ahora y cede a la locura. Apareciendo uno de los procedimientos característicos del melodrama que es el ‘golpe de teatro’, al que Pavis define como una: *“acción totalmente imprevista que modifica súbitamente la situación, el desarrollo o el desenlace de la acción. Diderot lo define como “un incidente imprevisto que se traduce en acción y que cambia repentinamente el estado de los personajes”* (2005: 226). *“Medio dramático por*

*excelencia, el golpe de teatro especula sobre el efecto de sorpresa y permite, de vez en cuando, resolver un conflicto*<sup>87</sup> (Pavis, 2005: 227).

A nivel lingüístico, la lengua de los personajes en escena mimetiza el régimen lingüístico de la época con el objeto de generar efecto de realidad en los espectadores. Se recurre a un alto caudal lingüístico lo que evidencia la confianza que el autor tiene en la capacidad de creación y expresión de la palabra y, también, en aquello que no se dice o que sólo se insinúa, lo que termina por desatar la tragedia en el texto.

En el nivel semántico, podemos decir que la recepción de la obra brinda acabada cuenta de las múltiples y variadas discusiones que se establecieron en el momento de su estreno, así entendido, dice ‘La Nación’ que en el primer acto Laferrère hace desfilar una serie de tipos que caracteriza con breves toques. Hace ver cómo se inicia, se propaga, y crece el chisme, a medida que se va repitiendo, cada uno agrega algo a las palabras oídas hace un instante hasta armar un cargo terrible. En el segundo acto, intervienen casi exclusivamente mujeres. El abanico utilizado por los personajes vela la sonrisa y oculta el gesto; hay pausas embarazosas, comentarios vagos que inculpan y rechazan. Hacia el final, se ve un hogar destruido y una serie de responsables que no se pueden determinar. Dice Laferrère: *“No hay propiamente un responsable, no se señala un propósito... ni siquiera una intención. Es el resultado inconsciente de nuestra manera de ser. ¡Es nuestro carácter!... ligero, irreflexivo... que procede siempre por impresiones, sin meditar en las consecuencias. Prontas en el juicio, rindiendo culto a la broma, y capaces de sacrificar a una frase feliz la mayor reputación... sin perjuicio de arrepentirnos más tarde y ser los primeros en lamentar el mal causado”*. (Extraído de Imbert, 1962: 80). El crítico de ‘La Nación’ elogia, en cambio, la actuación de la Compañía de Jerónimo Podestá.

En tanto la edición de ‘La Prensa’ del 30 de mayo marca la similitud de *Bajo la garra* con *El gran galeoto* (1881) de José de Echegaray, las dos obras tocan el tema de la maledicencia social y sus graves efectos. Había gran expectativa por conocer la obra de Laferrère y al estreno asistieron amigos del autor con sus familias que llenaron la sala del teatro. ‘La Prensa’ critica desfavorablemente la pieza y sostiene que:

---

<sup>87</sup> Conflicto: *“Resulta de las fuerzas antagonistas del drama. Enfrenta a dos o más personajes, visiones de mundo o varias actitudes frente a una misma situación”* (Pavis, 2005: 90).

*(...) el drama mismo, ha sido completamente descuidado por el autor en los primeros actos. En ellos los protagonistas tienen una escasa actuación y llegan, así, a la crisis de las escenas finales sin las gradaciones indispensables para que el espectador domine progresivamente el estado de aquellos espíritus tan violentamente sacudidos y amargados por la indignación y la pena. (Extraído de Imbert, 1962: 81).*

‘La Prensa’ afirma que los primeros actos son repetitivos, con la finalidad de pintar ambientes y hacer una crítica de costumbres. Cuestiona, asimismo, el final de la obra puesto que sostiene que la situación no es tan grave como para que el protagonista enloquezca, teniendo en cuenta que confía en su mujer. Sostiene que el desenlace es de falsa psicología. También, hace comentarios negativos sobre la actuación “*a cargo de artistas sin escuela y sin temperamento dramático*” (Extraído de Imbert, 1962: 82). “*La interpretación no fue buena. Las mujeres de la compañía Podestá no saben hablar ni vestirse como para representar damas de nuestra sociedad. Que lo digan si no los socios que estuvieron la noche del estreno*” (1962: 82-83). Afirma que la caracterización del elemento social es ‘*inverosímil*’ y ‘*exótico*’ y sólo interesante, para la centena de espectadores que identifican a los personajes con una persona de la vida real. Según el crítico, en *Bajo la garra* los socios del club están caracterizados con rasgos exagerados, también critica la entrada y salida de personajes del primer acto: “*entrar y salir no siempre oportuno, pocas veces natural*”. En cuanto al lenguaje utilizado por los personajes femeninos en el segundo acto el crítico dice que es “*incorrecto*”, “*grosero*” y “*no es de nuestra distinguida sociedad*” (1962: 82). Afirma que al llevar tantas mujeres en el segundo acto y tantos hombres en el primero, Laferrère no logra “*manejar los hilos*”. Aunque esta pieza tiene “*buenos momentos y frases oportunas*”.

La revista ‘P. B. T.’ del 2 de julio publica que Laferrère se propone “*fustigar la maledicencia y retratar algunos círculos sociales bonaerenses (...) aunque fue recibido con aplausos, no respondió a todo lo que del autor esperaba el público*” (Extraído de Imbert, 1962: 83).

En discordancia con estas opiniones Juan Pablo Echagüe sostiene que *Bajo la garra* está “noblemente inspirada y certeramente construida” pero que no logra el mismo éxito que las anteriores piezas de Laferrère:

*(...) porque ni existían aún en el teatro criollo que más proporcionaba actores, los intérpretes cultos que pedían el ambiente y el conflicto psicológico; ni el público que seguía a Laferrère en su trayectoria de autor, esperaba de él una obra seria. Había reído ya por dos veces con el chiste y la situación graciosa. Esperaba reír aún pero la acción se tornó dramática la fatalidad se alzaba sobre el escenario (...). Lo desconocieron y fue una injusticia. Una injusticia dañosa para el autor, que veía malogrado sus mejores esfuerzos, así, como para la obra, incomprendida entonces y que aún desconocen el aluvión de muchos de los admiradores de ¡Jettatore! o de Locos de verano (Extraído de Imbert, 1962: 62).*

En ‘El Diario’ del 30 de mayo aparece una carta de Mariano Vedia (Juan Cancio) dirigida al comediógrafo en la que le dice:

*De la misma noble pasión con que Ud. la ha escrito, resultan los defectos mayores de su pieza (...) ideó un club de canallas, y de imbéciles, donde encerrarlos a todos. Entre las mujeres, a fin de que ninguna pudiera disimular, hipócrita, el deseo de comentar el escándalo ocultándole a sus ojos, no pensó Ud. en colocar, ni para adorno, un alma piadosa (...) ¿Por qué no se metió Ud. mismo, en todo caso, con su indignación y con sus propósitos de justicia en el primer acto y en el segundo acto de la obra? (...). Ud. obsesionado por su asunto, ha hecho a todos perversos, a fin de que la tesis brille sola, por encima del complot urdido entre la estupidez, la bajeza y la vanidad. (Extraído de Imbert, 1962: 85).*

Vedia sostiene que la locura del esposo en el tercer acto era inevitable y reconoce que el personaje de la esposa calumniada es “*la fuerte, la que reflexiona, la que defiende a su compañero en la calumnia, junto a su compañero, en la desgracia*” (extraído de Imbert, 1962: 85). A esta carta le responde Gregorio de Laferrère en ‘La Nación’ del 6 de junio:

*Bienvenida la crítica culta y elevada, que revela hidalguía y que, al poner de manifiesto su intención, dignifica al que la hace y al que la recibe aunque su visión no ha sido del todo clara. No es*

*un mundo de malvados el que se mueve en Bajo la garra, es apenas un mundo de inconscientes. No es un lugar ni de “canallas” ni de “perversos” que “tramitan información” sino superficiales y necios que hacen obra propia de individuos de su especie. (...) No hay canallas ni perversos hay bromistas, exagerados e indiscretos. Los personajes son reales, existen, forman parte de la vida nacional. Si los buenos, los inteligentes y los caballeros hubieran iniciado la trama de mi comedia, ni Enrique perdiera el juicio, ni Elena, injustamente acusada, hubiera visto nublarse su felicidad vale lo mismo decirme que he debido escribir otra comedia. (Extraído de Imbert, 1962: 85).*

Pronto se acusa a Laferrère de difundir las bajezas de su propio club. El autor niega que el tema haya surgido en el Círculo de Armas al que considera “una prolongación de su propio hogar”. El Círculo de Armas se apresura a demostrar su simpatía a Laferrère, ofreciendo sus socios un banquete al que asistieron más de cincuenta personas, entre ellas Jacinto Benavente, y en el que se le instó a Laferrère a seguir “por el camino de fustigar los vicios y defectos de nuestra frivolidad porteña”.

La obra es un drama moderno fusionado con lo cómico, lo melodramático y el realismo que produce la tragicomedia. El melodrama es, según Pavis, una: *“obra popular que, mostrando a los buenos y a los malos en situaciones terroríficas o enternecedoras, quiere emocionar al público sin grandes dispendios textuales”* (2005: 286). *“El melodrama es la culminación de la forma paródica, sin saberlo, de la tragedia clásica en la que se ha reforzado hasta el extremo el aspecto heroico, sentimental y trágico, multiplicando los golpes de teatro, los reconocimientos, los comentarios trágicos de los héroes”* (2005: 286). Su aparición está ligada a la imposición de la burguesía desde principios del siglo XIX. Los personajes, claramente divididos en nobles y villanos no tienen la *“posibilidad de ninguna opción trágica, están repletos de buenos o malos sentimientos, de certezas y de evidencias sin contradicciones. Sus sentimientos y sus discursos, exagerados hasta el límite paródico, favorecen en el espectador una identificación fácil y una catarsis barata”* (Pavis, 2005: 287). Dice Pavis: *“Género traidor a la clase que era, al parecer, su destinatario –el pueblo-, el melodrama sella el orden burgués, que acaba de ser establecido al universalizar los conflictos y los valores y al*

*intentar producir en el espectador una “catarsis social” que desactiva toda posibilidad de reflexión o de protesta” (2005: 87).*

Las obras de Laferrère se siguen representando hasta el día de hoy, entre las causas de su permanencia Pellettieri (Cf. 2002) menciona: 1) La fuerza escénica que puede percibirse aún en la lectura superficial de la obra. Son textos que crean sus propias pautas de verosimilitud aunque evidencian los artificios que posibilitan la creación teatral. 2) El manejo de tipos cómicos, personajes ‘oportunistas’ que evaden a sus oponentes. 3) A partir de la fusión con el vodevil, las poéticas finiseculares y la textualidad dominante de la época, logrará una refuncionalización de la comedia. 4) Consigue que los espectadores perciban irónicamente ejerciendo la “distancia crítica” que les posibilitaba ‘alejarse’ o ‘relajarse’.

Laferrère refuncionaliza los procedimientos del vodevil y del melodrama a partir de una comedia que, si bien es superficial, hará posible el drama moderno en su versión fusionada. Los rasgos característicos de la poética se modifican a partir de algunas confusiones generadas por los personajes que aspiran a evidenciar la inconveniencia de ciertos comportamientos sociales. Son textos que pretenden dejar un mensaje ideológico pero ya no a partir de una acentuación de la función emotiva que genera una identificación con los personajes (Jauss, 1986), sino a partir de una identificación crítica e irónica que configura una novedad para la época (Cf. Sikora, 2002: 418-435).

Roberto J. Payró<sup>88</sup> periodista, dramaturgo, novelista, fundador del Partido Socialista Argentino, viajero, trabaja en ‘La Nación’ fue de los primeros dramaturgos que confiaron en los actores que provenían del circo. El autor cuenta la transformación de Buenos Aires, de “gran aldea” a metrópolis europeizante. En la totalidad de la obra de Payró el lector puede reconocer su propio país, modelo que incluye tanto a los conquistadores y los criollos como a los inmigrantes recientes. Pone el acento en la importancia del trabajo más que en las recetas naturales o heredadas, es decir, la fuerza de trabajo más que la

---

<sup>88</sup> Cf. En el Capítulo V el análisis de *Marco Severi* del mismo autor.

propiedad. Es considerado uno de los autores canónicos del drama moderno porteño, su obra es analizada por numerosos críticos.

En el Teatro de la Comedia sobre la calle De las Artes (hoy Carlos Pellegrini), el mismo escenario en el que Antoine representaba sus dramas, trabaja la Compañía de Jerónimo Podestá. En esta sala, estrena Payró *Sobre las ruinas* el 21 de septiembre de 1904. José Podestá había rechazado el manuscrito. Los autores trabajan en un clima de incomodidad con los actores. En *Medio siglo de farándula*, José Podestá cuenta cómo le “*enmendó el plano*” a los autores cambiándoles el final de las obras para adaptarlas al gusto del público. Podestá, también, había objetado la extensión de los parlamentos de *El triunfo de los otros* lo que provoca que Payró se la llevara a Jerónimo Podestá.

Durante el último año que Payró permanece en Argentina, antes de partir a Europa a principios de octubre de 1907 para permanecer allí hasta 1919, publica en ‘La Nación’, entre agosto y diciembre de 1906, sus “Crónicas del día” que serán recopiladas en 1909 y publicadas con el título de *Crónicas*, acá aparecen los más importantes textos de Payró sobre, por un lado, la situación del teatro nacional y sus público y, por otro, sobre la profesión del escritor, la necesidad de crear un gremio que los agrupara y sus condiciones laborales. Algunos de estos artículos formaron parte de una campaña para la ulterior creación de la primera Sociedad de Escritores cuyo primer presidente fue Payró.

*El triunfo de los otros* fue estrenada por el actor español Enrique Borrás en el Teatro Odeón el 22 de junio de 1907, ‘La Nación’ la había publicado en forma de folletín entre el 13 y el 23 de enero de 1907. *El triunfo de los otros* escenifica uno de los puntos más importantes de la carrera de Payró ya que, mientras lucha por lograr la profesionalización de los escritores, ficcionaliza numerosos tópicos del discurso intelectual de principios de siglo sobre sí mismo y su vínculo con la sociedad, al mismo tiempo, que intenta resolver en forma imaginaria los conflictos que surgen de esta relación (Cf. Dalmaroni, 2000).

Alberto Gerchuroff cuenta en ‘La Nación’ que, en 1897, Payró leyó en casa de Luis Berisso un drama titulado *El triunfador* que dio lugar a discusiones acaloradas, por esto, el autor se quedó sin ánimo para enfrentar al público. Este boceto descartado fue el germen de *El triunfo de los otros* compuesto diez años después al volver a Argentina. *El triunfo de los*

*otros* fue posiblemente escrito bajo la influencia de *Juan Gabriel Borkman*, *Un enemigo del pueblo*, *El pato salvaje* y *El constructor Solness* de Ibsen. Es una obra sobre un escritor oculto, un “negro”, Julián, personaje angustiado. Cuando un periodista le preguntó cuál era el motivo por el cual no había escrito dramaturgia cuando vivía fuera del país, Payró respondió: “*porque estaba lejos de ese campo de observación y experimentación, nunca me atreví en Europa a escribir una comedia nacional*” (extraído de Giusti, 1958: 19).

En el nivel sensorial, a partir de la primera didascalia del Acto I, vemos cómo los datos que los sentidos proveen al espectador a partir del diseño del espacio escénico generan la ilusión de una ‘cuarta pared’ invisible. Claramente, aparecen los componentes de la poética realista característica del drama moderno en la que cada signo cumple una función icónica y cada detalle deben ajustarse al carácter y posición del personaje, encontramos, así: “*un escritorio pobrementemente alhajado, que al propio tiempo sirve de comedor*” (...) “*las paredes están cubiertas de grandes estantes llenos de libros*” (Payró, 1958: 190).

Nivel narrativo: la linealidad de la obra es progresiva (principio-medio-fin), sucediendo lo más importante en el Acto I. Julián vive con su mujer, Inés, trabaja arduamente, escribiendo y no logra el reconocimiento por su trabajo ya que están “*todas las puertas cerradas, con todos los caminos barredos*” (1958: 193), aunque aún conserva la esperanza. La mujer lo insta a que se muestre “*para que te vean y te admiren*” (1958: 193). Julián cree que todo está perdido, salvo que la obra de teatro que está escribiendo pueda llevarlo al reconocimiento. El protagonista ha escrito o reescrito muchos textos que fueron firmados a nombre de otras personas.

En el Acto II vemos cómo la salud de Julián ha desmejorado. Inés está preocupada, habla con Bermúdez para que lo ayude, al mismo tiempo, su obra teatral ha sido rechazada por todos los productores. Julián está cada vez “más desencajado y vacilante”. Se pelea con su mujer. Le recomiendan descansar, él afirma que si descansa, no puede trabajar y que el resultado es “la muerte por hambre”.

En el Acto III, Ernesto decide publicar un artículo en el que declara que la obra estrenada por Cienfuegos fue escrita por Julián, Inés sostiene que Julián no se va a poner

contento porque va a ver la revelación como un acto “mezquino y bajo”. Finalmente, Julián, cuando Bermúdez aparece dispuesto a recomendarlo, cae en la locura. La obra muestra de manera pesimista e hiperbólica la situación del autor frente al empresario teatral. El triunfo que Bermúdez y Cienfuegos logran al final de la obra coincide con el agotamiento mental de Julián. En poder de Inés, la fiel compañera de Julián, ha quedado el manuscrito de *Anónimo*, la obra con la que Julián esperaba alcanzar el éxito tan deseado.

Nivel referencial: *El triunfo de los otros* muestra cómo, a principios de siglo, surge la figura del escritor profesional, que aspira a vivir de su trabajo, es descendiente de inmigrantes o viene desde el interior, entre ellos encontramos a Payró que forma parte de la primera generación de autores profesionales y que trabaja en la revista ‘Nosotros’. Además del ascenso político y social de los hijos de los inmigrantes, que conforman la nueva clase media, en literatura, se produce el pasaje desde los *gentleman*/escritores a los autores profesionales. En la década del veinte, los grupos Florida y Boedo van a retomar el debate sobre el autor con “abolengo” y “autor profesional”. Mientras Florida representaba a la vanguardia “estética”. Boedo se identificaba con la vanguardia “social” y escriben para vivir. Los dramaturgos, en tanto, escriben por encargo de los actores cabeza de compañía y se adaptan a las necesidades de éste, a los gustos del público y a las características de la compañía. Su intención es satisfacer al receptor ya que de esto depende el éxito o el fracaso del espectáculo.

Nivel lingüístico: el léxico, la pragmática del diálogo y las funciones del lenguaje que aparecen en el texto se basan en una convención que busca la ilusión de contigüidad con el habla de la sociedad contemporánea. Podemos marcar los arrebatos emotivos de Julián que evidencian su estado de salud y el discurso de manipulación de aquellos que lo adulan con el fin de beneficiarse con su trabajo.

A nivel semántico, en la obra, se denuncia el fracaso del escritor explotado por el periodismo, la política y el teatro, utilizando para esto el procedimiento de la redundancia pedagógica. Payró venía de alcanzar un enorme éxito con *Marco Severi* en 1905 y, desde 1906, trabaja como traductor, director artístico y adaptador para la Compañía Podestá-Sciotti, junto a su trabajo en ‘La Nación’. Según Sarlo, toda la obra de Payró está signada por la tensión entre la literatura como espacio para la libertad creadora, y la prensa, como

espacio para ganarse la vida, aunque, también, la contradicción puede verse como “*estrategia de autovictimización de los no tan débiles*” (Dalmaroni, 2000: 196). Vemos que es Payró quien está más notoriamente identificado con la profesionalización, periodista estrella del diario más importante del país, con tres puestas teatrales exitosas y con varios libros editados es quien se ocupa de dramatizar la situación de sus pares.

Dice Dalmaroni:

*No parece seguro que, en términos sociológicos y económicos, Julián, el malogrado escritor protagonista de la pieza, siga siendo la subjetividad más representativa de los escritores porteños del momento, pero puede seguir siéndolo en términos imaginarios, lo que constituye un punto de apoyo para las representaciones que de sí mismos entregan los escritores a su público, a las instancias del poder y a sus propios pares. O, dicho de otro modo, el tópico del genio incomprendido habita también el imaginario del público teatral porteño y de los lectores de La Nación o de los semanarios ilustrados, y por tanto ese tópico puede ser subrayado escénica o ficcionalmente con el propósito de formar opinión a favor, o de reforzarla (2000: 197).*

En una carta enviada a Alberto Gerchunoff en la que repasa su carrera literaria dice Payró: “*Mi vía crucis periodística... comenzó allá por 1883 (...) Pronto cobraría por mis trabajos, hasta entonces completamente gratuitos, y con el cobro comenzaría mi vía crucis. En efecto, nada ha sido -siempre- más antipático y hasta odioso para mí que el periodismo a sueldo, y sujeto a voluntad ajena*” (citado por González Lanuza, 37-40, extraído de Dalmaroni, 2000).

La tensión que va desde la falta de reconocimiento por el trabajo realizado a la improductividad aparece en *El triunfo de los otros*. Esta tensión puede pensarse como un rasgo que define el nacimiento de los escritores argentinos, en una de las escenas el capocómico rechaza la obra de un joven autor<sup>89</sup>, escena del fracaso de la utilización de los

---

<sup>89</sup> Tal como le sucede al mismo Payró con Pablo Podestá. “*Cuando Payró me leyó Sobre las ruinas lo felicité y la acepté de inmediato pidiéndole me autorizara para hacer algunos cortes necesarios, me contestó que no me permitiría que le tocara ni una coma.*

*-De ese modo, sin cortes- le dije- no es posible ponerlo en escena; la extensión de algunos parlamentos la hacen pesada y sería conveniente aligerarla.*

mecanismos ficcionales y sociales para lograr ser reconocido como autor. Se evidencian, así, las dos reglas de la consagración, por un lado, la aprobación de los pares como instrumento de presión sobre el mercado y, por otro, el éxito de taquilla que puede usarse para revertir algún dictamen adverso de los colegas. En *El triunfo de los otros* aparecen los pactos y las alianzas que son necesarios para el reconocimiento tanto en el mercado teatral como periodístico, en la obra la vía para sortear estos lazos es el pacto con el Estado que se plantea como la situación deseada y reclamada para los vínculos entre literatura y poder, expuesta en la escena I del Acto III cuando Inés lee el inicio de un artículo que Julián escribe para ‘La verdad’. En el texto tanto la salvación económica de Julián como su consagración se vislumbran por dos caminos: el Ministerio de Instrucción y el Ministerio del Interior, donde, cuando ya el deterioro de su cerebro es evidente, se lo nombre Subsecretario.

Dice Dalmaroni.

*(...) es una de las formas imaginarias que alcanza en Payró la “consagración del escritor” (Benichou, Gramuglio, 1995). Porque, por lo menos en esta obra y en este núcleo temático, Payró repite a su modo- es decir como denuncia de su incumplimiento- la lógica de las relaciones entre letrados y Estado que nadie mejor que Lugones parece haber resuelto imaginariamente y perseguido en su carrera pública: si en el siglo XIX las letras habían sido una función de la política, o, como quiere Ludmer para los escritores del 80, un equivalente del Estado mismo, ahora, con la emergencia incipiente de un campo literario que busca su legitimación social, las políticas del Estado resultan funcionales a la constitución de las letras y del escritor nacional (2000: 204).*

La obra plantea que el Estado debería contribuir al reconocimiento de los autores y al logro de su autonomía simbólica y económica, de esta manera, es Bermúdez, el estadista, quien hace del artista un funcionario y, cumple el rol de mecenas en representación del Estado.

---

*Don Roberto se empeñó en que no debía cortarse nada y la volvió a llevar a la Comedia, donde la había ofrecido antes que a nosotros.*

*En ese teatro trabajaba mi hermano Jerónimo, teniendo como director artístico a Ezequiel Soria, quien no tuvo más suerte ni diplomacia que yo, sino que no habiendo sido payaso ni pruebista, no podría ser analfabeto, y el autor le permitió que cortara lo que creyera necesario” (Podestá, Pablo, 2003: 150).*

*Corrí a ver al ministro al teatro (...) Bermúdez vendrá con algo para Julián ¡un gran empleo, sin duda! (...) y aún más... con una carta del ministro de Instrucción allanará todas las dificultades ¡y el drama subirá a escena! (Payró, 1958: 253-254).*

La obra constituye un documento psicológico de un escritor agobiado, ya sin ideas: “*escribir, escribir, sin tregua, sin descanso, como máquina para ganar apenas con que sostenerme*” (Payró, 1958: 223).

Dice Dalmaroni:

*Lo primero que salta a la vista, cuando se analiza la pieza como hecho teatral, es la contradicción entre los tópicos sobre los que la obra insiste con nitidez pedagógica –la denuncia del fracaso del escritor, vampirizado por el periodismo, por la política, por el teatro como negocio ajeno- y el contexto de enunciación (2000: 196).*

*El triunfo de los otros*, drama moderno canónico, escenifica, tal como afirma David Viñas<sup>90</sup>, uno de los núcleos fundamentales de la carrera de Payró, es decir que, al mismo tiempo que trabaja activamente a favor de la profesionalización del trabajo de escritor, pone en evidencia los conflictos que definen la relación de los autores tanto consigo mismos como con la sociedad.

Florencio Sánchez<sup>91</sup> es un autor imprescindible del inicio del siglo XX. El ingreso de Florencio Sánchez al campo intelectual teatral coincide con el ascenso de los sectores medios de la sociedad (los inicios del yrigoyenismo) y la consolidación del espectáculo comercial debido a la aparición de un nuevo público de clase media. Dentro del sistema teatral se están produciendo cambios: el arribo del mejor teatro europeo es habitual. A

---

<sup>90</sup> Cf. Viñas, David “*Porque las contradicciones de Payró parecen culminar en una obra tradicionalmente dejada de lado: El triunfo de los otros. Allí se dramatiza el mundo de los primeros dramaturgos en proceso de profesionalización, pero concentrado sobre la pareja como núcleo irresoluto del Payró socialista y liberal*” (1986: XXIX).

<sup>91</sup> Su obra ha sido recorrida y analizada por numerosos historiadores: De Vedia (1908), Martínez Cuitiño (1951), Giusti (1958), Freire (1959), Brustein (1970), Jitrik (1975), Lafforgue (1981), Pellettieri (2002), Cazap (2002), Dubatti (2005, 2012), Rubione (2006), Salerno (2007), etc.

Sánchez no le gusta el teatro que ve en Buenos Aires, famosa es su conferencia de 1908, leída en Montevideo, en la que critica duramente el teatro de la época:

*(...) pelear a la partida llegó a ser en cierto momento un sueño, sino una realidad de las aspiraciones instintivas populares (...) quedaba erigido el teatro de la fechoría y el crimen como idea, y el mal gusto como forma (...). Después...Cuellos, Hormigas Negras, Matacos<sup>92</sup>(...) No quedó gaucho avieso, y asesino y ladrón que no fuera glorificado en nuestro drama nacional (Extraído de Seibel, 2006: 258-259).*

Paradójicamente, aunque Sánchez cuestiona a los hermanos Podestá fue llevado a la fama por ellos debido a la mutua adecuación del punto de vista “tradicional” de los Podestá y el “moderno” de Sánchez que resultó ser altamente productivo. Dice Pellettieri: “*crea un nuevo sistema teatral con la marca semántica del cuestionamiento al orden jerárquico de una sociedad a la que percibe injusta*” (2002: 35). Los textos de Sánchez a partir del estreno de *M'hijo el doctor*, en 1903, y con la consolidación definitiva que le generó *Barranca abajo*, 1905, se convierten en un modelo que genera, a su vez, otros textos en otros autores: las primeras obras de Armando Discépolo, Pedro E. Pico, Vicente Martínez Cuitiño, Rodolfo González Pacheco, entre otros. A partir de las obras de Sánchez que buscan un equilibrio entre el realismo finisecular y el naturalismo, el autor crea un conjunto de convenciones que determinan su sistema teatral: a) El sujeto actante se vale de la inacción para recuperar la honra. b) La vergüenza social lo impulsa a actuar. c) El destinador es la sociedad de su época. d) Al mismo tiempo, la sociedad es el principal opositor. e) Los ayudantes no cumplen su misión. f) El sujeto trata de actuar pero fracasa (Cf. Pellettieri: 2002).

El punto de vista es el propio del drama moderno, tiende a probar una tesis social realista que evidencia los fallos del sistema político-social, en relación con esto, dice Pellettieri: “*Sánchez ve a la sociedad rioplatense de principios de siglo debatiéndose entre la corrupción y la inoperancia. En sus mejores obras consigue mostrar al hombre y, especialmente, a la mujer, presas de una realidad social injusta*” (2002: 40). Las obras de Sánchez se adaptan al gusto de un público medio, representado por actores que pertenecen

---

<sup>92</sup> *El Mataco*, segunda parte de *Pastor Luna*.

a la misma línea estética. Además de los textos europeos, ejerce gran influencia Ezequiel Soria quien luego de su viaje a Europa, especialmente a Francia, trae la cultura y las experiencias técnicas.

Sánchez comenzó a integrarse al ámbito teatral porteño en 1900 a través de peñas literarias y cafés. Se desempeña, también, como crítico teatral en ‘El País’ dirigido por Carlos Pellegrini y participa, asimismo en ‘El Sol’ semanario artístico literario dirigido por Alberto Ghirardo, en éste, utiliza los seudónimos de Luciano Stein y *Jack the Ripper*.

En las etapas anteriores a la legitimación de su obra, los textos de Sánchez no eran del gusto de la crítica teatral.

Sánchez fue el primer dramaturgo rioplatense que plantea superar los criterios imperantes a fines del siglo XIX cuestionando la teoría y la práctica dramaturgica de su época y elaborando un corpus de obras original y novedoso. Según Pellettieri en la obra de Sánchez encontramos dos principios fundamentales: “*el realismo finisecular (lo melodramático, lo sentimental, lo nativista) y los modelos típicos del costumbrismo*” (2002: 379). En los textos del autor que han perdurado predomina lo costumbrista, que muestra la mirada desinteresada del autor a la que “*no se le escapa un solo detalle*” (Cf. De Vedia, 1911). Encontramos los rasgos más característicos del naturalismo: el determinismo social, el “feísmo”, la conducta de los personajes signada por la fatalidad, el comportamiento regido por el carácter y por el medio ambiente, y la presencia de una tesis realista. Son textos en los que predomina el discurso sobre la acción. Dentro de las obras del drama moderno escritas por Sánchez incluimos: *En familia* (1905), *Los muertos* (1905), *El pasado* (1906), *Nuestros hijos* (1907), y *Los derechos de la salud* (1907).

La paradoja que presenta la obra de Florencio Sánchez es que el autor descrea del realismo tradicional, sin embargo, es en esta poética donde encuentra su mejor expresión. Esta adscripción de Sánchez al realismo que fue observada por críticos como Echagüe (1926) y Larreta (1950) se caracteriza por modificaciones sutiles en diferentes niveles del texto. Según Pellettieri (Cf. 2002): a) En el desenlace de las obras del costumbrismo el villano suele convertirse en “bueno”, reconociendo su error. En las obras de Sánchez los rasgos que caracterizan a los personajes suelen permanecer inalterables. b) Los personajes

aparecen problematizados por varios hechos, los que los torna contradictorios. c) Los conflictos y enfrentamientos surgen, sobre todo, por el choque entre viejas y nuevas ideas. d) El protagonista es un personaje “nuevo”, un “fracasado social” que no existía en la poética naturalista de la región. e) Junto a este protagonista con características novedosas, aparecen personajes tradicionales del naturalismo.

En aquellas obras en las que se genera una confluencia entre el realismo finisecular y el naturalismo se crea *“un conjunto de convenciones que conformaron un sistema teatral, que, en tanto tal, determinaban las obras que se podían estrenar, su temática, su ideología”* (Pellettieri, 2002: 381).

Los textos del autor que generaron continuadores presentan una serie de rasgos estables:

- a) El protagonista, o bien, permanece inactivo para recuperar la honra perdida, o bien, la humillación a la que es sometido socialmente lo impulsa a la acción. La sociedad exige la obtención de ciertos bienes pero, al mismo tiempo, actúa como oponente de este objetivo. El protagonista atraviesa una serie de pruebas pero, al final, fracasa. El desarrollo de la acción es lento.
- b) A nivel de la intriga, la percepción de Sánchez aparece determinada por los preconceptos de la época (Cf. Pellettieri, 2002: 382).
- c) El concepto de verdad y la tesis realista entran en tensión con el último romanticismo, por ejemplo, dentro del naturalismo, el personaje debía estar claramente determinado por la referencia. Cada personaje debía estar claramente delineado para que el receptor pudiera encontrar el determinismo social y vislumbrar un desenlace que dejara una lección. Sánchez logra esto mediante el encuentro personal a través del cual los personajes perdían inhibiciones, “fracasaban” en su intento de disimular sus sentimientos y, así, se sucedían los encuentros que marcan el punto más alto de la intriga. Sin embargo, muchos de los personajes se rigen por la coincidencia abusiva y todo lo malo les pasa a ellos mientras que a sus adversarios todo se les facilita. Es difícil, según Pellettieri, entender cómo se podía concretar lo verosímil de esta manera (Cf.

2002: 382). No obstante, Sánchez logra unificar los opuestos: antítesis de caracteres, gradación de conflictos y paralelismo de relaciones.

La estructura de las obras es clásica: principio-medio-desenlace. El punto de vista es el típico del drama de ideas y está ligado al aspecto semántico. El drama moderno tiene como objetivo probar una tesis sobre la que se evidencia una injusticia y evidencia fallas en el sistema político social.

En síntesis, las características del sistema teatral inaugurado por Florencio Sánchez son:

- *“Su poética se caracteriza por la tensión entre los procedimientos y las funciones del realismo finisecular y el realismo-naturalismo”* (Pellettieri, 2002: 383).
- Inventó un personaje que combina su realidad y la de su entorno, sin embargo, no logra enfrentarse a una sociedad que termina por destruirlo.
- A nivel del lenguaje utiliza una lengua popular con sus variantes e indefiniciones.
- Se dirige a un nuevo tipo de receptor.
- Plantea una concepción ideológica liberal-positivista que veía al teatro como una práctica social (Cf. Pellettieri, 2002: 383).

El modelo teatral culto y popular de fines del siglo XIX es modificado por Sánchez en todos sus niveles. El intento de modernización de Sánchez fue el primero en el teatro porteño aunque no consigue concretarlo porque careció de una adecuada puesta que plasmará la propuesta metatextual del autor. La Compañía de los hermanos Podestá estaba lejos de ser un “grupo teatral” ya que no poseía un director formado a la manera moderna, la técnica de estos actores estaba anclada en lo finisecular, “antigua”, con especialistas para cada rol y toda la energía estaba dirigida a buscar efectos teatrales que colmaran el gusto del público (Cf. Pellettieri, 2002: 386). De esta manera, los Podestá en su intento por cubrir las expectativas de un público popular, limitan las potencialidades ideológicas y estéticas del dramaturgo (Cf. Pellettieri, 386).

La dramaturgia de Sánchez se rige por tres nociones que apuntan a los fines modernizadores:

1. Pregona la idea de “originalidad”, así, tanto sus metatextos como sus textos reivindican el valor de lo nuevo como valor absoluto que no debe ser puesto en duda.
2. Plano semántico: plantea un enfrentamiento entre lo viejo y lo nuevo en el plano social, siempre se impone lo nuevo. La tesis es desenmascarante y cuestionadora de la sociedad de su época. Dice Freire (1959: 49-50) que la creación dramática de Sánchez atraviesa tres momentos: imitación de un hecho; análisis de las causas que llevan a los hombres a comportarse de determinada manera; y, por último, propone una interpretación que nos deje una enseñanza, tal como quería Ibsen, se planteaba el error social, *“los motivos de la corrupción y la inoperancia de lo estatuido”* (Pellettieri, 2002: 387) y, finalmente, el camino para solucionar los problemas.
3. Su obra está teñida por el credo liberal que implica entender Argentina como un crisol de razas, plantea una concepción didáctica del teatro, exagera la libertad de las mujeres, aprueba el quiebre de los lazos familiares y el teatro realista es la regla.

Tanto Sánchez como sus epígonos concebían al teatro como un reflejo de la realidad mediante la transparencia del texto, la idea era revelar el lado invisible de las relaciones y los vínculos, lo que permitía una visión cuestionadora de los hechos, obviamente, sin advertir que los procedimientos realistas teatrales no son aplicables al ámbito social, sino sólo artificios estéticos que caracterizan una de las posibles maneras de hacer teatro. *“Sánchez y su teatro significaron el reclamo ideológico de entrada al mundo de la escena rioplatense, la aceptación de la inmigración, la canonización de la incipiente clase media y sus gustos”* (Pellettieri, 2002: 388).

La dramaturgia de Sánchez reproduce las tensiones del campo teatral de la época (Cf. Lusnich-Aisemberg, 2002) ya que en él confluyen elementos novedosos y tradicionales. Según Pellettieri (1990: 39), los principios constructivos que caracterizan el

teatro de Sánchez son: el realismo finisecular vinculado a lo melodramático y lo sentimental costumbrista sumado a los rasgos naturalistas: así, la tesis social se va intensificando con diversos matices en las diferentes etapas de su textualidad. En la obra de Sánchez, la crítica destacaba dos tendencias de lectura, algunas ponían el acento en los aspectos costumbristas “*presenta escenas de una verdad y una naturalidad tan exactas y controladas que hacen sentir profundamente, y el espíritu goza ante aquel reflejo fiel de la realidad llevada a escena con arte y poesía*” (La Prensa, 14 de agosto de 1903). Otras críticas, en cambio ponen el acento en la tesis planteada por el texto. Críticos como Martínez Cuitiño (1951:16) notan la novedad de los rasgos poéticos y la descripción de los personajes según las pautas naturalistas: determinismo social y fracaso final. Hacia mediados de la primera década del siglo XX la crítica coincidía en inscribir el teatro de Sánchez en el drama de ideas aunque cuestionaban la semántica de los textos.

Hemos seleccionado *Los derechos de la salud* porque es la última pieza de Florencio Sánchez y una de las que ha sido menos representada. La obra está dividida en tres actos. El acto primero tiene 10 escenas; el segundo y el tercero, ocho escenas; hay nueve personajes. Se estrena en Montevideo el 4 de diciembre de 1907 y, en Buenos Aires, el 20 del mismo mes. Fue estrenada por la Compañía María Gámez-Tallaví y se la consideró un acontecimiento del teatro nacional debido a la importancia del autor, aunque el público no acompañó la representación, sólo se presentó diez noches y, en la octava función, el teatro estaba vacío. Aunque la puesta seguía los lineamientos del texto, no colmó las expectativas del público. La responsabilidad en la preparación de las puestas recaía (como ya vimos) tanto en los autores como en las cabezas de compañía.

A nivel sensorial, Sánchez diseña el espacio escénico con la finalidad de reproducir el efecto sensorial del mundo real: “*Un saloncito amueblado sin lujo, pero con elegancia y buen gusto*” (Acto I). Encontramos los componentes característicos de la escena realista que es propia del drama moderno: “*El despacho de Roberto. Amplia mesa de trabajo, atestada de libros y papeles en artístico desorden*” (Acto II). La finalidad de los diversos componentes escénicos (vestuario, iluminación, escenografía, etc.) es que nada quiebre el efecto de lo real.

Nivel referencial: el mundo representado en *Los derechos de la salud* es el espacio de familias de una posición social acomodada. Se plantea una correlación entre el espacio representado en la obra y el contexto referencial. Los distintos elementos que conforman la fábula y la historia no están en contraste con los datos de la experiencia, así, encontramos: el personaje referencial de identificación social; el acuerdo metonímico entre el espacio y el personaje; la oposición de caracteres; el registro de tiempo contemporáneo; etc.

En el nivel narrativo, cuenta la historia de Luisa, mujer casada con dos hijos, que tiene una enfermedad respiratoria. La familia le oculta la gravedad de su situación, aunque ella sospecha lo serio de su dolencia porque la dejan ver poco a sus hijos y por distintas actitudes de su entorno. Poco a poco, pierde el control de sus vínculos. Luisa reclama el derecho a ejercer sus funciones de esposa y madre, y se queja del rol de Renata:

*El Dr. Ramos se lo ha dicho todo a mi marido y Roberto no ha podido ocultárselo a Renata que ejerce aquí, desde mi enfermedad, funciones maternas ¿Comprendes? Que es una especie de señora de la casa (1966: 173).*

Luisa sospecha su estado, que queda explícito en la obra: *“Luisa está condenada, está tísica, su mal es incurable y, lo que es peor, es contagioso”* (1966: 167).

Nivel lingüístico: encontramos el juego entre lo dicho y lo no dicho, puesto que nadie le dice a Luisa que está muy enferma. El sistema de presuposiciones en relación con la enfermedad y con el vínculo entre Roberto y Renata. El uso de lo silenciado es fundamental en el texto ya que todo el mundo guarda silencio tanto sobre la salud de la protagonista como sobre sus sentimientos. Al inicio de la obra, el personaje principal ya está enfermo y, a partir de esta situación, se van planteando distintos caminos, cuando el lector cree que todo se va a resolver de una forma, esto no sucede y aparece algo inesperado. Luisa pelea por su salud y no quiere aceptar que está enferma, quiere recuperar los espacios y las personas perdidas, su marido, sus hijos, sus afectos, y su salud. El autor marca la diferencia clara entre sanos y enfermos. En la familia todos conviven en ese mundo complejo.

En el nivel semántico, la pieza plantea, fundamentalmente, el grado de tolerancia que se le exige a una familia con la conducta de quien padece una enfermedad terminal.

Luisa quiere conocer la verdad, saber si va a morir y, mientras tanto, ve cómo los lazos familiares entre quienes la rodean se van modificando, todo se va a convertir en otra cosa y a Luisa le cuesta aceptar este hecho. Reclama su derecho a tener una vida plena: “*Sé que he perdido todos los derechos de la vida. Que no puedo ser madre, ni esposa, ni amiga...*” (1966: 154). Su familia le niega la gravedad de su salud y le dice que tiene bronquitis.

El título, cómo sabemos, es de gran importancia en el drama moderno ya que colabora para que el receptor comprenda la tesis, *Los derechos de la salud*, nos plantea la pregunta: ¿el derecho de quién? ¿Del que tiene salud o de quién la perdió? En la obra todos pierden sus derechos. Roberto se siente demandado por Luisa, él perdió el afecto que sentía por ella. Por otro lado, la hermana de Luisa se hace cargo de la casa, de los chicos y genera en Roberto un sentimiento muy fuerte. También, la idea implícita es el derecho del marido de amar a otra sin tener en cuenta a su mujer enferma. La pieza, al igual que *En familia*, 1905, plantea un final abierto.

‘La Prensa’ sostiene que es el éxito más brillante del año. Dice ‘El Nacional’: “*Es nuestro teatro*”. ‘La Nación’ del 21 de diciembre de 1907 afirma: “*Obtuvo anoche un éxito muy significativo*”, y agrega el 25 de diciembre:

*Esta obra debe aplaudirse como tendencia y como realización. Para su autor representa un triunfo consagratorio; para nuestro teatro, uno de los esfuerzos más significativos. Desde luego se advierte en su conjunto un propósito que señala al señor Sánchez como a uno de los dramaturgos mejor dotados de la escena nacional. Los derechos de la salud es obra de tal potencia que autoriza juicios en extremos favorables. Está construida con serena sencillez. Los caracteres lógicos y firmes, actúan según sus modalidades íntimas, observados con fina agudeza. Y las escenas robustas y enérgicas nos hacen ver al autor colorista y vivaz de otras obras, bajo una figura nueva y de indudable superioridad (extraído de Pellettieri, 2002: 371).*

Florencio Sánchez es la figura de autor que mejor respondió a los reclamos de una dramaturgia más profunda y didáctica. “*Bregaba por un teatro de tesis que mostrara al hombre condicionado por un entorno que lo llevaba inevitablemente al fracaso. Con todo, no se puede decir que se trate de una textualidad de corte pesimista porque estas denuncias*

*hablaban de su confianza en el mejoramiento del individuo*” (Cilento-Rodríguez, 2002: 91).

*Resaca* (1911) de Alberto Weisbach<sup>93</sup>, boceto dramático en un acto, es estrenado en el Teatro Nacional de Buenos Aires el 14 de noviembre de 1911, por la Compañía de Pascual Carcavallo. Nueve personajes, músicos e invitados.

Elegimos esta obra porque toca el tema de la inmigración en un sector social diferente a *El gringo* de Otto Miguel Cione, si bien en ambos textos la mirada es discriminadora.

Nivel sensorial: Weisbach describe el espacio escénico con el fin de generar el ‘efecto de realidad’, leemos en la primera didascalia: *“una pieza pobremente arreglada, aunque con la coquetería habitual de la mujer de prostíbulo. Una cómoda con espejo. Frente a ésta, casi al centro sillas, y sobre una de éstas una muñeca (...) Una puerta a la izquierda que da al patio y otra a la derecha que da al interior”* (1919: s/d). Encontramos todos los elementos de la escena realista propia del drama moderno: empleo de accesorios reales, abundancia de detalles superfluos, acuerdo coherente entre escena y extraescena, etc.

Nivel referencial: encontramos representado el mundo de los sectores menos favorecidos de la sociedad y, también, las dificultades con que se encontraban los inmigrantes sea cual fuera el sector social que frecuentaran.

Nivel narrativo: Beatriz está casada con Faustino, el marido humillado: *“No te ha bastado con lo que has conseguido hacer de mí, dominado como me tenés, hecho un perdido y un desgraciado”* (1912: 2). Faustino le reclama a Beatriz que se aprovechó de su poca experiencia en la vida haciéndole creer que era una pobre mujer que quería cambiar, casándose con él, dice Faustino *“consiguió un nombre, un hogar, una pantalla”* (1912: 3).

---

<sup>93</sup> Entre los autores que han abordado la obra de Alberto Weisbach, podemos mencionar a Echague (1919), entre otros.

El título “resaca” hace referencia a la gente que rodea a Beatriz, incluida Pantaleona, mujer de 60 años que encubre y maneja la vida de la protagonista. Pantaleona le reprocha a Beatriz haberse casado ya que “*sus deseos de tener un apellido honrado*” hace que, actualmente, tenga una vida plagada de discusiones y reproches. Al marido lo echan del trabajo, una imprenta, y él responsabiliza a Beatriz puesto que, sostiene, le ha sacado la voluntad para trabajar y, por su culpa, se ha entregado al abandono. Resaca es, también, el nombre de uno de los hombres que frecuenta a Beatriz, tiene treinta años y vende resaca y tierra negra para las plantas. Guido es un inmigrante italiano, padre de Faustino. Aparece tematizada, en el texto, la problemática de la inmigración (Cf. *El gringo* de Cione) y la mutua mirada despectiva entre inmigrantes y porteños. Guido llama a Pantaleona “india”. Ella le contesta “*¿India? Pero estoy en mi tierra ¿sabe? ¡No voy a matarme de hambre a la suya!*”. Y siguen:

*Guido: Si no fuera por nosotros los gringos, todavía andarían vestidos... de desnudos ustedes. ¡Nosotros hemos traído la civilización aquí y por eso...! ¡Son medio gentes!*

*Pantaleona: La cevelización ¡Quién los oye! ¡Gringos asesinos! Esa es la cevelización que nos han traído. ¡Enseñarnos a desollar cristianos! No hay más que leer las noticias de policía en los diarios. Que fulano ha muerto a su mujer, a la suegra, al cuñao y seis hijos... ¿Qué es? ¡Italiano! Que otro fulano le bajó las tripas a otro farabuto por cinco centavos... ¡italiano! Que un mengano de un mordiscón le sacó la oreja a un caballería de esos... ¡Italiano!* (4).

*Guido: (interrumpiéndola) Que merengano le roba el dinero a su patrón para jugarlo a las carreras... ¿Qué es? Que un fulanito ha sacado un facón y le da un tajo en la facha a un pobre diablo que pasa... ¿Qué es? Y que otro montón de fulanitos se meten en un negocio y rompen todos los espejos... ¿Qué son?... ¡Indios!* (Weisbach, 1919: 19).

Se tornan evidentes la mirada discriminadora y los preconceptos hacia unos y otros.

Se hace referencia a la prostitución: “*La buenas relaciones que ayudan*”. Pantaleona es la que le consigue clientes a Beatriz quien la defiende y dice que “*el pedazo de pan que se come en esta casa se lo debemos a Pantaleona*” (Weisbach, 1919: 10).

Guido le dice a Beatriz que todo el mundo sabe que Pantaleona no se dedica a nada bueno y le pide que se aparte de ella. Faustino, el marido de Beatriz es alcohólico, en el barrio lo señalan y se ríen de él. Guido intenta que su hijo y su nuera revean la actitud, que Faustino deje de beber y Beatriz deje de frecuentar sus compañías. Faustino se siente, sobre todo, ofendido por la figura de Resaca quien tiene una relación con Beatriz, vuelven a discutir “*y yo desgraciado de mí que pensaba hacer de esta piltrafa una mujer honrada*”. Resaca y sus amigos están en la casa de Beatriz, ponen música. Llega Esther una mujer que fue prostituta y que se ha casado pero vuelve a dejarse llevar por los ofrecimientos de Pantaleona a espaldas de su marido. En medio de la reunión llega Faustino, ebrio, y se enfrenta a Resaca. Intenta echarlo, trae un revolver. Mata a Resaca a quien acusa de querer sacarle la mujer.

En el nivel lingüístico notamos la manera peyorativa y ofensiva en que se refieren a las mujeres: “*gata vieja*”, “*aquella pobre mujer*”, “*mujer de tu calaña*”, “*encubridora y cómplice de tus porquerías*”. El mismo tono y las mismas palabras degradantes se utilizan con el extranjero, a Guido, maestro de escuela italiano, que representa la figura del inmigrante se refieren como: “*gringo falso*”, “*haragán*”, “*inservible*”, “*así son estos gringos*”, “*gringos asesinos*”, “*desde que nacen en vez del pecho, les dan de chupar*”, “*gringo bruto*”.

A nivel semántico, podemos decir que en todo proceso migratorio se contemplan dos momentos: en primera instancia, una adaptación espacial con el fin de conservar la integridad cultural, económica y familiar y, un segundo movimiento, que es la integración al nuevo ámbito (Cf. Bourdieu, 1991). En este proceso, el inmigrante pierde ciertas formas a cambio de encontrar otras nuevas. Este ajuste entre el individuo y el medio, entendido como proceso integrador posee una finalidad de practicidad y de supervivencia sumamente compleja, tal como podemos ver en *Resaca*.

Junto al espacio rural, los bajos fondos o zonas marginales aparecen como espacios en los que aumentan las dificultades. En la narrativa y en la dramaturgia, los bajos fondos y las orillas no pueden ser el espacio de la felicidad (Cf. Sarlo, 2011). En estos lugares no hay espacio para los sentimientos ‘delicados’. Se considera que las mujeres de los bajos fondos,

han caído. Nuevamente, el mal es una marca irreversible cuando está instalado en una mujer. La prostitución no tiene retorno, invalida el reingreso al espacio de la felicidad.

El drama moderno plantea una lectura que va de lo colectivo a la acentuación del plano individual. Tanto *Entre el hierro*<sup>94</sup> como *La fragua*<sup>95</sup> de Armando Discépolo<sup>96</sup> enfatizan los componentes sociales y colectivos por sobre los individuales. “*Del énfasis en los componentes sociales, grupales, hacia los individuales; de la elección y elaboración de ambientes a la de tipos. (...) del contrato a la soledad, del coloquio a la desintegración, del convenio a la defensiva*” (Viñas, 1969: X).

*La fragua* fue estrenada el 4 de septiembre de 1912 en el Teatro Apolo por la Compañía Guillermo Battaglia. 17 personajes. En la obra predominan los artificios melodramáticos. Abunda la coincidencia abusiva que tan bien manejan García Velloso y

---

<sup>94</sup> *Entre el hierro* es estrenada en 1910 por la Compañía de Pablo Podestá. Una constante en la literatura dramática de la época es la preocupación por el lugar que ocupa la mujer. *Entre el hierro* (Cf. Nota), expone la situación de la mujer honesta, destinada al matrimonio, institución que es presentada como el lugar ideal entre la prostitución y la soltería. A nivel sensorial, los datos que nos brinda la primera didascalía dan cuenta de la intención de diseñar el espacio escénico recurriendo a los distintos componentes de la escena realista propia del drama moderno, leemos: “*Patio de una herrería. Desde el ángulo izquierdo del foro hacia el frente, el taller. Bajo el peculiar cobertizo de zinc, la fragua apagada, yunques, un torno. Dos tinas. Los martillos, tenazas y demás herramientas en sus sitios de descanso*” (Discépolo, 1969: 3). La abundancia de detalles y el uso de objetos reales contribuyen a brindar un acuerdo coherente entre lo que sucede en la escena y lo extraescénico. Nivel narrativo, presenta la historia de Adela y León. Adela acordó con su madre, cuando ésta estaba por morir, su casamiento con León, herrero como el padre de ella y hombre brutal, aunque, en realidad, ama a Pancho (pareja imposible típica del melodrama), de quien toma distancia para evitar la reacción violenta de León. Adela se casa, Pancho vuelve y se convierten en amantes, León los descubre y el final, obviamente, es trágico. La obra presenta, también, historias secundarias, los novios que funcionan como la antítesis de la pareja principal (Teresa y Eduardo) debido a lo bien que se llevan y, Domingo, personaje embrague que va comentando la acción y, en ocasiones, la determina. El sujeto es Adela que tiene por objeto recuperar su honra por medio del amor. Adela lucha y resiste, su oponente es el sistema social porteño que dicta las reglas, la resistencia de Adela a someterse al mandato social es inútil. El héroe discépoliano fracasa, no logra superar con éxito las pruebas. De esta manera, Adela no vence las convenciones o costumbres sociales que marginan a las mujeres, aunque veremos que, tampoco, logra vencerlas Lorenzo en *La fragua*. Tanto los personajes como el espacio dependen de las situaciones. Los personajes se presentan biográficamente, basados en los acontecimientos de la prehistoria y utilizando una serie de procedimientos que provienen del teatro de Florencio Sánchez.

<sup>95</sup> En los inicios de su carrera, Armando Discépolo fusiona el melodrama posromántico con el drama moderno. Estas obras iniciales han sido poco estudiadas por la crítica.

<sup>96</sup> La obra de Armando Discépolo ha sido abordada por Coronado (1924), Viñas (1969), Ordaz (1999), Seibel (2006), Pellettieri (2007), Giustachini, (2007), Dubatti (2012), etc.

Florencio Sánchez, aparecen numerosos males acumulados en el mismo personaje: Lorenzo.

Nivel sensorial: ya a partir de la primera didascalía encontramos el diseño característico de la poética realista propia del drama moderno: “*Una casita de arrabal, pobre, pero bien cuidada. La decoración en ángulo, de modo que el vértice –el codo de la galería- quede en el centro del foro. El lateral derecho –la primera pieza- abierta por una ventana sin reja y una puerta junto al ángulo del corredor que rodea la casa y se pierde por el centro del foro*” (1969: 75). Enumeración de detalles: un banco largo, un farol sin luz, un viejo peral, una mesa tendida, cuatro sillas comunes, una silla coche para niño, una silla de paja, una cesta de costura, carritos de lata, muñecos de aserrín, juguetes, hilera de rosas, jazmines y violetas en flor. Todo colabora para que el espectador realice el vínculo entre lo que sucede en la escena y lo que sucede en el exterior.

Nivel narrativo: Lorenzo, un obrero militante, inicia una huelga que fracasa y es encarcelado, su mujer lo engaña con su mejor amigo y su hija no es de él. Encima, su hermana es la amante del dueño de la fábrica en la que se lleva a cabo la huelga fracasada. En *La fragua* el objeto es una reivindicación social y el personaje embrague, Santa, aparece con presencia limitada aunque carece de un discurso anarquista. No aparece, sin embargo, la oposición entre patrones que oprimen y obreros oprimidos. De esta manera, el fracaso de Lorenzo no está solamente marcado por lo social, sino también por lo familiar, quienes se oponen a sus objetivos son los miembros de su propia familia. Lorenzo desconoce el comportamiento de los integrantes de su familia hasta que los hechos lo afectan. Su intento de comunicarse fracasa una y otra vez.

A nivel referencial, según afirma Pellettieri, siguiendo a Giustachini, (2007: 208), podemos notar vínculos con el teatro anarquista de Rodolfo González Pacheco y con el teatro de Alberto Ghirardo, aunque en *La fragua* esta tendencia aparece atenuada. Los personajes llevan la carga de la fatalidad, pero no lo evidencian con su comportamiento, sino que es el receptor quien lo debe armar a partir del vínculo que establece el protagonista con los demás personajes. Discépolo, al igual que Ibsen, intenta que el drama se base en la discusión, detenidos en una imagen que dificulta la evolución de la intriga pero los personajes no hacen valer su punto de vista. Al mismo tiempo, su comportamiento se

animaliza: engordan, son torpes, se desinteresan. Pasan de la euforia a la depresión. Según Pellettieri, Discépolo no es “*un observador aventajado de la realidad, ni un hacedor de situaciones como lo había sido Sánchez*” (2007: 209).

En estos textos de Discépolo ya se patentizan rasgos característicos de su obra (Cf. Pellettieri, 2007):

- La intención de acercarse a los conflictos de la sociedad de su época.
- El personaje fracasado que evidencia una visión pesimista de la sociedad.
- La presencia recurrente en su obra del personaje embrague con la función de esclarecer la tesis realista. Esta función la cumple Domingo en *Entre el hierro y Santa* en *La fragua*.

A nivel lingüístico, Discépolo mimetiza el régimen poético interno del texto mediante el léxico y la pragmática del diálogo. El habla de los personajes busca la ilusión de contigüidad con el habla en la sociedad contemporánea.

Discépolo lee atentamente a Florencio Sánchez y se detiene fundamentalmente en lo relativo a la temática social, sobre todo, en la condición marginal de inferioridad o dependencia de las mujeres y en la problemática del alcoholismo. En estas obras, Discépolo todavía no alcanza el nivel de calidad de sus textos posteriores y más reconocidos, aún no ha logrado una poética propia dentro del sistema del teatro culto de la época. Pese a que tenía éxito con los sainetes, una y otra vez, volvía con el “*teatro serio para un público serio*” (Cf. Pellettieri, 2005), hecho para un espectador perteneciente a la creciente clase media. Estas primeras piezas plantean un problema, éste se va entramando y permite el desarrollo de los personajes. Se avanza directamente hacia el desenlace. Es fundamental la necesidad de “*eliminar todo acaecer o situación que no corresponda de manera estricta al conflicto planteado y que las situaciones se sucedan unas a otras con estricta relación de necesidad*” (Villegas, 1982: 71, extraído de Pellettieri, 2005: 207).

El personaje fracasado no se adapta a las reglas vigentes y, por este motivo, se encuentra en inferioridad de condiciones frente a quienes sí han logrado aceptar las reglas de funcionamiento. Por eso, desde el inicio está condenado a la derrota. Este personaje

derrotado es el personaje positivo (Cf Pellettieri, 2007: 211) que quiere para sí una nueva realidad y ve las limitaciones del contexto, en tanto, que el personaje negativo pretende mantener las normas del sistema político-social y restringe las pocas oportunidades del protagonista. El personaje fracasado es frágil. La sociedad incomunica a los personajes.

A nivel semántico, *La fragua* junto a *La columna de fuego* de Ghiraldo son las primeras obras sobre el sindicalismo. Recordemos que, en 1910, la actividad sindical fue brutalmente reducida por las medidas de fuerza, cuestionamiento social propio del drama moderno. Los personajes luchan por un espacio propio y se enfrentan a fuerzas más que a individuos particulares. Se plantea una lucha entre un orden que pretende prolongar su permanencia y otro que aspira a una nueva situación, tal como sucede en el melodrama.

Dice Pereira Poza:

*En la escritura de Florencio Sánchez, Alberto Ghiraldo y Rodolfo González Pacheco queda establecido este antagonismo entre lo que es y lo que debiera ser, a pesar de que en este último término de la oposición la representación de lo nuevo sólo es intuido, revelando, en cambio, las esferas de realidad en las que tienen lugar los actos de represión ejercidos por la sociedad dominante (2007: 223).*

Nosotros extendemos esta afirmación a las obras de Armando Discépolo que estamos estudiando. Ya que este esquema de oposiciones funciona en la construcción de la imagen del mundo que los dramaturgos buscan replicar evidenciando el conflicto de la sociedad burguesa.

En síntesis, entre los procedimientos realistas utilizados en estas obras, podemos mencionar: a) Encuentro personal. b) Personaje embrague que expresa la ideología del autor. c) Texto al servicio de la divulgación de la tesis. d) Personajes con fuertes datos referenciales.

A los que se suman procedimientos típicos del melodrama: a) Coincidencia abusiva: fracasa la huelga, su mujer lo engaña, lo echan del país. b) Los triángulos amorosos: Lorenzo-Santiago-Carlota y Santa-Gustavo-Federico. c) La mujer pobre que ama al hombre rico (hijo del patrón). d) Personajes esquematizados: personajes negativos (el patrón) y

personajes positivos (el obrero). e) Estructura binaria. f) Presencia de secretos: la doble vida de la esposa de Lorenzo o el amor de Santa por el patrón. g) Dramatismo exacerbado

*La fragua* combina elementos del drama moderno, del romanticismo social y del melodrama: coincidencias abusivas, pareja imposible, triángulo amoroso, encubrimiento de las relaciones de pareja, es así, que lo consideramos un drama moderno ampliado. Según Pellettieri, este texto estaría a medio camino entre los problemas sociales y los individuales. La tesis se centra en el conflicto obrero-patrón y deja de lado el enfrentamiento entre el inmigrante y el criollo. Si bien no existe una relación directa entre los avatares del personaje y la sociedad, tanto *Entre el hierro* como *La fragua* aspiran a comentar su época; el problema de la inmigración; la familia cerrada con miedo y vergüenza; y las características represivas de la legislación. El cuestionamiento a la problemática social se realiza a través de lo discursivo. Ambas obras terminan la acción con un discurso.

*Los invertidos* de José González Castillo<sup>97</sup> es estrenada por la Compañía Blanca Podestá-Alberto Ballerini en el Teatro Nacional el 12 de septiembre de 1914 y prohibida por el Municipio de Buenos Aires en su novena representación. Publicada en la revista ‘Teatro Argentino’ en Buenos Aires el mismo año de su estreno. Elegimos esta obra por su temática que no es habitual en la época y por el debate que generó.

La noche del estreno de la obra, González Castillo se dirige al público presente en la sala y hace referencia a la estadística demográfica del Dr. Francisco Latzina vinculada con el censo en la ciudad de Buenos Aires, publicada en 1905. Había en esa fecha “10.000 invertidos” de diversas condiciones sociales, en relación con esto dice González Castillo:

*Como se comprenderá esa cifra entraña una amenaza gravísima y un peligro constante para la salud moral y física de nuestra sociedad*

*Evitar ese peligro, combatiendo el nefasto y repugnante vicio por todos los medios posibles, es hacer obra buena y*

---

<sup>97</sup> La dramaturgia de González Castillo ha sido recorrida y analizada por Colombo (1987), Mazziotti (1987), Ordaz (1999), Pellettieri (2002), Seibel (2006), Lozano (2012), etc.

*moralizadora, y ninguno mejor que aquel que sea capaz de inspirar asco y odio por una aberración, que hasta ahora, sólo nos inspiraba desprecio o lástima...*

*Eso es lo que he pretendido hacer, modestamente, en los límites reducidos de la obra que acaba de presentarse (1914: 3).*

Una vez presentada la novena función, el 19 de septiembre, la Intendencia de la Ciudad de Buenos Aires decide la prohibición<sup>98</sup> de la obra, sin tener en cuenta el informe general del inspector general Pablo Lazcano y la opinión de los inspectores García Videla y Antonio Lamberti favorables a la pieza. Quienes aconsejan la prohibición son el Secretario de Higiene Dr. Ghigliani y el inspector Blamen Lafont. González Castillo solicita la revisión de la medida, revocando el decreto o, en subsidio, apelando al Concejo Deliberante. El señor Anchorena rechaza ambos recursos, así, González Castillo decide presentarse ante el Concejo Deliberante con un escrito en el que sostiene que el Intendente no está facultado para prohibir la representación de las obras teatrales. El autor afirma que *“mi obra (...) persigue un alto objeto de mejoramiento social”* (1914: 4). Hace referencia a las buenas críticas recibidas y, afirma, que la misma tiene un *“fondo de pedagogía social”*. Teniendo en cuenta, dice González Castillo que la Intendencia ha confirmado su resolución y ha negado la apelación, solicita al Concejo Deliberante *“se aboque de hecho al conocimiento del expediente administrativo y me ampare en el derecho de poder representar mi drama contra lo resuelto de manera injusta y arbitraria”*.

González Castillo sostiene que:

*Mi drama es moralizador y predica, precisamente las buenas costumbres. Poco importa que el asunto sea escabroso (...) asuntos escabrosos son todos los que aborda la literatura realista. Si yo ataco un vicio en Los invertidos debo por fuerza referirme a ese vicio (...) me valgo para ello de procedimientos artísticos*

---

<sup>98</sup> Dice Ezequiel Lozano: *“(…), se suma, además, que este dramaturgo se atrevió a nombrar el apellido de una familia encumbrada de la época; en Los invertidos se alude (de forma sutil e indirecta) al juez Lavallol, contemporáneo del autor (magistrado que tenía una doble vida y jugaba a una doble identidad sexual). También se escenifica a la Princesa de Borbón, reconocida figura trans de aquellos años, a quien la policía perseguía por ladrona a la par que era frecuentada por la clase política y los intelectuales dado su alto refinamiento cultural.”* I Coloquio Internacional Saberes Contemporáneos desde la Diversidad Sexual: Teoría, Crítica, Praxis 28 y 29 de junio de 2012- Facultad de Humanidades y Artes (UNR). Rosario.

*nobles, al punto de que el personaje central de la obra, “Clara”, es un tipo idealista que expongo como contraste ante los otros sujetos del drama y a fin de que el dolor trágico que sobre ella se cierne provoque reacciones saludables sobre la masa de todos los espectadores (1914: 6).*

El abogado del municipio de Buenos Aires afirma que *“debe impedirse el avance del realismo con todas sus impudicias”* a lo que responde Castillo que el realismo *“no es otra cosa que el sistema de la realidad aplicado, en este caso, a una obra de arte. Puede haber realismo, por lo demás, en una obra de pura espiritualidad puesto que “lo real” es tan sólo la concepción personal y singular de cada observador. No sabemos qué es la realidad, ni la verdad, desde que el poder perceptivo difiere de acuerdo con el temperamento, la condición intelectual y moral del filósofo o del escritor (...) condenar al realismo (...) es equivalente a rechazar en bloque toda la literatura que desde Balzac a nuestros días reacciona contra el falso sentimentalismo romántico de 1830”* (1914: 7). La ordenanza municipal prohíbe<sup>99</sup> las obras que atentan contra la moral y las buenas costumbres. Se pregunta González Castillo cuál es la línea divisoria entre la moral y la belleza artística y cuál es la autoridad que tiene a cargo interpretar el límite en que una obra deja de ser bella o moral y pasa a ser fea o inmoral. Invoca la arbitrariedad de la medida. El autor dice que así como se juzga, *Los invertidos*, no tardaremos en juzgar las obras de Ibsen, Brieux, Favre o cualquier autor que hable sobre la conducta social contemporánea. Termina el escrito reclamando el derecho a representar su obra en contra de lo resuelto por la Intendencia.

En cuanto al nivel sensorial, la obra está dividida en tres actos. Tiene once personajes. El protagonista es el doctor Florez y lo acompaña su esposa Clara. El espacio es una oficina lujosamente arreglada. La enumeración de objetos realizada por González Pacheco es extensa ya que el objeto naturalista denota un ambiente de vida cotidiana.

---

<sup>99</sup> Dice Lozano: *“(...) hay un control ideológico que se concretó en la prohibición del Secretario de Higiene, allá por 1914. La Municipalidad, a través de dicho funcionario, sellaba el derecho a la visibilidad. Las formas discursivas que mostraban la otredad se regulan de modo muy estricto, el control del discurso se hace presente de modo fuerte en el ámbito del teatro. Al autorizar ese espectáculo público -otorgando visibilidad a la disidencia sexual- le estaría dando existencia. Porque como dice Geirola:(...) el texto de González Castillo pone en escena la anarquía sexual de aquéllos que sostienen los ideales de pureza, monogamia y homofobia (1995:77). Además, al mostrarlo se lograría interrumpir el proceso de reproducción de la evidencia heteronormativa.”* (2012: Ibid.).

Recordemos que, en el ámbito del realismo, es importante la proliferación de detalles a fin de producir en el espectador el denominado “efecto de realidad”. En relación con esto, dice Ubersfeld:

*El objeto puede ser, también, simbólico su funcionamiento es esencialmente retórico (se nos presenta como la metonimia o la metáfora de un tipo de realidad psíquica o sociocultural)” (1998: 140).*

En este sentido, podemos mencionar la didascalía del acto segundo en que se describe el departamento de Pérez: “*En la sala, lujoso juego de sillas tapizadas, gran consola con espejo y útiles de belleza, rizadores, polveras, pinturas, etc.*” (1914: 37).

El título de la obra *Los invertidos* surge de un concepto del siglo XIX, dice Didier Eribon, en relación con esto:

*(...) la ‘desviación’ sexual se ve, al menos desde fines del siglo XIX (y sin duda mucho antes), primero y ante todo como una ‘inversión de género’, lo que es válido por tanto para los ‘desviados’ de ambos sexos (...) El hombre homosexual es alguien que renuncia a su virilidad, del mismo modo que la lesbiana renuncia a su feminidad. Sin embargo hay que agregar que la ‘inversión’ posee a menudo otro sentido, y se entiende y denuncia como el simple hecho de no buscar compañero del otro sexo (...) No son únicamente el hombre afeminado y la mujer masculina los que son acusados de ‘inversión’. Sino, también, muy sencillamente, el hombre que ama a los hombres y la mujer que ama a las mujeres (extraído de Lozano 2012: 4).*

A nivel narrativo, el texto comienza con Julián, el hijo de 16 años de Florez, quien está leyendo un escrito judicial vinculado con la homosexualidad, “*El procesado Calixto (...) constituye uno de esos interesantes casos de inversión sexual que la patología ha definido infinidad de veces*” (1914: 9). Julián lee un informe sobre el caso de un asesino que lleva su padre, abogado. Petrona, la mucama, le pregunta si “*¿es un loco?*”, Julián le responde “*(...) peor que eso... un hermafrodita*” (1914:11). Petrona dice “*en mis tiempos se les llamaba mariquita, no más, o maricón que es más claro*” (1914:11), y agrega “*hay más de esos mafroditas que lo que parece*” y le cuenta que a un primo de su padre lo llamaban Lili y usaba “*polvos, perfumes y abanicos*”(1914: 12), murió suicidado, dice

Petrona “*casi todos los mariquitas que yo he conocido, he oído decir, han muerto de lo mismo..., como si fuera un castigo de Dios!*” (1914:13). Julián le pregunta si hay más en la familia, Petrona le cuenta que a todos los hombres que ella crió les gustaba jugar con juguetes de niñas “*A su papá nomás, pa no ir más lejos... le gustaba jugar con las muñecas de las niñas*” (1914:13) y “*salir con las hermanas y la tía, no como ahora que le gusta estar solo o con “ese señor Pérez”*” (1914: 13), a quien califica de sinvergüenza, la didascalía describe a Pérez como “*prototipo de oportunista*”. Llegan a la casa de Florez, Pérez y Fernández, “*alto, atlético, vigoroso*”. Fernández tuvo una discusión en el club con un hombre que lo llamó “*maricón*”, él le dio una trompada y el hombre lo retó a duelo. Fernández elige como padrinos a Florez y a López. Pérez se encuentra con Clara y le dice que está enamorado de ella. Nos enteramos que Florez tiene una relación amorosa con Pérez.

En el Acto II en el “club”, departamento de Pérez, aparecen Juanita, “*jovenzuelo de 20 años de bello rostro y rasgados ojos*”; Princesa quien llama a Emilio “*mi maridito*”. Juanita critica a Florez: “*¡Bah! A mí que me importa de Florez... El hombre serio... ¡Hipócrita!... no hace más que andar disimulando con su aspecto de sabio en conserva, una cosa que todo el mundo sabe...*” (1914: 41). Pérez convence a Clara de que vaya a verlo a su departamento, le ordena a Benito que no deje pasar a nadie, pero cuando están a punto de desvestirse llegan Juanita, Emilio y Princesa. Se asombran cuando ven guantes de mujer y le dicen a Pérez: “*¿con que tenemos infidelidades eh?... Y verás cuando lo sepa Florez*” (1914: 52). Llega Florez y Juanita le dice que Pérez tiene una dama escondida. Florez muy alterado se retira junto a los otros. Clara aparece furiosa gritando que lo ha oído todo.

En el Acto III, Clara vuelve a su casa y habla con Petrona sobre Pérez y Florez, Petrona le cuenta que son amigos desde la infancia y cómo les gustaban las cosas de niñas. Clara le pregunta si ve algo sospechoso en Julián. También, habla con Benito para tener información sobre lo que pasa entre Pérez y su marido. Pérez y Florez hablan sobre lo ocurrido en el departamento, Florez le dice que su relación debe terminar:

*Florez: Este vicio, esta aberración que es ya una segunda naturaleza en mí, empieza a tener su crisis y tú la has provocado... desde anoche te tengo asco... y me lo tengo a mí mismo (...).*

*Pérez: (...) quiero verte dócil, como lo has sido siempre, sumiso, femenino, que es tu verdadero estado (1914: 80).*

A nivel referencial, en cuanto a la configuración de los personajes vemos que poseen marcas referenciales y están dotados de introspección psicológica, tienen recuerdos y planes. La estructura de la obra es esquemática y rígida, busca concientizar al espectador, como claramente lo dice González Castillo en los textos a los que hacemos referencia más arriba. Una sociedad que avala prejuicios y que discrimina a ciertos individuos considerándolos indignos. Pellettieri<sup>100</sup> afirma que la intención de la obra de González Castillo, propia del drama moderno es dejar un mensaje al receptor, objetivo que no logra cumplirse ya que *“en gran parte su teatro ‘serio’ toma el punto de vista de las víctimas”* (2002: 57), tal el caso de *Los invertidos* en que el receptor termina por identificarse con Florez pese a que, según ha declarado específicamente el autor, el personaje ideal es Clara.

En el nivel lingüístico, es importante detenernos en las relaciones de dependencia dentro de una estructura socio-histórica dada entre los personajes del diálogo. Así, en los intercambios conversacionales, por debajo o en concomitancia con el diálogo construido -argumentos familiares, morales, afectivos y hasta políticos- se produce un cambio en los vínculos de fuerza. Relaciones del tipo dominante-dominado. Los lazos de dependencia inciden en la palabra de los locutores y esto trae consecuencias en cuanto a la fuerza ilocutoria de los enunciados, un enunciado imperativo cobra sentido en la medida en que el locutor tenga posibilidades de ser obedecido (Florez en el texto aparece desautorizado ante el descubrimiento que hace Clara). Para reconocer las posturas discursivas incluidas en el contenido expreso del discurso es necesario conocer el “presupuesto” (Ducrot) es decir la base sobre la que se construye el diálogo. En el texto, se pone de manifiesto la ineficacia del diálogo, nadie convence a nadie. Nos enfrentamos a enunciados que ponen de relieve distintas estructuras ideológicas: el discurso escondedor de Florez; el discurso mentiroso de

---

<sup>100</sup> Dice Lozano: *“Esto es evidente en el texto dramático de Los invertidos. De modo que, además de la censura homofóbica y transfóbica, externa a la obra, también aparece un problema interno de su propia textualidad. El espectador tenderá a identificarse con Florez, antes que con Clara, que es con quien debería hacerlo según el interés ideológico que el dramaturgo dice defender en su discurso ante la Municipalidad.”* (2012: Ibid.).

Pérez; el discurso curioso de Julián, y el discurso asombrado y dolido de Clara. El diálogo no es posible y es, finalmente, el mismo Florez quien, en el diálogo con Pérez que escucha Clara, manifiesta sus verdaderos sentimientos.

Según Adorno en las sociedades contemporáneas rige el “principio de intercambio”, todo se traduce en términos de valor de cambio, rigiendo las relaciones entre los hombres y las de estos con el mundo, de manera tal, que aún las manifestaciones más inmediatas se mediatizan en orden al valor de cambio. En el texto, vemos esto claramente reflejado en el diálogo entre Clara y Benito (el asistente de Pérez):

*Clara: Entonces... él... doctor... mi marido, también es de esos.*

*Benito: ¿Y?*

*Clara: Pérez... Pérez es...es...diga Ud. qué es el señor Pérez.*

*Benito: Mire señora ya que me ha hecho hablar... Pa mí... el señor Pérez ese es un piernum de la madona.*

*Clara: Está bien. Tome. (Le da dinero) (1914: 23).*

Dice Adorno:

*A nadie se le ocurre que pudiera realizarse cualquier clase de servicio no expresable en valor de cambio. El provecho siempre propio inmediato del acto de cambio o sea lo subjetivamente más limitado prohíbe la expresión subjetiva (Sarlo-Altamirano, 1993, p. 144).*

El grado de impacto que el diálogo pueda tener sobre el espectador surge, la mayoría de las veces, cuando existe una gran distancia entre el discurso pronunciado y las condiciones de recepción del mismo

La distribución de las voces en el texto es, en este caso, muy importante ya que es a partir de los diálogos que se expresa la visión de mundo. Vemos una reiteración constante de calificativos denigrantes hacia la homosexualidad: “*aberración*”, “*monstruosidad*”, “*monstruosos*”, “*deformes*”, “*en la noche se convierten en mujeres, en menos que mujeres, con todas sus rarezas, con todos sus caprichos, y sus pasiones, como si en ese*

*instante se operara en su naturaleza una transmutación maravillosa y monstruosa”* (1914: 19), “*degenerados*”, “*para qué los necesita la sociedad*”, “*toda la miseria de esos infelices, todo el dolor que hay en el fondo de esas perversiones*”, “*el suicidio es su última, su buena evolución... como decía Verlaine*” (1914: 20), “*compañero de vicio*”, “*enfermos anormales*”, “*fatalmente anormal*”, “*la amargura que siembran en sus hogares esos infelices*”, “*degeneración eterna*”, “*pobres madres, pobres mujeres, pobres hijos*”. La ideología podría definirse, en términos de Althusser como: “*El modo como los hombres viven sus relaciones con sus condiciones de existencia*”, en tanto que las ideologías prácticas serían (en términos del mismo autor): “*Las formaciones complejas de montajes, nociones, representaciones de imagen, por un lado, y de montajes de comportamientos, actitudes, gestos, por otro, que funcionan en su conjunto, como normas prácticas que gobiernan la actitud y la toma de posición concretas de los hombres ante los objetos reales de su existencia social e individual y de su historia*” (Citado por A. Ubersfeld, 1998: 199). De esta manera, vemos que el conjunto de comportamientos y actitudes de los personajes no son ni “individuales” ni “universales” sino que surgen a partir de los conflictos de clase, que los enfrentan a unos con otros ya que “*las ideologías no son elementos neutros sino fuerzas sociales, ideológicas de clase*” (Ubersfeld, 1998: 199) así, las formaciones discursivas constituyen un componente de las formaciones ideológicas, estas últimas gobiernan las primeras.

Nivel semántico: se concibe a *Los invertidos* como un drama familiar con connotaciones sociales, de esta manera, a lo largo de la obra se producen una serie de enfrentamientos, así como también, choques entre ideologías y posturas sociales diferentes, de esta manera, vemos el intento de Florez de ocultar su relación con Pérez y la intransigencia de Clara quien prefiere matar a Pérez y responsabilizar a su marido, quien finalmente se suicida.

Consideramos a *Los invertidos* como un drama moderno fusionado, en relación con esto notamos la presencia del principio científicista propio del positivismo:

*Pérez: Es tarde... Lo que se recibe con la sangre o se aprende en la niñez no se olvida ni se abandona sino con la muerte... dejaras de verme a mí pero no dejarás tu vicio... como yo no dejaré el mío (...).*

(...) *Han sido tus padres... tus abuelos, tu raza... como tú mismo lo sostienes... Ha sido la escuela donde te educaron, la casa donde te criaron, los parientes que te mimaron... Yo... yo no he sido más que un instrumento de tu depravación, que a no haberlo sido, no te habría faltado nunca* (1914: 79).

Domingo Casadevall en su libro *El tema de la mala vida en el teatro nacional* ubica a la homosexualidad como uno de los grandes males junto al robo, la prostitución y el asesinato. Enumera junto a malevos, mendigos, infancia abandonada, ladrones y estafadores, “*a los profesionales y mercaderes del vicio (homosexuales, rameras, cafishios, tratantes de blancas, proxenetas, vendedores de alcaloides, celestinas, etc.)*” (1957: 45). Postura a la que parece adherir la obra que estamos analizando si tenemos en cuenta las declaraciones del autor.

*Los invertidos* deja de manifiesto los prejuicios y la censura de la sociedad frente a las elecciones personales. La injuria, la descalificación, la discriminación a que son sometidos todos aquellos que eligen algo diferente de la “norma”. Dice Lozano: “*Diego Trerotola, cuando afirma: (...) la razón del suicidio también puede ser el amor, porque en la misma escena, Clara, la esposa de Florez, asesina a Pérez, el amante de toda la vida: al perder la posibilidad de ser invertido, de seguir amando a su manera, no valdría la pena vivir para Florez. Por eso, puede ser visto como un suicidio romántico, una versión queer de Romeo y Julieta (y esa poética del homoerótico romanticismo suicida parece corroborarse por la cita a Verlaine)*”. (...) *por esto puede decirse, siguiendo la posición de Trerotola que*” (...) *Los invertidos fue el primer triunfo de la visibilidad anarcomarica del siglo XX porteño. Más que visibilidad es exhibicionismo, porque eso fue una suerte de afrenta, de obscenidad que su tiempo no soportó, y por eso la obra fue censurada (esa prohibición es otro argumento a favor de su homofilia, que los represores de turno detectaron)*” (2012: *Ibíd.*).

*La solterona* (1914) de Pedro E. Pico, comedia dramática en tres actos, fue estrenada el 21 de agosto de 1914, en el Teatro Apolo por la Compañía Angelina Pagano-Roberto Casaux.

En el prólogo de la publicación de la pieza en *Bambalinas* el editor hace referencia a que la revista intenta “*refrescar el recuerdo de tan hermosa obra, olvidada ya casi entre el cúmulo de producciones de índole abiertamente opuesta a la presente que ha dado a conocer el teatro nacional en los últimos años*”. Afirma que el texto escruta “*las almas (...) de las pobres mujeres que en ellas hablan, callan, ríen y lloran al amar y ser amadas como si sobre el ser femenino pesase una maldición divina que las condenara a un sufrir perenne*”. El editor califica el texto de ‘*comedia femenina*’ que ha de ser leída con *lágrimas en los ojos (...) particularmente por las lectoras*”.

A nivel sensorial, la primera didascalia nos indica que la acción sucede en un taller de costura en el que se encuentran María Luisa “*35 años bien conservados*”, Raquel, hermana de la anterior, 18 años, Amalia, 25; Enriqueta “*18, pero mejor vividos que los de Raquel*” (1919: s/d).

A nivel narrativo, las mujeres hablan sobre Julia que ya no viene, dice Pepita que Julia no parece casada “*¿Qué tendrán esas mujeres que se le nota enseguida?*”. El tema es el matrimonio. El ideal: “*hombres de cierta edad, serios, con bigotes y todo (...) posición, negocio, dinero, presente y porvenir, en fin, todo*”. Hablan sobre Julia y su relación con un periodista “*con el que irás a todas partes menos a la iglesia*”. Se cuestionan entre ellas lo que esperan: “*Es el ideal de ésta: un marido, un cuarto pequeño y a ensayar economías*”. También habla sobre la dueña del taller a quien ven enojada, lo atribuyen a que el marido le debe haber hecho alguna “*pillería*” (Pico, 1919: s/d).

María Luisa la soltera del grupo habla sobre su soltería después de haber recibido un “*¡Solterona!*” A modo de insulto

*Crees que te resignas pero allá en el fondo de tu ser rechazas como un absurdo la idea de tu soltería. Como la rechazaba yo, como la rechazan todas ¡si yo misma sueño aún y doy cuerpo y alma a ese hombre ideal que al leer alguna novela queda en el corazón de todas las mujeres! ¿Ha llegado mi turno? ¿Se han acordado de mí allá arriba?* (Pico, 1919: s/d).

Cuenta que sueña con lo que a otras les parece cursi: un cuarto pequeño, una cunita, una mesa con dos platos y un marido que llegue a casa. Emociona a sus compañeras.

Andrés, marido de la dueña del taller, intenta acercarse a María Luisa pero se detiene cuando su mujer lo ve.

En el acto II, en la casa de María Luisa está ella junto a su madre doña María y su padre Juan, todos están preocupados porque Raquel, la hermana de 18 años, no llega a casa. En el taller hay todo tipo de comentarios. María Luisa habla sobre lo sucedido. El hombre del que ella está enamorada y con el que había comenzado a salir se enamora de su hermana, 15 años menor. Hablan sobre la edad *“la juventud es esperanza”*.

Don Andrés hace referencia a la soltería:

*Yo pienso a veces con un escritor de España, en la tristeza última de las mujeres buenas. No saber del pecado, sino por referencias, no haber vivido, alguna de esas escenas que las hicieron persignar de horror el sólo pensamiento de ellas; no tener ocasión de arrepentirse de nada... ¡Horrible! ¡Horrible!* (Pico, 1919: s/d).

Enrique, hermano de María Luisa, llega en busca de dinero es *“vago y sinvergüenza”*. Enrique le dice a su hermana *“es muy fácil traer dinero como ustedes lo traen”* lo que genera la indignación de María Luisa: *“Todo es cuestión de precio con nosotras ¿verdad?”*. Finalmente vuelve Raquel a casa aunque decide irse a lo de su amiga, Amalia, porque no tolera ver la cara de sus padres.

En el acto III, en la casa de Amalia, se habla del amor *“sin frailes ni registro civil”*, de las promesas de no abandonar y que *“el pibe tendrá todo su apoyo”*. Andrés siempre seduce a las empleadas de su mujer. Viene a ver a Raquel que ha tenido un hijo. Pepita le reclama que no sabe disimular, le dice que debería haber esperado un poco más, llegan los padres de Raquel y María Luisa. Se hace referencia a San Antonio, el santo de las mujeres sin novio, al que castigan dejándolo al sol cuando no responde a las plegarias. Llega Roberto el padre del bebé de Raquel, habla con María Luisa le dice que tiene que dejar de soñar con la perfección y ver la vida tal cual es. Don Juan no quiere autorizar a que Raquel y Roberto estén juntos sin casarse, María Luisa estalla: *“¡Lo lícito! Si al fin viene la dicha ¿Qué importa por dónde? ¿No ha sido tu felicidad vernos felices a todas?”* (Pico, 1919: s/d).

A nivel referencial, el mundo representado en *La solterona* es el mundo femenino de las trabajadoras y, por extensión, el de los otros segmentos sociales con que este sector se vincula. Los componentes de la fábula y la historia están en concordancia con los datos y saberes que provienen de la experiencia. Encontramos, el personaje referencial de identificación social, la concordancia entre el personaje y el espacio que habita, cada personaje cuenta con una entidad psíquica y social, el registro de tiempo es contemporáneo y se busca acentuar la contigüidad entre el teatro y la vida inmediata.

A nivel lingüístico, el habla de los personajes se funda en una convención que busca generar una ilusión de contigüidad con el habla de la sociedad de la época. Los enunciados son breves y con alto caudal emocional.

A nivel semántico, si bien, en este texto, se pone el acento en los sentimientos de los personajes, podemos recordar que, a principios de siglo XX, la mujer se enfrentaba a todo tipo de dificultades legales. La existencia de una legislación diferenciadora entre hombres y mujeres significó la codificación de una situación de sujeción que se debía a cuestiones legales y religiosas. Además de no tener derecho al voto, las mujeres tenían grandes limitaciones con el ejercicio de sus libertades individuales, situación que persistió hasta la promulgación de la Ley de Emancipación en 1926. Hacia fines del siglo XIX y principios del siglo XX, la mujer comenzó a tener más visibilidad, sobre todo a través de la prensa (si bien los motivos eran comerciales: aumentar el número de ventas o la cantidad de suscripciones a las revistas). Pese a que la obra presenta el matrimonio como una situación ideal, esto está lejos de ser realidad, ya que el Código Civil de la República Argentina estipulaba la incapacidad jurídica de la mujer casada, de esta manera, el matrimonio cumplía sólo una función de control social, al garantizar la unidad familiar y la descendencia en un sistema de jerarquías.

*Diplomacia conyugal* (1916) de César Iglesias Paz<sup>101</sup>, es estrenada en el Teatro Buenos Aires el 5 de agosto de 1916 por la Compañía Pagano-Ducasse. La obra está conformada por tres personajes: el marido, la mujer y la criada. Acto único.

Encontramos un texto que, en tono ligero, plantea las características del drama moderno.

En el nivel sensorial, vemos en las indicaciones de qué manera el autor recurre a los distintos elementos de la escena realista: “*La criada enciende la estufa eléctrica*”; “*Golpeando con la cucharita en la taza*”; “*consultando el reloj*”. Los elementos de uso cotidiano, la escenografía tridimensional, los materiales reales utilizados para confeccionar el vestuario colaboran para generar el efecto de lo real.

A nivel narrativo, es un texto breve que consiste en una conversación entre María Inés y Jacinto, una pareja en una discusión cotidiana. Presenta una visión ingenua y sentimental del matrimonio. El punto de partida es que María Inés quiere que Jacinto la lleve a una fiesta pero él no tiene ganas, la mujer le dice que, si bien no le falta nada, vive encerrada y que lo que se espera de ella es lo que le dijo la suegra:

*Una señora debe complacer en absoluto a su marido; dejarle en completa libertad ¡Salir ella si él se digna a acompañarla y, sino, quedarse encerrada en su casita, esperando que él regrese, después de haberse divertido a su antojo, para recibirlo con los brazos abiertos y ofrecerle al muy tunante, que quien sabe por dónde ha andado, todos los encantos del hogar transformado en un nidito de amor!* (Iglesias Paz, 1942: 35).

Jacinto prefiere la tranquilidad del hogar. María Inés le dice que, antes de casarse, le habían advertido que la diferencia de edad entre los dos iba a hacer que él prefiera el calor de la estufa. Jacinto se ofende y ella le dice que es una broma. Jacinto le pregunta qué interés tiene en ir a la fiesta, ella le dice que quiere lucirlo porque es una fiesta importante. Jacinto afirma que, en efecto, él era un hombre muy pretendido, hace referencia a tres

---

<sup>101</sup> Sobre la obra de César Iglesias Paz han escrito Pellettieri (2002), Ordaz (1999).

mujeres que van a estar en la fiesta, que estaban interesadas en él cuando era soltero, y va a vestirse, Inés decide no ir. Finalmente se quedan en casa.

A nivel referencial, el mundo representado en *Diplomacia conyugal* es el de la burguesía contemporánea, tal como lo podemos ver en las siguientes indicaciones: “*Se repantiga en una chaise-longue*”; “*Mientras la criada sirve el café*” y con el resto de los sectores sociales con que la burguesía se vincula. Los distintos componentes de la fábula y de la historia no están en contraste con la información que el espectador tiene de su propia experiencia. Encontramos los principales procedimientos del drama moderno canónico: el personaje referencial de identificación social; el acuerdo entre el personaje y el espacio que habita; la pertenencia socio-cultural; la oposición de caracteres; el registro de tiempo contemporáneo.

A nivel lingüístico, la pieza está conformada por dos personajes que mantienen un diálogo. Ambos locutores ofrecen la posibilidad de hacer hablar a otros dentro del mismo discurso, por ejemplo, a la suegra de María Inés. El discurso aparece en ocasiones imbricado, tal el caso del uso de negaciones, que parten del hecho de imaginar que alguien ha negado lo que nosotros afirmamos, “*No por ser casada he dejado de ser joven*” (Iglesias Paz, 1942: 38).

La enunciación es utilizada en la obra con el fin de persuadir (acto perlocutorio). Los dos personajes tienen un objetivo argumentativo diferente. El enunciado manifiesta el sentido, ya que la función argumentativa está formada por las conclusiones a las que el locutor pretende llegar a través de ese enunciado. Vemos el sentido, claramente, a través de la intencionalidad. Tal como sostiene Ducrot<sup>102</sup> el sentido de la enunciación puede ser diferente al sentido de la expresión enunciativa, tal el caso del marido que expresa su interés en ir a la fiesta, cuando, en realidad, desea quedarse en su casa. Esto se manifiesta en actos cuyas realizaciones expresan determinado objetivo. Cada enunciado nos da indicaciones sobre las intenciones argumentativas del autor de la enunciación. El hecho de hacer una pregunta implica interesarse por el objeto de la pregunta. Cada participante tiene un fin inmediato, en este caso, ir a la fiesta/ no ir. Deben decidir juntos pero quieren cosas distintas. Una de las nociones de la implicatura conversacional es que el hablante piensa

<sup>102</sup> Cf. *El decir y lo dicho*, 1984: 142.

que, dentro de la competencia del oyente, está la facultad de comprender a través de la intuición. Cada uno de los personajes pretende que el otro adhiera a su posición y ceda. En la obra cada uno de los turnos conversacionales consta de pocas oraciones.

El discurso como proceso interactivo aspira a llegar a ciertos acuerdos, para lograrlo son necesarios ciertos acomodamientos. En este caso, la charla de la pareja en un ámbito privado con la criada que aparece ocasionalmente. El hecho de que el diálogo tenga lugar en la casa que comparten hace que se puedan expresar libremente. Cada uno de los personajes utiliza una estrategia determinada con el fin de modificar la opinión del otro. Esta actitud la vemos en los dos protagonistas. Cada mensaje, independientemente de su contexto, manifiesta una opinión sobre quién lo emite y sobre quién lo recibe. El tema central es planteado por la mujer y se intercambian opiniones sobre la postura de ambos. Cada hablante tiene un plan pragmático con contenido específico<sup>103</sup>. Este plan guía la ejecución de los microenunciados de los dos protagonistas. Según Goffman<sup>104</sup>, todo diálogo reviste el carácter de ritual interpersonal. Mediante su utilización una persona demuestra interés en el otro que, a su vez, debe apreciarlo. Así, se produce lo que se denomina “intercambio de apoyo”. En este texto, vemos cómo la situación de la pareja da origen a la formulación de rituales de interés. Aparecen, así, los rituales de ratificación ya que se manifiesta que las relaciones siguen y seguirán siendo lo mismo que eran, se trata de exhibiciones de seguridad, aunque puede ocurrir que las reglas se cumplan sólo para dar buena impresión.

A su vez, podemos marcar la utilización de la postura exagerada que tiene la finalidad de comportarse de manera de no dar la impresión de hallarse bajo presión, como si no ocurriese nada. En la obra, vemos cómo cada uno de los participantes recibe un ofrecimiento por parte del otro en el que no está interesado, aunque el rechazo no es explícito.

Al producirse un diálogo cara a cara, como en este caso, se actúa de manera de preservar la comunicación. Se producen una serie de emisiones convencionales o se manifiesta disgusto o desaprobación por las sugerencias. La fuerza de estos actos proviene

---

<sup>103</sup> Cf. Van Dijk, *La ciencia del texto*, Paidós, 1996.

<sup>104</sup> Cf. Goffman, E., *Relaciones en público*, Barcelona, Alianza, 1983.

de los sentimientos que connotan y evidencia las relaciones entre los participantes. Cuando alguno de los dos dice algo que al otro le molesta, se inicia un trabajo corrector que, a veces, es aceptado y, otras, no. Las intervenciones se suceden ordenadamente y siempre están vinculadas al tema. Los participantes se pueden ver mutuamente y esto posibilita la interpretación de sus gestos y movimientos. El diálogo cumple funciones psicológicas y sociales. Ambos interlocutores tienen la intención de resolver un problema y, con esta finalidad, manifiestan sus opiniones, deseos, temores y anhelos.

En el nivel semántico, *Diplomacia conyugal*, es una pieza que aspira a ser un muestrario de las pequeñas negociaciones cotidianas que son necesarias para lograr una convivencia armónica. Al mismo tiempo que, a partir de una anécdota pequeña, vuelve a poner sobre la mesa el debate sobre el rol diferente de la mujer y el hombre en la sociedad de la época.

*Divorciópolis*<sup>105</sup>, 1916, de Alfredo Duhau<sup>106</sup>, tiene tres actos y 23 personajes. Fue estrenada el 6 de octubre de 1916 en el Teatro Buenos Aires.

El período 1915-1930 está signado por algunos grandes temas: cuestiones políticas, reivindicaciones sociales y civiles, etc. El drama moderno no es ajeno a estas temáticas. Uno de los núcleos centrales del debate es el tema del divorcio, problema que no se resolverá hasta mucho más adelante. En la dramaturgia<sup>107</sup> de la época encontramos variadas y múltiples alusiones a la materia. Influidas por las ideas que venían de Estados Unidos y Europa, los diputados argentinos van planteando al Congreso una serie de proyectos sobre la cuestión. La prensa, los partidos políticos y la sociedad en general toman partido a favor y en contra de los proyectos. Los dramaturgos aprovechan esta discusión para tratar, sobre el escenario, esta temática.

El primer proyecto de divorcio data del año 1888. En la sesión parlamentaria del 17 de agosto el Dr. Juan Balestra presenta un proyecto sobre el matrimonio cuyo artículo

---

<sup>105</sup> En el presente trabajo hemos optado por este texto siguiendo nuestro criterio de privilegiar los autores y las piezas menos recordadas.

<sup>106</sup> Sobre la obra de Duhau, véase Colombo (1987), Pellettieri (2002).

<sup>107</sup> Cf. Colombo, María Susana, 1986.

primero del capítulo XIII dice: “*el divorcio que por esta ley se autoriza consiste en la disolución del vínculo conyugal quedando habilitados los cónyuges para contraer nuevo matrimonio*” (Cf. Colombo: 1986).

*La unión del hombre y de la mujer es sancionada pero no creada por las leyes. La prueba de ello es que cuando la felicidad del hogar, cuando esta unión de los esposos ha desaparecido moralmente, no hay ley que pueda obligar efectivamente a los esposos a vivir juntos y a tratarse como esposos. Lejos de propender a disolver matrimonios, el divorcio tiende a disminuir las desuniones.*

*Estas ideas han de triunfar definitivamente, porque son las ideas madres que han constituido la sociedad moderna, ideas cuyo buen éxito se ha experimentado en las naciones más adelantadas* (extraído de Colombo, 1986: 53).

El proyecto queda en nada y se vuelve a presentar el 5 de mayo de 1901 sin mayores reformas.

Se plantea, obviamente, la oposición de la Iglesia. Dice el Obispo diocesano:

*Pareceríamos, pues, infieles custodios de la ley cristiana y negligentes maestros de una doctrina tan claramente promulgada, si en esta circunstancia no llegáramos para representar que dicho proyecto de ley no puede ser votado favorablemente sin graves reatos de conciencia por aquellos legisladores que todavía se profesan católicos* (extraído de Colombo, 1986: 53).

El proyecto de ley de 1888 enumera como causales de divorcio: 1) adulterio de la mujer o el marido; 2) condena penal; 3) sevicia, injurias o malos tratos; 4) abandono malicioso del hogar; 5) ebriedad consuetudinaria; 6) locura crónica; 7) hecho o tentativa de prostituir a los hijos.

El 13 de agosto de 1902, el diputado Luis María Drago vuelve a plantear un proyecto de divorcio con algunas modificaciones. Al proyecto anterior, se agrega la “*falta de consagración religioso del matrimonio civil*” como una de las causales. Al votarse el proyecto consigue cincuenta votos en contra y cuarenta y ocho a favor.

En 1907 Alfredo L. Palacios vuelve a retomar el tema y suma dos nuevas causales: 1) Por mutuo consentimiento. 2) Por sólo voluntad de la mujer.

Los proyectos se van sucediendo en el Congreso con encendidas discusiones a favor y en contra. El 6 de septiembre de 1911 el diputado Carlos Conforte reflaga el proyecto de Palacios, no lo aprueban y lo vuelve a presentar dos años después, el 21 de julio de 1913. El diputado Víctor Pesente, el 4 de julio de 1914, vuelve a plantear el tema a instancias del Dr. Federico Pinedo quien le agrega otra cláusula: “reconociendo como válido el matrimonio efectuado en el extranjero”.

En la década del veinte se continúan presentando proyectos: A) El diputado J. Cárcamo el 4 de agosto de 1920. B) Diputado Antonio Dámaso en 1922. C) El diputado Leopoldo Bard el 6 de junio de 1923.

El proyecto de 1922 agrega nuevas causales: enfermedad contagiosa incurable; enfermedad contagiosa de origen sexual; cualquier enfermedad que haga intolerable la vida en común; vicio sexual de cualquiera de los cónyuges; ebriedad, toxicomanía o adicción al juego.

Los distintos proyectos de divorcio que comienzan a presentarse hacia fines del siglo XIX cobran mayor relevancia en los inicios del siglo XX. Surgen obras que plantean diversos argumentos y personajes orientados a tratar de dar una solución a la disolución del vínculo conyugal, entre ellas, podemos mencionar: *Los venenos* de Gonzalo Bosch, 1920; *El mundo de los snobs* de Juan Agustín García, 1920; *La mala reputación*, 1920, y *La mujer de Ulises*, 1918, de José González Castillo; *Las víboras*, 1916, *Magdalena*, 1920, de Rodolfo González Pacheco; *La mala siembra*, 1923, y *La fiesta del hombre*, 1919, de Vicente Martínez Cuitiño<sup>108</sup>. Asimismo, en *Los caminos del mundo*, 1925, Francisco Defilippis Novoa plantea la vida de un hogar donde el esposo está hastiado y lo insoportable de vivir de esta manera.

La obra teatral más polémica es *La mujer de Ulises* de José González Castillo que muestra los efectos nefastos de no contar con una legislación que contemple el divorcio. El autor dice que la obra manifiesta una tendencia y una convicción. En una de las

<sup>108</sup> Cf. Más adelante el análisis de *La fiesta del hombre*.

representaciones, los espectadores les pidieron a los diputados Mario Bravo y Antonio Tomaso, allí presentes, que hablaran del tema.

En el texto se alude al proyecto presentado por Bravo:

*Padre Alberto: venimos del Congreso, donde acabamos, -es decir, acaban los diputados sensatos- de dar un rudo golpe a los señores socialistas, librepensadores y francmasones que quieren el divorcio...*

*Picapleitos: ¿Se votó ya el proyecto de Bravo?*

*Fernando: No... se discutió una moción de que fuera estudiado por una comisión especial y fue rechazada... Pasó a la comisión de legislación. (1919: s/d).*

En *La mujer de Ulises* quien aparece como la voz de la Iglesia es el padre Alberto:

*Picapleitos: Francamente, yo no veo la razón de esa oposición desesperada y sistemática de los conservadores al divorcio. Como no sea capricho, cuestión de supremacía política, no me explico cuál es el móvil de tanta testarudez ¿Qué pierde la Iglesia con el divorcio?*

*Padre Alberto: No se trata aquí de lo que pierde la Iglesia... señor mío, sino de lo que pierde la sociedad, la familia, la raza... el divorcio es la carcoma de la sociedad, que corroe el organismo colectivo, que mina las bases del orden y la moral, sobre la que debe asentarse el edificio de las castas y de los pueblos (1919: s/d).*

Las críticas que recibe *La mujer de Ulises* en los principales medios se detienen, especialmente, en el polémico tema:

‘La Nación’:

*Hemos condenado repetidas veces en estas columnas la despreocupación que muestran nuestros dramaturgos para encarar los problemas de su país y de su tiempo, y que los lleva sólo a cultivar formas efectistas, pero efímeras y vacías... El Sr. González Castillo aborda el problema del divorcio resuelta y*

*concienzudamente y hay que reconocerlo: con eficacia persuasiva (8 de junio de 1918).*<sup>109</sup>

En disidencia con este comentario ‘La Razón’ publica:

*El propósito es noble en cuanto se inspira en una mejora social que podrá o no ser discutida, pero que representa una conquista de la vida moderna. Sólo que no compartimos la idea de que para formular alegatos de esta naturaleza, sea la escena el lugar apropiado: el mitín o el Parlamento reclaman tal función (8 de junio de 1918)*<sup>110</sup>.

‘El Diario Español’ presenta la crítica más cuestionadora:

*El problema del divorcio está tratado por diversos procedimientos: arengas de mitín, párrafos de gacetilla, comentarios de tertulia de café sin un momento de elevación... como drama resulta un alegato curialesco para cuya redacción no ha sido consultado un abogado de nota, como alegato aparece pobre de argumentos y sobrado de frases huecas (8 de junio de 1918)*<sup>111</sup>.

*Divorciópolis* tiene tres actos. 23 personajes. Fue estrenada el 6 de octubre de 1916 en el Teatro Buenos Aires.

A nivel sensorial, ya desde la primera didascalía estamos ubicados en el espacio: “*El hotel balneario de Pocitos*” (1916: 5), y el tiempo: “*Son las once de la mañana del domingo de carnaval*” (1916: 5). Notamos asimismo variados detalles: “*Aparece Ignacio que trae a Jorge un pañuelo, la petaca y el reloj*” (1916: 6); “*Por el foro aparece Delgadillo, vestido de blanco, con panamá, cadenas y anillos, corbata oscura de mariposa*” (1916: 10). Cada uno de los signos cumple una función icónica, se utilizan objetos reales, hay acuerdo coherente entre escena y extra-escena dirigidos a sostener el principio de dramaticidad mediante el cual el mundo ficcional parece desarrollarse ajeno a la presencia de los espectadores.

---

<sup>109</sup> Extraído de Colombo, 1986: 55.

<sup>110</sup> Ibid.

<sup>111</sup> Ibid.

A nivel narrativo, el espacio es el balneario de Pocitos, en Uruguay, época de carnaval. Doña Florinda Gil de Tagores, mujer divorciada que impulsa a otras mujeres a disolver el vínculo conyugal, entre éstas doña Diómedes, juntas van a visitar mujeres pobres que tienen muchos hijos para ayudarlas a tomar la decisión. Doña Diómedes que es paraguaya se compromete a hacer campaña a favor del divorcio en cuanto vuelva a su país. Dice Jorge: “*¿Pero, es el divorcio lo que les hace falta allá?... que empiecen, primero, con el matrimonio*” (1916: 8). Se hace referencia a Mar del Plata que, en la época, era el lugar de vacaciones más distinguido: “*allí está una en su centro*” (1916: 8).

Doña Diómedes está casada con Delgadillo, un militar que bebe y le pega. Esto se toma a gracia:

*Luisita: ¡Ese Delgadillo es un monstruo! No hacía más que beber*

*Jorge: Con cuarenta grados a la sombra. El hombre tendría sed...*

*Luisita: Y la zurraba diariamente.*

*Jorge: ¡Natural! Mujer de militar, para enseñarle a marcar el paso. Eso no se aprende sin algunos planchazos* (Duhau, 1916: 9).

Delgadillo se queja de que doña Florinda empuja a Diómedes a divorciarse de él, reconoce que la relación era violenta pero lo justifica:

*Jorge: ¿Pero no me contó usted que se tiraban con todo, mi comandante?*

*Delgadillo: A veces, nada más que a veces ¿Qué matrimonio no se tira con algo de cuando en cuando?* (Duhau, 1916: 15).

Delgadillo le pide a Jorge que lo ayude a liberarse de Florinda. Elogian a Uruguay “*me parece estar en Niza*” (1916: 15), pero sostienen que es “*peligroso*”, “*Con estas leyecitas*” (Duhau, 1916: 16).

*Acá se acaba de votar una ley<sup>112</sup> que equipara los hijos naturales, a los efectos hereditarios, a los hijos legítimos... Y no hay un tipo con plata que no haya ligado un par de vástagos fraudulentos, por lo menos... (Duhau, 1916. 16).*

El comandante se casó con Diómedes en Uruguay, por esto la mujer tiene la posibilidad de divorciarse.

*Diómedes: ¡Mire usted! Si no me trae la providencia a casarme por acá, tendría que estar todavía aguantando las friegas de quebracho que me daba el orangután (1916: 30).*

Delgadillo habla con Florinda, le ruega que deje de meterse en las cosas de su matrimonio, que ellos llevan diez años casados.

Jorge quiere casarse con Luisita, hija de doña Florinda. La madre se resiste a esta boda pero de casarse quiere que lo hagan en Uruguay. Jorge no quiere casarse ahí porque: *“Suponte un mal momento (...) ¿quién no lo tiene? Y la vieja aprovecha para armar el gran circo y tal vez separarnos”* (1916: 18-19). Martín, en cambio, dice que muchos prefieren casarse en Uruguay: *“En este hotel nomás hay una buena colección. Estás en la perfecta divorciópolis”* (1916: 19). Argentinos, paraguayos, brasileños van a Uruguay a casarse, algunos van por la tercera vuelta, como doña Florishela Burlamoqui. Dicen que allá *“solteros o casados, es la misma cosa”* (1916: 21).

Se relaciona el divorcio con el dinero: *“el divorcio es para los ricos”* (1916: 28). *“A las pobres les cuesta mucho pescar a un hombre. Cuando lo encuentran hay que aguantarlo para que no se vaya, y si se va, conformarse con que vuelva de cuando en cuando”* (1916: 28)

En el segundo acto encontramos las referencias al carnaval: *“todo les está permitido”* (1916: 41); *“En carnaval somos todos iguales. No hay calidad que valga”<sup>113</sup>* (1916: 41-42).

---

<sup>112</sup> En 1909, Uruguay vota la Ley de Legitimación de los hijos naturales, que iguala en cuanto a la capacidad de heredar a todos los hijos, por primera vez en Latinoamérica.

<sup>113</sup> Cf. Bajtin, Mijail, 1994, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, Alianza Estudio, Buenos Aires.

Se hace mención a las distintas posturas a favor y en contra del divorcio: *“hay hombres que cuando quieren de verás, no les vengas con eso, el divorcio es como si no existiese: letra muerta”* (1916: 45). Se habla de la reforma de la ley de divorcio en Uruguay que le permitía a la mujer pedir el divorcio sin causa (Cf. Duhau, 1916: 45).

Ya en el acto III, Luisita está enojada con Jorge por las escenas en la fiesta de carnaval, Jorge responsabiliza a Florinda, la madre, por el escándalo que se armó en la fiesta y por la actitud de Luisita. Como Delgadillo fue muy gentil con Florinda y su hija en el mal momento de la fiesta, Florinda ha decidido persuadir a Diómedes de desistir del divorcio, le dice: *“A veces uno se precipita”* (Duhau, 1916. 74). Diómedes se niega a cambiar de opinión. Florinda cree que Diómedes tiene una relación con el asistente del marido. Finalmente, Jorge y Luisita hacen las paces, Diómedes consigue el divorcio y todo le sale mal a Florinda.

En el nivel referencial, la Ley de Divorcio se aprobó tempranamente en Uruguay, en 1907, y se realizan importantes modificaciones en 1913. Es el primer país latinoamericano en aprobar la ley en el marco del proceso de secularización. Pese a su temprana legalización, el divorcio no era una práctica frecuente en la primera mitad del siglo XX (aumenta significativamente en la segunda mitad de la década del setenta). La posibilidad del divorcio refleja la ampliación de las potestades individuales y posibilita la finalización de una vida conyugal conflictiva sin los costos personales que había antes de la sanción de la ley. El primer Código Civil de Uruguay (1869)<sup>114</sup> proclama la indisolubilidad del vínculo conyugal. El matrimonio se regía, entonces, por el derecho canónico que sólo admitía la “separación de los cuerpos”, conocido como “el divorcio de los católicos”. El matrimonio civil es declarado obligatorio en 1885 y la naturaleza sacramental del vínculo fue eliminada de la ley. Es en este contexto, que a comienzos del siglo XX comienzan los debates parlamentarios y públicos que tienen como consecuencia la promulgación de la ley 3245 de 1907 en la que se legisla el divorcio absoluto bajo distintas causales y, también, por el consentimiento mutuo de los cónyuges. A las causales que preveía el Código Civil para la separación de los cuerpos se agregan dos más<sup>115</sup>: el abandono del hogar y la condena de

<sup>114</sup> Cf. Cabella, Wanda, “La evolución del divorcio en Uruguay”.

<sup>115</sup> Entre las causales de divorcio podemos mencionar: 1) adulterio de la mujer en cualquier circunstancia y del marido cuando generaba escándalo público; 2) por atentar uno de los cónyuges contra la vida del otro; 3) por

uno de los cónyuges a pena penitenciaria de más de diez años. La ley de 1907 se modificó en dos oportunidades. La reforma de 1910 sólo modifica la redacción de dos causales. La segunda reforma fue, nuevamente, motivo de escándalo. El proyecto inicial de 1912 presentado por el senador Areco proponía la posibilidad de divorciarse “por la sola voluntad de uno de los cónyuges”, sin necesidad de aducir causales, como se pensó que esto podía perjudicar a la mujer, finalmente, se posibilitó el divorcio unilateral, solamente, para la mujer a fines de 1913.

De esta manera, cuenta Uruguay con una de las legislaciones más liberales del mundo en materia de divorcio, adelantándose en más de medio siglo a la sanción de la ley en el resto de los países de América Latina<sup>116</sup>. Recordemos que Argentina recién tuvo Ley de Divorcio en 1987 (anteriormente, en 1954, rigió durante un año el divorcio legislado bajo la presidencia de Juan Domingo Perón, que se dejó sin vigencia con el golpe de 1955).

El régimen de divorcio uruguayo de 1907-1913 lo concibe como una sanción, un castigo para el cónyuge que ha faltado a los derechos recíprocos o unilaterales de la vida en común. Presupone siempre la existencia de la culpa cuya sanción pone fin al vínculo.

En Uruguay, los debates se llevan a cabo entre los grupos reformistas, batllistas y los sectores políticos y sociales que veían al divorcio como un ataque a la familia cristiana. Las discusiones públicas sobre la legalización del divorcio han girado, generalmente, sobre el eventual aumento de rupturas que podía acarrear la sanción de la ley. En general, la doctrina uruguaya (Cf. Sardon, 1996; Goode, 1993; Festy y Prioux, 1975) concluye que suele suceder lo contrario. El divorcio comienza antes de los cambios jurídicos. Estos últimos vienen a regularizar las transformaciones que se han producido en la vida social. La historia de la ley de divorcio responde a la necesidad de autonomía por parte de la mujer.

A lo largo de *Divorciópolis* hemos podido apreciar cómo la sanción y la vigencia de la ley de divorcio uruguayo generan consecuencias en distintos países de la región como

---

injurias graves; 4) por propuesta del marido de prostituir a la mujer; 5) por el conato de la mujer de prostituir a los hijos o por la connivencia en la prostitución de éstos; 6) por riñas y disputas continuas; a las que se agregan las dos arriba citadas.

<sup>116</sup> Cf. Cabella, Wanda, p. 219.

así, también, opiniones a favor y en contra de la institución. Debates que permanecieron en Argentina hasta bien avanzado el siglo XX.

En el nivel lingüístico, el léxico utilizado y la pragmática del diálogo apuntan a mimetizar el régimen poético interno del texto con el habla de la sociedad contemporánea. Los enunciados son breves, los intercambios son afectivos y, en ocasiones, conflictivos, incluyen peticiones y rechazos. Encontramos, también, intercambios agresivos que suelen ser más simples (Cf. Ubersfeld, 2004), en ellos, un sujeto tiene un objeto al cual el otro se opone, tal la situación de las parejas en las que uno desea divorciarse y otro, no (Delgadillo y su mujer).

A nivel semántico, tanto en *Divorciópolis* como en otras obras que tratan la temática del divorcio se hacen evidentes los problemas de quienes pretenden disolver un vínculo intolerable, o que no pueden legalizar una segunda unión con todas las consecuencias legales que acarrea dicha condición, hogares desdichados que arrastran a los hijos a esta situación de infelicidad. Por un lado, la oposición constante de la Iglesia y de la sociedad conservadora con su firme postura antidivorcista, por otro, la postura del Partido Socialista evidencian las fervientes actitudes en contra y a favor de esta legislación.

En los temas abordados por el drama moderno encontramos algunos que tenían estado público aunque sin dar lugar a grandes discusiones y, otros temas en los que se asume un compromiso y una postura, tal el caso que abordamos en esta ocasión.

Durante 1915 y 1919, Emilio Berisso<sup>117</sup> produce una serie de obras con gran éxito pese a que hoy las notamos envejecidas.

*Con las alas rotas*, es estrenada el 31 de mayo de 1917 en el Teatro Nuevo de Buenos Aires, por la compañía de Pablo Podestá, con Camila Quiroga en el rol protagónico.

---

<sup>117</sup> Sobre la obra de Berisso, véase: Bosch (1917), Bianchi (1927), Berenguer Carísomo (1947), Dubatti (2002), Pellettieri (2002).

En relación con *Con las alas rotas*, 1917, dijo Bosch:

*[Con las alas rotas] levantó la temporada y constituyó unos de los éxitos más rotundos y extraordinarios del teatro nacional. Y coloca a la actriz que la estrenó en el camino de la fama (...). Se dio más de 200 veces consecutivas y hubiera podido seguir más tiempo aún (...). Fue la obra en tres actos que batió todos los records en el teatro nacional. Era, por cierto, una verdadera joya de teatralidad y de sentimientos (1969: 304).*

Bianchi también hace una valoración positiva de la obra:

*Consideramos que este drama (...) es una de las obras más vigorosa, valiente y de honda emoción que nos ha dado nuestro teatro en el presente año (1920: 93).*

Berenguer Carisomo (1947), en cambio, la define como “*un éxito lacrimógeno de Camila Quiroga*”, acentuando la naturaleza melodramática de la pieza y poniendo la responsabilidad del éxito en el carisma de la actriz. Sigue el autor: “*Sonoro melodrama [en el que] no se ataca a fondo ningún problema social. Regreso a la romántica evasión inicial*” (1947: 382). Cuestiona los elogios de Bosch por sus excesos y su falta de fundamento.

Además de *Con las alas rotas*, Emilio Berisso escribe tres piezas, todas ellas fueron estrenadas: *La amarra invisible*, estrenada el 23 de abril de 1915 en el Teatro Apolo por la Compañía de Ángela Pagano. *Los cimientos de la dicha*, estrenada el 29 de septiembre de 1915 en el Teatro Apolo por la Compañía de Salvador Rosich, bajo la dirección de Joaquín de Vedia. *El germen disperso*, estrenada el 30 de mayo de 1919 en el Teatro Liceo de Buenos Aires a cargo de la Compañía Quiroga- Rosich.

Nivel sensorial: los datos provenientes de las didascalias reproducen el efecto sensorial del mundo real: “*Una sala lujosamente puesta. (...) En el centro, bajo una araña de cristal, una mesa; sobre ella varios floreros de diversos matices*” (1935: 2). En la descripción del espacio escénico Berisso recurre a todos los componentes de la escena realista que caracteriza el drama moderno. Podemos marcar la gran cantidad de detalles: ‘vitrina’, ‘busto de bronce’, ‘piano’, ‘estatua de mármol’, ‘sillas’, ‘butacas’, ‘almohadones’, ‘sofá’, con la finalidad de generar el efecto de realidad.

Nivel narrativo: en 1917, la crítica reconoce en *Con las alas rotas* una poética cimentada en el pasado (Cf. Etcheto de Badano, 1918: 219). Los actos I y II cuentan lo sucedido hace siete años. Julián Valmar, abogado de treinta años, ha logrado el puesto de juez, ganándole a Linares, quien furioso con esta situación, amenaza a Nelly, la mujer de Valmar, con entregarle a su marido las cartas que atestiguan la relación sentimental que los unió antes del matrimonio de Nelly con Julián. Valmar quien, en principio, pensaba renunciar a la designación, decide, finalmente, aceptar el cargo luego de recibir varios insultos por parte de Linares. Al enterarse que Julián no va a resignar el cargo de juez, Linares le entrega las cartas a Julián quien, furioso con Nelly, decide abandonarla iniciando un viaje. Su mujer le ruega que reconsidere su decisión y le anuncia que está embarazada, pero es en vano.

En el acto III, siete años más tarde encontramos a Nelly que da clases de piano y cría sola a Julieta, hija de Julián a quien el padre no ve desde su nacimiento. Nelly decidió irse a vivir con su amiga Fanny y no aceptar el dinero que le da Julián porque lo considera una limosna. Los problemas de salud de Julieta han agravado la situación económica de Nelly. Julián retorna a Argentina, se ha vuelto alcohólico, y la justicia resuelve, debido al patrimonio del padre y a su buena posición social, sacarle la guarda de la niña a Nelly y darle la tenencia a Julián<sup>118</sup>. Debido al dolor provocado por esta situación Nelly muere.

Nivel referencial: el mundo representado en *Con las alas rotas* es el de la alta burguesía porteña. La finalidad del autor es plantear una correlación entre el campo interno del texto y el campo externo de referencia de manera de no plantear divergencias entre ambos. Podemos marcar la presencia de los procedimientos principales del drama moderno, tales como: el acuerdo ente el personaje y el espacio que habita, la clara identificación social del personaje, el personaje con entidad social y psíquica, el registro de tiempo contemporáneo, todos procedimientos que tienen por objetivo acentuar el efecto de contigüidad entre el teatro y la vida inmediata.

Nivel lingüístico: a partir de la observación de la lengua cotidiana en el contexto de referencia del texto, Berisso mimetiza el régimen interno de la obra con la experiencia. En el texto encontramos enfrentamientos de tipo agresivo, sobre todo, entre Linares y Julián.

---

<sup>118</sup> Recordemos que en esta época la patria potestad estaba sólo a cargo del padre.

Vemos, así, que hay un oponente que se resiste y codicia el objeto de uno de los sujetos (tanto la mujer como el cargo), los dos móviles aparecen combinados en el juego dramático.

Nivel semántico: la obra evidencia, como varias de las que estamos analizando en el presente trabajo, la vulnerabilidad de las mujeres en la época.

Dice Nelly:

*No intento disculparme, mi caso es de aquellos que los hombres no perdonan, o no pueden perdonar... Si pretendí ocultárselo a Julián es porque él -¡tan sensible, Dios mío!- se moriría de pena (Berisso, 1935: 12).*

Los pensamientos de Nelly quedan confirmados cuando vemos la reacción de su marido. Al enterarse: *“llega pálido y desencajado, con el cabello en desorden, en un puño aprieta un papel”* (1935: 27). *“Ahora eres toda mi tristeza”* le dice Julián a Nelly, le reprocha que lo haya engañado al no contarle su relación anterior. Le dice a su mujer que es indigna de llevar su nombre (Cf. 1935: 24).

El texto cuestiona el desempeño de la justicia, tanto en cuanto a la designación de los funcionarios como en las decisiones que se toman:

*La verdadera justicia fue sacrificada por obra y gracia de las leyes. Aseguran que ha ascendido a los cielos, y allá nomás debe estar porque aquí en la tierra, nadie la ha visto. Se diría que juega a las escondidas: todos la buscan y ninguno la encuentra (Berisso, 1935: 7).*

Se plantea el tema del honor con una mirada cínica, dice Cladel, abogado, que actúa como personaje delegado: *“El honor me ha puesto en aprietos, por eso procuro no toparme con él”* (Berisso, 1935: 8).

*Las manchas que afectan el honor son simples salpicaduras de barro, se exponen un rato al sol, se sacuden, se soplan y desaparecen. El honor como un traje flamante queda de nuevo intacto (1935: 7).*

*Asimismo, en el sentido moral, lo que para unos es hundimiento, para otros es ascensión* (Berisso, 1935: 31).

Asimismo, el honor y el buen nombre de Nelly y de Julián están en manos de Linares. Debido a la ‘honra mancillada’ de Nelly el amor de Julián deviene enojo y, luego, lástima: “*En medio de mi desastre interior, siento por ti una lástima tan inmensa como mi desventura*” (Berisso, 1935: 25). Se expresan claramente las diferencias en cuanto a la conducta que debían tener los hombres y las mujeres:

*Cladel: Una mujer no es completa si ha cometido el más mínimo desliz. Un hombre si no se ha revolcado bastante en el lodo. Esa es la diferencia* (1935: 7).

*Nelly: Los que tienen las alas rotas no deben escalar esas alturas, son peligrosas, producen mareos, fácilmente rodaran al abismo* (Berisso, 1935: 32).

Aparece de esta manera explícita la tesis de la obra. Cladel, también, dice:

*La que suele perder es... la salud. Después los hijos reciben una herencia cuyos impuestos no se abonan al Estado sino al hospital* (Berisso, 1935: 8).

Tal como vemos en la salud de Julieta, la hija.

Nelly les explica a las madres de sus alumnos la situación, éstas se asombran de saber que está separada y tiene una hija, y dicen: “*le hicimos comprender indirectamente que... era una exigencia de la buena moral*” (Berisso, 1935: 33). Todas aceptan que les siga dando clases a los chicos pero... debe bajar el costo de las clases a la mitad, aclarando que lo hacían por caridad. Angustiada por la situación y al ver el rechazo de su hija hacia una muñeca que le compró dice:

*(Observando a la muñeca) ¿Ha oído...? ¡Ya no la quiere! ¡Y tiene un brazo roto! ¡Ya no la quiere! (poniéndola sobre la cómoda) ¡Conmigo sucederá lo mismo! ¿Y qué otra cosa soy, sino un juguete de cartón? ¿Alguien tuvo en cuenta mi dolor?* (Berisso, 1935: 38).

También se hace referencia a algunas consecuencias del matrimonio ya que Julián puede sacarle la hija a Nelly porque están casados: “*Si hubiese sido su concubina no podría sacármela*” (1935: 39).

Hemos elegido esta obra puesto que la dramaturgia de Berisso evidencia una profunda intertextualidad con las obras de Ibsen. Los textos arriba mencionados revelan una atenta lectura de *Las columnas de la sociedad*, *Una casa de muñecas*, *Espectros* y *El pato salvaje*. Este vínculo fue observado por Max Nordau en ‘La Nación’, el 10 de agosto de 1915, en un artículo sobre *La amarra invisible* y su vínculo con el dramaturgo noruego. Según Dubatti, la obra de Berisso se basa en la poética del drama moderno con elementos del romanticismo tardío, en particular de José Echegaray, al que le suma intertextos ibsenianos.

Rodolfo González Pacheco<sup>119</sup> escribe una dramaturgia complementaria a la de Florencio Sánchez. Autor de militancia anarquista aunque no usa sus obras como un instrumento de propaganda de las ideas ácratas. Escribió veinte piezas y sólo una de ellas, *Hijos del pueblo* (1921), puede encuadrarse en el teatro anarquista. Además de su trabajo como dramaturgo es ensayista, escribe sobre la obra de Florencio Sánchez, reflexiona sobre el modelo teatral de Sánchez, su personalidad y sus textos. Dice Dubatti que la estrategia de su teatro fue “*construir fundamentalmente, construir desde el realismo modelos de conducta antiburguesas*” (2002: 405). Sin embargo, para lograr el acceso a públicos más amplios y facilitar la inserción de dramaturgos anarquistas en el circuito comercial, sus personajes no eran militantes de esa corriente (Cf. Dubatti, 2002: 405).

Alberto Ghirardo define así a González Pacheco:

*El más rebelde de los pensadores de su época, el más alto  
de todos los bardos, el más excelso, el más grande de todos los  
revolucionarios habidos (...) El dolor y la experiencia lo forjaron,  
modelando el más terrible demolidor de ídolos, el más audaz*

---

<sup>119</sup>Sobre la obra de González Pacheco véase: Ghirardo (1906), Bianchi (1953), De la Guardia (1963), Schaeffer Gallo (1965), Dubatti (2002, 2010).

*revelador de verdades con que ha contado los tiempos* (extraído de Dubatti, 2002: 406).

Desde 1916 y durante más de dos décadas deja testimonio de su intención de incidir en la vida social porteña ideológicamente.

*La inundación* es estrenada el 29 de octubre de 1917 por la Compañía de Pablo Podestá en el Teatro Nuevo, la pieza propone una historia que transcurre en la provincia de Río Negro. Retoma las temáticas más habituales del teatro argentino a partir del 1900, es decir, los cambios y las modificaciones que imponen al país la modernización iniciada a partir del fin del siglo XIX: el trazado de las líneas férreas, el control de las inundaciones, la construcción de diques, etc. Hechos que, al mismo tiempo, favorecen ciertos avances y generan resistencias.

*La inundación* retoma textos como *Sobre las ruinas* (1904) de Roberto J. Payró, *La gringa* (1904) y *Barranca abajo* (1905) de Florencio Sánchez. A través de los textos de Sánchez y Payró, González Pacheco toma contacto con el drama moderno.

Nivel sensorial: la escena de *La inundación* es diseñada de acuerdo a los principios de la escena realista, leemos en la primera didascalia del Acto I: “*Habitación de Pampa, de techos bajos y paredes encaladas (...) Una cama en un rincón. (...) una cómoda con flores (...) En las paredes varios cuadros: figurines y bestias de exposición*” (1920: s/d). En la primera didascalia del Acto II, leemos: “*Cocina-comedor de estancia, fogón en el centro, pava y horcón para el candil (...) mesa con cacharrerías; varios troncos y piedras, cabezas de vaca y de potro en el suelo*” (1920: s/d). Todo contribuye a diseñar el espectador-modelo que acepta la ilusión de una ‘cuarta pared’ invisible, ‘como si’ el espectador asistiera a una escena en la vida real.

A nivel narrativo, Adrián Maya, campesino que aparece idealizado, vive con su hija Pampa en el valle del Río Colorado. Es el primer gaucho que habita esa tierra y, con su trabajo cotidiano, convierte el desierto en un campo con animales, sembrados y bosques de robles. Como sucede todos los veranos, el deshielo de las cumbres arrastra tanta agua que rompe los diques y rebalsa el río trayendo destrucción y muerte. Al comenzar la obra, acaba

de morir ahogado el viejo Guevara; el año anterior había muerto la madre del niño Silvestre. Además de las aguas, la inundación trae:

*Liones, víboras, arañas: ahí 'stá lo que vuelven duras y peligrosas las aguas; lo que hace que el golpe de sus mareas dé en tierra con cualquier hombre lo mismo que un golpe de hacha. Meter la mano en una ola es meterla en la boca de una fiera. Hay que meterles cuchillo; desparramarlas a tajos* (González Pacheco, 1920: 47).

Pese a los problemas, Adrián nunca ha abandonado su tierra, pero este año llega por primera vez el tren al pueblo y Adrián intuye que traerá malas noticias: “*El tren... ¿Qué traerá envuelto en su poncho este otro río Colorado? ¿Qué otra fuente se habrá roto allá arriba, en Buenos Aires?*” (González Pacheco, 1920: 50). La situación dramática se plantea durante todo el Acto I y la primera mitad del Acto II. Los personajes se caracterizan cuidadosamente y se da cuenta del contexto. Se refieren a la situación los obreros de ferrocarril (un criollo, un español y un italiano) y dos gauchos. Los personajes son: Adrián; Pampa; el peón Goyo; Silvestre, el huérfano; Florinda, la vecina; y Guevara chico, testigo de la muerte de su padre que fue arrastrado por las aguas. El planteamiento abarca 22 páginas (37-58); el enlace una página y media (58-59); el desarrollo de la acción, veinte páginas (60-79). La presentación ocupa la mitad de la obra. De pronto, en la segunda parte de la pieza se presenta Marcial Pintos, porteño acompañado por el ingeniero Leonardo Robles. Después de reconocer el lugar, Marcial le explica a Adrián el motivo de la visita: el gobierno le concedió las tierras que, ahora, le pertenecen, vienen a canalizar el agua, controlar el deshielo, regar el valle y explotar el bosque. Marcial reconoce todo el trabajo hecho por Adrián quien plantó y pobló los terrenos y quiere pagarle. El lector de la obra sabe del arraigo de Adrián a la tierra y se da cuenta de que el choque es inevitable:

*Adrián: ¡Niego que eso sea justicia, ni lo entrego, ni lo vendo!*

*Marcial: Pero, es sencillamente ridículo (...) llego a un pedazo de campo, que no es mío, ni me importa de quién es. Levanto un rancho, aro, planto o crío animales y, por solamente ese hecho, ya no soy más un intruso. Soy su señor. ¡Y qué señor!*

*Que ni siquiera permite que le propongan comprarle lo que ha plantado en lo ajeno ¡Maravilloso! (1920: 65).*

*Adrián: Llega a un pedazo de tierra, que es pal hombre que la hizo como su esposa: la hembra en la que él sembró su vida. Le manosea sus frutos, los seres que ella le dio, que son pa él como sus hijos. Da vuelta su tirador, arranca unos pesos sucios y se los tira a la cara. Cóbrese, paisano, y váyase. Aura esto es mío. ¡Por la puñalada de Cristo! (González Pacheco, 1920: 65).*

El Acto II termina con pelea física, disparos y cuchilladas frenadas por Pampa. Se nota que Leonardo no avala a su jefe, Marcial.

A nivel referencial, González Pacheco retoma una antinomia presente en Sánchez y en Payró: el enfrentamiento entre dos maneras de concebir el mundo, el progreso y la modernización generan confrontaciones. En *La inundación* las visiones opuestas de Adrián, hombre rural, y Marcial, hombre de ciudad. Encontramos, por un lado, al pionero que se adueña sin autorización de la tierra que ha trabajado, por otro, los planes del gobierno y el poder económico. Dice Adrián: “*No hablo ni de pobres ni de ricos Hablo del hombre ¿Y quién hace las leyes? ¿Y a qué buen fin sirvo yo negando mi propia ley?*” (González Pacheco, 1920: 67). La obra presenta una estructura dilemática: las posiciones aparecen irreconciliables, en ambos casos hay pérdidas, si se elige una de las dos, la otra pierde. Si se avala a Adrián, su visión retrograda genera pérdidas económicas y humanas. Si se privilegia a Marcial, la ley, se favorece el progreso pero se comete una injusticia: se despoja a los primeros pobladores de sus posesiones. El autor sugiere que el enfrentamiento tiene una prehistoria, la oposición entre los aborígenes y los primeros pobladores (Cf. Dubatti, 2010: 21). Adrián Maya habla con desprecio de los primeros habitantes de esa tierra, el propio Maya fue usurpador de esas tierras patagónicas. González Pacheco parece afirmar que todo acto de civilización se basa en un acto de barbarie, Maya sembrando y poblando, y Marcial, modernizando. Así, los primeros campesinos fecundan el desierto quitando las tierras a los pueblos originarios; a su vez, los modernizadores dominan la naturaleza quedándose con las tierras de quienes fecundaron el desierto.

Uno de los rasgos singulares del teatro de González Pacheco es el hecho de agregar a la estructura binaria del teatro de Payró y Sánchez, una tercera posición, en este caso, la de Leonardo Robles que sorprende al receptor.

*Volé con dinamita los diques y nada se salvará, hombres y fieras, víctimas y victimarios, seremos arrebatados del valle, como papeles. El suelo mismo, la tierra criada en la arena, será arrastrada de un manotón a la mar. Y todo volverá a ser como veinte años atrás: estéril, bárbaro, pero de nadie ¡Libre!* (González Pacheco, 1920: 81).

Adrián muere en un duelo con Marcial y ésta es la venganza: “*Ya está vengado. Él y la vida y todos*” (Acto III, p. 80).

Leonardo Robles exalta una apocatástasis, un regreso a la situación de origen, quiere regresar al hombre primitivo, por eso, también, tira su título de ingeniero (Cf. Dubatti, 2010).

Dice Alberto S. Bianchi en el Prólogo al *Teatro Completo* de González Pacheco:

*No distingue profesiones (...) ni hace mérito tampoco de posiciones (...). Aquí no vienen oficios ni nombres. Aquí vienen militantes. Puntualiza El Viejo.*<sup>120</sup>(1953: 10-11).

Leonardo Robles puede relacionarse con la figura del “villano idealista”. Dice Shaw, en relación con este punto: “*El más talentoso de los pecadores con el doble de oportunidades no ha causado tantos sufrimientos como este hombre en su santidad*” (1913: 56). Se propone, de esta manera, la paradoja del idealismo por la cual la lealtad extrema a los principios resulta destructiva. Aunque, según Dubatti, Robles sería el personaje positivo y actuaría como el personaje delegado del drama moderno, es decir, como portavoz del autor que privilegia el valor de la libertad. Acepta el progreso pero, antepone la libertad.

Dice Alfredo de la Guardia que la problemática del teatro de González Pacheco se reduce a una única cuestión, es decir, el planteamiento de la justicia social (Cf. Alfredo de la Guardia, 1963)<sup>121</sup>.

<sup>120</sup> En Rodolfo González Pacheco, *Teatro Completo*, Tomo I, Ediciones La obra, Buenos Aires, 1953.

Robles de la misma manera que los personajes delegados del drama moderno es un hombre ilustrado pero en González Pacheco se evidencia una modificación de dicho personaje:

*Ratifica el saber por el estudio, la ilustración, la universidad, pero afirma que el ápice de dicho saber (al que sólo parece llegar el auténtico sabio) radica en el hombre que tras haber adquirido conocimientos, tiene la capacidad de despojarse de ellos y regresar a un estado superior del "Hombre", el que excede lo particular y accede a lo universal. El hombre en su regreso al hombre: el hombre como humanidad (Dubatti, 2010: 23).*

La idea de Robles es que no sean beneficiados ni el victimario ni la víctima, sino que ambos deben volver a empezar de cero, aunque Robles en ningún momento piensa devolver la tierra a sus poseedores originarios, sino que parece pensar en un estado prehumano de la naturaleza, la naturaleza liberada del hombre (Cf. Dubatti, 2010: 23). Para González Pacheco la obra propone un símbolo: volar los diques como una metáfora de la libertad y del retorno a la naturaleza.

A nivel lingüístico, González Pacheco mimetiza el habla de la gente de campo: "¿Qué es lo que ai, Pampa?"; "Ya s'tamos solos"; "s'ta bien"; a lo que se suman las comparaciones: "Maciza como monedas"; "La boca como nidal de calandrias"; "más pintao que un retrato". A este registro lingüístico se opone el habla de Leonardo, quien viene de la ciudad:

*Leonardo: (...) Vine a trabajar acá, a trazarle los canales al campo del señor Pintos.*

*Pampa: Oh! Al campo nuestro dirá.*

*Leonardo: (Complaciente) He aquí que, una vez sobre el terreno, no sé si por el ambiente de libertad que me envuelve o si porque ello apareja violencias a las que yo no quiero sumarme, o si porque la vi a usted tan enamorada del valle como de un primer hombre, renuncié a todo" (1920: s/d).*

---

<sup>121</sup> Alfredo de la Guardia, *Rodolfo González Pacheco*, Ediciones Culturales Argentinas, Serie Cuadernos, Buenos Aires, 1963

El diálogo muestra una mezcla de conflictos ya que los personajes cambian de opinión y, después, cambian otra vez. El acuerdo se torna imposible.

A nivel semántico: *La inundación* se vincula y se distancia del teatro “nacionalista”. Durante el centenario surge un grupo de dramaturgos que concebía al teatro como un medio para dar cuenta, desde Buenos Aires y ante un público porteño, de la realidad social, cultural y geográfica del interior. Así entendido, incorporaron al teatro un concepto estético-ideológico que provenía del campo de la literatura tal como Ricardo Rojas y Manuel Gálvez concebían al nacionalismo en oposición al extranjerismo y la modernización internacional, de esta manera, se propone el rescate de los imaginarios populares, el folklore, y las expresiones de la religión local. Sin embargo, en González Pacheco esta noción funciona como estímulo para pregonar las ideas de libertad y justicia.

Dice Alberto Bianchi en el prólogo a las obras completas de González Pacheco:

*Su esperanza la ponía en lo que el hombre y la humanidad podrían alumbrar la libertad, sin la cual no hay justicia y bienestar (...). Ese fue su culto, y en su valorización radicaba el remonte de la cultura, libertad y justicia (1953: 13).*

Según Alfredo De la Guardia la obra dramática de González Pacheco:

*Viene a cumplir una función peculiar en el desenvolvimiento conceptual, estético y técnico de la dramaturgia argentina. Esa función puede definirse así: prosigue y renueva la línea del teatro ideológico trazado- si bien parcialmente- con los nombres de David Peña, Roberto J. Payró, Florencio Sánchez, Alberto Ghirardo. No se desvía del pensamiento que nutre a esa rama dramática, sino que se expande, se diversifica, evoluciona en sus contenidos y en sus continentes (1963: 101).*

Al analizar los textos de Florencio Sánchez, Rodolfo González Pacheco en su libro *Un proletario. Florencio Sánchez periodista, dramaturgo y trabajador manual*<sup>122</sup>, sostiene que hay que buscar en el autor el choque entre una “mentalidad burguesa” y una “mentalidad proletaria”, la primera sería una actitud de ignorancia frente a la injusticia

---

<sup>122</sup>*Un proletario. Florencio Sánchez periodista, dramaturgo y trabajador manual* (1935). Buenos Aires: Editorial Teatro del Pueblo.

social, en tanto, que la segunda, configuraría la pelea de Sánchez por un mundo mejor y más igualitario. Así entendido, define al teatro de Sánchez como un “teatro antiburgués” o “teatro proletario” entendido esto como “*todo [teatro] que reacciona, con doctrina o sin ella, contra la opresión burguesa*” (1935: 53). Esta caracterización podría aplicarse al mismo teatro de González Pacheco entendido como continuador y amplificador del teatro de Sánchez. Según Dubatti la estrategia de su teatro sería construir “*modelos simbólicos de conductas antiburguesas*”. De esta manera, “*propone una ética que, sin ser doctrinaria u orgánica, funciona en complementariedad ideológica o afinidad con el anarquismo*” (2010: 26).

*La inundación* es un drama moderno lírico con fuertes componentes de idealización que provienen del romanticismo, una constante en la literatura argentina, tal como afirma Pagés Larraya. Según Dubatti “*el afán realista de caracterización psicológica y del medio desequilibra la estructura dramática, ya que la acción propiamente dicha (el enlace de la presentación con el desarrollo) recién se detona en la mitad de la pieza*” (2010: 20).

*La fiesta del hombre* (1919) de Vicente Martínez Cuitiño<sup>123</sup>, obra dividida en tres actos, estrenada el 4 de agosto de 1919 en el Teatro Liceo de Buenos Aires, por la Compañía Quiroga-Rosich, y el 25 de enero de 1921, por la compañía de Camila Quiroga en el Teatro de la Princesa de Madrid. Quince personajes.

En el nivel sensorial: Martínez Cuitiño nos ofrece en las didascalias múltiples detalles que acentúan el efecto de lo real: “*Mansión opulenta*”; “*magnífico hall con sus regios tapices y sus muebles Imperio bajo los diminutos e intensos soles de una generosa araña eléctrica*”; “*suave color de las paredes del ‘fumoir’*”; “*Lámpara (...) amplía pantalla de seda azul*”; “*busto de bronce del Dante*”; “*mucamo, de calzón corto, zapato de hebilla y frac azul*”. Cada detalle del diseño del espacio escénico genera en el espectador la sensación de asistir a una escena de la vida cotidiana de una familia de la alta burguesía.

---

<sup>123</sup> Sobre la obra de Martínez Cuitiño véase Pellettieri (2002), Ordaz (1999).

En el nivel narrativo: Enriqueta es una joven que vive con sus abuelos, sus padres han muerto. Para saldar una deuda que había dejado su padre, Enriqueta decide tener un romance con Florencio, el acreedor, hombre casado. Mario está enamorado de la joven comienzan una relación y deciden casarse, esta situación despierta los celos de Florencio que amenaza a Enriqueta con contarle todo a Mario a menos que termine el compromiso y vuelva con él.

La obra tematiza, fundamentalmente, el difícil rol de la mujer en la sociedad de comienzos de siglo y, también, el matrimonio.

*No busque novia en estos ambientes. Mire usted: la mayor parte de las muchachas están moralmente pervertidas (...) y lo que es peor suelen estarlo intelectualmente, también. Cuando no son ignorantes, son cursis, son haraganas o libertarias. Elija usted entre el analfabetismo vestido de seda y la cursilería vestida de cultura literaria (Martínez Cuitiño, 1923: 24).*

En relación con la importancia de la reputación de la mujer, dice Enriqueta al mismo tiempo que se caracteriza a sí misma: *“La libertad de la mujer depende de su pureza en estos ambientes mezquinos y yo no quiero perder mi libertad”* (Martínez Cuitiño, 1923: 35).

Pese a que Florencio quiere seguir la relación con ella. Le aclara que, de ninguna manera, va a abandonar su casa, sobre todo, por su hijo. Enriqueta hace referencia al peso de las opiniones de la gente que juzga y estigmatiza:

*(...) sé que las leyes sociales son inexorables con las pobres mujeres que han tenido la desdicha de ceder al instinto o de buscar refugio económico en la garra de un ave de rapiña (1923: 37).*

*Somos la fiesta de los hombres. Madre, esposa, novias o hijas, representamos siempre el ideal aún en el aspecto escandaloso de la burguesía, cuando empujadas por un dolor o por un amor llegamos a ser amantes resignadas de esposos aburridos. Y como premio a este importante papel, recibimos de ustedes religiones que nos humillan, convencionalismos que nos atan, leyes que nos condenan, prejuicios que nos torturan (Martínez Cuitiño, 1923: 38).*

La situación económica de Enriqueta no es sólida, tiene la casa de su padre que salvó de la ruina gracias a la ayuda de Florencio. Enriqueta les dice a sus abuelos que era en homenaje a la memoria de su padre, de quien fue gran amigo, que Florencio la ayudaba. Finalmente, les confiesa la verdad sobre su relación y que su compromiso con Mario es para tapar los comentarios: “*Para ellos yo soy mala porque he pecado*” (1923: 51). Se repite la decepción, la degradación de la imagen de sí y del otro.

La obra plantea, asimismo, la posibilidad del sufragio femenino que no había sido incluido en la ley Sáenz Peña:

*Votando sólo conseguirá hacerse cómplice de la perfidia legal (...). Lo importante es que la mujer estrangule al prejuicio y a la moral, en cuyo nombre el prejuicio la somete. Y eso... créame, no lo hará (...) porque sobre todo le place dar al hombre (...) la felicidad que la moral del hombre le pide* (Martínez Cuitiño, 1923: 66).

En el acto III en la casa de Florencio, Enriqueta va a verlo porque está preocupada ya que, al intentar poner fin a la relación con su novio, Mario vinculó su decisión con la visita de Florencio a su casa y quiere hablar con él. Llega Mario, Enriqueta se esconde, le pregunta a Florencio sobre su relación con la joven pero Florencio niega todo. En medio de la discusión, llega Enriqueta que le confiesa que tuvo un romance con un hombre que no es Florencio. Mario se enoja y la llama: “*una criatura incalificable (...) un ser indigno... algo tan bajo que me da vergüenza el pensarlo*” (1923: 103). Y sigue:

*Yo soy el pobre diablo ingenuo a quien es fácil decir “te prohíbo” después de haberlo engañado miserablemente con actitudes falsas y declaraciones estúpidas* (1923: 104).

*La verdad es que no te diferencio en nada con las que comercializan con su cuerpo* (Martínez Cuitiño, 1923: 105).

Encontramos, también, en la obra, el lugar en que queda un hombre cuya novia tuvo, con anterioridad, un vínculo con otro en una sociedad que juzga a quien no está al tanto de la vida anterior de su mujer como alguien pusilánime y que no puede controlarla.

*Burlándote de mi confianza infantil, puesto que has pisoteado mi juventud, roto mi vida y amargado mi existencia,*

*puesto que, por tu culpa, ya no seré un hombre* (Martínez Cuitiño, 1923: 105).

El amor propio herido debido a que la mujer elegida no reúne los requisitos que la sociedad ha pautado, tal como le reclama Enriqueta: *“Si no soy yo quien te insulta. Es la moral pública que te califica con el mismo derecho con que tú la desdeñas”* (Martínez Cuitiño, 1923: 107).

El personaje de Mario aparece como el portavoz de todos los preconceptos burgueses. Enriqueta dice que la moral pública se transforma, que son los hombres los que tiene el “corazón rígido” y que llegará el día:

*(...) en que todos ustedes comprendan mejor la necesidad de respetar a la mujer, no solamente en los libros, con cuyas páginas se llenan la boca cuando simulan una inteligencia con la actitud revolucionaria que no aceptan luego por la triste razón que no les conviene* (Martínez Cuitiño, 1923: 107).

Mario se va y Enriqueta se desmaya.

Nivel referencial: como ya dijimos anteriormente *La fiesta del hombre* representa el mundo de la burguesía argentina contemporánea. Cada uno de los componentes de la fábula y la historia (personajes, condiciones de tiempo y espacio, objetos y acontecimientos) está en consonancia con la información que proviene de la experiencia. Recordemos que es una sociedad en donde la mujer necesita el permiso del padre o del marido para estudiar o trabajar. Así, dentro de la clase trabajadora, el anarquismo y el socialismo<sup>124</sup> son quienes tienen preeminencia en los reclamos. Las mujeres participaban en partidos políticos, prensa, revistas, círculos sociales y gremios. Los anarquistas abogaban por la “unión y disolución libres”, oponiéndose, de esta manera, al matrimonio burgués que es una institución en la que intermedian el Estado y las leyes. Reivindican el derecho al cuerpo y a la anticoncepción, también contemplan la posibilidad del ejercicio de la sexualidad libre, con esto cuestionan, al mismo tiempo, la doble moral burguesa y reclaman el derecho a vivir una sexualidad autónoma como los hombres. Todas estas cuestiones de avanzada para la época no pudieron plasmarse en prácticas específicas.

---

<sup>124</sup> Cf. Macoc, Lucía, 2011.

El socialismo, en cambio, aspira a la igualdad con respecto al varón y pretende integrar a la mujer a todos los espacios institucionales y los campos sociales. Para el socialismo, la educación es el medio fundamental para la elevación de la mujer, así como la igualdad de oportunidades en el acceso universitario, aunque se seguía considerando que el rol más importante es la “formación y educación de los hijos”. Se ve la maternidad como un destino necesario para la realización como sujeto. El ser social “mujer” se determina a partir de la maternidad y del rol reproductor y cohesionador. El socialismo insta a las mujeres a insertarse en el campo laboral y gremial, al mismo tiempo, que las situaba en el hogar lo que se consideraba una “responsabilidad natural” de las mujeres. En la medida que la mujer comienza a insertarse en el mundo del trabajo se comienza a luchar por su reconocimiento como ciudadana.

El imaginario social de la mujer está fuertemente determinado, en la época, por la iglesia católica. La función de la iglesia es velar por la pureza de las muchachas y la fidelidad de la esposa, pero no se preocupa por la infidelidad de los hombres. Ninguno de los intentos de reivindicación de la época cuestionaba el rol de la mujer-madre y su función moralizadora en la sociedad. Tanto el socialismo como el anarquismo<sup>125</sup> coinciden en el rol de “traba” mental e ideológica para la “elevación” de la clase trabajadora y la transformación de sus condiciones materiales, lo mismo sucede con el rol de la mujer. Como es sabido, también, se oponen a la intervención del catolicismo en la educación pública. Siendo los primeros en comenzar a plantear el proceso de secularización.

En relación con el mercado laboral, éste era, sobre todo, masculino (tal como vemos en la obra, ante la imposibilidad de saldar la deuda de su padre que tiene Enriqueta, salvo que sea a través de la ayuda de Florencio). El hombre como proveedor del sustento del hogar y la mujer a cargo del cuidado y la atención de los hijos, es el modelo a seguir.

Alfredo Palacios presentó varios proyectos de modificación del Código Civil relacionados con la igualación de los derechos de las mujeres pero todos ellos (1907, 1913, 1915) fueron desestimados. Fundamentalmente, se refieren a reconocer a la mujer su

---

<sup>125</sup> Cf. Macoc, Lucía, 2011.

“capacidad civil plena”, es decir, no tener que pedir autorización<sup>126</sup> para estudiar, trabajar, pleitear, comerciar, testimoniar o profesionalizarse. También se referían a otorgar la patria potestad<sup>127</sup> de los hijos naturales a la madre; la capacidad para administrar los bienes heredados<sup>128</sup>, y el derecho a usufructuar la ganancia obtenida con su trabajo durante el matrimonio. En 1924, se logran ampliar las prerrogativas a las mujeres solteras o viudas, no así a las casadas que seguían dependiendo del marido, este proyecto presentado por Mario Bravo y Juan B. Justo se convertirá en la ley 11.357. Sin embargo, comprar, vender o firmar cualquier tipo de contrato requería autorización del marido, la patria potestad le correspondía al padre y el domicilio conyugal era fijado por el marido<sup>129</sup>.

Nivel lingüístico: la protagonista habla expresamente sobre los prejuicios y el papel que la sociedad les otorga a las mujeres:

*El prejuicio lo inventaron ustedes para esclavizarnos y usted ha empleado la palabra, somos esclavas, esclavas cuando trabajamos, esclavas cuando soñamos, esclavas cuando queremos, esclavas cuando reinamos (1923: 63).*

*Será menester que la mujer se emancipe, también, de la tiranía dialéctica de los hombres (Martínez Cuitiño, 1923: 64).*

---

<sup>126</sup> Citamos sólo algunos artículos a modo de ejemplo. Dice el Libro I, Sec. II “Del matrimonio” del Código Civil de Dalmacio Vélez Sarsfield, Artículo 188: “La mujer no puede estar en juicio por sí, ni por procurador, sin licencia especial del marido, dada por escrito o supliendo esta licencia el juez del domicilio” (Vélez Sarsfield, 1983, Editorial Abeledo Perrot, Buenos Aires, p.52). Artículo 189: “Tampoco puede la mujer, sin licencia o poder del marido, celebrar contrato alguno, o desistir de un contrato anterior; ni adquirir bienes o acciones por título oneroso o lucrativo; ni enajenar, ni obligar sus bienes; ni contraer obligación alguna, ni remitir obligación a su favor”. (1983: 52.) Artículo 190: “Se presume que la mujer está autorizada por el marido, si ejerce públicamente alguna profesión o industria, como directora de un colegio, maestra de escuela, actriz, etc., y en tales casos se entiende que está autorizada por el marido para todos los actos y contratos concernientes a su profesión o industria, si no hubiese reclamación por parte de él, anunciada al público o judicialmente intimada a quien con ella hubiese de contratar. Se presume también la autorización del marido, en las compras al contado que la mujer hiciere, y en las compras al fiado destinadas al consumo ordinario de la familia.” (1983: 52).

<sup>127</sup> Título III, De la Patria Potestad, Artículo 264: “El ejercicio de la patria potestad de los hijos legítimos corresponde al padre; y en caso de muerte de éste o de haber incurrido en la pérdida de la patria potestad o del derecho a ejercerla, a la madre. El ejercicio de la patria potestad del hijo natural corresponde a la madre o al que reconozca al hijo o a aquel que haya sido declarado su padre o su madre.” (1983: 65).

<sup>128</sup> Artículo 186: “El marido es el administrador legítimo de todos los bienes del matrimonio, incluso los de la mujer, tanto de los que llevó al matrimonio como de los que adquirió después por título propio.”

<sup>129</sup> Artículo 187: “La mujer está obligada a habitar con el marido, donde quiera que éste fije su residencia. Si faltase a esta obligación, el marido puede pedir las medidas policiales necesarias y tendrá derecho a negarle los alimentos.” (1983: 52).

Martínez Cuitiño recurre al alto caudal expresivo de los personajes, tal como es habitual en el drama moderno.

Nivel semántico: vemos en el texto cómo durante años se hace un culto de la virginidad, el sentimiento amoroso es condenado y se denuncia el pecado de la lujuria. Todo esto influía en las conductas personales. Dice Alain Corbin: “*No se vive ni se habla de la sexualidad de la misma manera según se sea hombre o mujer*” (2004: 100). El imaginario femenino se centra en el pudor, se elabora un sistema de conveniencias y ritos específicos. Mientras las mujeres se sumergen en el pudor, los hombres se rigen por una doble moral permanente: el mismo joven que identifica a la muchacha con la pureza y la corteja según el ritual clásico, al mismo tiempo, tiene experiencias múltiples con prostitutas, modistas (las obreras de las grandes ciudades, Cf. *La solterona*), o con una chica ‘fácil’ a la que abandonará por una chica de buena familia (Cf. Corbin, 101).

Se hace referencia al doble discurso de la sociedad burguesa y a la importancia de las apariencias:

*Todas las almas de la vida social que tú tanto temes, adoptan un antifaz tras el cual se oculta una verdad agradable o repugnante (...). Sólo que las apariencias son una apariencia más* (Martínez Cuitiño, 1923: 39).

En relación con la represión de la sexualidad dice Foucault:

*La idea del sexo reprimido no es, pues, sólo una cuestión de teoría. La afirmación de una sexualidad que nunca habría sido sometida con tanto rigor como en la edad de la hipócrita burguesía aparejada al énfasis de un discurso destinado a decir la verdad sobre el sexo, a modificar su economía en lo real, a subvertir la ley que lo rige, a cambiar su porvenir. El enunciado de la opresión y la forma de la predicación se remiten el uno a la otra; recíprocamente se refuerzan. Decir que el sexo no está reprimido o decir más bien que la relación del sexo con el poder no es de represión corre el riesgo de no ser sino una paradoja estéril. No consistiría únicamente en chocar con una tesis aceptada. Consistiría en ir contra toda la economía, todos los “intereses” discursivos que la sustentan* (2014: 14).

Carola, abuela de Enriqueta lee un libro de su nieta, “La emancipación de la mujer”, cuando la ve, su marido le dice:

*Justo: ¿Es que quieres emanciparte a tu edad?*

*Carola: De veras. Las mujeres tenemos la desgracia de llegar tarde: somos tontas, tontas, tontas* (Martínez Cuitiño, 1923: 45).

En la obra vemos como comienzan a esbozarse la necesidad de los procesos de cambio en la sociedad y el Estado, en Argentina, a comienzos del siglo XX. Poco a poco, se van abriendo una cantidad de posibilidades para que la mujer avance en una cantidad de campos: político, cultural, artístico, universitario, gremial, etc. Si bien la ampliación de la Ley de Sufragio de 1916 no comprende a la mujer como sujeto de derechos políticos, la lucha de las mujeres de principios de siglo, tal el caso de Enriqueta que intenta a través de su discurso concientizar sobre la necesidad del cambio, abrieron el camino para las futuras generaciones. El cuestionamiento del rol de la mujer en la literatura y en los textos dramáticos permite repensar su rol como sujeto autónomo. Es en este marco, que el socialismo y el anarquismo concibieron discursos, muchas veces antagónicos entre sí, sobre el sujeto mujer tendientes a reivindicarla y reposicionarla más equitativamente respecto del varón en la sociedad argentina. En consonancia con lo que sucede en el resto de occidente, en los inicios del siglo XX, se comienza a problematizar, también, en Argentina la “cuestión de la mujer”, poniendo de relieve diferentes demandas y reivindicaciones.

Dice Bourdieu que la mujer constituye su subjetividad como entidad negativa: la define la carencia de lo que el hombre, en tanto sujeto, es y tiene. Es lo que el autor denomina visión androcéntrica.

*Esta visión del mundo, al estar organizada de acuerdo con la división de géneros relacionales, masculino y femenino, puede instituir el falo, constituido en símbolo de virilidad, y la diferencia entre los cuerpos biológicos en fundamentos objetivos de la diferencia entre los sexos, en el sentido de géneros construidos como dos esencias sociales jerarquizadas (...) más bien, es una construcción social arbitraria de lo biológico, y en especial, del cuerpo, masculino y femenino, de sus costumbres y de sus funciones, en particular de la reproducción biológica, que*

*proporciona un fundamento aparentemente natural a la visión androcéntrica de la división de la actividad (...). La fuerza especial procede de que acumula dos operaciones: legitima una relación de dominación inscribiéndola en una naturaleza biológica que es en sí misma una construcción social naturalizada (2000: 37).*

Algunas mujeres lograron en la época una posición avanzada, lo que no significaba que tuvieran una “consciencia de género”.

En relación con lo antedicho, podemos mencionar una crítica de *La fiesta de hombre* que Mario Bravo publica en ‘La vanguardia de Buenos Aires’ en la que se pregunta por qué, si la mujer es considerada “*la fiesta del hombre*”, admitimos “*que el hombre encierre a la mujer en un cerco de prejuicios y absurdos preconceptos sociales*” (1924: 91). El autor hace referencia, también, a la preocupación por la autonomía sexual de la mujer haciendo referencia a una anécdota de *Las mil y una noches*: “*Un juez árabe ante la demanda de cierta postulante que acusa a un hombre de haberle robado la honra, preguntaba: ¿si hubieses tenido un saco de zequíes en las manos te lo hubieses dejado quitar sin pedir auxilio?, No, por cierto- respondía la mujer- Y sentenciaba el juez: pues si hubieras defendido tu honra como defenderías el saco de zequíes, no te la hubieran robado*” (1924: 90). Por esto, Bravo se pregunta por qué motivo Enriqueta engaña al muchacho honrado, notamos en este comentario la persistencia en el cuestionamiento de la conducta de Enriqueta, aún en quien aspira a reconocer sus derechos.

Elegimos este texto que respeta todas las reglas del drama moderno canónico, ya que vemos, claramente, en la obra la conciencia<sup>130</sup> que tiene la protagonista sobre las profundas diferencias existentes y que ubican a la mujer en un lugar de extrema vulnerabilidad. Encontramos una clasificación de las mujeres según un eje moral rígido, las que ha “caído” pierden la posibilidad de ser feliz. La mujer está destinada a la inexistencia y al mutismo. Solamente por hablar de esta situación, la obra deviene transgresora deliberadamente. Se anticipa, de alguna forma, la libertad futura.

---

<sup>130</sup> Recordemos que el Código Civil fue reformado, por primera vez, en 1968 en que se admite el pedido de divorcio por presentación conjunta de ambos cónyuges, aunque no habilitaba para contraer nuevo matrimonio. La segunda modificación se realiza en 1985, mediante la Ley 23.264 en que se cambia el régimen de patria potestad que le corresponde a ambos padres en conjunto. En 1987 se sanciona la Ley 23.515 que posibilita, finalmente, el divorcio vincular. La tercera modificación es la que se encuentra en vigencia actualmente. La obra es de 1921, pasaron 47 años.

*El patrón del agua* (1919) de Gustavo Caraballo<sup>131</sup>, obra estructurada en un acto y tres cuadros. Estrenada en el Teatro Buenos Aires, el 9 de junio de 1919, por la Compañía Muiño-Alippi. Once personajes. La acción en una provincia andina.

Nivel sensorial: El espacio aparece como un lugar peligroso, el campo es caracterizado como el ámbito donde surgen las pasiones más extremas y agresivas. En el ambiente rural, los textos muestran instintos más feroces y violentos: las violaciones, los engaños y los agravios, que traen aparejados la venganza, configuran la serie típica del ámbito rural que, muchas veces, queda sin castigo porque se piensa la brutalidad rural como inevitable. El campo aparece corrompido por la ciudad. El naturalismo considera que los sentimientos nobles deben surgir de ámbitos que posibiliten su desarrollo, si nacen en otro espacio no son “normales”, tal como vemos en la presente obra. Se refuerza la sensación del control y la presión que la sociedad rural ejerce sobre los personajes que deben evitar la acción de las instituciones y las habladurías del pueblo.

En el nivel narrativo, los personajes se quejan por la época de sequía que están padeciendo. Ni siquiera tienen agua para tomar. Julio el hijo de Vázquez, dueño de los campos, dice que el agua sólo alcanza para la chacra grande y para los arrendatarios. Alba, la hija de Pachamama es maestra y tiene una relación con Julio. Llega Custodio quien lamenta la muerte de su hijo (hecho que está en la prehistoria del relato) en una de las protestas por la falta de agua, el chico fue muerto a traición. Llega Vázquez en busca de su hijo y le recrimina porque van a llegar tarde a la procesión, en sus dichos se manifiesta su desprecio por el pueblo: “*Ya debe haber salido la procesión de arriba si no venimos con ellos estas bestias de abajo van a trinar de lo lindo*” (Caraballo, 1919: cuadro I).

Custodio se queja de que se ha llenado de llagas las manos por labrar la tierra para que el agua corra por donde quiere Vázquez. Chango, un peón, termina confesando que trabaja para Vázquez, para engañar a la gente: “*Trabajo, en realidad, para Vázquez, les hace creer a las personas que el agua la manejan las brujas*” (Caravallo, 1919: Cuadro I).

---

<sup>131</sup> Sobre la dramaturgia de Caraballo véase: Pellettieri (2002), Ordaz (1999).

Los habitantes le rinden honores al Patrón del Agua, esperan el milagro. Dice Custodio: “*S’estaban secando las chacras. Habíamos trabajado tuito el año, de sol a sol con mi pobre hijo*” (Caraballo, 1919: Cuadro I).

El curandero dice que ahora que lo echaron del rancho y le robaron su dinero va a contar todo lo que sabe, le dice a Custodio quien mató a su hijo: Chango, hijo también de Custodio y hermano del chico muerto, el padre decide perdonarlo. Llega Vázquez que vuelve de la procesión donde ha fingido rezar. Custodio le hace frente reclamándole que engaña a la gente, que le hace creer que es el milagro del santo cuando, en realidad es Julio quien abre las compuertas para que llegue el agua. Chango ataca a Vázquez tirándolo a la acequia hasta matarlo.

Nivel referencial: el mundo representado en *El patrón del agua* muestra de qué manera la presión social en el marco de una pequeña comunidad encuentra su mejor reflejo en el drama moderno ya que los personajes se conocen entre sí, existen enfrentamientos y elementos de discordia, se atribuye un rol social a cada integrante lo que contribuye a que la trama evolucione de manera verosímil.

Nivel lingüístico: es interesante, en este sentido, recordar la nota con que se inicia la obra: “*En las presentes obras algunos personajes hablan el lenguaje bastardeado de tierra adentro, por lo cual ha sido preciso torturar la ortografía castellana para dar mayor fidelidad a la expresión fonética, desde que-verbigracia- nuestros paisanos convierten en su dicción la ‘z’ y la ‘c’ en ‘s’, amén de otras licencias y vicios idiomáticos, que es necesario reflejar exactamente para sugerir siquiera la impresión de la realidad a que tiende el teatro como género literario y como representación de la vida humana*” (1919: s/d). Así entendido, vemos el intento por mimetizar el régimen poético interno de la obra con la observación del lenguaje de la experiencia.

Nivel semántico: Vemos cómo los dueños de la tierra se aprovechan de la ignorancia e ingenuidad de las personas para sacar provecho y repartir el agua en su propio beneficio. En esta obra notamos la relación tanto con *La montaña de las brujas* de Sánchez Gardel como con *La inundación* de González Pacheco. El elemento más importante del texto es el agua que representa vida cuando fluye y muerte cuando falta. El concepto de

agua como fuente de vida lo encontramos ya en el *Génesis*, en el Primero de los Libros del Antiguo Testamento. El agua y la sangre aparecen, en *El patrón del agua*, como los símbolos más importantes. La sangre que se refiere, tanto a la familia y como a su honra: Custodio, su hijo y la sangre destructora que termina en violencia, tal el caso de la muerte del hijo de Custodio y del mismo Vázquez. Tanto la sangre como el agua simbolizan lo vital, lo pasional. Lo contrario de lo vital es lo árido, la sequía asociada a la muerte. El final trágico aparece en la obra para posibilitar la liberación de la gente y la protección de sus vidas. Agua y sangre expresan, por un lado, la sociedad represiva, Vázquez y su comportamiento egoísta y codicioso; por otro, el individuo reprimido, los habitantes del campo que viven engañados por el dueño de las tierras.

Como crítica social se plantea la situación del personaje que es víctima inconsciente del mandato social y económico que la comunidad ejerce sobre el individuo. En una sociedad capitalista el ser humano piensa en términos económicos. La presión, ante la falta de solvencia económica, supone angustia y, a veces, modifica la escala de valores. El hombre actúa manipulado por fuerzas sociales (Cf. Marx) que lo oprimen y lo llevan a tomar decisiones que suponen su degradación como persona. En un escenario donde surgen el desarrollo tecnológico y el positivismo propios de la época, también, están los rumores, los miedos y las supersticiones que muestran otra cara de la realidad social que Caraballo describe. En una sociedad rural en transición, algunos, alienados y abiertos al influjo de la ciudad, luchan para salvarse, mientras que otros, arraigados a las tradiciones y costumbres populares, poseen una mentalidad determinada por la estructura rural, creen en los espíritus y en la necesidad de escucharlos. Se plantea un paralelismo entre dos concepciones de mundo, por un lado, el racionalismo de aquel que intenta salvarse usando la lógica de cálculo de sus movimientos y, por otro, el misticismo del pueblo. Se construye una imagen literaria de la sociedad rural que, con características concretas, resalta las rutinas de una pequeña comunidad.

Hemos elegido este texto, enmarcado dentro del drama moderno ampliado (características propias de drama moderno canónico unidas a elementos trágicos) debido a que la acción sucede en el espacio rural apartándose del espacio urbano que suele ser más frecuente en esta poética.

*El sendero de las tinieblas* (1921) de Edmundo Guibourg<sup>132</sup>, drama en tres actos, es estrenado en el Teatro Liceo el 5 de agosto de 1921 por la Compañía Pagano-Ducasse. Nueve personajes.

Nivel sensorial: en la descripción del espacio escénico Guibourg recurre a todos los elementos que conforman la escena realista, encontramos todo tipo de especificaciones: «*Piso de grandes losas azules y blancas*», «*cuatro peldaños de mármol descendentes a la senda principal de un jardín*», «*en el centro, sobre un pedestal de mármol, una gran pecera de cristal con diminutos e inquietos peces*», «*juego de muebles de mimbre*», «*sillones, una silla hamaca*». De la misma manera con la descripción de los personajes: «*Alicia tiene diecinueve años. Su cutis es ligeramente moreno. Los ojos grandes, rasgados, parecen negros*»; «*Augusto Morán tiene setenta y dos años (...) frente ancha*». Encontramos: sofá amplio, lámpara de pie, alfombras, mesa redonda, pedestales de ébano, etc. Cada uno de los detalles conforman el efecto de realidad.

Nivel narrativo: la obra se inicia con un epígrafe de Renán perteneciente a “Souvenir d’enfance et jeunesse”: “*Le bonheur, c’est le dévouement à un rêve ou à un devoir, le sacrifice est le plus sûr moyen d’arriver au repos*». Alicia, joven de 19 años, está enamorada de Fernando, su amigo de la infancia con el que desea casarse. Fernando se muestra distante con ella ya que está enamorado de Raquel, hermana de Alicia. Fernando le oculta este hecho a la joven. Las chicas tienen un tío, Pedro, que lleva una vida poco conservadora. Fernando estudia medicina y lee sobre un tratamiento para la tuberculosis. La escena VII del acto I se refiere a las investigaciones y debates entre los médicos sobre el tema.

En la escena XIII del mismo acto se habla de las mujeres: “*La mujer no será un animal inferior pero lo cierto es que es un animal muy diferente al hombre*” (1921: 16). Fernando habla con Raquel y le confiesa sus sentimientos. Raquel lo rechaza por amor a su

---

<sup>132</sup> Sobre la dramaturgia de Guibourg véase: Pellettieri (2002), Ordaz (1999).

hermana. Alicia sufre un accidente, se le vuelca una cubeta de ácido nítrico sobre la cara y queda ciega. Raquel piensa que es un castigo para la familia por los sentimientos cruzados.

En la escena VI del acto II se habla sobre la ciudad de Buenos Aires y lo cambiada que está debido al crecimiento, se la compara con una muchacha de trece años.

Fernando insiste con Raquel que no quiere traicionar a su hermana. Alicia escucha la conversación y les reprocha la situación, los acusa de haberle ocultado los hechos. Fernando habla de la *“piedad y el amor fraterno”* de Raquel. Alicia dice: *“Si era piedad y amor fraterno ¿qué será el odio entonces?”*. Aparece acá el tópico del ciego que ve la verdad: *“veo con más claridad desde lo hondo de mi ceguera”* (Guibourg, 1921: 42). Alicia decide perdonar a Fernando como manera de sentirse *“más libre y más buena”* (Guibourg, 1921: 40). Se presenta como una víctima. Alicia habla con su abuelo y se lamenta de haber perdido la fe en Dios que tenía cuando era niña y que su abuelo, poco a poco, fue minando. Hacia el final del texto, Alicia habla con Raquel, le dice que los libros han perdido su magia porque ya no puede leer. Hacen las paces. Alicia queda sola con su abuelo. Raquel llora.

Nivel referencial: en la pieza que estamos analizando podemos ver que se marcan específicamente los rasgos que definen la moral de cada personaje con la finalidad de que el espectador sienta reconocimiento o identificación con el rol de cada uno de ellos, así, Alicia, la protagonista, es presentada como la mujer bella y buena. Cada sentimiento se exterioriza claramente, lo que es característico del melodrama, poética que aspira a generar emociones, se supone que el espectador se debe identificar y conmover con lo que ve. Dice Bentley: *“que la compasión sea autocompasión tiene su utilidad”* (1980: 187). Otro de los rasgos más marcados es la intensidad dramática que padecen los personajes, repitiéndose a lo largo de la historia, e identificándose mediante expresiones gestuales y faciales Dice Bentley: *“la intensidad del sentimiento justifica la exageración formal del arte, así como da lugar, también, a las formas exageradas”* (1980: 189).

Tal cómo lo podemos ver en el siguiente párrafo:

*Fernando: Yo no me resigno. Raquel: no nos hagamos más culpables todavía. No podría ahogar nunca en mí este impulso y tú*

*tampoco podrías olvidar, Raquel. ¿Qué sucederá más tarde? (Enardecido). Aquel beso de la otra noche me ha dejado loco, me ha hecho sentir que ya nada puede separarme de ti. (La toma de los brazos; la cabeza de ella se apoya sobre el cuello de él).* (Guibourg, 1921: 19).

El tema fundamental es el de la juventud y la inocencia perdida. Jesús Martín-Barbero dice en relación con la construcción melodramática:

*El énfasis en los rasgos que reflejan las características básicas del personaje que produjo una fuerte codificación, un anclaje del sentido y contribuyó a una complicidad de clase y de cultura con el público”* (1987: 89).

En el melodrama cada personaje cumple un rol específico, generalmente, la víctima es una mujer, Alicia, en este caso. El ‘villano’, Fernando, hace sufrir a la víctima; y la ‘justiciera’, Raquel, trata de ayudarla. Este esquema se repite en casi todos los melodramas. Notamos en esta obra una evolución del género melodramático ya que vemos que la protagonista deja en claro su pasión y su deseo por conquistar y recuperar al hombre que ama a través de un mayor compromiso físico, y reacciona claramente ante los distintos hechos que va atravesando.

Nivel lingüístico: se maneja un único registro de lenguaje ya que todos los personajes pertenecen a la misma condición social y cultural.

Nivel semántico: los personajes femeninos son los más importantes de la obra, aparecen exaltados y con reacciones exageradas, pero aspiran a la búsqueda de su propia identidad construida mediante sus propios sentimientos y principios. La obra toma elementos de la vida cotidiana aunque parece ser una obra destinada al público femenino, para que las lectoras/espectadoras puedan sentirse identificadas con la protagonista. Otro rasgo importante es el final abierto y ambiguo lo que permite que el receptor imagine diferentes finales posibles.

Los tres elementos básicos serían: 1) el pasado: Alicia se enamora en su infancia de Fernando al que aún ama; 2) el tiempo: Alicia, ya adulta, sigue enamorada de él; 3) la

bondad: sobre todo, en la figura de Raquel quien sacrifica sus propios sentimientos por Fernando para no lastimar aún más a Alicia.

Entre los procedimientos encontramos el reconocimiento o anagnórisis cuando Alicia escucha que Fernando ama a Raquel. La retórica del exceso, sobre todo en el personaje de la víctima; la polarización; las esquematizaciones; y los diálogos que refuerzan la situación dramática y gestual del personaje. La pieza es un drama moderno ampliado a partir de una fusión de drama moderno y melodrama ya que presenta un conflicto dramático cargado de emociones pero tiende a reivindicar a los personajes femeninos.

*La madre del cardenal* (1923) de David Peña<sup>133</sup>, drama en tres actos, estrenado el 18 de julio de 1923 en el Teatro Marconi por la Compañía de Blanca Podestá, 45 personajes.

Nivel sensorial: las características del espacio escénico se encuentran claramente detalladas en las didascalias: *“La escena se desarrolla en el salón principal de la morada de un príncipe de la Iglesia Católica”, “El techo es obra de buen gusto. De un hermoso plafond pende una araña antigua estilo Renacimiento. (...) toda ventana lleva ‘vitreaux d’art’; “un reclinatorio y sobre él los evangelios”, “espléndidos y altos sillones rojos como la alfombra, todos con el escudo cardenalicio e infinidad de estatuas y obras de arte”* (1925: 4). Todo remite el lujo y la riqueza de las altas esferas religiosas.

Nivel narrativo: la acción sucede en Italia, época contemporánea. La escena se desarrolla en el salón principal del Cardenal en Roma. La obra se inicia con una conversación sobre el hecho de que Boticelli no ha sido elegido Papa sólo por dos votos. Se resalta que, si bien no es la cabeza visible de la Iglesia, es la cabeza invisible (Cf. Peña, 4). Llega la madre del Cardenal a visitarlo, esto desatará el conflicto. El Cardenal avala la relación entre una sobrina suya con Julio, un joven que tiene un puesto de confianza en el Vaticano. La abuela quiere que la joven vuelva cuanto antes con sus padres porque sabe

---

<sup>133</sup> Sobre la obra de Peña véase Pellettieri (2002), Ordaz (1999).

que su hermano mayor vendrá a buscarla y quiere evitar el escándalo. El Cardenal quiere que la chica permanezca en El Vaticano, dice Boticelli que “*Monseñor no será nunca vencido*” (1925: 5).

Boticelli lee *Elogio a la locura*<sup>134</sup> de Erasmo de Rotterdam, obra que realiza un examen satírico de la corrupción de la Iglesia Católica. Junto a sus allegados planean una confabulación contra las decisiones papales: “*Seamos el hacha de todos sus proyectos y, con más razón de sus encíclicas*” (1925: 6). Para tener más poder es necesario dinero y el cargo del Banco de Nápoles. El Cardenal en persona acompañado por Julio piensa recorrer “*las cantinas del lado de la Vía Appia. Beberé con la ralea y la embraveceré a mi modo*” (1925: 6). Boticelli recibe al presidente de la delegación de la Asamblea de Católicos de la Nación Argentina y le ordena: “*Halagad mucho a la casta adinerada. Mientras que las familias patricias sean partidarias y sostenedoras de nuestras ideas, no temáis reacción alguna del Parlamento ni del pueblo*” (1925: 8).

Boticelli manipula a la gente, dice:

*¡Todos son máquinas! Unos: conspiradores autorizados (...)  
Otros: espíritus sin sagacidad ni tacto. Me revelan su rencor y pretenden vencer con ayuda de la Iglesia (...)  
¡Hay que aventar las aristas de esta decantada civilización, quemándolo todo y deshaciéndolo todo, para poder levantar sobre sus ruinas otro edificio social, porque éste de ochenta siglos tiene los cimientos podridos!  
¡Para ello debo comenzar por sustituir al Papa actual!*  
(1925: 9).

La sobrina del Cardenal se encuentra junto a las monjas. Nadie conoce su paradero excepto su tío. El Cardenal habla con Julio, le dice que su sobrina le será entregada pero que debe atravesar nuevas pruebas. Le pide que lo acompañe a recorrer lugares peligrosos, le advierte sobre la presencia de su madre, que es el mayor obstáculo para que tenga a la chica. Julio dice: “*Por ella hasta el crimen*” (1925: 10). Llega Doña Estefanía, la madre del Cardenal, que escucha la palabra crimen en boca de su hijo y está espantada. Boticelli le

---

<sup>134</sup> En la obra se habla de la relación entre la locura y la razón. Se marcan las ventajas de la locura ya que los hombres son más felices cuando son necios.

confiesa a su madre que su sobrina Magdalena está relacionada con sus aspiraciones personales:

*Tú sabes que he tenido el báculo de San Pedro entre mis manos. ¡Pronto volveré a tenerlo para no abandonarlo jamás! Y no seré un Papa enigmático ni sombrío, ni menos prisionero del Destino. No. Seré el primer Papa de un régimen distinto al de los siglos que han pasado: ¡Papa y Rey Universal! ¿Qué más quiere la señora Duquesa? (Peña, 1925: 11).*

Sostiene que la Iglesia ha llegado a su situación de poder por la debilidad de los pueblos. Doña Estefanía le exige que le devuelva a Magdalena. El Cardenal se niega. Doña Estefanía le vuelve a ordenar: “*ya no tengo madre. Yo no tengo familia. ¡La Iglesia amputa todos los miembros! ¡A mí nadie me ordena!*” (1925: 12). Llega Sebastián, hermano de Magdalena, a buscarla. En una manifestación en el pueblo. Sebastián es muerto por Julio que ha recibido la orden de Boticelli. El Cardenal engaña a Julio diciéndole que es un joven enamorado de Magdalena.

En el acto II, es navidad, la madre del Cardenal ha identificado al asesino de su nieto. Se cita la Biblia, la historia de Jobs<sup>135</sup>:

*Acuérdate de Jobs. Cuando perdió salud, riquezas y a su adorada hija, no asomó a sus labios la blasfemia, sino este modelo eterno de resignación: “¡Dios me lo ha dado todo! ¡Dios me lo ha quitado todo! ¡Bendita sea la mano del Señor! ¿Qué sabe la criatura humana del dolor? (Peña, 1925: 20).*

Julio se entera que, en realidad, ha matado al hermano de la mujer que ama. Doña Estefanía identifica a Julio frente a Tomás, el padre de Magdalena y Sebastián. El Cardenal habla con Julio y le dice que debe declarar que lo mató en defensa propia. En el acto III, Boticelli defiende a Julio:

---

<sup>135</sup> La historia se cuenta en el ‘Libro de Job’: la fidelidad de Job es puesta a prueba, sometiéndolo a todo tipo de pérdidas: enfermedades, el ataque de los caldeos a sus criados, la muerte de su ganado, pobreza, el repudio de su mujer y la muerte de sus hijos. Terminada la prueba, Job es premiado por no haber perdido la fe en Dios, por lo que se le devuelve la anterior felicidad más el doble de lo que tenía, excepto la vida de sus primeros hijos.

*¿Ignoráis, sin duda, que este palacio ha estado rodeado de fuerzas policiales? ¿Ignoráis que he debido unir al dolor de la irreparable pérdida de mi sobrino, el soplo de la calumnia de que la Iglesia tenía algún interés en salvar al matador?* (Peña, 1925: 26).

El juez le informa a Doña Estefanía que Julio ha sido liberado bajo fianza. Doña Estefanía habla sobre la farsa que es la justicia. Boticelli acusa de insana a su madre.

La obra es una enorme crítica a la Iglesia Católica que se manifiesta a través del comportamiento y de los dichos de sus miembros. Dice Doña Estefanía:

*¡La iglesia (...) de las limosnas a base de extorsiones múltiples! ¡(...) eternamente mendicante, pero siempre soberbia en su infinita astucia, (...) enfermera calculadora de toda debilidad, (...) gran aliada de la ignorancia; auxiliadora de toda fuerza despótica cuando no inventora de torturas horrendas!* (Peña, 1925: 31).

*¿Será posible Jesús que no respondas a mi angustia? ¡(...) ante un ser que después de hacer matar al hijo de su hermano, pide el hospicio, la clausura para quien lo llevó en sus entrañas! Y este ser, este hijo es un Cardenal de la Iglesia Católica Apostólica Romana, ¿enmudeces? ¡Habla! ¡Defiéndeme! ¡Responde!... ¡Ah! ¿No me proteges? ¿También eres su aliado?* (Peña, 1925: 32).

Cuando están a punto de llevarla a un psiquiátrico, interviene Julio que confiesa que mató por la espalda a Sebastián. Doña Estefanía agradece a Dios, de manera que toda la mirada adversa sobre la Iglesia queda limitada al comportamiento de los hombres que forman parte de ella y no de las divinidades que la conforman.

Nivel referencial: se representa la alta burguesía argentina y sus vínculos con los niveles más elevados de la Iglesia católica. Cada uno de los componentes de la fábula está en consonancia con los datos que provee la experiencia. Todos los personajes acuerdan con el espacio que habitan y responden a una lógica de comportamientos que les es propia.

Nivel lingüístico: la lengua de los personajes está destinada a generar efecto de realidad. Así, vemos como el Cardenal Boticelli recurre a un alto caudal lingüístico.

Nivel semántico: aparece la figura del caminante, después nos enteramos que es Julio, quien cita a Hobbes<sup>136</sup>:

*Porque el hombre sigue siendo lobo para el hombre. ¿No advertís cómo se revuelve la entraña de todo juez cuando tiene por delante siquiera un presunto reo? ¡Jamás la misericordia! ¡Jamás con preferencia la hipótesis que tienda a la salvación! ¡Jamás el conocimiento de las leyes ocultas de la herencia, del medio, de la alimentación, del clima, de los hábitos, del sueño, del acto primo, del amor o del odio! ¡Jamás! ¡Antes la intolerancia!* (Peña, 1925: 22).

La filosofía de Hobbes es influida por Bacon<sup>137</sup>, Galileo y Descartes. El autor sostiene que el hombre por naturaleza tiene un deseo hacia el uso excluyente de las cosas. Cada persona, guiada por su egoísmo aspira a su propio beneficio, presentándose así la situación: “el hombre es lobo del hombre”. Solamente por instinto el hombre se asocia con otros, se pone de acuerdo con otros para generar un poder irresistible, dotado de toda clase de atributos que lo protejan y resguarden. En ese pacto hay un soberano que tiene un poder superior, con alcances ilimitados. Para Hobbes, iglesia y Estado tienen la misma autoridad. En lo que Hobbes llama el “estado natural”, es decir, el estado en el que se encontraba el ser humano antes de la organización de la vida social, los seres humanos son iguales por naturaleza en facultades mentales y corporales, produciéndose, también de una forma natural, la compensación entre las deficiencias y las cualidades con las que la naturaleza ha dotado a cada uno. Cada ser humano busca su propia conservación, en primer lugar, lo que da origen a la competencia y a la desconfianza entre las personas. En este estado natural no existen distinciones morales objetivas, por lo que dicha competencia da lugar a un estado permanente de guerra de todos contra todos, en el que cada cual se guía exclusivamente por la obtención de su propio beneficio y, no existiendo moralidad alguna, no hay más límite para la obtención de nuestros deseos que la oposición que podamos encontrar en los demás. Al no existir distinciones morales objetivas, Hobbes considera que las acciones humanas se desarrollan al margen de toda consideración moral, como resultado de la fuerza de las

<sup>136</sup> Cf. Hobbes, Th., 1979, *Leviatán*, Editorial Nacional, Madrid.

<sup>137</sup> Autores que forman parte del ‘empirismo inglés’, corriente que surge en Inglaterra en el siglo XVIII, básicamente, parten de hechos concretos para comprender el conocimiento. Sus principales representantes son: Francis Bacon, Thomas Hobbes, John Locke, George Berkeley, David Hume, etc. Cf. Verneaux, Roger, 2000, *Historia de la Filosofía Moderna*. Madrid. Herder Editorial.

pasiones, únicos elementos por los que se pueden guiar, en dicho estado, los individuos. Dado que no hay lugar para las distinciones morales no se pueden juzgar dichas pasiones como buenas o malas. Podría parecer que Hobbes, al hacer depender la acción de los seres humanos, en estado de naturaleza, de las pasiones y al aparecer caracterizando tal estado como una "guerra permanente de todos contra todos", un estado en el que el "el hombre es un lobo para el hombre", sugiere que las pasiones son un elemento negativo de la conducta humana, sin embargo, él mismo se encarga de rechazar esta interpretación:

*Pero ninguno de nosotros acusa por ello a la naturaleza del hombre. Los deseos, y otras pasiones del hombre, no son en sí mismos pecado. No lo son tampoco las acciones que proceden de estas pasiones, hasta que conocen una ley que las prohíbe. Lo que no pueden saber hasta que haya leyes. Ni puede hacerse ley alguna hasta que hayan acordado la persona que la hará. (Leviatán, 1979, XIII).*

En el estado natural, entonces, que es un estado de guerra permanente, el individuo depende para su seguridad de su propia fuerza e ingenio, no habiendo más límite para su acción que los que éstas le impongan, ni pudiendo esperar la colaboración de otros para conseguir sus propios objetivos. Tal concepción del estado natural es una consecuencia de la consideración previa negativa sobre la naturaleza del ser humano y de sus pasiones; es probable<sup>138</sup> que Hobbes hubiera llegado a su formulación analizando la sociedad de su tiempo pero prescindiendo de aquellas características "sociales" que parecen imponer límites a nuestras acciones (las leyes morales y sociales). Hobbes está formulando su hipótesis casi tres siglos antes del desarrollo y aceptación de las teorías evolucionistas y del desarrollo de la sociología, es una hipótesis que le permite justificar y fundamentar teóricamente la existencia del estado absolutista, sin necesidad de recurrir al origen divino del poder (divinidad en la que, además, no creía).

Obra de postura claramente anticlerical, se opone a la influencia de las instituciones religiosas en los asuntos de la sociedad. El anticlericalismo creyente, cuestiona los vicios y abusos concretos del clero así como su poder. La obra sostiene que las creencias religiosas corresponden al ámbito privado de las personas y cuestiona la influencia que ejerce la

<sup>138</sup> Cf. José María Hernández. (2001). *Cuestiones actuales de filosofía y pedagogía*. Salamanca. Madrid.

Iglesia para la satisfacción de las ambiciones personales de sus integrantes. Siguiendo la postura de Erasmo, Voltaire y Nietzsche y abogando, a través del texto, por la secularización.

Encontramos que este texto, que podemos enmarcar dentro del drama moderno canónico, es sumamente valioso ya que manifiesta una visión crítica de una de las instituciones con mayor predominio e influencia dentro de la sociedad argentina de la época.

*Gigoló* (1925) de Enrique García Velloso<sup>139</sup>, drama estrenado por la Compañía de Blanca Podestá en el Teatro Smart de Buenos Aires, el 14 de mayo de 1925. La obra tiene 12 personajes.

Enrique García Velloso nace en Rosario el 2 de septiembre de 1880 y muere el 27 de enero de 1938, comediógrafo, uno de los primeros y más decididos fomentadores del teatro nacional. Escritor, periodista y hombre de teatro. Trabaja en diarios y revistas con distintos tipos de producciones, escribe más de diez libros y alrededor de cien obras teatrales entre drama moderno, entremeses, zarzuelas, sainetes, comedias, vaudevilles, dramas gauchescos, cuentos de costumbres, bocetos y piezas históricas. Crítico del diario ‘La Nación’; redactor de ‘El Diario’; da clases en el Colegio Nacional Buenos Aires y es Presidente de la Sociedad Argentina de Autores Dramáticos. Crea la Casa del Teatro por iniciativa de Regina Paccini de Alvear. Ocupa la presidencia de la Academia Argentina de Letras; fue miembro del Directorio del Teatro Colón. Estrena, muchas veces, con éxito y, otras, no.

En relación con el autor dice Juan Pablo Echagüe:

*El teatro nacional se ha iniciado entre nosotros por dos de sus formas subalternas: el melodrama y la pochade*<sup>140</sup>. *Consuela comprobar la incipiente aparición de autores que lo levantan poco*

---

<sup>139</sup> Sobre la obra de García Velloso véase Juan Pablo Echagüe (1919), González Pacheco (1935), Pellettieri (2002), Ordaz (1999), Pacheco (2015).

<sup>140</sup> Improvisación. Obra escrita rápidamente.

*a poco hasta las regiones de la idea; que abordan el examen de serios debates sociales; que hunden sus miradas en las almas para estudiar las complicaciones del ser moral; que se afanan por producir ambientes y costumbres en forma poética.* (1919: 56).

La obra de García Velloso es despareja, muchas veces escrita a pedido de un actor amigo o de un empresario teatral.

Nivel sensorial: en *Gigoló*, el dramaturgo diseña el espacio escénico partiendo de los datos que proveen los sentidos tal como se desprende de la primera didascalía con la finalidad de generar la sensación, en el espectador, de asistir a una escena de la vida real: “*Saloncito íntimo en la casa de Clara. (...) es de mañana. Otoño. Aparecen Petra y Antonio adornando con flores los cacharros*” (1960: 9). El espectador-modelo diseñado por García Velloso sostiene el principio de dramaticidad por el cual se acepta la ilusión de una ‘cuarta pared’ invisible. Encontramos todos los componentes de la escena realista propia del drama moderno: la función icónica de los signos, el empleo de accesorios reales, la escenografía tridimensional y la abundancia de detalles superfluos.

Nivel narrativo: la acción en Buenos Aires en la época contemporánea a la escritura del texto, otoño. El espacio, la casa de Clara quien acaba de llegar de Europa junto a su pareja, Miguel, un señor mayor adinerado. Se habían marchado por tres meses pero se quedaron tres años. Miguel está mal de salud. Clara tiene una hija, Albertina, una adolescente a la que hace tres años que no ve. La joven está pupila en un colegio. Clara y Marcela, su amiga, hablan del porvenir, sobre todo económico, y de sus hijos. Marcela ha decidido renunciar a vivir con su hijo “*separándole de mí lado para salvarlo*” (García Velloso, 1960: 12). El padre de Albertina reaparece en la vida de Clara para recuperar a su hija. Clara lo detesta, le había dicho a Albertina y a la directora del colegio que Ezequiel, el padre de Albertina, ha muerto, lo que provoca el descubrimiento de la mentira y una gran conmoción en Albertina que no entiende por qué su madre le mintió.

Durante el viaje de regreso en el barco Clara conoce a un hombre joven de quien se ha enamorado.

Dice Clara:

*Haber dedicado la fuerza, la astucia, los sortilegios, para que los hombres me dieran todo sin poner yo nada, ni piedad, ni ternura, ni tan siquiera la falsificación de una pasión, para caer en esto... en no vivir...en no pensar (...) y en un día como hoy en que voy a jugarme el destino por mi hija, mi propio destino, la generosidad de Miguel... no tengo otra obsesión que la suya* (García Velloso, 1960: 13).

Armando, el gigoló del título, es descrito como “*un mequetrefe alcohólico, cocainómano, bailarín de tango*” (García Velloso, 1960: 15). En relación con la mala fama que acarrea ser bailarín de tango en la época podemos recordar que: “*La historia del tango nace en 1890 junto a la historia de Moreira y las patotas. Es la historia de la violencia en relación con territorios, tribus. Signos de identidad, fundaciones y exportaciones. El primer tango aparece en 1870, de allí en adelante (1885- 1886) se extiende a los “piringundines” y las academias como una mancha de aceite*” (Héctor Luis Bates, *La historia del tango. Sus autores*, extraído de Ludmer, Josefina, 1999: 293).

Clara decide alquilar una casa para encontrarse con Armando a escondidas. Miguel se entera de esto y decide dar por terminada la relación, organizando el futuro económico de Clara. Durante una discusión, Miguel advierte a Clara sobre la clase de persona que es Armando y los riesgos que corre Albertina, una adolescente, si llegara a convivir con un hombre con estas características. Pero en medio de la discusión, Miguel muere. Por otro lado, Ezequiel, el padre de Albertina insiste en volver a vivir con Clara y con la hija de ambos a lo que Clara se niega. Ezequiel trata de hacerle entender que la vida que ella tiene no es adecuada para Albertina. Clara piensa en su hija:

*De mi hija que es la primera en enrostrarme la situación en que la culpa ajena me colocó; de mi hija, que se avergüenza de ser hija mía y piensa que su situación en el mundo no tiene otra finalidad moral que decir que tiene padre... ¡Un padre que la abandonó y que ultrajó a su esposa!* (García Velloso, 1960: 55).

Armando intenta seducir a Albertina que huye de la situación. Clara discute con Armando por la vida disipada que lleva con el dinero que ella le da. Clara decide renunciar al dinero que le dejó Miguel ya que el abogado la llama para:

*Poner de relieve ante mi consciencia la caballerosidad de Miguel y la terrible conducta mía... ya no soy digna de ese hombre que murió diciéndome frases de ternura y perdón* (García Velloso, 1960: 61).

Clara sostiene que el padre de Albertina, quien ahora está en una buena posición económica, es el que deberá velar por su porvenir, por su “salvación”. Clara vuelve a rechazar la convivencia con Ezequiel porque “*la paz de este transporte sentimental que te conmueve sería la guerra de mañana en la convivencia, donde surgirían como un odio los recuerdos ignominiosos de nuestro propio pasado... cuida de tu hija*” (García Velloso, 1960: 63), y se suicida.

Podemos marcar la semejanza con *La loba*, la mujer dedicada a una vida cuestionada que se sacrifica por darle un futuro mejor a su hija.

Nivel referencial: encontramos representado el mundo de la burguesía porteña de la época. *Gigoló* trabaja su poética con los principales procedimientos del drama moderno, a saber, el personaje referencial de identificación social, el acuerdo entre el personaje y el espacio que ocupa. Cada uno de los personajes posee una lógica de comportamientos, afectaciones, pasado, memoria, motivaciones y pertenencia socio-cultural que los diferencia. El registro de tiempo es contemporáneo lo que colabora a acentuar el efecto de contigüidad.

Nivel lingüístico: en *Gigoló* la lengua de los personajes en escena busca generar efecto de realidad, tal como se piensa dicho registro a principios de siglo XX. En el texto encontramos intercambios amorosos entre Clara y Armando pero, también, vemos la presencia de lo no dicho, tal la situación de Clara que le ha ocultado a su hija que su padre está con vida, y a Miguel que se ha enamorado de Armando.

Nivel semántico: *Gigoló* ha sido definida por su autor como “*una obra de amor, dolor y muerte*” (Pacheco, 2015: 8). *Gigoló* en lunfardo, (también se puede escribir *yigoló*), hace referencia al hombre joven mantenido por una mujer. En el texto, las emociones son simples y básicas. Una sucesión de acontecimientos va empujando a Clara a vivir lo que le toca. En una época en que la mujer no puede tomar decisiones, la protagonista, sin embargo, tiene una gran firmeza. Los personajes masculinos, sobre todo Miguel la pareja

de Clara, están enaltecidos. A principios de siglo la mujer de clase acomodada debía seguir ciertos patrones sociales claramente impuestos. Ser una mujer mantenida por un hombre casado no era mal visto, si la conducta era discreta. En el personaje del gigoló está muy presente la galantería, el decir lo que el otro quiere escuchar, esto forma parte del juego. Clara había construido una serie de relaciones en su vida y mantenía cierto orden, sin embargo, el gigoló aunque es un hombre perdido y sin dinero logra sacarla de su eje

Hemos elegido esta obra porque, nos permite pensar qué pasó, qué cambió y qué permanece en la sociedad en relación con estas situaciones. Los diversos estratos que aparecen en los textos son lo que los torna interesantes. *Gigoló* es un drama moderno ampliado con procedimientos que provienen del melodrama y de la tragedia.

*El amo del mundo* (1927) de Alfonsina Storni<sup>141</sup> es la única obra para adultos escrita por Storni que se presentó en Argentina. Su estreno tuvo lugar el 10 de marzo de 1927 en el Teatro Cervantes a cargo de la Compañía de Alejandro Flores y Fanny Brena. Estuvo en cartel sólo tres días. Tuvo una recepción crítica muy desfavorable.

*El amo del mundo* junto a *La debilidad de Mr. Dougall*, escrita en 1930 y publicada en 1950, plantean las características del drama moderno y obedecen al deseo de Storni de abrir el teatro comercial a un debate feminista (Cf. May Farnsworth).

A nivel narrativo: Márgara, mujer de 35 años, elige escapar del espacio de la casa, hablar y actuar de acuerdo a sus propias convicciones. En la obra vemos que Márgara defiende un punto de vista más moderno en tanto que Claudio manifiesta una posición más tradicional y patriarcal. Es Claudio, el “amo del mundo”, quien desata el conflicto dramático, por él se pelean dos mujeres (Zarcillo y Márgara). Claudio aspira a casarse con

---

<sup>141</sup> En general, la crítica se ha centrado en la recepción de la poesía de A. Storni y sólo se han publicado estudios parciales sobre su teatro. Algunos de los estudios que además de su poesía y ensayo, contemplan su obra dramática son: *Alfonsina Storni from Poetess to Poet* (1975) de Rachel Phillips y *Alfonsina Storni* (1979) de Sonia Jones. Sobre temas específicos de su teatro se han publicado: “Reflejos de espejos cóncavos” (1996) de María A. Salgado, “El humor en las farsas de Storni” (1997) de Evelia Romano Thuesen, “Cimbelina en 1900 y pico: las tácticas de la (re)escritura de Alfonsina Storni” (1998) de Julio Prieto, y “Las farsas pirotécnicas de Alfonsina Storni” (1989) de Esther Sánchez-Grey Alba. En cuanto a teatro para niños, podemos mencionar el “Prólogo” (2014) a *El teatro de Alfonsina Storni* escrito por Nora Lía Sormani.

Márgara sin saber que es madre soltera, pero es rechazado por ésta. Seduce a Zarcillo quien finge ser una joven inocente para casarse con él y, así, mejorar su situación económica y social. En el tercer acto, se prepara la boda entre Claudio y Zarcillo, mientras todos comentan el pasado de la novia. Hacia el final, Márgara le confiesa a Carlitos que es su madre y que se irán a Europa. Se celebra el matrimonio y Márgara se va con su hijo. La protagonista confiesa haber escondido su maternidad por razones sociales y por respeto a la voluntad de su padre.

A nivel referencial: notamos el peso de la moral burguesa, de esta manera, Márgara se ve obligada a mantener en secreto su maternidad. Asimismo, la falsa moralidad de Zarcillo para engañar a Claudio y los comentarios de los invitados sobre la reputación de la novia. Vemos, también, la hipocresía de las amigas de Zarcillo que, al mismo tiempo, la critican y la envidian.

Nivel semántico: *El amo del mundo*, un drama moderno que es definido por Fansworth como “*naturalistic-realistic dramas that present a political or social argument through debate-style dialogue, archetypical characters and straightforward plots*” (16), así en la obra, se defiende la tesis feminista del derecho de las mujeres a vivir como madres solteras, y plantea la opción de elegir el propio destino más allá del ‘rol’ que la sociedad patriarcal les haya asignado (Cf. Garzón-Arrabal, 2008: 36). Se critica fuertemente la hipocresía social, la falta de valores morales de la sociedad de la época y se afirma el derecho a la autonomía de la mujer y a tener autoridad sobre sus hijos como madre soltera (Cf. Garzón-Arrabal, 2008: 41). Hacia el final de la obra, Márgara opta por irse con su hijo Carlitos, de diez años, pero no en busca de un lugar, sino lejos de una atmósfera que la oprime. Márgara reconoce no saber si en algún lugar del mundo existe un espacio más igualitario que en Argentina. Márgara desea para su hijo una cultura amplia y una mentalidad diferente a la que tendría si viviesen en Buenos Aires. Así, Storni desafía los valores tradicionales de la sociedad porteña al introducir un punto de vista feminista.

La recepción crítica de la obra fue problemática. Se cuestionaba la falta de acción de la obra, marcándola como un defecto técnico. A estas críticas respondió Storni: “*que una obra sea poco teatral no significa técnica defectuosa sino un modo de ver el teatro, bien moderno por cierto*” (citado en Galán y Gliemmo, 276). Jones sostiene que el punto de

vista feminista de la obra no fue comprendido por los críticos de la época, todos hombres. Según Beatriz Seibel “*el reclamo por la condición de la mujer no es tolerado en escena y después del polémico debut, la autora se aleja de los escenarios profesionales*” (2006: 679).

## VII) Conclusiones:

La poética del drama moderno resulta determinante para la dramaturgia desde el principio del siglo XX hasta la actualidad. Evidentemente la productividad de esta poética evidencia que nuestra literatura buscaba entrar en contacto con los centros artísticos internacionales más importantes a través del vínculo expreso con modelos extranjeros innovadores. Así, se concibe la dramaturgia como un instrumento didáctico y testimonial que permite:

- Superar los modelos finiseculares.
- Evidenciar la búsqueda de lo nuevo.
- Manifestar el cosmopolitismo.
- Defender la originalidad.

Los modelos extranjeros son apropiados por los dramaturgos argentinos, sobre todo, en relación con ciertos procedimientos compositivos y determinadas concepciones ideológicas. De esta manera, se intensifica el movimiento de lo que ya está presente en nuestro sistema dramático que siempre tuvo su propia dinámica. Las obras del drama moderno porteño son resultado de la recepción reproductiva basada en la imitación de estereotipos y en una información parcial de los modelos europeos que aparecen como referentes en interacción con las poéticas hasta ese momento vigentes. La productividad de los principios ideológicos, filosóficos y estéticos del drama moderno se concreta plenamente en el seno de la dramaturgia porteña de principios del siglo XX. Creemos que, desde sus búsquedas particulares, el drama moderno constituye una significativa tendencia en la dramaturgia porteña que da cuenta de la complejidad y el dinamismo de nuestro campo intelectual teatral.

Es en este contexto que la renovación estética que produce el drama moderno reclama una mayor formación tanto por parte de críticos como por parte de lectores y espectadores. Originalmente, la nueva poética fue valorada porque se ven, en ella, referencias a textos europeos reconocidos, sobre todo, por diarios como 'La Nación'. Este acercamiento produce un incremento de la demanda que requiere nuevas obras, actores capaces de representarlas, escenografías apropiadas, críticos con la formación suficiente para saber apreciarlas, y medios para difundirlas que posibilitan el acceso a un vasto número de lectores dispuestos a leerlas y disfrutarlas.

A medida que fue pasando el tiempo, los textos teóricos de los investigadores fueron incluyendo a algunos autores del drama moderno entre los dramaturgos canónicos de la época, marcando su valor y su aporte a la innovación de la dramaturgia porteña. Y al mismo tiempo que cumple su tarea de intermediario, el discurso de los historiadores logra la normalización social de estas obras.

Los dramaturgos cumplen junto a los investigadores el rol de intermediarios, primero, entre el drama moderno europeo y el drama moderno porteño; y, en segunda instancia, rescatamos la tarea inaugural de estos autores al proponer una poética novedosa en el contexto del campo teatral de principios del siglo XX.

El periodismo teatral del primer tercio de siglo XX pone de manifiesto los complejos lazos que se entrecruzan en una ciudad en crecimiento y en una sociedad que sufre constantes modificaciones. Surgen las oposiciones manifiestas y las solapadas, las alianzas y los enfrentamientos que el teatro, a través de sus textos y los medios de comunicación, evidencian.

En este período en que hemos dividido nuestro corpus de investigación encontramos algunos de los autores más recordados de la época, Florencio Sánchez, Roberto J. Payró, Gregorio de Laferrère, Armando Discépolo, a los que sumamos otros que expresan su diversidad. Algunos de ellos han hecho aportes significativos, sin embargo, su creación dramática sólo ha quedado registrada en los libros de estudio. Pedro E. Pico, José González Castillo, Rodolfo González Pacheco, David Peña, y tantos otros se fueron agregando a la lista de autores representativos. Estos dramaturgos aparecen y se afianzan en estos primeros

años del siglo, etapa en la que podemos marcar como momentos importantes, tanto los festejos del centenario como la muerte de Florencio Sánchez.

El drama moderno se caracteriza por su diversidad temática. Entre los temas que encontramos podemos mencionar: la representación de lo femenino, el lugar de vulnerabilidad de la mujer que aparece como víctima del “deber ser”, de los rumores malintencionados, de los errores del pasado, de las malas decisiones de sus esposos, de la falta de libertad ante el intento de buscar una identidad propia. La voz femenina sólo asoma autónoma en el ámbito privado y, en ocasiones, ni siquiera ahí. La mujer aparece, a veces, representada con sus contradicciones y, otras, con una imagen más estereotipada: mujer/ángel; mujer/perversa, Cf. *La mujer de Ulises*, de González Castillo, *Con las alas rotas*, de Emilio Berisso, *El germen disperso*, de Emilio Berisso, *El pasado*, de Florencio Sánchez, *Las descentradas*, (Cf. Cap. V) de Salvadora Medina Onrubia, *La loba*, *La madrecita* (Cf. Cap. V) de Defilippis Novoa, etc. Es así, que podemos observar ciertas constantes en las obras: las limitaciones de las acciones de los personajes, ya sea por su situación social o genérica, y las vías de acción adoptadas por ellos que optan, o bien, por extralimitarse y ser castigado, o bien, por aceptar el destino. Se evidencia un discurso de la carencia. A principios del siglo XX, se consideraba a la mujer, desde el punto de vista legal y social, como un sujeto de escasa capacidad que, una vez casada, pasaba a ser tutelada por su esposo que reemplazaba, en este rol, a su padre. Pese a este estado de derecho, en los hechos, las mujeres comienzan, desde su hogar, a ejercer el poder. Los textos que ponen de relieve la problemática femenina responden a una demanda social existente. A la mujer se le otorga el lugar de encargarse de la educación y crianza de los hijos, lugar que se considera el más valioso y el único que pueden ocupar. Los personajes sufren experiencias de encierro y falta de libertad debido a las normas sociales y tienen dos opciones: resignarse o rebelarse y atravesar los límites, lo que genera una serie de consecuencias. Vemos, en algunos textos, cómo la mujer que “antes” ha mantenido un vínculo con otro hombre, o la mujer que ha contraído un mal matrimonio y que ha terminado con este vínculo tiene su pasado como obstáculo. Lo que la sociedad ha atado es difícil de desatar. En este contexto la armonía sólo se logra manteniendo los vínculos. El matrimonio parece como una institución deseada por las solteras y tiránica para las casadas, que se encuentran prisioneras de esta decisión que han tomado. La felicidad es imposible fuera del

matrimonio. La redención ante la ‘caída’ es muy difícil, sólo puede redimirlos el hombre que las degradó.

La temática sexual, que no es muy frecuente en la dramaturgia porteña de la época, aparece reflejada en *Los invertidos* y en *Gigoló*.

Los temas vinculados con lo social político patentizan el conflicto entre la modernidad y la tradición que va a evidenciarse, por ejemplo, en *La inundación*. A su vez, el retrato tipo de los personajes que viven dentro de un paisaje, expresan su lenguaje y costumbres. Encontramos, también, el drama moderno de temática local costumbrista compuesto por obras con pintura de cuadro que sirven para el desarrollo del tema.. Así, hemos podido ver a lo largo de este capítulo: las dificultades que acarrea la falta de legislación del divorcio, el enfrentamiento tradición/modernidad, los conflictos del matrimonio, las aspiraciones de la mujer, la situación de los hijos extramatrimoniales, la censura de los prejuicios y la crítica al accionar de algunos integrantes de la Iglesia Católica.

## Capítulo V:

### La consolidación del drama moderno en Buenos Aires. Análisis de textos.

#### I) Introducción:

Los permanentes vínculos mantenidos entre el teatro europeo y el teatro argentino y, en especial, la apropiación productiva que en el teatro porteño se realiza del modelo europeo, puede verificarse a lo largo de la historia del teatro. Este encuentro se torna cada vez más intenso a lo largo del siglo XX y ha sido sumamente enriquecedor para las poéticas contemporáneas, así, es a partir de los aportes fundamentales del drama moderno europeo que el drama moderno se consolida en Buenos Aires, sobre todo, a partir del sistema Florencio Sánchez (Cf. Pellettieri, 2002). Nos proponemos, entonces, detenernos en los mecanismos constructivos del drama moderno teniendo en cuenta que los exponentes de esta poética en Buenos Aires comparten un nuevo recorrido estético y una concepción semejante del hecho artístico pero apropiándose del modelo europeo a partir de sus propios intereses.

Entonces, analizamos en este punto, con mayor detenimiento, cada uno de los procedimientos de composición de algunos de los textos con el fin de dar cuenta de la complejidad de la poética del drama moderno, tal como fue producido en Buenos Aires. En este contexto conformado por una heterogeneidad de poéticas y en el que convergen distintos valores ideológicos y tradiciones, el drama moderno se convirtió en una novedosa tendencia.

#### II) Marco Severi, 1905, de Rodolfo J. Payró

Roberto J. Payró<sup>142</sup> (1867-1928), además de ser un constante trabajador de la cultura, es uno de los principales defensores de los derechos gremiales y es fundador del

---

<sup>142</sup> No se han hecho muchos trabajos dedicados a Payró y a su obra. El más completo trabajo bibliográfico lo ha escrito Stella M. Fernández de Vidal (1962), al que podemos sumar el de Jorge Severino (1995). Para el

Partido Socialista en 1896. Quien estudie el período de principios de siglo XX no puede obviar la referencia a este autor. La contribución periodística de Payró que se refiere, sobre todo, a temas locales y vinculados con la época en que se desarrollan los hechos, permanece, en su mayoría, inédita, excepto por una edición parcial que realizó Beatriz Sarlo (1984, 1986). La prosa de Payró es de carácter costumbrista. Realiza una clara crítica a ciertas leyes sociales y expresa su confianza en el progreso de la Nación que, a principios de siglo, parecía no tener límites, pese a que el costo en cuanto a las condiciones de vida de muchos de los inmigrantes recientes parecía muy alto, situación que es expuesta por Payró en sus obras. En líneas generales, se le reconoce más a Payró su tarea como novelista que como dramaturgo. La crítica coincide en ver en él un autor con una obra bien elaborada y pensada, con una construcción sólida, lo que lo diferenciaba de muchos de sus colegas. La obra de Payró no recibió, en su momento, una recepción masiva como el caso de Manuel Gálvez (1882-1962) o de Hugo Wast (1883-1961).

Para el teatro, Payró escribe: *El triunfador*, 1897, que nunca publicaría; *La cartera de justicia*, publicado en el diario 'El Porteño' entre el 25 de abril y el 23 de mayo de 1888; asimismo, publica *Antígona* en 1885. Su primera obra de éxito será *Canción trágica*, estrenada por los hermanos Podestá en 1901. Además de *El triunfo de los otros* (Cf. Cap. IV) y de *Marco Severi*, en la que nos detenemos especialmente; en 1923, la Compañía de José Gómez estrena en el Teatro Liceo, *Vivir quiero conmigo* y dos años más tarde *Fuego en el rastrojo* representada por la Compañía de Angelina Pagano; en 1926, escribe el sainete *Mientraiga* que recién se estrenará en 1937 a cargo de la Compañía de Armando Discépolo; en 1928, Florencio Parravicini interpreta *Alegría* pieza que Payró compuso especialmente para él.

---

conocimiento general de Payró podemos citar la crónica de Eduardo González Lanuza, (1965). Son importantes, asimismo, los estudios de Enrique Anderson Imbert (1939, 1942, 1968) y, Germán García (1940, 1945, 1959, 1978). Desde el punto de vista anecdótico, se pueden mencionar los recuerdos de Manuel Gálvez (1944) y los acercamientos realizados por Alberto Gerchunoff (1912, 1925, 1951), Pablo Rojas Paz (1942, 1944, 1948), José Saldías (1942), Raúl Larra (1938, 1952, 1973) y Roberto Giusti (1924, 1937, 1959, 1965) (Cf. Szmétan). Entre los trabajos académicos podemos citar, entre otros, a: Juan Carlos Ghiano (1924, 1956, 1960, 1968, 1978), Carmelo Bonet (1939, 1949, 1959, 1967, 1969), Raúl Castagnino (1968, 1983) y Juan Pablo Echagüe (1917, 1945, 1964). Asimismo, los trabajos de Luis Ordaz (1957, 1962, 1965, 1980), Martha Berruti de Maciel (1968), Noemí Vergara de Bietti (1957, 1966, 1980), Haydee Frizzi de Longini (1931), Antonio Pagés Larraya (1968), Fernando Alonso y Arturo Rezzano (1971), Blanca Amores de Pagella (1983), Félix Pelayo (1986), Jorge Dubatti (1991) y Ricardo L. Szmétan (1990, 1991, 1994).

Más allá de las preferencias del público argentino por los éxitos que venían de afuera, a principios de siglo, existe un genuino interés por conocer obras de autores locales que tratan temas de la vida cotidiana. Esta situación se explica, en parte, por el deseo de reafirmar valores nacionales en gestación frente a los cambios que se están produciendo en el país debido a la numerosa llegada de inmigrantes. Los grupos nacionalistas propagan un teatro efectista y nostálgico (Cf. Szmetan), con el que se busca preservar la tradición hispana y se manifiesta el rechazo a los cambios. Payró busca aprovechar esta tendencia del público e intenta seguir la tradición del drama moderno europeo que le sirve de inspiración, aunque su visión de fondo es más crítica y comprometida. A diferencia de Alberto Ghirardo, cuyo teatro vinculado al anarquismo es más panfletario, Payró es más moderado. Roberto J. Payró opta por mostrar los problemas sociales sin aparentes finalidades políticas inmediatas, dichos problemas se encuentran en el imaginario popular casi siempre acompañados por prácticas mediáticas que pretenden mantener vivo el interés del espectador. El teatro de Payró apunta a un público más reflexivo. La mayor parte de sus obras fueron bien recibidas y las compañías de teatro más relevantes las interpretaban convencidas, debido al respeto que irradiaba la figura del autor, pese a que nunca alcanzó la popularidad de Florencio Sánchez y Gregorio de Laferrère. Uno de los puntos en común que tienen Florencio Sánchez con Payró es que ambos aspiran a ser profesionales de las letras, si bien Sánchez logró en parte vivir de los derechos de autor, Payró vivía, sobre todo, de su actividad periodística aunque el aspecto gremial es muy importante para él.

*Marco Severi* fue estrenada el 18 de julio de 1905, por la Compañía de Jerónimo Podestá, en el Teatro Rivadavia<sup>143</sup>. Se repone en la ciudad de Bahía Blanca, en 1907, por parte de la Compañía de José Blanco. La obra cuenta con 13 personajes.

El drama de *Marco Severi*, trata sobre un falsificador de moneda, que comete un delito por la necesidad de dinero para el tratamiento de su madre enferma, y se redime en nuestro país convirtiéndose en un hombre honesto. Severi trabaja honradamente hasta que la justicia de su país viene a arrestarlo, después de diez años de vida ejemplar, para hacerle pagar la antigua culpa, tema claramente melodramático. En el último acto, Luis Vernengo (Severi) se debate entre la esperanza de que el gobierno italiano desista de hacer efectiva la

---

<sup>143</sup> Actual Teatro Liceo.

aplicación de la Ley de Extradición y la desesperanza por lo ocurrido. Las palabras finales hacen explícita la tesis de la obra:

*¡Marco Severi quedó en Italia con su espantosa pesadilla de un minuto! ¡Luis Vernengo es un hombre útil y honrado! ¡Pero se mata a Luis Vernengo para hacer resucitar al delincuente Marco Severi!* (Payró, 2011: 177).

*Marco Severi*, uno de los textos más recordados y destacados de la época presenta la base mimético-discursiva-expositiva característica del drama moderno. La historia de Luis Vernengo y su familia está estructurada sobre los cimientos de la mimesis realista, mediante la ilusión de contigüidad que se genera entre el mundo poético-ficcional y el régimen de experiencia del mundo socio-cultural objetivo. Es a partir de la mimesis realista que el receptor hará vínculos entre el texto y el mundo contemporáneo. Desde el punto de vista discursivo, Payró dota a sus personajes de un alto caudal lingüístico que ubica la acción verbal en un plano privilegiado. Cada uno de estos componentes se encuentra al servicio de la divulgación de una tesis y de la observación, el conocimiento, el análisis y el discurso sobre un mundo compartido con los espectadores.

Payró respeta los cinco principios de la concepción del drama moderno:

- a) El ser del mundo es compartido por todas las personas, posee normas de funcionamiento estables y es plausible de ser investigado, comprendido y predicado.
- b) Existe una complementariedad entre el ser del arte y el ser del mundo real, de esta manera, los mundos ficcionales pueden mimetizarse siguiendo las reglas de funcionamiento de la experiencia.
- c) Se desarrollan los distintos procedimientos que permiten generar la ilusión de contigüidad.
- d) La poética predominante es la realista.
- e) El artista se atribuye capacidad para observar el mundo circundante y reproducirlo en el mundo de la creación poética, lo que brinda al teatro la posibilidad de retornar sobre la experiencia para reflexionar sobre ella, observarla con más detenimiento, hablar sobre ella y, recursivamente, incidir,

desde el arte, en el mundo real. En el caso de Payró, la recursividad ocupa un lugar predominante ya que, además de observar el mundo y duplicarlo, pretende que el arte influya en la modificación del mundo. Así entendido, el lazo es tautológico, ya que el mundo ficcional ilustra lo que ha sido advertido en el régimen de experiencia y, al mismo tiempo, es revelador ya que pone en evidencia aquello que, todavía, no ha sido advertido.

Encontramos en esta obra de Payró las tres dimensiones a las que se refiere Darío Villanueva: a) Nivel genético: realiza una reproducción veraz del mundo observado. b) Nivel formal: el texto es, relativamente, autónomo del autor y su intención. c) Nivel intencional: ya desde la construcción, se garantiza que el receptor acepte la convención que propone la obra a partir del principio de cooperación.

Nivel sensorial: la escena realista de *Marco Severi* se configura a partir de la información que nos brindan nuestros sentidos, sobre todo vista y oído, lo que provoca que el receptor tenga la sensación de estar asistiendo a un acontecimiento de la vida real. Ya la primera didascalia del texto, en la que Payró diseña el espacio escénico, da cuenta de esta situación: “*vasto y antiguo almacén, dividido en dos por un par de arcos anchos y bajos de estilo colonial que corren de uno a otro costado. La parte del fondo es un taller tipográfico (...)*” (2011: 138). Así, el dramaturgo diseña un espectador modelo (Cf. Eco) que acepta la ilusión de la cuarta pared y sostiene el principio que genera que el receptor acepte que aquello que sucede en el escenario es ajeno a la presencia del público en la sala. El espacio escénico, tal como lo describe Payró, utiliza todos los componentes propios de la escena realista que es típica del drama moderno, a saber: los signos y su función icónica, la utilización de objetos reales (mesas, sillas, cuna, mesa de dibujante litográfico para Vernengo, máquinas, mesada de composición y demás útiles de la imprenta, etc.). La escenografía es tridimensional: “*La parte de primer término sirve de sala y comedor a la familia Vernengo y de taller de dibujo a éste. Tiene dos puertas: la de la derecha del actor da a un patio, la de la izquierda a las habitaciones interiores*” (2011: 138). Abundancia de detalles (blusa de trabajo, sombreros, papel, libros, cilindro, cepillos, cajas, etc.). Para confeccionar el vestuario se utilizan materiales reales. La luz es la adecuada para la

situación presentada. Según Pavis, el trabajo de iluminación no consiste sólo en iluminar un lugar oscuro, sino en crear a partir de la utilización de la luz (Cf. 2005: 242). Las funciones dramáticas de la luz son infinitas: iluminar o comentar una acción, crear una determinada atmósfera, dar ritmo a lo representado, facilitar la lectura de la puesta en escena (Cf. 2005: 242). Debe existir una coherencia entre la escena y la extra-escena. El trabajo del actor debe evitar dirigirse directamente al público y salirse del personaje. Nada debe evitar el efecto de lo real.

Nivel narrativo: los hechos de *Marco Severi* se exponen por sí mismos ante los receptores. La linealidad es progresiva (principio-medio-fin) y se articula según la gradación de principios.

- 1) Situación inicial: se desarrolla a lo largo del Acto I. Los empleados de la imprenta de Luis Vernengo están por imprimir una tesis sobre el tema de la extradición. Entre los empleados encontramos a Benito quien dice que quiere hacerle un regalo a don Luis por su cumpleaños y quiere conseguir una foto de él para mandar a hacer un retrato. María, la cuñada de Luis, a quien Benito seduce, se lo entrega. Se presenta Germán, que le vendió la imprenta a Luis, para cobrar la cuota de la venta y habla con Teresa, mujer de Luis. Aparece Luis que les comunica a sus empleados que se formará una cooperativa y que todos serán dueños de la imprenta.
- 2) Complicación: A partir de un entredicho con Gaspar, uno de los obreros, quien no cumple el horario y no trabaja con responsabilidad, Luis se entera que Benito, el tipógrafo nuevo es, en realidad, un 'pesquisista' que hace investigaciones y delata a la gente. Luis habla con Suárez, futuro abogado y autor de la tesis que están imprimiendo, sobre el tema de la extradición. Aparece Benito con un 'cliente' italiano. Luis ve, sobre la mesa, su foto de Italia con la que podrían reconocerlo.
- 3) Re (Acción): sucede en el Acto II y parte del Acto III. Luis toma consciencia de su situación. Le cuenta a su familia su pasado y entra en un estado de desesperación. Asesorado por Suárez, piensa huir. Habla con su esposa sobre su

secreto, intenta ordenar su situación económica para dejar protegidos a su mujer y a su hijo.

- 4) Resolución: Luis decide no escapar y afrontar la situación. La huida le resultaría muy difícil ya que su casa se encuentra vigilada por la policía. Entra el oficial y detiene a Marco Severi.
- 5) Situación final: ocupa el Acto III. El juez escucha atentamente a Suárez, abogado de Severi, quien lo pone al tanto de la situación laboral y familiar de su defendido. El juez está conmovido por lo que ocurre. Mientras Teresa ha ido a hablar con un funcionario italiano con la esperanza de que indulten a su marido. Cuando todo parece perdido, el juez anuncia que el rey de Italia ha concedido el indulto. Finalmente, el juez afirma enfáticamente la necesidad de enmendar la ley.

Toda la secuencia se estructura a partir de los encuentros personales, uno de los procedimientos más habituales en el drama moderno canónico. Payró multiplica los encuentros de Luis con Suárez, de Benito con María, de Teresa con Jermán, finalmente, es el encuentro de Suárez y el juez donde se resuelve la situación. La causalidad es explícita: el pasado de Luis, sus motivaciones, su presente, su familia, el fundamento de su accionar, las intenciones de Jermán con Teresa, el comportamiento de Benito, todo está claro.

Nivel referencial: el mundo representado en *Marco Severi* se vincula con la creciente clase media argentina propia de principios de siglo y el destacado papel que los inmigrantes jugaban en este contexto. También, encontramos representado el mundo del trabajo (los obreros de la imprenta que aspiran a convertirse en cooperativa) y el mundo de las instituciones (la policía y el juez). El campo interno referencial del texto está en clara consonancia con el mundo exterior de referencia y cada uno de los personajes, acontecimientos, objetos, tiempo y espacio que aparecen en la pieza como componentes de la fábula y de la historia están en perfecta armonía con los datos que provee la experiencia.

Nivel lingüístico: mediante la utilización del léxico, el diálogo y las distintas funciones del lenguaje, Payró mimetiza el régimen poético interno de la obra siguiendo la observación del registro de lenguaje de la experiencia. El habla de los personajes busca

generar contigüidad con el habla de la sociedad contemporánea. Cada uno de los personajes posee un caudal lingüístico que pone de manifiesto su capacidad de expresión. Como sabemos, ninguno de los enunciados hechos por el personaje teatral posee sentido fuera de su enunciación. El sentido final depende, por lo tanto, de la situación de enunciación. Para que un enunciado resulte efectivo, los interlocutores deben estar de acuerdo sobre ciertos presupuestos. Para que el receptor se interese por la situación de Luis Vernengo es preciso que posea ciertos conocimientos sobre el anarquismo, la extradición y el lugar de los inmigrantes en la sociedad porteña.

El discurso científico que encontramos en la obra, (las afirmaciones sobre la extradición a cargo de Suarez), implica asumir una responsabilidad frente al receptor. Es por esto que la situación del enunciado presupone cierto tipo de relaciones e instituye otras (Cf. Ubersfeld, 2004: 94). El discurso de autoridad se produce cuando se defiende una postura porque ha sido mantenida por un locutor con autoridad reconocida, lo que garantizaría la ‘verdad’ o pertinencia de una tesis. En el discurso del abogado podemos notar la utilización de un vocabulario unívoco; la referencia estricta al objeto, en este caso, el procedimiento de extradición; la negación de la subjetividad, vemos que el letrado no emite opinión, sino que enuncia lo que afirma la ley; es un discurso preciso y claro; el lenguaje es impersonal. Más adelante, comienza a utilizar un discurso de tipo argumentativo, al pretender persuadir a Severi que la salida más conveniente para su situación es la fuga. La estructura de este tipo de discurso es trimembre, está conformado por: a) un problema, b) una resolución, c) una conclusión (Cf. Adam). Se toma una posición y se utiliza el tiempo presente y conectores causales. Dentro de un discurso de tipo expositivo (aquel en que se describe la Ley de Extradición), se plantea una postura argumentativa con la finalidad de intentar solucionar un ‘problema.

Encontramos definido el concepto de extradición de manera más informal a cargo de los obreros de la imprenta que están imprimiendo la tesis de Suárez:

*Juan: (Con importancia). ¿No ves? ¡De la extra-di-ción!*

*Antonio: Sí, sí; pero eso ¿qué es?*

*Juan: Que... Que... Que... cuando un hombre que está aquí, ¿sabes? ... ha hecho una cosa mala en su tierra... un robo, un*

*asesinato, ¿sabes?... la policía de aquí lo agarra y ¡zas! Me lo fleta en un vapor para que allá en su país, ¿sabes? ... me lo metan en la cárcel o me lo fusilen, según el caso, ¿sabes?... (Payró, 2011: 140).*

A su vez, en el Acto I, escena X encontramos un diálogo sobre la extradición a cargo de Suarez, abogado que ha escrito su tesis precisamente, sobre este tema:

*Luis: Quisiera –mire qué curiosidad- que me explicara algo de su tesis, ya que todavía no he podido leerla.*

*Suárez: ¿La extradición?*

*Luis: (Tratando de parecer indiferente y dibujar, pero dejando ver su intensa emoción) Eso es... En cuatro palabras...*

*Suárez: Pues, la extradición es un convenio entre dos o más naciones, por el cual el delincuente que se refugie en una de ellas, es devuelto para que lo juzguen y castiguen, a aquella en que cometió un delito.*

*Luis: ¿Y la República Argentina ha hecho ese convenio con todos los países?*

*Suárez: Con todos, no, todavía.*

*Luis: ¿Con España, con Francia... con Italia?*

*Suárez: Y con muchas otras naciones.*

*Luis: ¡Italia!... ¿Y se entrega cualquier delincuente?*

*Suárez: Si el delito es de alguna gravedad y existen pruebas...*

*Luis: ¿Un asesinato... una estafa... un robo... una falsificación? (turbado).*

*Suárez: Naturalmente...*

*Luis: (Con intensidad) ¿Y siempre?*

*Suárez: Siempre; si se encuentra al procesado o condenado, como es lógico.*

*Luis: ¿Aunque el hombre se haya arrepentido y sea útil a la sociedad?*

*Suárez: (Dejando las pruebas de las que hasta ahora no ha apartado la vista). Precisamente no hace mucho, sucedió un caso, que cito aquí en mi tesis. Un puestero del Mercado del Plata vivía*

*desde hacía más de diez años en el país, trabajaba honrada y empeñosamente. Había formado familia, gozaba de la estimación general, era feliz, era bueno, era útil, era generoso, tenía tres hijitos que eran tres preciosuras, una mujer que merecía todas las felicidades... cuando, hete aquí, que un día cierto pesquisa que andaba en busca del intangible asesino de un tal Castillo, me parece, cree ver en mi puestero a un hombre cuya captura estaba recomendada por la justicia italiana desde muchos años atrás. Lo compara con un retrato que se había hecho circular por todas las policías del mundo, y comprueba que en efecto, ¡era él!*

*Luis: (Con el alma) ¿Y lo tomaron?*

*Suárez: Ahora estará en una cárcel de Italia, si no ha muerto de desesperación.*

*Luis: ¿Pero, eso es justo?*

*Suárez: (sarcástico) Es legal. (Payró, 2011: 161-162).*

Nivel semántico: vemos de qué manera la comisión de un hecho ilícito genera, tal como dice Karl Max, en 1863, una consustanciación entre delito y capitalismo:

*Un profesor produce ideas, un poeta poemas, un clérigo sermones (...). El criminal produce crímenes (...). El criminal no sólo produce crímenes sino, también, leyes penales, y con esto, el profesor que da clases y conferencias sobre esas leyes y también produce el inevitable manual en el que ese mismo profesor lanza sus conferencias al mercado como ‘mercancías’.*

*El criminal produce además el conjunto de la policía y la justicia criminal, fiscales, jueces, jurados, carceleros, etc. Y estas diferentes líneas de negocios que forman igualmente muchas categorías de la división social del trabajo, desarrollan diferentes capacidades del espíritu humano, crea nuevas necesidades y nuevos modos de satisfacerlas. (...).*

*El criminal produce además una impresión, en parte, moral, y en parte, trágica, según el caso, y de este modo, presta ‘servicios’ al suscitar los sentimientos morales y estéticos del público. No sólo produce Manuales de Derecho Penal, no sólo Códigos Penales y con ellos legisladores en este campo, sino también arte, literatura, novelas y hasta tragedia como lo muestra no sólo Los Ladrones de Schiller, sino también Edipo Rey y Ricardo III. El criminal rompe la normativa y la seguridad cotidiana de la vida burguesa. De este modo, lo saca del estancamiento y le presta esa tensión incómoda y*

*esa agilidad sin las cuales el aguijón de la competencia se embotaría. Así, estimula las fuerzas productivas* (Marx, 1945: 217).

La utilización del delito en los textos literarios/teatrales puede leerse como una articulación que vincula al delincuente con la víctima, es decir, vincula sujetos, voces, discursos, culturas, idiosincrasias y cuerpos (Cf. Ludmer, 1999: 14). Es teniendo en cuenta esto que según cómo se represente el vínculo entre el delincuente, la víctima, la justicia y la verdad, el ‘delito’ como línea que marca un límite puede funcionar en el interior de una cultura. Vamos a encontrar distintos tiempos y líneas demarcatorias según la configuración del delincuente, de la víctima y de las instituciones. También, encontramos distintas líneas divisorias según el tipo de sanción que se aplique al delito. Podemos ver la relación que se establece entre la ‘justicia’, sea del Estado o no, y la ‘verdad’ que postule el texto literario (Cf. Ludmer, 1999: 15).

En *Marco Severi*, encontramos delincuente y víctima, delitos y ‘soluciones’. Es habitual en la literatura argentina encontrar ficciones que se sitúan entre texto y contexto, entre literatura y cultura.

Marín sostiene que lo dominante como forma de normalización social es el delito, tal como lo podemos ver cotidianamente en los medios y la comunicación en general. El discurso de lo ‘normal’ es de violencia y delito, en tanto que el discurso de lo ideal es su ausencia. El autor afirma que el sistema de sanciones forma parte de los modos en que una clase dominante impone una cultura legitimadora que implica el dominio del otro. Roger Matthews y Jack Tommy sostienen que el delito debe comprenderse como un esquema de relaciones que se cruzan y articulan: por un lado, el delincuente; por otro, la víctima; por otro, el Estado y; por último, la sociedad. Así, la construcción de los diferentes delitos depende de la relación de fuerzas en el interior del esquema.

Podemos ver a Marco/Luis como un simulador. Dice Baudrillard:

*Ya no se trata de imitación, ni de duplicación, ni tampoco de parodia. Se trata de una sustitución de lo real por los signos de lo real, es decir, de una operación de disuasión de todo proceso real por su doble operatoria.*

*Disimular es fingir no tener lo que se tiene. Simular es fingir tener lo que no se tiene. Uno remite a una presencia, el otro a una*

*ausencia (...). La diferencia es siempre clara, pero está enmascarada. Fingir o disimular, deja intacto el principio de realidad mientras que la simulación pone en cuestión la diferencia de lo 'verdadero' y lo 'falso', de lo 'real' y de lo 'imaginario'" (1981: 12).*

El autor opone simulacro a representación: *"La representación parte del principio de equivalencia del signo y de lo real (aún si esta equivalencia es utópica, y éste es un axioma fundamental)".* En tanto que la simulación *"parte del signo como reversión y muerte de toda referencia"* (1981: 16).

*El pasaje de los signos que disimulan algo a los signos que disimulan que no hay nada, marca el giro decisivo. Los primeros remiten a una teología de la verdad y del secreto (de lo que todavía forma parte de la ideología). Los segundos inauguran la era de los simulacros, donde ya no hay Dios para reconocer los suyos (...) pues todo ya está muerto y resucitado de antemano (1981: 17).*

Sostiene Marie Christine Leps que la historia de la criminología es paralela a la del Estado. Según la autora, la circulación intertextual del discurso criminológico es contemporánea a etapas caracterizadas por inquietudes civiles. Cuando las estructuras de autoridad se ven amenazadas, el concepto de 'delincuente' presenta ventajas que garantizan la emergencia de la criminología. Leps considera a la criminología una yuxtaposición de: medicina, fisiología, filosofía y lingüística.

Dice Eduardo A. Zimmermann que, entre 1890 y 1916, como consecuencia de la inmigración masiva, la urbanización y la industrialización aparece la 'cuestión social'. Surge un período de conflictos sociales y transformaciones intelectuales, se desafían la validez de las instituciones políticas y económicas de la época y se cuestiona la capacidad de las instituciones clásicas para solucionar los problemas vigentes. Surgen, en este contexto, reclamos para la realización de reformas políticas y sociales de parte de distintos sectores (radicales, socialistas, católicos, etc.), donde actuaban grupos de profesionales, sobre todo abogados y médicos, que buscan un camino intermedio entre el 'dejar hacer' tradicional y el socialismo de Estado. Según Zimmermann, es en este período que se constituye un nuevo lenguaje político de carácter inclusivo que tiene su culminación con la sanción de la Ley Sáenz Peña.

Las dos caras populares del salto modernizador son el héroe pacifista y el héroe violento. Los dos surgen juntos y abren profundos debates que culminan en el teatro (Cf. Ludmer). Marco Severi queda legalizado como trabajador. Antes de caer en la ilegalidad Severi era un ‘hombre bueno’, un honesto trabajador y buen hijo hasta que la enfermedad de la madre lo lleva a falsificar billetes, ser perseguido por la ley y huir de su país, Italia, para evitar el cumplimiento de su condena, al radicarse en Argentina, vuelve a ser un ‘hombre bueno’. Severi sería un héroe pacífico; Teresa, la mujer fiel; Gaspar, el obrero leal; y Benito, el traidor.

La extradición surge con fines jurídicos a fines del siglo XIV, es definida como: un acto de ayuda interestatal en asuntos penales, que tiene por objeto transferir a una persona individualmente perseguida o condenada de la soberanía de un Estado a otro (Cf. Hurtado Pozo). La extradición puede ser dictada con dos fines: a) para que quien es extraditado, sea procesado; b) extradición ejecutiva: para que quien es extraditado cumpla la condena que le ha sido impuesta.

Posee cuatro elementos: 1) Presencia de vínculo entre dos Estados. 2) Pedido formal de extradición. 3) Estado competente. 4) El individuo cuya extradición se requiere, necesariamente, debe haber sido procesado o condenado. 5) El delito imputado debe ser un delito común.

Tradicionalmente, la extradición ha sido considerada perteneciente al Derecho Penal Internacional, en tanto que lo relativo a los medios y garantías procesales corresponden a la órbita del Derecho Procesal Penal. En cuanto a su naturaleza jurídica, la mayor parte de la doctrina sostiene que es una forma de cooperación internacional (Cf. Von Litz, Garuzd, Jiménez de Anzúa). La extradición es considerada, asimismo, como una institución de naturaleza jurídica y como un acto político. Su naturaleza política se manifiesta en los requisitos que demanda su petición y concesión. La naturaleza política de la extradición se debe a que es el Estado requerido quien debe evaluar si la extradición es jurídicamente posible y políticamente conveniente (Cf. Quintero Olivares). Entonces, mediante el procedimiento de la extradición, un Estado requirente pide a un Estado requerido que le entregue a un individuo que ha sido sindicado por la comisión de un delito en el territorio del reclamante. La extradición se clasifica en: a) activa o pasiva: según se haga mención al

Estado requirente o al Estado requerido; b) voluntaria: cuando el individuo reclamado se entrega por propia decisión; c) de o en tránsito: cuando, ya la extradición ha sido concedida y los sujetos reclamados son conducidos a su destino final atravesando uno o varios terceros territorios.; d) re-extradición: cuando el sujeto requerido se encuentra refugiado en un Estado y se le concede la extradición a un tercer país.

En el momento de la escritura de *Marco Severi*, la ley vigente de extradición en Argentina es la Ley 1612<sup>144</sup>, fue dictada en 1885 y consta de 34 artículos. Con anterioridad el procedimiento era contemplado en el Código Penal de la Nación, sancionado el 24 de septiembre de 1888. Esta ley se denomina ‘Ley de Extradición’, y regulaba sólo los casos incluidos. Los casos excluidos y el trámite necesario son completados por el Código de Procesamiento Penal de la Nación.

El principio más importante que requiere el procedimiento de la extradición es el de Reciprocidad Internacional, regulado por el art. 1 de la Ley 1612. Establece que es facultad de la República entregar a los individuos solicitados “*con la condición de la reciprocidad*”, exige que los documentos a presentar por vía diplomática fuesen “*originales o copia auténtica*”. Estos documentos eran: la sentencia o el mandato a prisión expedido por tribunales competentes con la designación exacta de la fecha del delito que los motivaron, también, se requerían: “*todos los datos y antecedentes necesarios para justificar la identidad de la persona*”, y “*la copia de las disposiciones legales aplicables al hecho acusado, sobre la legislación del país requirente*”. El artículo 18 establece en relación con esto que: “*(...) no se permite cuestionar la validez intrínseca de los documentos producidos por el gobierno requirente*”. En Argentina, prevalecen los tratados internacionales firmados por nuestro país en la materia. En caso de no existir tratado, Argentina concederá la extradición a aquellos Estados que, a su vez, se comprometan a concederla. El único límite reconocido a la extradición es el Derecho de Asilo. Los delitos comprendidos son: “*de carácter común, castigados con penas corporales de no menos de un (1) año de prisión en nuestro país*”, nada dice de tiempo mínimo o máximo de penas.

---

<sup>144</sup> La ley 1612, fue modificada por la Ley 24.767, el 18 de diciembre de 1996, publicada en el Boletín Oficial el 16 de enero de 1997 y consta de 125 artículos. Esta ley se denomina: “Ley de Cooperación Internacional en Materia Penal”.

La ley 1612 establecía cuándo no corresponde la extradición: 1) “(...) *cuando el reclamado fuese ciudadano argentino o naturalizado antes del hecho que motiva la solicitud de la extradición*”. 2) Cuando el delito que se le atribuye sea de carácter político. 3) Cuando los delitos hayan sido cometidos en territorio argentino. 4) Cuando los delitos, aunque se hubiesen cometido fuera de Argentina, se hayan juzgado definitivamente en el país. 5) Cuando la acción se encuentre prescripta.

En cuanto al trámite requerido, una vez iniciado, el Ministerio de Asuntos Exteriores debe comprobar: a) si la solicitud va acompañada por los documentos necesarios, b) si el hecho inculcado está previsto por la ley, c) si no median circunstancias específicas tales como la prescripción o que el inculcado sea menor de edad (Cf. Art. 24). Cumplidos los requisitos e informado el Ministerio del Interior, se ordena la captura del sujeto, una vez arrestado se pone a disposición del juez que le debe tomar declaración indagatoria con el fin de comprobar su identidad. Si dentro de los treinta días no se acompaña la documentación necesaria por parte del país requirente, el juez debe dejar en libertad al imputado. El individuo imputado puede contar con un abogado defensor que cuenta con seis días para ejercer su defensa. El artículo 25 de la Ley 1612 sostiene que “*en caso de urgencia (...) los tribunales pueden ordenar el arresto provisorio del extranjero*”.

Vemos claramente explicitado el funcionamiento de esta ley, tanto en el diálogo entre Suárez y Luis/Marco como en la conversación que sostiene Suarez con el juez.

La Ley de Extradición presenta claras diferencias con la Ley de Residencia o Ley Cané, (Ley 4144), también vigente en la época que estamos analizando. A instancias de Miguel Cané, se presenta en el Congreso un proyecto de ley denominado “Extrañamiento de extranjero” que no fue aprobado. Cané instaba a diferenciar la calidad de la inmigración que llegaba a Argentina. Plantea que junto con:

*Los hombres de buena voluntad que llegaban para cultivar el suelo, ejercer las artes y plantear industrias, vinieron enemigos de todo orden social que llegaron a cometer crímenes salvajes, en pos de un ideal caótico, por decirlo así, que deja absorta la inteligencia y que enfría el corazón* (Diario de Sesiones, Cámara de Senadores, Congreso Nacional de la República Argentina, 1899, 8 de junio, p. 135).

Sin embargo, debido al contexto conflictivo de la época que incluía la formación de los primeros gremios, la actividad de anarquistas extranjeros como Pietro Gori y Enrico Malatesta, las huelgas y las protestas obreras, el Congreso reformula el proyecto de Cané. Esta ley, llamada Ley de Residencia presenta un carácter más represivo que el primer proyecto presentado. Desde su sanción, se dispone el estado de sitio, se clausuran sedes de los sindicatos y se expulsan dirigentes gremiales. Numerosas voces se levantaron en contra de esta legislación (ente otros, Alberto Ghirardo, anarquista y Enrique de Valle Ibarlucea y Alfredo L. Palacios, socialistas). La ley fue sancionada el 22 de noviembre 1902, en sesiones extraordinarias, después de una huelga generalizada que paraliza Buenos Aires. Es una ley breve que consta de cinco artículos Permitió y habilitó al gobierno a expulsar inmigrantes sin necesidad de juicio previo. Fue utilizada, sobre todo, contra anarquistas y socialistas con la finalidad de evitar las protestas del movimiento obrero. Esta ley se mantuvo en vigencia durante 56 años, fue derogada en 1958 bajo el mandato de Arturo Frondizi. La ley sostenía que el Poder Ejecutivo estaba facultado para expulsar a: Art.1) todo extranjero que haya sido condenado o procesado por tribunales extranjeros por delitos comunes; art. 2): a todo extranjero cuyo comportamiento perturbe el orden público; art. 3) el Poder Ejecutivo puede impedir la entrada de todo extranjero cuyos antecedentes autoricen a incluirlo entre aquellos a quienes se refieren los artículos 1 y 2; art. 4) el extranjero cuya expulsión haya sido ordenada, tiene tres días para salir del país, pudiendo ser detenido hasta el momento del embarque. Vemos que el Poder Ejecutivo no necesita citar ninguna sentencia judicial ni ningún hecho concreto, sólo debe expresar su opinión sobre la peligrosidad del sujeto en cuestión.

Al igual que Juan B. Justo, Payró no creía que la violencia fuera un medio para la transformación social, sino que estas modificaciones debían realizarse mediante los debates y la educación. Es así que con *Marco Severi* se impulsa la idea de la rehabilitación, a través del trabajo, de quien ha delinquido (Cf. Generani, 2002). No obstante, hacemos notar que el personaje, Marco Severi, no es alcanzado por los efectos de la Ley de Residencia (4144) que es aplicable a todos los extranjeros a quienes las autoridades consideran peligrosos por sus ideas rebeldes y que, por esta causa, pueden ser expulsados sin poder presentar ningún recurso de amparo que lo impida. En el caso de la obra que estamos analizando, no se trata de la expulsión de Severi puesto que el personaje no ha cometido ningún delito en el

territorio argentino, sino que debe cumplirse con el pedido de extradición<sup>145</sup> realizado por Italia.

En *Marco Severi*, los distintos niveles de la obra están destinados a la exposición de una tesis, una predicación relevante sobre el mundo social, resultado de la observación de los hechos, con la finalidad de modificar la realidad. Propósito que se explicita en el final de la obra cuando el juez de instrucción afirma: “Hay que modificar la ley”. Según la información de la época, este final resultaba vitoreado por los espectadores (Cf. Ordaz). Con el objetivo de que la tesis quede clara, Payró recurre al personaje delegado, (está clara cuál es la posición del autor frente a los conflictos y a la defensa de los derechos del individuo), tanto Suarez como el juez de instrucción, quienes cumplen este rol, coinciden en la necesidad de tomar posición frente a los problemas que surgen de la aplicación de la Ley de Extradición y permiten al espectador comprender, acabadamente, el mensaje de la obra. Payró presenta en *Marco Severi* los principales procedimientos del drama moderno: el personaje referencial con clara identificación social: Luis/Marco, de origen italiano que, en su juventud, se preocupaba por su madre y, ahora, se preocupa por su mujer y su hijo, como así también, por los obreros con los que comparte el trabajo; el acuerdo metonímico entre el personaje y el espacio que habita (lo vemos habitando la casa en la que también está su imprenta); cada uno de los personajes posee una entidad psíquica y social: Luis/Marco tiene pasado y memoria, motivaciones, pertenencia socio-cultural y un comportamiento que lo diferencia; aparece el método biográfico que hace que tenga su historia; podemos marcar la oposición de caracteres: Gaspar/Benito; Luis/Jermán; cada uno de los personajes posee rasgos definibles. El hecho de que la obra suceda en condiciones de tiempo contemporáneas a su composición acentúa el efecto de contigüidad entre el teatro y la vida cotidiana. La voluntad de Payró vinculada al cientificismo queda evidenciada a partir de la explicación de las leyes que realiza Suarez, así, la figura del abogado y su exposición ratifica el rol del teatro como un camino posible para la articulación y el debate de las normas que emergen de los textos jurídicos. Podemos marcar, asimismo, la creación de una red simbólica que objetiva y sintetiza la tesis con signos complementarios: la imprenta, la cooperativa, el

---

<sup>145</sup> La solicitud de extradición debe ser cursada por vía diplomática. Una vez que la representación diplomática del país demandante formule la solicitud acompañada por la documentación que la respalda, la Dirección General de Asuntos Jurídicos de la Cancillería Argentina verificará el cumplimiento de los requisitos formales exigidos por el tratado aplicable para notificar, posteriormente, al juez.

acreedor inescrupuloso. Encontramos, finalmente, redundancia pedagógica, mediante la cual se insiste una y otra vez sobre lo injusto de la situación, al mostrar a Luis como un hombre que reúne todas las virtudes en oposición a otros personajes que son traidores o que tienen malas intenciones. Todos estos elementos nos permiten incluir a *Marco Severi* en el drama moderno canónico.

La obra responde a las ideas combativas instaladas en la escena francesa por Brioux y Mirbeau, textos del drama moderno que presentan una tesis sobre nuevos temas que se discuten en el Parlamento, en la prensa y en los debates de la gente: las enfermedades calificadas de sociales, la educación del pueblo, la corrupción política y económica, el atraso de la legislación, etc. Tesis de regeneración por las fuerzas transformadoras que operan tal como, con optimismo, lo ve Payró. La pieza es presentada como una “*obra de tesis contra la Ley de Extradición aplicada a un delincuente regenerado*” (Seibel, 2011: 22). El mensaje final en la voz del juez quien dice: “*Hay que enmendar esa ley*”. En relación con esto dice Bosch: “*Concesión hecha a las ideas de aquellos días de huelga más o menos revolucionarios y de primeros de mayo sangrientos, estaba de moda por entonces, este asunto de obreros de acuerdo con las tendencias y los trabajos públicos de Palacios y Justo*”. (1969: 67).

### III) *Almas que luchan* (1905) de José León Pagano

José León Pagano<sup>146</sup> desarrolla distintas actividades a lo largo de su vida: pintura, crítica, ensayística, teatro y narrativa. Inicia tempranamente su tarea de crítico y comienza a trabajar en ‘La Nación’ en 1905, cuando se produce el alejamiento de Roberto J. Payró. Este hecho es fundamental para el autor que se define a sí mismo como “un hombre formado en ‘La Nación’, en este medio, publica sobre arte, tanto consagrando nuevos talentos como confirmando el valor de los ya conocidos. El material que Pagano publica en este diario será recopilado en *El arte de los argentinos*, mil quinientas páginas divididas en

---

<sup>146</sup> El Archivo perteneciente a José León Pagano integra el patrimonio del Museo de Arte Moderno de la Ciudad de Buenos Aires. El fondo documental donado en 1968 está integrado por los documentos reunidos por José León Pagano durante la investigación para la elaboración del libro "El Arte de los Argentinos" y por los artículos publicados en el diario ‘La Nación’ entre 1922 y 1948.

tres volúmenes. Pagano sostiene que toda creación es inherente al individuo. Considera que es imposible hablar de arte objetivo (Cf. *Motivos de estética* de Pagano). Sostiene que el arte es producto de un sujeto que se autoafirma en cada momento estético. Ejercen en Pagano gran importancia los viajes a Europa en los que entra en contacto con las principales manifestaciones artísticas de la época, enriqueciendo su sentido de la observación y su capacidad crítica. Pagano escribe entre sus ensayos: *Motivos de estética* y *Nuevos motivos de estética*, estos textos contienen conferencias, artículos y publicaciones anteriores de diversa índole. En general, en su escritura, asocia exposiciones teóricas sobre problemas estéticos con reflexiones de tipo histórico y filosófico. Es, sobre todo, en *El arte de los argentinos* donde aparecen reflexiones de interés para la valoración de su pensamiento.

Entre las expresiones que utiliza para describir el arte, Pagano utiliza nociones tales como: “intuición objetivada”, “categoría del espíritu”, “representación espiritual”, “intuición lograda”, todas ellas con una misma connotación conceptual ya que sostiene que para comprender el arte hay que atender al acto humano que lo origina (Cf. Sallenave de Saguí). Así entendido, “*el arte se constituye como tal y es tal en la intuición, o sea en esa peculiar forma de conocimiento caracterizada por la alogicidad. El conocimiento intuitivo produce imágenes; representa y no conceptualiza. Por ello, el arte es saber individual de lo particular*” (Sallenave de Saguí, 1979:89).

Dice Pagano:

*El artista ve, siente, expresa y da vida propia a organismos particulares. Está, por definición, fuera de lo conceptual. Mientras éste unifica, él diversifica individualizándolo (...). El artista es, por esencia, un creador de unidades, que va objetivando como hechos únicos, inconfundibles, definidos por su propio significado ideal* (1940: 136).

Es así, que Pagano recibe la influencia de Benedetto Croce quien le atribuye una naturaleza autónoma al saber intuitivo respecto del saber lógico, cimentando la autonomía y la singularidad del arte (Cf. Sallenave de Saguí). Cada vez que el artista intuye, a la vez, expresa; si la expresión falta, la intuición no es tal. El ‘yo’ lírico del poeta es el que nutre al acto artístico brindando, de esta manera, coherencia a la intuición o representación. El autor

considera, en primer lugar, que el lirismo no es nada accesorio, sino un aspecto central de la intuición artística, en segunda instancia, el sentido estético, en tanto orden y belleza, es inteligencia. Por último, el autor considera al arte como una expresión subjetiva, es decir, personal. En la creación, entonces, todo es inherente al individuo. Pagano considera, entonces, que el arte es expresión de un 'yo' lírico que se expresa como subjetividad radical (Cf. Sallenave de Saguí). Afirma que hablar de arte objetivo es un contrasentido ya que el arte es producto de un sujeto que se auto-afirma en cada momento poético.

Pagano considera que hablar de idealismo o de realismo en el arte es erróneo, ya que en la actividad artística no se copia ni se imita al mundo real, sino que se lo representa 'desrealizándolo'. En la expresión artística, la intuición expresada mediante lo particular concreto conforma la obra de arte que funciona como un mundo ideal de acuerdo a sus propias leyes y con características específicas. Lo que vale en la obra poética, dice Pagano, es el contenido artístico que la conforma, es decir, no la cosa representada, sino la imagen que expone la cosa representada dotándola de belleza. Para el autor, la expresión poética es resultado de una profundización en la propia intimidad y no como resultado de influencias externas. Cada obra poética es un mundo único y concluso que no admite comparaciones. La historia de las expresiones poéticas se traza a partir de los que descubren caminos inéditos. Otorga importancia a la utilización de la técnica y los procedimientos por parte de los autores ya que cuando el artista exterioriza su obra se sirve de conocimientos técnicos. El proceso de 'desrealización' de la obra de arte no significa que el autor se aísle de la naturaleza, sino que debe respaldarse en ella para transformar su fantasía y convertirla en expresión poética.

El artista atraviesa distintas etapas: ver, sentir, expresar. Se enfrenta a la naturaleza y la interioriza confiriéndole una nueva forma de ser:

*En el sensitivo que se expresa por imágenes no puede coexistir, pues, esta dualidad: el hombre del arte y el hombre de la naturaleza. No se excluyen, ni se estorban, desde luego. Más tampoco -advértase- convergen. No concurren a un mismo acto. Hay allí dos sentimientos distintos. La naturaleza, como tal naturaleza nos dice que está fuera y frente a nosotros (...). La imagen está en nosotros y vive en nosotros: no el objeto de contemplación, no su realidad corpórea, no su material*

*consistencia, sino, su vida, su acción, su sistema organizado, su esencia (...). Lo sentimos vivir porque ya no lo vemos como naturaleza* (Pagano, 1940: 135).

Pagano sigue a Croce quien considera necesario que el artista interiorice el mundo exterior para que éste se manifieste como arte. La naturaleza sólo sirve como estímulo de la creación poética, no tiene en sí misma resonancias poéticas, sino que la adquiere mediante la fantasía humana. El artista transforma, con su trabajo, la realidad natural y la expresa como contenido poético ‘desrealizado’. Así entendido, nada hay de externo en la obra poética. La realidad del arte es fruto de una intuición creadora y no de una imitación mecánica. El contenido formal que transmite la expresión artística es la subjetividad del artista. Lo que define al verdadero artista es su capacidad para ‘desrealizar’ la materia.

Pagano sostiene una postura crítica en relación con las vanguardias, sobre todo, futurismo y surrealismo, ya que considera que deshumaniza a quien la ejerce. Sólo ve en ellas una intención evasiva. Considera que las abstracciones implican un empobrecimiento de la naturaleza al eludir una representación directa de seres y cosas (Cf. Pagano, 1940: 353). Las ideas estéticas de José León Pagano<sup>147</sup> implican una toma de posición frente a determinados aspectos del arte. Es importante tener en cuenta que la tarea crítica es esencial en el trabajo del autor.

*Almas que luchan* se estrena el 2 de octubre de 1905 en el Teatro Rivadavia de Buenos Aires por la Compañía de Jerónimo Podestá. Tiene quince personajes. Es una comedia en tres actos.

A nivel sensorial, tal como lo vemos en las indicaciones del espacio escénico, el dramaturgo diseña un espectador/modelo que acepta la ilusión y sostiene el principio de dramaticidad. En la descripción que se realiza en la primera didascalia, leemos:

*Hall, amplio, lujoso en la quinta de los Linares. A la izquierda del espectador, una galería abierta entre cuyas columnas se alcanza a ver el parque (...) La escena en ángulo entrante. Plantas, flores, etc. (...). Los muebles claros. Es de día. Poco antes de levantarse el telón, se oirán los acordes de un vals ejecutado por la orquesta, que se supone en el parque* (Pagano, 1919: 6).

---

<sup>147</sup> La dramaturgia de José León Pagano ha sido estudiada por Monner Sanz, (1954), Sallenave de Saguí, (1979), Ordaz, (1994), Seibel, (2002), entre otros.

En la descripción del espacio escénico, Pagano utiliza los elementos propios de la escena realista de drama moderno: plantas, sillas, flores, una mesita, muebles claros, etc. La construcción del espacio escénico permite que el receptor se forme una imagen del universo de la obra (Cf. Pavis, 2005). El espacio dramático se construye a partir del vínculo entre las acotaciones escénicas del autor, las acotaciones espacio-temporales y los diálogos. De esta manera, cada receptor conforma su propia imagen subjetiva del espacio dramático. El espacio dramático es el espacio de la ficción y depende tanto de las indicaciones del autor como de la imaginación del receptor, así entendido, sostiene Pavis, que el espacio dramático (simbolizado) y el espacio escénico (percibido) se entrecruzan constantemente en la imaginación del receptor, constituyéndose mutuamente (Cf. Pavis, 2005: 170). En el diseño del espacio encontramos confort y buen gusto, lo que denota el nivel social de los personajes.

Según Hegel (Cf. *Estética*), el teatro es el lugar de la objetividad pero, también, de la confrontación entre escenario y sala aunque es, al mismo tiempo, un lugar donde el espectador debe proyectarse, y es a partir de este momento, cuando el teatro se convierte en “espacio interior”, es decir, en *“la extensión del yo con todas sus posibilidades”* (Mannoni, 1969: 181, extraído de Pavis, 2005: 173). En relación con esto, dice Freud: *“El verdadero goce de la obra poética proviene de la liberación de nuestras tensiones anímicas”* (1969. Vol. X, p. 179, extraído de Pavis, 2005: 173), probablemente, sigue el autor, *“el hecho de que el creador nos pone en situación de gozar de nuestros propios fantasmas sin reproches ni vergüenza, contribuye enormemente a su éxito”* (Pavis: 2005: 179). En relación con esto el drama moderno plantea una escenografía con un espacio con tres dimensiones. La escenografía concibe, hoy, su tarea como un dispositivo, lo que implica que el escenógrafo dispone de las áreas de juego, los objetos y los planos de evolución sobre la acción que deben ser interpretados (Cf. Pavis, 2005). La escenografía es capaz de iluminar el texto y la acción humana, y de dibujar una situación de enunciación (Cf. Pavis, 2005), de manera tal de encontrar la situación de enunciación más productiva posible para la lectura del drama moderno.

A nivel narrativo, la secuencia se articula a partir de la ubicación estratégica y el valor que se le otorga a los encuentros personales. En todos los casos, aparecen combinadas

la acción verbal y la acción interna, es decir, aquello que los personajes callan. Es evidente la voluntad de Pagano de brindar cohesión a la estructura dramática y garantizar la claridad de la tesis a los receptores. Vemos, también, desde las primeras escenas, como Pagano le adjudica enorme importancia a lo sucedido en el pasado como matriz que posibilita la conformación del mundo presente. Los banqueros conocen los antecedentes de Juan Carlos y están en guardia. La información se va brindando gradualmente y el valor de esa información genera transformaciones. Podemos marcar la simplicidad del argumento de *Almas que luchan*.

- a) Situación inicial: Lucero es el presidente de un banco con problemas financieros. Ha logrado que Manuel Gómez invierta en el banco pero le preocupa Juan Carlos, el hijo periodista de Gómez que suele hacer denuncias sobre cuestiones económicas en los medios en los que trabaja. Piensa que, tal vez, al estar el padre involucrado, Juan Carlos guarde silencio. En la casa está también Hansen, (para convencerlo a Gómez de que invierta), un inversionista sobre el que han echado a correr el rumor de que es inversor del banco, aunque esto no es cierto. Juan Carlos es un hombre con ideales. Lucero expresa su preocupación sobre él: *“no me negarán ustedes que habérselas con un hombre como Juan Carlos sea motivo de preocupación para cualquiera”* (1919: 3). Califican a Juan Carlos como uno de los *“apóstoles de la verdad”*, Lucero y Olivera desconfían de todos y no quieren hablar delante de la gente. Gómez dice sobre su hijo *“mis negocios y sus ocupaciones nos mantienen separados”* (1919: 4). La personalidad de Juan Carlos es definida por él mismo: *“toda mi fuerza está en la verdad que sostengo”* (1919: 5).
- b) Complicación: el acto II tiene lugar en la redacción de ‘La Reforma’, el diario dirigido por Juan Carlos. Hablan sobre el estado de la Bolsa de Valores y la habilidad que tiene Lucero para salir ileso de los fraudes en los que participa. Juan Carlos se entera que Lucero llama a su padre al banco, tienen una conversación, sabe que su padre será uno de los perjudicados por la nota periodística que va a publicar.
- c) Re (Acción): El padre le ruega que no publique la investigación ya que toda su fortuna está en riesgo. Juan Carlos le reprocha que sólo le preocupe su dinero

pero no su reputación. Se niega a obedecer a su padre sosteniendo que él tiene sus ideales:

*Juan Carlos: Soy joven, tengo ideales, y por ellos, lo he sacrificado todo: sufrí persecuciones encarnizadas, arrostré la calumnia; y, en esa lucha de almas, donde las menos puras cayeron, la mía se elevó cada vez más. (...) y hoy tú, mi padre, vienes a pedirme que la arrebate de allí para que yo mismo la pasee por el lodo, disculpándote diciendo que ese lodo es dorado (Pagano, 1919: 21).*

El artículo se publica pese a las advertencias.

- d) Resolución: en el acto III, Gómez está muy mal, tiene un revolver en su escritorio. Gómez habla con Hansen sobre la inversión en el banco y se da cuenta que Hansen no participa en el proyecto, tal como le habían dicho. Llega Morales a informarle que, al día siguiente, va a venir el ingeniero a descontar las letras, pese a que aún no vence el plazo. Frías le informa a Gómez que su hijo está iniciando una investigación periodística sobre la situación irregular del banco, la quiebra fraudulenta del Banco Fluvial. Gómez se sofoca. Hansen le exige que le pague la totalidad de la deuda que tiene con él. Gómez habla con su hijo y le cuenta que está arruinado. Juan Carlos no le cree, afirma que no puede ser de un día para otro. Gómez no sólo perdió su dinero, sino también el de su hijo y el de otras personas que habían confiado en él. Le preguntan a Juan Carlos cómo puede él justificar la conducta de su padre si él mismo “*delata a los culpables*”. Juan Carlos ofrece la propiedad del diario para saldar las deudas de su padre. Gómez es detenido.
- e) Situación final: finalmente, es Teresa, la novia adinerada de Juan Carlos, quien sale en defensa de su suegro evitando que éste vaya a la cárcel.

*Juan Carlos: (Con profunda emoción). Acepto el sacrificio, esposa mía: ¡Oh, Cómo se comprenden nuestras almas! (Hace como para abrazar a María Teresa, pero ésta lo detiene). (Pagano, 1919: 34).*

En la obra, encontramos claramente utilizada la oposición de caracteres. En Juan Carlos vemos las características individuales típicas del héroe ibseniano que se diferencia de la doxa común y pretende un sistema de valores y saberes distintos de los instituidos. Podemos encontrar en este personaje la distinción a la que hace referencia Ibsen entre individuo y ciudadano<sup>148</sup>. Contrarrestando a Juan Carlos, encontramos al resto de los personajes que poseen un carácter más pragmático y aspiran a sacar ventajas de las situaciones que se presentan sin tener consecuencias por este accionar.

En el nivel referencial, cada uno de los objetos que son utilizados en el marco de una ficción remiten a alguna cosa exterior a ellos, entonces, vemos objetos que, en la medida que son puestos en evidencia por la interpretación, se convierten en signos, así, el espectador, al analizarlos construye significados y los integra al funcionamiento del escenario y de la escena (Cf. Pavis, 2005). De esta manera, podemos decir que más allá de que el efecto de realidad provoque ilusión de identificación (Cf. Barthes), la identificación posee un contenido ideológico, conocido previamente, que posibilita la ilusión realista (Cf. Pavis). La obra muestra el mundo de la burguesía contemporánea, especialmente, el espacio de las finanzas y del periodismo. Cada uno de los elementos de la fábula y de la historia remiten a este espacio, de manera tal, que el espectador pueda reconocerlo claramente y no encuentre discordancia entre lo que presencia sobre el escenario o lee en el texto, y las características que dichos espacios tienen en la vida cotidiana. Los caracteres aparecen, nítidamente, expuestos con rasgos definibles que permiten identificarlos con una pertenencia socio-cultural. Podemos preguntarnos por el vínculo entre la realidad representada y la dramaturgia, en relación con esto, Pavis sostiene que presuponemos un vínculo dialéctico entre ambas, puesto que la naturaleza y el análisis de la realidad influyen en la dramaturgia, a la vez, que la forma dramática utilizada, en este caso el drama moderno, nos ayuda a conocer esa realidad e influye en ella. Por supuesto que el vínculo entre realidad y mundos poéticos no es para nada endeble, de ahí la importancia de conocer y reconocer los procesos de ficcionalización (Cf. Cap. I), y de ideologización que señalan el lazo entre el texto dramático y el intertexto (Cf. Pavis, 376-377).

---

<sup>148</sup> Cf. Capítulo II.

Para Lukács, el héroe debe poseer una existencia rica en momentos significativos, debe ser portador de las contradicciones del medio y de la época. En el héroe deben coexistir rasgos individuales originales y la marca social de los conflictos de su tiempo, tal como lo vemos en Juan Carlos quien permanece fiel a sus convicciones hasta el momento en que su propio patrimonio está amenazado. Para Lukács no es conveniente que el héroe tenga cualidades excepcionales, sino que es preferible que posea una existencia dramática<sup>149</sup> en sí mismo. Juan Carlos se caracteriza por su ingenuidad e imprevisión inicial en relación con el negocio fraudulento que denuncia. Esta postura lo asimila a la figura del villano idealista al que George Bernard Shaw (Cf. *The Quintessence of Ibsenism*, 1913), define como alguien que, en busca del desenmascaramiento de una verdad, termina generando enormes problemas a su propio entorno. En relación con la figura del villano idealista, dice Shaw: “*A typical Ibsen’s play in which (...) the villain is an idealist. (...) he is a villain by virtue of his determination to do nothing wrong*” (1913: 59). La conducta de Juan Carlos afecta a distintas personas vinculadas con el ordenamiento social de la ciudad, Pagano construye una lógica con la que funcionan distintos sectores del poder, lo que permite desplegar una cantidad de puntos de vista diferentes, cada uno fundamentado en distintas observaciones, experiencias y valores. A partir de esta construcción podemos ver la complejidad del entramado social, del ser humano y de sus distintas realidades, con la polifonía y la complejidad de las distintas voces, se genera un efecto de relativización sobre el papel del individuo. Encontramos en Juan Carlos características de los héroes ibsenianos. En relación con esto, dice Mario Parajón:

*Las grandes figuras del idealismo ibseniano triunfan durante poco tiempo, luego, caen, y no sabemos si son seres monstruosos o si se cometió con ellos una injusticia. Ibsen simpatiza con ellos, con su gesto de erguirse ante los demás, y de reconocer, a la vez, que son capaces de acciones realmente atroces, con tal de realizar la idea que los obsesiona* (1999:16).

En el caso de Juan Carlos sabemos que está en lo cierto y que el fraude bancario es real, pero irónicamente, todos sus ideales se derrumban cuando lo afectan a él mismo y al patrimonio de su familia.

---

<sup>149</sup> Para Pavis, ‘dramático’: “*es un principio de la construcción del texto dramático y de la representación teatral que muestra la tensión de las escenas y de los episodios de la fábula hacia un desenlace y que sugiere que el espectador queda cautivado por la acción*” (2005: 144).

Nivel lingüístico: en todo texto dramático, la enunciación aparece en dos niveles, en primera instancia, en los discursos individuales de los personajes y, en segundo término, en el discurso globalizado del autor y del trabajo del equipo de la puesta en escena (Cf. Pavis, 2005: 137). Es decir, por un lado, los discursos autónomos y las características de cada personaje relacionados con su situación individual; por otro, aparece una tendencia a homogeneizar los discursos de los personajes a través de las marcas de autor. Encontramos multiplicadas las fuentes del discurso, así entendido, el decorado, los gestos, la mímica, los tonos ‘hablan’ de la misma manera que el texto. De esta manera, se instaura el dialogismo (Cf. Bajtin) entre las distintas fuentes de la palabra.

Asimismo, no siempre lo que se afirma es dicho de manera directa. Mediante asociaciones o convenciones podemos deducir las implicaciones que superan a los enunciados visibles. Es, así, que la presencia de un objeto es suficiente para indicar qué situaciones presupone. De esta manera, se afirman cosas que nunca se explicitan. Una vez convertidas en presupuestos, se mantienen y no deben contradecirse ni suprimirse

Para comprender las formaciones discursivas se deben conocer las condiciones de producción de las instituciones que las envuelven y de las reglas constitutivas del discurso. Es así, que las formaciones discursivas deben ser relacionadas con las posturas de los agentes en el marco de las luchas sociales e ideológicas. En este caso, hablamos de un drama moderno, por lo tanto, se muestra la inserción del individuo en dicho contexto socio-histórico. Es teniendo en cuenta lo antedicho que tomaremos la noción de ideologema ya que, a partir de éste, se representan la experiencia y el sentimiento social. “*Son ideologemas los que entran como contenido de las representaciones literarias porque la vida social no puede pasar a la literatura sin la intermediación de estas unidades discursivas*” (Sarlo-Altamirano, 1993, p. 35). La obra comienza como toda conversación de la vida cotidiana a través de una “secuencia de apertura” (Coulthard) en la que se mantiene un diálogo sobre temas intrascendentes. Mientras esto ocurre el protagonista está organizando todo para hacer la denuncia y Lucero trata de impedirlo. Dice Bajtin: “*(...) la particularidad del diálogo es que tiende al límite de la incompreensión recíproca de personas que hablan lenguajes diferentes*” (1979, p. 195). En consonancia con la enunciación realista vemos que predomina la función conativa, sobre todo en Lucero; en tanto se afirma la función emotiva, en especial, en Juan Carlos; y, en ambos, la función

referencial. La finalidad del discurso es que el lector/espectador piense que lo que les sucede a los personajes, puede sucederle a él.

El drama moderno además de contar una historia, expone un intercambio de palabras sobre la temática principal de la obra, es decir, el campo sobre el cual giran los intercambios. El diálogo es la gran fuente de información sobre el desarrollo de la acción (Cf. Ubersfeld). Esto suele concretarse a principios de la obra, tal el caso que estamos analizando:

Acto I, escena 1:

*Díaz: Porque me imagino que desde que Manuel Gómez ha invertido en acciones de nuestro banco un capital como el que sabemos, su hijo Juan Carlos, esta vez tendrá más interés en callar ...dado que nuestros temores hayan tenido algún fundamento.*(Pagano, 1919: 2).

Luego, se abren los intercambios hablados y encontramos, así, la función informativa del relato. En el drama moderno, el nudo temático suele estar muy claro.

El nombre del diario, “La Reforma” guarda un lazo intertextual con el título de la obra en los niveles: léxico, sintáctico, compositivo y semántico<sup>150</sup>. La intención sería reafirmar la intención reformadora que tiene el comportamiento de Juan Carlos. Vemos, asimismo, que las afirmaciones tajantes del protagonista en sus parlamentos iniciales terminan teniendo un valor irónico ante la postura cambiante del final de la pieza. Es Juan Carlos quien asume el estatuto del personaje delegado ya que es el encargado de explicitar las condiciones de comprensión de la tesis (Cf. Hamon), utilizando la redundancia pedagógica, Juan Carlos, siempre, se preocupa por garantizar la comunicación con el público. Este personaje está lejos de ser un personaje positivo, el héroe bien intencionado del melodrama social, sino que tiene contradicciones, aspectos inesperados, ansias de reconocimiento público y arrogancia.

La gradación de conflictos presente en la obra exige un escalonamiento, el debate de ideas obliga, por sí mismo, a la gradación.

---

<sup>150</sup> Cf. Pérez Firmat, Gustavo, “Apuntes para un modelo de la intertextualidad en literatura en *Romanic Review*, LXIX, 1-2, 1978, PP. 1-14).

La temática de la obra se simboliza en un diálogo que mantienen los personajes sobre una escultura que hay en la casa. Lucero le pregunta a Juan Carlos qué significa: “*representa la Perfidia sofocando la Verdad*” aunque, según Juan Carlos, debería representar a la “*Perfidia vencida por la Verdad*” (1919: 8).

Encontramos, asimismo, el discurso legal. Juan Carlos invoca el artículo 168 del Código Penal: “*Quiero decir que hay en el Código Penal un artículo, el 168 para mayor detalle, que contempla ese caso*”<sup>151</sup>.

El drama moderno plantea un conflicto, provoca que los espectadores vean a los personajes, asuman una postura frente a lo presenciado y los imagine de la misma manera cuando no están en escena. La lectura tradicional que se hace en el teatro es la de dos seres en conflicto. El diálogo en el drama moderno expresa un ‘mundo posible’ (Cf. Eco) que la escena exhibe. Los personajes marcan los límites de ese mundo, lo que expresa el diálogo de *Almas que luchan* es cierto manejo del sistema financiero. El receptor compara ese mundo posible propuesto por el diálogo con su propio universo enciclopédico. Así, mediante este mecanismo, vemos por qué todo lo dicho en el diálogo que afecte ese mundo posible, es objeto de una evolución y de una cooperación (Cf. Ubersfeld). Cada uno de los intercambios lingüísticos es el encargado de vehiculizar el objeto de una evaluación del hecho realizada por el receptor. Al escuchar la situación de un banco involucrado en una defraudación, el receptor puede pensar en hechos similares ocurridos que él conoce y, ahí, comienza su reflexión. Es en este contexto, que surge lo ideológico, en ese vínculo entre el ‘mundo posible’ que presenta el texto y la enciclopedia del espectador.

Como sabemos, el drama moderno presenta una tesis. *Almas que luchan* aparece, en primer término, como un alegato a favor de la verdad pero termina con María Teresa, novia de Juan Carlos, que resuelve la situación para salvaguardar el honor de la familia y mantener oculto lo sucedido, evitando que vaya a prisión su suegro. Finalmente, al estar en juego además del honor, la libertad y la fortuna familiar, la verdad ya no es tan importante.

---

<sup>151</sup> “Será reprimido con reclusión o prisión de cinco a diez años, el que con intimidación o simulando autoridad pública o falsa orden de la misma obligue a otro a entregar, enviar, depositar o poner a su disposición o a la de un tercero, cosas, dinero o documentos que produzcan efectos jurídicos” (Código Penal de la Nación Argentina, 1985: 52).

Al inicio de la obra dice el protagonista:

*Juan Carlos: Tú conoces mi vida, la abnegación fue su ley y no retrocedí. (...) Pero sólo a costa de sacrificios inauditos, de sacrificios sin nombre he conseguido ponerla a una altura donde es necesario elevarse mucho para alcanzarla (Pagano, 1919: 21).*

Para terminar sosteniendo:

*Morales: ¿Cómo califica usted la conducta de su padre, usted a quien llaman el justiciero, usted que ha perseguido con saña a los que se encontraban en el mismo caso, usted que no se detiene en delatar a los culpables... veamos cómo lo califica usted?*

*Juan Carlos: Veo Morales, ¡Escúcheme usted, por Dios! ¡Mi padre puede cometer un error, llegar hasta la insensatez... que es mucho... pero eso que usted dice... robar... no... no! ¡Eso nunca!*

(...)

*Juan Carlos: Usted sabe... usted sabe que yo poseo un diario... además de un campo (...) todo, todo eso es suyo (...) pero no diga, no vuelva a repetir esas palabras... no lo haga usted, Morales... (Pagano, 2019: 31).*

A nivel semántico, *Almas que luchan* es un texto al que podemos incluir dentro del drama de problematización social. Los cuatro aspectos de dicha pieza que justifican la categorización son los siguientes: 1) Transforma los problemas sociales en tema de debate. 2) Tiene una perspectiva crítica de la sociedad. 3) La acción sucede en un ambiente contemporáneo. 4) Presenta personas comunes en situaciones cotidianas.

Se debaten, en *Almas que luchan*, las características problemáticas de los males que prevalecen en las comunidades (moralidad social y consideraciones de índole comercial se enfrentan con valoraciones generales de nivel familiar, amenazas de escándalos, etc.). Podemos preguntarnos si es Juan Carlos un intelectual que “le dice la verdad al poder” (Cf. Edward Said), un abogado del diablo o un tábano socrático. Vemos en la obra que cada personaje encarna un sector influyente de las esferas del poder (los bancos, el periodismo, etc.). La caracterización de cada personaje en concreto se cruza con los obstáculos personificados (la Ley, el Estado, el Periodismo, etc.). Pagano encuentra en Juan Carlos un

elemento para la provocación. El protagonista presenta tanto características del personaje positivo como negativo. El autor parece decirnos, al mismo tiempo, que tiene razón y se equívoca, encarna el deseo de verdad y la virtud individual. Así entendido, podríamos leer *Almas que luchan* como una obra de naturaleza alegórica que ilustra la sociabilidad del país. Lucero, el director del banco, aparece en este texto como sinécdoque del poder formal, integrándolo junto a otros personajes (los inversores). Juan Carlos, a su vez, configura un oxímoron ya que es en él donde se centra la tensión dramática que surge de la unión metafórica entre dos órdenes de realidades opuestos: el individuo y la sociedad. El protagonista aparece determinado por una serie de características que posee en común con otros personajes: son todos burgueses acomodados que viven en una gran ciudad. Sin embargo, posee también determinaciones suplementarias que lo convierten en un actor privilegiado y lo distinguen por su naturaleza y funciones del resto: una de las primeras determinaciones individuales es su profesión, es periodista y tiene acceso al conocimiento y a la difusión de ciertas informaciones que sólo él posee. Cumple un rol fundamental, el ejercicio del discurso, es a partir de sus dichos, de su situación de palabra que podemos descifrar su carácter que, por otra parte, es claramente descrito en el texto:

Encontramos relación entre *Almas que luchan* y *Un enemigo del pueblo*, aunque el final trágico se evita, ya que aparece Teresa para impedir el deshonor. El drama realista es impiadoso en su demanda por desenmascarar el lado negativo de la sociedad, la hipocresía y la falsedad, el uso de la fuerza, las manipulaciones. Los temas claves son: la verdad, la posibilidad de emancipación, la realización personal y la libertad del individuo. Es un drama acerca del camino que debe seguir cada uno, el camino de la voluntad que es, también, el camino de la libertad para el individuo y la comunidad. Sin embargo, vemos como el protagonista es incapaz, a diferencia de *Un enemigo del pueblo*, de sacrificar a su familia por mantener sus convicciones.

El entorno social es una burguesía sólida y bien establecida. Sin embargo, a pesar de esto, el mundo en el que viven los personajes está amenazado y es amenazador. Es un mundo en movimiento, los antiguos valores y la anterior interpretación de la vida son inestables. El movimiento crea trastornos y amenaza el orden social. Vemos cómo este proceso tiene un aspecto psicológico, social e ideológico. El motor que pone todo en

marcha es la necesidad de cambio. Vemos en esta obra una mirada cuestionadora de las instituciones: familia, propiedad, el sistema financiero, periodismo, aunque finalmente, todo permanece oculto. Vemos, también, el origen dudoso de muchas fortunas.

*Almas que luchan* es uno de los ejemplos más claros que encontramos del drama moderno canónico, en tanto responde a los procedimientos característicos de dicha poética, vale decir: el realismo escénico y la predicación de una tesis; el personaje referencial que actúa como garantía del vínculo entre el teatro y la esfera social; la acción interna del protagonista y el valor del silencio y de la palabra interna, es decir, no sólo de los enunciados pronunciados dirigidos a otros personajes o al espectador; el encuentro personal; el enfrentamiento entre individuo y ciudadano; la gradación de conflictos; la importancia del pasado; y, la inclusión del villano idealista. La obra nos habla del individuo que se opone a las reglas de sociabilidad, puesto que las considera erróneas. Esta obra de Pagano se encuentra atravesada por tensiones políticas. Siguiendo, en este sentido, la postura de autores de la teoría política clásica y moderna (Weber, Foucault, Bobbio, Schimidt, Prelot, Stoppino, Bourdieu, etc.), entendemos por acción política:

*Toda práctica o acción textual o extratextual productora de sentido social en un determinado campo de poder (relación de fuerzas), en torno de las estructuras de poder y su situación en dicho campo, con el objeto de incidir en ellos. Sentido que implica un ordenamiento de los agentes del campo en amigos, enemigos, neutrales o aliados potenciales. De esta manera, los campos de poder trabajan en escalas sociales diversas de lo macro a lo micropolítico (Dubatti, 2006: 136).*

Entre los procedimientos típicos del drama moderno que podemos marcar en la obra está el encuentro personal. El drama moderno es una poética que se escribe sostenida en estas situaciones. Cuando llega el momento del reconocimiento del “tenemos que hablar”, los diálogos funcionan como adelanto y preparación de lo que va a venir. Juan Carlos defiende la necesidad de la verdad como fundamento de la sociabilidad. En *Almas que luchan*, la verdad es de naturaleza objetiva (defraudación bancaria) aunque no está exenta del ámbito de la intimidad personal ya que conlleva un efecto traumático al existir la amenaza de causarle un daño a la familia. Vemos que no todos los personajes saben lo mismo, existen distintos planos de conocimiento y de distribución de saberes.

Encontramos, asimismo, elementos propios de la pieza dilemática o *problem-play* ya que Juan Carlos debe elegir entre dos opciones que se oponen totalmente y que, en ambos casos, implican pérdidas: puede seguir avanzando en su denuncia y pierde mucho (el vínculo con su padre y dinero); u, oculta lo que pasa y pierde sus principios. Quedando reservado al receptor la reflexión sobre lo sucedido. Así entendido, el espectador participa activamente en la construcción del drama moderno, ya que son textos que, tal como dice Mukarovsky (1931: 389), se concretizan sobre el “contexto total de los fenómenos sociales”.

IV) *La montaña de las brujas, 1912, de Julio Sánchez Gardel*

Julio Sánchez Gardel<sup>152</sup> nace en 1874, pertenece a una familia catamarqueña y, en 1899, se traslada a Buenos Aires. El autor tiene una gran capacidad de trabajo, durante la mañana trabaja en el correo, por la tarde, en la oficina antropométrica de la policía y, por la noche, escribe cuentos y crónicas policiales para ‘La Argentina’ dirigida por Mulhall<sup>153</sup>. Tiene una destacada actuación periodística en distintos medios. Es de ideología socialista, sobre todo, a partir de su contacto con Mario Bravo. En sus inicios, el prestigio de su primo Ezequiel Soria quien había tenido oportunidad de viajar por Europa conociendo las últimas tendencias de la dramaturgia, ejerció gran influencia en el autor. Sánchez Gardel, además de su trabajo como dramaturgo, es director de compañías teatrales y se preocupa por la búsqueda de soluciones a los problemas de los autores que trabajan en condiciones precarias. Es uno de los fundadores de la Sociedad Argentina de Autores Dramáticos cuyo primer presidente fue García Velloso. En dos oportunidades, en 1922 y 1931, la presidencia de la entidad está a cargo de Sánchez Gardel.

---

<sup>152</sup> Entre los críticos que abordaron su obra podemos mencionar a Echagüe, (1926), Martínez Cuitiño (1942), Moya, (1938), Ponferrada, (1947), Ghiano, (1951), Saldías (1923), Berenguer Carísomo, (1947), Casadeval, (1965), Lafforgue, (1966), Amores de Pagella, (1967), Seibel, (2006), Mogliani, (2006), Maccarini, (2011), entre otros.

<sup>153</sup> Tal como cuenta Antonio Saldías en La novela semanal, Buenos Aires, 1923, en una edición de *Los mirasoles* realizada por el Instituto Nacional del Teatro (7-13).

Martínez Cuitiño divide la obra de Sánchez Gardel en tres etapas: Primer período: entre 1904 y 1908 al que denomina “Impulso inicial”. Segundo período: entre 1911 y 1916, “radicación consciente”. Tercer período: 1916-1931: implica un declive de su obra en el cual escribe siete obras sin relación, en cuanto a su estructura, con la época precedente. Juan Carlos Ghiano completa el análisis realizado por Martínez Cuitiño y agrega que el primer período va desde *La otra* hasta 1907, son obras de “*tanteos y pruebas*” (1955: 23), encontramos, en esta etapa: *Almas grandes*, 1904, comedia en dos actos estrenada en el Teatro Comedia; *Ley humana*, 1905, comedia en un acto, estrenada en el Teatro Moderno; *La garza*, 1906, sainete en un acto, estrenada en el Teatro Apolo; *En el abismo*, 1906, drama en tres actos, estrenado en el teatro Apolo; *Cara o cruz*, 1907, comedia dramática en un acto estrenada en el Teatro Nacional; *Noche de luna*, 1907, comedia de costumbres en un acto, estrenada en el Teatro Argentino. Según Ghiano durante esta etapa surgen los temas favoritos del autor, es decir, la oposición entre Buenos Aires y provincia, las situaciones amorosas y el tema del perdón. El segundo período comienza según Ghiano en 1908 en el que estrena sus obras más significativas: *Las campanas* (1908), *Los mirasoles* (1911), y *La montaña de las brujas* (1912). El tercer período se caracteriza por la escritura de obras repetitivas que tienen por finalidad el lucimiento de los actores protagonistas, entre otras, *El zonda* (1915), que significa el mayor fracaso de Pablo Podestá. También, *La llegada del batallón* (1916) y *El príncipe heredero* ((1918). La segmentación realizada por Martínez Cuitiño y por Ghiano es retomada por Delfín Leocado Garasa (1963) y por Jorge Lafforgue (1966). Este último plantea una etapa iniciática (1904-1908), una segunda etapa más afianzada (1911-1916) y, a partir de ahí un período de declinación, (1916-1930). Lafforgue realiza una clasificación de su dramaturgia según los temas: a) poemas trágicos telúricos, b) comedias de costumbres provincianas, c) comedias dramáticas de ambiente ciudadano, d) piezas menores. Atendiendo a los aspectos temáticos e ideológicos divide la obra en: a) período de tanteos, (1904-1907), b) denuncias sociales (1907-1908), c) pintura costumbrista (1910-1911), d) etapa de búsqueda dramática en el ámbito rural, (1912-1915), e) etapa de repetición (1916-1930).

En cuanto a las ediciones de Sánchez Gardel, las primeras y, prácticamente, únicas publicaciones de sus obras se encuentran en revistas teatrales, tales como ‘Bambalinas’, ‘La Escena’ y ‘La Farsa’, editadas en Buenos Aires.

Tomaremos como pieza representativa del drama moderno *Las montañas de las brujas* (1912), obra en tres actos, estrenada en el Teatro Nuevo por la Compañía de José Podestá. El texto pertenece al segundo período (siguiendo la periodización realizada por Martínez Cuitiño) en el que encontramos los textos más representativos del autor.

El teatro de Sánchez Gardel retoma los mismos asuntos y rehace las mismas situaciones. Pablo Podestá que había interpretado, en *Los mirasoles*, a don Sofanor, entusiasmado con el dramaturgo catamarqueño, le pide que le escriba un drama que le permita esforzar sus actitudes. De esta manera, surge *La Montaña de las brujas* uno de los dramas de mayores pretensiones del autor.

*La montaña de las brujas* responde a la estructura del drama moderno en su versión ampliada ya que incorpora elementos del simbolismo y del costumbrismo subordinados a una matriz que proviene del drama moderno canónico. Para realizar el análisis de la obra, primero, nos detendremos en su relación con el drama moderno y, luego, en los procedimientos ampliados de la poética. La obra se basa en el modelo mimético-discursivo-expositivo del drama moderno. Tanto, desde su estructura como desde su temática, refiere al teatro popular del fogón (Cf. Maccarini). Encontramos elementos y recursos de raíces folklóricas e históricas como el mito de la transformación, la animalidad, el desenlace compensatorio y procedimientos de los autos sacramentales americanos. La estructura de la obra es circular y obsesiva.

Dice Domingo Casadevall en relación con *La montaña...*:

*A nuestro juicio Julio Sánchez Gardel no estuvo a la altura de sus comedias de costumbres pueblerinas... En efecto, su construcción es elemental, propia de aquel teatro que en un momento de nuestra historia buscaba un efectismo complaciente del público: con explosión de ímpetus salvajes, fuerzas hipnóticas, lucha del bien contra el mal, fatalismo, brujerías, celos y traiciones* (1965: 150).

Esta obra pertenece a la época en que los actores consagrados imponían sus opiniones y se aferraban a gestos que le gustaban al espectador. Lo discursivo prevalece sobre la acción física.

Arturo Berenguer Carísomo afirma que es:

*Un derivado del realismo costumbrista: aquel que con sentido poemático llevó a la escena el misterio trágico de una región... el norte argentino, con su montaña, el uturunco, el cóndor, la desdichada raza calchaquí, el misterio de sus agoreras, mitos y leyendas, debió ser lo más aprovechable para un teatro simbólico de fondo realista (1947: 391).*

Dice Jorge Lafforgue en un análisis introductorio a la obra del autor:

*Sánchez Gardel dejó la comedia de costumbres para intentar la tragedia, y en este sentido radica el núcleo de su renovación temática. Desde tal, perspectiva, el animismo sigue teniendo importancia fundamental sólo que no se le reconoce valor en sí; pasa a ser de esta forma un elemento subordinado. Obediente al destino, a la ley porque La montaña... ha querido vestir íntegro el ropaje de la tragedia clásica. Lo consigue sólo a medias; por momentos aflora el disfraz (1966: 14).*

Según Ghiano (Cf. 1951) las fallas del teatro de Sánchez Gardel son propias de la cultura limitada del autor y de las modificaciones que le imponen los actores y el público. Sus virtudes son, en cambio, la comprensión de la naturaleza como elemento funcional de dramas y comedias, los personajes caracterizados por lo pintoresco y los rasgos esenciales. Juan Pablo Echagüe califica la obra como un “*frenético melodrama montañés que revela un absoluto desconocimiento de lo psicológico del paisaje andino; especie de pesadilla teatralizada a fuerza de vociferaciones, de violencias y de cuentos de fogón*” (extraído de Maccarini, 2011). En tanto que Blanca Amores de Pagella afirma: “*Los cerros, las piedras están dotados de tal animismo que, por momentos, determinarán la acción*” (1967: 64).

El título del texto, *La montaña de las brujas*, le fue sugerido por el dramaturgo peruano Felipe Sassone que vivía en Buenos Aires.

La historia de León, Don Tadeo e Inda está construida desde el realismo debido a la ilusión de contigüidad que se instala entre el mundo ficcional y el régimen de experiencia del receptor, así, mediante la mimesis realista se establecerá un pacto de recepción

mediante el cual el espectador realizará vínculos entre la pieza y su contexto de recepción. Sánchez Gardel sigue los cinco principios basales del drama moderno<sup>154</sup>:

- a) Parte del supuesto de que el ser en el mundo es susceptible de ser compartido por todos y plausible de ser investigado y comprendido, así entendido, el espacio rural, sus hábitos y creencias son el objeto de este texto dramático.
- b) El ser del arte puede complementarse con el ser de la experiencia, de esta manera, el mundo ficcional puede mimetizar con el mundo de la vida contemporánea. Sánchez Gardel recurre a su conocimiento de la vida en el campo para representarla.
- c) Pone en funcionamiento los procedimientos que generan ilusión de contigüidad entre el mundo y el arte, tal como lo veremos en el análisis de la obra.
- d) Utiliza procedimientos propios del realismo.
- e) El artista se atribuye el rol de observador de la experiencia con capacidad de reproducir dicha experiencia en el arte y, a su vez, influir mediante el arte en la experiencia.

Para componer *La montaña de las brujas* Sánchez Gardel recurre a tres niveles (Cf. Villanueva, 2004): a) Nivel genético: realiza una reproducción verosímil. b) Nivel formal: le concede al texto vida propia. c) Nivel intencional: logra que el receptor acepte la convención a través del principio de cooperación.

Nivel sensorial: En esta obra predominan los elementos naturales, drama de montaña, lugar que ejerce profunda influencia en los personajes. La acción sucede en un “*puesto aislado en la Patagonia andina*”, el paisaje es “*desolado, sombrío, áspero y hostil. Domina la piedra en todos sus matices*”. El drama moderno intenta reproducir el efecto sensorial del mundo cotidiano, tal como lo vemos en las indicaciones para el “Decorado para los tres actos”:

---

<sup>154</sup> Cf. Capítulo II del presente trabajo.

*Un puesto aislado en la montaña andina. A la izquierda, primer término, cocina. En segundo término, rancho rústico, habitación de Inda. A la derecha, otro rancho, habitación de Don Tadeo. En tercer término un galpón. Detrás de éste se ve parte de la copa de un algarrobo. A todo foro, montañas escalonadas. (...) Domina la piedra con todos sus matices. En la escena aperos, lazos, frenos, sobrepelos, caronas, bozales, aparejos, etc. Una mesita rústica y dos o tres sillas viejas (Sánchez Gardel, 1955: 202).*

A lo que se suma la didascalía del Acto I, escena primera:

*Amanece. Piquillín sale del galpón, restregándose los ojos, atraviesa la escena y entra en la cocina; luego aparece con dos baldes y hace mutis por el foro, a la derecha. A poco, Daniel, del rancho de la derecha, Juan de Dios, del galpón, e Inda del rancho de la izquierda, cruzan la escena y hacen mutis por el foro, a la derecha. Plena luz. Ño Tobías sale de la izquierda, se sienta bajo el alero del rancho de la derecha y empieza a trenzar un lazo; luego, Ña Zoila, de la cocina aventando maíz (Sánchez Gardel, 1955: 203).*

Así, el espectador–modelo diseñado por el dramaturgo está dispuesto a aceptar la ilusión de la ‘cuarta pared’ invisible. Al describir el espacio escénico Sánchez Gardel utiliza todos los elementos de la escena realista del drama moderno: los signos cumplen una función icónica, se utilizan objetos reales (aperos, lazos, etc.), la escenografía es tridimensional, encontramos abundancia de detalles (baldes, frenos, aparejos, etc.), y el efecto de “diversidad en el mundo”. Se usan materiales reales para la confección del vestuario y el efecto de luz adecuado al contexto de manera que sea capaz de generar la sensación de ambiente hostil y sombrío, recordemos en este sentido las palabras de Appia, a principios de siglo: “*La luz posee una elasticidad casi milagrosa. Contiene todos los grados de la claridad, todas las posibilidades del color – como la paleta del pintor-, todas las movi­lidades; puede crear sombras, difundir en el espacio la armonía de sus vibraciones exactamente igual como lo haría la música. Con ella poseemos toda la capacidad expresiva del espacio si este espacio es puesto al servicio del actor*” (extraído de Pavis, 2005. 242). La luz forma parte, también, de la producción de sentido del espectáculo, entre

sus funciones dramáticas podemos mencionar a los fines del presente análisis: comentar una acción, crear una atmósfera, facilitar la lectura de la puesta. Se produce, así, un acuerdo coherente entre escena y extra-escena, y se elude la complicidad con el público, se evitan los monólogos y soliloquios y el “salirse del personaje”.

Condiciones del tiempo en la obra. Acto I: “*Amanece*” muestra el conflicto principal y los conflictos secundarios, sobre todo el de Juan de Dios, también, enamorado de Inda, este personaje es el único que debido a su desarraigo conoce otra forma de vivir. En el acto II: “*Es de tarde*”, la tarde posterior a la mañana del Acto I, se plantea un diálogo entre Juan de Dios y Ña Zoila, la cocinera que prepara el brebaje, (que no produce ningún efecto), para Inda quien, en realidad, está enamorada de León. De esta manera, se demuestra que la brujería no puede incidir en los sentimientos de las personas. A medida que avanza la acción, cae la tarde. Ya es de noche, cuando pasan los muertos cargados en mulas, como contrafondo del baile. Acto III: “*Noche clara*” en la escena I, Ña Zoila cuenta la difícil vida de don Tadeo, es la noche siguiente a la del baile, la noche del desenlace. Tres días de tiempo dramático. Los tres días están marcados por la luz de la naturaleza: plena luz a la mañana, tarde que deviene noche y noche clara, noche de locura aunque también de liberación en la consciencia de León (Cf. Ghiano, 1955).

La obra muestra la psicología regional y la dualidad humana. La montaña simboliza los oscuros sentimientos de poder y terror (Cf. Saldías, 1923). Según Ghiano la montaña se impone sobre la consciencia de los personajes y está en la raíz de sus sentimientos exacerbados.

A nivel narrativo<sup>155</sup> podemos marcar:

a) Situación inicial: cubre las primeras escenas del Acto I. Inda se está por casar con León. Daniel, el hermano de León ha vuelto y ama a Inda, no sabe de la relación de la

---

<sup>155</sup> Para Jean-Michel Adam, el texto narrativo se ordena a través de una secuencia o red relacional jerárquica que es la unidad constitutiva del texto conformada por grupos de proposiciones (macroproposiciones). La proposición es una unidad ligada por un doble movimiento complementario, a saber, secuencialidad y conexidad. La secuencialidad es la estructura jerárquica a la que se integran las proposiciones; la conexidad es la sucesión lineal de esas proposiciones. Las cinco secuencias prototípicas son, para Adam, narración, descripción, argumentación, explicación y diálogo. De esta manera la secuencia narrativa prototípica sería: Situación inicial- Complicación- Re (Acción)- Resolución- Situación final (Cf. *Les textes: types et prototypes*, Paris, Nathan Université, 1992).

muchacha con León. Don Tadeo es el dueño del campo, “*el diablo, el mismo*” (Acto I, escena cuarta), es el padre de Daniel y de León, aunque está convencido de que León es hijo de otro hombre. Sánchez Gardel presenta hechos relevantes de la vida de los personajes. También, en las primeras escenas se plantea la presencia de la creencia, de las supersticiones, pero, también de las manipulaciones.

*Tobías: (...) nunca puedo ser yo, yo mismo. Si siempre está dentro de mí el otro que me manda y él no quiere que me vaya, porque tiene miedo de lo que yo sé.*

*Inda: ¿Pero es que estás embrujado Tata? (Acto I, escena cuarta).*

*(...)*

*Tadeo: (Riéndose) ¿Le tiene miedo al difunto?*

*Tobías: ¿Yo?*

*Tadeo: ¿No le hace compañía alguna vez de noche, cuando está solo?*

*Tobías: No.*

*Tadeo: Tiene más suerte que yo. Anoche estaba solo en el cuarto, no podía dormir y encendí la vela (...) vi que las alforjas se movían como si las registrasen, y más luego, de un soplido, me apagaron la vela (Acto I, escena quinta).*

b) Complicación: Juan de Dios está enamorado de Inda, Daniel lo escucha cuando se lo dice y lo desafía. Juan de Dios afirma que no es para ninguno de los dos, sino que es para León que “*es más hombre que usted y que yo*” (1955: 212). Hacia el final del Acto I, León y Daniel se enfrentan por Inda ante la risa de Tadeo y Juan de Dios. Tobías, el padre de Inda, ha dispuesto que su hija se case con León pero Don Tadeo quiere que se case con Daniel que va a ser el patrón.

c) Re (acción): Inda quiere huir con León. Le ruega que abandone a su padre que “*es muy malo*” y “*es capaz de matarte*” (Acto II, escena séptima). Juan de Dios le cuenta a Don Tadeo que León e Inda quieren huir. Hacia el final del Acto II, León se da cuenta que Inda desaparece, la llevan a la montaña. Al regresar, Acto III, escena primera, Inda está distinta, distanciada de León.

d) Resolución: Inda dice que quiere a Daniel, “*será muy malo pero yo lo quiero, lo quiero con un querer desconocido*” (Acto III, escena tres). En la escena décima del último acto, Don Tadeo le confiesa a León que mató a su madre “*la ataba a tu madre en una silla y la hacía dormir en el patio en las noches más crudas de invierno*” (1955:251). “*Yo la maté*” (1955: 252). León y Don Tadeo luchan hasta que León hace chocar la cabeza de su padre contra una piedra y lo mata. Antes de morir, Don Tadeo había reconocido a León como su hijo porque sólo alguien de su propia sangre ha sido capaz de vencerlo.

e) Situación final: a lo lejos se ve a Daniel huyendo con Inda ante la desesperación de León que comprende que Inda jamás lo ha querido. Al verlos, León lanza un rugido salvaje. Dice la didascalía:

*(Aniquilamiento completo. Lloro amargamente. Luego queda sombrío, mudo, vacío, trágico. A poco con un desequilibrio mental que degenera en locura a las últimas palabras.) ¡Tata! ¡Tata! (Se sienten los aletazos de un cóndor que pasa. León lo sigue con la vista; luego, irguiéndose sobre un peñón.) ¡Tata, yo soy el cóndor! ¡Yo soy el cóndor! ¡Yo soy el cóndor!... (Acto III, escena décima).*

A nivel referencial, el mundo representado en *La montaña de las brujas* se vincula con el medio rural de principios de siglo y las relaciones patriarcales que se establecen entre el patrón y el resto de los habitantes, lazos planteados en términos de superiores e inferiores, aún en el caso de los hijos del patrón. Existe una correlación entre el campo interno referencial de la obra y el campo referencial externo, es decir, el contexto social contemporáneo. Los diversos componentes de la fábula y la historia (personajes, acontecimientos, objetos, tiempo y espacio representados) están en consonancia con los datos y conocimientos que provienen de la experiencia.

Laura Mogliani analiza la obra de Sánchez Gardel teniendo en cuenta los modelos formales, y se detiene en el costumbrismo presente en cada uno de sus textos. Tres de los trabajos que resaltan el tono costumbrista de Sánchez Gardel son: *El costumbrismo en el teatro de Sánchez Gardel* de Ismael Moya (1938) y *La sugestión telúrica en el teatro de Sánchez Gardel* de Juan Oscar Ponferrada (1947), *El costumbrismo en el teatro argentino* de Laura Mogliani (2007).

Afirma Ismael Moya:

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

El costumbrismo en *La montaña de las brujas* lo podemos notar en el nivel lingüístico, en la oposición tradición/modernidad y en la visión de la vida en el campo. Sánchez Gardel, en su carácter de provinciano, lo advierte y transita en su obra. Su pensamiento no coincide con el pensamiento nacionalista de Joaquín V. González, Ricardo Rojas o Manuel Gálvez. En la obra que estamos analizando muestra los valores culturales propios de la zona valorándolos como, auténticamente, nacionales.

En el nivel lingüístico, Sánchez Gardel ubica la acción verbal en un plano privilegiado. Todos los elementos están puestos con la finalidad de exponer una tesis, sobre un mundo que el texto comparte con el espectador. Sánchez Gardel busca mimetizar a través del léxico y la pragmática del diálogo el régimen lingüístico poético interno de la obra. Los personajes hablan como se supone que lo hacen en los medios rurales de la época, también, encontramos lo no dicho, elemento que aparece reivindicado por Sánchez Gardel en la vida cotidiana, por ejemplo, vemos que sólo hacia el final Don Tadeo se sincera con León.

En relación con el nivel de discurso, dice Ghiano:

*A Sánchez Gardel se le escapa, por escenas, el ahondamiento de los temas y los resuelve con el grito desgarrador y el paroxismo gesticulante, cuando no con el balbuceo de los*

*símbolos. León habla siempre con el tono exaltado, a la medida de Pablo Podestá; Don Tadeo y Daniel, menos complejos, son monocordes; Inda es la mujer ingenua pero no pasiva; aunque arrastrada por los hechos, sabe explicarlos con esa técnica dramática que Ibsen impuso señeramente al teatro moderno; Juan de Dios acentúa la realidad local de los otros personajes, en las indecisiones de su vida andariega. (1955: 37-38).*

Los diálogos son simples y gráficos. Los dos registros lingüísticos más habituales en el teatro porteño de la época son la exaltación de la naturalidad y las exageraciones grotescas de una cultura asociada al sector social que se considera más refinado (afectación cultista). Exaltando, de esta manera, los desniveles del lenguaje oral en nuestro país. Los textos dramáticos, si bien muchas veces escritos por autores provenientes de las provincias y con personajes provincianos, generalmente, se representan en Buenos Aires, cuyo público se muestra reacio a los matices regionales de la lengua, así, los dramaturgos intentan eliminarlos para evitar el rechazo de los receptores. Las obras de Sánchez Gardel se sitúan en distintas regiones de su provincia, desde la capital de Catamarca a las alejadas regiones cordilleranas, tal el caso de *La montaña...* En esta obra, las formas regionales lingüísticas igualan al dueño del puesto con los peones y las visitas, destacando la incultura de todos (Cf. Ghiano: 42). El vocabulario regional es medido. Se utiliza el tuteo y el voseo. A veces el uso alternado del tuteo y el voseo está vinculado a una elección del autor y, otras, con las características del personaje. En las obras de Sánchez Gardel el uso del voseo coincide con el uso que le da la gauchesca que utiliza el ‘vos’ para brindar una forma al teatro regionalizado que aparece en nuestra ciudad. También encontramos expresiones de lenguaje vulgar manifestada en forma de adiciones “creiba” (creía); arcaísmos: “agora” (ahora); supresión de la “d” final o intervocálica: “autoridá” (autoridad), “navidá” (navidad), “embotellao” (embotellado), “embrujaio” (embrujaio), “finao” (finado). Encontramos, asimismo, la forma “ande” (adonde), “entuavía” (todavía), “dotor” (doctor), “l’azucar”, “pus” (pues). Cambios vocálicos: “e” por “i”: “estudeaba”, “menistro”. Diptongación de ‘e’: “eleiciones”. Cambios de consonantes: “g” por “b”: “güenos” (buenos), “güelven” (vuelven); reemplazos de “g” por “d”: “demasiago” (demasiado); “j” por “f”: “juera” (fuera); arcaísmos: “naides”; dislocaciones del acento: “cáida”, “traído” (caída, traído) (Cf. Ghiano). En cuanto al uso de los verbos, utiliza predominantemente el tiempo presente del indicativo y del subjuntivo y los modifica: “sabís”, “tenís”, “dejís”,

“toquís” (saber, tener, dejar, tocar). El pretérito perfecto del modo indicativo es modificado de la siguiente manera: “hi dicho”, “hi visto”; el presente del modo subjuntivo de “haber” es “haiga” en el texto.

En el nivel semántico, los distintos niveles de *La montaña de las brujas* están puestos al servicio de la exposición de una tesis que apunta a realizar una predicación significativa sobre el medio social, en este caso, el medio rural que es el resultado de la observación y el análisis de lo real-social con la finalidad de ratificar o modificar la realidad. La tesis de Sánchez Gardel habla del abuso de poder de los patrones y de la capacidad de manipular a las personas que forman parte de su entorno. Todos se sienten condenados a la muerte y el dolor, aunque algunos personajes (Don Tadeo) se empeñen en negar la degradación tratando de justificar su accionar por haber sido, supuestamente, víctima de una infidelidad. Todo el daño se ejerce sobre el entorno, incluida la propia familia. Hacia el final, León comprende que Inda no lo ama y se develan los dos misterios, quién mató a la madre de León y el motivo, algo que León conocía por comentarios pero que se negaba a aceptar; y, el reconocer que, tanto padre como hijo, no son amados por la mujer que ellos aman.

Las dimensiones del espacio geográfico se definen solamente con “arriba y “abajo”. La gente se conoce como “los de arriba” y “los de abajo”, entre ellos, impera la desconfianza. Las personas viven bajo reglas de opuestos. El patriarcado, un patrón que actúa como un señor feudal; la religión: el sincretismo pagano-cristiano; culpa y castigo; paraíso e infierno. El espacio y la distancia entre los de arriba y los de abajo. Las costumbres y la música, los bailes, el mate, la ginebra y el vino, la rueda del fogón, los refranes (Cf. Maccarini).

Los colores son el gris-piedra, el gris-bruma de las nubes bajas, el negro de la noche y el rojo del amanecer.

Están presentes las supersticiones y las creencias, el pacto con el diablo, el poder del viento, las brujas, la magia, el gualicho, los aparecidos y, sobre todo, las transformaciones y la animalidad. Dice Inda sobre Daniel: “*parecen ojos de gato cuando miran en las tinieblas*”. Don Tobías dice de Don Tadeo: “*sus ojos parecen helados, tienen el mismo*

*poder que las serpientes*". Don Tobías le dice a Ña Zoila: "si usted no fuese lechuza no vería nada".

Finalmente, León, aunque cae en la locura, toma consciencia de cómo han funcionado las cosas. Para esto se crea una red simbólica que objetiva y sintetiza la tesis a través de un conjunto de símbolos: la montaña y el cóndor que enlazan con la manipulación y la locura; la redundancia pedagógica, la isotopía, la insistente repetición en los mismos núcleos semánticos con el fin de garantizar la comunicación de la tesis.

Sánchez Gardel diseña, de forma intencional, un espectador y un lector que sea capaz de mantener en funcionamiento la dinámica de la convención en cada uno de los niveles previamente mencionados. Se diseña un receptor dispuesto a asumir el pacto de recepción del drama moderno con la finalidad de volver a ver o reflexionar sobre la existencia socio-cultural desde el teatro y que posibilita la ocasión de salir del teatro con una predicación sobre el régimen de experiencia.

Connotación semántica del título: el título de las obras en el drama moderno (Cf. Dubatti, 2009) es significativo en la orientación del lector y de la tesis. Es el caso de *La montaña de las brujas* en la que se cumple este valor de garantizar la comunicación. El título puede ser leído por el receptor de distintas maneras, se vuelve polisémico, incluye aspectos de la trama (qué le ha ocurrido a Inda en la montaña que ha provocado que sus sentimientos hacia León se modifiquen), pero también permite al espectador realizar conexiones que van más allá de los planteamientos internos del texto, podemos ver que en el título prevalece el lugar por sobre los personajes, tanto se habla en el naturalismo de la influencia del ambiente en los personajes y en los conflictos. La montaña se impone de manera obsesiva sobre la conciencia de los personajes, aparece como sustento de los deseos de poder y de terror que imperan en la obra.

Se le ha cuestionado al teatro de Sánchez Gardel sus "balbuceos y tentativas bienintencionadas" (Cf. Ghiano) a lo que se suman las condiciones que imponían los actores protagonistas y las exigencias del público. Los temas son tocados en el texto de manera superficial y las situaciones se resuelven con gritos y gesticulaciones de los personajes o, sino con un hablar balbuceante. En los primeros actos (I y II) no suceden

muchas cosas a lo que se suman los parlamentos extensos: a cargo de Tobías, el padre de Inda, en la escena cuarta del Acto I; Tadeo, escena quinta del Acto I; Juan de Dios, escena nueve, Acto I; León, escena tercera, Acto II, Ña Zoila, escena primera del Acto III, pero con baja acción verbal. Sin embargo, podemos destacar el camino que hace León entre la negación y la aceptación hasta la revelación final que marca el vínculo con su padre. Podemos establecer la relación con la representación de lo “trágico cotidiano”. Si relacionamos la escena final en la que León afirma “Tata, soy el cóndor” podemos marcar una situación de transformación y pasaje de las representaciones del régimen empírico a la alteridad a través de la alucinación o el delirio.

En la obra encontramos un sujeto individualista, León, que sale de su inacción para enfrentar a la sociedad representada por su padre, a la vez, su principal oponente, en busca de una verdad y de su desenmascaramiento. Este sujeto es víctima de las condiciones que impone el orden social vigente y es, por esto, que trata de modificarlo. Sus acciones y su iniciativa están guiadas por una visión individual que se diferencia de la generalidad. León, al actuar, defiende su dignidad de persona y aspira a un trato igualitario con su hermano Daniel quien goza de todas las prerrogativas de ser el hijo del patrón. Podemos marcar en la obra un pasaje de la inocencia a la madurez por parte de León aunque esto va a terminar trágicamente. León adquiere consciencia de su lugar en el entramado social cuyo espacio jamás es de sosiego. La idea de la obra no es brindar soluciones, sino plantear problemas, tal como lo hace el drama moderno, cuestionamientos que requieren que el lector trabaje intelectualmente.

Vemos en la obra el uso dramático del tiempo ya que el pasado es totalmente relevante para las decisiones del presente. En el drama moderno vemos el proceso, el desarrollo de una situación, son textos dinámicos en los cuales el presente puede ser comprendido en su totalidad debido al conocimiento acabado del pasado. Existe en la obra una tensión entre lo inminente de un nuevo acontecimiento que aparece ligado a lo sucedido años atrás. El pasado regresa para modificar el presente. El final de la obra, la decisión de León de matar a su padre es el resultado de todo lo sucedido anteriormente, de esta manera, la acción interna del personaje se hace manifiesta en esa decisión final.

Encontramos los procedimientos fundamentales del drama moderno canónico del que Sánchez Gardel es deudor, tal el caso de la ubicación y la centralidad de los encuentros personales, momentos cuando más avanza la acción. Podemos ver encuentros entre León e Inda; León y Don Tadeo; Inda y Daniel. En todas las ocasiones se combina la acción verbal y la acción interna, lo que se dice y lo que se calla, de lo que surge la causalidad explícita que permite conocer el motivo del rechazo que siente Don Tadeo por León, al creerlo hijo de su mujer y un arriero al que Don Tadeo mató arrojándolo por el precipicio. A lo que podemos sumar, el personaje referencial de identificación social, tal Don Tadeo, el patrón del campo o Inda la joven ingenua; el acuerdo metonímico entre el personaje y el espacio habitado; cada uno de los personajes posee un comportamiento que le es propio y que obedece a su historia, su pertenencia socio-cultural, sus motivaciones y sus recuerdos. A diferencia de lo que ocurre con el drama moderno canónico, Sánchez Gardel no sostiene su tesis sobre la base de un corpus científico o un caudal de documentación, sino en la propia experiencia subjetiva. Para la tesis del autor, vivir es hacer frente a la soledad, el rechazo, la falta de amor y comprensión, incluso de los propios padres. Plantea la incapacidad de hacer frente la degradación que impone el propio contexto. Vemos en *La montaña de las brujas* la utilización de los procedimientos fundamentales del drama moderno: encontramos caracteres opuestos; nociones de tipo e individuo con rasgos susceptibles de ser definidos; condiciones de tiempo contemporáneo que buscan el efecto de contigüidad entre el teatro y la vida inmediata. Además de los rasgos propios del drama moderno canónico encontramos en la obra componentes de otras poéticas, de ahí su inclusión en el drama moderno ampliado. Nos detendremos, entonces, en la versión ampliada con componentes de la poética simbolista, el melodrama y la tragedia.

Entre los elementos simbolistas de la obra, podemos marcar que: se presenta el mundo como un lugar a descifrar, así entendido, el autor busca correspondencias ocultas que unen a los objetos. El simbolismo exalta la espiritualidad, la imaginación y los sueños. El símbolo genera una asociación de ideas y redes que surgen de él. La montaña que se erige por encima de lo cotidiano aparece como el ascenso espiritual, también, podemos marcar la idea del viaje hacia uno mismo en soledad. Por su verticalidad la montaña aparece como un lugar de tránsito, un espacio que posibilita la unión entre lo visible y lo invisible.

En cuanto a los elementos melodramáticos de la obra vemos cómo, claramente, aparecen reforzados hasta el extremo los aspectos sentimental y trágico del texto, multiplicándose los golpes de teatro, los reconocimientos y los comentarios desesperados de los protagonistas. Los personajes aparecen claramente divididos entre buenos y malos, repletos de buenos o malos sentimientos, poseen certezas sin contradicciones. Cada uno de sus sentimientos y discursos son exagerados. Si bien el melodrama plantea situaciones inverosímiles, éstas aparecen claramente trazadas, el final no puede ser otro que la felicidad o la desgracia, o bien, el destino es favorable, o continúa siendo sombrío, las injusticias y las recompensas son recibidas en nombre de la virtud. Los textos melodramáticos son, en ocasiones, ubicados en lugares irreales (naturaleza salvaje). El melodrama “*vehiculiza abstracciones sociales, oculta los conflictos sociales de su época, reduce las contradicciones a una atmósfera de miedo ancestral o de felicidad utópica*” (Pavis, 2005: 287). Sobresalen los rasgos o gestos que representan la moral de cada personaje. Según Bentley, la compasión que siente el espectador frente a lo que percibe es: “*autocompasión. Pero pese a todos sus consabidos aspectos negativos, la autocompasión tiene, también, su utilidad*” (1980: 187). El melodrama genera sentimientos de piedad y temor, piedad por la víctima o el héroe, y temor por su perseguidor o por el traidor. Según Bentley, la piedad representa “*el lado más débil del melodrama*” (1980: 187). Vemos, asimismo, la exageración de las emociones que atraviesan a los personajes y que se reiteran a lo largo de la historia. Desde el melodrama cada personaje cumple un rol específico: el personaje de la víctima que puede ser una mujer, en este caso Inda, aunque también un hombre, en este caso León, el hijo rechazado; y el personaje del villano, Don Tadeo. La base del melodrama es el sufrimiento de la víctima. Este personaje es inestable y exterioriza sus sentimientos, claramente. Esta poética se caracteriza por presentar una lucha entre el bien y el mal.

En cuanto a los elementos trágicos encontramos: la *catarsis* o purga de las pasiones a través de la producción del terror y la piedad; la *hamartía* o conducta del héroe que pone en funcionamiento el proceso que terminará en pérdida; la *hybris*, el orgullo o empecinamiento del héroe que persiste pese a las distintas advertencias que recibe; y, el *pathos*, es decir el sufrimiento del héroe que la obra transmite al público. También, encontramos la *anagnórisis* o el reconocimiento de los personajes entre sí (Don Tadeo

reconoce que León es hijo suyo y León se entera que fue su padre quien mató a su madre) y la toma de conciencia de la fuente del mal.

Vemos en esta obra cómo un hombre comete un delito porque su honor ha sido mancillado por la supuesta infidelidad de su mujer. Se evidencia la misoginia, detrás de un delito (un homicidio) hay una mujer, presuntamente, adúltera. El adulterio femenino genera un desbarajuste social que lleva al hombre, en este caso, a ejercer justicia por mano propia. El adulterio deforma las pasiones y lleva al personaje al crimen.

Sánchez Gardel, en conclusión, contribuye a desarrollar el drama moderno en el teatro porteño, dinamiza las convenciones de la poética con influencia de Ibsen, a través de Florencio Sánchez, con personajes caracterizados en lo pintoresco y con un nivel de discurso simple y gráfico. *La montaña de las brujas* responde a las estructuras del drama moderno mediante el realismo escénico y la exposición de una tesis social, el personaje referencial que posibilita el lazo entre teatro y el contexto social; la acción interna del protagonista y el valor del silencio; el encuentro personal. La red simbólica que atraviesa todo el texto que opone al “poderío” (Tadeo, Daniel) con los “subyugados” (Inda, León); la gradación de conflictos; la importancia del pasado y, al final, el pasaje del melodrama a la tragedia.

V) *La columna de fuego, 1918, de Alberto Ghirardo*

Alberto Ghirardo<sup>156</sup> (1875-1946). es escritor, publicista, político y abogado. Comienza a trabajar a los quince años, debido a la muerte de su padre, siendo testigo de las condiciones en que trabajaban los obreros en el puerto de Buenos Aires, al mismo tiempo, escribe trabajos literarios.

---

<sup>156</sup> Entre los críticos que han abordado su obra podemos mencionar a Giustachini, (1943), Hernán Díaz, (1991), Viñas, (1995), Navarro, (2007), etc.

Su teatro es una puesta en drama de su pensamiento ensayístico. En *La columna de fuego* notamos la reelaboración de su pensamiento anarquista<sup>157</sup> bajo las normas de un nuevo formato textual, en este caso, teatral.

El teatro de Ghiraldo piensa y sabe aquello a lo que no se accede en su ensayística, ya que por su formato textual alternativo manifiesta en sus estructuras ficcionales, entendidas como metáfora epistemológica (Cf. Eco, 1985: 88-89), y de acuerdo a la semantización de la forma (Cf. Szondi, 1994: 14), ciertos aspectos de su pensamiento que no aparecen de manera explícita en sus ensayos ya que, tal como afirma Alain Badiou (2005), el teatro piensa o, como dice Kartum, el teatro sabe. Piensa y sabe aquello que la ensayística desconoce. Así entendido, el teatro de Ghiraldo es una puesta en funcionamiento de su pensamiento. Pone en ejercicio sus reflexiones sobre la existencia, la ética y la estética mediante la concretización artística. Se produce un pasaje de la potencia al acto. De manera tal que aquello que el autor dice en el ensayo lo hace en el teatro. En relación con esto, podemos hacer un recorrido por la formación de Ghiraldo quien participa en la Revolución Radical de 1893 y comienza a trabajar en la revista literaria ‘La Quincena’. En 1900 triunfa, en la Cámara Legislativa, el partido Socialista, al cual adhiere. Sus artículos, de tendencia anarquista, le generan detenciones y procesos. Entre los años 1904 y 1905 crea y trabaja en la revista ‘Martín Fierro’. Dirige, asimismo, ‘La Protesta

---

<sup>157</sup> Hacia 1870 surge, debido a la llegada de italianos y españoles vinculados al anarquismo, las primeras manifestaciones libertarias en Argentina que se desarrollan hacia 1890 y cuyo cenit se produce hacia 1905-1920. (Cf. Carlos Fos, 2009. 143). Los anarquistas fueron ingresando a los sindicatos poco a poco. El surgimiento del anarquismo en Argentina se dio en un contexto altamente emocional, tal como lo demuestra la redacción de principios de la F. L. en la que se impugnan radicalmente las instituciones sociales vigentes, instituciones como la familia, la religión y la nación son específicamente atacadas como instrumentos que posibilitan las relaciones de poder del sistema capitalista. Se especifica que se trabaja a favor de los obreros y en contra de la propiedad privada de los bienes de producción y el poder coercitivo del Estado. El movimiento anarquista atribuye una gran importancia a la formación cultural de sus integrantes. Los militantes anarquistas de fines del XIX y principios del XX ajustaron su forma de comunicación a la expectativa de la recepción, “*era en respuesta a una serie de factores predominantemente culturales entre las cuales destaca la internalización del estilo del pensamiento del romanticismo: podía decirse una actualización del concepto de espíritu de pueblo*” (Fos, 2009: 145). En este contexto, la línea de acción emprendida por el accionar libertario generó una serie de respuestas positivas, tal como vemos en *La columna de fuego*, donde el acento está puesto en lo emocional y dramático de la situación de los menos favorecidos. Así, se manifiesta la importancia que la acción directa tenía como el único medio capaz de modificar la situación existente. La acción directa dirigida contra los patrones que son los responsables evidentes y visibles de la explotación y, al mismo tiempo, son la prueba visible del sistema que posibilita su existencia. Entre los anarquistas se discutía cuál era el papel de los intelectuales. La línea más dura sólo aceptaba la producción de los intelectuales libertarios, en tanto que otro grupo de tendencia más moderada admitía la circulación de autores burgueses que fueran cercanos a la causa libertaria, tal el caso de Ibsen que era rechazado por unos y aceptado por otros.

Humana', órgano teórico del anarquismo, funda, también, la revista 'Ideas y Figuras'. Conoce a Rubén Darío, cuya influencia será muy importante para el autor. Escribe y publica poesía, cuentos, artículos periodísticos y un semanario llamado 'El Sol', espacio en el que difunde las ideas modernistas. Ghirardo es un intelectual fuertemente comprometido con la Federación Obrera Argentina (FOA). Entre 1910 y 1916, se dedica, sobre todo, a escribir teatro donde expresa sus ideas libertarias. En 1916, se radica en España y se convertirá en el albacea literario de Benito Pérez Galdós. Los últimos doce años de su vida vivirá en Chile donde muere en 1946.

Ghirardo concibe la práctica anarquista como una lucha contra la sociedad capitalista. Esta concepción, cargada con un componente de ideales y moralidad muy fuerte, atraviesa su producción. El credo estético de Ghirardo es publicado en una conferencia que el autor brinda el 16 de septiembre de 1900 titulada 'Ideas Nuevas', publicada en el periódico 'El Sol'. En este discurso, el autor plantea la lucha por establecer ideales libertarios que constituyan al mismo tiempo "convicciones científicas" frente al capitalismo que corrompe a la sociedad de la "estruendosa cosmópolis", esta ciudad que condena y rechaza a los anarquistas a los que califica como "sentimentales" o "enfermos" (Díaz, 1991: 102).

Afirma:

*¡Ah, bárbaros! Si lo que debiera extrañarnos es que no estalle una bomba en cada esquina, que no irrumpa un motín en cada plaza, que al conjuro de una palabra (...) ese rebaño que hoy se arremolina manso y sumiso, fatigado de las injusticias y de abusos, no despierte convertido en feroz conjunto de hienas y de lobos a matar al que debiendo ser su hermano, es su opresor y su verdugo (extraído de Díaz, 1991: 102).*

Vemos, así, que, tal como afirma David Viñas, en *Literatura y política. De los jacobinos porteños a la bohemia anarquista*, la lucha del anarquismo bohemio, generalmente, va acompañada de una retórica grandilocuente (1995: 220-224).

Ghirardo afirma el carácter económico de la lucha anarquista y sostiene que no debemos esperar una transición hacia el socialismo, sino aspirar a la destrucción definitiva

de los sistemas políticos de la sociedad burguesa. La literatura y el teatro constituyen el medio a través del cual el autor expresa el discurso utópico. De esta manera, el arte sería el “redentor” que tiene por objeto los sueños de los oprimidos y la movilización de la pasión rebelde. A través del arte se expresa el drama de la sociedad local pero alcanza un carácter universal, ya que el sufrimiento de un obrero portuario argentino manifiesta el dolor del campesino ruso. El arte moviliza al agente de estas luchas, es decir, el pueblo. El discurso de Ghirardo es idealista. Los héroes son trágicos, son los únicos que pueden, con su muerte, revelar el valor de la vida humana. La pasión deviene compasión. Existe una alienación, producida por el orden impuesto, a la que el autor se opone, al igual que a la inevitabilidad de la misma. Concebir la vida como una forma de “apego animal y miserable” hace que el héroe anarquista deba morir para conservar la causa: *“León: Yo no me debo a mí mismo. Telma: Usted se debe a la humanidad. Lo sé. León: ¡Yo me debo a la causa!”* (1921: s/d). La cárcel, el exilio, la incompreensión y la muerte son rasgos que otorgan legitimidad a la pretensión de transformación que tienen los intelectuales progresistas como Ghirardo. La obra de Ghirardo permite una serie de lecturas que posibilita: a) Vincular el teatro y el ensayo. b) Buscar elementos comunes en un nivel transdiscursivo. c) Realizar una lectura que permita identificar qué los diferencia. El vínculo teatro/ensayo permite la visión de un pensamiento trans-teatral y trans-ensayístico hacia la elaboración de una visión política de Argentina.

A nivel sensorial podemos decir que es a partir de los datos que provienen de los sentidos, sobre todo, la vista, el oído y el olfato, que el drama moderno reproduce el efecto sensorial del mundo real generando en el espectador la sensación de asistir a una escena de la vida cotidiana. Esto ya lo podemos observar en la primera didascalía, Acto I, Cuadro primero, en la que Ghirardo diseña el espacio escénico:

*La escena representa una casa de vecindad. A la izquierda, un comedor, pieza humilde de gente obrera. Puertas al patio y al interior. Derecha, dividida por el patio o corredor, otra pieza, un dormitorio humilde también pero arreglado con cierto gusto. Retratos y cuadros adornan sus paredes. Al levantarse el telón aparece en ella León Almeida, sentado a su mesa de trabajo. Escribe en silencio. De cuando en cuando consulta libros que sacará de una estantería. Después continúa imperturbable su labor.*

*En la pieza de la izquierda, Telma atiende a Julio, quien se prepara para ir a la escuela. (1921: s/d).*

De la misma manera en el cuadro segundo del Acto I, en que cambia el espacio:

*Pedazo de dársena en La Boca. Un buque de carga, “El cabo Corrientes” al fondo. Al lado espacio libre. Lateral derecha una fonda “El tallarín de oro” con mesas en las puertas. En las mesas ocupadas como se indica, vasos de refresco y botellas de cerveza. Cruzan viandantes. (1921: s/d).*

El autor diseña un lector-modelo (Cf. Eco) que acepta la ilusión y afirma el principio de dramaticidad en el que el mundo de ficción parece desempeñarse como si el público no estuviese en la sala. En la descripción del espacio escénico, Ghirardo recurre a todos los componentes de la escena realista, vale decir, la función icónica de los signos, el empleo de numerosos objetos, la escenografía tridimensional que desplaza la utilización de los telones pintados tan frecuentes en la época, la cantidad relevante de detalles superficiales y el efecto de ‘diversidad en el mundo’, los materiales que se utilizan en el vestuario, el efecto de la iluminación, el acuerdo entre escena y extraescena que debe ser coherente, el trabajo de los actores que no debe estar direccionado frontalmente hacia el espectador y pueden actuar de espaldas a la platea, evitando los monólogos y soliloquios y el salirse del personaje.

A nivel narrativo, los acontecimientos se exponen por ellos mismos. La estructura es clásica, principio/desarrollo/fin y se articula sobre la gradación de conflictos (Adam, 1992), según la secuencia de la narración prototípica.

- a) Situación inicial, en *La columna de fuego* cubre el acto I, la situación económica difícil de los obreros portuarios que los lleva a realizar una huelga encabezada por León y a la que Marcos se resiste porque tiene una familia que mantener a los que se suma la situación de Telma, hija de Marcos y enamorada de León, que no sabe qué decisión tomar.
- b) Complicación: se ve en parte del acto I con algunos obreros que se niegan a formar parte de la protesta, y se acentúa en el acto II, cuando las autoridades declaran el estado de sitio.

- c) Re (Acción): León propone castigar a los traidores, la huelga lleva tres días y no da resultados. Algunos obreros están convencidos que los patrones, con ayuda del gobierno, se impondrán. Aparecen las fuerzas de seguridad, están armados, apuntan a los obreros.

*Teniente: (Al grupo de obreros que sigue avanzando)  
¡Atrás!*

*León: ¡Atrás, por qué? ¡Queremos hablar con los  
compañeros que vienen en ese barco!*

*Teniente: ¡Atrás he dicho!*

*Obrero Iro: ¡Señor!...*

*Teniente: ¡Atrás o mando a hacer fuego!*

*León: (Mirándolo con fijeza) ¡Frente a frente! ¡Y estamos!  
(Dirigiéndose a la gente que se supone viene en “El Destino”)  
¡Compañeros! ¡Viva la huelga!*

*Voz del barco: ¡Viva la huelga!*

*Otras voces: ¡Vivaa!*

*Teniente: ¡Compañía! ¡Preparen! ¡Armas! ¡Apunten! (Los  
obrerros retroceden un paso y quedan mirando a los soldados cuyas  
armas les apuntan al pecho. En el lateral izquierdo aparece Félix  
con los manifiestos. Se detiene y queda absorto contemplando los  
grupos formados por los soldados y los obreros). (1921: s/d).*

El acto II muestra las diferentes opiniones de los soldados, algunos totalmente en contra de los huelguistas; otros, en cambio, los compadecen. También, las distintas opiniones de los obreros, aquellos a quienes Marcos ha convencido y decidieron no adherir a la huelga y aquellos que apoyan la medida. Telma vislumbra que todo va a terminar mal:

*Telma: (exaltada) ¡Que mi vida va a romperse! ¡Que  
estamos todos perdidos! ¡Él! ¡Usted! ¡Yo!... ¡Maldición!*

*(...) ¡Y es mi padre! ¡Y yo lo quiero! ¡Y la vida por él diera!  
¡Pero hay algo más fuerte que él, que mi cariño, que yo!*

*Salvador: La idea*

*Telma: ¡Sí! Usted lo ha dicho. La idea. Ella es más fuerte que todos (1921: s/d).*

- d) Resolución: en el Acto II, cuadro segundo se enfrentan Marcos y León. Un obrero asegura a Marcos que León y otros no los van a dejar trabajar, León niega dar órdenes, Salvador trata de mediar, Marcos saca un arma y dispara: “León: ¡Mi sangre! ¡Mi sangre! ¡Aquí o allá era lo mismo! ¡Que no me venguen! ¡Viva la huelga! ¡Compañero! ¡Viva! ¡Vi... va! (muere)” (1921: s/d).
- e) Situación final: en una sala de espectáculos públicos donde los obreros celebran sus asambleas, tal como dice la didascalia, se realiza el velatorio de León después de atravesar muchos inconvenientes para que les entreguen el cadáver y con la condición de que no se pronuncien discursos. Pese a lo cual Salvador habla.

Nivel referencial: el mundo representado en *La columna de fuego* se relaciona referencialmente con el sector trabajador portuario y, por extensión, con los trabajadores en su conjunto y su vínculo con la burguesía y las instituciones (los patrones, el gobierno y las fuerzas de seguridad). *La columna de fuego* es una obra fuertemente influenciada por el contexto político y social de la época<sup>158</sup>. Propone a la huelga como uno de los instrumentos de lucha más importantes para los obreros. Podemos ver entre los personajes quienes adhieren a la huelga y quienes, no. Los más importantes de la historia son los que están a favor, sobre todo, León. Con el fin de persuadir a sus compañeros, León cita a Simón Bolívar comparando las luchas de tendencia política con los reclamos económicos. También, encontramos a los personajes que, obligados por las necesidades económicas y familiares, deben volver al trabajo, dirá Marcos: “cuando tenemos hijos y la miseria nos rodea, los hombres como yo están en situación desventajosa” (1921: s/d). También, encontramos entre los trabajadores a quienes no se adhieren a la medida de fuerza y permanecen fieles a los patrones, los rompeshuelgas.

---

<sup>158</sup> Cf. Navarro, Juan José, “La asunción de lo popular, el teatro didáctico anarquista de Alberto Ghirardo y su programa poético de ‘dar al pueblo la palabra’”, 2007.

Aparecen representados las fuerzas del orden, el ejército con sus soldados. El soldado 1 dice:

*Sin embargo, hablando en plata, yo creo que los hombres tenían razón. El trabajo es duro, es pesado y no lo pagan.*

*Quieren ser menos pobres. Eso es todo. Sufren.*

*Yo sé lo que es trabajar, agachar el lomo, sudar el quilo, reventarse en la güeya sólo para tener pan y techo (Ghiraldo, 1921: s/d).*

Aunque la postura dominante es diferente:

*Pero lo que es yo, tengo unas ganas de meterles balas... cuando el teniente dijo: ¡Apunten! Estuve esperando el ¡Fuego! Con unas ansias.*

*El soldado 2: ¡Qué güelga ni qué güelga! ¡Meta bala y se acabó! (Ghiraldo, 1921: s/d).*

Las citas precedentes marca la afinidad entre el ejército y las clases dominantes. Aparecen, también, los grupos de defensa creados por los patronos y formados por los trabajadores que, responden a los intereses de los propietarios, en ocasiones, son más agresivos que los oficiales.

Aparece la idea (Cf. Ley de Residencia) de que todo anarquista es extranjero: “*Los güelguistas son todos gringos*” (1921: s/d)<sup>159</sup>.

En *La columna de fuego* el ejército se muestra expectante. La policía aparece en la casa de León, sin orden del juez, secuestra sus escritos, interroga a sus vecinos y detienen a su amigo Félix. La obra pone el acento en la división del sector obrero, lo que se manifiesta en el hecho de que Marcos, antiguo huelguista que se reincorpora al trabajo, se enfrenta a León y lo mata. La muerte del huelguista muestra hasta dónde pueden llegar los enfrentamientos. Aparece Salvador que tenía diferencias con León y plantea el problema de la lucha obrera.

---

<sup>159</sup> Cf. *Marco Severi* de Roberto J- Payró.

Además de la lucha proletaria, la obra muestra el rol de la mujer, sobre todo, con Telma, hija de Marcos, es ella quien mantiene a su padre mientras dura la huelga y le advierte a León sobre el peligro, atraída tanto por León como por las ideas anarquistas.

Otro de los temas planteados es el cuestionamiento a la idea de familia:

*Al gran amor fraternal que dice sentir el revolucionario, opone el apego animal y miserable a la vida disfrazado con el sentimiento convencional de la atracción de la familia* (Ghiraldo, 1921: s/d).

Esta afirmación surge en relación con la idea anarquista de la familia a la que veían más vinculada al interés económico que a los sentimientos.

Vemos, también, la importancia que le dan los anarquistas a la literatura. Salvador mira “*su biblioteca de revolucionario*” (1946: 132). Acentuando la importancia que los libertarios le otorgaban a la educación. Como así, también, las lecturas colectivas, en ocasiones para suplir el analfabetismo de los obreros. Aparecen panfletos y la imprenta<sup>160</sup> es una de sus principales herramientas, recordemos que el anarquismo aparece ligado a la imprenta desde el inicio ya que es uno de los primeros gremios que los reúne. Su ideario se difunde mediante máquinas caseras. Se marca el apoyo de los diarios a los dueños de las empresas. El diario que leen los obreros dice:

*Todo movimiento en esta gran ciudad ha cesado como si la vida fabril que la caracteriza hubiera sido detenida de golpe por una mano formidable escondida en la sombra y manejada por una voluntad siniestra* (Ghiraldo, 1921: s/d).

La obra aparece marcada por redenciones personales y plantea un nuevo tipo de vínculo hombre-mujer. Las obras de este autor le otorgan legitimidad al discurso del pueblo.

A nivel lingüístico, la lengua de los personajes genera efecto de realidad al tratar de que los personajes se expresen, a través del léxico, la pragmática del diálogo y la función del lenguaje, como lo hacían las personas de la década del veinte. Se busca la ilusión de

---

<sup>160</sup> Cf. *Marco Severi* de Roberto j. Payró.

contigüidad con el habla de la sociedad contemporánea. Los personajes hablan en prosa y se recurre tanto a lo dicho como a lo silenciado. El autor otorga a sus personajes un caudal discursivo que ubica en primer plano la acción verbal. Todos estos componentes están puestos al servicio de la exposición de una tesis y del análisis y la predicación acerca de un contexto compartido con el espectador.

La obra tematiza la renuncia como tópico característico de Ghiraldo. La renuncia aparece como el resultado necesario del discurso utópico que tiene por núcleo la ilusión.

*¡Ilusiones!... ¡Ilusiones!...De eso también se vive. ¿Y qué? Quizás ellas sean lo único que en realidad poseemos. Y el que nos arrebatara, o pretende arrebatarnos ese capital, es más ladrón aún que el que acecha al caminante para asaltarlo en la encrucijada.*  
(Ghiraldo: 1921: s/d)

El fin promovido es inaccesible lo que permite organizar el discurso en extremos, de esta manera, las protestas sociales son concebidas como “batalla eterna”, también, la praxis anarquista propone la lucha hasta con la naturaleza, si es preciso: “*Si la naturaleza se opone a nuestros destinos, lucharemos contra la naturaleza y la venceremos*” (1921: s/d).

Salvador propone “filosofía” y “prudencia” que para León son “adormidera”. Salvador califica el discurso de León de “optimista”. Se refiere a la importancia que adquiere lo simbólico en la conciencia revolucionaria.

Nivel semántico: en *La columna de fuego* todos los niveles del texto están dispuestos con el fin de exponer una tesis en la cual se realiza una afirmación significativa sobre el mundo social, laboral y económico que surge de la observación y el análisis de la experiencia socio-cultural y que tiene por finalidad confirmar o modificar lo observado. La tesis de Ghiraldo es áspera, sostiene que la lucha contra el sistema capitalista tiene un alto costo para los trabajadores, en algunos casos, pueden perder la vida en pos de la defensa de sus ideas, en tanto que aquellos que aceptan las regulaciones ratifican y permiten la continuidad de un sistema opresivo para los que menos tienen. Ghiraldo propone utilizar el teatro para concientizar sobre las condiciones de explotación laboral tal cual son. Notamos en la pieza la utilización de los tres procedimientos más importantes para lograr la explicitación de la tesis: el personaje delegado (Salvador); la creación de una red simbólica

que sintetiza la tesis mediante la utilización de un símbolo o de un conjunto de símbolos, podemos marcar en este sentido, la pila de bolsas en el puerto que disminuye en tanto los obreros vuelven a trabajar lo que se enlaza con el fracaso de la huelga y de la “idea”; la redundancia pedagógica, es decir, la insistencia con distintas variaciones en los mismos núcleos semánticos para garantizar la comunicación de la tesis.

Hacia el final de la obra, Ghirardo expresará su opinión a través del librepensador Salvador de la Fuente:

*(...) en la actual lucha obrera no es posible continuar dejando olvidada esa enorme fuerza latente formada por los sin trabajo, ya que esa fuerza por causas inevitables y fatales, causas de orden económico y de índole tan exigente y perentoria como la vida misma, ha de pesar siempre, decisivamente, en contra de la colectividad, durante los momentos críticos en que ésta pretenda echar mano de la huelga como arma y recurso poderoso contra la actual organización social. (1921: s/d).*

La solución sería “repartir el [trabajo] que hubiera, mientras se prepara la gran revolución” (1921: s/d).

El estreno de la obra será recibido con frialdad por la crítica, lo que despertará un debate de meses en la revista del autor: ‘Ideas y Figuras’. Un año después del estreno, en los números 110 a 112 (de mayo a julio), publica la serie “El problema sociológico de ‘La Columna de Fuego’” por A. Rula Yoczuma. (Cf. Manuli). La primera nota comienza: “*es de oportuna actualidad y perentoria urgencia, el estudio crítico del teorema sociológico que la obra plantea. (...) Compete a los anarquistas o a los gremios que esta finalidad llevan, la solución de este problema*” (Cf. Manuli). En la serie se analiza en profundidad la solución ofrecida (la repartición de las horas de trabajo) y se llega a la conclusión de que se plantea la misma sin la reducción del jornal, siendo ésta la meta que tiene que tomar el movimiento obrero. Se crítica que: “*Los organizadores jamás pensaron en esto y al iniciar una huelga, se ocuparon de todo menos del desocupado a quien juzgaron masa muerta y sin personalidad, mientras permaneció inactivo, y como a viles traidores cuando desconcertado por la indiferencia y mordido por el hambre fue a reemplazar al hermano en lucha*” (Cf. Manuli). Aunque: “*No queremos culpar a nadie ya que el error como afirma Salvador de la Fuente, es ‘un mal común’, pero sí queremos puntualizar hechos y*

*cosas para que los que aún dudan se decidan y para que los que hallado el camino de salvación prosigan en él.*”(Cf. Manuli)

En términos de Poética Comparada, los autores del drama moderno, sobre todo, Ibsen y Strindberg, aparecen como instauradores de discursividad (Cf. Foucault). Es siguiendo a estos autores que el drama moderno se construye sobre una mimesis realista que genera ilusión de contigüidad entre el mundo ficcional y el régimen de experiencia del mundo social objetivo, de esta manera, se garantiza que el espectador realice vínculos entre lo observado en la obra y el mundo socio-cultural de la época, es por este motivo que la historia que se cuenta a nivel de la fábula es contemporánea al mundo en que vive el receptor. *La columna de fuego* utiliza los procedimientos que posibilitan que el receptor acepte la convención y se preste a cooperar. Uno de los procedimientos fundamentales del drama moderno canónico es el encuentro personal. A través de la articulación estratégica de dichos encuentros se producen los momentos reveladores y avanza la acción. En las obras de Ghirardo se multiplican los encuentros personales de León con Marcos, (Acto I, cuadro primero, Acto II, cuadro segundo); de León con Telma, (Acto I, cuadro primero, Acto segundo, cuadro segundo); de León con Salvador, (Acto I, cuadro primero, Acto II, cuadro segundo); de León con los obreros, (Acto I, cuadro segundo, Acto II, cuadro segundo). En todos los casos la acción es, sobre todo, verbal y se explícita la causalidad del accionar de cada uno de los personajes: Marcos que no quiere adherir a la huelga porque, en el pasado, al adherirse a las manifestaciones se quedó sin trabajo y con una familia que mantener. León, en cambio, hace prevalecer sus ideas, mientras que Telma guarda silencio. “*Marcos: Pero ¿Qué tenés? ¿Qué diablos te pasa? ¡Habla! ¡Habla!. Telma: No sé. No sé. ¡Preferiría no comer hoy tampoco!...*” (Ghirardo, 1921: s/d). En este contexto, podemos decir que *La columna de fuego* es uno de los mejores dramas del autor, es la obra menos maniquea que da cuenta de un cambio de perspectiva. Cada personaje manifiesta un perfil parecido a sus propios dilemas. El personaje delegado<sup>161</sup> sería Salvador, el intelectual que, poco a poco, va acercándose al movimiento aunque con una actitud más serena que la de León quien es proclive a la huelga y Marcos, quien por razones familiares se niega a formar parte de ella;

---

<sup>161</sup> Según Pavis el *raisonneur* o personaje delegado es el que representa el razonamiento acertado y es el encargado de transmitir, mediante sus comentarios, una visión objetiva de la situación. No es uno de los protagonistas, sino una figura secundaria que da una opinión autorizada. Este personaje, habitual en el teatro de tesis, es heredero del coro griego trágico.

Telma, la hija de Marcos, está enamorada de León, debe renunciar a la relación, tanto por el conflicto con su padre como por la negativa de León a mantener una relación amorosa en un contexto revolucionario. Todos los personajes han debido modificar su situación: Marcos, ex líder huelguista, cambia su compromiso con la idea por sus obligaciones familiares; Telma debe lidiar con el rechazo de León para reconciliarse con la causa; Salvador reinterpreta el proceso revolucionario por el sacrificio de León; León, fiel a la idea, es asesinado por Marcos.

Una vez que hemos reconocido la matriz procedimental del drama moderno canónico nos detendremos brevemente en los procedimientos de la versión ampliada con su ideario anarquista. Encontramos en la obra de Ghirardo elementos costumbristas en los que prevalece lo descriptivo. Ghirardo que recibe la influencia de Florencio Sánchez (al igual que José de Maturana, Rodolfo González Pacheco y Roberto J. Payró) realiza una apropiación de los textos del drama moderno europeo, sobre todo, de Norberto Bracco, José Giacosa y Girolamo Rovetta (Cf. Cilento- Sanz, 2002: 543). Asimismo, podemos marcar elementos del melodrama, poética en la que podemos marcar elementos de una obra popular que muestra a buenos y malos, en el melodrama encontramos reforzados el aspecto heroico y trágico. Se promueven sentimientos profundos: conversiones dramáticas, renunciaciones expiatorias y entusiasmos que llevan a la redención. Notamos la estructura clásica que consiste en la pasión (en este caso, por la causa); la desgracia provocada por el traidor; castigos y recompensas. Los personajes están repletos de certezas sin dudas lo que posibilita la identificación fácil del espectador. León se enfrenta a la sociedad, su principal oponente, en busca del desenmascaramiento y del cambio social. También, podemos marcar en la obra elementos de la tragedia. Vemos que León es un héroe que sacrifica, voluntariamente, una parte de sí mismo a intereses superiores, aun cuando, este sacrificio le ocasione la muerte. En relación con esto dice Hegel: *“Lo trágico consiste en esto: que en un conflicto los dos lados de la oposición tienen razón en sí pero sólo pueden realizar la verdad contenida en su finalidad negando e hiriendo a la otra potencia, que tiene los mismos derechos, haciéndose a ambos culpables, así, en su moralidad y a causa de esta misma moralidad”* (extraído de Pavis, 2005: 488). La naturaleza de las fuerzas en juego pueden ser de distinto orden pero siempre oponen al hombre un principio moral superior, de esta manera, para Hegel el verdadero tema de la tragedia es lo divino pero no en sentido

religioso, sino a través de la ley moral. Así entendido, el orden moral se reserva la última palabra: “*El orden moral del mundo, amenazado por la intervención parcial del héroe trágico en el conflicto de valores iguales, es restablecido por la justicia eterna cuando el héroe sucumbe*” (extraído de Pavis, 2005: 489). El héroe acepta el desafío trágico, está dispuesto a morir para afirmar su libertad, con su sacrificio se muestra digno de la grandeza de los ideales. En este sentido, nos remitimos al concepto de lo trágico en su concepción antropológica y existencial que vincula al arte trágico con la situación trágica de la existencia humana, concepción que se impone a partir del siglo XIX (Cf. Hegel, Schopenhauer, Nietzsche, Lukács). El idealismo del autor tiene tintes románticos. El destino de sus personajes se reduce al lugar que la historia les ha deparado, no presentan contradicciones morales o ideológicas.

Entonces, en *La columna de fuego* encontramos el personaje referencial que garantiza el lazo existente entre el teatro y la sociedad; la acción interna del protagonista y el valor de lo no dicho. El encuentro personal en el que León revela su verdad; la red simbólica existente a lo largo de la obra que opone al trabajador que responde a la “idea” al trabajador que pacta con el sistema económico, se enfrentan, así, el individuo, León, y sus ideales anarquistas y los ciudadanos, es decir, aquellos que afirman sus obligaciones con su familia y su trabajo; la gradación de conflictos; y, el pasaje del melodrama a la tragedia. León aparece como una de las víctimas de las condiciones de vida que la sociedad impone es por este motivo, que trata de modificarla. Su accionar es causado por una visión de mundo original que se diferencia de la doxa burguesa. León aspira a una sociedad más igualitaria por lo tanto, el destinatario de su conducta es la misma sociedad que, al mismo tiempo, es su oponente. Ghirardo reclama que cada individuo construya una sociedad frente al sistema económico asumiendo la conciencia de su lugar en la complejidad social, si bien en *La columna de fuego* esta decisión lleva a la tragedia.

*La columna de fuego* cumple con el valor de orientar al receptor hacia la comprensión de la tesis y habilitar el nivel de estimulación, así, el lector y el espectador pueden otorgarle diferentes significaciones. El fuego (símbolo de cambio, purificación y sacrificio), puede hacer referencia al peligro que enfrentan quienes se posicionan contra el orden laboral y económico vigentes y el riesgo que corren sus vidas, tal como lo vemos con

la muerte de León, pero, también, al peligro que padecen quienes temen perder su trabajo si adhieren a la huelga. Asimismo, el enfrentamiento entre quienes optan por adherir a la protesta y aquellos que funcionan como “carneros” o traidores.

En definitiva, la obra de Ghirardo plantea pocos hechos y tiene parlamentos breves. Los acontecimientos responden a una causalidad explícita. Se valora lo dinámico y lo dicho. Marcamos la presencia de crisis y conflictos. El autor contribuye al desarrollo del drama moderno en Buenos Aires al vincular los procedimientos clásicos de la poética canónica con los procedimientos que provienen del costumbrismo, el melodrama y de la tragedia constituyendo un drama moderno ampliado. La pieza termina con una aparente certeza intelectual, no exenta de conflictos, el personaje de Telma evidencia el profundo cuestionamiento interior de las posiciones asumidas que permiten rever la complejidad de la época.

#### VI) La madrecita, 1920, de Francisco Defilippis Novoa

Francisco Defilippis Novoa<sup>162</sup> nace en Entre Ríos en 1890, y muere en Buenos Aires en 1930. Fue uno de los dramaturgos que, a partir del intertexto dramaturgico y escénico plantea una modernización del teatro local que implicó una ‘sincronización’ de los escenarios de Buenos Aires con las grandes capitales del mundo<sup>163</sup>.

En la época en que Defilippis Novoa comienza su producción se afianza la Unión Cívica Radical que plasma el interés de participar en la vida política por parte de sectores sociales antes marginados, entre ellos, una emergente clase media que tratará de incidir, cada vez más, en la vida nacional. Al mismo tiempo, se comienzan a organizar los sindicatos, sumado todo esto a la inmigración, predominantemente, europea que introduce usos, costumbres, actividades, ideas y organizaciones políticas novedosas para la sociedad

---

<sup>162</sup> Entre los autores que han analizado su obra podemos nombrar a: Ghiano, (1959), Dubatti, (1999), Ordaz, (1999), Aisemberg-Massa, (2002), Pellettieri, (2002), Ferrari, (2005), entre otros.

<sup>163</sup> Francisco Defilippis Novoa se plantea, sobre todo desde 1924 y hasta fines de la década, la modernización teatral como la tarea fundamental de su actividad artística. Experimentó las grandes dificultades que implicó el planteo de una renovación profunda de las convenciones, fundamentalmente, en su última etapa de producción y su vínculo con la, así llamada, ‘vanguardia’ (Cf. Dubatti, 1999: 206).

porteña. Hacia 1914, hay un extranjero cada dos argentinos, en general, provienen de España, Italia, Polonia, Francia, etc. y tienen un nivel cultural y económico bajo.

En el ámbito teatral, durante la década del veinte comienza a gestarse una fuerte modernización que va a consolidarse en el treinta. En 1924, surge un conjunto de autores denominados “iniciadores”, entre los que encontramos a Elías Castelnuovo, Armando Discépolo, Enrique Gustavino, Vicente Martínez Cuitiño y Francisco Defilippis Novoa. Las obras de Francisco Defilippis Novoa (Cf. Dubatti, 1999), han sido poco estudiadas. Defilippis Novoa<sup>164</sup> contribuyó a la divulgación del movimiento teatral como traductor, conferencista y a través de sus labor periodística en ‘La Nación’, ‘Crítica’, ‘Última Hora’, ‘La Prensa’, etc. En los testimonios, reportajes y páginas metateatrales del autor podemos encontrar una serie de datos que evidencian las afinidades, tensiones y rechazos con otros teatristas y el medio teatral. Ya para la década del veinte, Defilippis Novoa<sup>165</sup> ve un agotamiento y una automatización tanto de la vertiente culta (el sistema Florencio Sánchez, en términos de Pellettieri) como de lo popular/comercial, sobre todo, entre los autores de sainetes y revistas. Sostiene la necesidad de asumir la nueva situación contemporánea, es decir, los problemas de la modernidad, los acontecimientos internacionales, las guerras mundiales, la revolución bolchevique, etc., y de incorporar nuevos modelos europeos en sincronía con la modernización teatral europea. Defilippis lee la modernización como un estadio más del teatro nacional. Para el autor, el teatro argentino debe educarse en el conocimiento detallado de autores europeos. Así, la modernización teatral argentina debe tener anclaje local pero alcance universal.

En los textos dramáticos de Defilippis, aparecen personajes que se configuran en modelos y arquetipos que confirman o se enfrentan con los modelos impuestos por la

---

<sup>164</sup> “Escritor honesto, que siempre mira hacia adelante, pensando en un teatro nacional serio, progresivo y, sobre todo, argentino, sigue en la obra estrenada anoche [Tu honra o la mía] su paso seguro, y eficaz en pro de la buena escena nacional, apartándola de las sugerencias e influencias no sólo de las cosas del otro lado del Atlántico, sino también de esos géneros, tan en boga en el teatro nacional como son las “astracanas” base de numeritos de música y las piezas disparatadas para lucimiento de un actor determinado” (‘El Correo de España’, 30/4/1925, extraído de Aisemberg-Massa, 2002: 523).

<sup>165</sup> “Un autor como Defilippis Novoa tenía ya en 1925 un lugar de preferencia dentro del campo; las crónicas se referían a él como el “comediógrafo de más prestigio”, o “el aplaudido autor”. Otro aspecto que da cuenta del lugar que ocupaba Defilippis es la cantidad de gacetillas que anticiparon el estreno de Tu honra y la mía (el 29 de abril de 1925 en el Teatro Argentino por la compañía de Enrique de Rosas): El Telégrafo (28 y 29/4/1925), La Razón (29/4/1925), La Prensa (28/4/1925), La Nación (29/4/1925). Diario del Plata (29/4/1925), El Plata (29/4/1925)” (Aisemberg-Massa, 2002: 523).

sociedad. Los personajes del drama moderno refieren valores, ideales e ideología del contexto social en que se mueven. En el marco de la conformación de una nueva identidad nacional, la emergente clase media es atravesada por la inmigración que surge en Buenos Aires a principios del siglo XX, así, el debate se torna imprescindible. Algunos críticos hacían una recepción negativa de sus obras, tal el caso de Ghiano: “*La brumosa cursilería de escenas de Defilippis Novoa, son las marcas de su ardua formación de solitarios agónicos, que no querían dejar a sus hermanos en la misma soledad*” (1959: 250). En cambio, Luis Ordaz menciona a Defilippis Novoa, Armando Discépolo y Samuel Eichelbaum como representantes de la producción más orgánica de la época.

Ordaz divide la obra de Defilippis Novoa en tres etapas: 1) Formada por sainetes sin pretensiones. 2) Producción escrita en Buenos Aires que guarda relación con el sainete. 3) La etapa denominada por Ordaz “realismo romántico” en la que presenta una serie de heroínas.

Las obras<sup>166</sup> que nos interesan se ubican en el año 1920, y en la tercera de las etapas mencionadas por Ordaz. En estos textos, prevalece la construcción sobre moldes

---

<sup>166</sup> Además de *La madrecita* podemos mencionar *La loba*. Es una comedia dramática en tres actos, estrenada el 29 de diciembre de 1920 en el Teatro Apolo de Capital Federal, a cargo de la Compañía de Ángela Quesada. En el Acto I la acción ocurre en un departamento adornado con gusto. En el Acto II, en una habitación pobre. En el Acto III en el hall de un departamento de clase media. A nivel de la fábula, encontramos la mujer-prostituta. Su protagonista, María Magdalena, otro nombre bíblico, representa a la provocadora, una prostituta: “*El departamento está en un quinto piso. Es un nido de amor que María Magdalena, la dueña, cree muy cercano a las nubes*” (Defilippis Novoa, 1921: 121). En tanto el hogar de Sara en *La madrecita* es un lugar de amor maternal, de deber y de sacrificio. El hogar de María Magdalena tiene como máxima felicidad tener un solo amante para quien, como ella, ha debido andar por las calles y los bares. Son mujeres rechazadas por la sociedad pero, también, producto de esa sociedad. La mujer-madre teme a este tipo de mujeres capaces amenazar su familia. La relación entre Carlos y María Magdalena es un vínculo sujeto/objeto pero María Magdalena espera un hijo de Carlos y esta posibilidad de volverse mujer-madre desestabiliza la situación. La futura maternidad de María Magdalena es calificada como “sentimentalismo torpe”. Carlos se refiere a su futuro hijo como “cosa” suya. El pasaje de mujer-prostituta a mujer-madre genera un cambio radical en Magdalena que la redime de su rol inicial: “*Quien no sabe lo que es un hijo sos vos ¡Ustedes! Yo sí, con toda la fuerza de mi vida, que la veo redimida, pura, desde que lo sentí en mí*” (1921: 13). Describe la didascalía “*transfigurada de amor*”, dice Magdalena: “*Mírame ¡Soy otra! ¿No me ves?*” (1921:13). La sociedad reacciona con un rechazo total, no existe posibilidad de que el hombre-padre le asegure a una mujer con estas características el sustento ni la posibilidad de obtener un trabajo que no implique humillación. El orden preestablecido es controlado por la sociedad que no la acepta ni como madre ni como trabajadora honesta y, también, por las otras prostitutas que le aconsejan entregar a su hijo al padre para que tenga un “futuro”. Son sus compañeras quienes le contaron la fábula de la loba que da título a la obra.

El personaje de Angélica en *La loba* es el que ha sido más elogiado por la crítica “*que has sido hermosa, entregada al alcohol y a la vida más humillante*” (1921: 15), tuvo un hijo pero lo perdió. Igual que María

tradicionales con apego a valores positivos. El espacio fundamental es el hogar, la familia, a la que se considera estable. Nos detendremos en *La madrecita* (1920), una obra en tres actos que fue estrenada el 12 de agosto de 1920 y representada cincuenta veces consecutivas por la Compañía de Camila Quiroga.

En cuanto a las críticas vemos que ‘El diario Español’ del 13 de agosto de 1920, ‘La República’, ‘La Argentina’, ‘La Nación’ y ‘La Época’, todos de la misma fecha, publican comentarios elogiosos. En tanto que ‘La Unión’ sostiene que “*No hay un sólo conflicto, un sólo momento de lucha, un sólo minuto en que los personajes puestos frente a frente de sus respectivos destinos, los analicen, se dejen llevar o se subleven contra ellos*”. En cuanto al lenguaje sostiene que “*está compuesto de imágenes vulgares y turbias, y es enfadosamente retórico*” (13 de agosto de 1920). ‘La Razón’ afirma: “*El autor ha forzado un poco la lógica pretendiendo fundir en un solo sentimiento el amor de la esposa (ahí la dignidad de la mujer cuenta para algo), con el de la madre que, estamos de acuerdo, es todo renunciamiento*” (13 de agosto de 1920).

Los personajes y las simbologías bíblicas se evidencian en los nombres de los personajes y en las historias intercaladas, que marcan el lazo con el cristianismo pero no desde lo trascendental, sino dentro de los límites de lo real y cotidiano.

---

Magdalena cambia, al convertirse en madre, pero luego retoma su vida de mujer-prostituta y el castigo por esto es que su hijo muere. La confusión entre María Magdalena y Angélica es total. Angélica es la que permite, hacia el final de la obra, que María Magdalena pueda huir con su hijo aunque se podría haber quedado con el niño al que trataba y quería como si fuese su propio hijo.

Siguiendo la línea del drama moderno se habla de la libertad de los individuos, la sociedad en la que se vive, del amor y de los vínculos que unen al hombre y la mujer, de las conductas femeninas y de los tabúes sociales.

En cuanto a las críticas, éstas han sido diversas. ‘La Nación’ sostiene “*La intención del autor compensa los defectos de construcción*” (30 de diciembre de 1920). ‘La República’ “*Hay más simbolismo que realidad y más teatro que vida*”, “*El [nombre de la obra] se inspira en una fábula en que se pinta a la pobre bestia que, empeñada en purgar a su especie, sólo recibió daño y aún la muerte cuando ha querido hacer el bien, en lo que el autor quiere simbolizar a la mujer caída cuya regeneración hace imposible la estructura moral de la sociedad*” (30 de diciembre de 1920). ‘La Época’ del 30 de diciembre de 1920 elogia la pieza. En tanto ‘La Calle’ dice: “*Defilippis Novoa equivocó la psicología de su protagonista. María Magdalena es una anormal a la que el histerismo le da por amar a su modo al hijo como si pudiera habérselo comido con tomates. Lo mismo Angélica -La loba- que es la verdadera protagonista... Su sentimiento enfermizo proviene del alcohol y de la maternidad*” (31 de diciembre de 1920).

*La madrecita* (1920) y *La loba* son piezas que plantean dos modelos diferentes de mujer. Vemos la mujer-madre y la mujer-prostituta que se complementan con el hombre-padre y el hombre-amante.

El planteo de las obras es siempre superficial ya que no se interroga sobre los motivos, las causas o la forma de lo que sucede en la sociedad. Podríamos decir que el tema es la decadencia y el doble discurso, las apariencias y los falsos valores.

Nos detendremos en los distintos niveles de análisis de *La madrecita* que posibilitan el acercamiento a la poética del drama moderno.

A nivel sensorial, sabemos que es a través de la información que proveen los sentidos que el drama moderno reproduce el efecto de la experiencia, el ‘como si’ que posibilita que el espectador asista a una escena teatral como si fuese real. El espacio en el que se desarrolla la acción es una casa burguesa, decorada con buen gusto. En la primera didascalía vemos cómo Defilippis Novoa diseña el espacio escénico:

*Hall. Foro, gran arcada que deja ver la sala que se supone hacia la izquierda. Ochava derecha, gran portada que da al interior, y que cuando está abierta deja ver el antecomedor. Derecha, puerta al patio. Izquierda, puerta que da al vestíbulo, calle y comunica con el cuarto del teléfono, etc. Rincón izquierda, chimenea. Entre arcada de sala y ochava, confidente y sillones con lámpara de pie, etc. Como un rinconcito de intimidad. Dos juegos de tapicería adornan el hall; mesas, columnas, plantas finas, profusión de luces, adornos de buen gusto. Algunos muebles como el de confidente son antiguos. Sobre cualquier mueble un pequeño ‘secretaire’, donde Sara tendrá dinero suelto y podrá guardar las escrituras que le ofrece el Dr. Almeida (1920: s/d).*

Vemos, siguiendo a Pavis, de qué manera el espacio dramático que comprende indicaciones sobre el lugar ficticio, los personajes y la historia contada incide, necesariamente en el espacio escénico de manera tal que se produce una interferencia entre la “iconicidad del espacio concreto y el simbolismo del lenguaje” (2000: 161). Las observaciones de los objetos que forman parte de una escenografía adquieren interés si las vinculamos con un conjunto que da cuenta de un uso metafórico o metonímico. Vemos que la acumulación de objetos condensan dos o más significaciones con cierta semejanza: el confidente y ‘el secretaire’, por ejemplo. También, podemos marcar la conexión que se establece con el uso del objeto, el ‘secretaire’ utilizado para el dinero y las escrituras, la cadena metonímica se conserva, manteniendo el hilo conductor. Así entendido, podemos

decir (Cf. Pavis, 2000) que los objetos, igual que el espacio, configuran un sistema integrador o un parámetro, de esta manera, el espectador lo aprecia como un punto de referencia.

A nivel narrativo podemos marcar:

- a) Situación inicial: está presentada en el Acto I, Sara está casada con Jorge, tienen dos hijos. Sara tiene una personalidad protectora y la costumbre de tratar a todas las personas que ella aprecia de manera maternal. Ha brindado alojamiento en su casa a Coca, hija de su tío político que ha muerto.
- b) Complicación: Coca es una mujer vanidosa de quien Jorge, el marido de Sara, se ha enamorado. Hacia el final del Acto I, Sara se entera de la situación.
- c) Re (Acción): Jorge se ha ido con Coca. Sara continúa ocupándose de toda su familia, sus hijos, su hermano y hasta de sus tíos a los que cuida como si fuese su madre. Es profundamente infeliz, no comprende lo sucedido.
- d) Resolución: Jorge le envía una carta donde la pide volver a la casa. Ha permanecido en Europa los últimos años. Sara habla con el Dr. Almeida quien le recuerda que es su marido y el padre de sus hijos
- e) Situación final: Jorge vuelve “*visiblemente avejentado, con manchones blancos en su pelo, con menos corrección en el vestir que en los actos anteriores*”. Sara lo acepta y le recuerda que “*esta es su casa*”. Jorge hace referencia a la humillación del regreso y al hecho de que “*aquí no llueve, no hace frío, no se siente la angustia de la soledad*” (Defilippis Novoa, 1920: s/d).

Sara<sup>167</sup>, es la protagonista de *La madrecita* y Jorge, su esposo. La obra concibe la existencia de la mujer relacionada con la maternidad. El diminutivo del título pone el acento en lo afectivo, también, lo podemos ver como símbolo de fe, a través de la asociación bíblica que posee. El amor maternal de Sara no es sólo hacia sus hijos, sino con

---

<sup>167</sup> Sara fue la esposa de Abraham y madre de Isaac, mencionada en la Biblia. Mujer de gran belleza, las demás eran ignoradas en su presencia. Según el Libro del Génesis su nombre original era *Sarai* pero Dios se lo cambió antes de concederle el milagro de tener un hijo a la edad de 90 años. En hebreo el nombre Sara se usa para designar a una mujer de alto rango, a veces, se traduce como princesa.

todos los que la rodean. Su función es cuidar a los demás, su vida está ligada al sacrificio y a la postergación individual. Su condición de esposa y madre, según el texto, incluso le hace perder su condición de mujer. El Dr. Almeida le dice: *“El matrimonio quita a la mujer el encanto de querer agradar, que es su mayor encanto”* (Defilippis Novoa, 1920: I Acto). Los valores de la época vinculados con la maternidad están, según Defilippis Novoa, relacionados con el sacrificio y el sufrimiento. En el relato intercalado que Sara les cuenta a sus hijos contrapone las mujeres a las hadas, la maternidad con la felicidad: *“Las hadas no quieren a las mujeres porque las mujeres son madres y las hadas, tan blancas, tan altas, tan suaves, no pueden ser madres, porque no quieren sufrir”* (Defilippis Novoa, 1920: Acto II). Vemos, expresamente, la maternidad asociada al sufrimiento y al sacrificio (Cf. Ferrari, 2005). Cuando el marido vuelve, Sara le dice: *“las madres, para ser madres de verdad, prolongan el dolor del parto hasta la muerte”* (Acto III). Hacia el final, recibe a su marido como si fuese su hijo mayor. Se enaltece de cumplir su deber de madre como la mayor virtud.

*Sara: ... vivir feliz para despertar de repente sin altar, sin amor, sin ilusión, sin vida. Es seguir viviendo después de haber muerto...*

*Almeida: Y vos ¿qué has hecho?*

*Sara: Fingir, llorar por dentro hasta ahogarme. (1920: s/d).*

Aparecen multiplicados los encuentros personales de Jorge con Coca y de Sara con los distintos integrantes de la familia. Siempre se combinan la acción verbal con la acción interna que se manifiesta en el silencio de los personajes. Jorge le manifiesta abiertamente sus sentimientos a Coca que se expresa *“llorando, yendo a él con total abandono”* (Defilippis Novoa, 1920: s/d).

La estructura narrativa en el drama moderno está, “a simple vista”, en la superficie del texto. Los receptores percibimos la organización de la intriga, sus resoluciones y las acciones que la construyen. El receptor reconstruye el hilo narrativo y dibuja su sujeto, observa las distintas opciones y verá cuál deberá subrayar y cuáles eliminar. A partir de ahí puede realizar una reflexión sobre la estructura narrativa de la fábula. La fábula de *La madrecita* está conformada por un agente, Sara, quien tiene la intención de proteger a sus seres queridos como si todos fuesen sus hijos (incluido su marido), podemos ver el espacio

en el que se desenvuelven los personajes (un hogar de clase media acomodada), el movimiento (todo el accionar de Sara está dirigido a mantener el orden y la tranquilidad de la familia, sin hablar de sus propios sentimientos ni de las acciones dolorosas de las personas). Vemos que esta situación está generada por la personalidad de la protagonista que es excesivamente protectora y que desea preservar el hogar y la familia por sobre cualquier deseo o sentimiento individual. Cuando duda en aceptar o no a Jorge en su regreso es el Dr. Almeida quien la impulsa a reprimir su decisión.

A nivel referencial, encontramos representado en *La madrecita* el mundo de la burguesía porteña de principios de siglo XX. Esto lo podemos apreciar en el estilo de vida de los distintos personajes. Cuando Jorge se va con Coca a Europa, Sara puede criar a sus hijos gracias a la administración de sus bienes que hace el Dr. Almeida; Raúl el hermano anarquista de Sara se casa con Chonga porque su madre tiene dinero. Raúl abandona sus ideales anarquistas porque “... *es tan linda la vida de rentista... porque bien mirado yo no ando nada mal: auto, sastre, guita... una especie de apropiación a uso particular*” (Defilippis Novoa, 1920: s/d).

A nivel lingüístico, el habla de los personajes se basa en la observación de la lengua de la vida cotidiana y busca generar ilusión de contigüidad con el habla de la época. encontramos diálogos entre locutores vinculados por relaciones afectivas, tal el caso de Jorge y Coca:

*Jorge: Me has querido siempre.*

*Coca: ¡No lo quiero! ¡Oh! ¡Mi vida!... ¡Sí, yo quisiera librarme de esta espantosa tragedia!*

*Jorge: ¡Lo confiesas! Quisiste librarte... ¡Entonces!*

*Coca (Reaccionando): Quise librarme de esta locura tuya por gratitud, por orgullo, por dignidad, porque yo Coca Anderson, la que no encontró un amor capaz de comprender su alma; por eso y...porque...*

*Jorge: Sigue... Continúa... te descubres... estás confesando tu pasión.*

*Coca: (Airada, en un gesto supremo de rebeldía contra la derrota) ¡Cállate!... ¡No hables!... No oigo tu voz, ni veo tu rostro...*

*mi desastre, mi ruina, mi desgracia (llora intensamente)... te odio... te odio...* (Defilippis Novoa, 1920: s/d).

Podemos marcar una forma de escritura usual en los conflictos amorosos. Jorge suplica a Coca que ceda a su voluntad, Coca se resiste, luego, cambia de opinión, cede. Luego, vuelve a resistir y, en cada ocasión, el diálogo es conflictivo, con replicas cortas. Según el funcionamiento actancial podemos marcar que el sujeto A (Jorge) desea un objeto que es el sujeto B (Coca) pero, a su vez, vemos que Coca desea un otro, que es su objetivo (un pretendiente de Coca a quien Jorge se encarga de disuadir).

En *La madrecita*, la protagonista es un personaje estereotipado que aparece petrificado por una cantidad de determinaciones previas. De ahí que el espectador puede comprender la separación entre el enunciado expresado en el texto y las determinaciones previas adjudicadas a su rol de “madre”. Ningún enunciado puede desempeñarse desentendiéndose de las condiciones de habla concretas ya que todo enunciado teatral carece de sentido si ignoramos sus condiciones de enunciación. Las condiciones de enunciación modalizan el diálogo que adquiere sentido en relación con el entorno, de este modo, las palabras de Sara:

*Estela: ¿Y qué es esto? ¿No estaban jugando con las cosas del pesebre? (Mirando a Jorge) ¿Y ese? ¿Quién es ese?*

*Sara: (Llevándola a primer término) ¡No hables fuerte! Es mi hijito mayor que regresa a su casa. No le preguntes nada. Nada ¿Entiendes?... ¡Nada!...* (Defilippis Novoa, 1920: s/d).

Todo enunciado supone una situación de habla. Comprendemos las palabras de Sara quien se refiere a su marido como “mi hijo mayor” a partir de la situación de habla, en este caso, su conversación previa con el Dr. Almeida que la insta a aceptar a su marido en su regreso porque “es el padre de sus hijos” y a no contarle jamás a sus hijos la infidelidad de Jorge. También, podemos comprender la situación a partir de la concepción que tiene Sara de la maternidad que ejerce con todos los integrantes de su familia y a la que es asocia al sufrimiento y a la postergación de sí misma:

*(...) las madres (...) por cariño a los hijos cuando se la desprecia y maltrata no pueden echar al traidor como se echa a los perversos ni alzar su brazo (...) porque la sociedad que es el hombre mismo, les detiene el brazo y les señala a los hijos,*

*diciéndoles: sufre, déjate insultar, déjate pegar, que si no existieses vos no existiría yo* (Defilippis Novoa, 1920: s/d).

Además de la situación de habla debemos considerar la situación espacio-temporal que da cuenta del rol que se espera de la mujer a principios del siglo XX. Notamos que, en el texto, no existen distinciones entre los niveles de lenguaje, de manera tal, que nada traiciona una pertenencia social “otra”. Sabemos que, como regla general, todo personaje habla una lengua determinada por su pertenencia social o socio-histórica (Cf. Ubersfeld, 2004: 66). Así entendido, el rasgo distintivo del personaje teatral que determina su rol en el diálogo es el idiolecto, es decir, las particularidades lingüísticas que permiten que su voz se diferencie de los otros hablantes. Tomaremos el personaje de Sara que tiene un vocabulario plagado de enunciados afectivos que la definen como una persona frágil que depende exclusivamente de sus vínculos familiares, de esta manera, el espectador puede observar las consecuencias visibles en el lenguaje que los distintos avatares de su matrimonio generan en ella. Por otro lado, Jorge, se manifiesta como alguien que actúa con el fin de conseguir sus objetivos, en primer término, su relación con Coca y, luego, el regreso al hogar después de años de abandono. El idiolecto del personaje está vinculado con las características individuales y con la pertenencia social y su relación con el mundo. Si nos detenemos en el contenido del discurso, notamos la recurrencia de los semas a partir de la utilización frecuente de determinadas palabras: ‘madre’, ‘hijos’, ‘sufrimiento’, ‘humillaciones’. Vemos que el sistema de ideas, la pertenencia a un grupo social, por un lado, y las implicaciones individuales, por otro, suelen ser difíciles de distinguir en el idiolecto del personaje ya que la dimensión social e individual forman parte de un único entramado.

Sabemos de la importancia de la utilización de los pronombres y de los tiempos verbales que expresan la relación entre el hombre y la sociedad que lo rodea. Podemos marcar en la obra como Sara equipara su persona a la noción de objeto:

*Espere que termine este balance que usted necesita para dar cuenta de la conducta mía a la sociedad que tanto ampara la propiedad... ¡Porque esta es su propiedad señor!* (Defilippis Novoa, 1920: s/d).

*No era nadie para defenderla* (Defilippis Novoa, 1920: s/d).

Se concibe a sí misma como una ‘propiedad’ o como ‘nadie’. La palabra de Sara aparece como una palabra débil, sin derecho. De esta manera, son los espectadores quienes transforman este discurso sometido en un discurso de reclamo. Se hace expresa alusión a aquello de lo que no debe hablarse:

*Sara: Cuando sean grandes, conocerán la verdad y podrán juzgarlo.*

*Dr. Almeida: ¡Nunca! Me opongo yo.*

*Sara: ¿Por qué?*

*Dr. Almeida: Por el derecho que tienen los pobrecitos a ser dichosos (Defilippis Novoa, 1920: s/d).*

Así, el diálogo se sostiene sobre todas las condiciones que lo preceden. Todas las palabras definen una situación de enunciación individual y afectiva pero también están ligadas al poder delegado, Sara deja la decisión de aceptar el regreso de Jorge en manos del Dr. Almeida. A partir de las condiciones de enunciación, el receptor puede anticipar el contenido del diálogo que sigue, por ejemplo, en *La madrecita*, los lectores podemos anticipar que Sara va a aceptar el regreso de Jorge ya que hemos visto la actitud con su familia a lo largo de toda la obra.

A nivel semántico, en *La madrecita*, tal como sucede en el drama moderno, los distintos niveles están al servicio de la predicación de una tesis. La tesis de Defilippis Novoa plantea un modelo de mujer que está al servicio de la familia sin importar sus intereses personales o sus sentimientos individuales. Implica también una concepción de la familia que pone el acento en el silencio, en aceptar el sacrificio y en no hablar de lo sucedido ya que esto se vive como una situación vergonzosa, tal como explícitamente lo afirma el Dr. Almeida:

*¿Con el presente de un padre infiel, de una tragedia horrible de desafecto, de odios, de rencores? ¿Con la idea de vengarte o lo que es más triste con la vergüenza de tu afrenta!*  
(Defilippis Novoa, 1920: s/d).

Se postula el rol de la ‘mujer-madre’, expresión que aparece literalmente en el texto, que debe silenciar la historia de la familia:

*Qué razón tienen los pobrecitos de cargar con tu dolor, de amargarse con tu angustia y de beber tu cicuta... los hijos son extraños en la casa de los padres, son criaturas que la humanidad confió a dos personas para que corrija en ellos sus defectos, y cercene sus errores... tus hijos no deberán saber nunca por él, ni por vos, nada que pueda hacerlos infelices* (Defilippis Novoa, 1920: s/d).

El hombre-padre aparece con todos los caracteres negativos: abandona su hogar, se va con su amante y vuelve después de siete años, encontrando su casa idéntica. Sara le dice: *“He cuidado todo como una fiel guardadora..., por esa puerta por la que usted regresa no ha podido entrar nadie... está intacto su honor, dueño de casa”* (Acto III). Aunque luego le reprocha su comportamiento. La mujer-madre cumpliría el papel de agente estabilizador del hogar y la familia. En relación con esto dice Defilippis Novoa:

*Generalmente nos ocupamos de la mujer olvidando que en cada una de ellas vive una madre... he pensado en esa mujer, a cuya virtud se debió siempre la existencia del hogar y su dolor sirvió para que, con fe y con mayor sacrificio, cumpliera su misión en la sociedad* (La Razón jueves 12 de agosto de 1920).

Como es típico del drama moderno, Defilippis Novoa se vale del teatro para hacer visible una parte del comportamiento de la sociedad: el hecho de acallar lo sucedido en la familia dando origen a un secreto familiar por más que estos hechos impliquen una toma de consciencia del funcionamiento de los vínculos familiares. Encontramos en *La madrecita* los tres procedimientos fundamentales para la explicitación de la tesis: el personaje delegado; la creación de una red simbólica, vinculada a la maternidad, que objetiva y sintetiza la tesis; y, la redundancia pedagógica que se manifiesta en la reiteración insistente en los mismos núcleos semánticos, la misma actitud de Sara hacia su familia desde el inicio hasta el final de la obra.

Todos los niveles anteriores están puestos al servicio del diseño de un espectador que pueda mantener la convención realista, ya que el efecto producido en el receptor está en el centro de la participación en el acontecimiento. Surgen un conjunto de estímulos que actúan directamente en la memoria, la finalidad es generar la identificación del espectador con el personaje pero sin el riesgo de verse realmente implicado *“No soy yo, pero, de todas formas...”* (Pavis, 2000: 231) ya que, tal como dice Freud:

*En el dominio de la ficción encontramos la pluralidad de miradas que necesitamos. Morimos como el héroe con el que nos hemos identificado; sin embargo, le sobrevivimos y estamos dispuestos a morir de nuevo con otro héroe, manteniéndonos siempre sanos y salvos (extraído de Pavis, 2000: 232).*

En el caso que estamos analizando, encontramos que los espectadores pueden, en algunas ocasiones, verse identificados, pero también, sentir distancia con esta mujer dispuesta a sacrificar su vida por la presión de la sociedad. Podemos recorrer el texto conmovidos por el dolor de esta mujer pero, también, tener una visión crítica y distante con esta situación. Pavis hace referencia a la eventual posibilidad de identificación masculina o femenina. El autor afirma que la identificación depende indudablemente de la cultura y se pregunta si la influencia de expectación percibe la puesta en escena en relación con su género y en qué medida. *La madrecita* presenta a Sara como una víctima y percibimos rápidamente el punto de vista adoptado, de la misma manera, el receptor puede elegir identificarse con Sara o distanciarse de su comportamiento. En la obra se evidencia la vulnerabilidad y la debilidad de las mujeres de la época. Jorge boicotea los noviazgos de Coca y engaña a Sara, por otro lado, es el Dr. Almeida quien decide por la protagonista.

*La madrecita* utiliza los procedimientos tradicionales del drama moderno. El personaje referencial que podemos identificar socialmente; el acuerdo entre el personaje y el espacio que habita; cada uno dotado de entidad psíquica y social, con una biografía; la oposición de caracteres (Sara/Coca); el registro de tiempo contemporáneo que busca acentuar el efecto de contigüidad entre el teatro y la vida cotidiana. Los distintos mecanismos utilizados tienen por finalidad generar identificación. La identificación del espectador con los personajes le genera placer, así, puede vivir situaciones por cesión de poderes sin verse implicado (Cf. Pavis, 2000: 231). Hans-Robert Jauss ha identificado los diversos mecanismos para generar identificación ubicándose del lado del receptor en su proyecto sobre experiencia estética y hermenéutica. Podemos notar en *La madrecita* la ‘identificación asociativa’ que tiene por objetivo establecer la situación general tomando como punto de partida los distintos puntos de vista. Esto es lo que hacemos cuando escuchamos a los diferentes personajes y reconstruimos sus motivaciones. También, encontramos en el texto la ‘identificación simpática’ que se produce cuando el personaje presenta su lado humano y accesible, lo que genera compasión. Las primeras referencias

surgen cuando “*el lector se ve obligado a poner en funcionamiento indicios referenciales y cuando pone en relación el texto con su propia realidad*” (Pavis, 2000: 255). De la misma manera, al asistir a una representación del drama moderno, el receptor pone a prueba los indicios que se refieren a su propio mundo, así, realiza sus primeras hipótesis sobre la lectura del texto o sobre la dramaturgia del espectáculo. El receptor se pregunta si el mundo representado toma elementos de la realidad y, también, cuáles son esos elementos exactamente. Al realizarse la recepción del texto, se elimina la ambigüedad de los déicticos y se completan las anáforas de sentido garantizando las conexiones y brindando coherencia a las opciones presentadas. En el drama moderno, el espectador debe abandonar continuamente el universo de la ficción con el fin de cotejar las proposiciones del texto con las reglas del universo de referencia, así, “*El lector sale del texto para aventurar previsiones que tengan una misma probabilidad de satisfacer el curso de la historia*” (Eco, *Lector in fabula*, 130). La comparación se realiza a partir de la modelización de los distintos mundos posibles que propone la ficción y del mundo en que vive el espectador ya que “*el escenario tiene la propiedad, única en las artes de ficción, de mostrar por ostentación y mimetismo el mundo posible del universo dramático, la comparación término a término con el mundo real (o con lo que el espectador entiende por tal)*” (Pavis, 2000: 257).

*La madrecita* responde a las estructuras del drama moderno fusionado, tal como lo vemos en el realismo escénico y la exposición de la tesis social; la existencia del personaje referencial que hace posible el vínculo entre teatro y sociedad; la acción interna y el valor del silencio; el encuentro personal en el que Sara descubre la infidelidad, en primer término, y acepta el regreso; finalmente, la red simbólica que atraviesa todo el texto opone el mundo femenino abocado a la familia y al sacrificio con el mundo masculino que toma decisiones y arrastra a las mujeres con sus conductas; la gradación de conflictos; la importancia del pasado que, en este caso, se evidencia en el recuerdo que en el Acto III se realiza de lo sucedido en el Acto I y sus consecuencias; la inscripción del cientificismo naturalista, en este caso a cargo del Dr. Almeida. A lo que debemos sumar numerosas características melodramáticas en el texto, ya que la obra melodramática está repleta de construcciones que reflejan la emotividad, se complace en prolongar el gesto, acentuarlo y sugerir mucho más de lo que expresa con la finalidad de generar emoción en el receptor.

Bentley considera que la función central del melodrama es emocionar hasta las lágrimas con la finalidad de despertar lo que denomina la “catarsis del hombre común” (1971: 187). Esta emoción implica el sentimiento de compasión, sobre todo, la compasión por uno mismo, la autocompasión: *“no sentimos pena por un cadáver, nos apenamos por nosotros mismos privados de alguien a quien quisimos. Y, en el fondo, yace el temor por la propia muerte”* (Bentley, 1971: 188). Otro aspecto importante del melodrama es el ‘temor por el villano’, así entendido, piedad y temor son los pilares fundamentales del melodrama popular, el héroe perseguido por el villano; y, la bondad acosada por la maldad. Los temores humanos se dividen, según Bentley, en dos categorías:

*Una de ellas comprende a lo que pertenece al mundo del sentido común: es prudente, en la vida diaria, tener temor a resbalar o de que se precipite a tierra el avión en que viajamos. La otra clase de miedos... son los denominados irracionales. Supersticiones primitivas, fantasías neuróticas y ensoñaciones infantiles irrumpen en la imaginación e, igualmente fuera de los límites del sentido común, se encuentra el temor a Dios (1971: 190).*

Con frecuencia el melodrama hace que el miedo irracional se disfrace de racional: explica los motivos para temerle al villano. El modo de ver melodramático es paranoico, nos sentimos perseguidos y sentimos que todo y todos se complotan contra nosotros. Esto está vinculado con uno de los procedimientos utilizados en la poética melodramática que es la coincidencia abusiva que sirve para intensificar el sentimiento de paranoia. Otros de los elementos del melodrama son la exageración y el absurdo. Como la exageración sólo resulta increíble cuando no responde a un sentimiento, es la intensidad del sentimiento que la obra quiere producir la que justifica la exageración. Sobejano (1981) afirma que el melodrama tiende a la ‘abstracción’ puesto que sus personajes reflejan valores ‘puros’, se polarizan el bien y el mal. Según Bentley, lo que diferencia a la tragedia del melodrama es que *“el héroe trágico es culpable. La culpa es su ‘raison d’être’.* Mientras que en el melodrama nos identificamos con la inocencia, viviendo constantemente bajo la villanía de los demás, en la tragedia nos identificamos con la culpa” (1971: 242). Así, Sara aparece como la víctima de las condiciones de vida que impone la sociedad pero no hace nada para modificarlas. Sus iniciativas están guiadas por una visión de mundo en que su individualidad aparece totalmente supeditada por su vida familiar. El destinatario de sus

acciones es la familia y su oponente es la sociedad que se manifiesta a partir del temor al qué dirán. No hay evolución en la protagonista, si bien asume su lugar en la complejidad social que no es un lugar de reposo o de descanso. El final es cerrado y no existe cuestionamiento sobre las posiciones asumidas, sino que se elige el silencio.

Estas obras de Defilippis Novoa (*La madrecita* y *La loba*) nos hablan de una ética de carácter grupal que se sostiene con el sacrificio y el sufrimiento individual que posibilita conservar las apariencias. Al concebir a la mujer como esposa, madre, prostituta<sup>168</sup> siempre se termina por considerarla víctima del orden social establecido. Dentro del espacio del hogar, la madre cumple la función estabilizadora mientras que, en el mismo espacio, la figura del hombre desestabiliza. Se subraya la importancia del sacrificio, de abocarse al prójimo, la postergación individual, la fidelidad, el amor, la honradez y el trabajo. Siempre aparecen, en la obra de Defilippis, los valores de la burguesía emergente de clase media (Cf. Ferrari, 2005).

#### VII) *La mala sed*, 1920, de Samuel Eichelbaum

Samuel Eichelbaum<sup>169</sup> nace en Villa Gobernador Domínguez y, siendo adolescente, se traslada a Buenos Aires. Pertenece a un sector partidario de un “teatro de arte” que sustituye el teatro puramente comercial. Reconoce la lectura de dramaturgos europeos como Lenormand, Ibsen, Dostoievski, Strindberg, etc. Desde muy joven manifiesta su intención de transformar los conflictos entre las personas en teatro.

El clima de disconformidad y preocupación que embargaba al público con la Guerra Mundial de 1914 se va superando, poco a poco, a partir de 1918. Debido al malestar social, las huelgas y los sentimientos xenófobos el espacio para la creación teatral era poco favorable. Sin embargo, Angelina Pagano y Francisco Ducasse llevan a escena en el Teatro Apolo *La mala sed* que había sido publicada en la revista ‘La escena’ en 1920.

---

<sup>168</sup> Cf. *La loba*.

<sup>169</sup> Entre los críticos que han abordado su obra encontramos a: José León Pagano, (1920), Juan Pablo Echagüe, (1926), Luis Ordaz (1999), Jorge Dubatti, (2002).

Según Luis Ordaz, junto a Defilippis Novoa y a Armando Discépolo, Eichelbaum integra los tres grandes renovadores de la dramaturgia de los años veinte. La primera etapa del teatro del autor se inicia bajo el naturalismo durante la primera década del siglo XX y, a partir de los años veinte, va encontrando su singularidad con la profundización y la búsqueda interior de sus personajes. Eichelbaum posee una actitud reflexiva de la vida íntima familiar frente a la cual observa, con consciencia, sus problemas.

Junto a Pedro E. Pico, abogado, periodista y escritor, escribe varias obras entre 1920 y 1922, en sus textos podemos encontrar: a) Predominio de la búsqueda interior para aclarar situaciones confusas e imprevistas. b) Tramas esquemáticas. c) Descripciones concisas. d) Variedad temática: la soledad, la falta de comunicación y la influencia del medio en el carácter.

A Samuel Eichelbaum le interesa el nivel de lo inconsciente, busca móviles profundos e indaga en los procesos psicológicos. En ocasiones, un hecho mínimo desencadena un drama. Prefiere el ámbito de la familia como escenario y los hechos cotidianos que derivan en un conflicto. Sus personajes se expresan con largos parlamentos pero, también, con silencios. Son seres reflexivos frente al problema que los embarga. En sus dramas lo discursivo predomina sobre la acción. La obra de Eichelbaum encara, desde el punto de vista psicológico, el difícil proceso del hombre para conocer sus verdaderos sentimientos, algo sumamente difícil de conseguir ya que a esto se oponen la sociedad y sus prejuicios. Los protagonistas toman consciencia de sí mismos y descubren el “yo” que reside más allá de las máscaras.

Encontramos en *La mala sed* elementos de la poética naturalista como la descripción exacta de los hechos y el detenerse en el presente de los personajes. La poética naturalista tiende al objetivismo, sin embargo en el drama moderno la postura crítica resta objetividad al argumento. Hacia fines del siglo XIX, en parte debido al declive del romanticismo y a la necesidad de traducir los cambios en la sociedad, surgen los caminos estéticos sustentados en la observación directa e inmediata de la vida contemporánea en sus diversos aspectos. Los autores del drama moderno realizan una crítica constante contra las autoridades en sus diversos grados, sin embargo, esta crítica no se realiza directamente sino incidentalmente. El lenguaje es coloquial. Las tendencias literarias de la segunda mitad del

siglo XIX, realismo y naturalismo, que tanto éxito tuvieron en la narrativa funcionan de distinta manera en el teatro del siglo XX, adquieren características propias, sobre todo, en el Río de la Plata, planteando los dramaturgos problemas de actualidad que convierten a las obras en testimonio de la sociedad de su época. El teatro naturalista con personajes bien delineados en sus vicios y virtudes aparecen como consecuencia del accionar del medio ambiente sobre el individuo, así entendido, el teatro pasa a ser un medio para exponer ideas políticas, denunciar o “fotografiar” a los representantes de una clase social.

El punto de partida del análisis de *La mala sed* es la relación de Samuel Eichelbaum con los dramaturgos Henrik Ibsen y con August Strindberg. Sin embargo, Eichelbaum lee a ambos escritores desde su propio proyecto, al mismo tiempo, que los toma como modelo productivo de su propia dramaturgia. Creemos que, sobre todo, la relevancia recae en el hecho de que es, mediante los textos de estos autores, que Eichelbaum se relaciona con la poética del drama moderno ya que afirman una forma teatral que, con el tiempo, se independiza y se expande en múltiples obras de otros dramaturgos. Esta forma teatral, que Eichelbaum reconoce en los textos de Ibsen y de Strindberg, están presentes en muchos autores rioplatenses de la época.

En consonancia con la estética realista que encontramos en *La mala sed* podemos hacer referencia a los cinco principios que sustentan el drama moderno y se encuentran en el texto que estamos analizando (Cf. Dubatti, 2009):

- a) Se afirma la existencia de un mundo “real” constituido por un conjunto de conocimientos y experiencias. Este mundo objetivo es el punto de referencia de la vida social, a través de la organización de una idea y con la configuración de un conjunto de reglas específicas.
- b) La complementariedad entre el ser del arte y el ser del mundo real se manifiesta en que el arte posee la capacidad de mimetizar sus mundos ficcionales con el régimen de experiencia.
- c) El ser del arte se adapta al ser del mundo al mismo tiempo que lo atraviesa.

- d) Encontramos en *La mala sed* la estética realista propia del drama moderno que exige la aceptación, mediante el pacto de recepción, de la ilusión de contigüidad entre los mundos reales y poéticos.
- e) En consonancia con la estética naturalista que encontramos en el texto, vemos que el mundo representado en *La mala sed* no surge solamente de la voluntad, sino que re-crea en el arte las condiciones de funcionamiento de la experiencia a fin de reflexionar sobre ella, verla mejor y ejercer algún tipo de influencia desde la creación artística en el mundo real. Uno de los elementos fundamentales del drama moderno es la recursividad ya que el objetivo es partir del mundo, duplicarlo en el arte, y, finalmente, aspirar a que el arte ejerza modificaciones en el mundo. “*Resulta muchas veces difícil precisar si se trata de un vínculo tautológico (el arte ilustra lo ya advertido en el régimen de experiencia) o revelador (el arte pone en evidencia lo propio de la empiria hasta entonces no advertido)*” (Dubatti, 2013).

Desde el punto de vista discursivo, podemos marcar el gran caudal lingüístico que ubica en primer plano la acción verbal y la fluidez de la palabra en escena. Todos estos elementos son puestos al servicio de la comunicación de una tesis que realiza una afirmación sobre el mundo compartido con los receptores.

En primer lugar, vemos que Eichelbaum pone en funcionamiento las tres dimensiones presentes en la configuración del drama moderno (Cf. Villanueva, 2004):

- La dimensión genética por la cual se reproduce de manera verosímil el referente.
- La dimensión formal que le concede a la obra una cierta autonomía en relación con el autor y su intención.
- La dimensión intencional que garantiza, ya desde la misma construcción del texto, que el lector acepte la convención y la asuma a partir del principio de cooperación.

A nivel sensorial ya la primera didascalía da cuenta de la reproducción del mundo social contemporáneo al que recurre el autor para reproducir el efecto de los sentidos:

*Habitación que se supone contigua al dormitorio. Juego de sillones con almohadas; confidente y “chaise longue”. Sobre éste una lamparilla eléctrica con pantalla de un azul intenso.*

*Al foro, casi a todo lo largo, una amplia abertura con cortinados por el cual se divisa el dormitorio. En el lateral izquierdo, primer término, un balcón practicable que da a la calle; a la derecha, en el mismo término puerta que comunica con el vestíbulo de la casa (1920: 13).*

El espectador-modelo<sup>170</sup> (Cf. Eco) diseñado por el dramaturgo acepta la ilusión de la inexistencia de la “cuarta pared” sosteniendo, así, el principio de dramaticidad. Eichelbaum describe el espacio escénico con los componentes de la escena realista característica del drama moderno en la que podemos mencionar la función icónica de los signos, la utilización de accesorios reales con abundancia de detalles generando el efecto de “diversidad en el mundo”, el vestuario confeccionado con materiales reales, la iluminación adecuada para brindar un acuerdo coherente entre escena y extraescena ya que, tal como sostiene Pavis:

*El espacio dramático, que comprende indicaciones sobre el lugar ficticio, el personaje y la historia contada, incide necesariamente en el espacio escénico. Se produce una interferencia entre la iconicidad del espacio concreto y el simbolismo del lenguaje. El espectador/auditor ya no puede establecer diferencia entre lo que ven sus ojos y lo que percibe in the mind’s eye<sup>171</sup> (2000: 161-162).*

Es así que podemos leer en la didascalía que da comienzo al segundo acto:

*Comedor amueblado con gusto. en el foro, hacia el lado derecho, una puerta que comunica con el vestíbulo. Partiendo desde el lateral izquierdo hasta llegar casi a la mitad de la escena,*

<sup>170</sup> Existen distintos modos a través de los cuales el lector modelo es orientado hacia la reconstrucción del *topic* “(...) el *topic* es un instrumento metatextual, un esquema abductivo que propone el lector”. (1999: 126). Sobre la base de este *topic* se va estableciendo la coherencia interna de la obra o isotopía la cual es definida por Greimas como: “Un conjunto de categorías semánticas redundantes que permiten la lectura uniforme de la historia” (Eco, 1999: 131). Nos dice Umberto Eco que el texto deja al lector la iniciativa de colmar los lugares vacíos “Un texto quiere que alguien lo ayude a funcionar” (1999: 76) sostiene que “(...) la competencia del destinatario no necesariamente coincide con la del emisor” (1999: 77).

<sup>171</sup> En palabras de Hamlet, literalmente “en el ojo de la mente” (Pavis, 2000: 162).

*una abertura con marcos blancos y cortinados, la cual da a una sala, en cuyo foro da un balcón a la calle. La sala amueblada con igual fineza (...) al levantar el telón están sentados, rodeando la mesa, Atilio, Elsa, Mamá Elena y Esther. El primero ocupa la cabecera de la mesa y la segunda el asiento inmediato (...).* (Eichelbaum, 1920: 25).

De la misma manera que sucede en el espacio que es, al mismo tiempo, espacio de la representación (espacio concreto) y espacio representado (espacio imaginado) (Cf. Pavis, 2000: 165), debemos distinguir el tiempo escénico o tiempo de la representación y el tiempo dramático o tiempo representado en el que se relatan los acontecimientos. En el caso del drama moderno, al coincidir, se refuerza su credibilidad. En relación con esto podemos recordar la noción de cronotopo de Bajtín:

*En el cronotopo del arte literario, tiene lugar la fusión de los indicios espacio-temporales en un todo inteligible y concreto. El tiempo se condensa, se vuelve compacto y visible para el arte, mientras que el espacio se intensifica, se precipita en el movimiento del tiempo del sujeto y de la historia. Los indicios del tiempo se describen en el espacio y este último se percibe y se mide desde el tiempo* (extraído de Pavis, 2000: 167).

A nivel narrativo, podemos marcar:

- a) Situación inicial: está presentada en todo el Acto I en el que Elsa habla con su suegro, Don Guillermo, quejándose amargamente de la conducta de su marido, Atilio, quien a los seis meses de casado no deja de frecuentar la noche y a otras mujeres. Don Guillermo se compromete a hablar con su hijo para pedirle que revea su conducta. Al hacerlo, Atilio le recrimina su doble discurso ya que Don Guillermo ha tenido con su mujer, la madre de Atilio, el mismo comportamiento en el pasado.

*Atilio: Siempre creí que si alguien comprendería mi situación serías tú. Supuse que nadie mejor que tú podría, íntimamente, explicarse y perdonar los errores de mi vida.*

*Don Guillermo: Te defiendes mal; (...). Además no creo que el crimen de uno autorice el crimen del otro. La culpabilidad*

*de mi vida no anula la tuya. Tú escarbando a lo largo de mi vida, y yo, en la tuya presente, acabaríamos por perdernos mutuamente, el afecto que nos impone el vínculo paterno y filial.* (Eichelbaum, 1920: 19).

- b) Complicación: surge el problema de Esther, hermana de Atilio, cuyo novio ha decidido suspender la boda cuando ella desea casarse. La joven está preocupada por los comentarios de la gente:

*Se comenta el largo noviazgo de Esther con Oscar. Si una pareja se casa al poco tiempo del compromiso, hay algo que encubrir; si otra pareja retarda el matrimonio, es porque hay algo grave que lo impide; si, por el contrario se casan después de un tiempo prudencial, es porque se simulan condiciones impecables, es decir se hace para impedir el qué dirán. De todas maneras encuentran las relaciones motivos de calumnias, o cuando menos, de insinuaciones malintencionadas”* (Eichelbaum, 1920: 28).

A esta situación se une el hecho de que una noche que Atilio sale, (después de un tiempo de abstenerse para no molestar a su mujer), llega Don Guillermo en estado de ebriedad a hablar con su nuera e intenta seducirla para espanto de Elsa:

*Elsa: (Confirmada casi en su terrible sospecha) Le ruego que no siga hablando. Está diciendo usted cosas monstruosas. Me da usted miedo. Por favor, por caridad, por su hijo, no siga hablando (Desesperada se echa a llorar).*

*Don Guillermo: (...) ¿Tú crees que a un hombre le puede estar vedado el derecho de intentar siquiera conseguir lo único que encuentra digno, lo único que justifica su vida, la única causa de su desdicha infinita? Quitarle a alguien ese derecho es inhumano. Eso es monstruoso.* (Eichelbaum, 1920: 42-43).

- c) Re (Acción): se conoce el verdadero motivo de la cancelación de la boda de Esther quien confiesa que “ha pecado”. María Elena le reprocha que “*nos arrastras a todos en tu vergüenza. No sólo has sacrificado tu virtud y tu altivez, sino que has sacrificado lo que no te pertenece: nuestro orgullo. Ya lo has perdido todo*” (Eichelbaum, 1920: 51). Al enterarse que el noviazgo de Esther y Oscar está cancelado, Don Guillermo pregunta por qué pasó esto a lo que su

mujer le responde que Oscar abusó de la chica después de ganarse su confianza. Esther defiende a su novio diciendo que toda la culpa fue de ella.

- d) Resolución: Don Guillermo se siente responsable de la infelicidad de sus hijos. Tal como indica la didascalía del Acto III, escena cuarta:

[Don Guillermo] *Aparece tal como estaba en el acto anterior, con la única diferencia de que su expresión ha cambiado: antes era de ebrio, ahora, es la de un hombre roído por una angustia recóndita, que masculla con reflexiones de toda índole, ya de arrepentimiento, ya de obcecación (...) se desprecia y sufre la convicción de merecer su propio desprecio; tiene también piedad de sí mismo y le atormenta la seguridad de no merecerla. Por lo demás se siente punto vivo de todos los dolores, de todos los males que a su vista sufren los suyos.* (Eichelbaum, 1920: 53).

- e) Situación final: escena cuarta del Acto III, Esther afirma “(...) *Mil esfuerzos, un continuo análisis de mí misma me ha permitido saber estas cosas. Acaso palabras aisladas que he oído de ti mismo*” (Eichelbaum, 1920: 55). Don Guillermo comprende que, también, su hija es desgraciada, siente que lo acusó y que él debe morir. Afirma: “*que la vida desastrosa de Atilio, bien sabes, no es más que una prolongación de la mía*” (1920: 57). Y le confiesa a su mujer su deseo por Elsa. María Elena llora acompañando a su marido, cuando ella se levanta él se dispara y muere.

Sobre el motivo de la continuidad de la conducta sexual del padre y del hijo, Eichelbaum inserta el tópico de la patología. Atilio hereda de su padre, Don Guillermo, un deseo sexual irrefrenable que no admite límites sociales o tabúes culturales, tal como lo vemos en sus intenciones con su nuera.

Vemos claramente cómo en *La mala sed* se reelaboran los lazos existentes en *Espectros*:

- La relación Capitán Alving/Elena se reconvierte en la relación Atilio/Elsa y Don Guillermo/María Elena.
- Las mujeres de Atilio y Guillermo son mujeres que sufren y se resignan a las infidelidades de sus maridos.

- La relación capitán Alving-Osvaldo se transfigura en el vínculo entre Don Guillermo y sus hijos Atilio y Esther (Cf. Dubatti, 2002).

Encontramos en *La mala sed* parlamentos extensos a cargo de los personajes y una seguidilla de tres episodios de similares características a cargo de tres integrantes de la misma familia: Atilio que engaña a su mujer; Don Guillermo que intenta seducir a su nuera, engañando a su esposa, María Elena; y finalmente, Esther que ha sido abandonada por su novio luego de haber perdido su 'honor'.

Nivel referencial: el mundo representado es el de la burguesía lo que se manifiesta en las didascalias "*comedor amueblado con gusto. La sala amoblada con igual fineza*" (1920: 25). *La mala sed* utiliza los procedimientos más tradicionales del drama moderno en cuanto a la identificación social de los personajes que se expresa, por ejemplo, en el temor a las habladurías. Cada uno de los personajes está caracterizado como una entidad psíquica y social que se manifiesta en su comportamiento, su pasado, su pertenencia socio-cultural, los elementos que los diferencian, a lo que debemos sumar, su historia. Los distintos personajes aparecen como caracteres opuestos (María Elena y su marido), cada uno de estos procedimientos tiene la finalidad de acentuar el efecto de contigüidad entre el teatro y la vida inmediata.

Nivel lingüístico: Samuel Eichelbaum logra mimetizar el régimen lingüístico interno de la obra mediante el léxico y el diálogo, tal como lo podemos ver en la conversación conflictiva que se plantea entre Don Guillermo y Elsa. En el comienzo del intercambio es Don Guillermo quien toma la palabra y le pregunta: "*¿Te sorprende que yo venga a verte?*", la pregunta ejerce un peso inmediato sobre Elsa por el acto de habla que reviste la necesidad de responder. La pregunta implica un deseo y no es difícil ver en ella un sobreentendido. Dice Don Guillermo "*(riendo) ¡Si supieses qué curioso proceso de ánimo me trajo hasta aquí!*" (1920: 39). Notamos que el sujeto de la enunciación ya no es el 'yo' del locutor, sino una parte de su 'yo', a saber, su "estado de ánimo", término cuya semántica nos traslada hacia los afectos, implicando el deseo de Don Guillermo por su nuera. En la situación, el espectador está al corriente de los presupuestos factuales (Cf Ubersfeld): la conducta de Atilio, el enojo de Elsa, la confianza que Elsa siente por su suegro y la conducta que éste tiene con su esposa. Elsa le responde, primero, haciéndose la

desentendida, luego, rogándole que no siga hablando, por último, llora con él. Vemos el conflicto mediante una doble relación de fuerza, debilidad de Don Guillermo frente a Elsa por quien no puede reprimir sus sentimientos; debilidad de Elsa que está casada con su hijo y se siente mal por lo inesperado, para ella, de la situación. Los dos locutores, sin abandonar las formas, trabajan con la implicación. Emerge el poder del pasado y de la personalidad de Don Guillermo. El diálogo no nos permite a los lectores/espectadores saber qué es lo que sienten los personajes, sólo podemos imaginarlo.

En la escena cuarta del Acto III, en la que participan María Elena, Don Guillermo y Esther vemos la toma de consciencia de parte de los personajes:

*María Elena: Sí, él abusó de ella, la engañó. Ganó primero toda su confianza y luego la envileció. (...).*

*Esther: (...) Sólo sé que él no me engañó, que él no es culpable. Si hay culpa yo la tengo. Es toda mía la culpa.*

*Don Guillermo: Tú no sabes lo que dices. Has perdido el juicio.*

*Esther: Yo siento en mí pasiones que no son mías, y que son, sin embargo, las más fuertes (...). Palabras (...) que he oído de ti mismo, (...) me sirvieron para discernir, para explicarme a mí misma la desgracia de hoy (...).*

*Don Guillermo: [a María Elena]: Tú también has comprendido la terrible verdad que nos ha sugerido Esther (...). ¿Tú no crees Elena que yo debo morir? (Eichelbaum, 1920: 56-57).*

Esther está lista para declarar su culpa y salvar a su novio. Don Guillermo está listo para defender el honor de su hija, vemos la angustia de Esther ante un conflicto pasional y afectivo pero que, también, implica un cuestionamiento ante un comportamiento que le pide la sociedad y al que ella, igual que su padre, no puede responder. La pregunta que le hace Don Guillermo a su mujer, “¿Debo morir?”, es en realidad una pregunta retórica porque él ya ha tomado una decisión. Afirma: “Yo soy culpable de todo lo que se sufre en esta casa”. Guillermo confiesa a su mujer que intento seducir a su nuera; la didascalía señala “como extraviada”, Elena pregunta qué pasó. El asombro original deviene comprensión por parte de Elena hacia su esposo: “M. Elena viéndolo desesperarse de arrepentimiento y de

*angustia, rompe a llorar*". El espectador es consciente que Elena conoce las características de la conducta de Guillermo.

A nivel semántico, en *La mala sed* los distintos niveles de análisis se encuentran al servicio de la predicación de una tesis, a saber, los comportamientos se heredan de manera inevitable por más esfuerzo que las personas hagan por evitarlos, así, los impulsos sexuales de los distintos personajes provocan que no puedan ser leales ni siquiera con sus seres más queridos, tal el caso de Don Guillermo con su hijo o de éste con su mujer. Esta herencia que determina la conducta de los personajes tiene, según el texto, una base científica. Conocer esta situación implica una lucidez dolorosa, es necesario enfrentar los hechos, por más difícil que sea, ya que el engaño o la negación es, a la larga, peor que la toma de consciencia. Es una pieza claramente relacionada con la poética naturalista cuya tesis proviene de textos científicos preexistentes. Eichelbaum ilustra mediante el lazo de consanguinidad entre Don Guillermo y sus hijos, Atilio y Esther, el principio positivista de la influencia de la herencia, de manera tal que las mismas conductas se repiten generación tras generación. Podemos destacar el papel de María Elena, la esposa de Don Guillermo quien, con su conducta pregonaba la necesidad de comprensión. Pese a que el pasado termina triunfando impidiendo la felicidad de los distintos integrantes de la familia, provocando culpa, dolor y muerte. Don Guillermo es el padre culpable y, también, un hombre de mundo desencantado que desea a una mujer imposible, su nuera, aquella por quien es capaz de saltar las normas sociales y morales.

Podemos ver, claramente, el intertexto con *Espectros* de Henrik Ibsen. El tópico de la herencia patológica sostenido en la ilusión científicista. Eichelbaum reelabora el sistema de personajes de Ibsen. En *La mala sed* no se hace referencia a la sífilis, enfermedad que en *Espectros* tenía el capitán Alving que deviene parálisis cerebral en Osvaldo, sino que desplaza la temática a la problemática que emerge de la conducta. Eichelbaum toma como punto de partida la escena final del Acto I de *Espectros* en la que Osvaldo persigue a Regina, y Elena Alving dice que esa imagen remite al pasado y a las acciones de su marido.

De la misma manera que Osvaldo, Atilio es víctima de esos "espectros" o de la "mala sed" a la que hace referencia Eichelbaum. El vehículo de la exposición científica sobre la patología que padecen los personajes es el autoanálisis. De la misma manera que

en *Espectros*, Elena nota la repetición generacional y Osvaldo comprende y describe su enfermedad. En la obra de Eichelbaum, tanto Atilio como Guillermo y Esther tienen el mismo grado de lucidez sobre su comportamiento. El análisis del caso clínico es redundante, con la finalidad de enfatizar la intención pedagógica de la obra.

Dice Atilio:

*Ya ve Ud., papá, la sangre y la carne desobedecen, como un perro demasiado sediento al llamado del amo. Y me arrastran como arrastra el viento furioso a la hoja liviana. (...). Mil veces, después de ver llorar a Elsa, me he prometido a mí mismo, con la mudez de las promesas más graves, sobreponerme a toda pequeña pasión y destruirla con el recuerdo del asco que me deparaba mi última mezquina aventura consumada..* (Eichelbaum, 1920: 20).

En el mismo sentido dice Esther: *“Hay en mi delito algo fatal, una terrible fatalidad a la que ya no podía oponerme. La voluntad nada había podido”* (Eichelbaum, 1920: 39).

La focalización en *La mala sed* es diversa lo que redundante en la dimensión pedagógica y semántica de la obra, en tanto que en *Espectros* la conducta del capitán Alving aparece, hacia el final, justificada y disculpada por la “alegría vital”, en *La mala sed* los desórdenes sexuales de la familia de don Guillermo son señalados y condenados. El capitán Alving ha actuado como reacción ante la hipocresía y el provincialismo de la sociedad noruega, obedeciendo a su instinto vital. Su alegría de vivir transgrede los límites sociales de la burguesía (Cf. Dubatti, 2002). En cambio, las motivaciones de Guillermo, Atilio y Esther constituyen una conducta incontinente que debe ser censurada y en relación con la cual la sociedad no tiene ningún tipo de responsabilidad. En *La mala sed* sus acciones se califican como: “crimen”, “delito”, “monstruosidad”. La visión negativa ya está presente desde el título. La obra que comienza como el relato costumbrista de un “mujeriego” se convierte en la observación de una patología. La noción ibseniana de “alegría vital” aparece cuestionada por Eichelbaum a través del personaje de Guillermo:

*La bebida me produce el efecto de despojarme de la costra social, es decir, me deja librado exclusivamente a mi sangre, a mi instinto, equivale a decir que me proporciona los medios para mi dicha, la dicha de un instante, de un minuto* (Eichelbaum, 1920: 40).

Para Eichelbaum, el concepto ibseniano de “alegría vital” es equivalente a la liberación de lo animal, lo instintivo, lo que se opone a las normas sociales. Sin embargo, ve a sus personajes como seres insatisfechos que, mediante su deseo, encubren la búsqueda de un objeto desconocido. Dice don Guillermo: “*Las grandes sensaciones nos dan noción de misterio*” (Eichelbaum, 1920: 43). La didascalía dice: “*debe dejar la impresión de un hombre que busca, anhela algo que no encuentra, que no encontrará nunca posiblemente*” (1920: 43). Mientras que Ibsen cuestiona la moral desde sus fundamentos, Eichelbaum es partidario de una norma social estricta. En *La mala sed*, la función crítica se desplaza hacia algunos comportamientos sociales menores como el chisme o la murmuración<sup>172</sup>, le dice María Elena a su hija Esther: “*De manera que no hay por qué afligirse. Las murmuraciones no creo que deban importar. Ya lo dijo hoy Elsa: nadie las puede detener por más que se lo proponga*” (1920: 45).

José León Pagano afirma en el prólogo escrito para *La mala sed*:

*Aparecen allí los protagonistas, en lucha franca con sus impulsos carnales, y siempre vencidos, a la postre, por la aberración y el vicio, así el padre como los hijos. De imaginar que los antepasados hubieron de sostener análogo combate se intuye que fueron vencidos más prontamente aún y que, aquellos vanos esfuerzos inhibitorios apenas si se han transmitido y no obran todavía con eficacia.* (1920: IV).

Eichelbaum diseña un espectador ideal que es aquel capaz de comprender el funcionamiento de este determinismo de base científicista con la intención de volver a ver la vida cotidiana desde el teatro, verla más lúcidamente y reflexionar sobre ella.

El punto de vista de la observación es una perspectiva burguesa. Los escritores que adscriben a la poética naturalista creen que es un instrumento apto para el conocimiento de los hombres. Estamos a principios del siglo XX cuando se debaten dos órdenes opuestos, el orden aristocrático y el orden burgués progresista que cree que los valores están condicionados temporalmente, el naturalismo, entonces, no es buscado en la “naturaleza” o en la “vida” sino en la vida social en particular (Cf. Hauser, 31), es decir, en el campo de la experiencia que se ha vuelto interesante para los autores del drama moderno. Se evidencia

---

<sup>172</sup> Cf. *Bajo la garra* de Gregorio de Laferrère, Cap. IV y las consecuencias tristes e irreversibles de la difamación.

en *La mala sed* el antagonismo de la sociedad burguesa y las derrotas del individuo. Los cuestionamientos a la conducta de Don Guillermo por parte de sus hijos expresan la importancia que la definición social de los caracteres posee como criterio de verosimilitud y como objeto del drama moderno naturalista. Así entendido, lo central es la problemática social en la existencia de los personajes. En la obra de Eichelbaum, los protagonistas son integrantes de una burguesía que ha logrado adquirir un bienestar económico pero que, todavía lucha por su posición en la sociedad. Esta tensión está presentada desde un punto de vista personal y subjetivo. Los personajes de *La mala sed* están dominados por una sola pasión, sin embargo, su verosimilitud no decae bajo esta presión.

El título de la obra de Eichelbaum aparece mencionado expresamente en la obra por parte del personaje de Atilio, (Acto I, escena tercera), cuando habla con su padre y le dice que él mejor que nadie debería comprenderlo afirma que, cada vez que siente culpa y remordimientos por haber engañado a su mujer, se promete a sí mismo modificar su conducta, sin embargo, esto no es posible y que: “*no tardaba en mofarse la mala sed. De improviso me hallaba nuevamente tras el placer deleznable*” (1920: 20). Este deseo que le trae problemas en su vínculo conyugal es fuente de ‘desafíos’ que aparecen en “*cada rostro de mujer*” pero, también, es fuente de frustraciones ya que la resistencia a caer nuevamente en la misma conducta y las promesas que se realiza a sí mismo terminan siendo una “*burla perversa a la consciencia y a la voluntad de un hombre*” (1920: 20). El título, la ‘sed’, algo inevitable, el anhelo de una conducta que Atilio vive como una “*mezquina aventura consumada*”.

La versión canónica del drama moderno aparece en *La mala sed* modificada por la poética naturalista según la cual la experiencia es observada y analizada a través de la rigurosidad de la ciencia, de esta manera, se trata de tomar los conocimientos científicos previamente existentes para ilustrarlos mediante los esquemas narrativos de la escena. Para acceder a estos saberes, los dramaturgos deben informarse y documentarse, ser parte de la observación de la naturaleza y elaborar un método capaz de garantizar un conocimiento fehaciente. Dice María Luisa Bastos que el naturalismo es un realismo que acentúa “*la ilusión de cientificismo*” (1989: 27). En relación con esto dice Emile Zola:

*El naturalismo en las letras es, igualmente, el regreso a la naturaleza y al hombre, es la observación directa, la anatomía exacta, la aceptación y la descripción exacta de lo que existe (...). No más personajes abstractos en las obras, no más invenciones falseadoras, no más absoluto, sino personajes reales, la verdadera historia de cada uno, la relación con la vida cotidiana (1946: 150).*

*No somos más que sabios analistas, anatomistas y nuestras obras tienen la certeza, la solidez y las explicaciones de las obras de la ciencia (1946: 163).*

*La mala sed* presenta una versión fusionada de dos archipoéticas en las que ambas se imponen en la organización formal de la nueva propuesta. Notamos que realismo y naturalismo pueden hallarse en la obra de Eichelbaum quien escribe en *La mala sed* la historia de Elsa, Atilio y su familia, presentada bajo la poética realista debido a la relación de contigüidad que se establece entre el mundo ficcional y el régimen de experiencia. La historia es contemporánea al medio del lector/espectador de la época de redacción, de ahí, que queda garantizado que el receptor establezca lazos entre el texto y el mundo contemporáneo.

Nuevamente, vemos el procedimiento del encuentro personal entre Esther y su padre como el momento revelador que desencadena el final. Habíamos leído en el Acto II que el encuentro entre Don Guillermo y Elsa pone de manifiesto la personalidad del hombre la que ya había sido insinuada en el Acto I a partir del encuentro con Atilio, esta revelación actúa como un indicio de lo que le sucederá a sus hijos. En el texto ocupa un lugar importante tanto lo dicho como lo que se calla, María Elena en lugar de reprocharle abiertamente a su marido “*vuelve su rostro y lo mira con elocuencia*” (1920: 22). Aunque también le confiesa que “*yo no soy una santa (...). La prueba está en que ya no te quiero*” (1920: 24).

Samuel Eichelbaum es uno de los dramaturgos que ha contribuido a desarrollar la poética del drama moderno en Buenos Aires trabajando sobre la base del drama moderno canónico a la que suma elementos del naturalismo con una clara influencia ibseniana. Aparecen en la obra las estructuras y procedimientos habituales de la poética, el realismo escénico y la prédica de una tesis social; el personaje referencial que permite que se establezca el vínculo entre teatro y comunidad; la acción interna del protagonista y los

silencios (el primer intento de Don Guillermo de negarse a hablar con Atilio del origen de los problemas de su hijo); el encuentro personal en el que Don Guillermo le confiesa a su mujer toda la verdad sobre su conducta; la graduación de conflictos, la obra comienza planteando un problema de pareja entre Atilio y Elsa para avanzar hacia un problema familiar; el enfrentamiento entre individuo y ciudadano que, sobre todo, se evidencia en la preocupación que tiene Esther por los comentarios de la gente sobre su matrimonio frustrado. La importancia del pasado, en este caso, fundamental por las cuestiones de los impulsos heredados; la inscripción de la ilusión del cientificismo naturalista a partir de la inclusión de las leyes de la herencia; y, el pasaje hacia la tragedia.

#### VIII) Las descentradas, 1929, de Salvadora Medina Onrubia

La obra de Salvadora Medina Onrubia<sup>173</sup> presenta ciertas características de desigualdad por sus temas y por los distintos niveles de discursos sociales e ideológicos que se mezclan en ella. Onrubia escribe teatro, cuentos, poemas, una novela, discursos, sus memorias, un prólogo y, una carta a Uriburu cuando está detenida en la cárcel del Buen Pastor. Aunque algunos autores, (Cf. Mayer) la recuerdan como: “*Salvadora Medina Onrubia*<sup>174</sup>, *autora teatral de comedias (entre ligeras y perversas) que eran representadas en los teatros de Avenida de Mayo entre los años 20 y 40*”<sup>175</sup>.

*Las descentradas* es la pieza de Medina Onrubia más recordada y, en los últimos treinta años, ha sido puesta en escena en numerosas oportunidades. Es una comedia dramática dividida en tres actos. Estrenada en el Teatro Ideal, por la Compañía Artistas Unidos el 9 de marzo de 1929. Tiene 16 personajes. Es una obra que la autora escribe

---

<sup>173</sup> Escritora, colaboradora en el diario ‘Crítica’. Casada con Natalio Botana, dueño y director de Crítica y abuela de Copi. En su juventud participó en movimientos anarquistas y escribió en el diario anarco-comunista ‘La Protesta’. Estuvo detenida durante la presidencia de Uriburu. Después de la muerte de Botana dirigió el diario de la familia entre 1946 y 1951 en que el gobierno de Juan Domingo Perón cierra el diario.

<sup>174</sup> Han analizado la obra de Medina Onrubia: Mayer, (1992), Delgado, (2005), Saítta, (2006, 2012), Joffe, (2009), Sanz, (2009), André, (2010), Tania Díaz, (2012), etc.

<sup>175</sup> Mayer, Marcos, 1992, Programa de mano de *Una visita inoportuna*, estrenada en la Sala Casacuberta del Teatro San Martín.

después de la muerte de su hijo Pitón, un suicidio del que su hijo Helvio la hace responsable.

El argumento de *Las descentradas* hoy puede parecer ingenuo. Este texto está lejos de ser un clásico, como prueba de esto podemos ver que la Biblioteca Nacional lo incluye en una colección titulada ‘Los raros’. Es la primera obra de teatro de Salvadora Medina Onrubia, teatro de texto con parlamentos extensos y una zona panfletaria hacia el final.

Dice Sylvia Saítta sobre Onrubia:

*Es una escritora y dramaturga cuyas obras necesitaron de tiempo para hacerse legibles (...) En sus discursos políticos, narraciones y obras teatrales, Medina Onrubia ofrece una imagen de mujer<sup>176</sup> que se aleja del paradigma femenino social y culturalmente aceptado en las primeras décadas del siglo XX (2006: 7).*

En los primeros años del siglo XX, el anarquismo se convierte en un importante movimiento en América Latina (Cf. Suriano; Fos, Carlos). A los 18 años Salvadora llega a Buenos Aires y participa de las huelgas. Durante la década siguiente, en que el movimiento ácrata comienza el declive, participa de manera activa para el indulto de Simón Radowitzky<sup>177</sup>.

El estreno de *Las descentradas* en la inauguración del Teatro Ideal genera, tal como afirma la revista ‘Comoedia’ una “*expectativa creada alrededor de la actuación de esta compañía, tan grande como justificada*”. La representación está a cargo de un grupo de artistas reunidos en una cooperativa. En la misma revista, Salvadora afirma que “*el teatro es la más pura manifestación del arte*”. Alfredo Palacios, integrante del Partido Socialista, envía a la autora una carta donde le expresa: “*mi más viva simpatía por la noble labor intelectual que usted realiza. Hago votos por el éxito de las futuras obras que todos esperamos de su talento y de su valentía para encarar los problemas sociales*” (extraído de Joffe-Sanz, 2009). En su estreno, la dirección escénica estuvo a cargo de Angelina Pagano,

<sup>176</sup> Tal el caso, también, de Alfonsina Storni (Cf. Cap. IV).

<sup>177</sup> Joven de origen ucraniano al que se hace responsable del asesinato del Coronel Falcón, jefe de policía.

la dirección artística la realizó Francisco Defilippis Novoa quien confiaba en la obra ya que veía en ella ‘humanidad y belleza’ (1929: 16).

Dice Pellettieri que Francisco Defilippis Novoa:

*Resulta el paradigma de los precursores de la modernización del 30 y se caracteriza por una absoluta identidad entre su teoría y su práctica teatral (...) Su programa universalista, se entroncó con su continuidad modernizadora en el teatro independiente (2002: 489).*

Con la mirada puesta en el teatro europeo, Defilippis veía con desaliento el teatro porteño que otorgaba un rol primordial a los capocómicos y ponía el acento en el rol del director. Así, aborda temas como el rol de la mujer, tal como vimos en *La madrecita*, en la que Sara es un modelo de mujer pasivo y sufriente que se opone al modelo de mujer que propone Salvadora:

*Gloria: (...) las gentes no ven más que dos categorías de mujeres: la que se llama mujer del hogar, porque no cabe en otra definición, aunque las otras manejen su hogar mejor que ellas, y esas feas marimachos... entiende que en todo hay infinitas gradaciones. (...) Pero no te has fijado, ni nadie se ha fijado en la tercera categoría, de la que nosotros somos dignas representantes... Aquí no hay gradaciones, no... Somos muy pocas las descentradas. Y lo ocultamos como un pecado... Y somos tan descentradas, que caemos en cualquiera de las otras categorías (2007: 119).*

El año de estreno de la obra, 1929, comienza con la Gran Depresión, en Argentina se debilita, paso a paso, el gobierno de Hipólito Yrigoyen. En esta época y, frente a la necesidad de modernización, el teatro porteño busca transformaciones para “*superar el estancamiento teatral producido por la repetición temática y de arquetipos*” (Joffe-Sanz, 2009).

A nivel sensorial, *Las descentradas* tiene por finalidad generar en el espectador la sensación de estar presenciando la escena como si sucediese en la vida cotidiana. Vemos en la didascalía del Acto I:

*Presenta la escena amplio hall amueblado con lujo de la Casa Meurer. Escaleras para las habitaciones altas. En el recodo, sofá y sillones forman un rincón confortable. Al foro, izquierda,*

*vestíbulo por el que se ve pasar gente que entra al salón* (Medina Onrubia, 2007: 65).

En la descripción del espacio escénico, Onrubia recurre a los componentes de la escena realista característica del drama moderno. La escenografía es tridimensional, se utilizan accesorios reales: *“Entra Elvira del comedor con el mate, seguida de la Chinita; lo termina y se lo da”* (2007: 65), de manera tal, que existe un acuerdo entre escena y extraescena.

En el nivel narrativo, los acontecimientos se exponen por ellos mismos ante los ojos de los espectadores. La obra trabaja con linealidad progresiva (principio, desarrollo, fin) y se articula según la gradación de conflictos de acuerdo a la secuencia narrativa prototípica (Cf. Adam).

- a) Situación inicial: cubre casi todo el Acto I que presenta a los personajes: Elvira, mujer de treinta años, casada con un ministro, sin hijos, con una personalidad rebelde; Gracia, veinte años, está de novia con Juan Carlos, periodista. Juan Carlos conoce a Elvira, se siente atraído por ella. Elvira desprecia a su marido.
- b) Complicación: en el inicio del Acto II nos enteramos que Juan Carlos y Elvira se ven a escondidas. Dice Elvira: *“Mire que tener que ocultar nuestra amistad como un pecado”* (Medina Onrubia, 2007: 102). Para Elvira lo interesante de la situación es que no tienen un romance, como si fuesen *“una especie de seres novelescos”* (2007: 102), en cambio, *“comprometerse por salir en auto, por almorzar, por charlar con un simple amigo a quien puede verse tranquilamente todos los días. Eso es casi extraordinario. Y yo amo las cosas extraordinarias”* (2007: 105). Pero Juan le confiesa que se enamoró de ella. Elvira se resiste debido a su amistad con Gracia.

Las reuniones de Juan Carlos con Elvira son en la habitación en la que vive el periodista en un ‘hotel cualquiera’. De pronto, un día, entran abruptamente en la habitación el marido de Elvira, el comisario, el mucamo y un señor que no habla, a fin que el comisario levante un acta que servirá para el divorcio inmediato y discreto. Juan piensa que lo mejor es que Elvira pueda divorciarse y convertirse en su novia aunque lamenta el dolor de Gracia.

- c) Re (Acción): Elvira está en la casa de su amiga Gloria, una escritora que está escribiendo una novela titulada *Las descentradas* y que, con anterioridad, llevaba el título, *Las cerebrales*. Elvira, ya enfrentada a su divorcio, toma consciencia de la situación dolorosa de su amiga Gracia. Su marido le ofrece una pensión pero con la condición de que se vaya a vivir a Europa. Se reflexiona sobre la escritura de las mujeres y la imagen estereotipada que la literatura brinda de ellas (Cf. Saítta, 2012: 34).

*Elvira: Será original... Has visto que en la novela, en el teatro, no vemos más que tipos vulgares, palabras vulgares, conflictos vulgares... Cómo he buscado en toda nuestra literatura un tipo nuevo, un ser vivo, una mujer... ¡y qué infructuosa búsqueda! ¡Muñecos, muñecos, muñecos!... (Medina Onrubia, 2007:117).*

El modelo alternativo de mujer sería precisamente la “descentrada”, las mujeres que *“no pensamos, las que no sentimos, las que no vivimos como las demás. Las que, entre gente burguesa, somos ovejas negras y, entre las ovejas negras, somos inmaculadas”* (Medina Onrubia, 2007, 117). Son las que escandalizan a los demás, que exponen un pensamiento diferente, viven solas, escriben, se enamoran de quien no deben. La sociedad las tolera pero les hace pagar un costo, con renunciamentos permanentes. El hombre no las comprende, les quitan la tenencia de los hijos y creen que la felicidad no es para ellas. La felicidad *“no es para las inteligentes, para las capaces de ir solas por la vida, para las rebeldes. Es para los otros, es el patrimonio de ellos, el de los esclavos, el de los vulgares”* (Medina Onrubia, 2007: 111).

- d) Resolución: Gracia no sabe que el hombre con el que encontraron a Elvira es su novio, le cuenta a Elvira que Juan va a dejarla. Ante el dolor de la joven, Elvira decide abandonar a Juan Carlos y aceptar la propuesta de su ex esposo.
- e) Situación final: Elvira habla con Juan Carlos y le cuenta su resolución: *“¿Pero sigues creyendo seriamente que voy a casarme contigo? (Él la mira extraviado por sus palabras). Ya he encontrado la solución para mi vida. Mi marido me dará tres mil pesos mensuales. Me voy a París ¡Estoy tan contenta!”* (2007: 141). Juan la mira con horror. Elvira decide partir con su amiga Gloria.

La secuencia se articula con el procedimiento de los encuentros personales. Los encuentros entre Elvira y Juan aparecen multiplicados (Acto I, II, y III). Elvira se encuentra con Gracia en el inicio y en el final de la obra y queda en evidencia el afecto que Elvira, tan fría e irónica, siente por la joven. La causalidad es explícita ya que los motivos del accionar de Elvira son claros y manifiestos. La causalidad es simple: encontramos a Elvira y Juan quienes confluyen en una relación sentimental; aparece el marido de Elvira que posee prestigio social y dinero (sumado al cariño que le inspira Gracia) y se interpone bloqueando el desenlace feliz. La temporalidad en la obra está puesta al servicio del conflicto narrativo y de su desarrollo, cuya meta final es el desenlace. Tanto la causalidad como la temporalidad simple refuerzan el tema único de la obra. La ventaja es evidente al dejar claro el mensaje ya que se propone un solo centro de interés con una sola pasión. Cada movimiento del relato es funcional al avance. Desde el comienzo sabemos qué es lo que está en juego y de qué se trata la obra.

Nivel referencial: en la década del veinte, Salvadora escribe varias obras en las que el rol femenino es el que impulsa la acción. En la puesta original, el personaje de Elvira estaba a cargo de Gloria Ferrándiz. Elvira ríe, fuma, se droga, habla con ironía y aparece vestida con pantalones, prenda fundamentalmente varonil en la época. Elvira tiene potenciado su lado masculino, para la concepción del momento, lo que se manifiesta en su postura y su conducta transgresora.

*Las descentradas* expone la posición de la mujer en una sociedad que, si bien ha modernizado sus costumbres, sigue siendo conservadora en la forma de adecuar las leyes a esa modernización, se pregunta cuál es el lugar de la mujer en la sociedad, cuál sería la personalidad adecuada para que el amor y la felicidad sean posibles. Encontramos dos mujeres con comportamientos claramente contrapuestos, Elvira, fuerte e independiente; Gracia, débil y pasiva, es una joven que aspira a casarse, es aniñada y protegida de sus padres. Se mueve exclusivamente en el espacio de la casa paterna donde conoce a Juan. Es ingenua y bondadosa, sin embargo, Elvira con su elección romántica de sacrificio se ubica en el lugar de la heroína. Obviamente, la figura de la mujer no es homogénea en ninguna época, pese a que los discursos puedan haber envejecido, el debate sobre la problemática de la identidad femenina y su espacio sigue planteándose hasta el día de hoy. En *Las*

*descentradas*, Gloria asume la primera persona del plural que la lleva a elevar la voz hacia la esfera pública. Personaje que reclama, pide, exige y tiene una conducta transgresora. La obra plantea una complejización de la subjetividad femenina hegemónica. Elvira, la mujer mayor de la obra, asume el rol opuesto al de Gracia que representa el rol tradicional. Elvira tiene cierta formación intelectual, lee y encuentra en su amiga Gloria, una escritora que ya ha recorrido el camino que va a recorrer Elvira: Gloria se separó de su marido, es periodista y escribe una novela, personaje que aparece como el personaje delegado de Medina Onrubia. Elvira da cuenta de su cultura en los comentarios irónicos y vive en un contexto intelectual y periodístico. Gracia, en tanto, reproduce el rol doméstico y representa el rol que Salvadora crítica.

Se propone en la obra a Europa como un espacio para vivir sin prejuicios, ni limitaciones. Podemos preguntarnos si el viaje a Europa<sup>178</sup> es planteado como una esperanza o como un castigo. Desde el melodrama podemos inferir que, en una sociedad como la porteña de comienzos del siglo XX, este conflicto no puede tener un final feliz. La autora plantea que al ser, de algún modo, Elvira y Gloria mujeres adelantadas a su época deben vivir en una sociedad más avanzada, de ahí, que el viaje a Europa sea un desplazamiento en el espacio pero también en el tiempo, abandonar una sociedad atrasada para ir hacia una sociedad más adelantada, hacia el futuro, el problema no se resuelve, de ahí que sea un final abierto (Cf. Tania Díaz)

Luisa Muraro plantea el concepto de *affidamento* que es el vínculo entre mujeres adultas con mujeres jóvenes, Muraro designa de esta manera a una relación de orden simbólico materno en el que predominan el amor, la libertad, pero también las diferencias entre ellas. No es una relación entre iguales, la mujer más grande guía y tiene autoridad, mientras que la más joven deposita en ella su confianza ya que, es ahí, donde encuentra posibles respuestas a sus interrogantes. Es por esto que, según Díaz, podemos pensar el vínculo entre Elvira y Gracia como una relación de *affidamento* ya que Elvira privilegia el lazo con la joven por sobre otra relación, lo que mantiene alejados el egoísmo y la competencia.

---

<sup>178</sup> Cf. *El amo del mundo* de Alfonsina Storni en la que la protagonista, también, decide partir a Europa. Ambas obras plantean el vínculo entre dos mujeres y un hombre. Asimismo, los dos textos tienen finales abiertos.

Vemos que en *Las descentradas* aparecen dos historias de amor, una más convencional propia de la novela semanal, y otra que plantea más conflictos y dilemas. La relación de Gracia con Juan es puramente sentimental, busca un modelo de felicidad donde la moral coincida con los deseos. Cuando el noviazgo se frustra Gracia piensa que Juan la abandona sin indagar las causas, el sólo abandono es fruto de un desamor que ella piensa espontáneo. La relación de Elvira con Juan es más compleja. Se le plantea un dilema entre seguir su deseo (amar a Juan) y transgredir el orden social (traicionar a Gracia, su amiga) y engañar a su marido (aunque esto no le importa).

En la obra aparecen los principios ideológicos del anarquismo y del feminismo sobre todo, a través de dos personajes: Elvira Ancizur, esposa de un ministro a quien detesta, y Gloria Brena, periodista y escritora, personaje que podría considerarse un *alter ego* de Salvadora Medina Onrubia.

Nivel lingüístico: en *Las descentradas* notamos, como es habitual en el drama moderno, la mimesis del registro poético interno de la obra, tal como lo apreciamos a partir del léxico utilizando la pragmática del diálogo y las condiciones del lenguaje, en acuerdo con la observación de la lengua natural del uso cotidiano. Onrubia busca generar ilusión de contigüidad con el habla de la sociedad contemporánea de la época.

Podemos ver en la obra la aplicación de una de las reglas generales de los conflictos dramáticos, ya que encontramos dos caras: una ‘afectiva’, objeto de cuyo deseo es un ser, y una cara ‘objetiva’, en la cual se apuesta a un poder o una idea<sup>179</sup>, en este caso, el deseo de Elvira de ganar autonomía, así, vemos que el conflicto inicial es puramente intelectual y trata del rol de la mujer que aspira a emanciparse en una sociedad que la limita a un rol específico. Pero esta finalidad está enmarcada en un conflicto de tipo amoroso. Así entendido, el problema filosófico o político aparece modalizado por lo afectivo. En la obra, lo que está en cuestión es el tema del rol femenino dramatizado a través de una situación amorosa con Juan y una relación amistosa con Gracia. El teatro muestra, de esta manera, la imbricación insoluble entre la situación de hecho (familiar, emocional y política) y los principios intelectuales (Cf. Ubersfeld, 2004: 33).

---

<sup>179</sup> Dice Ubersfeld que “*son escasas las situaciones conflictivas, orígenes de un diálogo, que sean un simple conflicto de ideas*” (2004: 32).

Es de remarcar, también, el diálogo existente entre Elvira y Gloria, quienes están unidas por una relación de complicidad, sujeto-ayudante, a partir de la amistad y la solidaridad que ambas comparten, acompañándose en la búsqueda hacia un nuevo espacio. En oposición a la relación entre Elvira y Juan (sujeto-objeto), en ocasiones, y sujeto-oponente hacia el final de la obra.

*Gloria: Elvira... (La levanta, ella va a hablar) No me gusta nada... Lo vi... ¿Qué has hecho?... ¿Qué has hecho Elvira? Nos vamos. Puedes salir esta noche.*

*Elvira: Ha sido demasiado. Era lo único que tuve en la vida.*

*Gloria: Ya olvidaremos... Nos iremos lejos... (Medina Onrubia, 2007: 144).*

El conflicto de ideas en el drama moderno es de dos series enfrentadas y ese conflicto aparece en *Las descentradas* como un enfrentamiento pasional. Según Ubersfeld, lo pasional en el teatro es, raramente, algo dicho ya que el personaje sujeto de una pasión excepcionalmente lo expresa de una manera directa, de esta manera, lo dicho de la pasión es un decir indirecto, el decir indirecto posibilita al espectador el conocimiento, la comprensión del juego pasional como si éste hubiese sido expresado. Podemos ejemplificar con la escena en la que Juan conoce a Elvira:

*Juan: Usted no me hacía ni me hace el efecto de una mujer. Su voz me desconcertaba. Charlando se me ocurría que podía ser usted un muchacho. Un buen camarada con quien podía tener deliciosas conversaciones de sobremesa. Filosofar, alacranear...*

*Elvira: Eso último, seguro...A mí me encantaría ser un muchacho. Saldríamos juntos. Conversaríamos. Yo fumaría cigarrillos con las piernas cruzadas y tendría el divino derecho de poder hacer todo lo que se me ocurriera.*

*Juan: Qué equivocada está... Ahora es cuando lo tiene.*

*Elvira: ¿Ahora? ... No ahora soy mujer... calcule si quisiera ser su amiga, su camarada.*

*Juan: Yo estaré encantado.*

*Elvira: Y me diría cursilerías. Se creería denigrado si no me hacía el amor.*

*Juan: Yo no soy un tonto. (2007: 90).*

Los actos de habla determinan la lectura de lo pasional, tal como vemos en este ejemplo, donde uno de los personajes hace un pedido y el otro da una respuesta dilatoria. A partir del análisis de lo pasional en el diálogo podemos ver la dificultad. Se perciben, a través del habla de los personajes, la articulación entre el modo de intercambio y la enunciación con el contenido ideológico-social. Se conjugan las ideas y lo dicho con la afectividad.

También, podemos marcar en el texto la presencia alternada, (hasta la década del cuarenta), del uso del “tu” como signo de elegancia y refinamiento. El texto oscila entre el “tú” más formal y el “vos” del habla cotidiana.

A nivel semántico, en *Las descentradas* todos los niveles de análisis están al servicio de la exposición de la tesis. La tesis de Onrubia se centra en la imposibilidad de la felicidad, en una sociedad conservadora, para mujeres que no responden al rol tradicional femenino. Encontramos los tres procedimientos fundamentales para la explicitación de la tesis: el personaje delegado, Gloria; la creación de la red simbólica que sintetiza la tesis; la redundancia pedagógica, la insistencia en los mismos núcleos temáticos a fin de asegurarse la comunicación fehaciente del mensaje.

Además de los conflictos que, en la vida cotidiana, generan a Elvira una personalidad independiente como la de ella, se tematiza, también, el paso del tiempo para la mujer. Elvira que sólo tiene treinta años, se siente mayor, frente a la juventud y la inocencia de Gracia. También se resalta la importancia del matrimonio “*como ansiamos casarnos las mujeres*” (2007: 67), para terminar “*casada y... cansada*” (2007: 67).

*Elvira: (...) nuestra señora la vejez señaló ya en mi cara,  
con su dedo fino, el lugar donde van a marcarse las arrugas.*

*Quizá. Cansada. Cansada. Sin una ilusión... Cómo nos caen  
encima los años y la vida... (Medina Onrubia, 2007: 67).*

Elvira tiene una visión escéptica del amor y del matrimonio hasta que se enamora y se convierte en una de esas mujeres a las que detesta. Lo paradójico surge del deseo de lograr la felicidad aunque ella no cree en su existencia. Piensa que para ser feliz debería ser distinta, otra persona. Elvira es una mujer que pelea un lugar sabiendo que es un esfuerzo vano. Es el precio que se paga por ser diferente.

*Elvira: Sólo soy un bicho antisociable y salvaje, que tiene la desgracia de ver cosas que nadie ve. Cuando estoy entre toda esa gente tan bien educada, siento impulsos de decir malas palabras, de tirar sillas por el aire, de escandalizarlas... (Medina Onrubia, 2007: 91).*

La acción ocurre en los llamados “años locos”, época de rupturas y transgresiones, en el que la mujer busca un lugar diferente, sale a trabajar y usa vestidos sueltos. Los personajes, aun así, se mueven demasiado libremente para la época. Encontramos personajes que son mujeres jóvenes que viven una vida rutinaria y aburrida, sin grandes cambios y que esperan un acontecimiento imprevisto (un gran amor, por ejemplo) que genere un rotundo vuelco en sus vidas. Ven cómo su cotidianeidad reitera la vida de otras mujeres más grandes que las rodean. Esta rutina, ya aceptada por las personas mayores que se han despedido de sus esperanzas, les resulta insoportable a las más jóvenes, queda acentuada la atracción por un mundo diferente. Creen que todo lo interesante sucede en otro lado<sup>180</sup>. La protagonista aspira a ser feliz. Se ponen en discusión los ideales sociales vinculados con la riqueza y el prestigio. Se debate la relación entre individuo y sociedad, entre las expectativas individuales y las posibilidades sociales, entre lo que se desea y los límites impuestos social, ideológica y económicamente. Podemos ver cuáles son los recursos con que cuenta la protagonista para alcanzar su deseo y las dificultades que surgen al intentar poner en funcionamiento esos recursos. Podemos observar en *Las descentradas* de la misma manera que en el resto de los textos que estamos analizando, que la dicha y la desdicha pertenecen al registro de lo social. Cuando alguien se desvía de la norma el resultado es irremediamente desgraciado. Generalmente, el desvío se produce por la aparición de un deseo que, en lugar de convertirse en el medio para lograr la dicha, se convierte en el motor de la tristeza. Si Elvira estuviese dispuesta a sentirse satisfecha con el matrimonio y la seguridad económica, la estabilidad puede garantizarse. En tanto ella sea incapaz de contentarse con lo que le impone el orden establecido, la desdicha está asegurada. El matrimonio es visto como un lazo tiránico para quien encuentra el objeto de deseo fuera de los límites de esta institución. El matrimonio aparece como una institución fundamental que, si es transgredida, amenaza a la mujer con la desigualdad económica.

---

<sup>180</sup> Cf. *Las tres hermanas* de Anton Chejov, obra en que, también, vemos un grupo de personas que creen que, si ellos viviesen en Moscú, todo sería mejor.

En relación con esta obra podemos mencionar a José Ingenieros quien tiene un gran peso intelectual en la sociedad argentina del primer tercio del siglo XX. De formación positivista “*expuso una versión laica y mundana de las pasiones y dedujo de ella los principios de una moral antidogmática de impronta naturalista*” (Sarlo, 2011: 84). Dice Vicente Martínez Cuitiño sobre Ingenieros: “*Oírle era una fiesta, porque irradiaba todo lo que no pudo tolerar jamás la anquilosis académica, ni el pedantismo simulador: ideas, bellas ideas, que no excluían en la fecundidad de su acción los caudales de su temperamento artístico*” (extraído de Sarlo, 2011: 84). Podemos vincular *Las descentradas* con *El tratado del amor* de José Ingenieros. En este libro el autor plantea un conjunto de proposiciones sobre el matrimonio, básicamente, sostiene que las instituciones son opresivas para el instinto, lo llama: “*monstruoso contrato de matrimonio exclusivo e indisoluble*” (Cf. Sarlo, 2011: 85). Para conservar el sistema de familia vigente en la época, dice Ingenieros, se obliga a los hombres a subordinar “*el sentimiento individual del amor a las conveniencias de la familia*” (Sarlo, 2011: 85). Así, la moralidad social está en contra de todo lo que “*no se adapte a las condiciones generales de la domesticidad*”<sup>181</sup> y sigue:

*Todo sentimiento de preferencia guiado por el instinto sexual –todo amor puro- es mirado como una indisciplina o como una rebeldía, si no tiene fines domésticos y no merece la aprobación social. Amar es una inmoralidad ante la moral que sirve las conveniencias de todos contra los sentimientos de cada uno; amar es un pecado, ante los dogmas religiosos que pretenden cimentar la moralidad en mandamientos trascendentes; amar es un delito, ante la ley que protege la propiedad de los hombres sobre sus esposas y sus hijas* (extraído de Sarlo, 2011: 86).

Así, toda pasión es antisocial. Para que surja la pasión tiene que haber obstáculos. Ingenieros considera a los transgresores como adelantados de una sociedad futura (Cf. Sarlo, 2011: 87). Es en este contexto que la sociedad considera legítimos algunos sentimientos e ilegítimos otros. La comunidad requiere necesarias ciertas condiciones para producir y reproducir la vida humana en el marco de la familia monogámica. Se debe convencer a los individuos integrantes que éstas son las mejores condiciones y que no perjudica a los derechos individuales. Ingenieros piensa lo contrario: el derecho a los

---

<sup>181</sup> Cf. *La mala sed* de Samuel Eichelbaum.

sentimientos es oprimido por los condicionamientos sociales. En *Las descentradas*, el divorcio es visto como una “dura prueba”: “Juan: *Óyeme tranquila. Vas a divorciarte. No sabes la dura prueba que te espera. Necesitarás de todo tu valor*” (Medina Onrubia, 2007: 112).

En el artículo publicado en la revista ‘LNS’ Ingenieros toma el mismo tema del tratado pero lo presenta simplificado. El autor separa el amor de la moral y de la religión: “*El deseo de casarse es independiente de la necesidad de amar*” (Extraído de Sarlo, 2011: 89). La sociedad impone sus barreras a la relación. Estos frenos son, para Ingenieros, el gran tema sentimental y resulta muy útil para construir relatos. Se habla de amor y se habla de obstáculos. Por un lado, los sentimientos, por otro, el orden moral y social. Así, el sentimiento debe convertirse en pasión y los obstáculos deben multiplicarse. Un sentimiento sólo es legítimo moralmente a partir de la eliminación del obstáculo. Un sentimiento como enamorarse se torna ilegítimo por los impedimentos sociales. El amor/pasión se enfrenta con los deberes morales y, también, con las conveniencias sociales, que, en ocasión, traducen los deberes morales, tal el caso de la institución de la familia (Cf. Sarlo, 1911: 91). Vemos un sentimiento simple que da lugar a gran cantidad de relatos. El gran tema es el amor, lo ideal es que termine en matrimonio, lo que, para Ingenieros, significa una confusión entre amor y domesticidad (Cf. Sarlo, 2011: 91).

El tema del amor aparece imbricado con otras cuestiones como la economía, el éxito social o intelectual, el ascenso social, el prestigio, la política, etc. Una persona enamorada de alguien que no es conveniente desde el punto de vista social puede abandonarla por la carrera y la posibilidad de ascenso social. Así entendido, desde la moral social, esto se considera justificable y previsible. El amor/pasión, tal el caso de *Las descentradas*, se enfrenta con el mundo de las disposiciones institucionales y las conveniencias, por ejemplo, la cuestión del adulterio. Asimismo, hombres o mujeres casados con personas enfermas, tal el caso de *Los derechos de la salud* de Florencio Sánchez, en los que suelen prevalecer los derechos adquiridos con el matrimonio.

Encontramos dos tipos de amor: legítimo e ilegítimo, y dos tipos de pasión: sana y enferma, esta segunda instancia suele ser frecuentemente más estetizada en las obras (Cf. Sarlo, 2011: 94). Habitualmente, deberes y amor aparecen opuestos, enfrentándose a todo

tipo de obstáculos. Si un hombre deshonra a la mujer se presentan dos alternativas, la reparadora, si pertenecen al mismo orden social; en cambio, cuando no pertenecen al mismo orden, se resuelve trágicamente (por muerte o enfermedad). Siempre las barreras sociales son más fuertes que el amor. El desenlace suele confirmar las diferencias y deja como mensaje que no conviene enamorarse fuera del orden de clase ya que el orden social impone sus reglas.

Las razones sociales del matrimonio son uno de los más importantes temas de debate, además de tratado de Ingenieros. En 'LNS' de noviembre de 1922 se discute sobre el hecho de que la mayoría de los matrimonios se realizan por motivos totalmente ajenos al amor. Al instalarse en textos dramáticos y las revistas populares temas como estos, se propagan entre un público más amplio.

En 1905, se presenta un proyecto de ley de divorcio. El diputado Carlos Olivera en defensa del proyecto afirma que recibió miles de cartas avalándolo. Todas las cartas hablan de conflictos que evidencian la naturaleza humana:

*(...) que el marido que falta a la esposa, que la esposa que falta al marido, que el hombre soltero faltó a la mujer, seduciéndola. Pero señores: ¿de qué naturaleza estamos hablando? ¿De una naturaleza ideal que no comete ninguna falta o de la naturaleza humana? (extraído de Sarlo, 2011: 100).*

Obviamente, la naturaleza humana es la misma que aparece en los textos cuando alguien establece una relación al margen o en contra de las reglas sociales. La resolución de este conflicto sería adaptar las normas sociales a la naturaleza siempre imperfecta de los hombres (Cf. Sarlo. 2011. 101).

Los distintos niveles de construcción de *Las descentradas* están puestos, intencionalmente, al servicio del diseño de un receptor que pueda asumir el pacto de lectura con la finalidad de tornarlo más consciente de la problemática planteada desde el teatro y, eventualmente, hacer algo con ese saber en la vida cotidiana.

Ya nos hemos referido a la importancia que tiene el título del drama moderno para la orientación del lector hacia la tesis. En el caso de *Las descentradas* se cumple ese valor ya que el lector puede cargarlo de significaciones. Podemos pensar las 'descentradas' como

aquellas que han sido desplazadas del centro de las decisiones; como aquellas que, por no adaptarse a las condiciones generales, son dejadas de lado por la sociedad, incluso, espacialmente, tal como lo vemos en el desenlace de la obra. Asimismo, podemos marcar la utilización del pronombre plural ‘las’ en lugar de ‘una’ descentrada puesto que el texto no se refiere sólo a Elvira y su historia, sino también a todas aquellas mujeres que puedan sentirse identificadas con ella. El valor de la pluralidad ‘las’ marca una alusión a la capacidad generalizadora y englobante del símbolo. De esta manera, se privilegia la capacidad reflexiva del lector/espectador quien debe trabajar entre la historia particular de Elvira y lo abstracto.

El texto, un drama moderno fusionado en el que las diferentes archipoéticas aparecen formalizando la organización del nuevo modelo, nos habla de la situación de la mujer a principios del siglo XX y aparecen en ella procedimientos típicos del drama moderno, el melodrama, las ideas anarquistas, el feminismo, la teosofía y el orientalismo que, aún hoy, constituyen *“una original experimentación literaria con respecto a los modos de representar la subjetividad femenina en la literatura y el teatro argentinos”* (Saítta, 2012: 40).

*Elvira: (...) ¿Le parezco un leader de probidades políticas? Buenos, yo soy eso. Yo soy un leader cívico. Entonces impedí que cierta camarilla se embolsara millones... millones... Trabajé como una especie de Maquiavelo de la rectitud* (Medina Onrubia, 2007: 80).

Entre los procedimientos del drama moderno, podemos mencionar: el encuentro personal, la descripción realista del personaje, la presencia del personaje embrague que tiene por finalidad aclarar la tesis y que es la voz del autor, en este caso, el personaje de Gloria. En cuanto a los elementos del melodrama, podemos señalar: la presencia del villano (el marido de Elvira), personaje indispensable para lograr empatía con el sujeto a partir de la oposición de caracteres y valores; la coincidencia abusiva; la justicia poética; la presencia de la pareja imposible; la estética del exceso; y la saturación del conflicto. En la manera irónica en que Elvira se dirige a Juan hay una reiteración del conflicto y es, también, excesivo el modo en que se dirige a él y las elecciones que realiza. Plantea una necesidad de decir y reiterar. Para el drama moderno, el melodrama es importante porque

permite llegar al espectador con mayor facilidad y lograr la concientización que se busca. En *Las descentradas*, a diferencia que en los otros textos, vemos que la mujer es el sujeto de acción, en tanto que el hombre es el objeto del deseo y, a la vez, el oponente. En *Las descentradas* quien desata el conflicto es Juan, un hombre que se ubica entre dos mujeres, pero no hay enfrentamiento entre ellas y la amistad entre Elvira y Gracia perdura. El varón se ve puesto en problemas ya que el mandato social indicaba que la mujer debe estar bajo su dependencia, sin embargo, para Elvira el problema es la traición a su amiga y decide privilegiar su amistad por sobre el vínculo con Juan. Para Elvira lo grave no es engañar a su marido, a quien desprecia, sino a Gracia por quien siente afecto. La posición de Salvadora en torno al rol de la mujer no consiste en obtener los derechos del hombre, sino en revisar el ser femenino (Cf. Tania Díaz).

La decisión final de Elvira, quien parte a Europa para, tal vez, lanzarse a conquistar la plenitud de su identidad, marca una evolución en cuanto al pasado de Elvira que es totalmente relevante para sus decisiones presentes y futuras. Así, Onrubia se sirve del teatro para evidenciar un conflicto social.

#### IX) Conclusiones:

Sobre la base de un patrimonio estilístico de literatura culta, tal como es leída, escrita y traducida en Buenos Aires a principios del siglo XX, se escribe el drama moderno porteño. Es a partir del reconocimiento del otro que surge la problemática ideológica (Cf. Bajtín). Ese fondo común asegura la proliferación de la escritura del drama moderno lo que explica la enorme producción de esta poética en la época estudiada. Consideramos al texto dramático como objeto de estudio de este trabajo y vemos su estructura y aspectos formales, así, hemos podido notar en cada una de las obras analizadas: los ejes temáticos, los procedimientos propios de la poética y los distintos planos de la realidad extratextual a la que hacen referencia.

En cuanto a la estructura de las obras, se sigue el orden de los episodios y las peripecias, la lectura suele ser lineal lo que asegura la comprensión y, pocas veces, requiere

de una relectura más atenta para indagar ambigüedades. La temporalidad está al servicio de la trama. La causalidad es simple, hay un solo motor social, ideológico o moral. El conflicto suele aparecer desde el comienzo claramente expuesto. La regla básica es la reiteración y la redundancia, se plantean puntos de vista sobre temas que generan debate.

El conocimiento de las poéticas teatrales vigentes en el período proporciona el marco para el análisis de las elecciones estilísticas.

El drama moderno muestra cómo la sociedad impone valores y medios para su realización, determina conductas, legitima sentimientos y pulsiones. Regula los lazos entre lo individual y la armonía social. Los individuos deben ocuparse de sus vínculos con la sociedad; de la relación entre las expectativas personales y las posibilidades sociales; entre los deseos y sus límites económicos, ideológicos y morales. Deben preguntarse con qué recursos cuentan para alcanzar lo que desean y los problemas que surgen de la implementación de sus recursos. La sociedad burguesa le plantea al individuo un modelo ideal que aparece en contraste con sus posibilidades reales. El ideal propuesto se vincula con rasgos materiales, intelectuales y amorosos. Se intenta, en vano, conciliar el orden moral y el orden de los deseos. La relación entre el individuo y la sociedad aparece desequilibrada, lo podemos ver una y otra vez en las obras analizadas. Los motivos de la dicha y la desdicha están relacionados con los condicionamientos sociales: el deseo de lujo, el afianzamiento profesional, la elección sexual, la elección de la pareja, el ascenso económico, la tranquilidad cotidiana, la crianza de los hijos, etc. Los responsables de estas desviaciones son los hombres y las mujeres. Los deseos, sean de la índole que sean, en lugar de generar felicidad, la amenazan. Las personas ven coaccionada su armonía por cuestiones como la pobreza, la desigualdad socioeconómica, la falta de libertad, la imposibilidad del crecimiento, los engaños. Entonces, el drama moderno cuestiona el vínculo entre la armonía y las normas sociales, de esta manera, vemos en las obras que:

- La dicha fuera de los parámetros sociales no es posible.
- Quebrantar las reglas y, luego, reingresar al mundo social mediante el arrepentimiento y el dolor, es posible pero poco probable.
- Las normas son más flexibles con los hombres que con las mujeres.

- Todo objetivo debe tener en cuenta las posibilidades sociales, si se opone a ellas, es peligroso.

Entre los rasgos más destacados de la poética, podemos marcar:

- El héroe se encuentra en el centro hacia el que se dirige todo. Lo que no se conecta con el protagonista, no corresponde a la obra.
- En los textos del drama moderno que pertenecen a la comedia, el humor es el medio probado para llevar a cabo la transfiguración e ideologización y, así, superar la fealdad de la realidad.
- Lo individual trasciende lo genérico y lo masivo.
- Presenta una elaboración discursiva del individuo singular y original.
  - Exterioriza otras formas de definición identitaria: el deber social y la obligación laboral.
  - Presenta un contraste entre dos tipos de sociedad. Contraposición entre dos formas sociales, la pasada y la presente.
  - Surge la idea de emancipación.
  - Se plantea a la ciudad como espacio de la sociedad.

A lo largo de estas páginas hemos analizado la productividad de la poética del drama moderno en la dramaturgia porteña. Dicha productividad se verifica en la incorporación y resemantización de una concepción estética que implicaría plantear una opción a las poéticas decimonónicas. A partir de una búsqueda artística que se concreta en la apropiación productiva de modelos teatrales europeos, los dramaturgos porteños sientan las bases de una poética de génesis europea pero con características propias.

### Consideraciones finales

Nuestro trabajo de investigación comenzó con dos hipótesis. En primera instancia, que el drama moderno que emerge en Buenos Aires durante las primeras décadas del siglo XX, surge como un cuestionamiento a las poéticas más populares y exitosas de la época. A partir de una mirada al teatro europeo, el drama moderno ha sido verdaderamente dinamizador de los textos dramáticos. En segundo lugar, hemos notado el escaso desarrollo que ha tenido el estudio del drama moderno en nuestro medio que se detiene, fundamentalmente, en los autores canónicos (Florencio Sánchez, Roberto J. Payró, Gregorio de Laferrère) dejando de lado a dramaturgos de gran importancia (Otto Miguel Cione, José León Pagano, Armando Discépolo, Alberto Weisbach, Julio Sánchez Gardel, José González Castillo, Pedro E. Pico, Alberto Ghirardo, César Iglesias Paz, Alfredo Duhau, Emilio Berisso, Rodolfo González Pacheco, Vicente Martínez Cuitiño, Gustavo Carballo, Francisco Defilippis Novoa, Samuel Eichelbaum, Edmundo Guibourg, David Peña, Vicente García Velloso, Salvadora Medina Onrubia), en las décadas abarcadas por el presente estudio. Así entendido, el recorrido de análisis apuntó a cubrir dos líneas fundamentales, por un lado, historiar la productividad, recepción y circulación del drama moderno en Buenos Aires, por otro, considerar que, si bien el drama moderno porteño toma como modelo el drama moderno europeo canónico, adquiere una identidad propia a partir de su conjunción con otras poéticas.

El análisis de los trabajos sobre dramaturgia porteña puso en evidencia la necesidad de ampliar las herramientas de aproximación a la poética. Sabemos que el canon teatral es constantemente revisado como resultado de las modificaciones de las condiciones de lectura y de las distintas coyunturas históricas, a lo que podemos sumar, las cambiantes valoraciones del contexto, tal como hemos visto en el presente trabajo. Nos propusimos indagar diversas propuestas teóricas y críticas que nos ofrezcan otros fundamentos epistemológicos, así entendido, hemos optado por el Teatro Comparado, particularmente, la Poética Comparada lo que nos ha permitido realizar una tarea de investigación que propone el análisis del drama moderno en la dramaturgia porteña en un contexto internacional ya

que configura un producto artístico local que tiene su origen en relaciones interculturales, puesto que en los últimos años la teoría teatral y el Teatro Comparado, disciplina que nace a partir de una apropiación de la teoría y la metodología de la Literatura Comparada, han promovido marcos teóricos que permitieron el ingreso de nociones novedosas para el abordaje de este objeto. Recorrimos los conceptos fundamentales del Teatro Comparado, a saber, las nociones de territorialidad, supraterritorialidad y recepción; las nociones de Poética (micropoética, macropoética, archipoética); las nociones de ficción y ficcionalización, cada uno de estos conceptos son imprescindibles para comprender el drama moderno porteño.

En el presente trabajo hemos optado por centrarnos en el texto dramático, deteniéndonos en su estructura y sus aspectos formales, más allá de las eventuales puestas en escena. Si concebimos a la forma literaria como el ‘vestigio’ de lo que en algún momento fue una realidad compleja y diversa y, a la vez, el intento interpretativo por parte del autor, entonces, el análisis formal de los textos puede iluminar una dimensión del pasado que permanece opaca. La explicitación de la poética del drama moderno nos ha permitido comprenderla como así, también, evaluar la importancia que tiene en ella el contexto socio-cultural de la época. Si bien sabemos que la literatura/el teatro crean un mundo “otro”, también, guardan relación con el contexto social, es así que establecemos un vínculo entre literatura/teatro y sociedad, y vemos en qué medida el contexto tiene injerencia en el texto. El texto dramático como manifestación de la cultura nos permite una comprensión más completa del mundo en una época determinada. Así, nos hemos detenido en el marco histórico/político en que se produce la emergencia del drama moderno ya que el conocimiento de dicho marco nos permite analizar los distintos planos que se ficcionalizan en el texto dramático.

Con el fin de caracterizar el período estudiado hemos recurrido al concepto de modernidad (Cf. Altamirano, Habermas, Foucault, Peter Gay, Moretti, Jameson, Marx). Asimismo, Hemos examinado el contexto del campo intelectual teatral en franca configuración y crecimiento, el rol de los autores, de los intermediarios, de la crítica y del público. La relación entre teatro y modernidad es ineludible para la realización de este trabajo. Vimos los antecedentes del drama moderno a partir de su gestación en el siglo

XVIII, a partir de Diderot, Lessing, Goldsmith y Sheridan. Las reflexiones de Peter Szondi, Hans-Thies Lehmann, Jean-Pierre Sarrazac y Jorge Dubatti han sido imprescindibles para el presente trabajo. Caracterizamos y describimos la poética en sus diversas versiones. Reconocemos el rol fundamental de Ibsen y Strindberg. Asimismo, encontramos que son de enorme importancia para el desarrollo del drama moderno, el realismo, el naturalismo y las polémicas que los abarcan (Cf. Lukács, Watt). Es de destacar la enorme importancia de los estudios realizados por los historiadores de teatro argentino: Alfredo Bianchi, Raúl Castagnino, Luis Ordaz, Osvaldo Pellettieri, Beatriz Trastoy, Beatriz Seibel, Juan Pablo Echagüe, Juan Carlos Ghiano, entre otros, cuyo minucioso recorrido y análisis nos ha permitido involucrarnos en este trabajo.

A lo largo de nuestro análisis hemos considerado algunos de los elementos constitutivos de las obras (Cf. Darío Villanueva): nivel sensorial, nivel narrativo, nivel referencial, nivel lingüístico y nivel semántico. Asimismo, nos hemos detenido en distintas modalidades de la poética: versión canónica, ampliada y fusionada.

Hemos podido apreciar las diversas temáticas, las elecciones estilísticas predominantes y los distintos elementos de la realidad extratextual que han sido elegidos por los autores para su ficcionalización. En relación a los ejes temáticos podemos nombrar: la representación de lo femenino, la inmigración, el cuestionamiento de distintas instituciones, la profesionalización de los autores, entre otros. Con respecto a los elementos estilísticos pudimos confirmar que el drama moderno porteño surge con identidad propia partiendo del modelo que propone el drama moderno canónico europeo a lo que se suman elementos que provienen de otras poéticas: costumbrismo, comedia, melodrama, tragedia. Entre los procedimientos, hemos marcado la presencia de: la ilusión de contigüidad, el personaje referencial, el personaje delegado, la redundancia pedagógica y la articulación de una tesis. En el orden extratextual: la represión de la mujer, la pobreza, los deseos de integración y de ascenso social, etc.

En cuanto a los planos de la realidad elegidos para su ficcionalización notamos que los dramaturgos priorizan la situación de la mujer en la sociedad (se pone el acento en la sumisión dentro de la familia y en el cuestionamiento de los valores preadjudicados por la sociedad de la época, se cuestionan las ideas tradicionales acerca de la familia, del amor, el

matrimonio, la masculinidad y la femineidad); la problemática de la inmigración; el poder de la calumnia y del chisme; el enfrentamiento tradición/modernidad; la profesionalización de los autores. Los autores del drama moderno textualizan de distinta manera acontecimientos de la realidad argentina que se encuentran en relación directa con las modificaciones que vive nuestro país principios del siglo XX.

El drama moderno forma parte del contexto de sus receptores y, también, ayuda a conformarlo: la poética se produce a partir de las convenciones sociales, sin embargo, las cuestiona. Propone formas imaginarias y sistemas semióticos (Cf. Lotman, 1982). Ya que la cultura es, junto con otros sistemas, una forma de modelización que conforma el perfil de una sociedad. Raymond Williams (Cf. 1998), asimismo, coincide en el carácter activo de la literatura y la cultura en la producción de hábitos y formas de vida. Las redes semióticas trazan las líneas de posibilidad de las relaciones interpersonales. El discurso construye su semiosis a partir de materiales ideológicos y empíricos, plantea una transición entre lo interno y lo externo; lo social y lo particular; lo público y lo privado, asimismo, manifiesta el pasaje entre formas de representación artística y formas de valoración diferenciadas que evidencian el carácter problemático del intento de definición y delimitación de la identidad social. El drama moderno está conformado por obras que proponen un modelo de educación que requiere de un esfuerzo constante para dominar los impulsos irracionales, para encauzarlos en una actividad socialmente provechosa. De esta manera, las pasiones se convierten en destructoras cuando no armonizan con el conjunto. En términos estructurales, el cambio en la composición social, a principios de siglo, conduce a un creciente cuestionamiento de las instituciones políticas y sociales. Se produce una gran fermentación social, acompañada de expectativas de cambio y de divulgación e intercambio de ideas.

Al igual que los procesos sociales, las transformaciones literarias son progresivas y resultado de tensiones que evidencian quiebres, mixturas e intercambios entre las formas culturales y la ficcionalización de la información brindada por la experiencia. Se suman a estas transformaciones: el crecimiento del público lector y el desarrollo del mercado. El drama moderno denuncia los conflictos. Hace visible los rasgos de clase. Un esquema de los vínculos atravesados por los acontecimientos sociales permite aplicar la perspectiva didáctica del texto.

Hemos destacado, asimismo, el uso que hacen los autores del intertexto, sobre todo los textos ibsenianos, que posibilitan la apertura del propio texto al diálogo con otras obras. Las obras del drama moderno aparecen vinculadas con otros textos dramáticos, con otros discursos y códigos sociales. La cita y la reelaboración de los hipertextos junto a los procedimientos de otras estéticas posibilitan la creación de una poética con rasgos propios.

La profesionalización de los autores y la recepción crítica que se realiza del drama moderno es de gran importancia para la consolidación del mismo. Este proceso lleva, necesariamente, a los críticos a formarse para poder comprender y valorar la poética a partir del conocimiento de los dramaturgos europeos. Vimos que, en muchas ocasiones, el trabajo crítico es realizado por los mismos dramaturgos que realizan una lectura de la tarea de sus colegas, a lo que se suma la variedad de revistas teatrales que otorgan un espacio de difusión a los textos ('Bambalinas', 'La escena', 'El Teatro Criollo', 'El Teatro Nacional', 'Teatralia', 'Arriba el Telón', etc.). A su vez, aumentan los receptores que asisten al teatro y leen las obras en las revistas teatrales. Junto al discurso de los críticos reconocidos aparecen los metatextos de los autores tanto en entrevistas como en textos autónomos. El metatexto cumple una doble función, por un lado, aclara dudas, rectifica o ratifica interpretaciones y entra en diálogo explícito con el discurso crítico de la época, por otro, se dirige al público para despejar confusiones e incentivarlo al consumo de la nueva propuesta.

El drama moderno responde a las expectativas, traba un acuerdo de mimesis con los deseos del receptor, explica materiales lingüísticos, ideológicos y literarios que están vinculados al *habitus* de sus lectores. Así entendido, el drama moderno es un amplio capítulo de una cultura que funciona en el marco de una creciente ampliación de los consumos culturales (teatro, cine, radio, canciones). Combina elementos que toma de ese fondo común que aseguran un valor. Extrae recursos de la dramaturgia europea que posibilitan la inserción y el reconocimiento por parte de los sectores sociales que aspiran al crecimiento cultural. Induce el hábito de ir al teatro y de leer teatro (tal como podemos notar por la cantidad de revistas y publicaciones teatrales existentes), e integra un corpus literario, mediante el cual se pueden adquirir hábitos culturales. Se construye un receptor que es una de las operaciones más complejas de la cultura de la modernidad. Así entendido

vemos que, como afirman reconocidos historiadores (Tinianov, 1970; Guillén, 1971: 375-419; Villegas, 1984: 5-40; 1988: 179-203; 181-217; Altamirano-Sarlo, 1993: 15-32; Pellettieri, 2002: 14-37), tanto la producción dramática como la puesta en escena porteña forman parte de un sistema teatral que posee una importante textualidad, afirma sus propios modelos y, a partir de cambios e intentos rupturistas, va evolucionando. Es teniendo en cuenta lo antedicho que podemos afirmar que el drama moderno ha generado sus convenciones y posee su propio sistema de reglas y funcionamiento (Cf. el concepto de teatro matriz, Dubatti, 2017), tal como pudimos observar dada la enorme productividad de la poética.

Para analizar esto nos hemos centrado en las tres primeras décadas del siglo XX, etapa que presenta, como hiato, la Primera Guerra Mundial hecho que, al dificultar la llegada de compañías europeas, posibilita el aumento de la producción porteña. Ibsen y sus epígonos europeos son, sin duda, las personalidades más significativas de la escena de la época. Sus concepciones estéticas e ideológicas contribuyeron, en menor o mayor medida a modificar el modo de entender el trabajo dramático. Lejos de permanecer ajena, la dramaturgia porteña acusó una evidente influencia ibseniana. Sudermann, Brieux, Hervieu, Giacossa, Hauptman etc. continúan la búsqueda de Ibsen, sobre todo, al utilizar como contenido de sus textos los conflictos de una sociedad compleja y contradictoria. El estudio de la génesis y evolución del drama moderno nos permitió descubrir distintas formas de apropiación de la poética. Este intento de modernización combina la recepción productiva de la dramaturgia europea con la capacidad de nuestros dramaturgos de generar su propia dinámica.

Luego de realizar un recorrido sobre las diferentes maneras en que nuestros dramaturgos incorporaron elementos estilísticos, temáticos e ideológicos, vimos cómo el drama moderno propone una visión crítica de la propia cultura y de las presiones impuestas por la sociedad. Creemos que, más allá de los análisis puntuales de los textos, resultaba fundamental ampliar y profundizar la lectura del drama moderno porteño de un modo integral y relacional, reconociendo tanto la continuidad de las fuentes europeas como la innovación a partir de la adecuación al complejo contexto del Buenos Aires de las primeras décadas del siglo XX. El análisis del drama moderno en este período contribuye, creemos, a

encontrar ciertas claves para comprender la evolución de la dramaturgia porteña pero, también, a intentar leer tanto el pasado como el presente de nuestra sociedad.

¿Por qué aumenta la productividad del drama moderno? Es posible pensar en una respuesta a una demanda que propone la sociedad. El drama moderno, el realismo, la ensayística son distintas formas de responder a la tensión que se produce ante algunos problemas sociales. El drama moderno tiene un héroe destruido o que va a ser destruido por el relato que él mismo propone. En las sociedades tiene una gran relevancia lo que todavía no es, aquello de lo que se habla tanto si queremos que exista como si no queremos. Para Lukács, Bajtin, Levi-Strauss y Dumezil, el problema es la divergencia existente entre la trivialidad del mundo y el mundo de la utopía, de los ideales, los valores, las ilusiones, lo que todavía no es. Lukács dice que se trabaja con esa escisión como si fuesen dos mundos distintos y, en el medio, está el héroe que trata infructuosamente de pasar de un mundo a otro, y fracasa en su intento de unir aquello que no puede ser unido, lo posible con la utopía, lo real con la ilusión. El héroe intenta encontrar un ideal que le otorgue sentido a lo real. Cuando un dramaturgo decide escribir drama moderno tiene que comenzar por un héroe a quien el mundo, tal como está, no le gusta, un héroe que busca otra cosa.

El drama moderno deja en evidencia hábitos y gustos de una modernidad urbana europeizada pero, también, un nuevo ordenamiento de las profesiones, de la sociedad, del deseo, de las formas de relacionarse con el otro, de los vínculos de género, etc. El abordaje de la poética permite un desenmascaramiento del contexto social del período. Cada vez que volvemos a leer estas obras, se vuelven evidentes las formas de pensar y de sentir que circulaban tanto en la cultura de la elite como en las clases populares y, sobre todo, en la incipiente clase media en una ciudad como Buenos Aires tan bella como difícil. Para pensar todo esto debemos pensar la localización ¿Cambia el drama moderno en Buenos Aires? Dice Borges en “El escritor argentino y la tradición” que la cultura argentina, de la misma manera que la judía y la irlandesa, tiene la posibilidad de relacionarse con la literatura mundial desde un lugar secundario/marginal. Debido a que estamos en ese lugar marginal hacemos un uso irreverente de las grandes tradiciones, lo que nos da identidad es esa forma de apropiarnos de la cultura central.

FUENTES UTILIZADAS

BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA:

TEXTOS PRIMARIOS:

Dramaturgia argentina:

- Berisso, Emilio. (1935). Con las alas rotas. Buenos Aires: Revista ‘Argentores’ (84). Año II.
- Carballo, Gustavo. (1919). El patrón del agua. Buenos Aires: Revista ‘Bambalinas’ (67). Año II.
- Cione, Otto Miguel. (1912) El arlequín. Buenos Aires: Biblioteca Teatro uruguayo (4).
- \_\_\_\_\_. (1920). El gringo. Buenos Aires: Revista ‘La escena’. Año III.
- Defilippis Novoa, Francisco. (1921). La loba. Buenos Aires: Revista ‘La escena’.
- \_\_\_\_\_. (1920). La madrecita. Buenos Aires: Revista ‘Bambalinas’ (129). Año III.
- de Laferrère, Gregorio. (2010). Bajo la garra. En Beatriz Seibel ed., Antología de obras de teatro argentino. Desde sus orígenes a la actualidad. Buenos Aires: Ediciones del Instituto Nacional del Teatro, 385-453.
- Discépolo, Armando. (1969). Entre el hierro. En Obras escogidas. Buenos Aires: Editorial Jorge Álvarez, 3- 71.
- \_\_\_\_\_. (1969). La fragua. En Obras escogidas. Buenos Aires: Editorial Jorge Álvarez., 75- 141.
- Duhau, Alfredo. (1916). Divorciópolis. Buenos Aires: Editorial Torrija-Penna.
- Eichelbaum, Samuel. (1920). La mala sed. Buenos Aires: Ediciones Selectas América.

- García Velloso, Enrique. (1960). Gigoló. En Revista ‘Argentores’. Buenos Aires: Ediciones del Carro de Tespis.
- Ghirardo, Alberto. (1921). La columna de fuego. Buenos Aires: Revista ‘Bambalinas’ (160).
- González Castillo, José. (1919). La mujer de Ulises. Buenos Aires: Revista ‘Bambalinas’ (59).
- \_\_\_\_\_. (1914). Los invertidos. Buenos Aires: s/d.,
- González Pacheco, Rodolfo. (1920). La inundación. Buenos Aires: Revista ‘El Teatro Nacional’ (113). Año III.
- Guibourg, Edmundo. (1921). El sendero de las tinieblas. En Revista ‘Teatro Popular’. Buenos Aires: Editores Moro, Tello y Cía.
- Iglesias Paz, César. (1942). Diplomacia Conyugal. Buenos Aires: Revista ‘Argentores’.
- Martínez Cuitiño, Vicente. (1924). La fiesta del hombre. Buenos Aires: Gleizer Editor.
- Medina Onrubia, Salvadora. (2007). Las descentradas y otras piezas teatrales. Buenos Aires: Biblioteca Nacional de la República Argentina-Colihue, 65- 145.
- Pagano, José León. (1919). Almas que luchan. Buenos Aires: Revista ‘La escena’ (60). Año II.
- Payró, Roberto J. (1958). El triunfo de los otros. En Teatro Completo. Buenos Aires: Hachette, 191- 259.
- \_\_\_\_\_. (2011). Marco Severi. En Beatriz Seibel, ed. Antología de obras de teatro argentino. Desde sus orígenes a la actualidad. Tomo 7. Buenos Aires: Inteatro, 135- 209.
- Peña, David. (1925). La madre del cardenal. Buenos Aires: Revista ‘Bambalinas’ (352). Año VIII.
- Pico, Pedro E. (1919). La solterona. Buenos Aires: Revista ‘Bambalinas’ (68). Año II.
- Sánchez, Florencio. (1966). Los derechos de la salud. En Teatro Completo. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires, 67-123.

- Sánchez Gardel, Julio. (1955). La montaña de las brujas. En Teatro. Buenos Aires: Hachette, 198-253.
- Storni, Alfonsina. (1927). El amo del mundo. Buenos Aires: Revista ‘Bambalinas’.
- Weisbach, Alberto. (1919). Resaca. Buenos Aires: Revista ‘Teatro Nacional’ (41-42).

Dramaturgia europea:

- Bracco, Roberto. (1923). Maternidad. Buenos Aires: Revista ‘Bambalinas’ (295).
- Brioux, Eugene. (1922). La toga roja. Buenos Aires: Revista ‘El Teatro’ (54). Año II.
- Giacosa Giuseppe. (1923). Una partida de ajedrez. Buenos Aires: Revista ‘El Teatro’ (95). Año II.
- Hauptmann, Gerhart. (1921). Almas solitarias. Buenos Aires: Revista ‘Teatro’ (18). Año 1.
- \_\_\_\_\_. (1954). Los tejedores. Buenos Aires: Editorial Quetzal.
- \_\_\_\_\_. (1958a). Henschel el carretero. En ‘Teatro’. Buenos Aires: Editorial Losada.
- \_\_\_\_\_. (1958b). Las tinieblas. En ‘Teatro’. Buenos Aires: Editorial Losada.
- Hervieu, Paul. (1922). Las tenazas. Buenos Aires: Revista ‘El Teatro’ (72). Año II.
- Ibsen, Henryk. (2006). Casa de muñecas. Buenos Aires: Colihue Clásica.
- \_\_\_\_\_. (2006). Un enemigo del pueblo. Buenos Aires: Colihue Clásica.
- \_\_\_\_\_. (2000a). Espectros. Madrid: Biblioteca Edaf.
- \_\_\_\_\_. (2000b). El pato salvaje. Madrid: Biblioteca Edaf.
- \_\_\_\_\_. (1952). Los cimientos de la sociedad. En Teatro Completo. Madrid: Aguilar.
- Giacosa, Giuseppe. (1956). Come le foglie. En Il teatro della nuova Italia. Milán: Nuova Accademia: 481- 563.
- Rovetta, Gerolamo. (1956). Papà eccellenza. En Il teatro della nuova Italia. Milán: Nuova Accademia, 760- 815.

- Sudermann, Hermann. (1924). Magda. En Teatro Clásico. Buenos Aires: Biblioteca Económica de Autores Famosos.
- \_\_\_\_\_. (1924). El honor. En Teatro Clásico. Buenos Aires: Biblioteca Económica de Autores Famosos.

Textos teóricos:

- Abirached, Robert. (1994). La crisis del personaje en el teatro moderno. Madrid: Asociación de Directores de Escena.
- Adam, Jean Michel. (1992). Les textes: types et prototypes, Paris: Nathan Université.
- Agamben, Giorgio. (2008). Qu'est-ce que le contemporain?. Paris: Rivages/Petit Bibliothèque.
- Agosti, Héctor P. (1963). Defensa del realismo. Buenos Aires: Editorial Lautaro.
- Aguiar E. Silva, Víctor Manuel. (1972). Teoría de la literatura. Madrid: Gredos.
- Aisemberg, Alicia. (2002). Pablo Podestá. En Osvaldo Pellettieri, ed. Historia del Teatro argentino en Buenos Aires. La emancipación cultural (1886-1930). Volumen II. Buenos Aires: Editorial Galerna, 248- 261.
- Aisemberg, Alicia; Massa, Cristina. (2002). Recepción. En Osvaldo Pellettieri, ed. Historia del Teatro argentino en Buenos Aires. La emancipación cultural (1886-1930). Volumen II. Buenos Aires: Editorial Galerna, 521- 531.
- Albaladejo, Tomás. (1992). Semántica de la narración. La ficción realista. Madrid: Taurus.
- Altamirano, Carlos. (1989). Modernidad. Buenos Aires: Torcuato S. Di Tella.

- Altamirano, Carlos; Sarlo, Beatriz. (1993). *Literatura/sociedad*. Buenos Aires: Edicial.
- Amstrong, David. 1978. *Nominalism and Realism*. Cambridge: University of Cambridge.
- Anderson Imbert, Enrique. (1939). El estilo de Payró. Buenos Aires: Sur 53, 56-61.
- \_\_\_\_\_. (1946). *Ibsen y su tiempo*. La Plata: Editorial Yerba Buena.
- André, María Claudia. (2010). *Dramaturgas argentinas de los años '20*. Buenos Aires: Nueva Generación.
- Archer, William. (1928). *Collected Works of Henrik Ibsen*. New York.
- Arena, Domingo. (1912). *Matrimonio y divorcio*. Montevideo: O. M. Bertani.
- Arlt, Mirta. (2002). El teatro de Gregorio de Laferrère. En Osvaldo Pellettieri, ed. *Historia del Teatro argentino en Buenos Aires. La emancipación cultural (1886-1930)*. Volumen II. Buenos Aires: Editorial Galerna, 435-441.
- Auerbach, Erich. (1996). *Mímesis*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Babha, Homi. (2010). *Nación y narración*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Badiou, Alain. (2005). *Imágenes y palabras. Escritos sobre cine y teatro*. Buenos Aires. Manantial.
- Bajtín, Mijail. (1994). *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Buenos Aires. Alianza Estudio.
- \_\_\_\_\_. (1986). *Problemas de la poética de Dostoievski*. México: Fondo de Cultura Económica.
- \_\_\_\_\_. (1982). *Estética de la creación verbal*. México: Siglo XXI.
- Bal Mieke. (1998). *Teoría de la Narrativa. Introducción a la narratología*. Madrid: Cátedra.
- Barrancos, Dora. (2007). *Mujeres en la sociedad argentina. Una historia de cinco siglos*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.

- Barrenechea, Ana María. (1982). La crisis del contrato mimético en los textos contemporáneos. Pittsburgh: Revista Iberoamericana. Vol. LXVIII. Num. 200. Julio-septiembre. 765-768.
- Barthes, Roland. (2008). El placer del texto. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Bastos, María Luisa. (1989). Relecturas. Estudios de textos hispanoamericanos. Buenos Aires: Hachette.
- Baudrillard, Jean. (1981). Simulacro y Simulación. Barcelona: Kairós.
- Bellucci, Mabel. (1990). Anarquismo, sexualidad y emancipación femenina. Argentina alrededor del 900. En Revista digital ‘Nueva Sociedad’ (109).
- Benichou, Paul. (1981). La coronación del escritor 1750-1830. Ensayo sobre el advenimiento de un poder espiritual laico en la Francia moderna. México: Fondo de Cultura Económica.
- Benjamin, Walter. (1991). El narrador. En Para una crítica de la violencia y otros ensayos. Madrid: Taurus.
- Bentley, Eric. (1980). La vida del drama. Buenos Aires: Paidós.
- Berenguer Carisomo, Arturo. (1947). Las ideas estéticas en el teatro argentino. Buenos Aires: Comisión Nacional de Cultura/ Instituto Nacional de Estudios de Teatro.
- Bianchi, Alfredo A. (1927). Veinticinco años de teatro nacional. Buenos Aires: S/D.
- \_\_\_\_\_. (1920). Teatro Nacional. Buenos Aires: Imprenta Cuneo.
- Blanco Amores de Pagella, Ángela. (1983). Motivaciones del teatro argentino en el siglo XX. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas/ Secretaria de Cultura de la Presidencia de la Nación.
- \_\_\_\_\_. (1972). Iniciadores del teatro argentino. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas.
- \_\_\_\_\_. (1965). Nuevos temas en el teatro argentino. La influencia europea. Buenos Aires: Huemul.
- Bobes Naves. (1997). Teoría del teatro. Madrid: Arco/Libros.
- Borges, Jorge Luis. (1996). El escritor argentino y la tradición. En Discusión. Obras Completas. Buenos Aires: Emecé.

- Bosch, Mariano. (1969). Historia de los orígenes del teatro nacional argentino y la época de Pablo Podestá. Prol. Edmundo Guibourg. Buenos Aires: Solar-Hachette.
- Bourdieu, Pierre. (2014). El sentido social del gusto. Buenos Aires: Siglo XXI editores.
- \_\_\_\_\_. (2000). La dominación masculina. Madrid: Editorial Anagrama.
- \_\_\_\_\_. (1997). Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario. Barcelona: Anagrama.
- \_\_\_\_\_. (1991). El sentido práctico. Madrid: Taurus.
- \_\_\_\_\_. (1967). Campo intelectual y proyecto creador. En AA.VV. Problemas del estructuralismo. México: Siglo XXI, 135-182.
- Bragaglia, Anton, Giulio. (1930). El nuevo teatro argentino. Hipótesis. Buenos Aires: Editorial Roma.
- Bravo, Mario. (1924). Crítica. En La Vanguardia. Buenos Aires: Gleizer editor.
- Brunner, José Joaquín. (2002). Modernidad. En Carlos Altamirano, ed. Términos Críticos de la Sociología de la Cultura. Buenos Aires: Paidós, 173-180.
- Brustein, Robert. (1970). De Ibsen a Genet: la rebelión en el teatro. Buenos Aires: Troquel.
- Cabanchik, Samuel. (2000). Introducciones a la filosofía. Barcelona: Gedisa/Universidad de Buenos Aires.
- Cabella, Wanda. (2009). La evolución del divorcio en Uruguay. En Programa de Población. Montevideo: Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de la República de Uruguay.
- Cabo Aseguinolaza, Fernando. (1994). Sobre la pragmática de la teoría de la ficción literaria. En Darío Villanueva, ed. Avances en teoría de la literatura. Estética de la recepción, pragmática, teoría empírica y teoría de los polisistemas. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela, 187- 228.

- Caetano, Gerardo y Roger Geymonat. (1997). La secularización uruguaya (1859- 1919). Tomo I. Montevideo: Taurus.
- Canal Feijoo, Bernardo. (1956). Una teoría teatral argentina. Buenos Aires: Ariadna.
- Carretero, Andrés. (2000). Vida cotidiana en Buenos Aires. Tomo I. Buenos Aires: Planeta.
- Carricaburo, Norma Beatriz. (2005). El español de Buenos Aires y la inmigración aluvional. Recuperado de [www.fundlitterae.org.ar](http://www.fundlitterae.org.ar)
- Casavedall, Domingo F. (1965). La evolución de la Argentina vista por el teatro nacional. Buenos Aires: Cuadernos de Ediciones Culturales Argentinas, Ministerio de Educación y Justicia.
- Castagnino, Raúl. (1968). Literatura Dramática Argentina, 1917-1967. Buenos Aires: Pleamar.
- Castagnino, Raúl H. (1978). El teatro optimista de Roberto J. Payró. Homenaje a Luis Alberto Sánchez. Ed. Robert G. Mead Jr. Boletín de Investigaciones de Teatro. Madrid: Ínsula.
- \_\_\_\_\_. (1968). Literatura Dramática Argentina, 1917-1967. Buenos Aires: Pleamar.
- Cazap, Susana. (2002). Los Podestá (II) y el teatro de Sánchez. El texto espectacular. En Osvaldo Pellettieri, ed. Historia del Teatro argentino en Buenos Aires. La emancipación cultural (1886-1930). Volumen II. Buenos Aires: Editorial Galerna, 389- 399.
- Cazap. Susana; Massa, Cristina. (2002). Teatro nacional y realidad social. En María Teresa Gramuglio, ed. Historia crítica de la Literatura argentina. El imperio realista. Buenos Aires: Emecé Editores, 91- 110.
- \_\_\_\_\_. (2002) El sainete criollo. Mimesis y caricatura. En María Teresa Gramuglio, ed. Historia crítica de la Literatura argentina. El imperio realista. Buenos Aires: Emecé Editores, 129- 143.
- Chichizola, Mario.(Ed.) (1984). Código Penal de la República Argentina. Buenos Aires: Abeledo Perrot.

- Cilento, Laura; Rodríguez, Martín. (2002). Configuración del campo teatral (1884-1930). En Osvaldo Pellettieri, ed. Historia del Teatro argentino en Buenos Aires. La emancipación cultural (1886-1930). Volumen II. Buenos Aires: Editorial Galerna, 77- 98.
- Cilento, Laura; Sanz, María de los Ángeles. (2002) Compañías extranjeras (1884-1930). En Osvaldo Pellettieri, ed. Historia del Teatro argentino en Buenos Aires. La emancipación cultural (1886-1930) Volumen II. Buenos Aires: Editorial Galerna, 533- 555.
- Colombo, María Susana. (1987). Teatro y realidad: el tema del divorcio (1915-1930). En Actas de las Terceras Jornadas Nacionales de Investigación Teatral. Buenos Aires: Asociación Argentina de Actores y del Fondo Nacional de las Artes, 52- 57.
- Constant, Benjamin. (1965). Quelques Réflexions sur la tragédie de Wallstein et sur le théâtre allemand et autres œuvres. Genève-Paris: Paschoud.
- Contreras, Sandra. (2005). Discusión sobre realismo en la narrativa argentina contemporánea. Recuperada de Revista ‘Orbis Tertius’, [www.orbistertius.unlp.edu.ar](http://www.orbistertius.unlp.edu.ar)
- Coronado, Nicolás. (1924). Desde la platea. Nuevas críticas negativas. México: Babel.
- Corti, Dora. (1938). Noticias para la Historia del Teatro Nacional. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Buenos Aires.
- Croce, Benedetto. (1997). Estética como ciencia de la expresión y Lingüística general. Madrid: Ágora.
- Dalmaroni, Miguel. (2000). Literatura y Estado (Payró, Groussac, Lugones). En Noé Jitrik, ed. Las maravillas de lo real. Buenos Aires: Instituto de Literatura Hyspanoamericana, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 123- 132.
- \_\_\_\_\_. (2000). Payró: los triunfos del escritor victimizado. Buenos Aires: CELEHIS- UNMdP.

- Delgado, Josefina. (2005). Salvadora. La dueña del diario Crítica. Buenos Aires: Sudamericana.
- De la Guardia, Alfredo. (1970a). Visión de la crítica dramática. Buenos Aires: Editorial La Pléyade.
- \_\_\_\_\_. (1970b). Visión de la crítica dramática. Buenos Aires: Editorial La Pléyade.
- \_\_\_\_\_. (1963). Rodolfo González Pacheco. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas.
- \_\_\_\_\_. (1959). Henrik Ibsen. En Teatro selecto. Buenos Aires: El Ateneo.
- \_\_\_\_\_. (1953). Imagen del drama. Buenos Aires: Editorial Schapire.
- \_\_\_\_\_. (1947). El teatro contemporáneo. Buenos Aires: Editorial Schapire.
- De Marinis, Marco. (1982). Semiótica del teatro. Milano: Bompiani.
- De Toro, Fernando. (1992). Semiótica del teatro. Del texto a la puesta en escena. Buenos Aires: Galerna.
- De Vedia, Joaquín. (1908). Florencio Sánchez. En ‘Nosotros’ (6-7) Año II. Buenos Aires.
- Díaz, Hernán. (1991). Alberto Ghirardo: anarquismo y cultura. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- Díaz, Tania. (2012). El doble femenino: obediencia o transgresión en ‘Las descentradas’ de Salvadora Medina Onrubia y en ‘Dos mujeres-El amo del mundo’ de Alfonsina Storni. En Redes, alianzas y afinidades. Escritos de mujeres en América Latina. Siglo XIX y siglo XX. Santiago de Chile: Universidad de Chile.
- Diderot, Denis. (2005). La paradoja del comediante. Buenos Aires: Editorial Losada.
- Dotti, Jorge. (1990). Las hermanas enemigas. Ciencia y ética en el positivismo del Centenario. En Las vetas del texto; una lectura filosófica de Alberdi, los positivistas, Juan B. Justo. Buenos Aires: Puntosur.
- Dubatti, Jorge. (2017). Teatro Matriz. Teatro Liminal. Nuevas perspectivas sobre Filosofía del Teatro. Cuadernos de ensayo teatral. México: Paso de Gato.

- \_\_\_\_\_. (2013). La dramaturgia de Ezequiel Martínez Estrada. La poética del drama moderno, versión ampliada, en 'Lo que no vemos morir' (1941). Actas del III Congreso Internacional sobre la vida y la obra de Ezequiel Martínez Estrada. Bahía Blanca: Universidad Nacional del Sur.
- \_\_\_\_\_. (2012). Cien años de teatro argentino. Desde 1910 a nuestros días. Buenos Aires: Editorial Biblos.
- \_\_\_\_\_. (2010a) Metáforas de la Argentina en veinte piezas teatrales 1910-2010. Buenos Aires: Ediciones del CCC/Fondo Nacional de las Artes.
- \_\_\_\_\_. (2010b). La inundación (1917) de Rodolfo González Pacheco: progreso, justicia y libertad en un drama antiburgués. En Jorge Dubatti, ed. Metáforas de la Argentina en veinte piezas teatrales 1910-2010. Buenos Aires: Ediciones del CCC/Fondo Nacional de las Artes, 18- 27.
- \_\_\_\_\_. (2009). Concepciones de Teatro. Poéticas teatrales y bases epistemológicas. Buenos Aires: Editorial Colihue.
- \_\_\_\_\_. (2008). Cartografía Teatral. Introducción al Teatro Comparado. Buenos Aires: Editorial Atuel.
- \_\_\_\_\_. (2006). Henryk Ibsen y las estructuras del drama moderno. Buenos Aires: Editorial Colihue.
- \_\_\_\_\_. (2005a). El teatro sabe. La relación escena/conocimiento en once ensayos de Teatro Comparado. Buenos Aires: Editorial Atuel.
- \_\_\_\_\_. (2005b). Florencio Sánchez y la introducción del drama moderno en el teatro rioplatense. En El teatro sabe. La relación escena/conocimiento en once ensayos de Teatro Comparado. Buenos Aires: Editorial Atuel.
- \_\_\_\_\_. (2003a). El convivio teatral. Teoría y práctica del Teatro Comparado. Buenos Aires: Editorial Atuel.
- \_\_\_\_\_. (2003b). El nacionalismo de Ricardo Rojas: el sistema de ideas en sus ensayos (1907-1930). En Jorge Dubatti ed. El convivio teatral. Teoría y práctica del Teatro Comparado. Buenos Aires: Editorial Atuel.
- \_\_\_\_\_. (2002a). Concepción de la obra dramática. En Osvaldo Pellettieri, ed. Historia del Teatro argentino en Buenos Aires. La emancipación cultural (1886-1930). Volumen II. Buenos Aires: Editorial Galerna, 492- 503.

- \_\_\_\_\_. (2002b). Concepción de la obra dramática del melodrama social. En Osvaldo Pellettieri, ed. *Historia del Teatro argentino en Buenos Aires. La emancipación cultural (1886-1930). Volumen II.* Buenos Aires: Editorial Galerna, 167- 174.
- \_\_\_\_\_. (2002c). Concepción de la obra dramática premoderna. En Osvaldo Pellettieri, ed. *Historia del Teatro argentino en Buenos Aires. La emancipación cultural (1886-1930). Volumen II.* Buenos Aires: Editorial Galerna, 399- 406.
- \_\_\_\_\_. (1998). Florencio Sánchez y la estética teatral ibseniana. En Osvaldo Pellettieri, y Roger Mirza (ed.), *Florencio Sánchez entre las dos orillas. Cuaderno del Getea (9).* Buenos Aires: Galerna, 86- 96.
- \_\_\_\_\_. (1997). Modernización teatral y crítica en la década del veinte. Una carta de Elías Castelnuovo a Francisco Defilippis Novoa. En *Arte y recepción. VII Jornadas de Teoría e Historia de las Artes.* Buenos Aires: CAIA.
- \_\_\_\_\_. (1995). *Teatro Comparado. Problemas y conceptos.* Centro de Investigación el Literatura Comparada. Serie Teoría y Metodología I. Universidad Nacional de Lomas de Zamora.
- \_\_\_\_\_. (1994). El teatro de Henry Ibsen en Buenos Aires, 1890-1920: I. Repertorio de estrenos. En *Weltliteratur (1).* Año I. 129-133.
- \_\_\_\_\_. (1993a). Francisco Defilippis Novoa: decálogo de su teoría teatral modernizadora. En AAVV. *Actas del VI Congreso Nacional de Literatura Argentina.* Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad de Córdoba, 165-176.
- \_\_\_\_\_. (1993b). Los intertextos europeos en el teatro de Florencio Sánchez: ‘El honor’ y ‘Magda’ de Hermann Sudermann. En *Boletín de Literatura Comparada, XVI-XVIII,* 37-54.
- \_\_\_\_\_. (1991). Sobre las ruinas de Roberto J. Payró. Drama fundador. III Jornadas de Teoría e Historia de las Artes. Buenos Aires: CAIA.
- Ducrot, Oswald. (1995). *Teorías Lingüísticas y enunciación.* Buenos Aires: Oficina de Publicaciones del C.B.C. Universidad de Buenos Aires.

- \_\_\_\_\_. (1984). *El decir y lo dicho*. Buenos Aires: Hachette.
- Ducrot, Oswald; Schaeffer, J. M. (1998). *Nuevo Diccionario Enciclopédico de las Ciencias del Lenguaje*. Madrid: Arrecifes.
- Ducrot, Oswald; Todorov, Tzvetan. (1990) *Dictionnaire Historique Thématique et Technique des Littératures*. Paris: Larousse.
- \_\_\_\_\_. (1986). *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*. Madrid: Siglo XXI.
- Dumezil, Georges. (1987). *Antropología, mito y epopeya*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Echagüe, Juan Pablo. (1919). *Un teatro en formación*. Buenos Aires: Imprenta Tragant.
- \_\_\_\_\_. (1926). *Una época del teatro argentino (1904- 1918)*. Buenos Aires: América Unida.
- \_\_\_\_\_. (1964). Roberto J. Payró. *Vida Literaria*. Revista de Estudios de Teatro. Buenos Aires: Sopena.
- Eco, Umberto. (1999). *Lector in fabula*. Buenos Aires. Lumen.
- \_\_\_\_\_. (1990). *Semiótica y filosofía del lenguaje*. Barcelona: Lumen.
- \_\_\_\_\_. (1985). *Obra abierta*. Barcelona: Ariel.
- Etcheto de Badano, Virginia. (1918). Emilio Beriso. Buenos Aires: Instituto de Literatura Argentina. Universidad de Buenos Aires.
- Farnsworth, May Summer. (2006). *Staging Feminism: Theater and Women's Rights in Argentina (1914-1950)*. Chapel Hill: University of North Carolina.
- Ferrari, Laura. (2005). *Arquetipos e identidad. Personajes y épocas. El caso de Francisco Defilippis Novoa*. Recuperado de [fido.palermo.edu/servicios\\_dyc/proyectorgraduacion/archivos/1002.pdf](http://fido.palermo.edu/servicios_dyc/proyectorgraduacion/archivos/1002.pdf)
- Festy, Patrick; Prioux, France. (1975), *Le divorce en Europe depuis 1950*, Population, No 6. París: Instituto Nacional de Estudios Demográficos (INED). Editions de L'INED.
- Filgueira, Carlos. (1999). *Sobre revoluciones ocultas: la familia en el Uruguay*. Montevideo: Oficina de la Cepal.

- Fischer-Lichte, Erika. (1989). *Semiótica del tatro*. Buenos Aires: Galerna.
- Fos, Carlos. (2009). “Ibsen en los anaqueles ácratas”. En *Teatro y cultura viviente. Del mundo griego clásico a la post-modernidad actual*. (J. Dubatti, Ed.). Buenos Aires: Editorial Nueva Generación/CIHTT/Escuela de espectadores.
- Foucault, Michel. (2014). *Historia de la sexualidad. La voluntad de saber. Tomo I*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- \_\_\_\_\_. (1994). *Microfísica del poder*. Buenos Aires: Planeta-Agostini.
- Freire, Tabaré. (1959). Florencio Sánchez sainetero. En ‘*Revista Iberoamericana de Literatura*’, Año I. Nro. 1. 45-63.
- Galán, Ana Silvia y Gliemmo, Graciela. (2002). *La otra Alfonsina*. Buenos Aires: Aguilar.
- Galle, Helmut. (2011). La narrativa naturalista en Alemania. En Miguel Vedda (ed.). *El realismo en la Literatura Alemana. Nuevas Interpretaciones*. Buenos Aires: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Buenos Aires.
- García, Germán. (1961). Roberto J. Payró. Testimonio de una vida y realidad de una literatura. Buenos Aires: Nova
- García, Guillermo. (2003). Modernidad y teatro popular rioplatense (1900-1930). En *Espéculo. Revista de estudios literarios* (28). Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
- García Barrientos, José Luis. (1991). Texto, drama, texto dramático, obra dramática (un deslinde epistemológico). Madrid: *Revista de Literatura de Madrid*. Tomo LIII. (106).
- García Velloso, Enrique. (1960). *Memorias de un hombre de teatro*. Buenos Aires: Eudeba.
- Garrido Domínguez, Antonio. (1997). *Teorías de la ficción literaria*. Madrid: Arco Libros.
- Garzón-Arrabal, Celia. (2008). *El teatro de Alfonsina Storni: feminismo e innovación*. Dissertation to the University of North Carolina. Chapel Hill.

- Geirola, Gustavo (1995). "Sexualidad, anarquía y teatralidad en Los invertidos de González Castillo". *Kansas: Latin American Theatre Review* 28. Lawrence: University of Kansas.
- Gelado, Viviana. (2007). *Poéticas de la trasgresión. Vanguardia y cultura popular en los años veinte en América Latina*. Buenos Aires: Corregidor.
- Gellner, Ernst. (1988). *Naciones y nacionalismo*. Madrid: Alianza Editorial.
- Generani, Gustavo. (2002). Roberto J. Payró. El realismo como política. En María Teresa Gramuglio, ed. *Historia crítica de la Literatura argentina. El imperio realista*. Buenos Aires: Emecé Editores, 61- 89.
- Gennette, Gerard. (1970). "La escena liberadora: la verosimilitud en la Jerusalén liberada del Tasso". En *Lo verosímil*. Buenos Aires: Editorial Tiempo contemporáneo.
- Ghiano, Juan Carlos. (1959). Defilippis Novoa, espectador. En *Revista de Estudios de Teatro* (1). Buenos Aires: Instituto Nacional de Estudios de Teatro.
- \_\_\_\_\_. (1951). El teatro de Julio Sánchez Gardel. En *Teatro*. Buenos Aires: Hachette, 7- 51.
- Ghiraldo, Alberto. (1906). Impresiones sobre Ibsen. En *Los nuevos caminos* Nro. 2. Junio. 51-52.
- Gilman, Claudia. (2012). *Entre la pluma y el fusil*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Giustachini, Ana R. (1993). Florencio Sánchez y el intertexto del teatro francés. En Osvaldo Pellettieri, ed., *De Sarah Bernhardt a Lavelli*, Cuadernos del Getea (3). Buenos Aires: Galerna-Espacio, 31-38.
- \_\_\_\_\_. (1990). La dimensión verbal en el teatro anarquista: La columna de fuego de Alberto Ghiraldo. En *Espacio de Crítica e Investigación Teatral* (4). Buenos Aires.
- Giusti, Roberto F. (1958). El teatro de Payró. En *Teatro Completo*. Buenos Aires: Hachette, 7- 21.
- \_\_\_\_\_. (1920). *Florencio Sánchez. Su vida y su obra*. Buenos Aires: Justica.
- Gnisi, Armando. (1993). *La letteratura del mondo*. Roma: Sovera Multimedia.

- Goffman, E. (1983). *Forms of talk*. Pennsylvania: University of Pennsylvania Press
- González Lanuza, Eduardo. (1965). *Genio y figura de Roberto J. Payró*. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires.
- González Pacheco, Rodolfo. (1935). *Un proletario. Florencio Sánchez periodista, dramaturgo y trabajador manual*. Buenos Aires: Editorial Teatro del Pueblo.
- González Velasco, Carolina. (2012). *Gente de teatro. Ocio y espectáculo en el Buenos Aires de los años veinte*. Buenos Aires: Siglo XXI editores.
- Goode, William J. (1993). *World Changes in Divorce Patterns*. New Haven: Yale University Press.
- Gover de Nasatsky, Miryam. (1998). “Prólogo” a *Un tal Servando Gómez de Samuel Eichelbaum*. Buenos Aires: Colihue.
- Gramuglio, María teresa. (2011). Prólogo. En *Realismo y realidad en la narrativa argentina*. Buenos Aires: Eudeba, 9- 25.
- \_\_\_\_\_. (2002). El imperio realista. En María Teresa Gramuglio, ed. *Historia crítica de la Literatura argentina. El imperio realista*. Buenos Aires: Emecé Editores, 7- 12.
- \_\_\_\_\_. (2002). El realismo y sus destiempos en la literatura argentina. En María Teresa Gramuglio, ed. *Historia crítica de la Literatura argentina. El imperio realista*. Buenos Aires: Emecé Editores, 15- 38.
- Giustachini, Ana R. (1993). Florencio Sánchez y el intertexto del teatro francés. En Osvaldo Pellettieri, ed., *De Sarah Bernhardt a Lavelli, Cuadernos del Getea (3)*. Buenos Aires: Galerna-Espacio, 31-38.
- Gregersen, Haldan. (1936). *Ibsen and Spain*. Cambridge. Harvard University Press.
- Guerrero Zamora, Juan. (1961). *Historia del Teatro Contemporáneo*. Barcelona: Juan Flors Editor.
- Guillén, Claudio. (1985). *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la Literatura Comparada*. Barcelona: Crítica.

- \_\_\_\_\_. (1971). “On the object of Literary Change”. En *Literature and System. Essais toward the Theory of Literary History*. N. J.: Princeton University Press.
- Habermas, J. (2008). *El discurso filosófico de la modernidad*. Buenos Aires: Katz Editores.
- Hamon, Philippe. (1973). Un discours contraint. En *Poétique* (16). 411-445.
- Hauser, Arnold. (1994). *Historia social de la Literatura y el arte*. Tomo III. Colombia: Editorial Labor.
- Hegel, G. W. F. (2007). *Lecciones sobre la estética*. Madrid: Akal.
- Hemmer, Bjorn. El dramático Henrik Ibsen. En *Odin: Página Oficial del Ministerio de Asuntos Exteriores de Noruega*. [www.dep.no/odin](http://www.dep.no/odin) y en [www.ibsenworldwide.info](http://www.ibsenworldwide.info)
- Hernández, José María. (2001). *Cuestiones actuales de filosofía y pedagogía*. Madrid: Salamanca.
- Henríquez Ureña, Pedro. (1981). *Obra Crítica*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Hobbes, Th. (1979). *Leviatán*. Madrid: Editorial Nacional.
- Hugo, Victor. (1963). *Préface de Cromwell*. Paris: Gallimard.
- Hurtado Pozo, José. (1987). *Manual de Derecho Penal*. Lima: Ed. Idemsa.
- Iacov, Oved. (1978). *El anarquismo y el movimiento obrero en Argentina*. México: Siglo XXI Editores.
- Imbert, Julio. (1962). *Gregorio de Lafèrrere*. Buenos Aires: Cuadernos de ediciones culturales argentinas. Ministerio de Educación y Justicia.
- Ingenieros, José. (1983). *Tratado del amor, La metafísica del amor, Teoría genética del amor, Eliminación social del amor, Psicología del amor*. Buenos Aires: Losada.
- Jakobson, Roman. (1973). *Questions de poétique*. Paris: Seuil.
- \_\_\_\_\_. (1973). “Théorie de la Littérature- Textes des Formaliste Russes”, Paris: Seuil. (1966). 98-108. Tomado de R. J. *Questions de Poétique*. Paris: Seuil. 31-39.

- Jameson, Frederic. (2004). Una modernidad singular. Ensayo sobre la ontología del presente. Buenos Aires: Editorial Gedisa.
- Jameson, F. Sommer, Doris. (1996). The Real Thing. Testimonial Discourse and Latin America. Duke University Press.
- Jauss, Hans Robert. (1976). La historia de la literatura como provocación de la ciencia literaria. En La literatura como provocación. Barcelona: Península.
- Jiménez de Ansúa., Luis (1950). Tratado de Derecho Penal. Tomo I, Filosofía y Ley penal. Buenos Aires: Editorial Losada.
- \_\_\_\_\_. (1985). Curso de lingüística General. Buenos Aires: Planeta Agostini.
- Jitrik, Noé. (2006). Historia crítica de la Literatura argentina La crisis de las formas. Director del volumen V: Alfredo Rubione. Buenos Aires: Emecé Editores.
- \_\_\_\_\_. (2002). Historia crítica de la Literatura argentina. El imperio realista. Directora del volumen VI. María Teresa Gramuglio. Buenos Aires: Emecé Editores.
- \_\_\_\_\_. (1995). Nuevamente Florencio Sánchez: una mirada. En Osvaldo Pellettieri y Roger Mirza ed. Florencio Sánchez entre las dos orillas. Buenos Aires: Galerna, 53- 74.
- \_\_\_\_\_. (1975). Producción literaria y producción social, Buenos Aires: Sudamericana.
- Joffe, Azucena, Sanz, María de los Ángeles. (2009). “Salvadora, esa mujer. Las descentradas”. Revista ‘Afuera’. Estudios de Crítica Cultural. Año IV. Nro. 7. Buenos Aires.
- Jones, Sonia. (1979). Alfonsina Storni. Boston: Twayne Publishers.
- Káiser, Wolfgang. (1968). Interpretación y análisis de la obra literaria. Madrid: Gredos.
- Kartum, Mauricio. (2010). El niño argentino. Buenos Aires: Atuel.
- Kohut, Karl. (2008). La colección de revistas teatrales argentinas del Instituto Ibero-americano de Berlín. Lecturas históricas teatrales. En Osvaldo Pellettieri, ed. Perspectivas teatrales. Buenos Aires: Galerna/Fundación Roberto Arlt, 278-305.

- Korn, Francis, Luis Alberto Romero. (2006). Buenos Aires/Entreaguerras: la callada transformación. 1914-1945. Buenos Aires: Alianza.
- Kristeva, Julia. (1978). Semiótica. Madrid: Editorial Fundamentos.
- Kushner, Eva. (2000). Is Comparative Literature its own worst enemy? En *Literary Research*, vol 17, nro. 33. 47-50.
- Lafforgue, Jorge. (1981). Inmigración, literatura y teatro. Buenos Aires: Revista Teatro San Martín (3).
- \_\_\_\_\_. (1979). Panorama del teatro. La historia de la literatura argentina. Capítulo (3). Buenos Aires: CEAL.
- \_\_\_\_\_. (1968). Introducción a Florencio Sánchez. En Florencio Sánchez. *Obras Completas*. Tomo I. Buenos Aires: Schapire, 7-15.
- Latter, Alfredo, Sautu, Ruth. (1978). Inmigración, cambio demográfico y desarrollo industrial en la Argentina. Buenos Aires: Cuadernos del CENEP Nro. 5.
- Laurence, María Araceli. (2011). Bajo la garra (1906) de Gregorio de Laferrère y la poética del drama moderno”. En III Jornadas Nacionales de Investigación y Crítica Teatral, organizadas por la Asociación Argentina de Investigación y Crítica Teatral (AINCRIT) con la colaboración de la Fundación El Libro. 2 al 5 de mayo.
- \_\_\_\_\_. (2006). Un enemigo del pueblo: fortaleza y soledad. En Jorge Dubatti, coord. *Henrik Ibsen y las estructuras del drama moderno*. Buenos Aires: Colección Teatro. Serie Análisis Teatral. Editorial Colihue. 144-151.
- Le Goff, Jacques. (1991). *Pensar la historia. Modernidad, presente, progreso*. Barcelona: Paidós.
- Lattes, Alfredo R. y Ruth Sautu. (1978). Inmigración, cambio demográfico y desarrollo industrial en la Argentina. Buenos Aires: Cuadernos del CENEP, Nro. 5.
- Lehmann, Hans-Thies. (2013). *Teatro posdramático*. México: Paso de Gato-Cendeac.
- Leps, Marie Christine. (1992). *Apprehending the Criminal: The Production of Deviance in Nineteenth Century Discourse*. Duke University Press.

- Lessing, G. E. (1993). *Dramaturgia de Hamburgo*. Madrid: ADE.
- Levene, Armando. (1924). Acotaciones a la obra dramática de Enrique Ibsen. En Revista ‘Nosotros’, XIX. Nro. 191, abril. Pp. 472-496.
- Link, Hannelore. (1976). *Rezeptiosforschung. Eine Einführung in Methoden und Probleme*. Stuttgart: W. Kohlhammer Verlag.
- Lobato, Mirta. (2000). Entre la protección y la exclusión: discurso maternal y protección de la mujer obrera argentina (1890- 1934). En Juan Suriano, ed. *La cuestión social en la Argentina, 1870- 1943*. Buenos Aires: Editorial La Colmena, 234- 246.
- López, Liliana B. (2002a). Puesta en escena de un realismo inconformista: obra de Florencio Sánchez. En María Teresa Gramuglio, ed. *Historia crítica de la Literatura argentina. El imperio realista*. Buenos Aires: Emecé Editores, 111- 128.
- \_\_\_\_\_. (2002b). La crítica teatral (1890- 1930). En Osvaldo Pellettieri, ed. *Historia del Teatro argentino en Buenos Aires. La emancipación cultural (1886-1930)*. Volumen II. Buenos Aires: Editorial Galerna, 557- 567.
- López Liliana B. y Cristina Massa. (2002). Concepción del texto espectacular. En Osvaldo Pellettieri, ed. *Historia del Teatro argentino en Buenos Aires. La emancipación cultural (1886-1930)*. Volumen II. Buenos Aires: Editorial Galerna, 515- 521.
- Lotman, Yuri. (1988). *La estructura del texto artístico*. Madrid: Istmo.
- \_\_\_\_\_. (1982). *Cultura*. Barcelona: Paidós.
- \_\_\_\_\_. (1979). *Semiótica de la cultura*. Madrid: Cátedra.
- Lozano, Ezequiel. (2012a). Discursos de la homofobia en el teatro de González Castillo. Recuperado de: [www.ffyh.unc.edu.ar/generoysociedad/ponencia\\_ezequiel\\_lozano](http://www.ffyh.unc.edu.ar/generoysociedad/ponencia_ezequiel_lozano).
- \_\_\_\_\_. (2012b). I Coloquio Internacional Saberes Contemporáneos desde la Diversidad Sexual: Teoría, Crítica, Praxis. Facultad de Humanidades y Artes (UNR). Rosario. 28 y 29 de junio de 2012.
- Ludmer, Josefina. (1999). *El cuerpo del delito. Un manual*. Buenos Aires: Perfil Libros/Básicos.

- Lukács, György. (1965a). Ensayos sobre el realismo. Buenos Aires: Siglo XX.
- \_\_\_\_\_. (1965b). Le roman historique. Coll. Bibliothèque historique. Paris: Payot.
- Lukács, György; Adorno, Theodor; Jakobson, Roman; Fisher, Ernst; Barthes, Roland. (2002). Realismo ¿Mito, doctrina o tendencia histórica? Buenos Aires: Ediciones Lunaria.
- Lusnich Laura y Alicia Aisemberg. (2002). Recepción. En Osvaldo Pellettieri, ed. Historia del Teatro argentino en Buenos Aires. La emancipación cultural (1886-1930). Volumen II. Buenos Aires: Editorial Galerna, 407- 414.
- Maccarini, Manuel. (2012). Apuntes para una genealogía del espacio escénico en el teatro argentino. En II Concurso de ensayos teatrales Alfredo de la Guarda. Buenos Aires: Instituto Nacional de Teatro.
- Macoc, Lucía. (2011). Feminismo e identidades políticas a principios del siglo XX en la Argentina. Construcciones discursivas sobre la mujer en el socialismo y el anarquismo. Buenos Aires: Cuadernos del CIESAL (9). Año 8.
- Manuli, Martín. (2012). La columna de fuego de Alberto Ghirardo y su incidencia en la fusión de las centrales obreras: 1913-1914. Recuperado de [razonyrevolucion.org](http://razonyrevolucion.org) [en línea].
- Marafioti, Roberto. (2003). Los patrones de la argumentación. La argumentación en los clásicos y en el siglo XX. Buenos Aires: Editorial Biblos.
- Marín. Juan Carlos. (1993). Entrevista en Delito y Sociedad. Revista de Ciencias Sociales. Año 2. Número 3. Buenos Aires. 133-152.
- Martín-Barbero, Jesús. (1987). De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
- Martínez Cuitiño, Vicente. (1951). Florencio Sánchez. En Florencio Sánchez. Teatro Completo. Buenos Aires: Librería Ateneo.

- \_\_\_\_\_. (1942). El café de los inmortales. Buenos Aires: Kraft.
- Martínez Fernández, José Enrique. (2001). La intertextualidad literaria. Madrid: Cátedra.
- Marx, Karl, Engels, Friedrich. (1987). Manifiesto Comunista. Buenos Aires: Alianza.
- \_\_\_\_\_, (1945). Historia Crítica de la Teoría de la Plusvalía, vol. 3 (traducción de W. Roses).México: Fondo de Cultura Económica.
- Matthews, Roger y Jock Young. (1993). Reflexiones sobre el realismo criminológico. En Delito y Sociedad. Revista de Ciencias Sociales. Buenos Aires. Año 2. Número 3. 13-38
- Mayer, Marcos. (1992) Programa de mano de ‘Una visita inoportuna’. Buenos Aires: Teatro San Martín.
- Mazziotti, Nora. (1990). ‘Bambalinas’. El auge de las revistas teatrales argentinas. 1910- 1934: una modalidad teatral periodística. En Diego Armus, (ed.) Mundo urbano y cultura popular. Buenos Aires: Sudamericana. 69- 89.
- \_\_\_\_\_. (1987). Tres hipótesis en torno a la obra de José González Castillo. En Actas de las Terceras Jornadas Nacionales de Investigación Teatral. Buenos Aires: Asociación Argentina de Actores y del Fondo Nacional de las Artes, 44- 47.
- Meschonnic, Henri. (2017). Para salir de lo posmoderno. Buenos Aires: Editorial Cactus.
- Mignolo, Walter. (1981). Semantización de la ficción literaria. En Dispositio V- VI. 15- 16.
- Mogliani, Laura. (2007). El costumbrismo en el teatro argentino. Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Buenos Aires. Expediente doctoral: 887448.
- Monner Sanz, José María. (1954). Introducción al teatro del siglo XX. Buenos Aires: Columba.
- \_\_\_\_\_. (1942). Panorama del nuevo teatro. Buenos Aires: Losada.
- Moretti, Franco. (2014). El burgués. Entre la historia y la literatura. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

- Moya, Ismael. (1938). El costumbrismo en el teatro de Sánchez Gardel. Buenos Aires: Instituto de Literatura Argentina. Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Buenos Aires.
- Mukarovski, Jan. (1931). Signo, Función y valor. Estética y semiótica del arte. s/d.
- Muraro, Luisa. (1994). El orden simbólico de la madre. Madrid: Horas y Horas.
- Naugrette, Catherine. (2004). Estética del teatro. Buenos Aires: Ediciones Artes del Sur.
- Navarro, Juan José. (2007). La asunción de lo popular. El teatro didáctico anarquista de Alberto Ghirardo y su programa poético de ‘dar al pueblo la palabra’. En Revista Confluencia (69). Año 3. Mendoza, 45-65.
- Nietzsche, F. (1977). Socrate et la tragédie. In Commerce XIII. Automne.
- Olalla, Marcos. “Alberto Ghirardo ante la condición humana”. Recuperado de [www.ensayistas.org](http://www.ensayistas.org)
- Olson, Elder. (1978). Teoría de la comedia. La comedia española del siglo de oro. Barcelona: Ariel.
- Ordaz, Luis. (2005). Personalidades, personajes y temas del teatro argentino. Tomo II. Buenos Aires: Instituto Nacional de Teatro.
- \_\_\_\_\_ (2000). José González Castillo. Un rayo que no cesa. Revista Teatro. Año XXI, N° 60 (2000, Julio). Buenos Aires: Teatro San Martín: 14-15.
- \_\_\_\_\_. (1999). Historia del Teatro argentino. Desde los orígenes hasta la actualidad. Buenos Aires: Instituto Nacional del Teatro.
- \_\_\_\_\_. (1957). El teatro en el Río de la Plata. Buenos Aires: Leviatán.
- \_\_\_\_\_. (1946). El teatro en el Río de la Plata. Buenos Aires: Futuro.
- Pacheco, Carlos. (2015). Gígolo, un homenaje a Enrique García Velloso. Buenos Aires: La Nación. Espectáculos, 8 de julio.
- Pagano, José León. (1948). Nuevos motivos de estética. Buenos Aires: Editora y Distribuidora del Plata.
- \_\_\_\_\_. (1940). Motivos de estética. Buenos Aires: El Ateneo.

- \_\_\_\_\_. (1920). Prólogo. En *La mala sed* de Samuel Eichelbaum, Buenos Aires: Ediciones América, 1- 4.
- Pageaux, Daniel-Henri. (1994). De la imaginería cultural al imaginario. En *Compendio de Literatura Comparada*, Pierre Brunel- Ives Chevrel. México: Siglo XXI, 101- 131.
- Pagés Larraya, Antonio. (1963). *Perduración romántica de las letras argentinas*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Palermo, Zulma. (2017) ¿Por qué vincular la Literatura Comparada con la Interculturalidad? En *Actas del Primer Congreso Internacional de Historia Comparada del Teatro “Pensar el teatro en provincia”*. Buenos Aires: 24 al 28 de octubre.
- \_\_\_\_\_. (2005). *Desde la otra orilla, pensamiento crítico y políticas culturales en América Latina*. Córdoba: Alción Editores.
- Parajón, Mario. (1999). Introducción. *Henrik Ibsen. Casa de muñecas. El pato salvaje*. Madrid: Cátedra. Colección Letras Universales.
- Parola, Nora. (2007). La imagen de la inmigración en el teatro argentino en momentos de crisis económicas y políticas. Recuperado de: *Amerique Latine Histoire et Mémoire. Les Cahiers ALHIM* [en línea], 12/2006, publicado el 20 de septiembre.
- Pauliello de Chocholous, Hebe. (1987). Índice de Bambalinas. En *Cuadernos de Biblioteca 10*. Mendoza: Universidad Nacional de Cuyo,
- Pavis, Patrice. (2005). *Diccionario de teatro. Dramaturgia. Estética. Semiología*. Buenos Aires: Paidós.
- \_\_\_\_\_. (1994). *El teatro y su recepción. Semiología, cruce de culturas y postmodernismo*. La Habana: UNEAC/Casa de las Américas/ Embajada de Francia en Cuba.
- Payá, Carlos y Eduardo Cárdenas. (1978). *El primer nacionalismo argentino en Manuel Gálvez y Ricardo Rojas*. Buenos Aires: Peña Lillo Editor.
- Pellettieri, Osvaldo. (2007a). *Huellas escénicas*. Buenos Aires: Galerna.

- \_\_\_\_\_. (2007b). Entre el hierro (1910) y La fragua (1912). Textos de Armando Discépolo: entre lo social y la moral individual. En Osvaldo Pellettieri, ed. Huellas escénicas. Buenos Aires: Galerna, 205- 213.
- \_\_\_\_\_. (2006a). Ibsen y la modernidad hispanoamericana. Buenos Aires: Editorial Galerna.
- \_\_\_\_\_. (2006b). La universalización del teatro del novecientos. En Alfredo Rubione, ed. Historia crítica de la literatura argentina. La crisis de las formas. Buenos Aires: Emecé Editores, 367- 391.
- \_\_\_\_\_. (2002a). Historia del Teatro argentino en Buenos Aires. La emancipación cultural (1886-1930). Volumen II. Buenos Aires: Editorial Galerna.
- \_\_\_\_\_. (2002b). El sistema teatral de Florencio Sánchez. En Osvaldo Pellettieri, ed. Historia del Teatro argentino en Buenos Aires. La emancipación cultural (1886-1930). Volumen II. Buenos Aires: Editorial Galerna, 377- 389
- \_\_\_\_\_. (2002c). A qué llamamos comedia. En Osvaldo Pellettieri, ed. Historia del Teatro argentino en Buenos Aires. La emancipación cultural (1886-1930). Volumen II. Buenos Aires: Editorial Galerna, 415- 435.
- \_\_\_\_\_. (2002d). A qué llamamos precursores de la modernización del treinta. En Osvaldo Pellettieri, ed. Historia del Teatro argentino en Buenos Aires. La emancipación cultural (1886-1930). Volumen II. Buenos Aires: Editorial Galerna, 489- 492.
- \_\_\_\_\_. (1998). Florencio Sánchez en su época. Sus opciones teatrales. En Florencio Sánchez entre las dos orillas. Cuaderno del Getea (9). Buenos Aires: Galerna, 29- 52.
- \_\_\_\_\_. (1999). Inmigración italiana y teatro argentino. Buenos Aires: Editorial Galerna/Instituto Italiano de Cultura de Buenos Aires.
- \_\_\_\_\_. (1996). El teatro y sus claves. Estudios sobre teatro iberoamericano y argentino. Buenos Aires: Editorial Galerna.
- \_\_\_\_\_. (1992). Florencio Sánchez y los Podestá. Tensiones entre la modernidad y lo finisecular. En María Luz Hurtado, ed. Teatro

Iberoamericano. Santiago de Chile: Pontificia Universidad Católica de Chile, 15-20.

- \_\_\_\_\_. (1991). Un reencuentro necesario. José González Castillo entre lo popular y lo culto. *Revista Teatro 2*. Año 1, Nº1. Buenos Aires. Teatro Municipal San Martín.
- \_\_\_\_\_. (1990). Francisco Defilippis Novoa. Teoría y práctica de la modernización en los 20. En 'Gestos'. V. (10), 156-160.
- Pellettieri, Osvaldo y Roger Mirza. (1998). Florencio Sánchez entre las dos orillas. *Cuaderno del Getea* (9). Buenos Aires: Galerna.
- Pereira Poza, Sergio. (2007). El melodrama como expresión cultural libertaria en la dramaturgia anarquista argentina. En Osvaldo Pellettieri ed. *Huellas escénicas*. Buenos Aires: Galerna, 215- 224.
- Pérez Firmat, Gustavo. (1978). Apuntes para un modelo de la intertextualidad en literatura. En *Romanic Review*. LXIX, 1-2. 1-14.
- Phillip, Rachel. (1975). *Alfonsina Storni: From Poetess to Poet*. London: Tamesis Books.
- Piglia, Ricardo. (2016). *Las tres vanguardias*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Podestá, Pablo. (2003). *Medio siglo de farándula*. Buenos Aires: Galerna.
- Portantiero, Juan Carlos. (2011). *Realismo y realidad en la narrativa*. Buenos Aires: Eudeba.
- Posadas, Abel. (1993). Prólogo. En *Sainete. Antología*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- Pozuelo Yvancos, José María. (1996). La ficcionalidad. En Enric Solla, (ed.) *Teoría de la novela. Antología de los textos del siglo XX*. Barcelona: Crítica, 317- 322.
- \_\_\_\_\_. (1993). *Poética de la ficción*. Madrid: Síntesis.
- \_\_\_\_\_. (1992). La teoría literaria encuentra la ficción. En *Ínsula* (552), 11- 13.
- Prieto, Julio. (1998). *Cimbelina en 1900 y pico: Las tácticas de la (re)escritura en el teatro de Alfonsina Storni*. Kansas: *Latin American Theater Review*. 32. 25-32.

- Quintero Olivares, Gonzalo y otros: Manual de Derecho Penal. (1999). Parte General. Pamplona: Ed. Aranzadi.
- Racinero Carmona, Quintín. (1979) Eidos, Psique, Phantasma. Sobre el proceso de conocimiento en Aristóteles. En Pensamiento, Vol. 35, 237- 266.
- Redmond, James. (1991). Si la sal perdió su sabor: algunas obras de teatro ‘útiles’ dentro y fuera del contexto, en los escenarios londinenses. En H. Scolnicov y P. Holland. 86-117.
- Reiz de Rivarola, Susana. (1997). Ficcionalidad, referencia, tipo de ficción literaria. En Lexis. Vol. III. (2), 99-169.
- \_\_\_\_\_. (1986). Teoría literaria. Una propuesta. Lima: Pontificia Universidad Católica de Perú.
- Rest, Jaime. (1991). Conceptos de Literatura Moderna. Buenos Aires: CEAL.
- Ricoeur, Paul. (1986). Política, sociedad e historicidad. Buenos Aires: Docencia.
- Rivera, Jorge. (1980). El escritor y la industria cultural. En Capítulo 3, Cuadernos de Literatura Argentina. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- Rocca, Pablo. (2006). Florencio Sánchez: textos, lenguaje, modernización. En Alfredo Rubione ed. Historia crítica de la Literatura argentina La crisis de las formas. Buenos Aires: Emecé Editores, 353- 391.
- Rodríguez Molas, Ricardo. (1984). Divorcio y familia tradicional. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- Rodríguez Pérsico, Adriana. (2008). Retratos de época. Una cartografía de América Latina (1880- 1920). Rosario: Beatriz Viterbo editorial.
- Rojas, Ricardo. (1907). El país de la selva. Paris: Garnier.
- Romano-Thuesen, Evelia. (1997). El humor en las farsas de Alfonsina Storni. Alba de América. Revista Literaria. Westminster. 374-388.
- Rubione, Alfredo. (2006). Historia Crítica de la Literatura Argentina. La crisis de las formas. Buenos Aires: Emecé editores.

- Sagaseta, Julia Elena. (1991). El periodismo teatral porteño. En Ciudad/campo en las artes en Argentina y Latinoamérica. III Jornadas de Teoría e Historia de las Artes. Buenos Aires: CAIA, 301- 309.
- Saítta, Sylvia. (2012). Las descentradas. La sorprendente Salvadora Medina Onrubia. En Revista Teatro. Buenos Aires: ‘La Revista Teatral de Buenos Aires’, Año XXXIII (110), 30- 35.
- \_\_\_\_\_. (2006). Ciudades escritas: mapas urbanos en la literatura y el periodismo. En Francisco Korn y Luis Alberto Romero, ed. Buenos Aires/entreguerras. La callada transformación (1914-1945). Buenos Aires: Alianza, 191- 229.
- \_\_\_\_\_. (2006). ‘Prólogo’. Las descentradas. Salvadora Medina Onrubia. Buenos Aires: Tantalía. Colección Rarezas. 7-14.
- Saldías, J. A. (1923). Julio Sánchez Gardel. Buenos Aires: ‘La novela semanal’.
- Salerno, Malvina. (2007). Análisis comparativo: ‘Come le foglie’ de Giuseppe Giacosa y ‘En Familia’ de Florencio Sánchez. En Osvaldo Pellettieri, ed. Huellas escénicas, Buenos Aires: Galerna, 235- 241.
- Salgado, María A. (1996). Reflejos de espejos cóncavos. El teatro clásico en las ‘farsas pirotécnicas’ de Alfonsina Storni. Kansas: Latin American Theater Review. 30. 21-32.
- Sallenave de Saguí, Teresita. (1979). Las ideas estéticas de José León Pagano. Mendoza: Universidad de Cuyo.
- Sánchez Grey Alba, Esther. (1989). Las farsas pirotécnicas de Alfonsina Storni. Círculo. Revista de Cultura 18. 205-215.
- Sardon, J.P. (1996). "L'évolution du divorce en France". Population, No 3. Paris: Instituto Nacional de Estudios Demográficos (INED), Editions de L'INED.
- Sarlo Beatriz. (2011). El imperio de los sentimientos. Buenos Aires: Siglo XXI.
- \_\_\_\_\_. (2007). Una modernidad periférica. Buenos Aires 1920 y 1930. Buenos Aires: Nueva Visión.

- \_\_\_\_\_. (1964). Prólogo. En Roberto J. Payró, Obras. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 5- 17.
- Sarlo, Beatriz y Carlos Altamirano. (1993). Literatura y sociedad. Buenos Aires: Edicial.
- \_\_\_\_\_. (1983). Ensayos argentinos. De Sarmiento a la vanguardia. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- Sarmiento, Alicia et al. (1999) Ficción y símbolo en la literatura hispanoamericana. Mendoza: Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Cuyo.
- Sarrazac. Jean-Pierre. (2012). Poétique du drame moderne. De Henrik Ibsen à Bernard-Marie Koltès. Paris. Éditions du Seuil.
- Schaeffer Gallo, Carlos. (1965). El revés de la máscara (Añoranzas y recuerdos teatrales rioplatenses). Buenos Aires: Huemul.
- Schechner, Richard. (2000). Performance. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires. Libros del Rojas.
- Seibel, Beatriz. (2010). Prólogo. En Beatriz Seibel ed. Antología de obras de teatro argentino, desde sus orígenes a la actualidad. Tomo 7. Buenos Aires: Instituto Nacional de Teatro, 7- 29.
- \_\_\_\_\_. (2006a). Historia del Teatro Argentino. Desde los rituales hasta 1930. Buenos Aires: Editorial Corregidor.
- \_\_\_\_\_. (2006b). La constitución de los escenarios nacionales. 1880-1920. En Alfredo Rubione ed. Historia crítica de la Literatura argentina La crisis de las formas. Buenos Aires: Emecé Editores, 267- 291.
- \_\_\_\_\_. (2002). Historia del teatro argentino. Buenos Aires: Corregidor.
- Shaw, George Bernard. (1913). The Quintessence of Ibsenism. London: Hill&Wang.
- Sikora, Marina. (2002). Concepción de la obra dramática. En Osvaldo Pellettieri, ed. Historia del Teatro argentino en Buenos Aires. La emancipación cultural (1886-1930), Volumen II. Buenos Aires: Editorial Galerna, 418- 435.

- \_\_\_\_\_. (2002). Recepción. En Osvaldo Pellettieri, ed. Historia del Teatro argentino en Buenos Aires. La emancipación cultural (1886-1930). Volumen II. Buenos Aires: Editorial Galerna, 442- 456.
- Simonnet, Dominique; Corbin, Alain. (2004). La más bella historia del amor. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Spivak, Gayatri Ch. (2009). ¿Quién le canta al Estado-Nación? Lenguaje, política, pertenencia. En Diálogo con Judith Butler. Buenos Aires: Paidós.
- Sobejano, Gonzalo. (1981). Etchegaray, Galdós y el melodrama. Madrid: Castalia.
- Somovilla, Claudia Gabriela. (2011). Los derechos y facultades de las mujeres en el proyecto de Ley de divorcio de 1922. Recuperada de Revista Persona, [www.revistapersona.com.ar](http://www.revistapersona.com.ar)
- [Sormani, Nora Lía. \(2014\). Prólogo. Teatro de Alfonsina Storni. Buenos Aires: Atuel.](#)
- Spang, Kurt. (1993). Géneros Literarios. Madrid: Síntesis.
- Steiner, George. (1995). What is Comparative Literature? Oxford: Clarendon Press.
- \_\_\_\_\_. (1985). A reader. London: Reviews.
- Stöckman, Ingo. (1999). Verhüllung und Repräsentanz. Gerhart Hauptmanns Autorschaft. En Arnold Heinz Ludwig Ed. Múnich.
- Suriano, Juan. (2005). Auge y caída del anarquismo. Argentina 1880-1930. Buenos Aires: Capital Intelectual. Colección: Claves para todos.
- Svampa, Maristella. (1994). El dilema argentino: civilización y barbarie. De Sarmiento a la revisión peronista. Buenos Aires: El cielo por asalto.
- Szmétan, Ricardo. (2000). Roberto J. Payró y el teatro argentino de principios de siglo: su bibliografía puesta al día. En Latin American Theater Review. Kansas: University of Kansas. Spring.
- Szondi, Peter. (1994). Teoría del drama moderno 1880-1950. Tentativa sobre lo trágico. Barcelona: Destino.

- Talens, Jenaro; Romero Castillo, José; Tordeba, Antonio; Hernández Esteve, Vicente. (1995). Elementos para una semiótica del texto artístico. Madrid: Cátedra.
- Tellas, Vivi. (2010). Entrevista en la Escuela de Espectadores de Buenos Aires realizada por Jorge Dubatti.
- Tinianov, Jury. (1970). La noción de construcción. Sobre la evolución literaria. En T. Todorov, ed. Teoría de la literatura de los formalistas rusos. Buenos Aires: Signos, 89-101
- Tirri, Néstor. (1973). Realismo y teatro argentino. Buenos Aires: Editorial La Bastilla.
- Todorov, Tzvetan. (1970). Introducción a lo verosímil. Buenos Aires: Editorial Tiempo Contemporáneo.
- \_\_\_\_\_. (1975). Poética. Buenos Aires: Losada.
- Tomachevski, Boris. (1983). Teoría de la literatura. Madrid: Akal.
- Trastoy, Beatriz. (2002). Teatro autobiográfico. Los unipersonales de los 80 y 90 en la escena argentina. Buenos Aires: Editorial Nueva Generación.
- Trastoy, Beatriz y Zayas de Lima, Perla. (2006). Lenguajes escénicos. Buenos Aires: Prometeo.
- Turner, Victor. (1980). La selva de los símbolos. Madrid: Siglo XXI.
- Ubersfeld, Anne. (2004). El diálogo teatral. Buenos Aires: Galerna.
- \_\_\_\_\_. (1998). Semiótica teatral. Madrid: Editorial Cátedra.
- Van Bergen, Louise. (2008). Ibsen y Strindberg en Montevideo. Montevideo: Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación.
- Van Dijk, T. A. (1996). La ciencia del texto. Barcelona: Paidós.
- Vázquez Medel, Miguel Ángel. (2003). Tendencias actuales del comparatismo literario. En Anuario de la Asociación Andaluza de Profesores de Español Elio Antonio de Nebrija. Sevilla: Universidad de Sevilla, 285- 298.
- Vedda, Miguel. (2011). El realismo en la Literatura Alemana. Nuevas Interpretaciones. Buenos Aires: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Buenos Aires.

- Vélez Sarsfield, Dalmacio. (1983). Código Civil de la República Argentina y Legislación Complementaria. Buenos Aires: Abeledo Perrot.
- Verneaux, Roger. (2000). *Historia de la Filosofía Moderna*. Madrid: Herder Editorial.
- Victor Hugo, *Préface de Cromwell*, in *Théâtre*, Gallimard. Coll. "Bibliothèque de la Pléiade", (1963), T. I, P. 412.
- Villanueva, Darío. (2004). Teorías del realismo literario. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva.
- \_\_\_\_\_. (1994). Literatura Comparada y Teoría de la Literatura. En Darío Villanueva ed.: Curso de Teoría de la Literatura. Madrid: Taurus, 7- 23.
- \_\_\_\_\_. (1994). Avances en teoría de la literatura. Estética de la recepción, pragmática, teoría empírica y teoría de los polisistemas. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela.
- Villanueva, Graciela. (2000). La imagen del inmigrante en la Literatura Argentina entre 1880 y 1910. En Les Cahiers ALHIM. Paris: Amerique Latine Histoire & Mémoire.
- Villegas, Juan. (1984). Teoría de la Historia Literaria y Poesía lírica. Ottawa. Girol Books.
- Viñas, David. (1995). Literatura argentina y política. De los jacobinos porteños a la bohemia anarquista. Buenos Aires: Sudamericana.
- \_\_\_\_\_. (1992). Florencio Sánchez y la revolución de los intelectuales. En Literatura argentina y realidad política. Buenos Aires: CEAL.
- \_\_\_\_\_. (1989). Espectáculos teatrales. En Graciela Montaldo et al. Historia social de la literatura argentina. Irigoyen entre Borges y Arlt (1916-1930). Buenos Aires: Contrapunto. Pp. 336-337.
- \_\_\_\_\_. (1969). Prólogo. En Obras escogidas de Armando Discépolo, Tomo I, Buenos Aires: Editor Jorge Álvarez.
- \_\_\_\_\_. (1986). Prólogo. En Lafforgue, Jorge, ed. Teatro rioplatense (1886-1930). Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- \_\_\_\_\_. (1970). De Sarmiento a Cortázar. Buenos Aires: Siglo XX.

- Von Litz, Franz. (1898). Derecho Internacional Público. (Traducida al castellano por [Domingo Miral](#)). Madrid: Editorial Gustavo Guillén.
- Watt, Ian. (1957). The Rise of the Novel. Cambridge: University of Cambridge.
- Weber, Max. (2012). La ética protestante y el espíritu del capitalismo. Buenos Aires: Alianza.
- Wellek, René (1963). Concepts of Criticism. New Haven and London: Yale University Press.
- \_\_\_\_\_. (1982). The Attack on Literature and Other Essays. Chapel Hill: University of North Carolina Press.
- Williams, Raymond. (1998). Marxismo y Literatura. Barcelona: Península.
- Zanetta, Mariela. (2008). Estudio comparativo de las leyes de Extradición en Argentina. Recuperado de: [www.revistapersona.com.ar](http://www.revistapersona.com.ar)
- Zimmermann, Eduardo A. (1995). Los liberales Reformistas. La cuestión Social en la Argentina. Buenos Aires: Sudamericana/Universidad de San Andrés.
- Zola, Emile. (1946). El naturalismo en el teatro. Madrid: Publicaciones de la ADE.
- \_\_\_\_\_. (1996). El naturalismo. Barcelona: Península.

Instituciones y archivos consultados:

- Biblioteca del INET (Instituto de Estudios de Teatro).
- Argentores (Sociedad General de Autores de la Argentina).
- Biblioteca Nacional de la República Argentina.
- Biblioteca del Congreso de la Nación Argentina.
- Biblioteca Central. Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Buenos Aires.

- Biblioteca del Instituto de Literatura Argentina “Ricardo Rojas”. Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Buenos Aires.
- Biblioteca del Instituto de Artes del Espectáculo Raúl Castagnino. Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Buenos Aires.
- Sitio web del Instituto Ibero-americano de Berlín [www.iai.spk-berlin-de/de/es/revistas-teatrales-y-de](http://www.iai.spk-berlin.de/de/es/revistas-teatrales-y-de)
- Biblioteca “Luis Ordaz” del Instituto de historia del Arte Argentino y Latinoamericano. Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Buenos Aires.
- Ibsen, Henrik. Epistolario. [Jens-hanssen./ibsen.net](http://Jens-hanssen./ibsen.net)