



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

P

José González Castillo. Militante de lo popular

Autor:

Villa, Mónica

Tutor:

Pellettieri, Osvaldo

2009

Tesis presentada con el fin de cumplimentar con los requisitos finales para la obtención del título Magister de la Universidad de Buenos Aires en Estudios de Teatro y Cine Latinoamericano y Argentino.

Posgrado

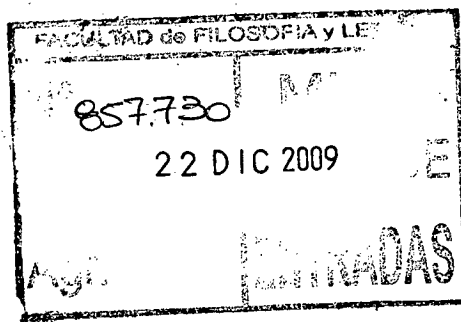


FILO:UBA
Facultad de Filosofía y Letras

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

Tesis 16-8-23

Tesis
16-8-23



José González Castillo. Militante de lo popular

Tesis de maestría

Maestranda: Mónica Villa

Director: Dr. Osvaldo Pellettieri

Co-directora: Lic. Marina Sikora

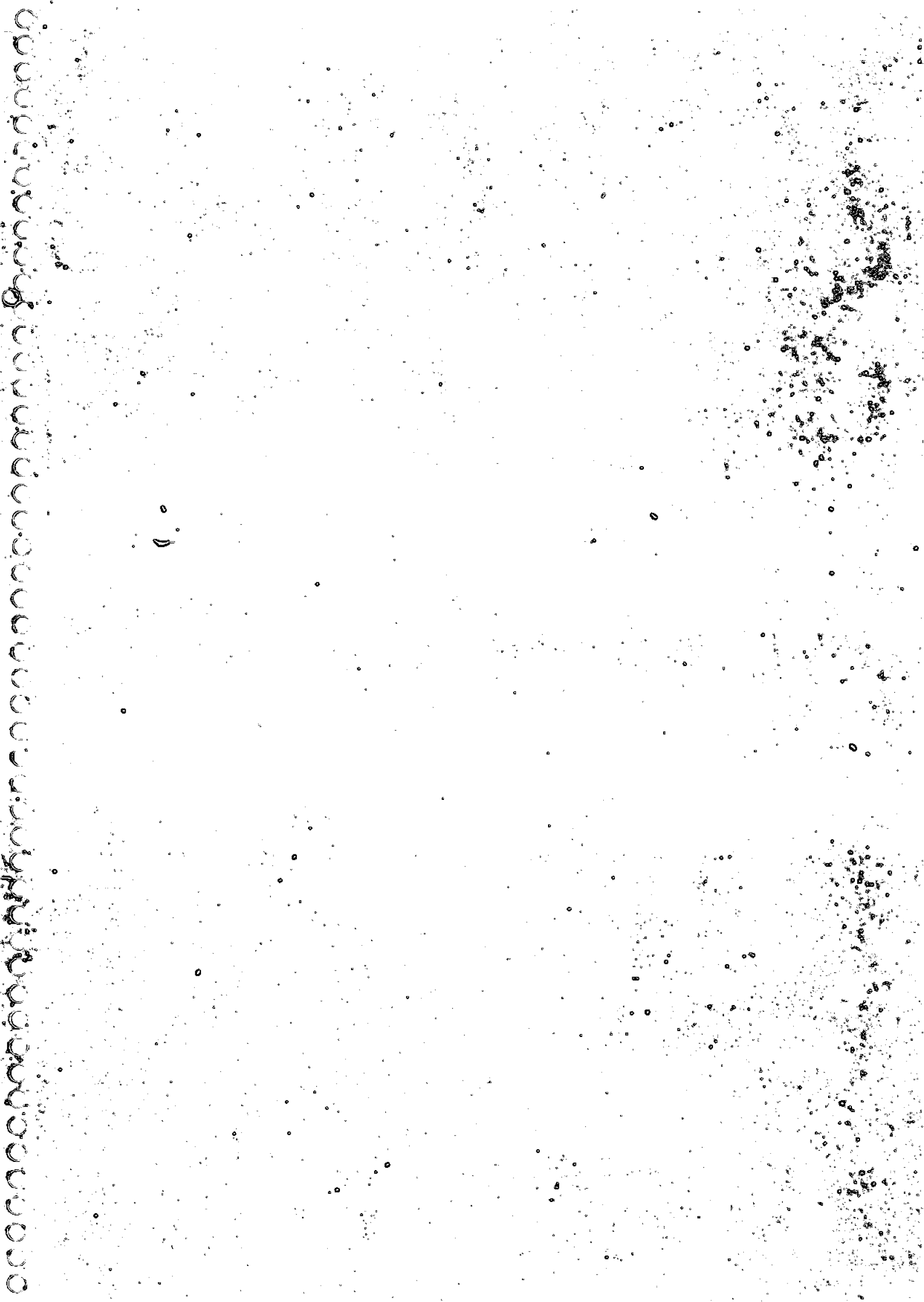
Maestría en Teatro Argentino y Latinoamericano

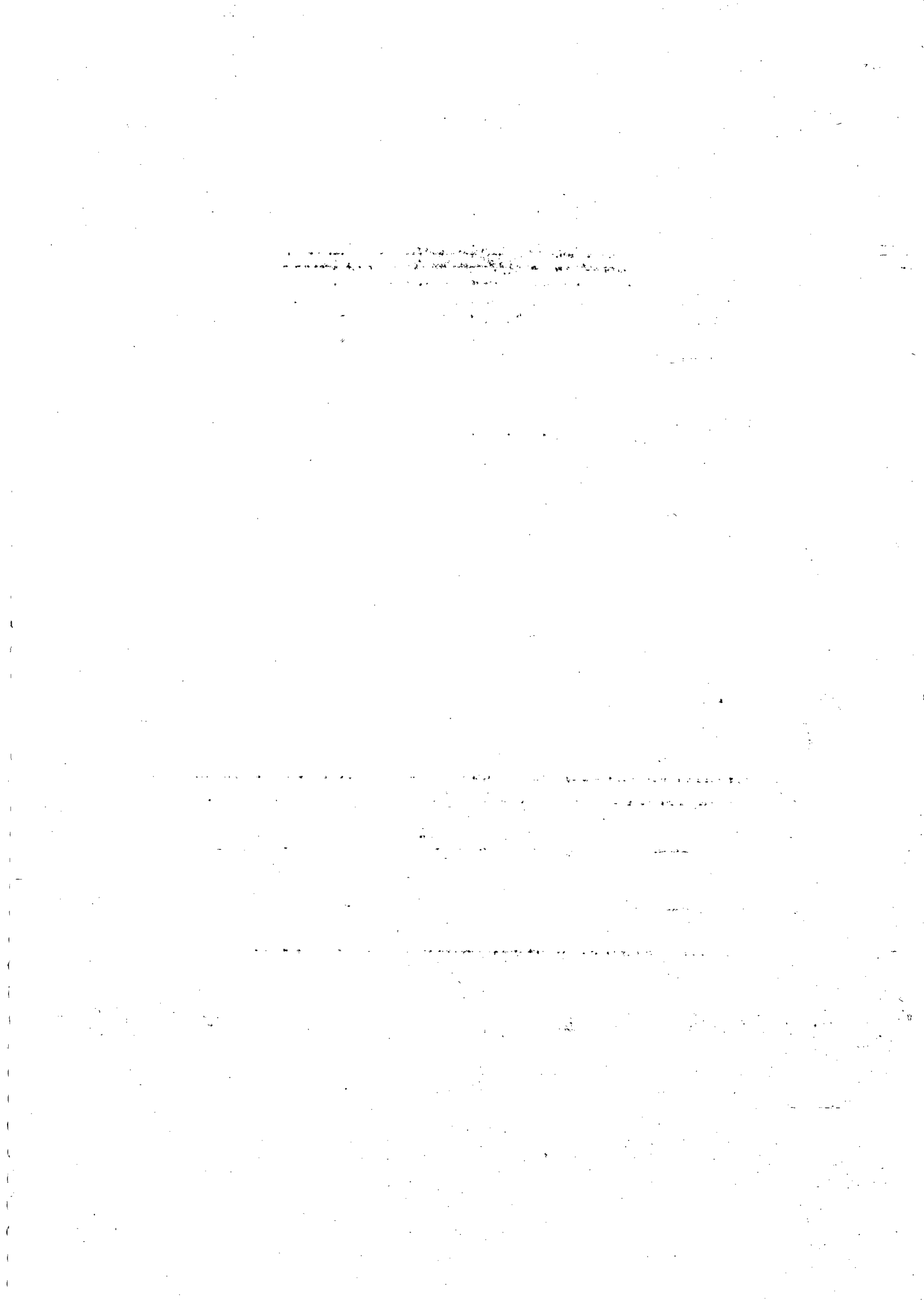
Facultad de Filosofía y Letras

Universidad de Buenos Aires

Diciembre de 2009

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





Índice General

Introducción.....	p.5
1. Estado de la cuestión.....	p.10
2. Objetivos e hipótesis.....	p.13
3. Recolección de datos.....	p.14
4. Clasificación de su obra.....	p.15

Capítulo I. Su teatro popular. El sainete como pura fiesta.

1. Introducción.....	p.26
2. Contexto histórico.....	p.26
3. Teatro popular.....	p.28
4. Intercambios con el sainete español.....	p.31
5. Evolución del sainete criollo. José González Castillo.....	p.32
6. <i>El debut de la piba</i> , modelo paradigmático de sainete como pura fiesta.....	p.36
7. El sistema de personajes en González Castillo y en Cayol.....	p.37
8. Las condiciones de enunciación del discurso en González Castillo y en Cayol.....	p.40
9. El espacio público y el espacio privado de la mujer y del hombre.....	p.44
10. Diferencias en el punto de vista en González Castillo y en Cayol.....	p.45
11. La recepción de los primeros sainetes de José González Castillo.....	p.47
12. La caricatura como herramienta para la crítica social.....	p.51

Capítulo II. Su teatro popular. El sainete tragicómico.

1. Introducción al sainete tragicómico.....	p.58
2. Contexto histórico 1901-1910.....	p.59
3. El exilio de González Castillo en el marco del Centenario.....	p.66
4. <i>Los disfrazados</i> como modelo paradigmático del sainete tragicómico.....	p.68
5. La literaturización de las didascalias. Diferencias entre González Castillo y Pacheco.....	p.70
6. El drama social del inmigrante. La antinomia gringo-criollo en el sainete de González Castillo y en Pacheco.....	p.72
7. El infierno y el honor en <i>La serenata</i>	p.78
8. El personaje reflexivo en González Castillo y en Pacheco.....	p.80
9. La recepción de <i>Luigi</i> y <i>La serenata</i>	p.82
10. Conclusión.....	p.94

Capítulo III. Su teatro popular. La comedia asainetada

1. Introducción a la comedia asainetada.....	p.98
--	------

2.	Contexto histórico 1912-1940.....	p.100
2.1.	El regreso del exilio.....	p.100
2.2.	La Reforma Universitaria.....	p.104
2.3.	La década del '20.....	p.105
2.4.	La década del '30.....	p.109
3.	La presencia del cabaret en el sainete.....	p.113
4.	Las funciones del tango en el sainete y la comedia asainetada.....	p.117
5.	La caricatura en la obra de González Castillo y en la de Discépolo.....	p.120
6.	La clase media en <i>Los dientes del perro</i> (1918) y en <i>Chirimoya</i> (1930).....	p.121
7.	La fealdad de Chirimoya.....	p.124
8.	Los protagonistas: el espíritu de rebeldía en Héctor y la adaptación social 121 de Chirimoya.....	p.126
9.	El discurso en el personaje embrague: Payo y Bernardes.....	p.129
10.	La recepción de <i>Los dientes del perro</i> y de <i>Chirimoya</i> . Cambios en el horizonte de expectativa del público y de las instituciones legitimantes.....	p.131
11.	Conclusión.....	p.142

Capítulo IV. Etapa poética. Período 1921-1930.

1.	La consolidación del tango.....	p.145
2.	Evolución del tango canción.....	p.148
3.	González Castillo y Evaristo Carriego. Intercambios entre la poesía popular y el tango.....	p.150
3.1.	<i>Silbando</i>	p.152
3.2.	<i>Sobre el pucho</i>	p.155
3.3.	<i>Griseta</i>	p.157
3.4.	<i>El aguacero</i>	p.159

Capítulo V. Su acción barrial y docente. Período 1928-1937.

1.	1.1. Introducción.....	p.162
	1.2. El barrio.....	p.164
	1.3. La vida cultural de Boedo. Glorietas, payadores, teatro experimental y cafés.....	p.166
2.	La Universidad Popular de Boedo.....	p.169
3.	La Peña Pacha-Camac.....	p.172
	3.1. Las peñas.....	p.172
	3.2. La peña de González Castillo.....	p.176
4.	Los radioteatros o episodios históricos para radio.....	p.183
	4.1. La vinculación de González Castillo con el radioteatro como medio de expresión popular.....	p.185

Conclusión	p.187
-------------------------	-------

Anexo A

1. Lista de tangos de José González Castillo.....p.193
2. Letras disponibles de algunos de sus tangos.....p.197
3. Cuadro Segundo de *La serenata*
4. Discurso *La Argentina, su riqueza y porvenir*.

Anexo B

Foto 1. Tapa de revista Papel y Tinta N° 10, Año I, del 17 de octubre de 1907

Foto 2. Escena del sainete "Mochuelo", de José González Castillo.

Cuadro segundo de *La Serenata*.

Foto 3. Arsenio Mari, Felisa Mari y Pierina De Alessi en escena final de *Luigi*.

Foto 4. Compañía de Florencio Parravicini en el Teatro Argentino.

Foto 5. José González Castillo con el elenco de la Cía. Rivera-De Rosas-Franco.

Foto 6. José González Castillo con el elenco de teatro de la Peña Pacha Camac.

Anexo C

Contiene CD con tangos de José González Castillo:

1. *Silbando*, versión instrumental interpretada por Aníbal Troilo
2. *Silbando*, interpretada por Carlos Gardel
3. *Sobre el pucho*, interpretada por Tita Merello
4. *Griseta*, interpretada por Ignacio Corsini
5. *El aguacero*, interpretada por Susana Rinaldi
6. *El aguacero*, interpretada por Rubén Juárez
7. *La polca del espiente*, versión de la orquesta de Francisco Canaro, interpretada por Roberto Maida

Bibliografía.....p.217

Introducción

La presente tesis de Maestría se propone una tarea de revisión y revalorización del aporte realizado por José González Castillo a la cultura popular de Buenos Aires desde algunas de las múltiples facetas en las que desarrolló su actividad intelectual. Las interacciones personales y culturales están caracterizadas por vínculos que conectan puntos fuertes con otros débiles, los intercambios que entre éstos se generan tienen una dinámica compleja. Los actores menos salientes pueden parecer débiles y son frecuentemente relegados del estudio sin advertirse que juegan un rol igualmente trascendente al funcionar como vasos comunicantes y como “agentes de cambio”. Al no existir a nivel nacional una política de resguardo de nuestro patrimonio cultural, la contribución de estos últimos tiende a desdibujarse. La producción teatral de González Castillo y su participación como hombre de la cultura de Buenos Aires han sido olvidadas a través de los años, a tal punto que es un autor muy poco frecuentado por los teatristas argentinos, casi un desconocido para muchos de ellos. Si bien cualquier intento de reconstrucción es por definición imperfecto, pensamos que tratar de armar el rompecabezas de nuestra herencia cultural es una empresa válida y susceptible de ser mejorada con el tiempo y por ende, consideramos este trabajo de investigación una contribución original a la historiografía de nuestro teatro.

Cuando analizamos los textos disponibles de José González Castillo (cuarenta y siete en total, el resto están perdidos) nos encontramos con que son muy pocas las obras que sobreviven al paso del tiempo, el desarrollo dramático de la gran mayoría de sus textos es desigual y la resolución de los conflictos centrales apresurada. A diferencia de Florencio Sánchez, “que cuestionó desde la teoría y la práctica teatral a la escena de su tiempo y su proyecto creador fue elaborar una obra dramática original” (Pellettieri, 2002: 378), o de Enrique Santos Discépolo, para elegir el extremo opuesto del espectro y dos de los autores canónicos del sistema teatral, los textos de González Castillo no se constituyeron en paradigmas de los distintos géneros que abordó. Sin embargo, su figura tuvo un extraordinario magnetismo para sus contemporáneos; esta situación nos planteó varios interrogantes. ¿En que medida pudo González Castillo articular sus propias convicciones con los ideales anarquistas de su tiempo? ¿De que manera afectó esto su producción dramática? ¿El teatro fue para él una herramienta de difusión de ideas y un medio para educar al público?, es decir, ¿un medio para un fin más que un fin en sí mismo? Dicho en

otras palabras, su proyecto – consciente o no, ¿fue menos la construcción de un corpus trascendente que el constituirse él mismo en una suerte de “agente de cambio”? Y al mismo tiempo, ¿cuánto y qué le debemos nosotros como depositarios de su aporte a la cultura popular?

Sin lugar a dudas, su figura multifacética parece empañar la trascendencia de su obra dramática si despojamos a ésta del contexto en la que fue producida, lo que no parece hacerle debida justicia. Sus debilidades pueden deberse en parte a que su lealtad con el ideario anarquista lo comprometía a trabajar con la realidad inmediata e imprimir en sus textos una fuerte denuncia social, pero también al hecho de que la cantidad va casi siempre en desmedro de la calidad, basta el sincero testimonio de Florencio Sánchez (1910) “como se pagaba poco, se producía mucho”. Sus fortalezas posiblemente radican en que al dialogar frontalmente con los conflictos y con las contradicciones de la sociedad porteña de comienzos del siglo XX, también mantendría abierto un canal de comunicación y un debate válido con los espectadores de su tiempo y alimentaría la continuación de una cultura teatral relativamente joven. El proyecto creador de González Castillo fue totalizador, excedió los límites de la actividad escénica y se diversificó en numerosos aspectos de la cultura popular, su tesis social fue la defensa de los sectores más desprotegidos y la denuncia de la injusticia. A lo largo de este trabajo de investigación cuando mencionamos la “tesis social” del autor nos referimos los problemas éticos y sociales que él desarrollaba y comunicaba a través del teatro, para hacer reflexionar al público y producir un cambio en la sociedad.

El presente trabajo abarcará el estudio del período comprendido entre 1900 y 1940, cuatro décadas en las que se produjeron agitados procesos sociales de gran significación para la cultura y el teatro de Buenos Aires.

Los acontecimientos históricos del Buenos Aires de comienzos del siglo XX se vieron reflejados en la obra de González Castillo, produciendo un sentido político de denuncia social en sus textos dramáticos. Entre 1907 y 1937, años que marcan sus comienzos en teatro y su fallecimiento respectivamente, el autor desplegó una gran actividad como dramaturgo, letrista de tango, guionista de cine, defensor de los derechos tanto de los autores argentinos como de otros artistas, y docente.

A efectos de enmarcar el trabajo, y para obtener una visión retrospectiva y más abarcadora de su teatro y de la producción de su texto dramático, su circulación y recepción, ubicaremos a González Castillo dentro del sistema teatral de Buenos, haciendo

particular foco en el contexto histórico en el que fueron producidos los textos a analizar y en cómo estas obras intentaron ser “cajas de resonancia” de las transformaciones sociales. Al analizar el corpus de obras, mostraremos cómo nuestro autor rompió con algunas reglas, o tomó procedimientos que cumplían otras funciones y cómo fue pionero en la reformulación del espacio escénico al salir del patio del conventillo y trasladar la acción hacia otros escenarios no habituales en la época.

Con el propósito de individualizar a González Castillo de otros dramaturgos, además de trabajar con las circunstancias histórico-sociales de cada período y estudiar el diálogo que éstas establecían con sus textos, recurriremos a aspectos biográficos de su vida que ponen de manifiesto la complejidad de su persona, su afinidad (y distancia) con el anarquismo, y su fuerte libertad de pensamiento frente a sistemas normativos generales.

En esta investigación destacaremos tres etapas en las cuales el dramaturgo se expresó desde lo popular a través de diferentes medios: su labor como autor teatral, como letrista de tango, y como fundador y docente de la Universidad Popular de Boedo y del espacio cultural más importante ese barrio: la peña Pacha-Camac.

En el primer capítulo que se centra en el año 1908 analizaremos parte de su teatro popular, sus sainetes como pura fiesta *El retrato del pibe* y *Entre bueyes no hay cornadas*, y los compararemos con algunos aspectos de *El debut de la piba* (1916), de Roberto Lino Cayol, obra paradigmática del género. Esta primera etapa marca sus inicios como autor y su ingreso al recién afirmado campo intelectual teatral.

En el segundo capítulo que abarca los años 1909-1914, se produce un cambio en él como dramaturgo y su adopta una línea de trabajo más dura. Deja de escribir sainete como pura fiesta para escribir sainete tragicómico. Son años en que la tensión social llegó a su pico más alto como consecuencia de la sangrienta persecución al movimiento ácrata y la sanción de la ley de Defensa social. Como corpus de trabajo en este período, elegimos *Luigi* y *La serenata*, para compararlas con algunos momentos de *Los disfrazados*, de Carlos Mauricio Pacheco. La elección de las obras no es arbitraria, ya que *Luigi* y *La telaraña* son las últimas obras que escribió antes de su exilio en Chile, y *La serenata* es el texto que envió desde ese país al poco tiempo de haberse instalado.

El tercer capítulo abarca un período más vasto, ya que trabajaremos con *Los dientes del perro*, de 1918, y *Chirimoya*, escrita en 1930, como texto paradigmático elegiremos

Conservatorio La Armonía (1917), de Armando Discépolo, Rafael José De Rosa y Mario Folco. La selección de estas dos comedias asainetadas de Castillo tampoco es caprichosa, porque responde al cambio que se produce no sólo en la calidad de sus textos sino en la brecha ideológica existente entre ambas. Esto puede haberse debido, en parte a que su asociación con Alberto Weisbach fue mucho más sólida y creativa que la que formó con García Velloso, y también a que el período de 1918 a 1930 estuvo caracterizado por una creciente erosión de la producción dramática hacia formas remanentes en todo el sistema teatral rioplatense. Paralelamente, las tensiones con el campo de poder lo motivaron para focalizar su centro de trabajo popular en la acción cultural y docente en el barrio de Boedo.

En el capítulo cuarto hablamos del tango y destacamos su participación en este género, y su importancia, ya que fue pionero del tango canción. Este período, que se inicia en 1921 con la letra de *Sobre el pucho*, coincide con los dos gobiernos de Hipólito Yrigoyen y marca su despedida del sainete. Aunque sigue escribiendo dramas de tesis y revista, su actividad popular se concentra en las letras de tango, algunos de los cuales son estrenados por Carlos Gardel, Manolita Poli y Azucena Maizani.

En un último capítulo que comienza en 1928 y finaliza en 1937 con su muerte, investigamos su acción popular en el barrio de Boedo, su trabajo docente en la fundación de la Universidad Popular de Boedo y en la creación y dirección de la Peña Pacha Camac. En este lapso aborda un nuevo género popular escribiendo radioteatros inspirados en hechos de la historia argentina, teatro para niños, y algunas revistas. Este período, contemporáneo con el golpe de estado del general Uriburu, coincide con su repliegue de la esfera teatral y su retorno a los orígenes, y preanuncia su desaparición física.

Para la selección y análisis de las obras de José González Castillo, nos basamos en la clasificación y periodización realizada por Osvaldo Pellettieri en la *Historia del Teatro Argentino en Buenos Aires*, Vol. II, La emancipación Cultural (1884-1930). Según Pellettieri (2002), en la evolución del sainete pueden establecerse tres versiones:

1ª fase: sainete como pura fiesta

2ª fase: sainete tragicómico

3ª fase: grotesco

Las obras seleccionadas pertenecen a las dos primeras fases del Microsistema del sainete y la revista criolla (1890-1930), y las comedias asainetadas pertenecientes al Microsistema premoderno (1903-1930).

Examinaremos el corpus de acuerdo al análisis de texto dramático diseñado por Osvaldo Pellettieri, quien adaptó el modelo actancial de Greimas para la característica especial de la obra dramática y de la obra teatral, a partir de su confrontación con las reflexiones de Pavis y Ubersfeld. Este modelo estudia el hecho teatral de manera totalizadora y constituye una “estructura sintáctica abstracta” que desarrollamos a continuación:

1. *Estructura profunda.* Estudia la acción mediante la determinación de *actantes*. La acción es un elemento transformador y dinámico que permite pasar lógicamente y temporalmente de una situación a otra. Qué *sujeto* lleva adelante la acción, con qué *objeto* y de qué manera; qué valores lo mueven (*destinador*) y qué valores futuros se consolidarán si consigue el objeto (*destinatario*). Cómo su acción genera *ayudantes* (amigos) y *oponentes* (enemigos). La acción la dividiremos en unidades mínimas llamadas *secuencias*. El modelo actancial final es universal, da cuenta de la acción de la obra en su totalidad y puede ser aplicado a cualquier texto. Lo utilizamos para comprender cómo se genera la acción en el paso de una secuencia a otra.
2. *Estructura superficial o nivel de la intriga.* Es propia de cada texto y está constituida por el aspecto exterior de cada texto. Es la sucesión detallada de acontecimientos que construyen la fábula. El diseño responde al caracterizado por Aristóteles y complejizado por Weiger, con un *Comienzo propiamente dicho*, *Desarrollo*, *Desenlace* y una *Mirada Final*, que suele ser sintetizadora. Incluye los *procedimientos*, *la causalidad*, *el sistema de personajes* (actores y roles) y las *situaciones dramáticas*.
3. *Aspecto verbal.* Estudia las relaciones entre palabra y realidad. Analiza el discurso de cada obra dramática, en tres instancias de análisis: *modo*, *tiempo* y *punto de vista*.
4. *Aspecto semántico.* Análisis de la significación de los textos a partir de los tres niveles mencionados que nos van a mostrar que significan y cómo significan esos textos.

Para finalizar nuestro análisis trabajamos con la *recepción* del corpus de textos incluidos en esta tesis.

Asumimos que toda lectura se constituye en la confrontación con un conjunto de saberes adquiridos previamente por el espectador, pero, a su vez, los textos proporcionan

un sistema de señales que el espectador puede respetar o transgredir. Partiremos de Jauss y de sus siete tesis para poder reconstruir el *horizonte de expectativa* de los distintos textos dramáticos y ver su cambio en el tiempo. También trabajaremos con la *distancia estética* y tomaremos la cuarta tesis del teórico alemán: el texto es siempre una respuesta a las preguntas que le formula su época, y trataremos de descubrir la respuesta. Y finalmente utilizaremos el concepto de *concretización*: cada texto tiene varios sentidos posibles y cada lectura concretiza alguno de ellos, elimina ambigüedades.

Dejaremos de lado en esta tesis un aspecto de singular relieve de su militancia, aunque de naturaleza diferente: su intensa actividad gremial. Mencionaremos aquí solamente que González castillo fue Secretario de la Sociedad de Autores durante varios períodos, presidió durante cinco años el Círculo de Autores una vez fundado en 1921, fue uno de los fundadores y organizadores de la Casa del Teatro y la Sociedad de Autores Teatrales, llegando a ocupar los puestos de más alta responsabilidad en la comisión directiva, así como del Conservatorio Nacional de Música y Declamación, fue también cofundador de la Sociedad Argentina de Artistas Plásticos y presidió el círculo político *Gente de Teatro*, quienes en 1922 lograron obtener representación parlamentaria con una banca en el Concejo Deliberante de la Capital para la que resultara elegido el actor Florencio Parravicini.

1. Estado de la Cuestión

Se ha escrito muy poco sobre José González Castillo. Su obra no se ha vuelto a editar desde comienzos del siglo XX, y exceptuando el análisis que hizo Osvaldo Pellettieri en su “José González Castillo: práctica y teoría teatral” en *Escena y Realidad* (2003), ningún otro investigador hizo un análisis más profundo de su obra. Pellettieri habla de González Castillo como autor de sainetes y como autor culto, en este último caso haciéndonos notar que cuando González Castillo “pretende profundizar, su enfoque decae en eficacia estética”, y agrega que “como Carlos Mauricio Pacheco, Roberto L. Cayol o Armando Discépolo, sólo se destaca estéticamente cuando se acerca a lo popular”. Lo considera una de las figuras más interesantes de nuestro teatro, y destaca la lucidez de su visión al reconocer en pleno auge del teatro independiente que el sainete era el medio de expresión teatral rioplatense más auténtico.

Destacamos asimismo el valioso trabajo de Nora Mazziotti en sus “Tres hipótesis en torno a la obra de José González Castillo”, en las *Actas de las Terceras Jornadas Nacionales de Investigación Teatral* (1986), en el que reivindica y revaloriza su obra y su aporte al teatro de Buenos Aires durante más de treinta años, resaltando: a) Las características de su denuncia, que llevaría a cabo de forma pedagógica, es decir, para hacer reflexionar al espectador acerca de ciertas injusticias sociales. Esta denuncia en González Castillo es moral porque

ataca a la totalidad de la sociedad, por considerarla injusta. Desenmascara a una sociedad que ha entronizado valores que se afirman y se convalidan en la hipocresía. De allí proviene la amplitud —en extensión y en profundidad— de sus denuncias; situaciones injustas, violencias, deshonra, irresponsabilidad, instituciones inútiles para el fin de proteger o rehabilitar, conveniencias, tolerancia hipócrita, crimen embozado, etc. Es una denuncia totalizadora. (Mazziotti, 1986: 44.)

b) El tipo de relación que establece con respecto a la ética social, es decir, se solidariza con el que la sociedad margina, con el que cayó, con el pecador, abriendo una puerta a la comprensión y a la tolerancia y c) las innovaciones formales que lleva a cabo desde lo escénico, considerando los ambientes en los que transcurre la acción de sus obras: los hornos de una fábrica de vidrio, un cabaret con orquesta típica y “donde se baile el tango como en un cabaret real” (*Los dientes del perro*, 1918), un aguantadero de una banda de ladrones en las afueras de Buenos Aires, una fábrica de zapatos, etc., espacios que lo alejaban del típico patio de conventillo habitual en las obras de esa época.

En su “Evocación y ubicación de José González Castillo” en *La Historia del Tango* (1980), Roberto Tállice además de transcribir la misma biografía que se publica en el *Diccionario Teatral del Río de la Plata* (1961), de Tito Livio Foppa, reúne los juicios de sus contemporáneos, los discursos del día de su funeral y lo ubica generacionalmente. Analiza algunos de sus tangos y recoge varias anécdotas.

Nos llama la atención el silencio de Enrique García Velloso quien no sólo escribió varias obras en colaboración con González Castillo¹, también juntos integraron la Comisión de elección de obras del Teatro Nacional Cervantes, lucharon por la creación de la Sociedad de autores en 1910, y en 1932 fueron elegidos ambos Presidente y Vicepresidente de la asamblea del grupo Gente de Teatro. En sus *Memorias de un hombre de*

¹ Juntos escribieron *Maleva* (1922), *Dios* (1924), *Los conquistadores del desierto* (1927), *La sombra del pasado* (1928), *Chirimoya* (1930) y *Divino tesoro* (1930).

teatro, García Velloso se abstiene de hacer mención alguna sobre González Castillo. En su *La historia del tango* (1971), Blas Matamoro habla elogiosamente de nuestro autor como uno de los más importantes letristas de tango. La revista *Todo es Historia* N° 46, de febrero de 1971 le dedica un artículo titulado “José González Castillo y el mundo literario de Boedo”, por Diego del Pino. Además de su biografía y algunas anécdotas, algunas contadas por su hijo Cátulo, dedica bastante espacio a la peña Pacha Camac y a la Cofradía de la Orden del Lengue. Lo compara en calidad de dramaturgo con Florencio Sánchez, poniendo el acento en una notable diferencia: “en sus escritos hay un lugar para la esperanza, se manifiesta fe en el ser humano y en sus obras, en la valoración del amor como camino de futuro”.

Tal vez el material más importante que resaltamos sea el texto de una conferencia que el mismo González Castillo dictó en 1937 (el año de su muerte): *El sainete, medio de expresión teatral argentino*, editada por el Instituto Nacional de Estudios de Teatro en 1938, cuando en pleno apogeo del teatro independiente tuvo el coraje de hablar del sainete criollo, de su evolución e importancia como género popular, de reivindicarlo como auténtico modo de expresión vernáculo, y concluir que su ocaso se debió, en parte a un agotamiento del género, y entre otros motivos, porque según él, el sainete dejó de representar a la gente, y dejó de ser espejo de una realidad social. En esta conferencia también se refirió a Florencio Sánchez, a su intertexto con Ibsen. Lo hace con tanto respeto y admiración que nos llama la atención cómo él mismo se colocaba a la sombra del autor de *Barranca Abajo* (1905). Este testimonio, casi un testamento intelectual, sostiene que “el sainete es nuestro auténtico medio de expresión teatral, que reflejó un cuarto de siglo de nuestro momento histórico más importante: el de la transformación de Buenos Aires en gran metrópoli”.

También contamos con información proveniente de notas periodísticas realizadas a él y a su hijo Cátulo, críticas de sus obras, y otros comentarios.

El aporte de trabajos realizados por la Academia del Lunfardo y la Junta de Estudios Históricos de Boedo, dos instituciones depositarias de documentos y trabajos del mismo González Castillo, de Jacobo de Diego, y algunos de sus amigos que lo apoyaron en la fundación de la Universidad Popular de Boedo y de la Peña Pacha Camac.²

² Pacha Camac: genio incaico animador del mundo

2. Objetivos

Los objetivos perseguidos en esta investigación son:

1. clasificar toda la obra de González Castillo.
2. dentro de esa clasificación de los textos disponibles elegir dos obras de cada fase de su teatro popular, analizarlas y compararlas con un texto de un autor canonizado por el campo intelectual correspondiente a dicha fase, para así destacar sus diferencias.
3. examinar esos textos en los diferentes períodos estudiados dentro de la historia interna (los diferentes niveles textuales) y la historia externa (el contexto histórico y social, la inserción del texto en ese contexto y su recepción).
4. extender nuestra investigación a su acción docente dentro del barrio de Boedo y su aporte valioso como letrista de tango, ya que fue uno de los primeros en abordar el tango canción.

Hipótesis

A partir de los objetivos señalados nos proponemos demostrar cómo los vínculos y las tensiones que se establecieron en el campo teatral con el campo de poder, como consecuencia de las transformaciones sociales, fueron modificando la obra de González Castillo llevándolo a transitar diferentes géneros populares, destacándose en todos ellos sin traicionar su postura ideológica.

La frase **“militante de lo popular”** como título de nuestra tesis encuentra fundamento en la observación curiosa hecha por Almirante en su *Diccionario militar*³, según la *Enciclopedia Universal ilustrada europeo-americana Espasa-Calpe* (1933), y que conserva el mismo valor semántico en la actualidad: la de que “militante, participio del verbo militar, es la palabra menos militar, la que en la milicia no tiene ninguna aplicación. Hay iglesias militantes, partidos militantes, pero todo es civil, y en lo militar no hay nada militante”.

³ José Almirante y Torroella. *Diccionario Militar*, tomos 1 y 2, Ministerio de Defensa. Secretaría General Técnica, 1989: Madrid.

3. Recolección de datos

La recolección de datos nos presentó algunas dificultades, entre ellas la búsqueda de sus obras, ya que éstas no volvieron a ser editadas desde comienzos del siglo XX. Al no haber en Buenos Aires una institución depositaria de su obra completa, tuvimos que diversificar nuestra búsqueda en la biblioteca de la Casa del Teatro, el Instituto Nacional de Estudios de Teatro, la Academia del Lunfardo y Argentores. De esta manera, reunimos cuarenta y siete obras, que son todos los textos que lograron sobrevivir estos casi cien años, y consideramos perdidas al resto. En función de las obras existentes hicimos la clasificación.

En todas las ediciones disponibles de *La serenata* existentes en las bibliotecas de los Institutos mencionados anteriormente, la obra está editada en un acto y dos cuadros. Al trabajar en su análisis se nos presentaban algunas dificultades con la comprensión del personaje embrague, esto sumado a los comentarios en los registros hallados de los críticos de la época (El Diario, La Tribuna y La Nación) que coincidían en que es una pieza escrita en un acto y tres cuadros, y en *El café de los inmortales*, Martínez Cuitiño (1954) habla de: “(...) Los tres medallones⁴ posteriores de *La serenata* ofrecen idéntica seguridad descriptiva (...)” Esto nos llevó a revisar exhaustivamente todas las ediciones disponibles en las diferentes instituciones. Es mérito de esta investigación haber recuperado el segundo cuadro de *La serenata*, mecanografiado en papel copiativo, en la Biblioteca de Argentores, que incluimos en el Anexo A.

Con respecto a la investigación en sí, las críticas teatrales, discursos, programas de sus obras, fotos, y demás información periodística, la cubrimos en la Biblioteca Nacional, la Biblioteca del Congreso y la Junta de Altos Estudios Históricos de Boedo.

El resto de la investigación tanto histórica, como teatral o literaria fue hecha en la Biblioteca de la Facultad de Filosofía y letras, la Biblioteca del Instituto Ravignani de Historia Argentina, la Biblioteca del GETEA, la Biblioteca teatral Alberto Mediza, de La Plata, la Biblioteca de la Asociación Argentina de Actores, el Centro de Documentación e Investigación de la cultura de izquierdas y la Federación Libertaria Argentina.

En uno de los anexos presentamos las transcripciones de algunos de sus discursos, notas y material inédito, como el discurso “La Argentina, su riqueza y porvenir”, una hoja de un sainete perdido, no estrenado, llamado *Mochuelo* que hemos encontrado con gran

⁴ El subrayado es nuestro.

esfuerzo siguiendo una pista que nos dejó Jacobo A. De Diego. Agregaremos un breve portfolio con fotos, sólo a modo de muestra de una colección que esperamos compaginar oportunamente, además de un CD con el corpus de tangos.

En otro anexo transcribimos las letras de los tangos que pudimos recuperar.

En primer término clasificamos la obra teatral de José González Castillo de manera totalizadora, es decir, tomando en cuenta no sólo sus sainetes y comedias asainetadas, sino sus dramas de tesis y revistas.

4. Clasificación de su obra

1. Subsistema de la emancipación cultural (1890-1930)

1.1. Microsistema del sainete y la revista criolla

1.1.1. *Sainete como pura fiesta.*

- “El retrato del pibe” (1908)
- “Entre bueyes no hay cornadas” (1908)
- “Las nuevas ideas” (1920)
- “Mañana será otro día” (1930)

1.1.2. *Sainete tragicómico.*

- “Luigi” (1909)
- “La telaraña” (1910)
- “La serenata” (1911)
- “Los payadores” (1915)
- “Acquaforte” (1917)
- “Maleva” (1922)⁵
- “Puerto Madero” (1923)

1.1.3. *Revista criolla.*

- “La edición de la noche” (1914)
- “La divina revista” (1918)
- “La calle Boedo” (1919)
- “La Biblia en verso” (1919)
- “De Buenos Aires al Far West” (1921)
- “El año en la mano” (1922)
- “Cine mundial” (1922)

⁵ Trabajamos en base a la versión original de Maleva, de Enrique García Velloso, editada en 1920, la única versión registrada en Argentores. No está editada la que cuenta con la colaboración de Castillo en 1922.

- “La onda sonora” (1923)
- “Plus ultra” (1925)
- “La octava maravilla” (1925)
- “Poker de ases” (1925)
- “¡Hip! ¡Hip! ¡Hurra! (1925)
- “A banana non ten carozo” (1925)
- “La patria del tango” (1936)
- “El 7” (Monólogo, parte de “La divina revista”, interpretado por Enrique Muiño).
- “Diálogo de vanguardia” (sin fecha) sketch de revista.
- “Yunta brava”, sketch de revista (1919)
- “Mamerto”, monólogo de “Entre bueyes no hay cornadas”, incorporado a varias revistas.

2. Microsistema de Florencio Sánchez (1903-1930)

2.1. *Dramas de tesis.*

- “El grillete (1914)
- “Los invertidos” (1914)
- “El hijo de Agar” (1915)
- “La mujer de Ulises” (1918)
- “Gracia Plena” (1919)
- “El grito sagrado” (1919)
- “La santa madre” (1920)
- “El pobre hombre” (1920)
- “La mala reputación” (1920)
- “Dios” (1924)
- “Aurora boreal” (1924)
- “Hermana mía” (1925)
- “Pocas ganas” (1926)
- “La sombra del pasado” (1928)
- “El camino del infierno” (1933)

2.2. *Dramas*

- “Aires de la tierra” (1914)
- “El teniente Maciel” (1918)
- “Los buscadores de trufas” (1919)
- “Cómo se hace un drama” (1921)
- “La zarza ardiendo” (1922)
- “Vidalita” (1922)

3. Microsistema de la Comedia (1900-1930)

3.1. *Comedia asainetada.*

- “El mayor prejuicio” (1914)

- “Los dientes del perro” (1918)
- “El hombre que se volvió cuerdo” (1921)
- “Pocas ganas” (1926)
- “Chirimoya” (1930)
- “Detrás de cada puerta” (1932)
- “El pavo de la boda” (1933)
- “El camino del infierno” (1933)

3.2. *Comedia clásica*

- “La purpurina”
- “Los conquistadores del desierto” (1927)
- “Donde hubo fuego” (1932)

Radioteatros:

- a. Episodios históricos para teatro y radio: “Derecho de asilo”, “El placer de los dioses”, “La cuna del himno”, “Taba en el aire”, “Cosas de Facundo”.

Otros géneros:

- a. “La pebeta del Bar Copetín” (1917), parodia de la opereta La duquesa del bar Tararín, con música de Jesús Ventura. Comedia de equivocaciones.
- b. “La noche de la revolución” (1932), adaptación para teatro de una novela.
- c. “Martín Fierro” (1915), adaptación para teatro del poema de José Hernández.
- d. “Deseo bajo los olmos” (1936), adaptación de la obra de O’Neill.
- e. “Pirincho, el hijo del bosque”, (1934), teatro para niños.
- f. “El misterio del cuarto de pinturas” (1908) (una aventura de Sherlock Holmes).

Sin clasificar todavía por estar perdidos los textos:

- a. “Del fango” (1907)⁶
- b. “Core ingrato” (1921)
- c. “El viaje sin regreso” (1931)
- d. “Como en Triana”
- e. “El error del sabio” (1926)
- f. “El Turro” (1908)
- g. “La guitarra” (1909)
- h. “El detective” (1908)
- i. “El salto mortal” (1915)
- j. “A Domínguez le falta... un chanco” (1918), escrita en colaboración con Samuel Eichelbaum y Edmundo Guibourg. Sainete perdido.
- k. “El parque” (1909)
- l. “Los deshonestos” (1922)
- m. “Los muchachos” (1915)

⁶ De acuerdo al testimonio de los investigadores Blas Raúl Gallo y Luis Ordaz, cuando hacen referencia a “Del fango”, la clasifican como sainete. Al no haber tenido acceso a la obra por no estar en ningún centro de documentación, no la incluimos en nuestra clasificación.

- n. "Qué macana casarse" (1937)
- o. "La camisa de once varas o el honor de Don Ximeno" (1924)
- p. "Divino tesoro" (1930)
- q. "Loco de remate" (1935)
- r. "Casa encantada" (1909), pochade
- s. "El vizconde de la Guadiana", pochade

1.1. Microsistema del sainete y la revista criolla (1890-1930)

- **El retrato del pibe.** Sainete como pura fiesta estrenado el 9 de noviembre de 1908 en el Teatro Argentino por la Cía. Parravicini.
- **Entre bueyes no hay cornadas.** Sainete como pura fiesta estrenado el 29 de junio de 1908 en el Teatro Argentino por la Cía. Parravicini.
- **La guitarra.** Sainete en un acto estrenado el 24 de marzo de 1909 en el Teatro Moderno por la Cía. de Enrique Muiño.
- **El detective.** Sainete en un acto estrenado el 22 de julio de 1908 en el Teatro Argentino.
- **Las nuevas ideas.** Sainete en un acto estrenado en 1920.
- **Mañana será otro día.** Sainete como pura fiesta estrenado el 14 de marzo de 1930 en el Teatro Apolo por la Cía. de los Hermanos Ratti.
- **Luigi.** Sainete tragicómico estrenado el 9 de marzo de 1909 en el Teatro Moderno por la Compañía Muiño.
- **La telaraña.** Sainete tragicómico estrenado el 7 de noviembre de 1910 en el Teatro Argentino por la Compañía Parravicini.
- **La serenata.** Sainete tragicómico estrenado el 11 de enero de 1911 en el Teatro Nacional por la Compañía Pierdiguero.
- **El salto mortal.** (1915).
- **Los payadores.** Sainete tragicómico estrenado en 1915 en el Teatro Nacional por la Compañía Vittone-Pomar. Colaborador: Carlos Schaeffer Gallo.
- **Acquaforte.** Sainete tragicómico estrenado en 1917 en el Teatro Nacional por la Cía. Vittone-Pomar. Colaborador: Alberto Weisbach.
- **Maleva.** Sainete tragicómico estrenado el 25 de agosto de 1922 por la Cía. Vittone-Pomar en el Teatro Politeama. Colaboración en los últimos tres cuadros para Enrique García Velloso.

- **Puerto Madero.** Sainete tragicómico estrenado el 18 de mayo de 1923 en el Teatro Buenos Aires por la Cía. Muiño-Alippi. Colaborador: Juan Camarera.
- **La edición de la noche.** Revista estrenada en el Teatro Nacional en 1914 por la Compañía del mismo teatro con Camila Quiroga.
- **La divina revista.** Revista estrenada el 7 de abril de 1918 en el teatro Buenos Aires por la Cía. Muiño-Alippi. Colaborador: José Mazzanti.
- **La calle Boedo.** Revista estrenada en abril de 1919 en el Teatro Boedo. Colaborador: Francisco Benavente.
- **La Biblia en verso.** Revista estrenada el 16 de abril de 1919 en el Teatro Ópera por la Cía. Vittone-Pomar. Colaborador: Luis Bayón Herrera.
- **De Buenos Aires al Far West.** Revista estrenada el 15 de diciembre de 1921 en el Teatro Ópera por la Cía. Vittone-Pomar. Colaborador: Luis Bayón Herrera.
- **El año en la mano.** Revista estrenada el 18 de marzo de 1922 en el Teatro Politeama por la Cía. Vittone-Pomar. Colaborador: Luis Bayón Herrera.
- **Cine mundial.** Revista estrenada el 7 de abril de 1922 en el Teatro Politeama por la Cía. Vittone-Pomar. Colaborador: José Mazzanti.
- **La onda sonora.** Revista estrenada el 10 de enero de 1923 en el Teatro Variedades. Colaborador: José Mazzanti.
- **Plus ultra.** Revista estrenada el 21 de marzo de 1925 en el Teatro San Martín.
- **La octava maravilla.** Revista estrenada el 14 de mayo de 1925 en el Teatro San Martín. Colaborador: Alberto Novión.
- **Poker de ases.** Revista estrenada el 6 de julio de 1925 en el Teatro San Martín. Colaborador: Alberto Novión.
- **¡Hip!... ¡Hip!... ¡Hurra!...** Revista estrenada el 7 de junio de 1925 en el Teatro San Martín. Colaborador: José Mazzanti.
- **A banana non ten carozo.** Revista estrenada el 20 de diciembre de 1929 en el Teatro Apolo. Escrita con varios colaboradores.
- **La patria del tango.** Revista estrenada el 31 de julio de 1936 en el Teatro Buenos Aires. Colaboradores: A. Botta y L. C. Amadori.
- **El 7.** Monólogo estrenado por Enrique Muiño en *La divina revista*.
- **Diálogo de vanguardia.** Sketch de revista sin fecha.
- **Yunta brava.** Sketch de revista de 1919.

- **Mamerto.** Monólogo de *Entre bueyes no hay cornadas*, incorporado a varias revistas en diferentes años.

2. **Microsistema de Florencio Sánchez (1903-1930)**

- **El grillete.** Drama de tesis. Estrenado el 12 de abril de 1914 en el Teatro Nacional por la Compañía de Pablo Podestá.
- **Los invertidos.** Drama de tesis. Estrenado el 9 de septiembre de 1914 en el Teatro Nacional por la Cía. Podestá-Ballerini.
- **El hijo de Agar.** Drama de tesis. Estrenado el 26 de marzo de 1915 en el Teatro Nacional por la Compañía de Alberto Ghiraldo.
- **La mujer de Ulises.** Drama de tesis. Estrenado el 7 de junio de 1918 en el Teatro Liceo por la Cía. Quiroga-Rosich.
- **Gracia plena.** Drama de tesis. Estrenado el 6 de junio de 1919 en el Teatro Ópera por la Cía. Vittone-Pomar. Colaborador: Alberto T. Weisbach.
- **La santa madre.** Drama de teís. Estrenado el 3 de enero de 1920 en el Teatro Buenos Aires por la Cía. Rivero-De Rosas. Colaborador: Vicente Martínez Cuitiño.
- **El pobre hombre.** Drama de tesis. Estrenado el 3 de julio de 1920 en el Teatro Avenida por la Compañía Enrique De Rosas.
- **La mala reputación.** Drama de tesis. Estrenado en diciembre de 1920 en el Teatro Nuevo por la Compañía Rivera-De Rosas. Colaborador: José Mazzanti.
- **Aurora boreal.** Drama de tesis. Estrenado el 15 de marzo de 1924 en el Teatro Odeón por la Compañía Camila Quiroga.
- **Dios.** Drama de tesis. Estrenado el 1º de octubre de 1924 en el Teatro Marconi por la Compañía Rivera-De Rosas.
- **Hermana mía.** Drama de tesis. Estrenado el 5 de marzo de 1925 en el Teatro Marconi por la Compañía Fanny Brena-Eliseo Gutiérrez.
- **Pocas ganas.** Drama de tesis. Estrenado el 9 de octubre de 1926 en el Teatro Buenos Aires por la Compañía Muíño-Alippi. Colaborador: Francisco E. Collazo.

- **La sombra del pasado.** Drama de tesis. Estrenado en mayo de 1928 por las Compañías Unidas Rivera-De Rosas- Evita Franco en el Teatro de la Comedia de Buenos Aires. Colaborador: Enrique García Velloso.
- **El camino del infierno.** Drama de tesis. Estrenado el 10 de marzo de 1933 en el Teatro Buenos Aires por la Cía. Muiño-Alippi. Colaborador: Alejandro E. Berruti.
- **Aires de la tierra.** Drama. Estrenado el 24 de octubre de 1914 en el Teatro Nacional por la Cía. Podestá-Ballerini.
- **El teniente Maciel.** Drama. Estrenado el 10 de mayo de 1918 en el Teatro Politeama por la Compañía Podestá Hnos.
- **Los buscadores de trufas.** Drama. Estrenado el 16 de julio de 1919 en el Teatro Buenos Aires por la Compañía Muiño-Alippi.
- **Cómo se hace un drama.** Drama. Estrenado el 17 de junio de 1921 en el Teatro Odeón por la Compañía Camila Quiroga.
- **La zarza ardiendo.** Drama. Estrenado el 17 de noviembre de 1922 en el Teatro Liceo por la Compañía Federico Mertens.
- **Vidalita.** Drama. Estrenado el 4 de septiembre de 1922 en el Teatro Buenos Aires por la Compañía Muiño-Alippi. Colaborador: José Mazzanti.

3. **Microsistema de la Comedia (1900-1930)**

- **El Mayor Prejuicio.** Comedia asainetada. Estrenada en abril de 1914 en el Teatro Nacional por la Compañía de Pablo Podestá.
- **Los dientes del perro.** Comedia asainetada. Estrenada el 26 de abril de 1918 en el Teatro Buenos Aires por la Compañía Muiño-Alippi.
- **El hombre que se volvió cuerdo.** Comedia asainetada. Estrenada el 20 de abril de 1921 en el Teatro Politeama por la Compañía de Roberto Casaux.
- **Chirimoya.** Comedia asainetada. Estrenada el 28 de febrero de 1930 en el Teatro Comedia por la Compañía Bozán-Busto. Colaborador: Enrique García Velloso.
- **Detrás de cada puerta.** Comedia asainetada. Estrenada el 21 de diciembre de 1932 en el Teatro Broadway por la Compañía Grandes Artistas. Colaboradores: Alejandro E. Berruti y Pedro E. Pico.

- **El pavo de la boda.** Comedia asainetada. Estrenada el 10 de enero de 1933 en el Teatro Broadway por la Compañía Grandes Artistas. Colaboradores: C. Darthés, C. Damel, P. E. Pico y A. E. Berruti.
- **Objetos perdidos.** Comedia. Estrenada el 15 de abril de 1909 en el Teatro Argentino por la Compañía Florencio Parravicini.
- **La purpurina.** Comedia. Estrenada en octubre de 1915 en el Teatro Nuevo por la Compañía Rico-Mangiante. Colaborador: Carlos Schaeffer Gallo.
- **Los conquistadores del desierto.** Comedia. Estrenada el 4 de junio de 1927 en el Teatro Ateneo por la Compañía Rivera-De Rosas-Franco. Colaborador: Enrique García Velloso.
- **Donde hubo fuego.** Comedia breve estrenada en 1932.
- **La noche de la revolución.** Comedia (adaptación de la novela homónima de Jacques Deval) estrenada el 1º de marzo de 1932 en el Teatro Smart por la Compañía Dealessi-Camiña-Caplán-Serrano.

Radioteatros

Episodios históricos para teatro y radio:

- **Derecho de asilo** (de las guerras de las montoneras). 1936.
- **El placer de los dioses** (una venganza de Borrego). 1936.
- **La cuna del himno.** 1936.
- **Taba en el aire** (sobre la batalla de Caseros). 1936.

Otros géneros

- **El misterio del cuarto de pinturas.** (Una aventura de Sherlock Holmes en Buenos Aires). Policial. Estrenada en agosto de 1908 en el Teatro Argentino por la Cía. Florencio Parravicini. Colaborador: E. Zapata.
- **Martín Fierro.** Adaptación para teatro de la obra homónima de José Hernández, estrenada el 12 de diciembre de 1915 en el Teatro San Martín por la Compañía Elías Alippi.

- **La pebeta del Bar Copetín.** Opereta en un acto con música de Jesús Ventura, estrenada en 1917 en el Teatro Buenos Aires por la Compañía Muiño-Alippi. Parodia de la opereta *La duquesa del Bar Tavarín*.
- **Pirincho, el hijo del bosque.** Teatro para niños. Estrenada el 26 de agosto de 1934 en el Teatro Corrientes por la Compañía de Camila Quiroga.
- **La codicia bajo los olmos.** Adaptación de la obra *Deseo bajo los olmos*, de Eugene O'Neill estrenada el 28 de diciembre de 1936 en el Teatro Buenos Aires por la Compañía González Castillo.

Obras sin clasificar

Las obras detalladas a continuación no las pudimos clasificar porque no estar disponibles los textos en ninguna biblioteca ni centro de documentación. Suponemos que se han perdido o tal vez alguno de los textos esté en manos de un coleccionista.

- **Del fango.** Sainete estrenado en noviembre de 1907 en el Teatro Apolo por la Compañía Podestá Hnos.
- **El turro.** Escrita en 1908 junto con *El retrato del pibe* y *Entre bueyes no hay cornadas*. Sainete en un acto estrenado el 3 de noviembre de 1908 en el Teatro Argentino por la Cía. de Florencio Parravicini. (Escrita especialmente para el beneficio de Luis Vittone).
- **La guitarra.** Estrenada en 1909, en el Teatro Moderno por la Cía. de Enrique Muiño.
- **El detective.** Estrenada el 22 de julio de 1908 por la Compañía Parravicini en el Teatro Argentino.
- **El parque.** Estrenada en 1909 en el Teatro Cómico. Colaborador: Vicente Martínez Cuitiño.
- **Casa encantada.** Estrenada en enero de 1909 en el Teatro Olimpo.
- **El vizconde de Guadiana.** Estrenada en el Teatro Marconi. Sin fecha.
- **El salto mortal.** Estrenada el 14 de septiembre de 1915 en el Teatro Argentino por la Compañía Parravicini.
- **Los muchachos.** Estrenada en 1915 en el Teatro Apolo.

- **El grito sagrado.** Estrenada el 9 de julio de 1916 en el Teatro Marconi. Colaborador: José Mazzanti.
- **A Domínguez le falta... un chancho.** Sainete perdido escrito en colaboración con Samuel Eichelbaum y Edmundo Guibourg en 1918.
- **Core ingrato.** Estrenada el 21 de octubre de 1921 en el Teatro Ópera por la Compañía Vittone Pomar.
- **Los deshonestos.** Estrenada el 28 de octubre de 1922 en el Teatro Buenos Aires.
- **La camisa de once varas o el honor de Don Ximeno.** Estrenada el 25 de julio de 1924 en el Teatro Liceo. Colaborador: Federico Mertens.
- **El error del sabio.** Estrenada el 6 de julio de 1926 en el Teatro Sarmiento. Colaborador: Folco Testena.
- **Divino tesoro.** Estrenada el 12 de septiembre de 1930 en el Teatro Ateneo. Colaborador: Enrique García Velloso.
- **El viaje sin regreso.** Estrenada el 6 de noviembre de 1931 en el Teatro Cómico.
- **Como en Triana.** Sin información.
- **Loco de remate.** Estrenada el 11 de octubre de 1935 en el Teatro Mayo.
- **¡Qué macana casarse!** Estrenada el 16 de junio de 1937 en el Teatro Argentino. Colaborador: Francisco Ramos de Castro. Fue la última obra que escribió.

“Las estampas denominadas *El retrato del pibe* y *Entre bueyes no hay cornadas*, fueron suficientes para saludar una nueva presencia artística y pronosticar la honrosa trayectoria de su talento”.

Vicente Martínez Cuitiño (1954:179)

Capítulo I. Su teatro popular. El sainete como pura fiesta.

1. Introducción

El período histórico en el que se centra nuestra investigación son años clave por los cambios radicales que se producen en la obra de González Castillo, en los que si bien el anarquismo llegó a ser la fuerza contestataria más importante de la sociedad urbana entre 1895 y 1910, la agitación social que se extendió entre 1916 y 1930 no fue menos importante, pues la crisis mundial de 1929, que trajo consigo la caída de Yrigoyen y la inmediata interrupción de la experiencia democrática, dejó un saldo de represión, desocupación y exclusión en el que los sectores populares fueron forzados a retroceder y abandonar los lugares conquistados.

2. Contexto histórico

En el marco de la vida cotidiana, a comienzos del siglo XX se produjeron cambios en las costumbres y en las formas de entretenimiento, como consecuencia de la nueva conformación social y la aparición de las nuevas tecnologías: el auto, la radio y el cinematógrafo.

El repertorio de entretenimientos se hizo muy vasto, a medida que se abría paso el nuevo siglo y fue al encuentro del creciente sentimiento de derecho al "tiempo libre" que se encarnaba en los sectores trabajadores. El circo fue otra de las atracciones al finalizar el siglo y la aparición del cinematógrafo constituyó un acontecimiento notable. (Dora Barrancos, 2000: 598).

En la ciudad de Buenos Aire, en 1908 había veintiocho cinematógrafos, algunos de ellos para toda la familia, donde la gente podía pasar una tarde de esparcimiento a precios accesibles, y ya a partir de la segunda década del siglo el cine pasaría a ocupar un lugar dominante dentro de los entretenimientos populares.

En el período 1880-1930, años en los que desarrolló su carrera como dramaturgo José González Castillo, se abrieron en la ciudad de Buenos Aires más de sesenta salas de teatro. Según el Censo Municipal de 1909 el número de asistentes a espectáculos públicos aumentó de 1.488.529 en 1900 a 8.424.220 en 1909 (en espectáculos públicos incluimos

óperas, operetas, zarzuelas, sainetes, dramas, circos, cinematógrafos, etc.). El campo intelectual teatral ya estaba conformado a partir de 1902 y el crecimiento del público vino de la mano del crecimiento y posterior proliferación de autores y actores.

Por su parte, entre 1884-1930 el teatro culto estuvo representado fundamentalmente por las compañías extranjeras que visitaban Buenos Aires como ciudad integrada al circuito de gira sudamericana junto con Río de Janeiro, Santiago de Chile y Montevideo. Estas compañías eran contratadas por la burguesía y sus máximos exponentes fueron Eleonora Duse, Sara Bernhardt, María Guerrero, Ermete Zacconi, y Antoine; este último dejará en los teatristas de Buenos Aires la base del realismo-naturalismo. Dentro de este período distinguimos una primera etapa, interrumpida por la Primera Guerra Mundial, con repertorios clásicos y neorrománticos, a los cuales se sumaron autores como Maeterlinck, Ibsen y D'Annunzio introducidos por las compañías francesas e italianas y una segunda etapa, ya finalizada la guerra, en que las compañías extranjeras se multiplicaron y hacia los años veinte representaban obras de Pirandello, Lenormand y Crommelynck. A partir de esto, se produjo un cambio en el teatro preexistente y, en consecuencia, diferentes opciones en el teatro de Buenos Aires: un teatro remanente representado por obras de la gauchesca y el nativismo, un teatro popular, representado por el sainete y la revista criolla, y un teatro culto, que se apropiará de nuevas formas provenientes de otras culturas, en particular el naturalismo, cuyo máximo exponente será Florencio Sánchez.

En el plano sociocultural durante este mismo período se verifica un proceso que une la vieja cultura criolla con el aporte heterogéneo de la inmigración europea. Se produce un vertiginoso crecimiento de los medios de comunicación, el periodismo popular e informativo, las revistas tipo "Caras y Caretas", las ediciones populares de grandes obras de la literatura (Biblioteca La Nación), las primeras experiencias de cine mudo, radio, discos, el folletín gauchesco, el circo criollo, la revista, el tango y el sainete. Este crecimiento se debe en parte a la formación de un nuevo mercado masivo y también como respuesta a las necesidades de recreación, información y educación de esa sociedad en formación. José González Castillo incursionó en la mayoría de estos medios destacándose en cada género que abordaba, como guionista de cine mudo, letrista de tangos, autor de folletines y autor teatral.

3. Teatro popular

Tanto el teatro como el circo, la radio y el surgimiento de nuevos medios gráficos serán la base de una nueva cultura popular urbana que se diferenciará de la cultura popular rural (expresada en la gauchesca) y de la cultura de élite. Al hablar de José González Castillo como “militante de lo popular”, consideramos importante acercarnos a alguna definición de cultura popular.

Hay muchas definiciones de la palabra cultura. En su acepción antropológica, *cultura* es un conjunto de respuestas colectivas a las necesidades vitales, es el conjunto de creencias, patrones de comportamiento, etc. en un determinado período histórico. Todas las sociedades desarrollan una cultura. Según Mario Margulis (1997), la cultura implica un lenguaje, sistemas de valores y sistemas compartidos de percepción y organización del mundo y de la conciencia de los hombres, que hacen posible la comunicación. “Cultura” suele usarse tanto para hacer referencia a conjuntos muy extensos –como por ejemplo la cultura de una nación- o para hablar de un pequeño grupo, un sector social, una aldea, o una institución. La cultura de un pueblo o sector social es tributaria de la cultura en un sentido más amplio. Es dependiente en el plano del lenguaje, de los valores, de las comunicaciones, de los hábitos de consumo, del sistema económico-social y de la historia. Pueblo o sector social integran una formación económico-social, pero también desarrollan particularidades que los distinguen: hábitos propios y subcódigos comunicacionales exclusivos. Toda clase social y todo conjunto humano pueden generar sistemas de respuestas frente a sus necesidades y a la situación económico-social en que están inmersos.

Desde su definición, “lo popular” siempre ha generado discusión. Si definimos cultura popular como opuesta a la cultura hegemónica, lo cultural aparece entonces como un campo en constante movimiento donde se articulan relaciones de dominación y de subordinación. Para Gramsci (1975), el pueblo no es una unidad culturalmente homogénea, sino que está estratificado de un modo muy complejo. Con cultura popular se hace referencia a los contenidos impugnadores, a las resistencias, a los códigos que se contraponen a la cultura hegemónica: es el conjunto de expresiones y concepciones que manifiestan la posición subalterna de los sectores populares. Lo popular no se define por su origen o sus tradiciones, sino por su posición, la que construye frente a lo hegemónico.

Peter Burke (1978: 69), quien define a la cultura popular como la cultura no oficial, la cultura de las clases no privilegiadas, de las clases subalternas, señala que hay muchas culturas populares o muchas variedades de cultura popular, dos ideas entre las que es difícil elegir, en la medida que la cultura es un sistema con límites poco definidos, por lo que es difícil precisar dónde comienza una o termina la otra.

En nuestra sociedad, los sectores dominantes siempre controlaron y monopolizaron la fabricación y difusión de productos culturales. En oposición a la cultura fabricada en estas condiciones de dominación y colonización, podemos distinguir un proceso diferente en el que las clases subalternas desarrollan su cultura como respuesta a sus necesidades. A este proceso o forma diferente lo llamaremos "cultura popular". La cultura popular responde a las necesidades de los grupos populares, es generada por los individuos que forman estos grupos, quienes a su vez crean y ejercen su propia cultura. Es una respuesta a la cultura dominante. Por supuesto las relaciones culturales son siempre dinámicas, lo que hoy es popular puede pertenecer al ámbito de lo culto en el futuro, como ocurrió con el teatro de Shakespeare o el de Lope de Vega, o con el tango en el campo de la música; a veces el proceso sigue una dirección inversa, tal es el caso de los compositores nacionalistas de la primera mitad del siglo XX, notablemente Gershwin, quien incorporó el jazz a las formas clásicas, De Falla y Bartok, con la música popular española y húngara respectivamente, Janacek, Kachaturian, Rimsky-Korsakov, etc. y Alberto Ginastera y Juan Carlos Paz entre los argentinos. Hay un juego dinámico de relaciones en la cultura. Nosotros compartimos la hipótesis formulada por Bajtin (1990), de una circularidad, una influencia recíproca entre la cultura de las clases subalternas y la cultura dominante, préstamos e intercambios entre una y otra. Entonces, lo popular y lo culto no son solamente categorías artísticas insulares, sino hechos históricos que realizan intercambios constantes. A veces este fenómeno es visible en un mismo autor; González Castillo, a diferencia de otros "saineteros" como Alberto Vacarezza, escribió tanto para el teatro popular como para el teatro culto, produciendo sainetes y dramas de tesis para los diferentes públicos, siempre planteando conflictos poco frecuentes en el teatro rioplatense.

Estamos de acuerdo con Pellettieri (2008) cuando sostiene que una característica del teatro popular es su evolución en el tiempo, como sucedió con el sainete, que mutó hacia otras formas, y cuando es conocido por el público y perdura en sus gustos a mediano y largo plazo. Su discurso debe ser transparente, debe ser comprendido por los espectadores y producir identificación. Sabemos que sistema teatral posee géneros

constantes y otros intermitentes, siendo el sainete un género intermitente⁷. Se producen préstamos frecuentes y existe la posibilidad de evolucionar, considerando la evolución no como un crecimiento, sino como cambio. El texto dramático cambia permanentemente, tanto como el espectacular.

Otra de las características del teatro popular es su condición de entretener, tal como ocurría con el sainete en su primera fase, o “sainete como pura fiesta”, en el que se producía una *carnavalización* del hecho teatral. Como dice Bajtin (1990), lo popular nos acerca al carnaval. El carnaval no es una forma puramente artística del espectáculo teatral y, en general, no pertenece al dominio del arte. Está situado en las fronteras entre el arte y la vida. El carnaval ignora toda distinción entre actores y espectadores. Los espectadores no asisten al carnaval, sino que *lo viven*, ya que el carnaval está hecho para todo el pueblo, es la segunda vida del pueblo, basada en el principio de la risa. Es su vida festiva, y las festividades son una forma primordial determinante de la civilización humana. Esta concepción se opone a la de las fiestas oficiales que, por el contrario, consagran y fortifican el orden social existente. En el caso del sainete, el carnaval y la fiesta están representados por las situaciones en el patio del conventillo y en el “fin de fiesta”, momento en que el público subía al escenario a festejar con los actores, rompiendo así la distancia entre la vida y el arte, eliminando reglas y tabúes, estableciéndose una comunicación entre público y actores imposible de establecer en el tiempo. Hacia finales de los años treinta, en un contexto social absolutamente diferente, González Castillo evocará este clima festivo y de mixtura ya perdidos, en el texto de *La polca del espiente*, escrito para la revista *La patria del tango* en 1936:

En las farras de otros tiempos,
de acordeón y meta y ponga,
se bailaba la milonga,
la mazurca y hasta el vals.

Pero apenas aclaraba,
el patrón y el vigilante,
nos tocaban el espiente

⁷ El sainete aparece por primera vez en el teatro argentino alrededor de 1780, en la época de la colonia, con obras como *El amor de la estanciera* y *Las bodas de Chivico y Pancha*, siendo éstos sainetes que se llamaron provinciales, de autor anónimo, con ambiente campesino. Reaparece como sainete criollo en 1890, pero de manera diferente. Sus personajes ya son de ciudad, y se advierte en ellos el intertexto del sainete español. Hacia 1930, el teatro culto representado por compañías nacionales irá adquiriendo protagonismo y el sainete se convertirá en un género residual.

con la polca del final.

Y así se vio, con qué pasión
se daban todos a cuerpear
en el menear del polisón
y en el compás del taconear.

La polca del final
no se dejaba de bailar,
y hasta el botón también
más de una vez se entreveró.

Y cuentan que otra vez,
por alargarla por demás,
nació en el baile un pibe
con cabeza de acordeón.

4. Intercambios con el sainete español

El primer registro del género chico español parece estar asociado a tres actores de origen humilde, José Valles, Antonio Riquelme y Juan José Luján, que se constituyeron en compañía y ofrecieron espectáculos breves y baratos para el público de los cafés conciertos, de moda en Madrid a fines de 1868. La brevedad y el bajo costo de las entradas fueron dos factores ideales para que la gente de pueblo tuviera acceso a un poco de esparcimiento y diversión. A partir del éxito obtenido comenzaron a estrenar obras de autores, maestros del género chico, ofreciendo comedias breves, sainetes con o sin música, zarzuelas y revistas. En España el género chico, también denominado teatro por secciones, se diferenciaba del teatro usual

en su extensión, en la variedad de horarios que ofrecían al público, en el valor económico de las entradas, y principalmente porque se propuso expresar en términos breves y sencillos dos aspectos salientes del pueblo: las costumbres y los tipos populares. De esta conjunción nació un brote pródigo y fecundo; el habla plebeya y suburbana y hampesca. (Gallo, 1970: 35).

Dentro de los autores que sobresalieron en la consolidación del género, Ricardo de la Vega fue uno de los más importantes. Su famosa revista *La gran vía* (1886) y *La verbena de la Paloma* (1894) fueron hitos, ya que plasmaron en las canciones y en los textos la vida popular de los barrios bajos de Madrid y todavía hoy perduran en la memoria

de los madrileños. Ambos espectáculos se representaron en Buenos Aires en varios teatros a la vez, y fueron favorecidos por el público porteño a lo largo de muchas temporadas.

Las compañías españolas que visitaban Buenos Aires representaban sainetes y zarzuelas con gran éxito y trabajaban para un público predominantemente hispano. A lo largo de la década del noventa, se produjo un momento de transición e intercambios en el que las compañías de actores hispanos representaban textos dramáticos pertenecientes a autores criollos, y de esta manera se configuró una textualidad que se apoyaba en la apropiación criolla del modelo español. Entre los autores se destacan Nemesio Trejo, Miguel Ocampo, Ezequiel Soria, Enrique García Velloso, Enrique de María y Enrique Buttaró; en sus obras impusieron personajes y tipos populares a intérpretes hispanos cuyas compañías predominaron con éxito en la escena porteña durante estos años.

En la línea evolutiva de sainete español hacia el sainete criollo fue fundamental la compañía de los hermanos Podestá, quienes fueron pioneros en la consolidación de nuestro teatro a comienzos del siglo XX al adoptar a partir de 1901 al género chico como medio de expresión teatral.

5. Evolución del sainete criollo. José González Castillo

El modelo predominante del sainete español era el festivo referencial en el cual predominaba el costumbrismo, incorporando elementos moderados de caricatura y una trama sentimental secundaria. En su evolución, el sainete criollo se fue diferenciando hasta encontrar sus propias peculiaridades: su rasgo dominante se caracterizó por amplificar la trama sentimental en la que primaron la coincidencia abusiva y la pareja imposible, en su desarrollo se intensificó la caricatura hasta la carnavalización y en su desenlace triunfaba la justicia poética. A diferencia de los sainetes españoles que reflejaban una mirada moralizante a favor de la cultura dominante, el sainete criollo siempre adoptó un punto de vista de identificación con lo popular, incorporando diferentes aspectos de la cultura popular urbana, tanto en el texto dramático como en el espectacular.

El sainete criollo es una obra predominantemente breve, con personajes típicos, casi todos ellos caricaturescos, a excepción de la pareja central que vive la relación amorosa. El desarrollo de su trama es jocoso y sentimental con un conflicto concreto,

transparente, melodramático, con una serie de detalles materiales que casi siempre desembocan en una crítica al contexto social inmediato y con un nivel de lengua peculiar de las clases populares. Así en el espacio del conventillo, confluyen todos los registros lingüísticos e ideológicos. González Castillo (1937: 37) definía al sainete como “*teatro*, en su verdadera acepción; es decir: acción, síntesis, relieve. Breve en sus dimensiones –los modelos populares de sainete no tienen más de una hora de representación-, exige asuntos apretados, situaciones destacadas, tipos definidos, perfiles pronunciados, lenguaje simple, popular y gráfico”.

Como dijimos anteriormente, en el sainete paulatinamente se fue intensificando una transición y el género rioplatense se desembarazó de lo español originando una fuerte textualidad nacional. En Argentina surgió el sainete criollo como resultado del reclamo ideológico del nuevo público, fruto de la inmigración, y del estímulo externo del género chico español, transformándose a partir de 1890 y hasta mediados de la década del 30 en el microsistema teatral del sainete criollo, con sus autores, sus actores, sus salas, su público, sus instituciones legitimantes, la crítica, etc. Este reclamo ideológico de los sectores populares fue el que creó el ideologema del sainete y del conventillo.

Una textualidad representativa del sainete como pura fiesta, aún fuertemente ligada al modelo español es la de Nemesio Trejo (1862-1916). En la misma se presentan las dos variantes: el sainete como pura fiesta de situación y el de personaje. Algunos de sus textos, si bien adherían a un punto de vista no condenatorio de lo popular, muchas veces incluían dentro de sí una visión crítica de ciertas costumbres populares, ratificando así los valores de la cultura dominante. González Castillo, a pesar de los puntos de contacto que sus primeros textos mantienen con el sainete español, introdujo una serie de cambios y de elementos criollos en plena nacionalización del género.

Trejo es considerado el lazo de unión entre el género chico español y el sainete criollo, y marcó, tanto en la actividad gremial como en su obra, nuevos rumbos que retomaría pocos años más tarde González Castillo. Además de ser autores populares y de haber producido varios éxitos, ambos compartieron su esfuerzo para legalizar su trabajo como profesionales del teatro a través de la Sociedad de Autores, así como su compromiso político con los movimientos antioligárquicos, y plasmaron en su obra la protesta social. En plena huelga de inquilinos, Nemesio Trejo escribió y estrenó su sainete *Los inquilinos*, y poco más adelante, *Los políticos*. El tema de los payadores es otro punto de contacto

entre ambos autores. Si bien González Castillo no era payador tal como fue el caso de Trejo⁸, éstos le producían una profunda admiración y mantuvo amistad con algunos, conoció a Gabino Ezeiza (1858-1916) y a José Betinotti (1878-1915). Este punto de la investigación lo desarrollaremos en otro capítulo.

El sainete como pura fiesta es un tipo de sainete difícil de escribir y de representar, pues está concebido como puro espectáculo apoyado en el arte del actor. Es un género que “exige además de autores capaces, intérpretes superiores y material fecundo y dúctil” (González Castillo, 1937: 37). Los intérpretes de sainete generalmente se reclutaban en el varieté o en los teatros barriales. Cada uno de ellos se identificaba con un determinado repertorio y cada compañía se distinguía de las otras por la elección del tipo de obra. Generalmente el capocómico era a su vez empresario. Los actores se especializaban en la composición de algunos personajes, y los interpretaban a lo largo de sus carreras casi sin modificaciones, herencia incuestionable del teatro español. Es valioso el testimonio de la actriz Milagros de la Vega (1979) quien comenzó su carrera profesional en 1911, y recordaba que las compañías de teatro a comienzos del siglo XX se constituían de la siguiente manera: primera actriz; primer actor; segunda actriz (que era otra primera); segundo actor (que era otro primero); primera dama joven ingenua; primer galán joven; primera actriz joven cómica; primer actor joven cómico; primera actriz de carácter; primer actor de carácter; característica-característico (“barba”, en el teatro español). Luego seguían los meritorios, es decir, los que por mérito iban adelantando o supliendo a los que desertaban o se iban a otras compañías, o a los que formaban su compañía propia.

Los procedimientos y funciones del actor popular fueron evolucionando a medida que evolucionaba el género. En el sainete como pura fiesta, el actor cómico era quien transportaba a los espectadores de la realidad a la ficción, exponía el ridículo de la existencia ante un público que se reía “con él” (Pellettieri, 2001: 203). En su segunda fase (sainete tragicómico) se produjo la aparición del ridículo social, y el actor estableció una distancia entre él y la audiencia. Ya el público se reía “del personaje”. En la tercera fase (grotesco criollo) esa distancia se profundizó y lo ridículo del personaje no sólo era advertido por el público sino también por el resto de los personajes.

Hay diferentes variantes de sainetes como pura fiesta que pueden ser de situación y de personaje. En algunos se desarrollan más los procedimientos del realismo, expresados

⁸ Nemesio Trejo era autor teatral, escribano y payador. En 1884 se encontró por primera vez con Gabino Ezeiza (quien introdujo la milonga en la payada), lo desafió y un mítico encuentro que debió durar dos horas, se extendió a tres noches.

tanto en los niveles de prehistoria como en la extraescena. En otras variantes, se atenúan estos procedimientos y el acento está puesto en la producción de risa, con una intensificación de la caricatura. También hay sainetes en los que casi no se encuentran elementos realistas y la caricatura está extendida a casi todos los personajes para que la producción de risa sea total. En todos los casos sus patrones comunes son la brevedad, el uso del aparte, la acción centralizada en un actor y los personajes simples y sin profundidad psicológica.

Como dijimos anteriormente, el sainete en sus primeras expresiones buscaba la pura diversión, había una fuerte presencia de lo caricaturesco, que producía risa, explicándose la risa como una necesidad de gozo y alegría del alma humana y mostraba una realidad que tenía que ver con el imaginario estético del inmigrante, no con sus condiciones de vida. El espectáculo cómico popular de la fiesta tendía a representar un porvenir mejor: abundancia material, igualdad, libertad, poniendo énfasis en la sucesión y la renovación, incluso en el plano social e histórico.

Coincidimos con Bajtin (1990) en que la risa y sus formas constituyen el campo menos estudiado de la creación popular, y

Entre las numerosas investigaciones científicas consagradas a los ritos, los mitos y las obras populares, la risa no ocupa sino un lugar modesto. Estas formas populares, estas manifestaciones de la risa se oponen a la cultura oficial, al tono serio de la época (...), poseen una unidad de estilo y constituyen partes y zonas únicas e indivisibles de la cultura cómica popular, principalmente de la cultura carnavalesca. (Bajtin, 1990: 10).

Más adelante el sainete como pura fiesta evolucionará hacia el sainete tragicómico y el grotesco, no sólo en las formas y los procedimientos, sino en la relación que establecen los textos con el contexto social.

En este capítulo analizaremos *El retrato del pibe* (1908) y *Entre bueyes no hay cornadas* (1908), de José González Castillo, comparándolas con *El debut de la piba* (1916), de Roberto L. Cayol, obras pertenecientes a la primera fase o *sainete como pura fiesta* perteneciente al Microsistema del sainete y la revista criolla, también período de constitución del campo teatral en el cual José González Castillo, impulsado por Florencio Sánchez, comenzó a escribir junto a Nicolás Granada, Nemesio Trejo, Pedro Pico, Gregorio de Laferrère, Carlos Mauricio Pacheco, Alberto Ghirardo, Alberto Vacarezza, Rodolfo González Pacheco, Alberto Novión, Francisco Defilippis Novoa, Armando

Discípulo, y otros. Este primer modelo de sainete con una intriga melodramática, se inició en 1901 con *Fumadas* de Enrique Buttaró y tuvo su máxima expresión con *Tu cuna fue un conventillo* (1920) de Alberto Vacarezza.

6. *El debut de la piba*, modelo paradigmático de sainete como pura fiesta.

Roberto L. Cayol (1887-1927) fue un autor que escribió cincuenta y seis piezas de las cuales fueron estrenadas y publicadas treinta. Igual que Castillo, se desempeñó como periodista, fue uno de los fundadores de la Sociedad de Autores en 1910, autor de revistas y tangos, entre los que se destacan "Viejo rincón", "Noches de Colón" y "Anoche a las dos", este último cantado por Carlos Gardel. Su primera obra, *El anzuelo* (1909) fue estrenada por Pablo Podestá y recibió el premio del diario "Última Hora". Cayol aspiraba a ser autor serio y renegaba de su condición de sainetero, aunque fue el sainete el que le dio fama y un lugar destacado en el teatro rioplatense.

El debut de la piba fue estrenado el 22 de abril de 1916 por la compañía Muñío-Alippi, con Enrique Muñío en el rol de Venancio, Elías Alippi en el rol del Viudo y Felisa Mary como Catalina.

A diferencia de los primeros sainetes de González Castillo estrenados en 1908, en la obra de Cayol ya se había producido una evolución, ya estaba afianzado el género. Se intensificaron tanto la teatralización de lo costumbrista, incorporando al texto las canciones que interpreta Catalina, como la producción de risa, la caricaturización y el efecto sentimental. Además, Cayol trabajó permanentemente con la ironía e introdujo un personaje nuevo, el Viudo, que se anticipa al personaje reflexivo del sainete tragicómico.

Es la historia de un sujeto compartido, Catalina y Venancio, cuyo objeto es el reencuentro. Como ayudante trabaja el Viudo y como oponentes, Cigorruga, Carmona y Aurora. El destinador es el amor, el destinatario es la pareja central.

Desde la intriga, la obra comienza con el grupo de hombres ensayando un espectáculo de tangos para llevar de gira a España y hacerse ricos con las ganancias. Humillan a Catalina quien no tiene gracia ni para cantar ni para bailar. El enlace se produce cuando Venancio llama a Catalina, que está espumando el puchero, para que vaya al ensayo general. El desarrollo comienza cuando ésta se da cuenta que no tiene

condiciones para ser artista y quiere irse del grupo. En el desenlace Venancio, que ya había echado a Catalina, le pide que vuelva y que ponga la mesa para comer el puchero. Hay una mirada final en Aurora, Catalina, Venancio y Carmona, que ratifica la subordinación de la mujer a la autoridad del hombre.

Los procedimientos son los del sainete, del melodrama y del realismo. Del sainete Cayol toma el principio constructivo que es lo sentimental con toques de melodrama, el chiste verbal, la caricatura, el malentendido; del melodrama, la coincidencia abusiva, y del realismo, el personaje embrague, encarnado en el Viudo. La coincidencia abusiva se expresa en el personaje de Venancio, quien quiere cumplir con su mandato del hombre que debe ser obedecido por su mujer. Si bien no hay villano, Cigorruga, Carmona y Aurora son los encargados de poner obstáculos en la relación de Venancio y Catalina. Hay una extraescena realista, en este caso el bar del gallego de la esquina.

7. El sistema de personajes en González Castillo y en Cayol

Catalina y Venancio están en el centro dramático de la acción, los demás están en la periferia de ese centro, observando lo que pasa y dando su punto de vista.

Si bien hay una pareja central sentimental, ésta es tan ridícula como el resto de los personajes. Aparece un personaje embrague, que es el Viudo, que en esta obra está esbozado, pero se desarrollará plenamente en el sainete tragicómico, como dijimos anteriormente. Este personaje, desde la periferia, va viendo lo que ocurre y da su opinión y consejos al protagonista, expresando así la voz del autor. También aparecen personajes que refuerzan el machismo de Venancio y colaboran para que maltrate a Catalina. Aurora, por su parte, personaje tragicómico, le da a la protagonista consejos que ni ella puede cumplir, mintiéndole que es una mujer fuerte a quien ningún hombre va a maltratar, cuando en realidad es una mujer golpeada. Es un personaje patético, también ridiculizado por el autor.

Cayol ridiculiza al porteño típico, la arrogancia del argentino y sus sueños triunfalistas: Venancio, Cigorruga y Cremona, sueñan despiertos, y es esta actitud la que produce risa en el espectador. Sueñan con llevar un espectáculo de tango a España, y están seguros de que en Madrid van a cantar frente al rey y se van a hacer ricos y famosos (típico sueño del argentino hasta nuestros días). El único problema que se les presenta es Catalina,

a quien le exigen que haga lo que no puede, ya que no tiene talento artístico. Catalina es una buena mujer que quiere agradar y complacer a su marido. Para lograr esto tiene que cumplir con todo lo que él le pide, pero como no puede se siente defraudado.

Todos los personajes de *Entre bueyes no hay cornadas*, al igual que en la obra de Cayol, están planteados como caricaturas. González Castillo trabaja con la parodia no sólo a la pareja imposible (Mamerto-Petrona) del melodrama y a la coincidencia abusiva, sino también a tres tipos diferentes de compadritos que se jactan de su viveza criolla, los ridiculiza. Éstos son Churrinche, el típico vividor que simula ser guapo, Mamerto, fanfarrón, mentiroso, hombre casado que quiere tener una aventura amorosa con la muchacha y nada más, y Rana, quien de compadrito quiere ascender a cafiolo. Todos viven de sus mujeres, que son las únicas que trabajan: Churrinche vive de Petrona quien está empleada como personal doméstico, pues en p.11 dice: *Está el patrón y me va a ver del balcón*. Esto ratificado por Mamerto, quien le comenta a Rana: (...) *Del palacio aquel*, refiriéndose a la casa donde trabaja Petrona. Por su parte, Juana, la mujer de Mamerto, trabaja como empaquetadora en una fábrica de cigarrillos y sostiene su casa. Y Rana está reclutando damas como pupilas para vivir de ellas. Aparentemente son "hombres de cuchillo" pero en el momento de mostrar su valentía y enfrentarse, deciden no hacerlo y quedar los tres bien parados para que no se les arruine el negocio. El chiste verbal es frecuente. La situación está contada con una gran economía de recursos y no hay ningún personaje en crisis, sino que van viviendo las situaciones de la vida tal como se les presentan, sin escrúpulos, como algo natural.

En *El Retrato del pibe*, podemos hablar de la presencia de cuatro personajes: Juana, Garabito, el autor-narrador de las didascalias, y el pibe.

Juana y Garabito son arquetipos de la sociedad porteña de comienzos del siglo XX. González Castillo nos presenta a Garabito desde la parodia del compadrito, igual que los personajes de la obra anterior.

Juana⁹ es una mujer maltratada, sumisa, que trabaja como personal doméstico. Esto queda claro en el texto en pág. 24, "(...) y sacarme hasta la guita que me gano en el conchavo". De Garabito se dice que a veces aparece "curdela" (pág. 23). Según Bernardo

⁹ Es frecuente la tergiversación en la lectura de este personaje al representarla como una prostituta. Esto posiblemente se deba a la errónea interpretación de las didascalias que hacen referencia a Garabito como "su bacán", tomando literalmente lo que es un comentario irónico de González Castillo.

González Arrili (1967), a comienzos del siglo XX se llamaba curdela a un tipo perfectamente separable dentro de la infinita serie de beodos ciudadanos que consumía su bebida de preferencia en el despacho o almacén de la esquina. “El curdela criollo, más modesto que el curdela español o el italiano, le daba a la “bebida blanca”, incolora, es decir que prefería la caña histórica. El curdela borracheaba a gusto, bebía pausado, pero para merecer este título no debía llegar a la embriaguez”. Esto lo confirma el mismo personaje cuando en pág. 27 dice: “Pero lo uso yo también cuando voy al almacén a pillar el copetín”.

También González Castillo nos cuenta en las didascalias del comienzo “(...) y dejarlo a Garabito –su bacán- a todo estrilo, con escracho de pabilo, sin el morfe y sin carrito (...)”. Pensamos que cuando dice bacán, está expresando con ironía cualquiera de los tres posibles significados de esta palabra a comienzos de siglo XX: el que tiene concubina, el que explota a una mujer o el que tiene mucho dinero. Podríamos sugerir que Garabito es el típico vividor o pícaro porteño, que vive a costas de los demás y se mueve cerca del guapo y del compadrito, sin llegar a ser ninguno de los dos, pues si tomamos la definición de compadrito de Blas Raúl Gallo (1970), “el compadrito (diminutivo de compadre) es un guapo a mitad de camino, un sietemesino arrabalero, fanfarrón, procaz, algo así como el chulo madrileño. Puede ser simpático o no, generoso o egoísta, más o menos cobarde y más o menos decidido. Se distingue por querer aparentar una guapeza que no tiene”. Blas Matamoro (1971) define al compadrito como a una persona cuya aspiración es hacer la vida de rufián, vestirse bien, no trabajar y ser mantenido. Es un hombre tranquilo, no lleva armas, su indumentaria es una versión empobrecida y simplificada de la del compadre y no tiene nada que ver con el mundo de la mala vida ni con el matonismo.

Ya mencionamos que la presencia del pibe no sólo está enunciada en el título, sino que cierra la obra y está presente a lo largo ella. El pibe aparece en las acotaciones del comienzo, cuando el autor describe el ambiente: “(...) Un armario algo arruinado; encima de éste un portrete y el escracho de un pebete vestido de Juan Soldao”. Más adelante, cuando Juana está armando su linyera, descubre el retrato y nos cuenta cómo era Riquito. Se lleva el retrato. Por su parte, al desarmar Garabito el atado de ropa, lo descubre y pelean por él. De esta manera el pibe vuelve a renacer cuando sus padres recuerdan sus habilidades y ese recuerdo, totalmente vivo en ambos, los une en el final de la obra, en que

abrazados junto con el retrato de su hijo, deciden seguir viviendo juntos, produciéndose de esta manera una identificación asociativa y compasiva en el receptor.

Es muy graciosa la idealización del pibe, por parte de Juana y Garabito, y la descripción de sus habilidades y juegos. Cuando los juegos infantiles de la época eran el ta-te-ti, la rayuela, la yema quemada y el gallo ciego, el pibe “punguiaba los cobres”, “fumaba” y “escabiaba”.

8. Las condiciones de enunciación del discurso en González Castillo y Cayol

Nos detenemos especialmente en este punto de análisis porque si bien la enunciación inmediata de *El retrato del pibe* es informativa e imperativa a lo largo de toda la obra, característica del sainete como pura fiesta, González Castillo rompe con esta regla al desarrollar la literaturización de las didascalias del comienzo y del final, atribuyéndole tal vez una nueva función a las acotaciones, que poseen características estéticas propias y rebalzan las categorías de clasificación del sainete. Las acotaciones de esta obra alcanzan una elaboración narrativa y literaria de gran valor estético, orientada a la recepción de un lector. Son una presencia entre el discurso de los personajes y la representación, y nos muestran la concepción artística del dramaturgo, su percepción del mundo, sus intenciones al escribir esta obra. A diferencia de la mayoría de sus obras, en *El retrato del pibe*, hay didascalias en casi todos los textos de Juana y Garabito que marcan muy de cerca la interpretación de los actores, indicándoles la línea de actuación a seguir.

Como expresamos en la Introducción, el discurso de las didascalias constituye un lenguaje técnico dirigido al director y a los actores, habitualmente considerado como un “texto secundario” que acompaña al texto principal, constituido a su vez por el diálogo de los personajes, y se las lee como instrucciones para la representación del texto según la concepción del autor. En *El retrato del pibe*, además de sus funciones de indicar datos sobre el espacio y el accionar de los personajes, las acotaciones del comienzo tienen otra función que las puede transformar en representación teatral, y que da lugar a la aparición de otro personaje, en el caso de que este texto sea representado o leído. De esta manera, la gran potencialidad literaria de las didascalias hace que éstas se constituyan en un narrador, un sujeto de la enunciación que aseguran la presencia del dramaturgo dentro de la obra como un personaje más.

Las didascalias del comienzo, aunque aparentan forma de narración, están escritas en octosílabos, son poesía:

Bulín bastante mistongo,
 aunque de aspecto sencillo,
 de un modesto conventillo,
 en el barrio del mondongo.
 Una catrera otomana,
 una mesa, una culera,
 un balde, una escupidera
 y cualquier otra macana.
 Que me pongan el salón
 sin cara de cambalache,
 y uno que otro cachivache
 en uno que otro rincón. (...).

Si bien a lo largo del siglo XX se fue produciendo una evolución de las didascalias en cuanto a cantidad y detalle de los movimientos escénicos, esto no ocurrió en cuanto a la utilización de elementos poéticos. Una de las excepciones sería Ramón Del Valle Inclán, quien escribió en verso todas las acotaciones de *Voces de gesta*:

Llegan otros mancebos montañeses,
 rudos, fuertes, de rostros encendidos,
 melados por el sol como las mieses,
 con cayadas al fuego retorcidos,
 con capuces del pelo de sus reses,
 y zajones de cuero mal curtidos. (p. 29)

y más adelante agrega:

Ginebra apareció como una muerta:
 Trágico andar, las manos retorcidas,
 la voz entrecortada, que no acierta
 a modular. ¡Las ropas desceñidas! (p. 77)

También desde las didascalias se nos presenta el cuarto personaje, que cobrará vida definitivamente a través del discurso de Juana y Garabito: *el pibe*, cuya presencia ya ha sido enunciada en el título y se mantiene a lo largo de toda la obra.

En *El debut de la piba*, las didascalias cumplen con su función imperativa y hay bastante literaturización, Cayol comienza la obra con “Un cotorrito blanco como la nieve” (p. 13), inicio poético y sugerente mientras cerca del final marca con sutileza el clima que debe acompañar el texto cuando dice “(...) el canario, como desperezándose, pía dos o tres veces”, aunque no llega al nivel logrado por González Castillo.

Con respecto a otros aspectos del discurso, desde la enunciación mediata, tanto en González Castillo como en Cayol, hay presencia de la función referencial, conativa y fática, destacándose la función poética y la emotiva, cuyo acento está puesto en la producción de risa, con matices sentimentales. Hay idiolecto en todos los personajes que hablan un lenguaje urbano, típico de las clases subalternas, mezclado con lunfardo. Dentro de esta línea cada personaje se adueña de un discurso que lo diferencia del otro.

En *El retrato del pibe*, desde el discurso también podemos leer el código social de la pareja, donde además está expresado el tipo de relación que tienen. Ejemplo en página 22:

JUANA.- (...) *Y al fin, si un día aburrida,
Le enjareto la cartilla,
Me amaga con la cuchilla,
Alzao como leche hervida,
Y me llama ranfañoza,
Y me maltrata de fijo...
Dándome cada amasijo
Hasta dejarme mormosa...*

Es interesante el uso del monólogo y del aparte que el autor hace a través de Juana. A través del monólogo¹⁰, pues el personaje pasa por momentos de reflexión y emoción cuando cuenta sus confidencias, y presenta los argumentos y contra-argumentos para tomar la decisión de irse del conventillo. El monólogo del comienzo de la obra, dirigido a un receptor que es el mismo público, establece una relación de comunicación entre el actor y

¹⁰ De acuerdo a la clasificación de Pavis (1996), sería un *monólogo técnico*, pues a través de él Juana nos informa los importantes niveles de prehistoria de este grupo familiar, al contarnos los acontecimientos pasados que no pueden ser presentados directamente. También sería de orden *lírico* y de *decisión*, de acuerdo a la misma clasificación.

el destinatario del mensaje, y al mismo tiempo mantiene la artificialidad de la representación teatral alejada del naturalismo. Según Pavis (1996), esta forma discursiva ya no es la marca de solipsis de un personaje sino la comunicación dirigida al espectador para que tome conciencia de la representación teatral y de su propia situación frente al teatro y a la sociedad.

Los apartes de Juana y Garabito son oportunos y están muy bien dosificados a lo largo de la obra, produciendo tanto risa como emoción. Constituyen, junto con el monólogo del comienzo una apelación directa al público, complicidad con ese público, un procedimiento teatral alejado de la concepción naturalista del teatro. El aparte es un discurso del personaje dirigido a sí mismo, y en consecuencia al público. Al reducir el contexto semántico a un solo personaje, y al estar éste hablando consigo mismo en voz alta (nadie se miente a sí mismo voluntariamente), ayuda a que el espectador sepa a qué atenerse y juzgue con conocimiento de causa.

Del mismo modo que Trejo y Butaro, González Castillo incursionó en el sainete en verso, siguiendo la tradición española. Todo el sainete está escrito en octosílabos; tanto la rima como las estrofas facilitan la memorización del texto por parte de los actores. El verso, como expresión dramática tiene las pausas, las respiraciones y los acentos prefijados que destacan los diferentes grados de intensidad de la palabra. Por otra parte, el teatro en verso o teatro poético, evita el terreno naturalista y coloca a la gente en una atmósfera estilizada, produciendo distanciamiento; tomando las palabras de Jorge Luis Borges (1956:152), “el verso impide que los espectadores olviden la irrealdad, que es condición del arte”.

Al igual que *El retrato del pibe*, *Entre bueyes no hay cornadas* es un sainete escrito en verso; tiene, en cambio, muy pocas didascalias que son informativas, sin literaturización.

El discurso de los personajes es referencial, conativo, poético, expresivo (poniendo el acento en la producción de risa) y fático.

Hay idiolecto en todos los personajes: hablan un idioma urbano, con bastante lunfardo y palabras al revés, confirmando el código social de los mismos ya que son todos de clase muy baja, habitantes del suburbio.

Con respecto a las condiciones de producción del diálogo, las relaciones entre los personajes son simétricas entre los hombres, no así con Catalina, quien por su sometimiento no se atreve a hacer frente a las descalificaciones de Venancio,

subordinándose a él. El texto posee mucha fuerza ilocutoria que produce risa en el espectador, junto con una profunda emoción en *El retrato del pibe*.

9. El espacio público y el espacio privado y las convenciones de género

En *Entre bueyes no hay cornadas*, la acción se produce en una calle de arrabal en un suburbio de Buenos Aires en 1908, en la esfera de lo público. La esquina era el típico lugar de la cultura popular barrial, espontáneo, donde se congregaba la “muchachada” del barrio. A comienzos del siglo XX, la calle no sólo era espacio para los reclamos políticos y reivindicaciones sociales, sino también era el lugar de abordaje y seducción al otro sexo. Era un espacio principalmente masculino, poco frecuentado por las mujeres, excepto para ir y volver de su trabajo o hacer las compras. Este es el caso de Petrona, que en el momento de la acción ha salido de la casa donde sirve para ir al mercado. Sin embargo, se advierte que le gusta salir a la calle, se relaciona con los dos hombres con picardía y es rápida para recibir regalos, no tiene pudor. A comienzos del siglo XX la calle fue un territorio nuevo, frecuentado por hombres más que por mujeres; este territorio se iba renovando año a año en los negocios, las vidrieras, los transportes, las fábricas, las comunicaciones.

Desde la puesta en escena, la elección de este espacio para que transcurra la acción de la obra facilita su realización, pues como obra telonera su resolución escénica debía ser sencilla, ágil y ayudar a sostener el ritmo del espectáculo.

En forma inversa, en *El retrato del pibe* y *El debut de la piba*, los personajes se mueven en el ámbito de lo privado. La acción de las tres obras se desarrolla en espacios “idealizados”, estilizaciones de los lugares reales (los barrios humildes de Buenos Aires), en sintonía con el imaginario social de los espectadores.

Juana y Catalina desarrollan su actividad en un espacio íntimo (la pieza de conventillo y el patio del cotorrito), en cambio Petrona se mueve en la esfera de lo público, la calle, espacio eminentemente masculino). Espacios diferentes para diferentes tipos de mujeres quienes tienen en común la subordinación al hombre, a pesar de sus intentos de rebeldía y su coraje para decidir irse de sus casas, tal como lo expresan Juana y Catalina. Sin embargo Petrona, y tal vez por eso se desenvuelve en la calle, es coqueta, “viva” y pícara, como se ve en la escena con Mamerto, en que consigue el reloj a cambio de una cita

que lo más probable es que no cumpla. De todos modos, a pesar de su picardía con otros hombres, es sometida por Churrinche, a quien le entrega el reloj. Las tres mujeres son trabajadoras, poseen sentido común y se someten a la autoridad del hombre. Tanto Juana como Petrona trabajan como personal doméstico, y Catalina es ama de casa. Si bien hay referencias a lo social, no se cuestiona la realidad en ninguno de los sainetes.

Con respecto a los espacios públicos, Dora Barrancos (2000) destaca que las mujeres raramente transitaban las calles, ni siquiera sobresalía su presencia en las horas tempranas de la tarde en que se recorrían las tiendas. Iban casi siempre acompañadas, muchas veces de niños dispuestos a ganarse algunas monedas. Y esto seguía ocurriendo todavía a inicios de la década de 1920. Para la enorme mayoría de las mujeres, el espacio público, en especial la calle, era una amenaza a la privacidad, una inundación de lo íntimo.¹¹

En las obras mencionadas, la extraescena realista es el almacén de la esquina, lugar de reunión muy común a comienzos del siglo XX, sólo frecuentado por hombres. Los personajes masculinos son improductivos, viven de sus mujeres y son parodias a los diferentes tipos de compadritos y vivillos porteños. Tampoco hay reflexión en estos personajes, excepto en el Viudo, quien como ya expresamos anteriormente, se transformará en el personaje embrague del sainete reflexivo.

Otro punto en común que expresan tanto Castillo como Cayol, es la confianza entre los hombres para revelar y confesar sus problemas íntimos, conducta masculina muy común en la época.

10. Diferencias en el punto de vista entre González Castillo y Cayol

Cayol focaliza el motor de la obra en la pareja central y el Viudo que defienden el amor y el cariño por encima de todo. Esto reforzado por la entrega del mundo por parte de las didascalías en la descripción del espacio de Catalina y Venancio y los sentimientos de cada personaje.

¹¹ Cómo sería el asedio que a principios de 1918 hubo necesidad de una ordenanza, en la ciudad de Buenos Aires, que hacía lugar a la denuncia policial por parte de las que se sentían ofendidas, sin necesidad de que mediaran testigos (Dora Barrancos, 2000:558).

En el caso de González Castillo en *Entre bueyes no hay cornadas*, el punto de vista es el de la parodia al compadrito. El autor hace una crítica al machismo de los tres hombres, sus fantasías de explotar cada vez a más mujeres y seguir viviendo de ellas. Aún cuando se trata de un sainete de tipo festivo, un divertimento, el autor nos deja entrever la telaraña social que forzaba a la mujer a caer en un rol de víctima, sin posibilidades de independencia, siendo ella el motor económico de la pareja.

A diferencia de la obra anterior, en *El retrato del pibe* la focalización está apoyada en Juana, desde el momento en que ella abre la obra con un monólogo y se dirige al público para contarle su vida con Garabito. De esta manera el espectador es parte del juego escénico desde el comienzo. González Castillo elimina la distancia con el receptor, y genera una alianza al colocar a la mujer en el rol de víctima de un hombre que la maltrata y sería más cariñoso tal vez "si su hijito, la alegría de ambos", no hubiese muerto. A través de sus intentos por irse y provocando a Garabito para que la retenga, Juana nos va contando su historia de amor, nos muestra los lazos de afecto entre ambos, y el triunfo del amor y la vida por encima de la miseria que los rodea.

Desde las didascalias, el autor nos entrega un mundo idealizado, ubicado en un conventillo en el "barrio del mondongo".¹² Es tanta la pobreza, que Juana hace su linyera con la ropa (que no es mucha), no tiene ni un bolso donde guardar sus pertenencias.

González Castillo pide que la habitación a la que irónicamente la denomina "bulín", sea de aspecto "sencillo", a pesar de su pobreza y también aclara que desea unos pocos objetos, para evitar así el "cambalache", el hacinamiento de utilería. No habla de escenografía sino de "decoración", apoyándose en la concepción griega de "el arte de adornar el escenario" por medio del decorado pictórico del telón de fondo y le dedica el primer párrafo de las didascalias a la descripción del ambiente. El efecto poético nos ayuda a ver estos personajes como los descriptos por González Tuñón "choferes, cocheros y

¹² Se llamó "barrio del mondongo" al primitivo barrio de San Telmo y más adelante al de Montserrat (también llamado barrio del tambor), que estaban habitados por negros, tanto esclavos como libertos. Los negros construyeron ranchos de barro con techos de paja formando naciones, siendo las calles Chile y México las preferidas. Por lo general, estas naciones tomaron los nombres de sus lugares de procedencia en África. Una de ellas se llamó Mondongo, aunque también se piensa que el nombre se debió a que la alimentación de la mayoría de sus habitantes estaba basada en el mondongo, alimento de origen africano que consumían a causa de su pobreza y conseguían de los mataderos cercanos.

La cultura africana penetró de diversas formas en la cultura porteña ya que hay muchas palabras en el lenguaje rioplatense de origen africano: bambulá, bochinche, bombo, catinga, chimango, malambo, maní, matungo, merengue, milonga, mucama, papagayo, quilombo, tamango, tango, tongo, timba, tumba, zamba, etc.

canillitas. Estos canillitas, que eran encantadores, tenían algunos amigos malandras, eh? Rateros... rateros, en el fondo gente casi angélica, que tenían su duende y su ángel (...) Todos estos canillitas eran amigos también, ocasionales, de malandras, de malandrines, de ese tipo de esos ladrones, sentimentales que lloraban tremendamente cuando el malevo Muñoz recitaba el poema *Los Viejos*, o cuando yo decía *Eche Veinte Centavos en la Ranura*¹³. De esta manera el autor trabaja con otro nivel de realidad generando la distancia y la alienación que produce el teatro poético.

Las didascalias del final son la síntesis del punto de vista del autor: “Dice esto con entusiasmo, mientras que el grupo¹⁴ que forma con Juana en un tierno abrazo contrasta con la miseria circundante”. Cuando dice “el grupo” está enfatizando que son tres los personajes: Juana, Garabito y el retrato del pibe.

La poética codificada en los tres sainetes ratifica una ley obligatoria del sainete como pura fiesta, que es la producción de risa en el receptor, borrándose los límites entre la realidad y la ficción y produciendo una identificación asociativa en el receptor, sólo que sin fin de fiesta.

11. La recepción de los primeros sainetes de González Castillo

La procedencia social del público de sainete como pura fiesta era bastante heterogénea y de una gran participación, con aplausos, silbidos, comentarios verbales, agitando sus sombreros, tirando pétalos de flores al escenario (como cuentan que ocurría en muchas de las actuaciones de Pablo Podestá). Era un público que buscaba divertirse, reír con los pasajes cómicos y conmoverse con los sentimentales. Con respecto a las instituciones mediadoras, también en torno al género chico se constituyó un discurso crítico con sus leyes propias que se diferenciaban del gusto de los receptores, aumentando la distancia estética entre ambos.

No encontramos críticas ni gacetillas en los diarios de la época. Esto nos hace suponer que en 1908 las instituciones legitimantes preferían oírse de comentar obras

¹³ Entrevista a Raúl González Tuñón editada en el CD “Todo Raúl González Tuñón”, por Cuarteto Cedrón, año 2006 Acqua Records Producciones. La transcripción es nuestra.

¹⁴ El subrayado es nuestro.

nacionales que representaran la posibilidad de alejarse u oponerse a las textualidades del teatro popular, como las de Nicolás Granada o Gregorio de Laferrère, o bien las tradicionales óperas, operetas y obras de teatro culto que estaban en manos de compañías extranjeras como la Cía. María Guerrero-Fernando Díaz de Mendoza, Cía. Gemma Caimmi, Cía. Tina di Lorenzo, Cía. Ferandy Braudés, Cía. Perdiguero y la Cía. de Dramas y Comedias de Nueva York (en inglés).

En 1908, la textualidad dominante estaba representada por los textos del Romanticismo tardío, la remanente por los del Microsistema de la gauchesca teatral, y la emergente por el sainete y la revista criollas.

Entre bueyes no hay cornadas fue estrenada en el teatro Argentino como “entremés cómico” el 29 de junio de 1908 en el Teatro Argentino por la Cía. Parravicini, y los personajes fueron interpretados por Lucrecia Borda como Petrona, Enrique Muñio como Rana, Luis Vittone como Mamerto y Alberto Ballerini como Churrinche. Es una obra corta, de las llamadas “teloneras” que se representaban al modo de los entremeses, entre las obras principales.

Siempre tuvo muy buena recepción y las compañías la incluían en su repertorio porque es una obra muy efectiva.

Si bien no encontramos críticas ni comentarios, la permanencia en cartel de *Entre bueyes...* nos hace suponer que la recepción del público fue excelente. Llegamos a esta conclusión porque hicimos un seguimiento de seis meses en las carteleras de tres de los diarios principales de la época: La Nación, Tribuna y El País, y desde su estreno, el 29 de junio de 1908, figuraba anunciada de manera permanente en el Teatro Argentino junto a otras obras que iban rotando, muchas de ellas también de González Castillo. Habitualmente se representaba en la función de las 2.30 de la tarde.

El mismo Parravicini incorporó en algunas de sus revistas un monólogo titulado *Mamerto*, que no es más que el monólogo del comienzo de la *Entre bueyes...* Éste texto se siguió representando durante años en diferentes revistas de Muñio-Alippi, y en los programas lo anunciaban como *Mamerto*, de José González Castillo, y con ese título se publicó como monólogo.

Los años 1908 y 1909 fueron muy fructíferos para González Castillo, pues la Cía. de Parravicini le estrenó *Entre bueyes no hay cornadas*, *El retrato del pibe*, *El detective*, *El*

turro y la saga de Sherlock Holmes: *El misterio del cuarto de pinturas*, *La apuesta de Holmes* y *Sherlock Holmes en Buenos Aires*, en 1908, y al año siguiente, Muiño con su compañía puso en escena *Luigi y La guitarra*, y repuso *Entre bueyes no hay cornadas* y *El detective*. También ese mismo año estrenó en el Teatro Olimpo, *Casa encantada*¹⁵.

En 1962 la volvió a estrenar el grupo Gente de Teatro Asociada en un espectáculo titulado *Muestra de teatro breve argentino*, junto a *El amor de la estanciera*, *Mustafá*, *La mujer más honesta del mundo*, *El retrato del pibe* y *El debut de la piba*, en el teatro Argentino, bajo la dirección de Orestes Caviglia y Milagros de la Vega, respectivamente. Gente de Teatro Asociada fue una cooperativa de trabajo integrada por los actores que hasta ese momento habían formado la Comedia Nacional Argentina en el Teatro Nacional Cervantes, y renunciaron en masa en apoyo de su director artístico, Orestes Caviglia¹⁶. Ellos eran Ernesto Bianco, Inda Ledesma, Violeta Antier, Jorge Rivera López, Carlos Carella, Conrado Coradi, Lalo Hartich, Alicia Berdaxagar y Milagros de la Vega.

El 29 de enero de 1963 se estrenó *Entre bueyes no hay cornadas*, con un elenco integrado por Alicia Berdaxagar en el rol de Petrona, Conrado Corradi en el rol de Mamerto, Marcelo Krass en el rol de El Rana y Alfredo Tobares como Churrinche. La escenografía fue de Saulo Benavente y la dirección de Orestes Caviglia.

El retrato del pibe fue estrenado el 9 de noviembre de 1908 en el teatro Argentino por la compañía de Florencio Parravicini. Lucrecia Borda interpretó el personaje de Juana y Enrique Muiño el de Garabito. Se representó innumerable cantidad de veces casi imposibles de rastrear, por diferentes compañías hasta nuestros días.

Según las carteleras de los diarios, en Buenos Aires en 1908 había sólo cuatro Compañías de teatro argentino, estas eran: la Compañía José Podestá, Compañía Florencio Parravicini, Compañía Pablo Podestá y Compañía Hnos. Podestá (suponemos que la Compañía de Angelina Pagano estaría de gira, pues no figura en cartelera). El resto del teatro que se representaba en Buenos Aires estaba en manos de compañías extranjeras cuyo repertorio abordaba obras pertenecientes al teatro culto, y compañías de ópera, opereta y

¹⁵ Las únicas obras que llegaron a nuestros días son *El retrato del pibe*, *Entre bueyes no hay cornadas*, *Luigi* y *El misterio del cuarto de pinturas*. El resto están perdidas.

¹⁶ Orestes Caviglia, en ese momento Director Artístico del Teatro Nacional Cervantes, recibió orden de la Secretaría de Cultura de despedir a "dos comunistas" que había trabajando en el teatro, Inda Ledesma y Saulo Benavente. Orestes Caviglia renunció, y el elenco lo acompañó en esta resolución renunciando todos los actores.

zarzuela. Si bien desde 1902 se había formado un campo intelectual teatral, y como dijimos anteriormente, el número de asistentes a espectáculos públicos había aumentado de 1.488.529 en 1900 a 8.424.220 en 1909 (en espectáculos públicos incluimos óperas, operetas, zarzuelas, sainetes, dramas, circos, cinematógrafos, etc.), destacamos la timidez con que la crítica especializada se iba acercando al sainete y a la revista que en pocos años más ocuparían un lugar dominante en el microsistema popular del teatro porteño.

El diario Tribuna, El País y La Nación del 9 de noviembre de 1908, en su columna Teatros y Artistas, Arte y Artistas y Espectáculos, respectivamente, anuncian:

La función de hoy en este teatro, es en honor y a beneficio del aplaudido actor Sr. Enrique Muiño, habiéndose confeccionado con tal motivo un variado y novedoso programa del espectáculo. Se representarán: la popular zarzuelita en 1 acto de Alberto Novión y el maestro Arturo de Bassi, titulada: "La cantina"; estreno del entremés cómico en verso original de José González Castillo: "El retrato del pibe"¹⁷; estreno de (...). Las muchas simpatías que tiene el público bonaerense al actor Enrique Muiño, hacen augurar un espléndido beneficio.

Recordemos que el "beneficio" consistía en la dedicatoria de una función a los protagonistas o a determinado actor o a algún integrante del elenco por cualquier motivo. Era la ocasión que tenían los actores de ganar algo de dinero extra, pues sus ingresos eran bastante magros ya que trabajaban sin día de descanso y ganaban el mismo sueldo, independientemente de la cantidad de funciones. En otras épocas (siglo XIX) se consideraba que el beneficio, además, era la ocasión que tenían los admiradores de agradecerle a los actores su talento artístico por medio de regalos, generalmente de alto valor. Los regalos consistían en dinero en efectivo o cualquier otro obsequio que equivalía a dinero, joyas, etc.

El retrato del pibe se volvió a representar el 12 y el 13 de noviembre en el mismo teatro por la misma compañía, junto a *El pescador, Garras y Marta Gruni*; y *El pescador, Dr. Franz, cirujano y Marta Gruni*, respectivamente.

En el mes de diciembre se produjo un incendio en el teatro Argentino, Florencio Parravicini fue internado con quemaduras muy graves y el teatro cerró hasta el viernes 15 de enero de 1909 en que el actor se reintegró para volver a alejarse el martes 19 del mismo

¹⁷ Escrito con "v" corta en la cartelera del diario. José Gobello investigó la procedencia de esta palabra y sostiene que se trata de una voz jergal, más precisamente ladronil, originada en "pivello" que en el antiguo jergo significaba muchachuelo o pilluelo y que dio origen al genovesismo "pivetto", que es la forma con la que llegó a Buenos Aires para generar nuestro "pibe".

mes hasta su completo restablecimiento. Durante ese tiempo en que el Argentino estuvo cerrado, Muiño formó su propia Compañía y estrenó *Luigi*, el 9 de marzo de 1909 en el Teatro Moderno, obra que analizaremos en el próximo capítulo. En la programación incluyó otras obras de González Castillo, pero no *El retrato del pibe*. Si bien Joaquín De Vedia, en el diario La Nación del 28 de marzo de 1909 comenta que junto con “La guitarra, un entremés y una zarzuela, obtuvieron del público la más favorable acogida, cuando las estrenó la Compañía Muiño en el Moderno (...)” tal vez el éxito fue el día del estreno, pues durante los cuatro meses posteriores siguientes sólo se dieron dos funciones de *El retrato...*

Tanto La Revista Teatral de Buenos Aires como P.B.T. de 1908 no mencionan ninguna obra de teatro popular. Los comentarios y las notas son para obras de teatro culto y teatro lírico.

En 1962 el grupo Gente de Teatro Asociada volvió a estrenar *El retrato del pibe* como parte de un espectáculo titulado *Muestra de teatro breve argentino*, junto a *El amor de la estanciera*, *Entre bueyes no hay cornadas*, *Mustafá*, *La mujer más honesta del mundo* y *El debut de la piba*, en el teatro Argentino, bajo la dirección de Orestes Caviglia y Milagros de la Vega. Al año siguiente, el 12 de febrero de 1963 se volvió a estrenar *El retrato del pibe*, con un elenco integrado por Alicia Berdaxagar en el rol de Juana y Guinzo en el rol de Garabito. La escenografía fue de Guillermo de la Torre y la dirección de Milagros de la Vega.

Otra reposición fue en julio de 2002, en el Teatro del Pueblo bajo la dirección de Miguel Guerberof, con María Ibarreta como Juana y Horacio Acosta como Garabito. El espectáculo estaba concebido dentro de un formato de teatro experimental, como una investigación que mostraba tres versiones de la misma obra, una detrás de la otra. Una siguiendo el estilo del sainete, otra el del grotresco y la tercera como teatro del absurdo.

12. La caricatura como herramienta para la crítica social

Todos los personajes están planteados como caricaturas de diferentes tipos sociales que atraviesan malentendidos, equívocos, y parodias de situaciones amorosas. A través de

la caricatura y el ridículo, González Castillo y Cayol hacen una crítica a la sociedad porteña de la época, y en particular al vínculo hombre-mujer, dentro de las reglas que les permite el género. El autoritarismo del hombre está expresado y ridiculizado en las tres obras. De esta manera, en *El debut de la piba* es Venancio quien decide cómo y cuándo se hace todo: cuándo se come, a dónde hay que ir, qué hay que hacer y Catalina obedece. Es tan grande su sometimiento que hasta se le exige que baile y cante, para que con su trabajo todo el grupo de hombres se pueda enriquecer. En *El retrato del pibe*, Garabito la va convenciendo a Juana que no lo abandone cuando le dice:

Separarse dos que han sido
como nosotros, un nido
de palomas... es tremendo...
es echarse sin razón
una duda permanente,
una sospecha hiriente
un clavo en el corazón!...

y más adelante, cuando Juana le da la moneda para jugar a cara o cruz, Garabito “mira caer la moneda y se la guarda en el bolsillo” (p. 28) mientras le dice “¡Vas a jugar con el nene!...¡Con el recuerdo de un muerto!...” (p. 28)

A pesar de que Catalina es una buena mujer, trabajadora, amable, Venancio la atormenta pidiéndole que haga lo que no puede hacer. Por su parte, Venancio padece este “ser hombre” pues ni siquiera le puede pedir perdón, ya que “los hombres no deben volverse atrás”. A tal punto está presionado él también que en la escena final, cuando la llama, como expresión de amor sólo atina a decirle: “¡Qué pongás la mesa!” Este mismo autoritarismo lo expresa Cigorraga cuando le dice a Venancio “¡Flojo! ¿Y la llamás? (...) Pero es que me da estrilo, porque son una punta de carneros....” Incluso el Viudo tiene la misma concepción descalificatoria de la mujer. Esto lo expresa cuando dice “La mía también era así: piedra en bruto, no valía nada pa nada...”

Valiéndose de la caricatura, los autores ridiculizan las costumbres de un sector social, los roles de la mujer y del hombre, dentro del horizonte de expectativa del público de la época. Todavía hoy *El debut de la piba*, *El retrato del pibe* y *Entre bueyes no hay cornadas* son clásicos que sigue generando risa y alivio en el espectador. La identificación que produce es asociativa.

“Si González Castillo fuera solamente el autor de *Entre bueyes no hay cornadas*, *El retrato del pibe*, *La telaraña*, *Luigi* y *La serenata* tendría asegurada su perpetuidad en la historia del teatro argentino, porque fue en esas obras que el artista escuchó sus voces interiores”.

Vicente Martínez Cuitiño, *El café de los inmortales*

Capítulo II. Su teatro popular. El sainete tragicómico.

1. Introducción al sainete tragicómico. *Luigi* y *La serenata*, de José González Castillo

A medida que va evolucionando el género se rompe la armonía del patio del conventillo; el sainete incorpora el tema de los enfrentamientos sociales y la mostración de los problemas individuales de las clases subalternas, negados por los sectores cultos.

Podemos definir al sainete reflexivo como un texto patético con elementos melodramáticos, como la pareja imposible y la coincidencia abusiva; con un desenlace esperadamente trágico-patético, que significa una pérdida casi total para el personaje, pues pierde la libertad pero salva su honor. Dentro del sainete tragicómico diferenciamos tres modelos: a) el sainete reflexivo, cuyo modelo es *Los disfrazados*, de Carlos Mauricio Pacheco, b) el del autoengaño, con *El movimiento continuo*, de Discépolo, De Rosa y Folco, y c) el inmoral, con *Don Chicho*, de Alberto Novión.

En el sainete tragicómico reflexivo el motor de la acción es la honra social, y una característica saliente es la inacción del sujeto hasta casi el desenlace. Estos textos, cuyos paradigmas son obras como *Los políticos* (1897), de Nemesio Trejo, *Canillita* (1902), y *Moneda falsa* (1907), de Florencio Sánchez, son dramas de personaje sostenidos por la comicidad verbal, en muchos casos, una historia sentimental que en su desenlace cae en el patetismo y una moraleja explícita expresada por la reflexión del personaje embrague. A partir de *Los disfrazados* en 1906, Pacheco introduce un cambio en el sistema de personajes del sainete con la aparición de dos personajes nuevos: uno reflexivo (Don Andrés) y otro sufriente (Don Pietro). En esta nueva fase la caricatura cambia su función pues deja de ser principio constructivo como en el sainete como pura fiesta, para pasar a cuestionar los males sociales, y hacer meditar al espectador sobre su situación. Ya no es una caricatura que divierte, sino que es existencial. Se produce una alternancia entre lo cómico y lo trágico. Es decir, el sufrimiento de Don Pietro y de Luigi (protagonista del sainete homónimo que analizaremos a continuación), deja de ser sentimental para transformarse en patético. Otra novedad en esta fase es que aparece el asesinato como resolución del conflicto. El personaje así logra salvar su honor, aunque con pérdida de la libertad.

Ya en este sainete no se advierte el confiado conformismo, la armonía que imponía luego del desenlace el sainete como pura fiesta, que producía alivio en el espectador. En el

sainete tragicómico se plantea un universo en conflicto y aquella ingenua armonía no se recupera más.

Como textos remanentes de la época, consideramos los generados dentro del Microsistema de la gauchesca teatral (1884-1896), cuyos textos más representativos son *Calandria* (1896), de Martiniano Leguizamón; *Juan Cuello* (1890), versión de la novela de Eduardo Gutiérrez realizada por Luis Mejías y José Podestá; y *Julián Jiménez* (1891), de Abdón Arózteguy.

Parte del teatro popular de González Castillo fueron sus sainetes tragicómicos reflexivos, que comparamos con *Los disfrazados*, obra canónica que inaugura esta segunda fase del sainete. Pondremos de manifiesto los puntos que tienen en común y también sus diferencias en los niveles principales del texto, destacando las peculiaridades de cada autor.

Desde la intriga, en los tres sainetes aparece lo patético como marca fundamental del personaje central. Hay alternancia con lo cómico en la obra de Pacheco, aunque este procedimiento apenas es utilizado por González Castillo. Se produce reiteración en los tres sainetes y el desenlace es patético, con pérdida para el protagonista de una u otra forma: en *Luigi* el actante sujeto mata a su cónyuge, en *Los disfrazados* mata a su oponente, y en *La serenata*, Rosina se convierte en asesina del hombre que ama.

La obra de Pacheco transcurre en el patio de un conventillo. La novedad que introduce el autor es que lo transforma en zona de conflicto. De esta manera se quiebra la armonía cuando aparece la inestabilidad de Don Pietro. En esto Pacheco es un innovador e inaugura el género. González Castillo en cambio, introduce otros espacios menos convencionales, también lugares de reunión de las clases subalternas y lleva la acción a una fábrica de vidrios y a una fonda. Esta es otra novedad. Sin embargo en ninguna de las tres obras se recupera la armonía.

Hay mirada final tanto en *Los disfrazados* como en *La serenata*, mientras que en *Luigi* esto no ocurre y en consecuencia, la obra se hace más dura, pues se acentúa la tragedia del protagonista.

2. Contexto histórico 1901-1910

I. En los años '80, la visión del futuro del país de la clase dirigente era optimista pues la Argentina se integraba a la economía europea como compradora de manufacturas y

proveedora de materias primas. Este optimismo era apoyado por la creencia en una economía liberal, que permitiera el libre juego de las fuerzas comerciales, y en una educación al estilo europeo. Los hombres que acompañaron este proceso de modernización fueron discípulos del pensamiento de Juan B. Alberdi (1818-1884) quien sostenía que había que “civilizar” al país con capital y mano de obra extranjeros, preferentemente de origen anglosajón. Eran partidarios de que los asuntos políticos estuvieran reservados a una elite letrada que se consideraba la única apta para conducir al país. Para lograr esto se apoyaban en el fraude electoral, pues no había padrones oficiales, el voto era cantado, y las elecciones se teñían de violencia y agresión, siendo los hombres representativos del poder político Julio A. Roca, Miguel Juárez Celman y José Figueroa Alcorta; algunos de los intelectuales que acompañaron este proceso fueron Paul Groussac, Miguel Cané, Eduardo Wilde, Carlos Pellegrini, Luis Sáenz Peña, y Joaquín V. González, entre otros.

El texto de Ángel Villoldo (1903) para la milonga *Matufias (o el arte de vivir)*, va a dejar testimonio en la canción popular del clima político imperante en el país en el cambio de siglo.

Es el siglo en que vivimos
de lo más original
el progreso nos ha dado
una vida artificial.
Muchos caminan a máquina
porque es viejo andar a pie,
hay extractos de alimentos
y hay quien pasa sin comer.
Siempre hablamos de progreso
buscando la perfección
y reina el arte moderno
en todita su extensión.
La chanchulla y la matufia
hoy forman la sociedad
y nuestra vida moderna
es una calamidad. (...)

Los curas las bendiciones
las venden y hasta el misal
y sin que nunca proteste
la gran corte celestial.
Siempre suceden desfalcos
en muchas reparticiones,
pero nunca a los rateros
los meten en las prisiones.
Se presenta un candidato,
diputado nacional,
y a la faz de todo el mundo
compra el voto popular.
Se come asado con cuero

y se chupa a discreción
 celebrando la matufia
 de una embrollada elección.
 Hoy la matufia está en boga
 y siempre crecerá más
 y mientras el pobre trabaja
 y no hace más que pagar.
 Señores, abrir el ojo
 y no acostarse a dormir,
 hay que estudiar con provecho
 el gran arte de vivir.

Parte de la burguesía se identificaba con el positivismo, con el avance de la ciencia y de la técnica que pondría fin a las secuelas de “barbarie” tanto en el orden material como en el cultural y buscaron nacionalizar la cultura del país promoviendo una educación laicista y separando a la Iglesia de las cuestiones de estado. En 1884 se sancionó la ley 1.420 de Educación Común obligatoria, gratuita, gradual y laica, y en el mismo año se sancionó la ley 1.565 de Registro Civil para registrar nacimientos, matrimonios y defunciones. Esto produjo el enfrentamiento con la Iglesia y los sectores católicos representados por José M. Estrada, Pedro Goyena y Emilio Lamarca, entre otros.

En lo institucional, la generación del 80 logró la integración del territorio y la consolidación de un gobierno nacional, y en lo económico, promovió el ingreso al país de capital extranjero y fomentó la inmigración.

La famosa frase de Roca “orden y progreso”, fue significativa para esa generación para quienes “progreso” significaba asegurar un orden interno para conseguir el crecimiento económico, y el “orden” se lograría eliminando cualquier vestigio de “barbarie” que remitiera a un pasado indio-hispano: hábitos criollos, vida rural, mentalidad colonial. También el darwinismo social había llegado a la política: gobernaban los más aptos, los más fuertes, los más cultos. Los principios evolucionistas de Spencer y Comte se difundieron entre las clases más cultas, quienes ejercían una decidida superioridad social, económica y política sobre la clase media y los sectores populares.

Hacia comienzos del siglo XX se había generado un crecimiento explosivo de la ciudad de Buenos Aires que modificó su imagen y la vida de sus habitantes, producido por los cambios económicos. El más relevante fue el de la estructura social relacionado con el importante aumento de la población como consecuencia directa de los cientos de miles de inmigrantes que ingresaron al país en este período. Hacia el centenario la población porteña se había quintuplicado hecho que produjo una profunda conmoción en distintos

niveles de la estructura social, generando grandes transformaciones sociales y culturales ya que Buenos Aires se convirtió en una ciudad donde se cruzaban criollos, españoles, italianos y otros miles de individuos provenientes de distintos lugares del mundo.

Es en este escenario, puesto de manera muy sucinta, donde un muy joven González Castillo levantaría la barricada de su lucha y de su obra, y encontraría su compromiso con su sociedad y con su tiempo, y más que su lugar en el mundo, su “punto de apoyo para mover el mundo”.

II. Consideramos necesario detallar a continuación las causas y efectos de la tensión social que caracterizaron a la primera década del siglo XX, ya que la afinidad intelectual de Castillo con los ideales del movimiento ácrata lo harían padecer, hacia finales de la década, la persecución desatada desde el gobierno sobre los anarquistas y sus simpatizantes y, eventualmente, el exilio en Chile. Sin embargo, escribirá y estrenará sus primeras obras durante este período de violencia, inestabilidad social y marginación a los inmigrantes, e intentará mantener abierto el diálogo con su público aun desde el exilio.

Meses antes del asesinato de Ramón L. Falcón, Castillo escribe y estrena *Luigi*, y en 1911 desde su exilio envía *La serenata*, en medio del clima de violencia, inestabilidad social y marginación de los inmigrantes que primó durante el período.

Entre los años 1895 y 1910 el anarquismo se convirtió en la fuerza contestataria más importante de la sociedad urbana y fueron los primeros diez años del siglo XX los de mayor lucha y organización de las clases subalternas.

Fue un movimiento efímero “inmerso en una sociedad en la que todo cambiaba con inusitada rapidez, desde el aspecto físico de la ciudad que se modificaba a un ritmo soberbio hasta la composición de una estructura social en constante movimiento horizontal y vertical, cuyos actores sociales (inmigrantes y nativos) anhelaban afanosamente el ascenso en la escala social. (Suriano, 2004:342).

Es en esos años, a partir de 1901, en que los obreros tanto de Buenos Aires como los de Rosario comenzaron a organizarse y a manifestar públicamente sus reclamos, que iban en aumento. Esto se reflejaba en las huelgas, cada vez más importantes: de panaderos, portuarios, metalúrgicos, carreros, pintores, etc.

La primera huelga general que paralizó la ciudad de Buenos Aires desató la implacable represión conjunta de la policía y el ejército. El Presidente Julio A. Roca declaró el estado de sitio y en noviembre de 1902 sancionó la ley 4.144 de Residencia de

Extranjeros, cuyo proyecto había sido redactado años antes por Miguel Cané. Con este instrumento, el gobierno estaba facultado para expulsar a cualquier extranjero que considerara peligroso para la seguridad nacional y el orden público, sin que tal resolución fuera pasible de revisión judicial.

Por su parte, el gobierno avanzaba con su plan de crecimiento, el desarrollo de la producción agropecuaria y las obras públicas, cada vez de mayor envergadura (ferrocarriles, puertos, obras sanitarias, transporte, canales de riego, etc.), mientras que las clases subalternas se inquietaban por la disminución de sus salarios y la inestabilidad laboral.

Hacia 1904 González Castillo ya se encontraba en Buenos Aires trabajando como periodista en el diario anarquista *La Protesta*, apadrinado por Florencio Sánchez. En esos años, además de producirse varias huelgas generales con la consiguiente represión policial, ocurrieron acontecimientos importantes como el triunfo de Alfredo Palacios, quien en 1904 llegó al Congreso como el primer diputado socialista. Si bien el socialismo era minoría, Palacios logró que se aprobaran la ley de descanso dominical, la ley de la silla, etc., y luchó para que se derogara la ley de Residencia. Ese mismo año, Joaquín V. González presentó un proyecto de ley sobre el Código Nacional del Trabajo que se basaba en el *Informe sobre el estado de las clases obreras en el Interior de la República*, realizado por Juan Bialek Massé, a pedido del gobierno. En su redacción colaboraron hombres de distintas tendencias: Enrique Del Valle Iberlucea, Manuel Ugarte, Augusto Bunge, Leopoldo Lugones y el mismo Bialek Massé. Si bien este proyecto era muy interesante, ya que en él se establecía la jornada de ocho horas y otros beneficios para los trabajadores, fue duramente resistido tanto por socialistas y anarquistas como por la misma oligarquía. Esta última lo rechazaba por revolucionario, mientras que los primeros por reaccionario.

Durante la celebración del 1° de mayo de 1904 la represión policial dejó un saldo de dos muertos: un obrero y un policía, y varios heridos.

Por su parte, el movimiento radical, que ya había crecido mucho, se estaba extendiendo en varias ciudades. En 1905, durante el gobierno del presidente Manuel Quintana, González Castillo estrenó su primera obra *Los rebeldes*¹⁸, actualmente perdida, cuyo marco social fue el movimiento revolucionario encabezado por Yrigoyen, que contó

¹⁸ Obra anarquista representada en un teatrito de Belgrano por una agrupación filodramática denominada "Amigos del arte", cuyo primer actor fue José Paonessa. El público estaba formado por obreros huelguistas. Antes que terminara la función intervino la policía y fueron todos presos: autor, director, actores y público.

con el apoyo de un sector del ejército. Este movimiento fue sofocado por el gobierno que continuó privilegiando a las fuerzas del orden y reprimiendo al movimiento obrero. Las organizaciones libertarias no participaron de esta protesta.

A medida que aumentaba la actividad industrial y crecía la tensión social, los obreros se organizaban cada vez mejor y las huelgas se sucedían una detrás de otra. En 1906 se realizaron ciento setenta huelgas en las que participaron setenta mil setecientos cuarenta y tres obreros, según estadísticas del Departamento Nacional de Trabajo.

En 1907, dentro de un marco histórico de doscientas treinta huelgas, González Castillo logró que los Podestá le estrenen su sainete *Del fango*, en el teatro Apolo, que significó el comienzo de su carrera profesional.

Tras la muerte del Presidente Manuel Quintana, asumió la presidencia José Figueroa Alcorta, quien defendía los intereses conservadores, en oposición al radicalismo por un lado y al anarquismo por el otro. El gobierno impuso reiteradamente el estado de sitio, provocando la represión con muertos y heridos de gravedad.

De todas estas protestas, una de las más importantes fue la huelga de inquilinos de 1907¹⁹. El tema de los alquileres y su incidencia en el escaso presupuesto de las familias obreras derivó en la decisión de los delegados de los conventillos de Buenos Aires, Rosario, Bahía Blanca y La Plata, de no pagar los alquileres frente al aumento desmedido impuesto por los propietarios, sumado a las pésimas condiciones de vida de los inquilinatos. Salieron a la calle fundamentalmente mujeres y niños, con escobas para "barrer la injusticia". La huelga llegó a abarcar a dos mil conventillos en Buenos Aires, y más de trescientos en Rosario, y llegó a movilizar alrededor de ciento cuarenta mil personas en todo el territorio argentino, generando también una violenta represión. Fue el coronel Ramón L. Falcón, Jefe de la Policía Montada y del Escuadrón de Seguridad, quien con la ayuda del cuerpo de bomberos desalojó a las familias obreras en las madrugadas del invierno de 1907. Al año siguiente, en 1908, a pesar de las ciento dieciocho huelgas, José González Castillo estrena *El retrato del pibe*, *Entre bueyes no hay cornadas*, *El turro*, *La guitarra*²⁰, *El misterio del cuarto de pinturas* y una serie de obritas cortas sobre Sherlock Holmes que escribió para la Compañía Parravicini.

El año 1909 fue particularmente conflictivo ya que se realizaron dos huelgas generales, la primera fue "la Semana Roja", y la segunda el dieciséis y diecisiete de

¹⁹ Retratada por Nemesio Trejo en su sainete *Los inquilinos* y puesta en escena contemporáneamente con la huelga.

²⁰ Tanto *El turro* como *La guitarra* se encuentran perdidas hasta la fecha.

octubre en repudio al fusilamiento en Barcelona de Francisco Ferrer, pedagogo catalán creador de la enseñanza laica. González Castillo, después de haber estrenado *Casa encantada* en el mes de enero, y *Objetos perdidos* en el mes de abril, pone en escena *Luigi*, obra que lo confirma como dramaturgo de talento y lo coloca en un lugar destacado en el campo intelectual teatral. En el mismo período repone algunas de sus obras del año anterior. A partir de *Luigi*, Castillo retoma la temática de denuncia social, dejada de lado circunstancialmente para lograr que le estrenaran sus sainetes de tono más festivo.

Mientras tanto, el 1º de mayo de 1909, anarquistas y socialistas, decidieron conmemorar el día del Trabajo. Además de rendir homenaje a los mártires de Chicago, el acto era para reclamar mejores salarios, jornada de ocho horas, mejores condiciones de trabajo y poner fin a la indiferencia del gobierno ante los problemas sociales de la población. No fue una convocatoria en forma conjunta ya que los socialistas se reunieron en Constitución y los anarquistas en Congreso, en la Plaza Lorea, frente al Teatro Liceo.

Nuevamente, la represión estuvo a cargo del coronel Ramón L. Falcón. Fue una masacre que dejó un saldo de once obreros muertos y ochenta heridos, entre ellos varios niños. A partir de esta situación, los anarquistas decretaron huelga general en todo el país, y el 4 de mayo más de sesenta mil personas se concentraron frente a la morgue para llevar los cadáveres de los caídos al cementerio de la Chacarita. Sin embargo, la policía arrebató los féretros a las familias obreras para así impedir el cortejo fúnebre.

Los "cosacos" dispersaron a la mayoría, pero 4.000 lograron llegar hasta el cementerio, a la salida del cual volvieron a ser atacados por la policía.

Mientras el presidente Figueroa Alcorta agasajaba a Ramón L. Falcón por su victoria, la UGT socialista y la FORA anarquista convocaron a una huelga general y exigieron justicia al gobierno. La medida duró una semana, tuvo alcance nacional y la ciudad de Buenos Aires se paralizó completamente. Más de doscientos veinte mil obreros abandonaron sus puestos de trabajo a lo largo del país. Las fábricas quedaron vacías, los ferrocarriles y el puerto de Buenos Aires permanecieron inactivos. A esta semana se la llamó *la Semana Roja de Mayo de 1909*; fue la huelga más importante que el país había conocido hasta entonces y marcó un hito en la historia de los trabajadores por su alcance y magnitud. El 9 de mayo se decidió su levantamiento y si bien el gobierno cumplió con algunas demandas de los huelguistas (la liberación de los detenidos durante el conflicto), no castigó a los responsables de la sangrienta represión.

Pocos meses después, en noviembre de 1909, Ramón L. Falcón fue asesinado por Simón Radowitzky, joven anarquista de 17 años, quien fue condenado a muerte, pero

enviado al Penal del Fin del Mundo en Ushuaia por ser menor de edad. Tras el atentado, el gobierno declaró el estado de sitio y detuvo a varios dirigentes obreros.

Se formaron grupos de jóvenes de la oligarquía quienes al son de “viva la Patria” atacaron e incendiaron locales del periódico socialista *La Vanguardia* y del anarquista *La Protesta*, donde todavía publicaba algunos artículos González Castillo. De todos modos, nuestro autor logra estrenar *El parque*, drama político actualmente perdido, escrito en colaboración con Vicente Martínez Cuitiño.

3. El exilio de González Castillo en el marco del Centenario

En el primer trimestre de 1910 a pesar de los doscientos conflictos y la creciente agitación social, comenzaron los festejos del Centenario y fueron invitados los jefes de estado de occidente y grandes personalidades de la cultura. Se organizaron imponentes desfiles, exposiciones de ganadería, de agricultura, de industria, de higiene, de arte. Con respecto a esta última, se montó en un pabellón ubicado en la plaza San Martín, frente al Hotel Plaza donde se desarrolló la Exposición Internacional de Arte del Centenario, de la cual formaron parte Martín Malharro y Fernando Fader, entre otros. Bajo los auspicios de la Comisión Nacional del Centenario de la Revolución de Mayo y de la Universidad Nacional de Córdoba, se publicó en 1910 en la ciudad de Barcelona el primer *Diccionario Argentino*, escrito por Tobías Garzón, Profesor Nacional de Enseñanza Secundaria. Frente a la diversidad de registros lingüísticos y categorías sociales, estaba presente la preocupación hegemónica por la construcción de una identidad nacional expresada en el vínculo lengua-nación. La arquitectura y el paisajismo también acompañaron este proyecto y se expresaron en grandes monumentos y espacios verdes distribuidos en los sectores urbanos más importantes de la ciudad, que así adquirió otra fisonomía. Además, para las elites el Centenario representaba una forma de legitimación como grupo social capaz de dirigir un país agro-exportador y convertirlo en una nación similar a cualquier nación europea. Pero más que en todo este derroche de gasto público, el espíritu del Centenario se manifestó en “los frutos del movimiento inmigratorio” y en la incompetencia de las clases altas para manejarse con este conflicto. Se hablaba de una “mala inmigración” de “inmigrantes malagradecidos” que traían al país “doctrinas exóticas y maléficas”. Para

muchos, el nacionalismo era una respuesta para contrarrestar este problema y así lo expresaron Ricardo Rojas, Juan Agustín García, José María Ramos Mejía, entre otros.

Por su parte, ante el desarrollo de los festejos del Centenario, hubo rumores “nunca confirmados” (Suriano, 2005:55) de que los anarquistas organizarían una huelga general para la semana de mayo, y solicitarían la derogación de la Ley de Residencia, la libertad de presos por cuestiones sociales y la amnistía para los infractores a la ley del servicio militar. Preventivamente y para evitar que les arruinaran los festejos, el gobierno de José Figueroa Alcorta se adelantó, decretó estado de sitio y reprimió todo el campo de izquierda con ayuda del ejército.

Pero esta vez la represión iría aún más lejos, contando con el apoyo de la movilización de sectores de la juventud y de la “aristocracia” porteña, que con la ayuda policial, participaron del asalto a locales obreros, bibliotecas populares, periódicos, etc. Se contaron por decenas los obreros deportados, encarcelados y confinados. Si bien escenas similares se habían producido en 1909, luego del asesinato de Ramón L. Falcón, la represión del Centenario descolló por su violencia, su carácter xenófobo y antiobrero, infligiendo una derrota profunda al movimiento obrero, de la cual tardaría años en reponerse. (Bilsky, 1985:91).

La política social encarada por los gobiernos de esta década se caracterizó por ignorar las malas condiciones de vida de los sectores más bajos de la población y sus reclamos. Entre 1900 y 1910 hubo siete declaraciones de estado de sitio que expresaron no sólo una forma de detener el avance anarquista, sino la impotencia del grupo dirigente para incorporar y asimilar los cambios que se estaban produciendo en la sociedad.

Después del estallido de una bomba colocada en una butaca del Teatro Colón, el gobierno declaró nuevamente el estado de sitio y elaboró la ley N° 7.029 de Defensa Social que en junio de 1910 fue aprobada por el Congreso. Por medio de esta ley se controlaba el ingreso de inmigrantes, se prohibía la propaganda anarquista, la asociación de personas para la difusión de ciertas ideas, se anulaba el derecho a reunión en casos excepcionales y se establecía la pena de muerte sin distinción de sexos, entre otras cosas. Centenares de simpatizantes fueron detenidos, muchos extranjeros repatriados a su país de origen, y numerosos dirigentes nativos y activistas fueron enviados a la prisión del Fin del Mundo, en Ushuaia, entre ellos, el autor Rodolfo González Pacheco. Un año después del Centenario, La Protesta seguía clausurada y por un prolongado período las redes sociales tendidas por el movimiento ácrata (bibliotecas, círculos y prensa) fueron desarticuladas. Se

suspendieron las representaciones teatrales, el dictado de conferencias, los cursos en las escuelas racionales y toda actividad cultural.

Algunos dirigentes y figuras sustanciales del movimiento debieron alejarse temporal o definitivamente de la actividad política como Alberto Ghirardo, mientras que muchos otros ya habían sido expulsados del país.

Aunque en noviembre de ese año Castillo pudo presenciar el estreno de su obra *La telaraña* por la Compañía Parravicini, el clima de intolerancia política lo forzó a emigrar a Chile con toda su familia. Su hijo mayor, Cátulo (1975), recordaba la presencia de la pobreza al llegar a Valparaíso. Un gran terremoto había destruido toda la ciudad y se instalaron en una casita de madera en una zona marginal, con el temor y la angustia de que se produjera no sólo otro temblor sino un maremoto. Si bien las muy pobres condiciones de vida y el empleo precario causaron indudable sufrimiento al grupo familiar, Castillo logró producir una media docena de textos dramáticos. *La Serenata*, escrita en el exilio y enviada para a Buenos Aires en 1911 para participar del concurso que organizaba Pascual Carcavallo en el Teatro El Nacional, parece atar cabos para su vuelta. Regresa a Buenos Aires para su reestreno, según consignan las gacetillas publicadas en *La Vanguardia* el 12 de marzo de 1914, y en *Crítica* del 11 de marzo del mismo año, en la que estos diarios le daban la bienvenida.

El día 15 de abril de 1914, el cronista del diario *Tribuna*, Eusebio F. Torres, con el título *Hombre de teatro*, y con motivo del estreno de *El mayor Prejuicio* por la Cía. de Pablo Podestá, escribió

este artista que llega recién de viaje, después de ausencia larga, viene en momento oportuno y mejor para el aporte eficaz y eficiente de la obra suya que prestaría al esfuerzo de unos cuantos entusiasmados en la noble labor de formar del teatro nuestro una verdadera entidad artística, respetable para dentro y fuera de este país.

Dándole así la bienvenida al recién llegado González Castillo.

4. Los disfrazados como modelo paradigmático del sainete tragicómico

Los disfrazados se estrenó en el teatro Apolo, el 21 de diciembre de 1906 por la Cía. Podestá-Parravicini, con música de Antonio Reynoso.

Como dijimos anteriormente, este texto representa el inicio de la segunda fase del género: el sainete tragicómico reflexivo, que toma del sainete como pura fiesta el patio de conventillo idealizado, los inmigrantes, los porteños compadritos, los criollos, la pareja sentimental, los fusiona con la alternancia de lo cómico y lo patético, la antinomia gringo-criollo, y el personaje que conoce cuál es su drama, pero es incapaz de proceder, siendo esto último intertexto para el grotesco.

En *Los disfrazados* aparece la problemática social, pero Pacheco no hace hincapié en ello. Todos los tipos sociales del momento están dibujados. En el patio del conventillo se cruzan las ideas ácratas, el drama amoroso, la infidelidad, la soledad, la promiscuidad, las diferencias sociales, la simulación para poder convivir, y la muerte; pero además, el inmigrante se convierte en protagonista. A diferencia de Carlos Mauricio Pacheco, González Castillo ponía el acento en lo social cuestionando a las instituciones y mostrando el mundo sin salida en el que vivían seres acorralados por la miseria, la ignorancia y la falta de oportunidades.

El texto de Pacheco incorpora otro personaje nuevo, Don Andrés, quien reflexiona acerca de los hechos que transcurren en el patio, explicando qué le ocurre a Don Pietro. La presencia de este personaje que nos guía para leer el texto de la manera en que quiere el autor, es herencia del teatro culto de Sánchez cuya textualidad era dominante en este período. Éste fue un cuestionador del sainete como pura fiesta, y si bien como todos los productores de la época tuvo que cultivarlo, le impuso una tendencia reflexiva intertextual con su "teatro serio". Algunos de sus textos, *Canillita* (1902), *El desalojo* (1906) y *Moneda falsa* (1907) fueron el antecedente del sainete tragicómico reflexivo.

Tanto González Castillo como Carlos Mauricio Pacheco, incorporan los cambios que produjo Sánchez a nivel de la estructura profunda: la inacción del actante sujeto hasta el final de la obra en que actúa impulsado por la vergüenza social; a nivel de la intriga, el principio constructivo se transforma en patético-sentimental, alternando con lo cómico-caricaturesco; en el desenlace nunca se recupera la armonía y desde lo semántico, el personaje central está lejos de la confusión.

5. La literaturización de las didascalias. Diferencias entre González Castillo y Pacheco

La literaturización de las didascalias es casi una constante en el teatro de Castillo.

En *La serenata* abundan las acotaciones. Aún cuando González Castillo las utiliza para indicar movimientos, acciones concretas de los personajes en el trabajo, entradas, salidas que marcan climas dramáticos, o pausas en la acción, la literaturización está presente agregando más tensión a las situaciones. Esto es notable en la salida de Lola en la escena X, página 7:

Lola vase humildemente detrás de Rosina. Gioanin se devora en gesto de ira y va resueltamente hasta donde tiene el saco y el sombrero. Se los pone rápidamente y se dirige al foro detrás de las mujeres. Pedro al verlo va también hasta donde tiene el suyo y hace lo mismo sacando el cuchillo del bolsillo y colocándose en la cintura, se dirige simultáneamente con Gioanin a foro pero en mitad de la escena se encuentra frente a frente con aquel. Ambos se miden con la mirada como desafiándose.

Desde la enunciación inmediata el autor nos muestra un mundo descarnado, de pasiones contenidas, donde sólo hay lugar para el rencor, los celos, la envidia, el chisme, la prepotencia y el instinto para sobrevivir, sin horizonte. Es un mundo de oscuridad, y dentro del mismo, el autor trabaja con los diferentes matices de luz, cuya máxima intensidad será la luz de una vela. Esto está expresado en los cuadros segundo y tercero, que transcurren de noche. En este último la única luz proviene de una vela que sostiene Grappín.

La serenata comienza con un ambiente teñido de rojo: el color del fuego, su calor y su luz irritante, que condiciona el comportamiento de los hombres y anuncia que algo tenebroso va a ocurrir. La primer didascalia de la obra nos cuenta que

La escena representa el interior de una fábrica de vidrios del suburbio bonaerense. En un barracón sombrío y sucio al que el fulgor rojo que despiden las bocas del horno da un triste siniestro aquelarre. A la izquierda, hacia el fondo, el horno con dos o tres bocas hacia el público. (...) la puerta de salida, por la que penetra la escasa luz de la tarde moribunda. Las paredes y el techo de un sucio color gris como calcinadas por el fuego ya el hollín, cerca de la puerta una barra de hierro, trozo de riel pendiente de un tirante, que golpeada por un martillo servirá de campana cuando se indique. (...) Por el fondo se verá cruzar individuos de triste aspecto, quemados por el fuego y sucios de hollín conduciendo en las puntas de unas cañas de soplar botellas y damajuanas al

rojo. Frente a cada boca de horno un muchacho que a ratos sacará del fuego con las mismas cañas bolas de vidrio ardiente que entregará a otro obrero. Luz roja.

Más adelante, en el final del primer cuadro, refuerza la tensión dramática cuando Pedro, que los “ve salir, toma una caña, la mete en el horno y la saca en una bola roja de vidrio en la punta” (pág. 8), subrayando en esta acción los sentimientos del personaje, y anunciando el desenlace.

En Pacheco, a diferencia de González Castillo, la literaturización del comienzo de *Los disfrazados*, presenta un mundo que coincide con el ideologema teatral del sainete, alejado del conventillo real, explicando de esta manera cuál era su poética. Si bien era un escritor comprometido y satírico, lo social aparece en su obra aunque no lo cuestionaba.

(...) No es el conventillo porteño sucio y complicado. Es un patio donde el autor toma sus apuntes de la vida popular sin necesidad de taparse las narices. Hay en el ambiente cierto aseo, cierta limpia alegría de día de fiesta, que no se encuentra en las oscuras vecindades cosmopolitas. No es, pues, el conventillo propiamente. Son unos cuantos tipos que en la tarde carnavalesca mueven ante los ruidos cómicos de la calle, el respectivo cascabel interno. El todo entre paredes ya con perspectivas de azoteas, por encima de las cuales declina el sol.

En el texto de Pacheco, lo tenebroso del desenlace no lo anuncian el fuego ni la luz, sino el carnaval. Los personajes que buscan disfraces y máscaras, como una suerte de desfile expresionista que a medida que avanza la acción van intensificando y acentuando el patetismo de la obra, transformando ese clima sentimental del comienzo, en un ambiente de densidad y tensión. Algo tenebroso va a ocurrir, la muerte, que va a romper el conocido pacto de convivencia y va a terminar con la armonía del patio del conventillo.

Por su parte, las didascalias de *La serenata* también destacan la fuerza bruta de Gioanin, la violencia contenida de Pedro, y la barbarie de otros habitantes de la fábrica como el Pibe y sus amigos:

(...) Entran metiendo una algarabía infernal un pelotón de muchachos sucios y harapientos arrastrando un gato. Gritan a una voz disputándose la posesión del animalito.

El Pibe, orgulloso de haber “cazado” al animal que estaba durmiendo en su casa, al lado de la fábrica, lo quiere tirar al horno. Y es Gioanin quien

Arroja el gato a una de las bocas del horno, que lo traga. Todos los muchachos festejan la bárbara hazaña con un alarido salvaje de gozo.

Cuando Lucio se va indignado las didascalias refuerzan, “Hace mutis refunfuñando entre la algazara y las burlas de los muchachos”.

En *Luigi*, hay muy poca literaturización que fundamentalmente describe el estado emocional al que deben llegar los actores. Esto es notable en la escena IV, Tercer Acto, pág. 26: “(...) Momentos después entra Luigi visiblemente decaído y taciturno. (...) Al verle Luigin, se le ilumina el rostro con una expresión de franca y repentina alegría. (...)”, y en la escena XI, Tercer Acto, pág. 34: “(...) Se arroja sobre ella, en un impulso de locura (...)”, agregando más adelante: “(...) Al caer Carmen, Luigi quedará un momento como idiotizado (...)”.

6. El drama social del inmigrante. La antinomia gringo criollo en el sainete de González Castillo y en Pacheco

El inmigrante italiano estuvo presente en gran parte del teatro argentino de comienzos del siglo XX, ya sea desde la periferia, como personaje secundario, poniendo la nota pintoresca a través de la caricatura, o como personaje central, principalmente en el sainete tragicómico y en el grotesco. Fue el que más sufrió la marginación social, no sólo por una cuestión cultural e ideológica sino también por el idioma.

Pacheco introduce la figura del inmigrante italiano, sufrido y fracasado, como un personaje nuevo que en la versión anterior del sainete era marginal y a partir de *Los disfrazados* pasa a ocupar un rol protagónico. Este personaje no está confundido, como el protagonista del grotesco, tiene claro que su problema no es con él mismo, sino con el medio. Lo caracteriza su inacción durante el texto y sólo reaccionará al final, para salvar su honra. Como consecuencia de esto perderá su libertad, ya que la vergüenza puede más que el miedo social.

A diferencia de Castillo, el autor de *Los disfrazados* nos muestra las tensiones entre gringos y criollos indirectamente, a través de algunos comentarios breves entre los personajes. El pacto de convivencia entre extranjeros y criollos no se cuestiona en el patio, sino en la extraescena.

Otro elemento que introduce Pacheco es que si bien la acción de la obra transcurre en ese patio idealizado, hay un pasaje de la felicidad a la miseria. Don Pietro habla de la

pérdida de esa felicidad que lo lleva a este estado de desesperación, no ve ninguna salida a su situación. El conventillo idealizado quiere que Don Pietro salve su honor. Él se irá adaptando y cumplirá con el deseo del conventillo.

En *Luigi*, en cambio, González Castillo elige como protagonista a un antihéroe que está solo y no puede escapar a la fatalidad de las leyes que se le imponen. Luigi es empujado a vivir en un medio que no le ofrece ninguna salida, es víctima de una sociedad injusta que favorece al que tiene poder. Esta especie de Woyzek (Büchner, 1837) rioplatense, es el “personaje fracasado” que si bien lucha contra la coincidencia abusiva, “no puede escapar a la causalidad social y nunca logra reimplantar la armonía de su existencia en el desenlace” (Pellettieri: 2002, 386), sin embargo González Castillo asume otro compromiso para intensificar una marcada crítica al contexto social.

Estamos de acuerdo con Gino Germani (1955), en que la Argentina fue el único país del mundo que tuvo una población mayoritariamente extranjera (en las regiones más dinámicas) durante un largo período, y el aluvión inmigratorio no fue “la asimilación de los migrantes a la cultura argentina preexistente. Este proceso implicó la virtual desaparición del tipo nativo y la contemporánea destrucción de parte de la estructura social que le correspondía, fue una síncretismo que originó un tipo cultural nuevo.” Esto acentuó las dificultades que ya existían en la sociedad argentina para asimilar las migraciones europeas masivas e incorporar sus diferencias culturales. Un inmigrante era un ser potencialmente peligroso para ciertos sectores sociales. Es interesante aclarar que la xenofobia no fue privativa de la clase patricia, también el criollo reaccionó ante el aluvión inmigratorio: había temor, desconfianza, y se manifestaba en contra de los matrimonios interétnicos. Lo expresa claramente Luigi en pág. 8, en su diálogo con Carmen:

LUIGI.- Sí, así es... pero quién me va a hacer caso... A mí... un pobre obrero desgraciado... Mis paisanas ambiciosas, buscan a los paisanos que tengan plata, que puedan ser ricos... Y yo nunca podré serlo... Además ya soy viejo... Y las criollas... Oh!... Las criollas nos desprecian a nosotros los gringos... ¡Somos gringos!...

Desde la vida cotidiana de Luigi el autor sugiere cómo se establecen una multiplicidad de relaciones de poder en torno a la discriminación: ser nativo implica ocupar un lugar en el espacio social que le confiere una posición de privilegio, una posición favorable en el conjunto de relaciones de poder; ser inmigrante implica que sus

posibilidades de integración y desarrollo están condicionadas: no están en un mismo plano de igualdad que los nativos. La discriminación hacia el inmigrante se articula en un período de crisis social y transformaciones económicas: exclusión social, malas condiciones laborales, precarias condiciones de vivienda.

En esos primeros años del siglo XX se dio un proceso de mutación social. El mismo que, según Romero (1987), se percibe en la literatura a través de la angustia de Ricardo Rojas cuando en 1910 observa un país “en franca disolución”.

Los extranjeros predominaban en todas las actividades productivas ya sea como obreros o patrones, inquilinos o propietarios, empleados, comerciantes, artesanos. En el período comprendido entre los Censos Nacionales de 1895 y 1914, la Capital Federal había crecido a un ritmo avasallante: la población aumentó de seiscientos mil a más de un millón quinientos mil, y en el mismo lapso, los extranjeros, que eran la mitad, representaban entre el sesenta por ciento y el setenta por ciento de la población ocupada mayor de catorce años. En consecuencia, había temor, desconfianza, xenofobia y racismo no sólo en las élites, sino también en los sectores populares.

En *Luigi* está sugerido el problema de integración del inmigrante como un proceso muy lento y traumático, ya que además de los aspectos culturales están los personales como los miedos, esperanzas, desarraigo, melancolía. El autor muestra la “no asimilación” del inmigrante y el problema de su inserción en la sociedad, la oposición y el resentimiento mutuo entre criollos y gringos, y una visión de la sociedad como un caos donde la frustración, el engaño y el desprecio estaban al orden del día. Es ilustrativo de ello este diálogo entre Mingo y Andrés (p. 16):

MINGO.- Afortunadamente con nosotros no se mete.

ANDRÉS.- ¡Claro!... ¡Porque somos criollos como él y bien sabe él con los bueyes que ara!... (...)

O el diálogo de Remigio con los obreros (pág. 4), donde además queda bien clara la relación de poder:

REMIGIO.- (...) Mañana hay que trabajar medio día en la descarga... ¡A ver si esta noche se maman y me falta alguno!...

OBREIRO 2°.- Oh, non signore... Se ne andiamo a dormire.

REMIGIO.- (Como expulsándolos) Bueno... ¡Chao, entonces!...

También es interesante cómo se habla de la educación, tema que preocupó enormemente a nuestro autor a lo largo de su vida. Según Devoto (2003), la educación era el arma principal para combatir el cosmopolitismo e imponer una cierta visión del mundo que sirviera para legitimar un orden social. Resolver el problema de la nacionalidad a través de la integración de los hijos de los inmigrantes fue una de las grandes preocupaciones de figuras importantes del gobierno. Por este motivo, en 1908, José María Ramos Mejía desde su puesto de Presidente del Consejo Nacional de Educación tratará de crear y unificar el sentimiento patriótico y una lengua en común desde la escuela pública, modificando sus contenidos para incorporar y argentinizar a los hijos de inmigrantes. Este proceso se hizo engorroso para algunos, como nos cuenta la escena entre Carmen y Luigi en pág. 8:

CARMEN.- ¿Y por qué no lo manda al colegio?

LUIGI.- ¡Eh! ¡Qué voy a mandar!... ¡Si lo que gano no alcanza para la comida e la pieza! Y para ir al colegio hay que ir bien puesto... por lo menos limpio... Y este e un purcachun que no le dura la ropa. Después el pobre no tiene madre y yo no sirvo, ni puedo atenderlo... Eh... ¡Qué se va a hacer!..

CARMEN.- ¿Y por qué no lo pone en uno de esos colegios a pupilo que hay gratis... Un asilo... por ejemplo...

LUIGI.- Eh! Para eso hay que tener recomendaciones, cuñas, como dicen,... ¡Y qué quiere que tenga yo!... (...)

Y en la Escena II del segundo acto, pág. 15, agrega:

CARMEN.- (...) Luigi hizo algunos pasos, pero como es tan infeliz, resultó que perdió dos o tres días de trabajo sin conseguir nada. En la escuela del Estado le dijeron que ya estaba lleno, que ya no había sitio; en otra que necesitaba certificado de vacuna y fe de bautismo, y por último, que ya se había pasao el tiempo de la matrícula... y qué se yo!... Y todavía le salieron amenazando con una multa de no sé cuánto, porque no le había mandado antes. (...)

Cuando Carmen habla de la multa que asustó tanto a Luigi, se refiere a los artículos de la Ley de Educación 1420 que transcribo a continuación. Según éstos, tanto padres como maestros serían multados si no enviaban a los niños a la escuela, ya que la educación pública era obligatoria.

Artículo 17º- Los padres, tutores o encargados de los niños que no cumplieren con el deber de matricularlos anualmente, incurrirán por la primera vez, en el minimum de la pena que establece el Art. 11, inciso 8º, aumentándose ésta sucesivamente en caso de reincidencia.

Artículo 18°- Los directores de escuelas públicas que recibieren en ellas niños que no se hubieran matriculado ese año, incurrirán, por cada omisión, en la multa de cuatro pesos moneda nacional.

Artículo 22°- Las penas pecuniarias establecidas en los artículos anteriores se harán efectivas contra los maestros, por la autoridad escolar respectiva; y contra los particulares, por vías de apremio, ante el juez respectivo del demandarlo, sirviendo de título el certificado del director o Consejo del distrito, de no haberse cumplido la prescripción legal.

Artículo 36°- Corresponde a los Inspectores de las Escuelas Primarias:

(...)

6° Castigar la falta de cumplimiento de los padres, tutores, encargados de los niños y maestros, a la obligación escolar, matrícula anual, asistencia o a cualquier otra ley o reglamento referente a las escuelas de distrito. De su resolución podrá reclamarse al Consejo Nacional en el término de tres días, y lo que éste decidiera se efectuará inmediatamente.

En el discurso de los personajes criollos (Carmen, Lola, Remigio, Mingo y Andrés) hay una descalificación del inmigrante tanto desde su fisonomía como desde sus hábitos y costumbres, empezando por el nombre: en el tercer acto Carmen y Lola lo llaman "Luis" en lugar de "Luigi" (ver pág. 25), negándole así su identidad, desnaturalizando su origen. Y es desde este lugar desde donde la sociedad toda elabora un discurso que argumenta estas diferencias para sus prácticas discriminatorias. Si bien en términos económicos, el lugar que ocupaban los inmigrantes en la estratificación social podía llegar a ser igual a la de un criollo, en términos sociales ocupaban posiciones diferentes. Por eso Carmen le oculta a Luigi su embarazo, porque la desplazaría de su lugar social como nativa, al estar en una situación de pérdida de su buena reputación, honra social, renombre, etc. Esto queda claro en la obra cuando Carmen le dice a Lola:

CARMEN.- Pero, mamá. ¡Comprenda usted! Yo no le iba a decir la verdad cuando estaba con ustedes, porque eso hubiera sido perder la ocasión de poderme casar, que en aquellas circunstancias hubiera sido una locura... En mal estado... abandonada de Remigio ¡y echada de casa por ustedes mismos!... y agrega más adelante: Pero, nada... Ahora, ya casaos y pasada la tormenta, menos. Porque eso sería exponerme a quedar peor que antes: ¡sin el pan y sin la torta!

Y más adelante en pág. 25 en otra conversación con Lola, le dice:

CARMEN.- ¿Marido? ... ¡Marido por necesidad! Porque ustedes me obligaron a que agarrara a cualquiera por marido... Y todavía me viene con reproches...

También en las instituciones estaban instalados ciertos principios que fortalecían privilegios sociales de acuerdo a las diferencias étnicas. Detrás de toda esta discriminación

se oculta una situación de dominio y poder, como la que se produce entre Remigio y Luigi, conjuntamente con sentimientos de temor, como los de los otros obreros de la obra. Por ejemplo, el comentario de

ANDRÉS.- (...) Y sin embargo, ya ves, ¡tenemos que hacer lo que él nos manda!

Ir a las elecciones; comer ande se le antoja a él y ¡hasta servirle de espectador en los berenjenales que arma!... (p. 20).

El autor denuncia la existencia de diferentes tácticas de poder que incluyen el sistema jurídico, organismos gubernamentales, asociaciones políticas, aparato policial, junto con otras prácticas de poder que funcionan a niveles más subterráneos, casi imperceptibles que se ejercen en la vida cotidiana. En el caso de Remigio, no sólo tiene poder sobre Luigi por ser su capataz sino por sus conexiones políticas:

CARMEN.- (...) Remigio que podía hacer algo, él que tiene tantas cuñas políticas y tantos conocimientos (...) (pág. 15).

Y agrega en pág. 25:

CARMEN: ¡Los antecedentes! ... Los antecedentes son los de cualquier hombre como él, que tiene que ver con peones y en política. Además usted sabe las cuñas que tiene... Los dos peones que estaban comiendo aquí el día del bochinche, declararon en su favor, diciendo que Luis lo había atacaó primero... y además yo llevé al fiscal una tarjetita del doctor Perey, ese que salió diputao el año pasao.

El matrimonio con Carmen no significa para Luigi una interacción entre parientes y amigos de cada uno. Para el protagonista significa la posibilidad de una sociabilidad futura: la de Luigín. El autor lo expresa claramente en pág. 8:

LUIGI.- Y me bastaría... todo mi amor y toda mi felicidad está en ese pedazo de mi alma (Luigín). Y si algún día encontrara una mujer que lo quisiera, que le sirviera de madre, esa mujer sería dueña de mí, como lo es de él. (...) Alguna otra que quiera ser su mamá, que lo quiera, que lo cuide, que lo mande al colegio...

Sin embargo, no lo va a lograr. A Luigi le está negado el amor, excepto el de su hijo, lo rodea un mundo oscuro, sin almas, donde reinan la crueldad y frialdad de Carmen a quien ni la maternidad logra conmover.

7. El infierno y el honor en *La serenata*.

La serenata se estrenó en el teatro El Nacional el 11 de enero de 1911 por la Compañía Perdiguero.

El día que se presentó la obra, el periodista Juan P. Arena, en su crónica del diario *Última Hora*, pidió “una flor para aquel montón de hechos brutales con algo de pesadilla”. El jurado le otorgó a *La serenata* el primer premio del concurso realizado por los empresarios del mismo teatro. Está escrita en un acto y tres cuadros. José González Castillo la envió desde su exilio en Valparaíso, Chile, cuando tuvo que abandonar Buenos Aires como consecuencia de la sangrienta desarticulación del movimiento ácrata. En Valparaíso se desempeñó durante tres años como periodista en el diario *El país* padeciendo grandes penurias económicas. Sin embargo mientras vivía en un conventillo “rodeado de cerros y pobrerío”, pudo dar a conocer las nuevas manifestaciones teatrales de Buenos Aires, sobreponiéndose al dolor, haciéndose cargo de su familia y continuando con su tarea creadora.

En 1927 González Castillo declaró en una nota del diario *La Razón* que

La serenata fue concebida con elementos de una realidad amarga, después de haber presenciado un hecho inhumano: en un horno para la fundición de vidrio vi echar un gato vivo por unos muchachos desalmados que con ello encontraban un motivo de franca diversión. Me impresionó tanto el hecho, que me creí en el deber de llevar a efecto una reacción contra ese medio que albergaba una escuela de barbarie. Y escribí *La serenata*...

Desde su exilio el autor nos habla de un mundo iluminado por la luz roja del infierno donde no hay lugar para el honor.

La idea de la existencia del infierno es constante en la cultura humana y representa todo el lado negativo e inferior de la existencia del hombre. El infierno cristiano, a diferencia del griego, es el lugar donde se castigan las faltas o pecados de los hombres. La condena es eterna. Los pecadores se consumen en un fuego eterno que nunca se consume. El infierno es un horno ardiente donde no hay salvación.

En la obra de González Castillo los personajes viven en este infierno y hablan de honor. Gioanin lo define como “que no me tomen de otario” mientras que para Pedro es “lo que no me gusta”. Coherente con una ideología común en todas sus obras, entendemos

que el autor pensaba al honor como la dignidad natural del hombre que requiere un respeto por parte de todos, al honor personal, que tiene que ver con la apreciación que el individuo hace de sí mismo, con su autoestima, con ciertos valores que son parte del patrimonio moral de ese individuo. Contraponiéndose a este pensamiento de Castillo, el engaño, la intimidación, la violencia verbal y física que aparecen en la conducta de sus personajes, atentan contra este patrimonio y los transforma en animales. Como lo expresa Hobbes (2001), quien concibe al honor como al valor que recíprocamente se atribuyen los hombres, en el mundo de *La serenata* no existe noción de lo justo y de lo injusto, y tampoco de la propiedad (recordemos cómo invade Gioanin la pieza de conventillo de Lola)²¹. El hombre es lobo del hombre. No hay ley, salvo la del más fuerte.

Como en muchas de sus obras, González Castillo apela al simbolismo cristiano, que ubica al infierno en la zona baja, la tierra en la zona media, y el cielo en la superior. El fuego divino o fuego del cielo sería el amor. Sin embargo, ningún personaje habla de amor ni expresa un sentimiento noble hacia otro. Hay maltrato y violencia de todos hacia todos. La presencia de los hornos al rojo vivo los transforma a todos ellos en fogoneros del infierno arrojando al fuego la vida y su dignidad de personas.

Para estos personajes la vida es pobre, embrutecida y corta. Lo que prima es la fuerza física, así está expresado en varios momentos de la obra y en el final con la pelea de los dos hombres y el crimen de Rosina.

Pero el ser humano posee razón además de fuerza, tiene la posibilidad de expresarse a través de la palabra. La palabra como mediadora, para conciliar y entender al otro. Esto no se produce en el infierno de *La serenata*, en el que ni en la palabra hay salvación. En

²¹ Los personajes son "horizonte cero". De Lola tenemos poca información, el autor nos da a entender que es una buena persona, leal, con sentido común, aunque no acciona para evitar que a su alrededor se cree una red de sospechas y mentiras. Rosina es envidiosa y a lo largo del día en que transcurre la acción de la obra, los celos van a ir en aumento y la van a llevar al crimen. En su locura que presiona al hermano, lo empuja a asumir un rol que no está preparado para sostener, ya que si bien Pedro es un hombre de gran fuerza física, no tiene temperamento para matar premeditadamente a otra persona. Tampoco tiene proyecto. El Pibe no tiene futuro, desde el comienzo, en la escena del gato se nos muestra la violencia de esa criatura, hasta el final en que está borracho. A Grappin se le pasó la vida sin más horizonte que un vaso de grapa. Don Lucio es el único que ve más allá, pero igualmente está atrapado en este mundo, y Don Carlo en su única aparición nos deja claro que no pertenece a este grupo, que tuvo su proyecto y lo concretó, sacrificando a su propio hijo, ya que lo hizo trabajar en esos hornos desde los cinco años, negándole la posibilidad de integrarse a la sociedad de una manera más "civilizada" y llegar a ocupar otro lugar. Gioanin es fuerza bruta nada más. Desprecia a todos, hasta a sí mismo, porque tampoco le interesa desarrollar o hacer crecer la empresa que le deja el padre. Esto no era inusual en la Argentina del Centenario: la ruptura de los hijos de inmigrantes con los lazos de sus padres en la nueva tierra, fruto de la hostilidad y el rechazo a la inmigración y sus descendientes.

boca de los fogoneros del infierno las palabras sólo pueden comunicar mentiras, chismes, falsedades y atentar contra la dignidad del otro.

8. El personaje reflexivo en González Castillo y en Pacheco

El personaje reflexivo del sainete tragicómico lo introduce Carlos Mauricio Pacheco en *Los disfrazados*, su función es llevar la voz del autor y otorgarle sentido al accionar del protagonista. En la obra de Pacheco, Don Andrés, el intelectual, puede ser considerado un segundo protagonista; esto no ocurre en los textos de González Castillo, cuya presencia está en sus obras, pero en la voz de personajes de pueblo, quienes no explican las situaciones sino que generan reflexiones.

Don Lucio es el personaje reflexivo de *La serenata*, quien a diferencia de Don Andrés, es un hombre humilde tan acorralado en “el infierno” como el resto de los personajes, pero que puede diferenciar el bien del mal y no traicionar los valores que defienden la dignidad del hombre.

Uno de los textos de mayor relevancia en la obra es el encuentro personal que se produce entre Lucio y Pedro en pág. 5, expresando Don Lucio la voz del autor, al reflexionar sobre el honor y la dignidad.

(...)

PEDRO.- Lo que hay es que andan buscando que yo les quite las ganas de hablar a algunos... Lola es mi... mi mujer... ¿entiende? Yo la conocí en lo de Gigoló y me la traje conmigo y el viejo... Pero como antes ella trabajó aquí, a estos les ha dao por decir que tenía algo que ver con Gioannín... De habladores no más, pero yo los v'y a arreglar.

LUCIO.- No le hagas caso... no te conviene...

PEDRO.- No me conviene... ¿Y a mí qué me importa? O Ud. se cree que por miedo a los resultaos voy a dejar que se burlen de mí... Yo también tengo honor.

LUCIO.- ¡Honor!... ¿Vos sabés lo que es el honor?

PEDRO.- ¿El honor? Qué se yo... lo que no me gusta...

LUCIO.- Ecco!... Ecco!... Lo que no te gusta... El instinto creo... Bueno, vos entendés el honor a tu modo, como esos que también se matan en duelo por razones de honor.

PEDRO.- ¿Y qué entonces?...

LUCIO.- No, si tenés razón... A vos como a todos esos que se están jugando la chala y se queman más tarde hasta las entrañas en la boca del horno, no les han dao otro concepto de la vida ni se las han dignificado más que por el lado del

honor. ¡Y tienen razón, que diablos! Cada cual se agarra de la vida con las uñas que le han dao...

Don Lucio, en su rol de personaje embrague se expresa dando consejos y sacando sus propias conclusiones sobre el accionar de los otros habitantes de la fábrica, su pobreza espiritual, principalmente en el segundo cuadro, cuando al insistir en que dejen a Lola tranquila, dice:

LUCIO.- (...)¿ves?... esa es la serenata que venimos tocando hace una punta e siglos a otra punta de desocupados y felices. Así... como esa otra... En la sombra y en el silencio... Como pa que se la lleve el viento.

O cuando comenta: “No ves, ese cree que el honor estriba en que no lo tomen de otario. Pura, pura bestia” (pág. 5) y más adelante gritará: “¡Eso es! ¡Eso es! Sigán echando al horno todo, hasta el alma... Sigán alimentándolo... Ya vendrán otros hornos que se los tragarán a ustedes. ¡Bárbaros!”; texto que revela la firmeza del punto de vista del autor.

En *Luigi*, el personaje reflexivo está desarrollado de manera diferente a Don Andrés de *Los disfrazados* o Don Lucio de *La serenata*. Está encarnado en Lola, quien en los encuentros personales que tiene con Carmen, expresa la voz del autor preguntando y haciendo comentarios sobre el accionar de su hija. A continuación detallamos la escena entre Carmen y Lola: Escena II del Tercer Acto (pág. 24, 25, 26).

LOLA.- Buen día, hija...

CARMEN.- Buen día, mamá.

LOLA.- ¿Qué es eso?... ¿Ya ha hecho alguna de las tuyas?...

CARMEN.- ¿Pero no ve?... Se niega a llevarme este atao porque no es para el padre.

LOLA.- ¿Y pa quién es?...

CARMEN.- Para Remigio... Como hoy es día de visita y es posible que salga en estos días le llevaba una ropa de él que me dio a lavarla... ¡Sinvergüenza!...

LOLA.- ¿Así que vas pa la cárcel?...

CARMEN.- Sí; si quiere esperarme un momento, ya vuelvo.

LOLA.- No; venía a traerte la noticia... pero según veo ya estás enterada.

CARMEN.- ¿La de “La Prensa”?... Sí... Me la mostró Petrona, la de al lado.

LOLA.- Yo traía “La Argentina”... Esta mañana uno de los obreros de Remigio me la mostró en la fonda y por eso vine, creyendo que vos no supieras todavía... ¿Pero saldrá pronto?...

CARMEN.- No sé, pero no debe tardar mucho. Hay que esperar la sentencia no más... porque eso que usted ha visto no es más que el pedido del fiscal.

LOLA.- Pero decime, che... ¿Cómo es que el fiscal pide su absolución, cuando él fue quien provocó la cuestión y lo hirió a Luis?...

CARMEN.- ¡Él no la provocó!... Él no hizo más que pegarle a este sinvergüenza, (por Luigin) que es la causa de todo aquí, y defenderse cuando Luis se le fue encima...

LOLA.- Sí, pero de cualquier manera... Los antecedentes de Remigio...

CARMEN.- Los antecedentes... los antecedentes son los de cualquier hombre como él, que tiene que ver con peones y en política. Además esté sabe las cuñas que tiene... Los dos peones que estaban comiendo aquí el día del bochinche, declararon en su favor, diciendo que Luis lo había atacaó primero... y además yo llevé al fiscal una tarjetita del doctor Perey, ese que salió diputao el año pasao...

LOLA.- Ah!... ¡Por eso dice el fiscal que procedió en defensa propia!...

CARMEN.- ¡Claro!... Como Luis lo atropelló primero...

LOLA.- ¿Y vos no lo has ido a visitar?

CARMEN.- ¿Yo?... ¡Cómo voy a ir!... Tengo mucho que hacer...

LOLA.- Sí, pero del mismo modo que vas a verlo a éste, podrías...

CARMEN.- No, no es lo mismo; porque a Remigio es la primera vez que voy a verlo... y queda más cerca...

LOLA.- Pero así como has andao perdiendo el tiempo en diligencias por éste, podrías haber visitao a tu marido siquiera una vez... ¡Al fin y al cabo es tu marido!...

CARMEN.- ¿Marido?... ¡Marido por necesidad! Porque ustedes me obligaron a que me agarrara a cualquiera por marido... Y todavía me viene con reproches...

LOLA.- No, m'hija... ¡yo no te vengo con reproches, hacé lo que querás!... Vos sos libre... Eso mismo te dije cuando me viniste con el cuento de que Remigio no quería saber nada con vos!... Hacés muy mal en decir que yo te empujé a que te casaras con Luis... En último caso el que te obligó, fue el mismo por quien ahora andás en correrías... (...).

Otro ejemplo es cuando Lola, al enterarse que Carmen le prepara la comida a Remigio en casa de Luigi, dice:

LOLA.- Sí... ya sé... pero... eso de que tengás aquí a los dos, no es muy lindo que digamos.

Más adelante, en pág. 25 le vuelve a reprochar a la hija:

LOLA.- Pero así como has andao perdiendo el tiempo en diligencias por éste, podrías haber visitao a tu marido siquiera una vez... ¡Al fin y al cabo es tu marido!...

De esta manera Lola cuestiona a su propia hija, dejando en evidencia su falta de agradecimiento al hombre que si bien no ama, al casarse con ella la salvó de la humillación a la que había sido sometida por Remigio.

9. La recepción de Luigi y La serenata

La compañía de Enrique Muñño estrenó *Luigi* el 9 de marzo de 1909 en el teatro Moderno. De acuerdo a la edición de la obra en la revista El Teatro Nacional, el

elenco estaba formado por el Sr. Mary como Luigi, la Sra. Mary como Carmen, la Sra. Lanaro como Lola, la Srta. De Alessi como Luigin, el Sr. Drames como Remigio, el Sr. Lanaro como Giacumín, el Sr. Graujeat como Don Pietro, el Sr. Muiño como Mingo, el Sr. Grimaldi como Andrés y la Sra. Bernabé como Petrona²². Esta Compañía se formó a partir del incendio del Teatro Argentino, en el cual resultó gravemente herido el actor Florencio Parravicini.

Durante el período 1890-1910 el público que concurría a ver sainete era un público heterogéneo en cuanto a su composición social y se hallaba compuesto principalmente por criollos. Estaban acostumbrados a ver sainete (sobre todo el de la primera fase), conocían sus códigos y participaban expresando con aplausos su acuerdo con lo que ocurría en el escenario o desaprobando la acción con silbidos y comentarios en voz alta²³.

Como dijimos anteriormente, en 1909 la textualidad dominante era la de Florencio Sánchez, quien a partir de *Canillita* (1902), pasó a ocupar un lugar destacado en el campo intelectual. Ese mismo año el público porteño tuvo la posibilidad de ver en escena obras de Carlos Mauricio Pacheco, Roberto Lino Cayol, Vicente Martínez Cuitiño, Ezequiel Soria, Federico Mertens, Martín Coronado, Florencio Sánchez y Nemesio Trejo, entre otros.

De todas las críticas reunidas se desprende un gran respeto hacia él como autor y observamos cómo desde su comienzo, las instituciones legitimantes lo colocaron en un lugar de privilegio en el campo intelectual. Esto nos lo informa muy bien el periodista Leonardo A. Bazzano del diario *El Tiempo* del 29 de marzo de 1909, cuando dice que

es un joven escritor que ejerció el periodismo durante varios años. Sus aspiraciones intelectuales y sus afanes de artista le llevaron al teatro. Hace dos años escribió su primera obra. Una obrita en un acto donde ya se advertía su ojo de buen observador. Luego escribió un entremés que obtuvo mucho éxito; luego hizo una zarzuelita que también triunfó. Pero las obras chicas, las obras en un acto no dan nombre. González Castillo, pues, por eso era conocido y estimado por un estrecho círculo de intelectuales.

²² En la edición de la obra, en el Reparto no figuran los nombres de los actores. Se los llama "señor" o "señora".

²³ Aunque en este mismo período brillaba el sainete como pura fiesta en las salas de Buenos Aires, la producción de González Castillo asumía, junto a la de otros autores, una postura contestataria frente al teatro y a la sociedad. En 1905 escribió *Los rebeldes* y la presentó a los empresarios del teatro Apolo. La pieza fue rechazada por "anarquista" y Camilo Vidal, secretario de la Compañía de los Hermanos Podestá con actuación en el Apolo llamado por muchos el "secretario censor", se la devolvió aconsejándole que "deje de escribir macanas".

Por su parte, el cronista de la revista *El artista*, año 5 N° 50, del 14 de abril de 1909, agrega que “la mentalidad de Castillo tiene la rara virtud de vigorizar y robustecer esas costumbres del suburbio con un amor y una verdad rayana en lo sublime”.

Un párrafo aparte merece Vicente Martínez Cuitiño (diario *El Nacional* del 29 de marzo de 1909), quien acostumbrado a las tertulias de Los Inmortales se expresó así:

González Castillo es un combatiente, (...) en sus labios es familiar la frase entusiasta que al vibrar palabras terribles advierten la presencia de un soñador; tiene todo el empuje de un hombre; (...) tiene la virtud de un respetable idealismo.

Según el cronista, González Castillo trata

con muy hondo afecto la figura de sus desgraciados. Los ama, sin duda. Pobres, harapientos, amorales, viciosos, concreciones de focos infectivos, miserables de alma y de cuerpo que tal vez soñaron un día en la aurora de la felicidad, malos que se agitan bajo el peso del infortunio, él los reúne a todos en artísticas escenas, los descubre sobre sus lodazales, los perfila con sus rasgos sombríos, los inflama con sus espantosas pasiones y los presenta bien desnudos para que en las condensaciones ásperas del espectador brote espontáneo el llanto por la turba a la cual permanecemos indiferentes hasta tanto la verdad que la informa no nos sorprenda con su fuego.

Martínez Cuitiño le dedica una crítica laudatoria de tres columnas completas, y dice que

el drama impresiona profundamente, y en esa cualidad de la emoción extrema, finca, acaso una de sus más laudantes virtudes. Sin morigeraciones ni medias vueltas literatistas, el autor aprovecha aquellas tinieblas para sacudir en los ánimos el polvo de muchas falsas especulaciones. Y lo extraordinario es que sin que jamás desaparezca el psicólogo consigue aventarlo, porque de tales hechos nacen concepciones que harían sonrojar a más de un leguleyo.

Sigue analizando el texto, agrega que “las escenas se descubren con una naturalidad encomiable (...). Hay una extraña grandeza en la obra, cuyas violencias no excluyen esa bárbara poesía de los seres para los cuales siempre es de noche en el alma (...)”.

Termina la crítica elogiando González Castillo, y declara que “quien ha escrito esta obra es un artista y un soldado para el cual los muros nunca son imposibles”.

A pesar de que el estreno de *Luigi* fue un 9 de marzo, la mayoría de las críticas recién se publicaron el 29 del mismo mes. Esta situación fue advertida por el periodista Dámaso Menos, quien se pregunta por qué los diarios hasta ese momento no han hecho

comentarios sobre la obra *Luigi*, estrenada tres días atrás en el teatro Moderno, según consta en la crítica del 12 de marzo de 1909 en el diario Última Hora.

¿No tiene amigos en la prensa el autor? (...) ¿Por qué le hacen el vacío? Ese es, ha sido y será mi eterna brega, contra lo que yo llamo “la complicidad del silencio”. Más adelante dirá: “yo no soy ni conocido del Sr. Castillo y no quise pasar al escenario para evitarme que me pidiera que me ocupara de la obra. Esta crónica es espontánea, luego es sincera.

El cronista considera a *Luigi* una de las mejores obras de la escena nacional pues

sus tres actos que constituyen todo el drama, a cual mejor. De la primera a la última escena, todas se escuchan con gusto (...) lo hermosísimas que son algunas situaciones llenas de verdad, de vigor, de pintura de la vida, palpitante en diez metros de escenario.

Como gran parte de sus colegas, recuerda sus trabajos anteriores: *El retrato del pibe* y *La guitarra*, y destacan “el salto a una obra de mayor calibre como es *Luigi*”. Además de recomendar el espectáculo y cierra su crítica diciendo: “o es buena la obra, o yo me acuso de ser el hombre de peor gusto que haya nacido de madre”.

La revista *El artista* (del 14 de abril de 1909), publica una crítica firmada por el cronista Andrés Crugoni, quien considera a la obra

esencialmente popular (...) con un asunto de extrema y emocionante realidad para esta época de convencionales acomodados, ella marca una etapa para el teatro del mañana, ya que descontando las pocas escritas sobre bases tan sólidas y morales, la mayoría de nuestros autores han equivocado el camino recto que ha de conducirlos hacia el teatro verdadero. (...) ese gigante corazón de arrabal, donde la miseria y el dolor han puesto sus hambres y sus lágrimas eternas. Y *Luigi* es un pedazo de ese corazón; un girón de ese arrabal pero, un girón brillante y sublime como una aurora primaveral, en donde las sombras si en algún instante llegan a obscurecerla es para darle más belleza y más color.

Más adelante, el cronista sostiene que *Luigi*

marca un progreso en nuestro teatro y ojalá que todos los que ponen sus energías y talento en las luchas de nuestras escenas nacionales, sepan como Castillo tener la cualidad de ser sinceros, que hora es ya de abrir el torrente de la vida que vaya a bañar y a fecundar las aún estériles tierras de nuestra literatura dramática.

Esta opinión coincide con la de Joaquín de Vedia, de La Nación, quien el 28 de marzo de 1909 publica en La Nación una crítica favorable y más que auspiciosa, en la que califica a la obra de “drama brutal, a fortísimas tintas, que produce en el público impresiones violentas”. Al no haber en la obra expresiones de ternura, salvo las de padre-hijo, el crítico destaca que “resulta casi bárbaro, pero con cierta grandeza trágica, por el desprecio de los recursos convencionales: de allí están ausentes las mujeres buenas, los amores que justifican o explican la maternidad que hace vibrar las cuerdas sensibles de los corazones más encallecidos”. De Vedia hace otra lectura de la obra y va más allá del argumento, entiende que los únicos personajes femeninos, Carmen y Lola, ambas madres, son incapaces de sentir afecto hacia ninguno de sus hijos. A eso se refiere con “la esclavitud de la mujer es un hecho (...)”, de la misma manera ubica en igual nivel de oscuridad tanto “(...) la ceguera del marido, como la prepotencia impune de Remigio”.

De Vedia observa con una visión muy aguda, que “Nada se comenta, nadie ayuda con la palabra a ver el fondo de lo que pasa. Hechos y temperamentos, no hay otra cosa en la obra. Es un mundo oscuro, sin almas, donde el instinto domina soberanamente”. Refuerza su opinión cuando dice que “este drama encuentra una intensidad y un poder rarísimos”.

Con respecto al lenguaje, sugiere que “es el apropiado” y contribuye a “la sensación de crudo realismo” que deja la obra, y destaca el esfuerzo de González Castillo, quien “aborda ahora el drama de carácter popular, en forma de mayor extensión y aliento”. Finaliza su crítica con un comentario interesante y diferente al del resto de los cronistas:

El señor González Castillo ha hecho un fuerte trabajo; demasiado fuerte quizá para gustar²⁴, pero que revela en él una personalidad dramática característica. Si un día agregara a su fuerza un poco de poesía y de bondad, esa personalidad no tardaría mucho en destacarse entre los autores rioplatenses.

De la misma opinión que De Vedia, es Leonardo A. Bazzano (El Tiempo del 29 de marzo de 1909). Según él *Luigi* es la obra que consagra a González Castillo como un gran autor, “un drama arrancado de los bajos fondos con garras de león. Tres actos intensos, soberbios”.

De igual opinión que el crítico de La Nación, es interesante cómo Bazzano logra leer este texto más allá del argumento, ya que en la figura de Remigio ve reflejada la

²⁴ El subrayado es nuestro. José González Castillo creyó en estas palabras, y cuando en 1918 la obra fue editada, se la dedicó a Joaquín de Vedia.

impunidad de la época: “la civilización que arrastra aún en pos de sí resabios de la barbarie caudillesca”; a Luigi y a los otros inmigrantes los ve como “los desheredados, los pobres <gringos> que vienen a labrar con sus músculos fuertes y sus manos ásperas, el porvenir de este país”. Considera que uno de los méritos de la obra de Castillo reside en ser una “protesta contra nuestro código del crimen; contra los jueces que la aplican con una parcialidad irritante”.²⁵

Considerando la recepción del público, todos los críticos coinciden. Crugoni (El artista) comenta que “todos han aplaudido y elogiado el esfuerzo”, lo cual nos muestra que se había producido un crecimiento, una necesidad de acceder a otros textos tanto de parte del público, al menos el de las primeras funciones, como de la crítica.

Bozzano (El Tiempo) destaca que la recepción fue excepcional ya que el autor fue llamado al final del primer acto y al caer el telón del último. El crítico aclara que se le llamó “repetidas veces y se le aplaudió con entusiasmo”, y siendo un público de “intelectuales y obreros, la obra llegó al cerebro de unos y al corazón de otros”. Augura que la obra

se impondrá siempre, en todos los ambientes, arriba como abajo. (...) González Castillo ha triunfado decisivamente. Ya no podrá echarle abajo la crítica perversa, envenenada, de los impotentes que llenan columnas de diarios y revistas. Aplaudámosle. Ha llegado en buena ley. A este buen batallador altivo y leal, mis vítores.

Martínez Cuitiño no hace comentarios sobre la recepción, y el periodista Dámaso Menos (Última Hora), augura que la obra se mantendrá en cartel mucho tiempo y agrega que “se lo merece más que otras que pasan a la categoría de éxitos sin razón eficaz”.

Como dijimos anteriormente, *Luigi* se estrenó en marzo de 1909, fue repuesta a los pocos meses, también en 1909, por la Cía. de Florencio Parravicini, y en 1910 por la Cía. de Pablo Podestá, con un elenco integrado por Arturo Mario como Luigi, Pierina De Alessi como Luigin, el Sr. Mangianti como Remigio, el Sr. Alippi como Pietro, el Sr. Escarsela como Giacumín, la Sra. Gamez como Carmen, y la Sra. Diana como Lola. La dirección fue de Atilio Supparo.

A propósito de esta reposición, en el mismo diario Última Hora apareció una crítica sin firma. Suponemos que es el mismo periodista pues recuerda haber hecho comentarios muy elogiosos para su estreno. El crítico considera *Luigi* “un drama intenso, humano, contando con escenas cuyo verismo nos pinta un trozo de la vida real”.

²⁵ El subrayado es nuestro.

La recepción del público fue calurosa ya que aplaudió con mucho entusiasmo al final de cada acto.

Más comentarios elogiosos de las obras de Castillo, en particular de *Luigi*, son los que hace Eusebio F. Torres de Tribuna, quien considera que

en el drama, en la producción seria y cuidada de su talento y de su experiencia técnica, reboza en lo hermoso. *Luigi* es un ejemplo veraz de lo afirmado, drama en tres actos estrenado hace algunos años en el teatro Moderno, recibido con los aplausos consagratorios del público y con alta justicia de alabanzas por críticos investidos de autoridad y de prestigio.

En este último texto se refiere a Joaquín de Vedia, Martínez Cuitiño, Enrique Queirolo, Leonardo Bozzano, Edmundo Montagne, etc.

Agrega que “Esta obra, tan sólida y exacta en su estructura, como tan diestramente encajada en la concepción intelectual de su pensamiento, podría pasearse triunfante por Europa si alguien tuviese la feliz ocurrencia de traducirla”. Esto nos muestra que después de tres años de ausencia de la escena nacional, su obra era recordada y considerada por la crítica. El cronista cierra la nota diciendo que “González Castillo llega en buena hora para detener y corregir un avance malo y feo que se mete en estos momentos en la zona del teatro”.

En una crítica de un diario chileno de Santiago de 1917, sin firma, encontramos comentarios muy elogiosos hacia *Luigi*, estrenada en el teatro Santiago de esa ciudad por la Cía. de Arturo Mario. Lo reconocen a González Castillo como

un periodista argentino que trabajó como redactor en el diario *El Día* de Valparaíso. (...) un autor de vigorosa observación realista, de una sobriedad extraordinaria para desarrollar la acción dramática y al mismo tiempo de una fuerza de emoción sorprendente.

El cronista agrega que “su obra podría entrar en ese teatro que algunos críticos franceses han calificado duramente” y advierte que la misma “presenta la vida que ofrece en la capital argentina el elemento italiano, el gringo, como se llama allá, en lucha con el elemento criollo”. Es interesante cuando opina que

no todas son tortas ni pan pintado para los inmigrantes que llegan a la gran urbe argentina con el propósito de labrarse una fortuna, aún cuando sea sudando la

gota gorda y pasando penurias y estrecheces. De cuando en cuando el odio y la envidia del criollo suelen asumir los caracteres de un drama sangriento.

Compara *Luigi* con otras obras del “teatro moderno, tan amigo de interpolaciones que alivianen y amenicen el desarrollo de la escena principal”, creándose en *Luigi* “un ambiente de un realismo sorprendente”.

La recepción de la obra en Chile fue excelente, y “fueron llamados no menos de seis veces a saludar. Ha sido uno de los más hermosos triunfos de la temporada”.

Dejamos para el final la crítica que se publicó en el diario El País, sección Arte y Artistas, firmada por el cronista J. R. B. con motivo del reestreno de la obra en el teatro Apolo, por haber merecido una respuesta del autor.

Comienza la crítica hablando de González Castillo como “uno de los escritores llenos de condiciones para afirmar con éxito su personalidad literaria en la carrera del arte dramático”, y se disculpa aclarando que “de acuerdo a tales condiciones es la actual exigencia”.

Al cronista le llama la atención que el autor “no tuviera empacho” en declarar frente al público que la idea de la obra la había tomado de una crónica policial. Manifiesta su desacuerdo con González Castillo en que “ese y no otro muy superior sea el rol del arte y la misión elevada del artista (...). Copiar los hechos mismos que se producen en la vida no es hacer arte, es transportar a la escena la apariencia y la vulgaridad de las cosas (...)”, y agrega que

Falta en su drama algún elemento esencia que nos de la sensación de la belleza, de lo substancialmente artístico. Le falta, en una palabra, personalidad; no ha puesto nada de sí mismo, nada ha añadido a la simplicidad de los hechos que le sirvieron de material: es una noticia de policía puesta en forma teatral y así llevada a la escena. Si al menos hubiera exhibido valores morales, condimentando con su gota de idealidad y filosofía las crueles y repetidas escenas que se desarrollan monótonamente durante los tres actos (...).

En respuesta a esta última crítica por el periodista J.R.B. y como confirmación de su posición ideológica y de su temperamento es la carta que escribió al director del diario Última Hora el 23 de julio de 1909, titulada *Un autor que se defiende*. Esta carta, según su autor, es una réplica al juicio de este crítico, ya que “en él se trata de sentar no un principio

artístico —que sería plausible en todo caso— sino un sistema de represalia indigno y pernicioso para la alta misión del periodismo crítico”. El autor responde que

la filosofía y la ideología deben surgir, dentro de las tendencias del teatro contemporáneo, de la misma acción de la obra, y no de las tiradas declamatorias de los gauchos que leen a Zarathustra y de las “conciencias” de los frailes apóstatas que tanto aplaudiera el mencionado J.R.B. en su oportunidad”

y defiende su obra diciendo:

Todo drama está lleno de explicaciones filosóficas y morales. Cuando en el 3° acto Luigi invita a Carmen a la regeneración y le dice “Vámonos donde puedas ser buena”, es un texto que por sí solo expresa todo un proceso filosófico y social.

González Castillo termina la carta expresando:

¡Ojalá me permita el dolor sufrido y el amor que siento por los que sufren, escribir muchas “noticias de policía” como *Luigi* sino para honra de nuestro teatro, para molestia de los críticos de “a cinco el montón”.

Esta apasionada defensa de sus ideas será una constante que lo marcará como autor y hombre de teatro a lo largo de toda su vida.

Del discurso crítico de las instituciones mediadoras podemos deducir que *Luigi* estaba dentro del horizonte de expectativa de las mismas. Aunque no todos pudieron leer la obra más allá del argumento, los gustos estéticos de la crítica acompañaron el trabajo de Castillo. No hubo distancia estética. Sin embargo, a pesar de que la obra fue tan bien recibida y aclamada en su estreno, el público no asistió y la temporada fue un fracaso, como así también la gira posterior (J. A. De Diego, 1982). De acuerdo al seguimiento que hicimos en las carteleras de los diarios, *Luigi* duró un mes en cartel, pues el domingo 11 de abril el Teatro Moderno anunciaba a la “Compañía italiana de vaudevilles del primer actor Luis Galli”. A pesar de su fracaso, a mediados de 1909 la Cía. de Florencio Parravicini la reestrenó sin mayor repercusión, es decir que el horizonte de expectativa de los receptores de la época estaba bastante lejos de la obra, produciéndose una importante distancia estética.

La identificación que produce es compasiva, ya que la personalidad tan pacífica y sufriente del protagonista lo coloca en víctima de esa sociedad hostil que no le permite encontrar su felicidad, el espectador se identifica con Luigi a partir de la emoción, se solidariza con él. El discurso de todas las críticas es directivo. Todas, sin excepción

cuentan qué les gustó y qué no les gustó y recomiendan o no, ver el espectáculo. Es asertivo, pues dicen al público qué es lo que van a ver. También tienen en común que son impresionistas.

Si el texto es siempre una respuesta a las preguntas de una época, entonces Luigi es la obra que retrata la polaridad social que existía en Buenos Aires a comienzos del siglo XX, la discriminación del inmigrante, la antinomia gringo-criollo, el desamor de seres acorralados por la miseria y por una sociedad que le da la espalda.

La serenata es una obra que se estrenó en el marco de un concurso de zarzuelas organizado por los empresarios del teatro Nacional, el texto lo envió José González Castillo desde Chile, donde estaba exiliado debido a la sangrienta persecución a los anarquistas y sus simpatizantes a partir del asesinato del coronel Ramón L. Falcón y la ley de Defensa Social. La música es de José Carrilero. Fue la séptima obra que se presentó al concurso para competir por el primer premio el miércoles 11 de enero de 1911, apareciendo las críticas al día siguiente y resultando ganadora. Se presentaban todas las obras frente a un público multitudinario y las más exitosas se volvían a representar transformándose en parte del repertorio de la compañía que la había estrenado.

En general la crítica leyó esta obra como un pintoresco drama muy realista, muy bien escrito, pero que no trascendía la noticia policial. Sin embargo, había una gran expectativa por conocer la obra que González Castillo enviaba desde su exilio. Esto lo expresa el cronista de *La Nación* del 12/01/1911, cuando dice que “así pues, no era de extrañar la gran expectación que reinaba anoche con motivo del estreno de *La serenata* (...)”.

El crítico del diario *La Tribuna* del 12/01/1911, habla de

un drama intenso. La profunda observación de los caracteres y del ambiente, están reflejados con destreza. Destaca que el primer cuadro es completo. Abundan los detalles minuciosos, lo que prueba la observación y el estudio del ambiente. (...) El señor González Castillo, nos presenta en una nueva obra un cuadro del suburbio, en todo el esplendor de su verismo.

Según el cronista de *El Diario*, del jueves 12 de enero de 1911, “las primeras escenas determinaron el éxito de la obra”. Agrega que

se distingue por la sobriedad en la estructura de sus diálogos y la firmeza en el trazo de la pintura de tipos. Reúne a estas excelentes condiciones la habilidad

técnica. De ahí pues, que aún siendo *La serenata* en su asunto un drama pasional repetido en el teatro infinidad de veces antes y después de *Caballería Rusticana*, mantenga palpitante el interés.

El cronista del diario La Nación, considera a José González Castillo

Uno de los autores nacionales que con mayor firmeza ha acentuado su personalidad artística en estos últimos tiempos. Desde el estreno de *Luigi* se vislumbró a un dramaturgo seguro en los recursos de la técnica, hábil en las complicaciones de la trama y sobre todo a un dialogador fácil, que huía de la frase sonora y hueca, tan socorrida casi siempre en el escenario. Su último drama *La telaraña* le colocó ya definitivamente entre los más concienzudos productores de nuestro teatro.

Con respecto a la obra sostiene que

evoca en el primer cuadro un ambiente conocido del público. El drama se inicia en el interior de una fábrica de vidrio. Se ve que el autor ha observado a sus tipos y que ha abundado en las pasiones que extenuan. Las escenas palpitantes de verdad se van desarrollando con suma destreza. La nota dramática predomina en todo el cuadro, que a veces llega a la crueldad excesiva.

Nos llama la atención la interpretación del cronista cuando habla de “un caso de adulterio vulgar, da margen al autor para crear situaciones conturbadoras”, cuando en la obra de González Castillo no se produce el adulterio. Lola lo rechaza a Gioanín.

En El Diario el crítico menciona el discurso de los personajes, diciendo

que corre fácil, salpicado de expresiones hermosamente gráficas y de idiotismos sumamente graciosos. Pónese en evidencia además en esta obra un temperamento dramático contenido a veces por el dogal del género a que se ha asimilado el autor.

Con respecto a los personajes, el periodista de La Nación destaca “la agresividad innata de los protagonistas” y del discurso dice que “los diálogos escuetos y rudos que se suceden rápidos a favor de un léxico plebeyo admirable. Sin embargo agrega que

el asunto de *La serenata* es inferior a los diálogos que lo expresan. Se reduce a una simple gacetilla policial. La obra vale por las cosas hermosamente gráficas y crueles que dicen los personajes en forma llana y a veces soez.

Es interesante el juicio del crítico de La Tribuna cuando habla de los personajes, cómo González Castillo los escribe con sobriedad y bien definidos y

son tipos hechos a base de verdad y de psicología, características de todas sus obras, que hace a sus personajes sin hacer ideas. Éstas se desprenden con toda lógica de los tipos, sin que en ningún momento tengan que recurrir al parlamento de las filosofías cursis... Es un teatro intensamente realista animado de la crudeza y de la maldad, de esos ambientes del hierro.

Los críticos coinciden en que el público presente ese día recibió muy bien la obra, ya que según La Nación los intérpretes y el maestro Carrilero, tuvieron que salir a saludar varias veces. En El Diario, el cronista dice que “el público se entregó a la obra desde las primeras escenas, e hizo al final a los intérpretes una ovación calurosísima”, augurándole a la obra un “éxito perdurable”. El cronista de La Tribuna remarca que la obra “alcanzó un éxito enorme”. Con respecto a las características de ese público, lo consideran muy especial. Así lo describe el periodista de La Nación:

El teatro estaba rebosante de ese público que ya se ha hecho peligroso, aplaudiendo o protestando. Desquiciado el sentido crítico por el deseo predominante de que toda obra naufrague, no se sabe cuándo ovaciona sinceramente o cuándo silba con causa justificada desde su punto de vista. Sin embargo anoche tuvo más fuerza la emoción que surgía de la obra que el deseo evidente de armar escándalo. Y así pudo verse, como iban adueñándose los personajes de la atención de la sala hasta provocar un éxito pleno.

El Diario nos proporciona más información del público y de sus características:

Después del último estreno, el público un tanto desmoralizado, esperaba cerrar con algunos escándalos el concurso de zarzuelas. La sala del Nacional repleta como en todas las primeras de esta justa dramática presentaba un aspecto huraño y muy poco prometedor de contribuir a ningún éxito. Cuando se sentó frente al atril de director el maestro Carrilero, se hizo un silencio solemne.

En los tres diarios con los que trabajamos la recepción de esta obra los periodistas comentan solo discretamente la “ausencia de González Castillo de Buenos Aires”, quien en realidad estaba exiliado en Chile. La Nación dice “(...) no pudiendo presenciar su triunfo don José González Castillo por hallarse ausente de Buenos Aires”. La Tribuna agrega que “su autor no pudo presentarse a recibir los aplausos de la concurrencia por no hallarse en Buenos Aires”; y El Diario comenta que “el autor de la letra se halla fuera de Buenos Aires y no pudo presenciar el éxito”. Esta actitud protectora y respetuosa de la prensa hacia Castillo nos confirma el lugar de privilegio que ocupaba nuestro autor en el campo intelectual y tal vez exprese el temor a cualquier forma de censura o represalia por parte del campo de poder.

Del discurso crítico de las instituciones mediadoras se desprende que *La serenata* estaba dentro del horizonte de expectativa de las mismas y del público que asistió al estreno. Si bien leen la obra como una “gacetilla policial”, un hecho pintoresco, sin poder

hacer una lectura más interesante, están de acuerdo en que el diseño de los personajes supera a la obra en sí. Sin embargo, no registran el mundo de oscuridad y la falta de ideales que deja como testimonio González Castillo en su trabajo, produciéndose una distancia estética. Volvemos a destacar el respeto de las instituciones legitimantes hacia el autor expresado en el importante espacio que le dedicaban en las críticas. El discurso crítico es asertivo y directivo, no pudiendo escapar al sello impresionista e informativo.

La identificación que produce es compasiva pues el espectador se solidariza con la protagonista, aunque la maldad y la envidia de la protagonista producen una importante distancia emocional.

Los disfrazados fue un éxito de público, según testimonio de Vicente Martínez Cuitiño (1954), sin embargo no fue bien recibido por la crítica, cuyo horizonte de expectativa estaba muy alejado de este texto. Desde 1906 se representa en los escenarios de Buenos Aires en forma ininterrumpida, sin embargo, tanto *Luigi* como *La serenata* no tuvieron ese privilegio. No se volvieron a representar, son textos olvidados por los teatristas y superados por otros dramaturgos de la talla de Discépolo. Estas obras fueron estrenadas en los años de mayor agitación social de la década y no entraron en el horizonte de expectativa del público, que todavía quería verse reflejado en el mundo idealizado del sainete como pura fiesta. Tal vez porque, como dice Pellettieri (2003), “un pueblo que no tiene la sensación de futuro esperanzado no resiste estéticas que lo castiguen. Mientras que aquellos pueblos con un futuro asegurado resisten y gustan de ese tipo de arte”.

10. Conclusión

En este período González Castillo, a través de *Luigi* y *La serenata*, pasó a ocupar un lugar más sólido en el campo intelectual, al dejar de lado “lo festivo” para expresar en el escenario lo que él sostenía que debía ser el teatro: “un admirable agente de propaganda de ideas y de principios”.

Introduciendo la antinomia gringo-criollo, Castillo no sólo pretendió dejar en evidencia las fisuras del proyecto inmigratorio en su momento de crisis, sino que mostró como punto más vulnerable al inmigrante, tal vez con el fin de defender y destacar su papel en la lucha política. El inmigrante amenazado por la clase dirigente o víctima de la propia discriminación de los trabajadores nativos.

En *Luigi* no hay un sólo rasgo de ternura excepto las expresiones de cariño de Luigi hacia su hijo. Desde lo semántico, es un mundo gobernado por los apetitos y las necesidades más básicas: comer, copular, trabajar. Es emblemática la ubicación espacial de la obra ya que la acción transcurre en una fonda, primero la de Pietro, después la fonda improvisada en la pieza de conventillo de Luigi y Carmen. Sólo hay lugar para comer. No hay espacio para el amor.

En el universo de *La serenata* el autor toma partido por la defensa de la educación, del consenso social y de la armonía entre el trabajo manual y el intelectual, considerándolos a ambos fundamentales para el desarrollo del hombre.

Junto con *La telaraña*, *Luigi* y *La serenata*, son las primeras tres obras en las que González Castillo plantea una tesis social. Por medio de esta tesis, cuestionaba la instrumentación de la justicia y de la ley²⁶, que era tomada como herramienta de los grupos dominantes para cristalizar las relaciones sociales y así garantizar la subordinación del individuo a las minorías con poder.

Así como Pacheco nos muestra los tipos sociales de la época prisioneros de sus ideas y de sus palabras, disfrazados de su rol social, desde el anarquista hasta el poeta o el motorman, desde el inmigrante fracasado encerrado en su mundo hasta el cocoliche que ve en el carnaval una posibilidad de integración social, González Castillo focaliza la atención en la discriminación del inmigrante y sus escasas posibilidades de integrarse a una sociedad que le daba la espalda.

En su obra la denuncia social ocupa el lugar principal. Si bien se trata de un sainete tragicómico, encontramos algunos puntos de contacto con el teatro anarquista: ciertos esquematismos como el enfrentamiento bueno-malo, obrero-patrón, rico-pobre, la simplicidad de la anécdota, la falta de crecimiento psicológico de los personajes “para garantizar el efecto didáctico y la buena recepción” (Goluscio de Montoya, 1987: 90).

En los sainetes tragicómicos de González Castillo, al no haber alternancia de lo cómico con lo patético, las situaciones son descarnadas, los climas dramáticos se agudizan y pasa a primer plano la crueldad y el desamor. Como dice Martínez Cuitiño (1954: 179), “tanto *Luigi* como *La serenata* ofrecen idéntica nitidez de enfoque, el mismo crudo, violento vengador realismo de todo su desarrollo”.

²⁶ No sólo objetó la eficacia de la ley sino la ética de los encargados de aplicarla.

González Castillo no hace concesiones al gusto del público. El trazo de la acción y el diseño de los personajes es directo y avasallante.

Capítulo III. Su teatro popular. La comedia asainetada

1. Introducción

En el período 1910-1930, co-existían en Buenos Aires varios microsistemas: el Microsistema del sainete y la revista criolla (1890-1930), que implica el sainete en sus tres fases; el Microsistema premoderno (1903-1930), con sus dos tendencias: una culta o dominante (el Sistema Teatral de Florencio Sánchez, el autor que tuvo mayor importancia dentro de la evolución del sainete criollo, cuyos textos realistas-naturalistas fueron los de mayor productividad), y otra popular o residual (sistema teatral del grotesco criollo); y el Microsistema de la comedia (1900-1930), que implica tanto la obra de Laferrère como las proyecciones de la misma. La textualidad dominante de todo este período seguía siendo la de Sánchez, y la remanente, los textos provenientes del nativismo y la gauchesca, y hacia el año treinta, los del sainete.

La década del veinte significó el comienzo de modernización de nuestro teatro, una modernización que se alcanzó a partir de 1930 en la que colaboraron diferentes factores. Por un lado, en 1925 el microsistema del sainete criollo estaba variando hacia el grotesco, y por otro, la llegada del teatro independiente, el intertexto con dramaturgos europeos como Pirandello, Lenormand, Hauptmann, Ibsen y Strindberg, entre otros; así como también la evolución del público que reclamaba nuevas manifestaciones escénicas y al mismo tiempo necesitaba herramientas para entenderlas.

El período 1922-1928, resultó ser una etapa de bonanza económica como consecuencia del aumento de las exportaciones, con una ocupación casi plena de los trabajadores, y paralelo a esto, hubo una expansión de salas y compañías con repertorio nacional como consecuencia de la creciente prosperidad del negocio teatral. Las empresas duplicaron las cifras de la década anterior. Hubo entre los empresarios una avidez mercantilista que los llevó a estrenar en sus teatros una cantidad abrumadora de obras, produciéndose roces con los autores y aprovechándose de la pasividad de los actores, quienes todavía estaban atemorizados por las famosas listas negras y los apodos de “bolcheviques” y “anarquistas” que habían recibido en años anteriores. Según Teodoro Klein (1988), en este mismo período y como consecuencia del crecimiento del teatro comercial, la recaudación en la Asociación Argentina de Actores aumentó notablemente. De mil socios en 1924, el número creció a mil ochocientos al final del período. Sin embargo, a partir de 1927/28 y 1929, comenzaron a mermar “en forma alarmante” las

compañías de “teatros en tres actos”, según la revista Comoedia del 1° de junio de 1930. Los autores nacionales se quejaban porque las compañías estrenaban obras extranjeras, respondiendo así a las preferencias del público. Todas las compañías nacionales, tanto la de Blanca Podestá, como la de Eva Franco y la de Rivera-De Rosas habían proyectado estrenos argentinos, pero ante el fracaso de público, volvieron a las extranjeras. Lo mismo ocurrió con la Cía. de Parravicini, quien terminó estrenando obras francesas y firmando él mismo las traducciones. Frente a esto, la prensa especializada se preguntaba si el problema con los autores nacionales tenía que ver con la falta de obras o si éstas carecían de interés, y los exhortaba a que reaccionaran frente a la invasión de textos extranjeros ya que nuestro teatro era tan bueno o superior.

A fines de los años veinte y comienzos del treinta, se vivía un clima de decadencia e incertidumbre. La desazón y la desesperanza desencadenadas por la crisis mundial y más adelante por el golpe de estado, se habían extendido a gran parte de la población. Los dos últimos años de gobierno de Yrigoyen, y la represión posterior, produjeron en la población un estado de angustia frente a la pérdida de valores; el pesimismo y la frustración estaban a el orden del día. La emergencia económica y el desempleo trajeron consigo la figura del desocupado ya no sólo como protagonista del nuevo escenario social, sino también de historias, cuentos y poemas. Por su parte, la prensa, que desde el primer gobierno radical trataba bastante mal a Yrigoyen, no tuvo reparos en desatar una campaña hostil contra los “indefendibles actos de gobierno” del presidente de la República, fomentando así consenso para un posible golpe de estado.

Además, por aquellos años hubo un importante incremento de la actividad delictiva y se vivía un clima de inseguridad muy grande: en parte como consecuencia de la delincuencia, y también por la incertidumbre de no saber qué iba a suceder al día siguiente.

En el panorama teatral hubo tendencias de modernización que se concretaron a partir de 1930 en que la escena porteña se reorganizó con agrupaciones de teatro independiente y compañías de profesionales como la de Defilippis Novoa, conviviendo con el teatro comercial popular. Dentro de los autores de este período podemos mencionar a Samuel Eichelbaum, Francisco Defilippis Novoa, Vicente Martínez Cuitiño y Armando Discépolo. Como formando parte del teatro comercial podemos destacar a la comedia asainetada, que Pellettieri (1990) define como un híbrido que suma a los procedimientos de la comedia aquellos que provienen del sainete. El motor de la acción es sentimental, como en el sainete y en su trama se desarrolla una desaprobación sutil de la realidad. Pellettieri distingue dos variantes de comedia asainetada: la sentimental, cuya acción es

absolutamente melodramática, y la referencial, cuyo destinador-destinatario es lo social, sus protagonistas son antihéroes y critica las conductas de la clase media. La productividad de la comedia asainetada fue creciendo y evolucionando, introduciendo cambios en las funciones de sus procedimientos como consecuencia de las importantes modificaciones que se habían producido en la estructura social. Entre ellos, la oposición criollo-inmigrante que ya era remanente, pues el público que poblaba las numerosas salas teatrales estaba formado por inmigrantes prósperos y sus hijos, quienes no sólo habían adquirido poder económico, sino también poder político.

Para comparar las obras pondremos de manifiesto los puntos que tienen en común y también sus diferencias en los niveles principales del texto, destacando las peculiaridades de cada autor. Tanto *Los dientes del perro* como *Conservatorio La Armonía* fueron escritas en 1918 y 1917 respectivamente, dentro del mismo contexto histórico. *Chirimoya*, al haber sido escrita en 1930, en el período de remanencia del teatro popular, se presentó frente a un público que ya había cambiado y buscaba otras respuestas que comenzaba a responderle la radio y el cine.

2. Contexto histórico 1912-1940

Este es un período muy vasto y tan rico en cambios y contrastes que excede los límites de nuestro trabajo. Nos limitaremos a destacar algunos hechos fundamentales que nos ayuden a ubicar las obras en el marco histórico correspondiente.

2.1. El regreso del exilio

Durante el exilio de González Castillo se sancionó la ley de Sufragio universal, secreto y obligatorio promulgada por el presidente Roque Sáenz Peña en febrero de 1912 y se produjeron transformaciones importantes en la sociedad argentina. El primer lugar donde hubo modificaciones fue en el parlamento, ya que la Cámara de Diputados de 1912 incorporó a varios radicales, como José Luis Cantilo, Vicente C. Gallo y Marcelo T. de Alvear, a los socialistas Juan B. Justo y Alfredo Palacios y al jefe del partido santafesino de

la Liga del Sur, Lisandro de la Torre. A partir de este momento las polémicas sostenidas en el Parlamento fueron frecuentes y en algunos casos hasta violentas.

Debido a la afluencia inmigratoria y a la síncrexis que se produjo con la población nativa, se generaron profundos cambios en la estructura social, económica y política del país. Buenos Aires ya albergaba al 25% de la población total de Argentina. Crecía la industrialización de la mano de grandes empresas y así nació un proletariado industrial muy numeroso. Por su parte, la clase media también crecía, “en tanto que perdía significación la vieja clase oligárquica que, por lo demás, no monopolizaba ya enteramente los medios de producción” (Romero, 1987: 99).

Si bien los conflictos sociales disminuyeron durante los años 1911-1914, las consecuencias económicas de la guerra volvieron a desencadenarlos. Durante cuatro años y como consecuencia de la Gran Guerra se vivió en un clima de inquietud soportando el gran encarecimiento de la vida, la reducción del salario, la desocupación y una brusca interrupción de la inmigración.

José González Castillo regresó a Buenos Aires para el re-estreno de *La serenata* en el Teatro Argentino en 1914. Los testimonios de Edmundo Guibourg y Carlos Schaeffer Gallo (su primer colaborador después del exilio), dan cuenta del cambio operado en González Castillo durante su estadía en Chile, las palabras en su boca eran “proyectiles verbales”, y se justificaba diciendo:

Es una manera de retribuir las vociferaciones que me dedicaron cuando me hube exilado. No digo que fueran injustas, pero sí crueles. (...) Cuando regresé a Buenos Aires, estaba como perdido en la jungla. Era como si los antiguos conocidos no me conocieran. Lo comprendí. Debía demostrar que era un hombre de bien, aunque siempre lo fui, hasta que la pobreza me tendió su asechanza (...).

No obstante tanto dolor, a su regreso trajo *El grillete*, *El mayor Prejuicio*, *El hijo de Agar* y *Los invertidos* y fue contratado por la empresa cinematográfica de Max Glucksman, donde trabajó como director artístico durante muchos años.

Las transformaciones sociales que se habían producido en el país trajeron aparejado el ascenso al poder del candidato de la Unión Cívica Radical, Hipólito Yrigoyen, hombre de espíritu humanitario considerado el “padre de los pobres”, aunque no obtuvo mayoría en las Cámaras, donde la oligarquía tradicional seguía predominando. El partido radical gobernaría el país desde 1916 a 1930, y su triunfo significó el final de una clase gobernante, sustentada por las familias poderosas social y económicamente y respaldadas por la Iglesia y el ejército.

Estamos de acuerdo con José Luis Romero (1987) en que de asumir el poder, Yrigoyen debió optar por ejercerlo, o bien dentro del marco político creado por la ley, o de manera revolucionaria, basándose en que su elección era la primera vez en la historia argentina que reflejaba la voluntad popular. Yrigoyen eligió el primer camino y sus gobiernos se caracterizaron por no aplicar una política económica y social renovadora, como muchos sectores esperaban de él. Si bien desde lo legislativo no cumplió con las aspiraciones populares, desde la actitud del Estado se operó un cambio hacia las clases medias y subalternas.

Estos eran años de renovación y cambio en el país y en el mundo. En el año 1917 se hizo sentir la revolución rusa, con sus consiguientes influencias, y en 1918, el final de la Primera Guerra. Ese mismo año González Castillo estrenó *Los dientes del perro*, obra que analizamos en este capítulo, *La mujer de Ulises*, drama de tesis en el que defiende la necesidad de una ley de divorcio y *La divina revista*²⁷ (parodiando *La divina comedia*). La Revista Criolla fue el género que le permitió a nuestro autor ejercitar brillantemente otra forma de disenso a través del humor²⁸. Blas Raúl Gallo (1970) detalla la evolución de este género que respondía a las necesidades de esparcimiento de la clase media en expansión y de creciente poder adquisitivo²⁹, en contraposición con la gradual declinación del sainete. La revista le permitió a Castillo expresar su denuncia de la corrupción existente dentro de

²⁷ *La divina revista* (viaje fantástico, pedantesco, simbólico, político, cómico-lírico, feérico y coreográfico original de González Castillo), fue estrenada el 7 de abril de 1918 por la Compañía Muñío-Alippi en el teatro Buenos Aires. Eran parte de la Compañía Ada Cornaro, A. Darthes, Lucrecia Borda, R. Cata, L. Betoldi, L. Barrilaro, entre otros actores.

²⁸ En su evolución, José González Castillo siguió adelante con su tesis social y su teatro de ideas expresándolas a través de los dramas de tesis y sainetes tragicómicos, dirigidos a una burguesía culta. Sin embargo su militancia con lo popular estaba muy arraigada en él, y a lo largo de toda su carrera e ininterrumpidamente escribió teatro de revistas donde pudo cuestionar a través del humor y la picardía, situaciones de la política nacional e internacional, como una continuación de aquellos primeros sainetes como pura fiesta, pues él sostenía que “el hombre ha hecho reír a los demás antes de hacerlos emocionarse; y los ha hecho reír por el medio más simple y directo: la imitación y la caricatura” (1937: 36). Esto quedó retratado en su primera revista, *La edición de la noche*, estrenada en 1914, cuyo tema central era la redacción de un diario. El director del diario lleva de recorrida a un joven periodista pasando por todas las secciones del mismo: deportes, economía, avisos clasificados, servicio doméstico, etc. En la sección “Economía”, el Presupuesto Nacional estaba representado por una vaca lechera que a la prensa le pareció “algo disonante” cuyo texto debería tener “mayor finura en la expresión”, y la representación de la Gran Guerra europea como un tablero de ajedrez en el que sólo se encontraban las piezas en juego guerrero. Las piezas mayores iban comiéndose a los peones: Alemania, Austria y Turquía eliminaban a Bélgica, Servia, Montenegro, pero a su vez, eran rodeados por Francia, Inglaterra y Rusia, que eliminaban a Turquía y Austria, y arrebatan capa y espada a Guillermo, que huía en camisa. Terminada ya la partida y desocupado el tablero, entraba Victorio Manuel, representado como un “caballero en brioso corcel, a caracolear y hacer cabriolas, cuando ya no queda nada por repartir”.

²⁹ El precio de la entrada a platea para *La divina revista* era de \$ 2.- mientras que el de *Los dientes del perro* era \$1.-

poder con agudeza e ironía valiéndose de la sátira política. Basta citar el nombre del Cuadro II de la mencionada revista que se llamó “La loma del diablo” y los personajes eran Soberbia, Envidia, Gula, Pereza, Ira, Lujuria, Avaricia, Hipólito, Lisandro, Victorino, Joaquín V., Antonio Feroz, el Empresario Ruggero y gran coro de pecadores.

Por su parte, los sectores populares, desprotegidos, se enfrentaban al encarecimiento de cientos de productos, a la desocupación creciente, a los bajos salarios y al reducido desarrollo industrial, como consecuencia de la guerra mundial y la crisis interna. Esto los llevó a organizar numerosas y frecuentes huelgas³⁰ y al año siguiente trescientos mil obreros perdieron sus trabajos, hecho que culminó en los sangrientos episodios de la Semana Trágica de 1919. Ante el temor de una “revolución social” la oligarquía y los sectores empresariales, con el respaldo del ejército y la policía, reprimieron sangrientamente a los obreros frente a la impotencia e inoperancia del gobierno radical. González Castillo plasmó esta situación histórica en el guión de la película muda *Juan Sin Ropa*, protagonizada por Camila Quiroga, que se estrenó el 4 de junio de 1919, volviendo a incursionar en el cine (su primer película fue *Nobleza Gaucha* en 1915, primer éxito de taquilla del cine nacional) y utilizándolo como otro medio para expresar su denuncia social, hecho insólito y desconocido en la Argentina de esos años, cuando el cine se usaba apenas como divertimento. Este es otro dato singular que pone a José González Castillo en la vanguardia de la expresión artística del siglo. Percibió el potencial innovador del medio de comunicación que iba a caracterizar al siglo XX. De haber nacido algunos años más tarde, tal vez se habría expresado a través del cine y no del teatro. Es muy posible que lo que aparece como debilidades en la estructura dramática de las obras de González Castillo hubiera encontrado en el cine un vehículo más apropiado de expresión que el teatro mismo. La brevedad de las escenas, que obligan a cambios de difícil resolución sobre el escenario remiten a los cortes de cámara y al montaje del lenguaje cinematográfico, en tanto que las didascalías, donde Castillo se extendía en largas descripciones imposibles de concretar en la escena se habrían vuelto visibles transformándose en imágenes para el espectador si hubieran sido parte de un guión cinematográfico. El teatro popular era de resolución escénica inmediata y económica. Las escenografías de la época se realizaban principalmente con telón pintado que les resolvía el problema de “tiempo” en el cambio entre escenas y de una obra a otra (se representaban varias por función). Una escenografía

³⁰ La cantidad de huelgas fue abrumadora: en 1917 se realizaron ciento treinta y ocho, en 1918 fueron ciento noventa y seis, la huelga ferroviaria duró veinticuatro días, y en 1919 llegaron a trescientas sesenta y siete.

de la envergadura que planteaba Castillo en muchas de sus didascalias era impensable desde la producción de comienzos del siglo XX.

2.2. La Reforma Universitaria

Otro acontecimiento importante, tanto por el impacto local como por la repercusión en toda Latinoamérica, que mencionamos en el análisis de *Los dientes del perro*, fue la Reforma Universitaria de 1918, surgida en Córdoba.

La actitud polémica que tomó la juventud frente a las ideas tradicionales que sostenían las instituciones educacionales del país, desencadenó la "Reforma Universitaria". Estos jóvenes, defendían una nueva visión del mundo y de la vida, inspirados en las enseñanzas de Ortega y Gasset. El primer foco de rebeldía se produjo en la Universidad de Córdoba, que a diferencia de Buenos Aires o La Plata, todavía conservaba características de la universidad colonial, y una mayor ingerencia de las familias de la oligarquía tradicional y de la Iglesia (todavía incómoda por la ley 1420 de educación común y laica a través de la cual se buscó educar a los niños argentinos dentro de los parámetros establecidos por la Constitución Nacional, estableciendo la obligatoriedad de la escuela primaria para niños y niñas hasta los 12 años de edad). Fue un movimiento que se extendió a otras universidades del país y de Latinoamérica y produjo un sentimiento de renovación profunda que fue ganando a toda la Argentina.

La juventud universitaria, en sus distintas tendencias, coincidió en algunos puntos de conflicto que funcionaron como disparadores para la insurrección estudiantil: los textos dogmáticos, la incapacidad de los profesores y su insolvencia intelectual frente a los nuevos caminos de ideas que se abrían en el mundo. La Reforma se opuso principalmente al régimen del profesorado, pues los docentes llegaban y permanecían en las cátedras como por "derecho divino", producto de reglamentaciones rígidas. Pero en Córdoba principalmente, la médula del conflicto universitario era la ingerencia de la Iglesia Católica en la universidad. Aquella, representada por fray Zanón Bustos, obispo de Córdoba, respondió apelando a los padres de los jóvenes para defender la "educación cultural, religiosa y moral de sus hijos".

Era un conflicto generacional, un movimiento de insurrección contra el pasado (...). Para superar el pasado, la juventud se creía no sólo imprescindible como fuerza social renovadora, sino también suficientemente eficaz como para torcer el rumbo de las cosas. Por eso quiso intervenir en el gobierno de la Universidad: porque estaba segura de que era más madura que los hombres maduros para adoptar decisiones fundamentales; y por eso no vaciló en aceptar las responsabilidades de la dirección de la vida universitaria, al tiempo que las reclamaba también en otros órdenes de la vida nacional. (Romero, 1987: 139-140).

El radicalismo no supo asimilar el vigoroso esfuerzo de la juventud universitaria, si bien es meritorio que no lo haya extinguido. Los estudiantes salieron a la calle para protestar contra “las Academias, los académicos y las doctrinas que enseñaban (...) y a medida que avanzaba el movimiento era más difícil descubrir dónde terminaba el conflicto universitario y dónde empezaba el movimiento social” (Romero, 1987:102).

Dentro de este marco histórico, siendo José González Castillo un hombre esencialmente político, con un pasado de seminarista y una vocación de libertad de pensamiento que se remonta a los ideales de la Ilustración, y que alimentaba su espíritu combativo y militante, resulta casi imposible no ver en *Los dientes del perro* una expresión genuina del espíritu de la Reforma Universitaria, y una adhesión incuestionable del autor al movimiento estudiantil.

2.3. La década del '20

Las circunstancias sociales, políticas y económicas, tanto de Argentina como del mundo, así como el miedo a las ideas de la revolución rusa de 1917 y a la organización del movimiento obrero en esa dirección, empujaron a la derecha a optar por soluciones más enérgicas para enfrentar todo aquello que representara un peligro para ellos. Así fue como estos sectores crearon la Liga Patriótica, encabezada por Manuel Carlés, movimiento destinado en principio para quebrar la resistencia obrera. Poco después el fascismo italiano comenzó a extenderse y encontró seguidores en Buenos Aires. Entre ellos, a Leopoldo Lugones quien en 1923 dictó tres conferencias difundiendo las doctrinas del dictador

italiano, adhiriendo a ellas y viendo la posibilidad de aplicarlas en Argentina. Las ideas prevalecientes en este período marcan el nacimiento de la derecha fascista en Argentina.

El final de la guerra trajo cambios en las relaciones sociales, en las ideas y en el arte. Es oportuno mencionar la polarización existente en los dos grupos que dominaron la escena literaria de la década: el grupo de Boedo y el de Florida. Los escritores de Boedo (Leónidas Barletta, Elías Castelnuovo, Álvaro Yunque entre otros) tenían una visión social del arte, y se reunieron alrededor de revistas como *Dínamo* y *Los pensadores*, más adelante *Claridad*, de Antonio Zamora. El grupo de Florida (Oliverio Girondo, Jorge Luis Borges, Norah Lange, Leopoldo Marechal, entre otros) con sus revistas *Proa* y *Martín Fierro*, mostraron preocupación por nuevas técnicas literarias y por promover una estética vanguardista. Ambos grupos desaparecieron en septiembre de 1930 con el golpe de estado de Uriburu.

En las artes plásticas, la década del veinte significó el regreso al continente de artistas que introdujeron cambios tanto formales como ideológicos, produciendo una modernización en el lenguaje. Conocedores de las vanguardias europeas cuestionaron el gusto dominante en la sociedad y desafiaron a las instituciones y a los organismos oficiales. Sus mayores exponentes fueron Diego Rivera, José Orozco y David Siqueiros en Méjico. Por su parte, en nuestro país, los Artistas del Pueblo (José Arato, Adolfo Belloq, Abraham Vigo y el escultor Agustín Riganelli), correlato plástico del grupo literario de Boedo, fue un grupo que se destacó por poner el énfasis en los problemas sociales y exponer en fábricas y barrios. Junto a ellos, también preocupados por lo social, el Grupo de La Boca, en el que participaba Benito Quinquela Martín, entre otros. Como representantes de otra línea estética, Emilio Petorutti y Xul Solar se interesaron por la búsqueda de formas libres, equilibradas y alejadas del academicismo. Se les sumaron luego Norah Borges, Alfredo Bigatti y Alfredo Guttero, allegados al grupo literario de Florida.

En 1922, al asumir Marcelo T. de Alvear, lentamente se fue perdiendo el aire popular del gobierno anterior, orientándose hacia la derecha. Su actitud política, diferente a la de Yrigoyen, descansó en el funcionamiento constitucional y legal de las instituciones y en su forma tuvo un gran parecido con el "régimen"³¹. En estos años, González Castillo siguió produciendo textos para teatro, en su mayoría dramas de tesis, y revistas, porque el teatro representaba un ingreso económico importante, y volcó su talento creador en las

³¹ El "régimen" era un sistema de gobierno basado en el privilegio, desarrollado a favor de la clase patricia de origen local, que se sentía superior tanto a las clases medias de desdibujada fisonomía que se constituían con el aporte de la inmigración, como a las clases populares de origen tanto criollo como inmigratorio (...). (Romero, 1987:110).

letras de tango y en su acción docente, dos temas que abordaremos más adelante al discutir su labor barrial.

En los años '20 Castillo estrenó veinte obras de teatro y nueve revistas, interpretadas por las Compañías de Camila Quiroga, Muiño-Alippi, Rivera-De Rosas, Vittone-Pomar, Federico Mertens, Parravicini, Bozán-Busto y José y César Ratti. Ninguna de ellas trascendente como obra completa, aunque sí como transmisora de ideas y de su vocación de despertar conciencias. Entre ellas destacamos *La santa madre* (1920), escrita en colaboración con Martínez Cuitiño, a través de la cual el autor cuestiona el poder político de la Iglesia Católica y su asociación con figuras importantes del gobierno y de las familias de la alta burguesía argentina, usando como interlocutor a uno de sus jóvenes protagonistas:

FEDERICO: (...) Esta es una época de simulacros en el mundo de la política. La dialéctica pretende reemplazar a la lógica, y la táctica de la lucha suele olvidar la razón primordial de los principios. Así hay católicos que parecen liberales, y conservadores que aparentan cierto revolucionarismo porque ello conviene a la vida de las ideas cuya defensa les ha sido encomendada.

O cuando EDUARDO dice en pág. 19, "(...) Como usted son muchos los liberales que hay en el gobierno y en la sociedad de quienes se vale el clero, la iglesia política, que no es precisamente la Religión, para sus conquistas materiales". Se refiere a las propiedades millonarias que donaron las familias ya mencionadas, como los Pereyra Iraola, para la construcción de viviendas obreras, en ocasión de La Gran Colecta Nacional de 1919, y que sin embargo quedaron en manos del clero.

En los primeros años de la década del veinte se produjeron cambios radicales en la forma de vida de la sociedad. Se generó una vasta producción legislativa que mejoró las condiciones de vida de los trabajadores, introduciendo cambios positivos como la reducción de la jornada laboral, el descanso dominical y el sábado inglés. Fue un período de mayor estabilidad en el que la declinación del anarquismo y el surgimiento del sindicalismo junto con el ascenso del socialismo, buscaron conseguir reformas sin enfrentamiento con el Estado ni con el orden social.

Fueron buenos años para el teatro rioplatense pues la gente consumía espectáculos, y la cantidad de obras en cartel aumentaba año tras año, esto sumado al crecimiento del cine, que según el autor se estaba transformando en una nueva necesidad en la población bonaerense, duplicándose año tras año el público y las salas cinematográficas.

Los auditorios aumentaban proporcionalmente a la par del crecimiento demográfico, el período fue rico por la producción de obras y la creación de una cultura, sin embargo, junto con ese crecimiento comenzó el deterioro de la calidad de las obras; en palabras de González Castillo (1925: 71), “su momentánea desvalorización –ya que todo exceso implica un debilitamiento- (...)”. Hacia finales de la década, el cronista de la revista *Comoedia* de 1929, sostenía que se estrenaban muchísimos espectáculos de un mal llamado teatro popular, y que se había ido “gestando ese teatro del pueblo que debió ser la reproducción exacta de nuestras costumbres, alabando lo bueno, y fustigando lo malo, para convertirse en un teatro agresivo y compadrón que ha creado adeptos a millares entre los hijos del arrabal porteño”.

La caída de la bolsa de Wall Street de 1929 generó una gran recesión mundial, una notable disminución de la producción, la caída de los salarios, desocupación, reducción de las exportaciones y la ausencia de créditos internacionales. Frente al deterioro del comercio exterior, en 1930, se acentuó la desconfianza de los inversores, produciendo una gran especulación en el sistema económico. Las consecuencias de esta crisis mundial se reflejaron en el mercado agropecuario, notablemente resentido y perjudicado por las medidas cambiarias de Estados Unidos y Gran Bretaña. Los países centrales, debido a los efectos negativos de la crisis, fijaban los precios de nuestros productos bajándolos considerablemente. Los pequeños productores, que habían tomado préstamos hipotecarios para sembrar y pensaban pagarlos con el producto de las cosechas, no pudieron afrontar su situación ante la caída de los precios. Sus campos fueron ejecutados judicialmente, apropiados por los bancos y tuvieron que dejarlos en busca de nuevas oportunidades económicas. Por su parte, los peones de esos campos, comenzaron a migrar hacia las ciudades en busca de trabajo y mejores condiciones de vida. Los efectos de la crisis comenzaron a sentirse en nuestro país a comienzos de 1930.

En los primeros meses de la década del treinta, la bolsa cayó un 60% y las quiebras comerciales aumentaron en un 72%, produciéndose así una inevitable contracción general de la economía. Con respecto al mundo teatral, en estos años comenzaron a mermar “en forma alarmante” las compañías de “teatros en tres actos”. Los autores nacionales se quejaban porque éstas estrenaban obras extranjeras, las preferidas del público de este período. Es notable cómo el periodista de la *Revista Comoedia* de 1929, en defensa del teatro nacional comentaba:

Pero todo en este mundo tiene su fin. Un momento de paciencia, y cuando decaiga el chárleston, nos hastien las girls, y nos opie la futilería en boga; ya volveremos por el teatro serio nacional, orgullo del Río de la Plata, y que hoy descansa en los viejos anaqueles de las buenas bibliotecas.

Todas las compañías nacionales: tanto la de Blanca Podestá, como la de Eva Franco y la de Rivera-De Rosas y hasta la del mismo Parravicini habían proyectado estrenos argentinos para ese año, pero ante el fracaso de público, volvieron a las extranjeras.

2.4. La década del 30

El poder político de Yrigoyen y el fervor que producía en las masas populares seguía causando rechazo a los grupos conservadores quienes se reagruparon alrededor de algunos diarios como *La Fronda*, que contaba también con el apoyo de grupos militares inclinados hacia el autoritarismo. El general José F. Uriburu, prestigioso oficial del ejército, entrenado en Alemania, al tiempo se convirtió en la cabeza de esos grupos que acusaban “la fuerte influencia del cooperativismo fascista italiano” (Romero, 1987: 154).

El desorden social y la ineficacia de la administración radical, convencieron a los grupos conservadores “teñidos de nacionalismo y fascismo” de que era posible recuperar el poder. Se fue creando, sobre todo en la Capital, un clima favorable a soluciones violentas, aunque nadie imaginó la posibilidad de un golpe de estado. El 6 de septiembre de 1930 con unos pocos hombres armados, el general Uriburu se adueñó del poder y llegó a la Casa Rosada.

Desde el punto de vista político militar este golpe fue el producto de un prolongado período de conversaciones exploratorias, un esfuerzo organizativo de tres meses y un alto grado de improvisación de último momento. Su éxito debe atribuirse no a su fuerza material -600 cadetes y 900 soldados formaban la fuerza que marchó contra el gobierno- sino a su influencia psicológica sobre el público en general y el resto de la organización militar, y a la parálisis de sus opositores. (Potash, 1984: 71-72).

La llegada al poder de Uriburu señaló el comienzo de diecisiete meses de gobierno de facto y de un período de más de diez años de democracias fraudulentas. Según Robert

Potash (1984), los oficiales del ejército argentino procedieron impulsados por una variedad de motivos, y no como miembros de una casta militar.

Si bien el general Uriburu juró “respeto por la Constitución y las leyes fundamentales vigentes”, el suyo fue un gobierno que impuso la ley marcial y el estado de sitio que utilizó para arrestar a muchas figuras importantes del radicalismo y en particular al presidente Yrigoyen, a quien le negó el derecho al exilio, confinándolo a prisión en la isla Martín García³².

La ley marcial persistió durante nueve meses y “ensombreció aún más esta imagen la deportación de numerosos sindicalistas extranjeros acusados de agitación social, y el empleo de la tortura física contra personas, militares y civiles, de quienes se sospechaba que habían conspirado contra el régimen”. (Potash, 1984: 93).

La emergencia social, económica y política sin precedentes en la Argentina de los años '30, se manifestó en el desamparo de la gente más humilde y se produjeron migraciones internas hacia las márgenes de las grandes ciudades, aparecieron las primeras villas miseria, como la llamada Villa Desocupación de Retiro, en Puerto Nuevo floreció el "Barrio de las latas" y Buenos Aires comenzó a poblarse de viviendas precarias e insalubres. Se produjo un cambio importante en la fisonomía de la ciudad y sus alrededores, y en la vida de sus habitantes. También el teatro de Castillo se vio afectado por este cambio que marcó un debilitamiento de su teatro cuestionador, hecho notable en *Chirimoya*, la primera obra que estrenó en los años treinta, y marca su gradual repliegue de la escena hacia otras formas de militancia popular que ampliaremos más adelante.

Entre el resto de su producción en esta época, catorce obras, destacamos *Mañana será otro día* (1930), con muchas situaciones dramáticas interesantes, y *Detrás de cada puerta* de 1932, escrita junto con Pedro E. Pico y Alejandro Berruti, que propone un planteo escénico atractivo para la época pues su acción se desarrollaba en un edificio de departamentos. En las acotaciones, González Castillo describe este tipo de edificio como

“casas de departamentos” construidas para “dar renta” aprovechando el espacio de terreno y de cielo con que el sentido del rédito limita la vida del inquilino, del proletario de la vivienda. Departamentos que por su falta de tibieza familiar, parecen hechos expresamente para vivir poco tiempo en ellos, momentines, subrepticamente; como quien dice, de paso: como en un hotel, un hospital o una cárcel. Y como ellos, sin luz diurna, sin calor de sol, sin ruido de vida...

4 Paralelamente a estos hechos, Uriburu fue organizando una fuerza paramilitar formada por jóvenes nacionalistas militarizados (recibían entrenamiento militar los domingos por la mañana en los cuarteles del ejército imitando a la milicia fascista italiana). En 1932 sus miembros ascendían a diez mil.

Si bien tanto las didascalias como algunas ideas esbozadas en la obra son notables, fue escrita para las exigencias del mercado, "para cumplir con el gusto en boga", sin los valores artísticos o ideológicos que había plasmado en textos anteriores.

Desde lo político, el partido radical, que había sido mayoría desde 1916, carecía de representación. Comenzó la organización sindical del movimiento obrero; en 1930 se fundó la CGT con una ideología sindical que se proponía alcanzar las metas obreras a través de la negociación directa con la patronal, con el gobierno de turno, sin intervención de los partidos políticos en los asuntos sindicales. Esa será la postura básica del sindicalismo en esta época.

En febrero de 1932 asumió el general Agustín P. Justo como presidente de los argentinos, en medio de una crisis económica y social cada vez más profunda. Uno de sus primeros objetivos fue destacar el aspecto civil de su carácter, intentando borrar de esta manera los dieciocho meses de gobierno de facto de su antecesor.

Para hacer frente a los graves problemas económicos, Justo aplicó una serie de medidas que suscitaron grandes controversias, como el acuerdo comercial Roca-Runciman de 1933³³, la legislación bancaria de 1935³⁴ y la coordinación del transporte urbano³⁵, equilibrando hacia 1936 la balanza fiscal y comercial de Argentina. A diferencia de los países centrales en los que el estado intervino en la economía para sostener la crisis, en Argentina no hubo ningún tipo de planificación para hacer frente a los problemas económicos que atravesaba el país³⁶.

³³ Acuerdo comercial con Gran Bretaña a través del cual el gobierno argentino hacía una serie de concesiones que garantizaban a los frigoríficos extranjeros el monopolio de las exportaciones de carnes argentinas y granos.

³⁴ Particularmente la creación del Banco Central cuyo reglamento orgánico favorecía los intereses británicos y no los nacionales.

³⁵ Parte del compromiso del acuerdo Roca-Runciman incluía otorgar prioridad a los servicios públicos de capital británico.

³⁶ En los países centrales, el estado intervino en la economía para sostener la crisis tomando medidas que no funcionaron, hasta que el presidente Roosevelt, a través del New Deal logró superar la catástrofe financiera protegiendo tanto a las clases medias como a los trabajadores. Las medidas adoptadas por Roosevelt fueron: ayudar a los bancos, subvencionar a los agricultores, aumento de los salarios y reducción de las horas de trabajo, creación de nuevos puestos de trabajo en la administración pública y en obras públicas, lo que daría un fuerte impulso a la construcción y a sus industrias derivadas. También se establecieron planes de asistencia sanitaria y se organizó un nuevo sistema de jubilaciones y pensiones. Aunque con resultados desiguales, lograron estabilizar la economía y la crisis social a lo largo de la década. Esto no ocurrió en Argentina. No hubo planes habitacionales, ni de fomento de empleo, ni construcción de escuelas u hospitales como para poder absorber las migraciones internas que se estaban produciendo hacia Buenos Aires.

En el mundo teatral y en el de los actores en particular, a partir de 1930 comenzó a mermar la afluencia de público a los teatros, como consecuencia de la caída tan fuerte en los salarios, además de la gran desocupación. Los siete millones de espectadores que habían concurrido a los teatros porteños en 1928, descendieron hasta llegar a la mitad en 1933. Al mismo tiempo fue decreciendo tanto la participación de los actores en la vida gremial de la entidad como sus aportes para mantener la Caja de Socorros y las pensiones y subsidios. La desocupación que padecía el gremio actoral era alarmante, pues sobre un total de mil ochocientos asociados, sólo trabajaba el treinta y seis por ciento del gremio hacia 1929; de los mil ochocientos socios, sólo trescientos sesenta y seis hacían aportes.

La crisis económica y el flujo de migrantes internos dieron lugar a contradicciones sociales y urbanísticas que estarían presentes en toda la historia de Buenos Aires hasta nuestros días. Junto con el asentamiento de los nuevos barrios de emergencia, el centro de Buenos Aires se modernizaba: se construyó el edificio Kavanagh, se abrieron las diagonales Norte y Sur y se construyó el Obelisco (en 1936) en la intersección de la Avenida 9 de Julio y Corrientes.

En 1935, González Castillo fue llamado a formar parte de la Comisión de Lectura del Teatro Nacional Cervantes, por Cunill Cabanellas, su director, junto a Leopoldo Marechal, Enrique García Velloso y el mismo Cunill, entre otros.

Un año más tarde, Castillo escribió su última revista, muy exitosa, pues superó las doscientas representaciones en la primer temporada, *La patria del tango*, junto a Antonio Botta y Luis César Amadori, con dirección de Francisco Canaro. El título es emblemático ya que en un período de debilitamiento democrático, la única patria parecía ser el tango, alguna vez despreciado, marginal y prohibido. En estos años de cambios sociales tan importantes, se entregó a la actividad docente en el barrio de Boedo hasta que falleció en Octubre de 1937. Pocos meses antes de su muerte escribió el guión de la película *La ley que olvidaron*, protagonizada por Libertad Lamarque y dirigida por José Agustín Ferreira (el Negro Ferreira), cuyo estreno fue en marzo de 1938.

Por su parte, aunque el radicalismo no tenía representación parlamentaria, seguía siendo la fuerza opositora mayoritaria del país, mientras que en el Congreso había demócratas progresistas, partidarios de Lisandro de la Torre, y socialistas. Hasta 1943 el poder seguiría en manos de los conservadores, con el apoyo de los militares, la Iglesia y las

clases dominantes. En estos años, a partir del fallecimiento de González Castillo, las autoridades municipales aprovecharon para dismantelar su extraordinario trabajo en la Peña Pacha Camac, que fue cerrada por primera vez en 1938, y la Universidad Popular de Boedo, que fue clausurada en 1943.

3. La presencia del cabaret en el sainete

Hacia 1903 se llevaron a cabo reformas concretas que alejaban hacia otros márgenes todo lo referente a la cultura orillera, entre la que se encontraba el prostíbulo, que es barrido de la ciudad, y reemplazado por el cabaret, que pasará a ser “el eje de la vida tanguera” (Matamoro, 1971: 28) y el espacio de acuerdo entre dos fuerzas en pugna: la oligarquía y la orilla. Más adelante según ordenanza del 23 de diciembre de 1919, se clausurarán definitivamente los centros de prostitución, y ésta sólo podrá ser ejercida por mujeres mayores de 22 años, debidamente registradas en los Dispensarios y con libreta sanitaria. Esta limpieza oficial terminaría en 1935 con la sanción de una ley que prohibía los prostíbulos.

Por su parte, el cabaret era un establecimiento de baile creado para la diversión y distracción de la oligarquía. La clientela de los cabarets era más exigente y pretendía que se les ofreciera lo mejor, desde champagne y whisky hasta heroína y cocaína que se distribuía en sobrecitos sobre las mesas.

Los niños bien formaban “patotas” (una evolución de las indiadas del 900) y desafiaban a los compadres o rufianes. Estos “patoteros porteños” habían aprendido a consumir diversión de los lugares refinados de la mala vida francesa.

Las familias adineradas capaces de permitir el derroche de sus hijos, no eran muchas y estaban relacionadas entre sí, y, directa o indirectamente, con el gobierno, la policía, los jueces. Comisarios, secretarios de juzgados, escribientes, jueces mismos había que formaron antes de colocarse, en esta o aquella patota o grupo farrista. De manera que los amparaba el apellido y los favorecía la impunidad. (...) Confundidos en la calle, en el comercio, en los tribunales, en las estancias, en los teatros (...) ya nadie los reconoció. Algunos

dictaron cátedras de moral y otros administraron justicia. (González Arrili, 1967: 149/150).

La diversión cabaretera no era para el pueblo sino para la “aristocracia”, que exigía lo mejor hasta cuando se divertían. Por este motivo los músicos debían ser profesionales, estar excelentemente vestidos, e interpretar una música más seria y refinada de manera tal que ésta perdiera su carácter despreocupado y canalla. En el cabaret tocaban los mejores intérpretes pues la paga era excelente y permitía contratar músicos competentes que vivían de su profesión.

En el año 1912 se sancionó la ley Sáenz Peña de sufragio universal y secreto para los hombres. Fue un año emblemático pues se produjo la “coparticipación en el poder entre aristocracia y chusma, patriciado y plebecía, grandes propietarios y pequeños ahorristas”. (Matamoro, 1969: 87). También fue el año en que el tango dejó de ser marginal y orillero y “ganó formalmente el derecho a la luz pública” (Matamoro, 1971:23). Esto significó que

El lunfardo va a ser cantado en público y en todos los ambientes. Los bailes de la clase media empiezan a admitir tangos (...) En todo caso estarán prohibidos los cortes y quebradas, residuos de los tiempos en que el tango era una pantomima rítmica del acto sexual (Matamoro, 1971:23).

El tango se instaló en el cabaret, se produjeron cambios radicales en los textos. Y ya con estos textos “adecentados”, fue aceptado formalmente como parte de la cultura pública, en los teatros de variedades y en el sainete.

A partir de Firpo se consolidó la orquesta típica, cuyos instrumentos fijos (generalmente un sexteto) eran violines (2), piano, bandoneón (2) y contrabajo. Su presencia en la obra de González Castillo no fue casual ya que

Entre los músicos del canon se podían distinguir dos generaciones: la compuesta por los músicos empíricos que ingresaron en el cabaret y que podrían constituir la falange de un tango yrigoyenista, ya que como los políticos radicales bruscamente ascendidos a magistrados y funcionarios de la pomposa república liberal, ellos también pasaron prontamente de orilleros a personajes de salón (...) y las filas de un tango alvearista, tocado por la aristocracia espiritual de los músicos académicos que desciende a dedicarse al género orillero. Firpo, Maglio y Canaro encabezan la primera (...) (Matamoro, 1969: 96/97).

Si bien el tango bailado muchas veces fue parte del sainete (recordemos *Fumadas*, de Enrique Buttaró, en 1901), a comienzos de los años veinte surge el cabaret como espacio protagonista de una gran cantidad de sainetes.

El cabaret representaba un lugar restringido de la ciudad que sin llegar a ser prohibido, al ser escenificado se hacía público, compartido. El tango, parte fundamental de ese cabaret se refuncionalizó hacia lo sentimental en el marco del sainete, abandonando sus letras prostibularias. El cabaret se convirtió en el nuevo y paradigmático espacio que protagonizó gran parte de los sainetes de los años veinte. Incorporó el tango canción y ambos propondrían un cambio consistente en el pasaje de la fiesta del conventillo a la fiesta del cabaret. Este nuevo ámbito que aparecía escenificado en el teatro popular porteño recurrentemente en uno de los cuadros, fue el marco de las primeras uniones entre sainete y tango canción a partir de *Los dientes del perro* en 1918, hito en el teatro rioplatense de esos años. Así fue como el cabaret se extendió a *Armenonville* (1920), de Enrique García Velloso, a *El cabaret Montmatre* (1919), de Alberto Novión, a *La borrachera del tango* (1920), de Elías Alippi y Carlos Schaeffer Gallo, a *Delikatessen Haus* (Bar alemán) (1920), de Alberto Weisbach y Samuel Linning, a *Milonguita* (1922), de Samuel Linning, autor del tango homónimo, y otros.

En muchos de estos sainetes, el espacio del cabaret se desarrollaba en el segundo acto y el tango canción se incorporaba en un momento festivo para realzar el final de la obra. A diferencia de *Los dientes del perro*, como veremos extensivamente en este capítulo, en muchas de estas obras la trama principal gira alrededor de la crítica al cabaret, relatando la vida de la milonguita, desde su pasado de alegría en la pobreza, de su juventud y belleza usurpadas por el rufián de turno, hasta la decadencia, el dolor y el abandono.

El cabaret que nos muestra José González Castillo es tal como era en su versión oligárquica, ya que para la versión burguesa habrá que esperar a los años cuarenta. En él están retratados quiénes lo frecuentaban, qué clima se vivía, la clase social de los habitués, cómo se comportaban los representantes de la alta burguesía (los Patoteros) y los de la orilla (rufián y prostitutas).

En *Los dientes del perro*, desde las didascalias, el autor nos muestra cómo el cabaret simbolizaba el espacio de la orilla ahora en manos de la oligarquía caprichosa. Esto está expresado en el primer cuadro cuando Turdera se asocia con los Patoteros:

Turdera: En cuanto lleguemos al bosque, le quitamos la mujer.

Patotero 1º: ¡Ya está!...

Patotero 2º: ¡Ni qué hablar!

Ya antes el autor exige ciertas condiciones de producción:

La orquesta comienza a ejecutar un tango. Se ha de bailar el tango como en los cabarets. Una pareja de mujeres solas. Con "cortes y quebradas". En la orquesta debe haber ruidos peculiares de las auténticas: gritos, ladridos, silbidos, etc. (p. 4).

Y más adelante agrega: "María Esther sale a cantar. A pedido de los concurrentes canta "Mi noche triste" (p. 4), tango que

inicia el proceso de purificación moral de las letras: un enjuiciamiento de la vida noctámbula y de los placeres cabareteros puesta en boca de sus mismos protagonistas y que concuerda totalmente con la posición ética desde la cual el radicalismo, entonces la expresión política más representativa de las mayorías populares, cuestiona lo que Hipólito Yrigoyen llamó "el Régimen". (Romano, 1975: 4).

Este histórico tango fue escrito por Pascual Contursi (1888-1932) e inauguró el llamado "tango canción" y de la mano de Carlos Gardel llegó al disco para transformarse en el tema-bisagra en la historia del tango. Contursi ya conocía el tango instrumental "Lita", del pianista Samuel Castriota (1885-1932) y adaptó su texto a aquella melodía. Carlos Gardel y José Razzano formaban, por aquel entonces, el dúo más importante del "varieté" y eran amigos de Contursi, igual que Elías Alippi. A fines de 1917 lo estrenaron en el teatro Esmeralda (luego llamado "Maipo") y fue un éxito. Al año siguiente Alippi lo incluye en *Los dientes del perro*.

Es interesante que el mismo Alippi haya elegido este tango, cuyo protagonista es un hombre "amurado", es decir abandonado por su compañera. Lo original del director es que pone el texto en boca de una mujer (María Esther) anticipándose al desenlace en el que abandonará al rufián que tanto daño le ha hecho. Muy interesante es el testimonio de Alippi, quien expresó:

(...) Allí puse por primera vez en escena un cabaret con sus personajes y sus trifulcas más o menos auténticas. Necesitaba la orquesta típica y creo no haber elegido mal: la de Roberto Firpo. Entonces se impuso definitivamente el primer tango con letra que había estrenado Gardel, "Mi noche triste", y que cantó en la

pieza Manolita Poli, la excelente actriz y compañera que estuvo tantos años junto a nosotros. (...)

Algunos investigadores descalifican *Los dientes del perro* diciendo que González Castillo no fue el primer autor que introdujo el escenario de un cabaret al teatro. Esto es cierto pues ya en 1914, Carlos Mauricio Pacheco había estrenado *El cabaret. Escenas de la vida porteña*. También según investigaciones de J. A. De Diego, nadie recordó

la revista "Yankees y criollos", de Ezequiel Soria con música de Arturo De Bassi estrenada el 24 de marzo de 1916, por la Compañía de Enrique Arellano en el Teatro Nuevo, figurando en el reparto -sencilla casualidad- Enrique Muño, haciendo el papel de yankee y Elías Alippi personificando al paisanito. Y para seguir atando coincidencias, Milagros De la Vega entonaba una canción pampeana titulada "La diamela", que es el antecedente temático de "Milonguita", el tango de Samuel Linning y Enrique Delfino. En la trama argumental de esa canción no falta ni el tema del espiente.

Lo que realmente es único y original es **cómo** nuestro autor presenta el cabaret: con acción simultánea de tres situaciones dramáticas, con el tango bailado con cortes y quebradas, con una orquesta típica y una actriz cantando el texto de un hombre. El mismo González Castillo declaraba a Néstor Marck, periodista de la revista *Bambalinas* que

La interpretación y la presentación de la obra es tan fiel que puede decirse sin exagerar que en el primer cuadro el espectador está viendo escondido y sin que se sospeche su presencia, el interior de un cabaret en las últimas horas de la noche, cuando ya los efectos del alcohol y de la música empiezan a dar cuenta de la resistencia física y moral de los concurrentes.

4. Las funciones del tango en el sainete y la comedia asainetada

Los tangos aportaban su síntesis poética y dramática, al consistir en textos breves de gran concentración dramática y narrativa que incorporaba un uso poético de términos populares como el lunfardo. Asimismo, el tango amplificaba la intriga melodramática ya que funcionaba como subrelato, derivando hacia otras historias, colaborando en el desarrollo de la historia central, o narrando hechos anteriores de las historias de los personajes. Muchas veces el final de la obra era fortalecido por un tango canción que reforzaba la intensidad dramática de la misma.

En otros sainetes y comedias asainetadas, mientras éstos planteaban una posición más cercana al populismo, el tango se distanciaba del mismo al buscar un equilibrio entre la valoración de lo popular y la conciencia de la dominación cultural. A su vez en los sainetes y comedias asainetadas se desplegaban espacios como el cabaret y los ambientes populares, que posibilitaban la representación dramática del tango canción.

Desde la recepción, la presencia del tango canción en el sainete y en la comedia asainetada, fueron percibidas con moderación por las críticas de la época. Si bien en el caso de *Chirimoya*, el crítico de El telégrafo comentó “el tango que se cantó nos pareció bastante pavito en letra y música”. Ambas pertenecían a Cátulo Castillo. Aunque este no fue el caso de *Los dientes del perro*, en que si bien la crítica no menciona especialmente el tango de Contursi, coinciden en la novedad que significaba escenificar un cabaret con orquesta típica y tango cantado en escena, destacaban esto como un “acontecimiento artístico”.

Muchos críticos e investigadores adjudicaron el éxito de *Los dientes del perro* a la inclusión de *Mi noche triste*. Nosotros no estamos de acuerdo con este juicio ya que al promediar las cuatrocientas funciones hubo problemas de porcentaje entre autor y compositor del tango a raíz del éxito que tenía³⁷, y éste fue retirado de la obra, sin saberse nunca los motivos exactos. Fue entonces cuando González Castillo escribió “¿Qué has hecho de mi cariño?” sobre la melodía de “Royal Pigalle”, de Juan Maglio. Pese a la resonancia del tango anterior, la obra siguió siendo un éxito de taquilla ya que superó las mil representaciones. El texto de este tango, a diferencia del de Contursi se inserta dentro de la acción dramática de una manera diferente, desplegando la historia del desengaño amoroso de la protagonista desde el ángulo del melodrama de la mujer abandonada. “¿Qué has hecho de mi cariño?” cumple precisas funciones dramáticas y narrativas, amplifica los aspectos melodramáticos y permite apreciar su uso sentimental dentro de la obra. Para una mejor comparación, a continuación transcribimos el texto de ambos tangos.

QUE HAS HECHO DE MI CARIÑO (ROYAL PIGALLE)

¿Qué has hecho de mi cariño?
 donde mis sueños están
 mis sueños de placer de juventud y amor...
 ¿Qué has hecho de mi alegría?,
 que todo es aura dolor...
 No ves que todavía me ha quedado el corazón

³⁷ Según el periodista Néstor Pinzón, Castriota cobraba el 60% y Contursi el 40% de las ganancias. Este último consideraba que el éxito del tango se debía a la letra y pretendía partes iguales. Discutieron ante Max Glücksmann, en las oficinas de Odeon en un tono tan elevado que Castriota perdió el control y le gritó: “¿Pero usted cree que ha escrito La dama de las camelias?” El tango se retiró del sainete.

de toda mi desilusión...

Yo sé que en un cuartito,
 lleno de luz y de vida,
 ni una sombra de dolor
 y atrás un altarcito
 para mi veneración
 y con un pibe en la cuna
 dorado como mi sueño
 y mucha risa y mucho sol
 y allí reinando como dueños
 solos vos y yo.
 ¿Qué has hecho de tanta dicha?

Todo mentira fue,
 todo vana ilusión,
 no queda nada ya
 mentira fue tu cariño,
 y mentira tu lealtad
 solo queda tu recuerdo
 y clavado en mi ilusión
 la cruel espina de tu amor.

Sin nada de esperar que podrá ser, que no sea olvidar...
 Borracho de placer y con el canto que alivia mi condena,
 me olvido de mi pena y hasta de tu querer.
 ¿Qué has hecho de tanta dicha?...
 Todo mentira fue, todo vana ilusión,
 no queda nada ya mentira fue tu cariño,
 y mentira tu lealtad, solo queda el recuerdo
 y clavado en mi ilusión la cruel espina de tu amor.
 ¿Qué has hecho de mi cariño?

MI NOCHE TRISTE

Percanta que me amuraste
 en lo mejor de mi vida,
 dejándome el alma herida
 y espina en el corazón,
 sabiendo que te quería,
 que vos eras mi alegría
 y mi sueño abrasador,
 para mí ya no hay consuelo
 y por eso me encurdelo
 pa'olvidarme de tu amor.

Cuando voy a mi cotorro
 y lo veo desarreglado,
 todo triste, abandonado,
 me dan ganas de llorar;

me detengo largo rato
campaneando tu retrato
pa poderme consolar.

Ya no hay en el bulín
aquellos lindos frasquitos,
arreglados con moñitos
todos del mismo color.
El espejo está empañado
y parece que ha llorado
por la ausencia de tu amor.

De noche, cuando me acuesto
no puedo cerrar la puerta,
porque dejándola abierta
me hago ilusión que volvés.
Siempre llevo bizcochitos
pa tomar con matecitos
como si estuvieras vos,
y si vieras la catrera
cómo se pone cabrera
cuando no nos ve a los dos.

La guitarra, en el ropero
todavía está colgada:
nadie en ella canta nada
ni hace sus cuerdas vibrar.
Y la lámpara del cuarto
también tu ausencia ha sentido
porque su luz no ha querido
mi noche triste alumbrar.

Compartimos la opinión de Astarita (1981), cuando afirma que ésta era la oportunidad que le faltaba al tango, la obra de González Castillo fue la estructura publicitaria que lo dio a conocer con rapidez, a tal punto que el texto de “Mi noche triste” se vendía a diez centavos la hoja en la puerta del teatro, y se agotaba en todas las funciones. Los porteños le daban la bienvenida al tango-canción que “subió de los pies a los labios”.

5. La caricatura en la obra de González Castillo y en la de Discépolo

En *Conservatorio “La Armonía”*, Discépolo y sus colaboradores nos muestran dentro de un género producido para hacer reír, al inmigrante en conflicto con el mandato social que se le impone desde el sistema. La sociedad lo encierra en una trampa: le dice

que tiene que ser honesto, íntegro, decente, y sin embargo, la misma sociedad se lo impide y lo empuja a hacer lo contrario. El trío autoral no se maneja con una realidad estilizada y la crítica está puesta en el oportunismo social. La comicidad en esta comedia asainetada referencial “es todavía integradora de la platea con su contexto social, los personajes centrales provocan risa cuando su conducta se aparta de la regla aceptada por la opinión común” (Pellettieri, 1990: 40).

A diferencia de Discépolo que utiliza la caricatura en todos sus personajes para ridiculizar los diferentes tipos sociales, Castillo sólo apela a este recurso en el primer cuadro de *Los dientes del perro*, concentrando la misma en Payo y en los patoterros, mientras que en *Chirimoya*, la caricatura está focalizada en ella misma y en todos los personajes de su banda. En ambas obras su función es la producción de risa, sin poner el acento en la crítica social.

En Discépolo, en cambio, la caricatura deja de ser un fin –hacer reír- y resulta ser un medio para mostrar un fracaso existencial. Como dice Pellettieri (1990: 82) refiriéndose a San Francisco, “este personaje, en el seno de una obra destinada a hacer reír, está en tensión creciente con su entorno (...)”, y está en los umbrales del personaje grotesco.

6. La clase media en *Los dientes del perro* (1918) y en *Chirimoya* (1930)

Oponiéndose a muchas comedias asainetadas de la época que trataban de complacer al público, en *Los dientes del perro* González Castillo denuncia la hipocresía de la clase media incipiente y ascendente. El “hogar decente” del Sr. Martínez a quien las didascalias nos lo describen como “un hombre grave, circunspecto, con una gran convicción del honor familiar (...) Tiene el aspecto del hombre serio”, encarna al hombre de clase media de la época que

(...) ejerce lo que Sartre ha llamado “oficios de opinión”, es decir, (...) la clientela viene si uno gusta. Se deduce que los oficios de que hablamos están llenos de ceremonias, hay que seducir, hay que retener, hay que captar la confianza, la corrección en la vestimenta, la severidad aparente de la conducta, la honorabilidad (...). (Sebreli, 1982: 66).

Dentro de esta familia de clase media conviven dos mundos en conflicto: el de Héctor, con el empuje de la juventud que defiende sus convicciones desafiando las

convenciones morales de la época, y el del Sr. Martínez, su padre, que sigue defendiendo un mundo de hipocresía que ya no se sostiene. Es emblemática la escena en pág. 11 cuando

entran los dos chicos, Juanito y María, con una casita de cartón y se sientan a la derecha, en el suelo a armarla (...), Martínez va hasta los dos chicos que juegan con la casita de cartón y le pega un puntapié derrumbándola.

Así como Martínez destruye esa casita, él mismo con su rigidez y falso sentido del honor, provoca el derrumbe de su propio hogar cuando su hijo decide abandonarlo al final del segundo cuadro. Por su parte, Héctor enfrenta a su padre para rescatar a María Esther, una víctima inocente del rufián Turdera, una chica de origen humilde vilmente engañada que necesita desesperadamente de alguien que la pueda salvar, que le ofrezca otra oportunidad para poder comenzar de nuevo. María Esther no es cualquier mujer y va a aceptar esa oportunidad, a diferencia de Angélica, quien siente placer en ser parte de esa “vida fácil e irresponsable”.

Otra crítica sutil la desliza el autor en la didascalia del segundo cuadro, que nos describe la puerta de entrada a la casa de modas de la familia Martínez. En ésta figura la inscripción “Tailleur-Costumes”, dejando claro que es una familia de clase media con pretensiones de estar trabajando para otra clase social. Lo irónico, y he aquí la agudeza del autor en la inclusión del doble discurso y la hipocresía de esta clase social, es que están preparando una entrega de ropa para dos prostitutas del cabaret, a las que llaman “artistas”. Esto lo denuncia en pág. 12 Héctor, apoyado por su tío Payo, cuando le dice a sus padres,

HÉCTOR.- El ejemplo es otra mentira... Nadie se pervierte por lo que ve, mamá... Ustedes acusan a esa pobre muchacha de venir de donde viene... pero no tienen escrúpulos en que vengan otras mujeres de su misma naturaleza, cuando vienen a dejar dinero. Entonces no hay mal ejemplo... Entonces hay buen negocio...

PAYO.- Bien dicho... ¡Esa es la relatividad de la moral!

JUANA.- Pero ustedes se han vuelto locos...

HÉCTOR.- Peor sería que nos volviéramos también hipócritas...

Los dientes del perro, es una comedia asainetada escrita en colaboración con Alberto Weisbach en 1918. Se destacan elementos de ambas variantes, sentimental y referencial. Es sentimental pues el actante sujeto entra en acción por amor a una mujer, siendo su destinador el amor que siente por ella, aunque el punto de vista cambia, ya que el sujeto desapueba la realidad radicalmente. En cuanto al modelo referencial, también encontramos puntos de contacto, pues el sujeto desea restaurar la honra social de su amada

y para esto se ve obligado a desafiar a la sociedad que se le opone. Hay elementos tragicómicos, lo cómico y la caricatura tienen un rol secundario aunque muy efectivo, encarnados en el personaje de Payo y en algunos momentos de los Patoteros.

Chirimoya es una comedia asainetada sentimental³⁸, escrita en colaboración con Enrique García Velloso en febrero de 1930, meses antes de la caída del presidente Yrigoyen. Ya la sociedad de esta época había cambiado, se había transformado en una sociedad reformista y conformista. A diferencia de *Los dientes del perro*, es la clase media quien al integrar a Chirimoya, le da la oportunidad de recuperar su honra transformándola en una persona digna.

El texto de González Castillo refleja este cambio presentándonos una clase media comprensiva, aunque no cuestiona el aparente desliz del Dr. Barbus ni las normas sociales establecidas, motor fundamental de su producción dramática anterior. Si bien Bernardes (el pesquía) y el Dr. Barbus funcionan como roles identificatorios del cambio social característico del primer tercio del siglo XX, y son instrumentales para poner de manifiesto los ideales de redención que intenta transmitir la obra, existe una crítica velada a la integridad moral de Barbus al sugerir la trama una asociación particular con su “secretaria, y con el mismo Bernardes”, y al deseo de que esto no trascienda; un subtema que puede

³⁸ Una lectura apresurada de la obra nos podría llevar a clasificar *Chirimoya* como un sainete inmoral. Si bien el personaje central tiene algunos puntos de contacto con el protagonista del sainete inmoral pues en el primer acto despliega una enorme actividad, es inestable, miente, disimula, y no tiene escrúpulos para vencer los obstáculos que se le presentan por medios inmorales, nuestra protagonista esconde un alma buena y generosa. Chirimoya, a diferencia del sujeto del sainete inmoral, no es un adaptado social a quien la sociedad empuja a delinquir. El problema de Chirimoya es sentimental: es su fealdad y la falta de amor las que la empujan a la delincuencia. Cuando Mendocina habla de Chirimoya dice:

¡La hubieras conocido antes! Vivía como perro de policía, valiente como las armas, buena como monja de hospital... Sabía esconder al perseguido como nadie. (...) Ella le salvó la vida, pero perdió su tranquilidad. De conversadora se convirtió en reservada, de alegre en tristona...

está hablando de una persona con buenos sentimientos, honor, valores, a quien la traición de un hombre y su propia fealdad convirtieron en un ser resentido. Esto se reafirma en el diálogo con Bernardes en p. 8 y 9, cuando Chirimoya le dice

(...) no sé si son sus consejos... o su bondad... Que me quitan toda idea de ser mala... Pero en cuanto dejo de verlo, y me doy cuenta que usted viene aquí sólo como pesquía y no por el agrado de verme, esta cosa dulce que siento, se convierte en amarga y vuelvo a ser lo que fui siempre...y más adelante agrega: (...) Yo desearía serle útil a usted Bernardes... ¡Que usted me necesitara p'algo grande en que tuviera que exponer mi vida! Que usted me necesitara como mujer, como amiga...

La fealdad convertida en odio y rencor empujan a Chirimoya a la delincuencia, cuando en el fondo de su ser desea conocer la belleza, el amor y la bondad.

haber pasado inadvertido por el público o del cual puede éste haber participado vicariamente. La obra plantea un mundo “abuenado”, idealizado, con una burguesía que da ejemplo de bondad y comprensión hacia el feo, el pobre y el delincuente, a la par que prioriza el valor de la apariencia. Lejos de motivar su adhesión, este cambio de paradigma parece haber sido motor del alejamiento de González Castillo del ámbito teatral y de su repliegue hacia otras esferas de expresión de lo popular.

7. La fealdad de Chirimoya

La asociación entre fealdad y delincuencia convierten a Chirimoya en un personaje apasionante para desarrollar ya que como dijimos anteriormente, tanto la belleza como la fealdad son conceptos definidos en base a un modelo específico y estable y son fruto de una cultura y contextos históricos determinados. Este tema no fue suficientemente desarrollado por Castillo, como lo señaló oportunamente el cronista del diario *Crítica* del 1º de marzo de 1930, quien no rechaza el tema de la obra, sino su tratamiento, cuando comenta que

La especialidad de Chirimoya es que es horriblemente fea, lo más fea que pueda ser una mujer. Y la fealdad de una mujer puede dar lugar no ya a un sainete a un peso la platea, sino a una obra de arte. Que lo diga Feuchtwanger³⁹ con su novela histórica “The ugly Duchess”, sobre la vida de la horrible Margarita de Carinthia. (Pero eso vale más de un peso la platea). (...)⁴⁰

Por su parte, el crítico del diario *El Mundo* también estuvo de acuerdo en la falta de elaboración del tema, cuando observó que

³⁹ Lion Feuchtwanger fue un novelista, poeta y crítico alemán (1884-1958). Trabajó con Bertold Brecht en la adaptación de *Eduardo II*, de Christopher Marlowe y lo apoyó en numerosos trabajos. Debido a la persecución nazi emigró a los Estados Unidos, donde trabajó como guionista en Hollywood hasta que falleció en 1958.

⁴⁰ El cronista se refiere a *The Ugly Duchess* (La duquesa fea), de Lion Feuchtwanger. Es un melodrama escrito en 1923 sobre la vida de la incomprendida Margarethe Maultasch, Duquesa de Tyrol y Princesa de Carinthia (1318-1369). Aunque en realidad muy inteligente y generosa, era una mujer deforme constantemente ridiculizada y humillada por su fealdad. Su retrato fue pintado por el pintor flamenco Quentin Massys (1466-1530) y lo utilizó Tenniel para la ilustración de la Duquesa Fea de “Alicia en el país de las maravillas”.

ese proceso físico-sentimental que hubiera sido singularmente interesante, aunque no nuevo en el teatro, desarrollado con mano firme, está como decimos y dicen los autores de la obra, sólo bocetado, apenas apuntado, y por eso Chirimoya, no tiene los valores teatrales que era de esperar.

También está expresado en la obra que muchas veces la belleza o la fealdad de un individuo no necesariamente se atribuye a conceptos estéticos, sino a criterios políticos o sociales: el hecho de tener mucho dinero u otra forma de poder, o pertenecer a determinado estrato social, neutraliza la carencia de ciertos atributos físicos, tal podría ser el caso de Bernardes y el Dr. Barbus.

El sujeto de la obra toma su nombre de la fruta ya conocida en el antiguo Perú⁴¹. De no mediar la polinización manual, la chirimoya resulta en un fruto asimétrico y deforme con protuberancias de diferentes tamaños. Contrastando con su aspecto muy poco atractivo, su interior, de color blanco, posee una textura carnosa, blanda y de sabor dulce, con importantes propiedades nutricionales. La fruta era de consumo habitual en Buenos Aires y en el lenguaje popular se le decía “chirimoya” a la cabeza. En la obra de Castillo la protagonista es la cabeza de la banda y en las referencias a su fealdad sólo se menciona su cara. Barbus, el “polinizador manual”, libera al personaje de conflicto cuando al modificar su aspecto exterior logra una reconciliación con su buena naturaleza.

De todos modos es una lástima que estos conceptos no se hayan desarrollado y quedaran cristalizados sólo en la anécdota, sin profundizar en esta suerte de “resocialización” de Chirimoya y su integración como miembro “sano” de la sociedad. Si bien es cierto que no podemos dimensionar los alcances de la influencia de González Castillo como co-autor al haberla escrito “a pedido” y junto con García Velloso, una asociación profesional que no resultó especialmente productiva en su carrera como autor teatral, a diferencia de su trabajo en conjunto con Alberto Weisbach.

⁴¹Del quechua *chirimuya*, que significa “semillas frías”, ya que germina a elevadas altitudes. Se encontraron datos lingüísticos y restos botánicos en contextos arqueológicos, y representaciones en cerámica de sus frutos. La comercialización de esta fruta estaba extendida en Latinoamérica, y el chirimoyo todavía hoy se encuentra distribuido en casi todos los países con clima subtropical. En Argentina se cultivaba y se sigue cultivando en Jujuy, Tucumán y Salta. Con el tiempo se fue perdiendo su consumo en Buenos Aires y actualmente el mayor productor es España.

8. Los protagonistas: el espíritu de rebeldía en Héctor y la adaptación social de Chirimoya

El año 1918 significó el fin de la Gran Guerra, período de crisis mundial que en las generaciones jóvenes produjo una profunda insatisfacción frente a la vida, buscaban un mundo mejor, una nueva ética apoyada en la responsabilidad social y en la libertad.

Este sentimiento también se reflejó en Buenos Aires, sumado a los procesos sociales internos por los que atravesaba nuestro país. Pensamos que González Castillo escribió el personaje de Héctor inspirado en el espíritu de rebeldía de la juventud universitaria que comenzó a cuestionar las ideas tradicionales que imperaban en las instituciones educacionales del país, desencadenando de esta manera un movimiento que revolucionó la vida cultural: la Reforma Universitaria⁴². Estos jóvenes no sólo se insubordinaban contra sus maestros, se levantaban, en rigor, “contra la generación de sus padres, contra el estilo de vida que se les ofrecía como impuesto por la tradición, contra el ambiente que predominaba en el país y que parecía coartar sus posibilidades futuras”. (Romero, 1987: 137).

Héctor enfrenta a su padre y defiende sus convicciones cuando argumenta

Papá... está usted ofendiendo a María Esther, y a mí... Yo no he mirado de dónde viene, porque la quiero y nada más... y con sólo quererla la igualo a mí y la elevo sobre todo lo que pueda contaminarla... Si se lo he ocultado ha sido porque quería que usted la conociera bien, y que ella demostrara que es capaz de regenerarse y porque yo mismo quiero comprobar mi propio cariño...

Y más adelante le responde a su madre:

⁴² A partir de 1916, se inició una ebullición en la juventud universitaria. Este movimiento juvenil rebelde que comenzó en Córdoba, “cuya Universidad mantenía porfiadamente algunos rasgos de la universidad colonial, y en la que era más fuerte que en la de Buenos Aires o La Plata la gravitación de las familias de la oligarquía tradicional y de las fuerzas clericales” (Romero, 1987:136-137), despertó una gran polémica que se agudizó en el clima social y político imperante en 1916 y que duró hasta comienzos de 1918. En oposición a este movimiento se habría formado la Federación de Estudiantes Católicos, cuya finalidad era la defensa de la enseñanza moral y religiosa en las escuelas de toda la nación. La Reforma Universitaria se extendió a otras universidades del país y fue un fenómeno muy complejo.

No; no tiene razón... si esta casa es tan moral como él y usted dicen... ¿a dónde mejor va a ir para regenerarse una mujer así? Por eso la he traído...

Los dientes del perro es una comedia asainetada que en consonancia con la ideología de su autor y en contraposición a la enorme producción de comedias asainetadas que ratificaban los valores de la clase media ascendente de la época, reivindica al que la sociedad margina; intenta recuperar y no condenar al que cometió errores, cuestionando, en este caso, los valores morales de la clase media. Los autores toman el nombre de la obra inspirados en el cuento *El perro muerto* de Tolstoi, quien junto a Gorki y Dostoievski eran a fines del siglo XIX los novelistas rusos “que abismaban con sus audaces descensos a las profundidades del alma y ennoblecían el espíritu con su militancia moral” (Romero, 1987: 93).

En esta obra González Castillo expone la moral “laxa” de la oligarquía que venía de arrastre de los anteriores gobiernos conservadores, que Yrigoyen no pudo modificar, fusionada con la amoralidad del mundo de la orilla y la moralina de la clase media, del pequeño burgués “ahorrativo y trabajador”. También, aunque fue escrita en 1918, nos confirma que desde su regreso del exilio y a pesar de su silencio con respecto al anarquismo, esta ideología era parte de su vida. Es oportuno incluir aquí una definición reciente del término vertida por Noam Chomsky (2009)⁴³

El Anarquismo es un concepto muy extenso, abarca muchas cosas. Pero creo que hay algunos principios rectores. El principal es que es una actitud de escepticismo ante la autoridad y la dominación. Y el reconocimiento de que toda forma de dominación, jerarquía, control, conlleva el peso de la prueba, no es auto justificable. Tiene que demostrar que es legítima, al igual que cualquier otra forma de fuerza o coerción, y por lo tanto, merece ser puesta a prueba. Y si se la cuestiona, y no puede justificarse, debería ser desmantelada.

Algunos de estos principios rectores aparecen en *Los dientes del perro*. Esto es muy claro en Héctor, en su enfrentamiento en el cabaret con Turdera, y en su hogar, con su padre, en su impugnación de la autoridad paterna.

⁴³ “Anarchism is a very broad brush, covers lots of things. But there are some leading principles, I think. The main one is that it’s a skeptical attitude towards authority and domination. And the recognition that any form of domination, hierarchy, control, has to be – has a burden of proof, it’s not self justifiable. It has to demonstrate that it’s legitimate, just as any use of force or coercion does, and therefore, it deserves to be challenged. And if it is challenged and it cannot justify itself, it should be dismantled”. Noam Chomsky; BBC, Hardtalk Interview; aired November 3, 2009. La traducción es nuestra.

Chirimoya, escrita en un contexto social de inseguridad por el aumento de la delincuencia, nos presenta a otro tipo de protagonista. En primer término, el mundo marginal en el que se desenvuelve Chirimoya y su banda está idealizado desde las didascalias (casillas construidas con “tablas de diversas formas geométricas, alambre tejido y caños de salubridad combinados en complicadas expresiones de una arquitectura cubista”); en segundo término, los delincuentes se nos presentan como seres tan entrañablemente simpáticos que parecen dialogar con el patio de conventillo del sainete como pura fiesta. A tal punto está idealizado el mundo marginal, que el cronista del diario *Crítica* del 1° de marzo de 1930 comenta:

En medio de la vida idílica que desarrollan Chirimoya y su banda -¡estos autores, forzando un poco son capaces de demostrarnos que el ideal de la existencia está en el bajo de Palermo, entre ladrones!-(...).

Dentro de esta ficción escénica, también puede verse un doble discurso en la sociedad. Ésta parece integrar a Chirimoya, dejando de darle la espalda al que cometió un error y redimiéndolo, comprendiéndolo, incorporándolo al mundo de la gente honesta y trabajadora. Pero al mismo tiempo lo hace sin respetar su singularidad y su diferencia, lo altera, lo modifica de manera artificial para asimilarlo al modelo dominante.

González Castillo introduce dos temas fundamentales que merecen ser tratados en teatro en cualquiera de sus géneros: el delito y la fealdad⁴⁴. En el caso de Chirimoya ambos están asociados. Esta asociación entre fealdad y delincuencia convierten a la protagonista en un personaje muy interesante para desarrollar ya que tanto la belleza como la fealdad son conceptos definidos en base a un modelo específico y estable y son fruto de una cultura y contextos históricos determinados pues lo que es bello para un africano o asiático, puede no serlo para un europeo, y viceversa. También está expresado en la obra que muchas veces la belleza o la fealdad de un individuo no necesariamente se atribuye a conceptos

⁴⁴ En las primeras décadas del siglo XX estaba en pleno auge el paradigma positivista de la criminología, cuyo mayor exponente fue Césare Lombroso (1835-1909), considerado el fundador del positivismo biológico. Esta escuela, inspirada en la Teoría de la Evolución de Charles Darwin, pretendía explicar la conducta criminal desde lo biológico. El delincuente tenía ciertos rasgos físicos (conformación craneana, deformidades faciales, tamaño de la cabeza, etc.) que comparados con patrones previamente establecidos, lo diferenciaban de una persona normal. De esta manera, las explicaciones de la conducta criminal basadas en lo social pasaban a segundo plano, eran desplazadas por lo biológico, estableciendo así una analogía entre lo feo y el mal moral, de acuerdo a algunas estéticas de la época que adjudicaban a la fealdad un sesgo grosero, repugnante, criminal, demoníaco, etc.

estéticos, sino a criterios políticos o sociales: el hecho de tener mucho dinero u otra forma de poder, o pertenecer a determinado estrato social, neutraliza la carencia de ciertos atributos físicos, tal podría ser el caso de Bernardes y el Dr. Barbus.

La presencia de trazos sentimentales modulados por el melodrama, sumados a un fuerte sentido didáctico que pone de manifiesto en el final de la obra una total adaptación del individuo al medio, ratifican la aceptación de los valores fundamentales de la clase media ya instalada en el Buenos Aires de 1930, a quienes iba dirigida esta textualidad. Aunque esta adaptación no responde a un orden natural sino al fruto de una cirugía plástica “y reparadora”.

9. El discurso en el personaje embrague: Payo y Bernardes

En el segundo cuadro de *Los dientes del perro*, Payo se transforma en personaje embrague. Hace alianza con Héctor, defiende las ideas de su sobrino y junto con él, representando la voz del autor, defiende su tesis social al cuestionar la moral y la hipocresía de la clase media. El encuentro personal entre Payo y su hermano Martínez en pág. 11 cuando discuten sobre “la moral”, es ilustrativo de las funciones principales de este personaje:

PAYO.- No digas tonterías, hombre... Tienes la obsesión de la moral, tú también... Esa muchacha es un alma de Dios, y yo...

MARTÍNEZ.- ¡Qué! ¿La vas a defender?... ¿No la has traído acaso de un cabaret, engañándome que era una huérfana y que necesitaba nuestra protección moral, más que material?

PAYO.- Y bien: la necesita... Yo no sé, ni me detengo a pensar de dónde viene ni cuál es su pasado... ¡Es una mujer, sola y desgraciada, y basta!...

MARTÍNEZ.- Dices bien..., es una desgraciada... Una hija del fango... y es allí donde debe estar... y no aquí donde hay niñas y donde tengo un hijo que, enténdelo, causa tuya, ya comienza a inclinarse a esa... desgraciada.

PAYO.- No seas infeliz... Qué va a comenzar... ¿Tú qué crees? ¿Qué los muchachos de hoy remontan barriletes a los veinte años? ... No seas inocente... Y sobre todo: no seas hipócrita... Con esta estúpida moral, de boca afuera no haces nada más que alimentar el vicio tanto más violento cuanto más disimulado⁴⁵.

(...)

⁴⁵ El subrayado es nuestro.

PAYO.- Tu hijo es como todos los jóvenes de hoy y de antes y de siempre... Y si se inclina a esa joven será porque la ama y la necesita... Y no me culpes a mí... Yo no he hecho nada más que acceder a un ruego de él convencido de que tenía razón, y de que en cuestiones de amor, más vale la franqueza de hechos que la hipocresía de los disimulos... y convencido también de que sólo con la libertad, y la bondad y la protección podía hacerse un santo amor de lo que comenzaba como una pasión mezquina...

(...)

PAYO.- Esto que haces con esa joven es una infamia y una cobardía... ¡Si esto es tu moral y tu honor, reniego yo de tu honor y de tu moral! ¡Cobarde!

En *Chirimoya*, en cambio, el mensaje del personaje embrague se modifica. Bernardes, el pesquisa, el policía encubierto, hace alianza con el Dr. Barbus para “recuperar socialmente” a Chirimoya y al mismo tiempo cubre el “desliz” del mismo Dr. Barbus. El encuentro personal que se produce entre Bernardes y Chirimoya en página 19 muestra claramente este sesgo ideológico:

BERNARDES.- Escúcheme, Chirimoya... hágame el favor. Voy a quedarme poco tiempo, y quiero que ni visita no sea inútil... ¿Quiere oírme...?

CHIRIMOYA.- ¡Hable...!

BERNARDES.- Yo no he dado intervención a la policía de este hecho, por varias razones: porque el Dr. Barbus me aseguró que sus heridas no eran graves y que podrían curarlas en pocos días; porque me pidió que evitara el escándalo por él, y por la mujer que lo acompañaba, y finalmente, falté a mi deber, por una razón más poderosa que todas: por su bien, Chirimoya. Yo quiero que modifique su vida. ¿No ha pensado, acaso un minuto, que se ha escapado raspando de la muerte y que debe su vida y su salud, precisamente, a la gente a quienes quiso hacerles daño...? ¿No le ha pasado por la cabeza la idea de que...

CHIRIMOYA.- (Exaltándose). Pero ¿qué quiere que me pase por la cabeza... si esto no es una cabeza... es un colador de tallarines?... ¿Cómo quiere que mire nada, si todo lo que miro, si todo lo que veo, me resulta un espejo en el que solo se retrata mi fealdad?... El espejo, los vidrios, los charcos, ¡los ojos ajenos!... ¿Qué quiere que vea, ni que piense, ni que medite?... Yo solo envidia, odio, maldigo... (Quiere llorar pero no puede. Su gesto se resuelve en un gesto de rabia y de impotencia). No... no... Déjeme, Bernardes, déjeme... ¡no me haga hablar más!... ¡Váyase...! Déjeme sola... cuando venga la Mendocina, háblela... ella es linda... ella merece más que yo su preocupación... (Va a la ventana, la que abre, y por ella se pone a contemplar el jardín).

BERNARDES.- (Observándola de atrás, y viéndola casi elegante con aquel batón lujoso). Y sin embargo... y a pesar de todo, no es tan fea... ¿Por qué no puede ser, también buena...? ¡Ser buena es ser linda...!

De esta manera, cerca del final de la obra, cuando al verse sin esas espantosas deformidades y transformada en una linda mujer, al ser perdonada por la gente a quienes quiso robar, Chirimoya se redime y elige ser una persona honesta y trabajadora y cambiar

de vida. Decide quedarse a trabajar en la clínica del Dr. Barbus “para poder ser buena con los demás y hacer felices a los otros”.

10. La recepción de *Los dientes del perro* y de *Chirimoya*. Cambios en el horizonte de expectativa del público y de las instituciones legitimantes.

Los dientes del perro es una obra en un acto y dos cuadros, escrita en colaboración con Alberto Weisbach (1885-1929), joven autor uruguayo quien ya había ganado el primer premio del concurso del teatro Nacional con la pieza en un acto *Resaca*, en 1911. Su encuentro con González Castillo fue muy interesante, ya que produjeron otras obras exitosas, entre ellas *Gracia Plena*. Según declaraciones de los mismos autores, Alberto Weisbach escribió el primer cuadro y González Castillo el segundo.

Fue llevada a escena por la Compañía Nacional Muiño-Alippi, el 26 de abril de 1918, en el Teatro Buenos Aires. El elenco estaba integrado por Enrique Muiño en el rol de Payo, Elías Alippi como Héctor, Manolita Poli como María Esther, el Sr. Drame como Martínez, la Sra. Cornaro como Doña Juana, la Sra. Catá como Angélica, la Sra. Barrilaro como Ivonne, la Sra. Pérez como Pepa, la Sra. Alonso como Rosa, el Sr. Pérez como Turdera, los Sres. Otegui, Cetro y Sánchez como Patotero 1º, 2º y 3º respectivamente, la niña Alicia como María, el Sr. Hernández como Juanito y el Sr. Betoldi como Viejo amigo. La dirección estuvo a cargo de Elías Alippi (aunque no figura como director en la ficha técnica de la edición de la obra en la Revista teatral *Bambalinas*). La obra fue un éxito que superó las mil funciones, estuvo más de dos años en cartel ofreciendo los actores tres funciones diarias: vespertina, primera y tercera de la noche. Recordando sus años de teatro con Enrique Muiño, el actor y director Elías Alippi manifestó que vivieron años en que

un mate era un manjar y el cigarrillo un lujo, pero al fin, y a la inversa del suceso bíblico, tras de las vacas flacas vinieron las gordas. Por cierto que una de las primeras vacas gordas que apareció en nuestro camino de empresarios no fue una vaca, sino un perro. Quiero decir *Los dientes del perro*, de José González Castillo y Alberto Weisbach (...).

No sólo Alippi disfrutó de “las vacas gordas”. González Castillo y Weisbach declararon en la revista *Bambalinas* N° 18, de agosto de 1918, que “sabíamos que tendría éxito, pero no esperábamos el que ha tenido, y que escapa a toda previsión, y que excede el

cálculo más optimista. Ya en este mes la recaudación de derechos de autor llegaba a veinte mil pesos”.

Como ya mencionamos, se trata de una comedia asainetada con fuertes elementos de las dos variantes, tanto sentimental como referencial. En cuanto al modelo referencial, nuestro sujeto, diferenciándose del de otras comedias no busca su honra social porque ya la tiene, su objetivo es restituir la honra de su amada, y para lograrlo desafía a la sociedad toda que se interpone. Los elementos tragicómicos que hay en la obra son algunos de los procedimientos del sainete tragicómico reflexivo que ya estaba en el horizonte de expectativa del público de esta época, del mismo modo que el texto de muchos tangos, que a partir de 1917 se vuelve más duro y reflexivo. Tal vez éste haya sido uno de los motivos para una recepción tan importante de esta obra.

En torno a la comedia asainetada no se constituyó un discurso crítico específico ya que las instituciones legitimantes criticaron estas obras sin poder distinguir cuáles eran las diferentes leyes que gobernaban las variantes dentro de lo que ellos llamaban “comedia”, “comedia dramática”, “sainete estilizado”, o directamente “algo de mejor nivel dentro del teatro por secciones”.

De todas las críticas que reunimos se desprende la consideración y el respeto que el campo intelectual sentía hacia los autores y actores. Todos destacan la seriedad profesional, la honestidad, la calidad de su trabajo y el nivel de sus producciones. Es un ejemplo de esto el comentario del crítico Raberg, del diario La Época del 27 de abril de 1918, quien al hablar de la Compañía Muiño-Alippi aclara

que nos proporciona de vez en cuando halagüenos contrastes, poniendo en escena una que otra obra que reacciona contra el mal gusto y la charlatanería imperante, demostrándonos acabadamente que puede dignificarse el género.

Dice que la obra está muy bien escrita, “noblemente inspirada” y considera que los autores “han tenido un acierto muy honroso”. Después de criticar las malas producciones del teatro por secciones, “pues nos proporciona con frecuencia muy desagradables primicias. Se busca en él el éxito fácil”, habla de las pocas excepciones, entre las cuales se encuentra *Los dientes de perro*, una producción “que tiende a levantar el nivel de nuestro teatro por secciones” y a la cual le augura un gran éxito.

Esta opinión es compartida por el crítico del diario La Argentina, del 27 de abril de 1918, quien considera a los autores como “dos figuras prestigiosas de nuestros círculos literarios (...), hábiles conocedores de nuestro teatro y dotados de una imaginación rica y prodigiosa” y de acuerdo con su colega de La Época coincide en que la obra fue recibida con un caluroso éxito. La describe como “sana, regocijante y deliciosamente emotiva, en el marco de dos cuadros constituidos con pericia suma y exacta comprensión de tipos y ambientes”, que cumplen con su objetivo “en espiritual consorcio de ideas trazadas maestramente, sin recurrir a la nota falsa y chocarrera del exabrupto para lograr el efecto deseado”. Sin embargo, después de señalar los valores literarios de la obra, agrega que “el tema es viejo y hartamente manoseado”. Nos deja claro la opinión de la clase media sobre el cabaret cuando dice “no por ello restamos mérito al primer cuadro, que describe con acierto episodios propios de esos lugares –un cabaret- una noche de escándalo”, y se refiere a la casa de los Martínez como “la exacta pintura de aquel hogar santo y bueno a cuyo abrigo acude a redimir sus pecados un almita enferma, recogida del lodazal, una noche de orgía del cabaret”.

El cronista de La Gaceta de Buenos Aires, en la crítica del 27 de abril de 1918, sin firma, también lee la obra desde la anécdota: la historia de amor y piedad de un joven hacia una chica que “cayó en desgracia” y debe elegir entre ella y su hogar. Destaca la nobleza de la pieza, que

reconforta, y hay que declararlo, asistir a un espectáculo tan noble, tan humano, tan enternecedor, y mucho más reconforta si se tiene en cuenta que el público asiste con verdadera emoción que lo dignifica, a un espectáculo en el cual todo lo que hay de sano y elevado en él, vibra noblemente.

No obstante, recibe la crítica de los autores a los tres grupos sociales que aparecen en la obra: la oligarquía, la orilla y la clase media, cuando dice:

(...) se adivina la intención lapidaria de los autores para con casi toda aquella incolora y miserable gente de “la milonga”. En tanto, el perro de la fábula ha dado con el hombre que comprende su drama moral, y que se propone por amor y por placer, ayudarla a afrontar la nueva vida que aspira. (...) Según aquella moral, él está obligado a considerar aquella mujer como una piltrafa, como algo que pertenece inevitablemente al barro. Según su amor y su piedad, aquello significa un dolor humano, tan digno como cualquier dolor.

No es el único periodista en destacar esto, ya que Luis A. Rezzano, de La Protesta del 5 de diciembre de 1918, adjudica el éxito de la obra al

color, música popular, canciones de arrabal, chistes y, lo que más vale para los observadores, crítica social, una acerba crítica contra los prejuicios ancestrales

que esa vieja cretina y refunfuñosa: la moral ha inyectado un virus de acción lenta pero segura, en el espíritu de las pobres gentes que ignoran en toda su profundidad luminosa el alcance de la lógica y de la psicología.

A juicio del cronista de La Gaceta,

los autores afrontan el conflicto moral para decidirse por una bondad que los enaltece, dijérase que han modificado un asunto vulgar, de modo que los simples se encontraron de pronto, sin esperarlo, a las puertas de una verdad consoladora, de una emoción pura, de una conciencia hermosa.

La crítica de El Diario del 27 de abril de 1918, sin firma, habla de una interpretación correcta, una orquesta típica de Firpo “aplaudidísima, así como Muiño y Alippi”. Considera que esta pieza tiene “sencillez y lógica”, aunque el tema es “ciertamente no nuevo, de la mujer caída y redimida por el amor”. Es notable su recomendación con respecto a la anécdota de la obra, cuando dice que “la teoría, frecuentemente mantenida en el teatro, sería peligrosa para la vida particular”, revelando que su horizonte de expectativa estaba bastante por debajo del nivel del texto sumado a una importante distancia estética.

Sólo dos críticos hacen mención a que el título *Los dientes del perro* se refiere a un cuento de Tolstoi al que llaman “fábula” y no aclaran que se trata de *El perro muerto*. El primero es el del diario La Prensa del 27 de abril de 1918, quien además de contar el argumento, lugar común en todas las críticas, recomienda:

La verdad queda descubierta y la dudosa empleada es despedida a pesar de las protestas del muchacho. El sainete debiera finalizar en esta escena, pero los autores le han agregado a manera de otro sí, una situación más que explica su título. (...) Sin trascendencia alguna como es de imaginar y sin cosas absurdas de que hacer mención, entretiene en forma eficaz; el público así lo demostró anoche al darle su mención con nutridos aplausos en el transcurso de algunas escenas felices y al finalizar la obra.

El segundo crítico que reconoce el cuento de Tolstoi, es el de La Idea del 4 de mayo de 1918, quien critica a sus colegas diciendo: “(...) una fábula del escritor ruso, que nos abstenemos de narrar por haberlo hecho ya todos nuestros colegas, y por no caer en la vulgaridad que ha confundido a ellos (...)”. Entendió la obra como un trabajo “digno y diferente al resto de los que se presentaban en Buenos Aires, dentro de ese género”.

En este caso podemos decir que el horizonte de expectativa del cronista coincidía con el de los autores, y no hubo distancia estética ya que agrega:

haciendo obra de moral que no admite dogmas, llevaron a escena una pieza como pocas. Porque es bueno decirlo, *Los dientes del perro* ha sido confeccionada con un patrón que dignifica a sus autores, al presentar dos formas de moral, una anticuada y casera, la otra acomodada a nuestros sentimientos más humanitarios, es ir por los buenos moldes de la comedia dramática y, principalmente, hacer teatro.

Sin embargo, igual que muchos de sus colegas, considera mejor el primer cuadro que el segundo, que “está muy bien perfilado, pero convence más el primero”.

Otros medios como *La Mañana* del 27 de abril de 1918, leyeron el espectáculo desde el horizonte estético de la misma clase media que cuestionaba Castillo, como lo expresa el cronista que firma S.B.M., quien habla de una obra correcta cuando dice: “(...) En lo que no estamos conformes es en las teorías, malsanas e inaceptables, especialmente en nuestro ambiente social, y que sustentan sus autores”, y agrega que “además un repaso minucioso de la producción, convendría a fin de suavizar ciertas asperezas, que la colocara en condiciones más accesibles al público femenino”, mostrando, como su colega de *El Diario*, una evidente distancia estética entre ellos y los autores.

El periodista que firma con las iniciales O.M.B. su crítica en el diario *La Lucha* del 27 de abril de 1918, coincide con casi todas las críticas en su valoración de los dos cuadros de la obra, y con respecto a la elección del tema que “aunque vulgar, no deja de ser interesante”. En el último párrafo, el crítico concluye que “la nueva pieza consigue divertir al público sin tener que recurrir a los chistes de mal gusto o a escenas muy gastadas. Naturalmente, no consigue apartarse de todas las obras del género chico nacional”.

Es muy gracioso cuando el periodista de *La Razón* del 3 de febrero de 1918, dice que el secretario de redacción le ha advertido “que el espacio de que disponemos es breve”. También es notable su error ya que continuamente confunde a Alberto Weisbach con Alberto Vacarezza: “(...) pero González Castillo y Vacarezza han sabido darle forma al argumento, revestirlo de una modalidad original (...)”. El mismo crítico sostiene que “el argumento no es nuevo (...) debe andar por alguna de esas películas evangelistas con que nos obsequian las casas cinematográficas de los Estados Unidos”. Destacando el talento de los autores agrega que “el genio creador no consiste en inventar cosas extraordinarias y sorprendentes, sino en ordenar lo que ya existe, combinarlo y darle nuevas formas”.

Como mérito fundamental de la obra destaca que

tiene mucho de humano, mucho de real, de lo que vivimos, expuesto en forma sencilla, con una finalidad moral que agrada y quisiéramos ver reproducida en eso que ha dado en llamarse género chico nacional, tan desprovisto, por lo común de médula y tan inclinado a los rasgos fuertes, conmovedores, pero que sólo sacuden los nervios sin llegar jamás a conmover el corazón.

Finaliza valorando "(...) la aparición de esta obra como una tendencia altamente elogiada de hacer teatro honesto, bien pensado y educador que es lo menos que debe exigirse a los autores del teatro nacional".

Con respecto al público el periodista de La Gaceta afirma que "ha llorado, por obra de dos o tres verdades profundas y sencillas, colocadas a lo largo del texto (...). Fue tal la ovación la noche de estreno que los autores y los intérpretes tuvieron que hablar al público". El crítico les augura un merecido y prolongado éxito.

En la revista El Hogar, de mayo de 1918, sección "Desde la platea", el crítico Omicrón habla de "un sainete estilizado" y es el único al que le llama la atención los diferentes horizontes de expectativa del público, ya que algunos reaccionaron a favor, ovacionando a los responsables y otros riendo en situaciones muy dramáticas:

El público, aunque visiblemente desconcertado, acude numeroso al teatro Buenos Aires y prodiga a autores y artistas numerosos aplausos. Decimos desconcertado, y ello puede certificarse con ver que a lo mejor suelta la carcajada en situaciones que nada tienen de cómicas, como aquella en que el Payo advierte a su sobrino del peligro a que se expone con defender a María Esther, contra la "patota", o como la otra en que el padre enojado, deshace de un puntapié los castillos de tarugos que levantan los niños. "Te van a fusilar", dice el Payo a su sobrino en la primera, y el público ríe; "Basta de casillas", dice el padre en la segunda, al pegar el puntapié, y el público vuelve a reír; pero no ríe todo el público: unos ríen y otros chistan, y es un desconcierto que prueba que la obra es superior a la generalidad del público.

De todas las críticas mencionadas podemos deducir que el horizonte de expectativa de gran parte de los receptores de la época no estaba tan lejos de la obra ya que el 29 de mayo del mismo año, el diario La Nación publicó una gacetilla anunciando que se cumplían las cien representaciones, y además la obra estuvo todo ese año en cartel a sala llena. Para las doscientas representaciones, otra gacetilla titulada "Un éxito teatral" hablaba del

éxito más positivo del teatro Nacional, llegando a tan crecido número de representaciones sin fatigas. *Los dientes del perro* quedará como uno de los éxitos teatrales positivos de la temporada en curso, porque en el fondo de la obra hay verdad y arte (...).

Al año siguiente se re-estrenó en el teatro 18 de Julio, con gran éxito y superó las quinientas representaciones. También, todos los cronistas hacen mención a las ovaciones del público al finalizar la función. Con respecto a esto, el periodista Rezzano, de La Protesta, agrega que "(...) hay días que se representa nada menos que cuatro veces y siempre ante un público enorme que aplaude sin cesar, incansablemente".

Sin embargo el horizonte de expectativa de las instituciones legitimantes era bastante escaso, ya que leen la obra desde la intriga, sin ir más allá de la línea argumental. Excepto La Protesta y La Gaceta, se limitan a contar la anécdota, la historia de amor, sólo se detienen en lo melodramático y no distinguen la crítica social sobre la hipocresía y la moral de la pequeña burguesía, dejando en evidencia la distancia estética que separaba a la crítica del texto.

El discurso de todo el material analizado es directivo, ya que recomiendan o no, ver el espectáculo, y cuentan qué les gustó más y qué les gustó menos. También es asertivo, porque le dicen al público qué es lo que van a ver. Hay dogmatismo y subjetividad en todas las críticas pues se limitan a contar la trama de la obra y se quedan en un nivel superficial de análisis. Otro patrón común es que son impresionistas, nos cuentan sus impresiones personales.

Con respecto a la cuarta tesis de Jauss que nos dice que el texto es siempre una respuesta a las preguntas que formula la época, tal vez González Castillo a través de Héctor y Payo, respondió al reclamo ideológico de un público joven que buscaba un mundo mejor, una nueva ética apoyada en la responsabilidad social y la libertad, y la escasa distancia estética que existió entre su obra y su público lo confirma como un auténtico autor popular.

Por su parte, *Chirimoya* no corrió la misma suerte que *Los dientes del perro*, pues permaneció sólo un mes en cartel. Se trata de una comedia asainetada sentimental en dos cuadros, estrenada en el teatro Comedia, por la compañía Olinda Bozán el 28 de febrero de 1930, siendo sus intérpretes Olinda Bozán como Chirimoya, Paco Busto como Vagón de Cola, Rosita Arrieta como La Mendocina, Leonor Rinaldi como La Mandarina, Carlos Morales como Lustra, Encarnación Fernández como Emilia, Alfredo Camiña como el Dr. Barbus, José Ceglie como Bernardes, María Goicochea como Pan Dulce, Luisa Sánchez

como Enfermera y Roberto Baldasarre como Vigilante. Fue una obra escrita a pedido de la señora Olinda Bozán, tal como lo manifestó González Castillo el día del estreno.

Ya en el año 1930 se habían producido grandes modificaciones en la composición del público que asistía a las salas de teatro, y también en su horizonte de expectativa, como consecuencia del ascenso social. Como señala Pellettieri en sus *Cien años de teatro argentino* (1990): el nuevo público, fruto del ascenso social necesitó “nuevas imágenes idealizadas de su existencia, adaptada a sus gustos e intereses” (p. 70). Este nuevo reclamo ideológico incluía una crítica al contexto social mucho más superficial, festiva y condescendiente que la del público de comienzos del siglo XX.

En los años veinte, las operetas vienesas satisfacían los gustos de la pequeña burguesía y el cine sonoro además de traer consigo las melodías norteamericanas, se transformó en un medio que atraía a numerosos espectadores. González Castillo (1925), quien desde 1914 trabajaba como asesor artístico de una gran casa cinematográfica, aseguraba que “el espectáculo biográfico ha aumentado en Buenos Aires y en toda la República en una proporción de 10 a 1 en ese tiempo. (En 1914, una sola empresa obtuvo \$500.000 de entradas; en 1925, \$5.000.000)”. El autor sostenía que la cantidad de gente que asistía a los cines se duplicaba año tras año, siendo en su mayoría obreros los que frecuentaban sobre todo las salas de barrio.

El público masivo dejó de consumir tango, que quedó relegado a los “bailongos del poverío”, y fue reemplazado por músicaailable extranjera: fox-trots, jimmies, etc. Se produjo un rechazo al tango, principalmente como danza. Ya las presentaciones de Gardel, a partir de 1928, se acercaban al fracaso, y el gran cantante optó por aprovechar sus giras internacionales por Europa y Estados Unidos. En esta época nació el tango de la mishiadura, cuyo mayor exponente fue Enrique Santos Discépolo. Por su parte, González Castillo ya había comenzado su importante labor docente en la Universidad Popular de Boedo y su producción teatral estaba declinando notablemente pues entre 1927 y 1930 escribió *Los conquistadores del desierto* (1927), *La sombra del pasado* (1928), *A banana no ten carozo* (1929), *Chirimoya* (1930), *Mañana será otro día* (1930) y *Divino tesoro* (1930). Todas ellas obras remanentes dentro del sistema teatral porteño.

Como dijimos anteriormente se había producido un cambio en el público que buscaba divertirse, no quería reflexionar. “Para este despojado, ausente, humillado y desolado argentino de los años treinta, el espectáculo ideal era aquel que lo hiciera olvidar de todo lo que estaba viviendo”. (Matamoro, 1969:164).

La crisis de fines del veinte golpeó especialmente a los obreros y a la clase media. Además del brusco descenso del nivel de vida de la gente y de la desocupación generalizada, el estado de ánimo del pueblo estaba muy lejos de la euforia que había caracterizado el comienzo del gobierno de Yrigoyen en 1916.

Durante el período 1930-1940 los siete millones de espectadores que habían concurrido a los teatros porteños en 1928, descendieron hasta llegar a la mitad en 1933. El teatro culto se caracterizó por presentar obras con una fuerte intención didáctica, cuyo principio constructivo era melodramático. Por su parte, el teatro popular seguía produciendo obras remanentes de la gauchesca y el sainete, y dentro de este género, aún con una excepcional convocatoria, *Tu cuna fue un conventillo*, de Alberto Vacarezza festejó las mil representaciones el 29 de mayo de 1930. Se hacían sentir los vientos renovadores del teatro independiente.

De todas las críticas publicadas de *Chirimoya*, se desprende el lugar de privilegio que González Castillo seguía ocupando en el campo intelectual de 1930. Todos hablan de su seriedad profesional, de su honestidad, de la calidad de su trabajo, y el nivel de sus producciones, tal como lo hacían a comienzos de siglo, ratificando el prestigio y la permanencia de González Castillo en el campo intelectual.

Sin embargo, en el caso de *Chirimoya*, el horizonte de expectativa del público coincidió con el de las instituciones mediadoras que esperaban más de los autores, como lo expresa el diario *Crítica* del 1° de marzo de 1930 cuando dice que “Chirimoya dista mucho de decirnos la palabra nueva que hace años esperamos casi sin esperanzas, en los dominios del teatro popular por horas (...)” y más adelante agrega:

Desconfiemos, no obstante de esas nuevas pruebas de teatro popular “pero” digno. Es verdad que Vacarezza, maestro del género, logra encuadrar siempre su producción en la dignidad y no menos cierto es que dos autores del prestigio de González Castillo y García Velloso irían a resultar manchados con el mismo barro que han manejado tan diestramente durante una hora, pero “ese” teatro, esa manifestación subalterna del arte, tosca en la frase, grotesca en el contorno, superficial y folletinesca en la acción sigue siendo un peligro para el estancamiento del teatro por horas, condenado como mulo de noria a girar, girar incansablemente en torno al viejo e inagotable pozo (...).

Esta opinión es compartida por el crítico de *El Mundo* del 2 de marzo de 1930, quien titula a la crítica “Chirimoya, el estreno del debut, no justificó la expectativa suscitada”, y agrega, hablando de sus autores: “(...) de cuyo prestigio cabría esperar

mucho más que la convencional y pueril obra que nos ocupa, demasiado verbalista para ser teatral y excesivamente teatral para permitir un comentario en tono mayor (...)"

Es de la misma idea el cronista del diario Libertad del 2 de marzo de 1930, quien expresa su decepción cuando habla de la obra:

(...) trabajo en que se habían fundado grandes esperanzas, las que —si el capricho del público no se encarga de demostrar lo contrario— se han visto defraudadas (...). *Chirimoya* es una pieza de argumento trivial, inverosímil y muy cercano al folletín; de constitución endeble, con personajes esbozados y en la que las emociones llegan más por las palabras que se pronuncian que por la acción misma (...).

El mismo crítico trata a *Chirimoya* como una obra insignificante, y cuestiona el “exceso verbal en que han caído los autores, guiados por el propósito de apuntalar una moraleja, que no merecía no con mucho tal dedicación, son lunares que disminuyen el sainete, afeándolo”.

El crítico del diario Libertad es el único que habla de una “intención de dar a la pieza una finalidad moralizadora, pero ella que apenas se insinúa no alcanza a llegar a la mayoría de los espectadores”. Además cuestiona la baja calidad del teatro popular, aunque rescata, el prestigio de los autores:

El estreno, si bien no constituye una producción digna de unas firmas como González Castillo y García Velloso, supera a muchas obras que en teatros por secciones cumplen 100 representaciones consecutivas.

Por su parte el cronista del diario Crítica, quien habla de “un teatro popular, pero digno”, agrega que es difícil saber “hasta dónde la dignidad escénica puede acompañar al repertorio francamente popular y de las mayores predilecciones del público”, y que

Son producciones que causan efecto de estupefacientes, no en sentido de interés escénico porque los autores citados son maestros en triquiñuelas del oficio para avivar el interés, sino estupefacientes para todo asomo de reacción. El peligro está en que este teatro que los señores García Velloso, González Castillo, Vacarezza y otros realizan con intención visiblemente honesta, marca los rumbos, los clichés y los modelos que sirven para toda una producción de otros autores deslumbrados siempre por el éxito. Ese mismo barro del hampa y las payasadas escénicas dará margen a una segura invasión de piezas, abominables, que no se justificarán ya ni por el interés, pues serán reediciones de viejos temas, ni por destreza del diálogo en el que sólo asoman la torpe grosería del hampa. El efecto estupefaciente es ese: el teatro se extiende al público también. Convencido de que en el teatro por

horas es difícil que se le de otra cosa, asiste con la fuerza de un hábito, a vivir entre ladrones y fantoches escénicos.

El Telégrafo comienza la crítica diciendo que “es un buen trabajo teatral de mal teatro”.

Con respecto al horizonte de expectativa del público del estreno, en el diario La Razón el crítico nos cuenta que

Una sala totalmente ocupada reafirmó a la popular actriz y a los primeros actores que la rodean, las expresiones de la simpatía y del interés con que ve su actuación, y los aplausos fueron tantos y tan insistentes, que es preciso considerarlos como votos auspiciosos por esta segunda temporada (...).

También el diario Crítica habla de la “muy favorable acogida que le dispensó el auditorio”. Y esta opinión la comparte el cronista del diario Libertad diciendo “que no puede haberse iniciado bajo mejores auspicios la temporada de Olinda Bozán en el teatro de la Comedia (...)”, y más adelante agrega que

(...) pese a los reparos que hacemos el público rió mucho las eficaces escenas cómicas de la obra, recibéndola con agrado. ¿Ha sido pues un éxito? Respondamos con las palabras de un crítico español: es un éxito mediano y parcial preparado por la simpatía popular y secundado por la buena fe del público.

Por su parte, Última Hora habla de

Buena estrella la de Olinda Bozán y Paquito Busto (...). Teatro repleto, claro está, y repleto de un auditorio incondicional, incapaz de encontrar malo nada que hagan los artistas predilectos. Aplausos cordiales al aparecer las figuras, risotadas al menor chiste, y sonrisas confiadas cuando no aparecía por lado alguno un motivo cómico (...).

Las críticas fueron directivas, asertivas e impresionistas, indicando también que la obra no estaba dentro del horizonte de expectativa de las instituciones mediadoras.

Chirimoya tampoco estuvo dentro del horizonte de expectativa del público de Buenos Aires, ya que al mes de estrenada la bajaron de cartel y no la volvieron a reponer, produciéndose una distancia estética entre los autores y los receptores, distancia que no existió entre el público y la crítica. Con respecto a la cuarta tesis de Jauss, *Chirimoya* fue una comedia que reflejó una época en la cual se fusionaban la desorientación del público, la especulación y la avidez mercantilista de los empresarios, sumados a la decadencia de la escena teatral porteña.

11. Conclusión

Dentro de la producción que acabamos de analizar, es notable el cambio que se produce entre *Los dientes del perro* y *Chirimoya*, no sólo en la calidad del texto y su estructura dramática sino en la brecha ideológica existente entre una obra y otra. Esto puede ser, en parte a que su asociación con Alberto Weisbach fue mucho más productiva que la que formó con García Velloso, y también a que de 1918 a 1930 se habían producido cambios en el campo teatral como consecuencia de las transformaciones sociales y las tensiones con el campo de poder que lo motivaron para focalizar su centro de trabajo popular en la acción cultural y docente en Boedo.

En la comparación de las tres piezas es interesante el uso de la caricatura, con sus distintas funciones. En *Discépolo* significaba un eslabón más en trazar el perfil de ese inmigrante amargado en su camino hacia el grotesco. En González Castillo la incorporación de un procedimiento remanente del sainete, como "recurso" para la producción de risa. Él lo sabía, por eso pensamos que se disculpó frente al público el día del estreno de *Chirimoya*. Esto no es común. En primer lugar es una muestra de integridad de su parte, en segundo lugar, deja en evidencia su conciencia de que no estaba ofreciendo lo mejor de sí al público que lo acompañaba, como en producciones anteriores. González Castillo reconoció los problemas de la obra cuando al finalizar la función, a pedido del público subió al escenario, acompañado por García Velloso y dijo a modo de disculpa:

No es otra cosa que un boceto, chafarrinones de valor en los que domina el tono en que se encuentra el tipo protagonista, un pretexto para que Olinda Bozán tuviera ocasión de demostrar su ductibilidad artística, creando un personaje cómico con indudable fuerza dramática.

De todos modos, su disculpa no pudo evitar el comentario irónico del cronista de Última Hora:

(...) si los humanos fuésemos menos defectos físicos, seríamos mejores interiormente. Vale decir que la amargura de muchos no tiene otro origen que una boca torcida, dos ojos nublados o unas piernas en forma de paréntesis. Corregidos los defectos, terminaría esa amargura que engendra la maldad. En manos de un cirujano está el variar el panorama interior de las personas.

Suponemos que una suma de factores tienen que ver con el fracaso a todo nivel de *Chirimoya*. Entre ellos la fecha de su estreno, ya que 1930 es una fecha crucial porque independientemente de la situación política y social marca la progresiva decadencia del sainete. El público de teatro se estaba alejando del género chico y se volcaba a la revista con su "monólogo de actualidad", y una mayoría de espectadores se desplazaba hacia el cinematógrafo, los espectáculos deportivos, de menor costo y con salas barriales más accesibles para la gente.

A diferencia de Discépolo, cuyo teatro fue evolucionando hasta llegar a concretar su proyecto creador, González Castillo no desarrolló los elementos dramáticos y estéticos que más se habían destacado en el teatro de sus comienzos. Sin embargo, en obra de Discépolo no hay esperanza ni perdón. En González Castillo siempre hay una puerta abierta a la inocencia y a la reivindicación del que cometió un error, independientemente de los valores de su texto dramático.

“El tango es un fenómeno social rápidamente clasificable entre la serie de los productos convencionalmente llamados *culturales*. Su producción se encara de forma de servir a un público determinado en circunstancias también determinadas. Eso provoca que su estudio implique el de todas las relaciones que se plantean durante el proceso de producción y consumo; vínculo de autor y público; de autor y empresario de producción; de los autores específicos con los maestros de la música formal, etc.” (Blas Matamoro, 1969. *La ciudad del tango*).

Capítulo IV. Etapa poética. Período 1921-1930

1. La consolidación del tango

El tango, tanto su historia como sus letras e intérpretes, es un tema muy vasto y sobre el cual se ha escrito mucho y de diversas maneras. No es el objetivo de esta tesis detenernos en la historia del tango en sí, sino hacer una síntesis de su evolución para ubicarnos en el momento en que comienza a escribir José González Castillo, quien hace aportes relevantes al género y es pionero del tango canción. Llegó a ocupar un lugar destacado entre los letristas de su época, y algunos de sus tangos se transformaron en clásicos.

Los historiadores del tango fijan su consolidación hacia 1880, época en que comienzan los cambios más importantes y la nueva estructuración de Buenos Aires, que de gran aldea se va transformando en una de las ciudades-puerto más importantes de América de Sur. Junto con la construcción del nuevo puerto de Buenos Aires y como consecuencia de la epidemia de fiebre amarilla, las familias de la alta burguesía porteña se trasladaron del sur al norte de la ciudad, Retiro y Recoleta, centros orilleros que pasaron a ser distinguidos al poblarse por estas familias. De esta manera la ciudad nueva quedó repartida y se fueron configurando los grandes sectores marginales de los cuales surgió la cultura orillera. Por una parte, el barrio del Alto (San Telmo) que al ser abandonado por las familias adineradas, empobreció, envejeció y se transformó en el asentamiento de una población trabajadora, inestable y heterogénea; y por otra, los arrabales, la Boca, los Corrales Viejos, Miserere, el Bajo Belgrano, Palermo, lugares de asentamiento de inmigrantes solitarios, mendigos y soldados sin ocupación, que venían de la guerra de la Triple Alianza. Parte de esta cultura orillera eran los espacios donde se desarrollaba la mala vida, tal como existían en las grandes ciudades del mundo. El barrio del Temple, donde existía la prostitución para la alta burguesía; el Paseo de Julio, la "Tierra del Fuego", Miserere y los Corrales Viejos, eran para los sectores populares, y la Boca, Dock Sur y la Isla Maciel, con sus academias, cafés y burdeles, eran para las clases más pobres y marineros extranjeros. Hacia 1900 había en la ciudad entre veinte mil y treinta mil prostitutas, de las cuales estaban anotadas alrededor de novecientas.

Matamoro (1969) define al tango como la música bailable que se danzaba en los prostíbulos de Buenos Aires en 1870

dotado de una melodía improvisada al azar o tomada de otra música, y destinada a representar sexográficamente la relación del caften con su pupila, imitada por el público concurrente al lupanar. Los elementos coreográficos que pueden rastrearse —el corte y la quebrada— son tomados de los bailes callejeros o privados de las comunidades negras, como ser la sembla y el candombe, pero a diferencia de los bailes negros, y ello es funcionalmente esencial, el tango es un baile de roce físico, es decir en que la pareja baila “agarrada”. En esta época el común denominador de los tangos no es la música, sino el baile.

Originalmente lo bailaban hombres solos en la antesala de los prostíbulos mientras esperaban su turno y se fue extendiendo a cafés, también de hombres solos, casas de baile; los organilleros se encargaron de difundir muchos tangos en los lugares alejados de la mala vida, en las esquinas de los barrios, donde los jóvenes lo bailaban en las esquinas y las mujeres decentes y sus hijos sabían las letras de memoria; en los teatros y varietés y a medida que se fue aceptando su coreografía, se grabaron discos que se oían en los fonógrafos. Esta primera etapa de la evolución del tango fue una etapa de conflicto entre la oligarquía y la orilla, en que ésta tenía control absoluto de todas las instituciones: el gobierno, la Universidad y el arte correspondían al ámbito de lo oficial, todo era patrimonio de la clase dominante. El pueblo no tenía acceso a cargos clave, a las carreras universitarias ni a las artes plásticas.

Muchos historiadores consideran al tango de esta época como música folclórica por dos motivos fundamentales: por el anonimato de sus autores y por el hermetismo del medio en que se desarrolla ya que en torno suyo existía un manto de silencio que lo excluía de la cultura oficial. Los músicos de tango trabajaban con seudónimos y ocultaban que tocaban o componían tangos, y los temas y personajes se vinculaban a la vida del prostíbulo. Los músicos de esta primera época no tenían formación musical, eran músicos espontáneos y se ganaban la vida de esta forma, muy pocos eran profesionales. Los cuartetos o tríos estaban integrados por guitarra, violín, flauta y bandoneón⁴⁶, instrumentos livianos y fáciles de transportar, porque los locales no contaban con instrumentos propios y los músicos tenían que transportar los suyos, ya fueran de su propiedad o alquilados. Tocar el tango en esta época (1890-1912) representaba un riesgo porque las peleas eran habituales no sólo entre rufianes y matones, sino entre niños bien que iban a hostigar a los compadres, lo cual producía finales abruptos con botellazos, tiros, sillazos y puñaladas. Los músicos estaban habituados a escapar.

⁴⁶ El bandoneón, introducido por marineros alemanes, fue usado intuitivamente por los músicos argentinos los conseguían de segunda mano y dieron origen a una nueva forma de tocar el instrumento, singular y produciendo un sonido diferente al clásico del bandoneón europeo.

Para el Centenario se produjo un cambio en la aceptación del tango debido a la apertura política como consecuencia de la ley de Sufragio Universal de 1912 que repercutió en la cultura orillera. Hubo una tendencia por parte de la oligarquía a hacer del tango una institución pública y neutralizar su contenido marginal, quitando lo sexográfico de sus coreografías, aunque conservando su forma estructural. El tango abandonó sus antiguas letras y temas pornográficos y prostibularios, y se volvió decente, este rasgo fue evidente en la no bailabilidad de los tangos romanza de salón. Como consecuencia de esto apareció un nuevo espacio, el cabaret, establecimiento de baile creado para distracción de la alta burguesía y la oligarquía, localizados fundamentalmente en Palermo y los Bajos de Belgrano. El más importante fue el famoso Armenonville, ubicado en donde hoy se encuentra la Plaza Grand Bourg, en Avenida del Libertador y Tagle. La aparición del cabaret modificó la situación de los músicos, quienes al recibir mejores condiciones de trabajo y muy buenas remuneraciones dejaron de trabajar en los cafés y academias de los bajos fondos. Los músicos de los cabarets eran profesionales, debían ir elegantemente vestidos y la presencia del piano en estos establecimientos modificó la constitución de las orquestas típicas que se consolidaron de la siguiente manera: un piano, bandoneones y violines en número equivalente (generalmente por dos), y un instrumento que hacía de bajo. De esta manera y a partir de 1912, el tango se extendió y comenzó a ser bailado por la clase media, en casas de familias decentes, pero sin cortes y quebradas.

A partir de 1910, con su instalación en el cabaret y en los grandes salones, en los teatros de variedades y en los sainetes, y más adelante, como consecuencia del ascenso a la presidencia de Hipólito Yrigoyen y la Reforma Universitaria de 1918, se produjo un acuerdo entre la oligarquía y la orilla. Se produjeron modificaciones en la ciudad, la urbanización de los Bajos de Palermo, que se transformó en sectores del Rosedal, Recoleta y Belgrano se transformaron en barrios de residencia aristocrática, se terminó con el proxenetismo de la Boca, desaparecieron barrios lupanarios, el prostíbulo fue barrido de la ciudad y el tango pasó a ser aceptado entre los círculos formales de la cultura pública. Se extendió al cine mudo, a la radio, a las reuniones diplomáticas, fiestas patrias, recepción y agasajo a gobernantes extranjeros.

2. Evolución del tango canción

Entre los años 1922 y 1933 el intercambio entre sainete, revista y tango canción continuó evolucionando. Se destacaron los sainetes que incluían tangos escritos por los mismos autores. Junto a José González Castillo se destacaron Alberto Vacarezza, Pascual Contursi, Manuel Romero y Enrique Santos Discépolo. La evolución que se produjo se orientó hacia diversas tendencias. En el caso de Contursi y Vacarezza la de proponer espacios barriales populares y por medio de la condena moral fortalecer lo sentimental tanto del sainete como del tango canción. Por su parte, los sainetes de Manuel Romero, los cuales postulaban una continuación de los sainetes de cabaret a partir de una defensa de los ambientes de ascenso o intercambio, que significaban una apuesta a la ampliación social del tango y de la cultura popular. González Castillo, por su parte González Castillo a partir de *Los dientes del perro*, escribió tangos para revistas y espectáculos musicales. *Griseta*, *Acuarelita del arrabal*, *Bandoneón*, *La polca del espante*, y otros.

Una etapa posterior, ya en los años treinta, comienza con el aporte de Enrique Santos Discépolo, quien incorpora al tango tópicos sociales y existenciales.

En los años veinte, el tango sufrió importantes transformaciones y pasó a ser un género musical, cambió la extracción social de sus músicos y artistas, que ya no pertenecían al mundo marginal sino a la clase media. Según Blas Matamoro (1971), ésta fue la época canónica del tango que se caracterizó por

a. la consolidación de la orquesta típica, que quedó formada por instrumentos fijos, generalmente un sexteto: dos violines, dos bandoneones, piano y contrabajo (el número de violines y bandoneones puede variar).

b. la aparición de los músicos solistas, como consecuencia de lo anterior, surgieron ejecutantes especializados en determinados instrumentos que se transformaron en virtuosos, sobre todo de bandoneón.

c. la consolidación de los géneros, así como en sus comienzos no había géneros y todo se reducía a tocar para bailar, el tango clásico se diversificó y se dividió en dos grandes grupos: el tango cantado, que a su vez comprende el tango canción, melódico y con letras poéticas, y el tango característico, que narra una historia o describe un ambiente.

Hay tangos narrativos, descriptivos, dramáticos, humorísticos, de lenguaje culto, lunfardescos, etc., y dentro del tango instrumental reconocemos las variedades de tango romanza, la milonga (bailable) y las formas más virtuosas de conjuntos y solistas que tocarán en salas dedicadas a audiciones de tango y en la radio.

d. la aparición de los cantantes, a raíz del suceso del tango cantado en los sainetes, surgieron intérpretes que los cantaron en las revistas, espectáculos de varieté, discos y radio. A comienzos del siglo XX surgió Carlos Gardel, quien grabó su primer gran éxito tanguero en 1917, *Mi noche triste* a partir del cual siguió su ininterrumpida carrera de éxitos con una gran proyección internacional. Además de Gardel, se destacaron Ignacio Corsini, Juan Carlos Pérez de la Riestra (Charlo), Alberto Gómez, Agustín Magaldi. Entre las mujeres, Azucena Maizani, Pepita Avellaneda, Sofía Bozán, Ada Falcón, Rosita Quiroga y Mercedes Simone.

e. la aparición de las letras y los letristas, el tango primitivo tuvo esporádicamente letras cantables. Se trataba de versos prostibularios. No existía un repertorio ni escritores que se dedicasen a ese menester. Con *Mi noche triste*, que Pascual Contursi compuso para el tango *Lita*, de Samuel Castriota, se inauguró una nueva etapa, la del tango-canción, pues fue posiblemente la primera vez que se cantó un tango para un público que se ubicó pasivamente para recibirlo como obra musical.

Ya hablamos de este tango en el análisis de *Los dientes del perro* (1918), y podemos agregar que a partir de este momento la producción de letras de tango alcanzó picos altísimos. El éxito alcanzado por Contursi lo llevó a componer muchos otros tangos, creando personajes y situaciones dramáticas que alimentaron un repertorio que marcó toda una época. Se le sumaron Celedonio Flores (1896-1947), Francisco García Jiménez (1899-1983), José De Grandis (1888-1932), Enrique Cadícamo, Héctor P. Blomberg y Alfredo Le Pera, siendo éstos junto con González Castillo, según Matamoro (1971), los mejores letristas contemporáneos de los comienzos, quienes recogieron elementos dispersos en el clima literario del tango inventado por Contursi y los canonizaron.

Los temas de las letras de tango de esta época hablaban de la realidad social, sólo refiriéndose a los roles y clases inamovibles (el pobre siempre es pobre y el rico siempre es rico), la familia, encarnada fundamentalmente en el amor a la madre, el reproche, el cabaret, el tango como tema de tangos (tal es el caso de *Invocación al tango*, de González Castillo). Si bien hubo algunos tangos que apoyaban a caudillos conservadores, o radicales,

la política no era un tema frecuente en las letras de esta época. Tampoco lo social, ni siquiera en el caso de José González Castillo.

Junto con Pascual Contursi y Celedonio Flores, Castillo pertenece a la primera fase del género. Escribió cincuenta y siete tangos entre 1919 y 1937. Pudimos recuperar veintisiete letras, cuyos temas se alejan de los clásicos mencionados anteriormente, y se concentra principalmente en:

a. el barrio. Fue el primero en incorporar al barrio como espacio del tango en *Sobre el pucho* (1923), *Organito de la tarde* (1925), *Acuarelita del arrabal* (1925), *El circo se va* (1925), *Silbando* (1925), *Aquella cantina de la ribera* (1926), *A Montmartre* (1929), *Ya estoy de vuelta, barrio* (1929), *Música de calesita* (1930), *El pregón*

b. el amor, y todas sus variantes. ¿Qué has hecho de mi cariño? (1919), *Clarita* (1923), *Griseta* (1924), *Rulitos* (1925), *Juguete de placer* (1926), *Páginas de amor* (1926), *Invocación al tango* (1928), *El viejo vals* (1931), *Papel picado* (1933), *Envidia* (1936).

c. el campo. Por el camino (1925), *El aguacero* (1931).

d. general. *Bandoneón* (1928), *Qué le importa al mundo* (1936), *La polca del espiente* (1936).

González Castillo escribió el primer tango para la segunda temporada de *Los dientes del perro* cuando debido a problemas de porcentaje entre Pascual Contursi y Samuel Castriota, ambos retiraron *Mi noche triste* de la obra. Fue así como presentó *Qué has hecho de mi cariño*, para continuar con el éxito teatral. Muchos otros los escribió para revistas y comedias musicales.

3. González Castillo y Evaristo Carriego. Intercambios entre la poesía popular y el tango

Hablar de González Castillo como letrista de tango nos obliga a detenernos en la poesía de Evaristo Carriego, quien fue modelo poético de gran parte de los autores de tango hasta avanzada la década del 50.⁴⁷ Castillo toma como tema central de sus tangos el

⁴⁷ Según recordaba Cátulo Castillo (1975), él era muy niño cuando fue Carriego a llevarle un libro a su padre, y cuando le abrió la puerta para hacerlo pasar le impresionó que el poeta usara puños y cuellos "Mey", que

imaginario iniciado por Carriego: el barrio, el arrabal (o suburbio), los amores no correspondidos. En Castillo el motor de la acción es lo sentimental, pero siempre alejado de lo cursi, y siendo un gran conocedor tanto del lunfardo como de los textos de los clásicos, escribió en lenguaje popular con una gran imaginación y “enriquecido por los rigores de la tradición poética hispana, adaptándolos al temperamento rioplatense” (Ferrer, 1970: 318).

En sus tangos aparecen personajes y temas que están presentes en la poesía de Carriego, pero Castillo los trata sin melancolía, sin pesimismo. Habla del barrio con voz propia, rescatando la poesía de algunos de sus personajes cotidianos y si bien en sus historias hay toques de melodrama, no aparece el sentimentalismo presente en muchas poesías del poeta entrerriano, que como dice Borges (1955) “apela solamente a nuestra piedad”.

Del imaginario carrieguista que habitan los tangos de Castillo encontramos a la francesita, las vecinas, la pobre chica que iba camino al taller, el farol, la esquina, la noche del barrio, el arrabal, los perros del barrio, la luna. Así como en *Los perros del barrio* de Carriego nos cuenta “cuando beben agua de luna en los charcos (...)”, en *El pregón*, Castillo describe, “(...) cuando la luna era un real/ de plata maciza/ tirada en los charcos (...)”. En este mismo tango, Castillo se remite a un verso de *Sobre el pucho*, cuando dice:

(...) Él conoció el arrabal,
Aquel “del farol
Plateando en el fango...”
Cuando la luna era un real
(...)

El tema del carnaval que toma Carriego en *A Colombina en carnaval*,

Colombina ¿qué se hicieron
tus risas de cascabel?
¡Ah!, desde que se perdieron
-lo saben quienes te oyeron
quedó inconcluso, un rondel...

lo retoma González Castillo en *Papel picado*,

¡Carnaval! ... Carnaval
que te burlas de mí,
¿volverás a pasar
otra vez y con Mimi?

eran muy baratos, pues costaban veinte centavos. En esa época “los poetas, músicos y artistas eran muy pobres”.

Algunos de los tangos de Castillo están en la memoria popular, son entonados por la gente aunque desconocen el nombre del autor, y todavía hoy forman parte del repertorio de cantantes profesionales. Estos son *Silbando*, *Sobre el pucho*, *Griseta* y *El aguacero*.

3.1. Silbando

Con precisión minimalista, y a la manera de didascalias, González Castillo presenta el escenario donde se va a desarrollar el drama. Como en una crónica, da cuenta exacta del lugar y la hora: estamos en una de las calles cercanas al puerto y es de noche. Hay una exaltación de las sensaciones atribuida a la estación del año: el color del cielo, el dulzor del canto; hay imaginaria visual, gustativa y auditiva, la representación es estática, pictórica, como un telón de fondo.

Una calle en Barracas al Sur,
una noche de verano,
cuando el cielo es más azul
y más dulzón el canto del barco italiano...

sin embargo, el ambiente está cargado de presagios: hay una irrupción ominosa del claroscuro con el farol y su luz moribunda, su temblor llena el ambiente de sombras, propicias para el acto furtivo. Aparecen dos de los seres crepusculares del drama:

Con su luz mortecina, un farol
en la sombra parpadea
y en un zaguán
está un galán
hablando con su amor...

Siguiendo las convenciones de la tragedia, hay anuncios que nos dicen que vamos a compadecernos de algo, el acordeón ya lo sabe y lo sufre – sólo se gime cuando hay dolor, y éste es profundo, viene desde muy abajo, desde el amarradero:

Y, desde el fondo del Dock,
gimiendo en lánguido lamento,

el eco trae el acento
de un monótono acordeón,

Recibimos el segundo presagio en la voz triste del perro, que alguna vez fue lobo, su lamento junta el cielo con la tierra – se cierne un peligro inminente. Aparece en escena un personaje testigo que recuerda al ciego de Carriego: el ciego fuma y fuma pero no habla, el reo piensa pero sólo silba,

y cruza el cielo el aullido
de algún perro vagabundo
y un reo meditabundo
va silbando una canción...

La escena es tensa, una sombra anuncia la entrada del amante despechado, sabemos por ella que éste se esconde; su presencia es una amenaza.

Una calle... Un farol... Ella y él...
y, llegando sigilosa,
la sombra del hombre aquel
a quien lo traicionó una vez la ingrata moza...

El desenlace es inmediato, por el destello del metal nos enteramos de la existencia subrepticia y violenta del cuchillo. El código moral es estricto y la traición se paga con la muerte, la herida es fatal porque estaba destinada a suceder.

Un quejido y un grito mortal
y, brillando entre la sombra,
el relumbrón
con que un facón
da su tajo fatal...

Se escucha el triste ritornelo del acordeón, como los comentarios de los coros en las tragedias

Y desde el fondo del Dock,
gimiendo en lánguido lamento,
el eco trae el acento
de un monótono acordeón...

Que se vuelve ronco bandoneón. Algo ha cambiado para siempre, el dulce canto del barco italiano es ahora el dolor de la milonga. Otras voces silbarán la historia, demasiado triste para las palabras.

Y, al son que el fuelle rezonga
y en el eco se prolonga
el alma de la milonga
va cantando su emoción.

González Castillo escribió este tango en 1925, con música de su hijo Cátulo y Sebastián Piana. Así como en *Mi noche triste* de Contursi el texto tiene características de monólogo teatral, en *Silbando* José González Castillo es el narrador omnisciente de un drama pasional orillero. Sin embargo, la emoción no se desborda, es contenida, como el tango bailado. El texto es trascendente e iniciativo porque con gran economía el autor hace un inventario inmediato del imaginario del tango, inscribiendo, entre otros, el ambiente crepuscular, los personajes, el decorado y el tema. La historia es una estilización de una escueta crónica policial característica, "Mujer apuñalada en Barracas" podría ser todavía hoy el título puesto por el diario, y más allá de la mención geográfica, es incuestionablemente atemporal y universal. La identificación que produce en el espectador es compasiva. Es curioso su desarrollo del tema utilizando una estética que parece alimentarse en la dinámica del lenguaje visual de la historieta o del videoclip. Cada línea representa un enfoque de cámara, un encuadre, una toma, un plano. La acción se muestra desde múltiples ángulos, como en un montaje cinematográfico. La cantidad de sílabas es equivalente a la duración de la toma, algo perfectamente anotado en los tiempos musicales. A esta altura González Castillo ya había estrenado *Nobleza Gaucha* (1915), *Resaca* (1916) y *Juan Sin Ropa* (1919), y trabajaba para la empresa de Max Glücksmann desde su regreso del exilio en Chile en 1914. Resulta inevitable comprobar préstamos e influencias entre el lenguaje verbal y su expresión visual. Por lo demás es evidente el intertexto con Carriego. *Silbando* dialoga con "El alma del suburbio", cuando el poeta dice

(...) Suenan las diez. No se oye ni un solo grito;
Se apagaron las velas en las bohardillas,
Y el barrio entero duerme como un bendito
Sin negras opresiones de pesadillas.

(...) el taconeo de las paseantes;

(...) ladran algunos perros sus serenatas.

Si bien el tono, la tensión y el carácter se distancian de la poética compasiva de Carriego, González Castillo, canonizando el “invento de Contursi, con simplicidad y síntesis” (Pelletieri, 1980:3155), logra escribir una página de resonancia auténticamente popular y perdurable hasta la actualidad.

3.2. Sobre El Pucho

Escrita en 1923, con música de Sebastián Piana, fue estrenado por la orquesta Alfonso Lacuela (cantor: Oscar Rorra), recibió el segundo premio del concurso auspiciado por los cigarrillos *Tango*, y Carlos Gardel lo lanzó a la popularidad. Cátulo Castillo (1975) recordaba que Sebastián Piana

llegó a casa con una recomendación para mi padre: “Ahí le mando a Sebastián, mi hijo –decía la carta-. Quiero que hagás lo posible para salvarlo del servicio militar”.

Y mi padre lo salvó. Era medio escriba pues había trabajado en los Tribunales. En la carta, el padre de Piana explicaba también que su hijo era músico. Por esos años, Sebastián era alumno de Ernesto Drangosch y como en casa teníamos un piano, se sentó y demostró que era un músico excepcional. En un momento de la conversación le dijo a mi padre:

-Mire, señor Castillo. Hay un concurso que organiza una fábrica de cigarrillos, la que fabrica los marca *Tango*. Yo tengo una música compuesta, ¿no querría usted ponerle letra?

-Sobre el pucho –le contestó mi padre.

Y así nació el tango *Sobre el pucho*, y con él Piana se lanzó a la vida profesional.

Por su parte, el mismo Piana en una entrevista de Jorge Gottling (1998), declaraba que

El décimo puesto, que era al que apuntaban mis modestos sueños, era de 50 pesos. Pero resultó que gané el primero de 1000 pesos, toda una fortuna. José González Castillo tenía 40 años, un prestigio literario enorme y también un “enorme” hijo llamado Cátulo. Pude acceder a él porque era amigo de mi padre,

un atípico peluquero al que le gustaban los tangos, la música en su globalidad, las minucias de aquel Buenos Aires. Vivíamos en Almagro, cerca de Boedo, que fue la patria chica del tango. González Castillo un viejo zorro en eso de los concursos, le puso el nombre en seco, antes de componer los versos: *Sobre el pucho*. Siempre tuve claro que a partir del bautismo ganamos la mitad del concurso. La música la había hecho una tarde de sábado y González Castillo le puso los versos el domingo. La armonicé el lunes a la mañana y la entregamos al mediodía, una hora antes de que venciera el plazo. Así es que lo rectifico, que me permito rectificarlo: no fueron dos “sobre el pucho”, sino tres, si se tiene en cuenta lo perentorio de los tiempos...”

En este tango toma como personaje central la figura del hombre abandonado por su mujer, igual que en *Mi noche triste*. Diferenciándose de Contursi, sin caer en ninguna descripción del ambiente en el que vivían el malevo y su amada, ni los objetos que ella se llevó, González Castillo cuenta simplemente el dolor del abandono, el hombre que se siente usado y vacío “como un pucho cuando ya ni sabor ni aroma da”.

En la primera estrofa nos ubica en el lugar: el barrio siguiendo la huella de la poesía carriequista. Como dice Jorge Luis Borges (1955) al analizar la obra de Carriego, “las páginas del barrio son las que importan. (...) Creo que fue el primer espectador de nuestros barrios pobres y que para la historia de nuestra poesía, eso importa. El primero, es decir el descubridor, el inventor.”

Un callejón de Pompeya
y un farolito plateando el fango
y allí un malevo que fuma,
y un organito moliendo un tango;
y al son de aquella milonga,
más que su vida mistonga,
meditando, aquel malevo
recordó la canción de su dolor.

¿quién entonces me diría
que vos te llevarías
mi única ilusión?

González Castillo fue un pionero al introducir al barrio de Pompeya como escena de tango, abrió un camino que más adelante retomó su hijo Cátulo y fue canonizado por Homero Manzi.

Introduce también dos objetos típicos del barrio como el farol de la esquina y el organito, y les da protagonismo. El organito “moliendo un tango” encuentra su intertexto en “Has vuelto organillo (...) moliendo el eterno familiar motivo” de *La canción del*

barrio. Bajo la luz del farol hay un malevo, recordando su dolor, acompañado solamente por el sonido del organito y su cigarrillo. En las otras dos estrofas, con forma de monólogo teatral, es el malevo quien nos cuenta su historia de abandono. Primero nos recuerda quién fue él y dónde conoció a esa mujer, después se lamenta y expresa su dolor ante la pérdida.

Yo soy aquel que, en Corrales
-los carnavales
de mis amores-
hizo brillar tus bellezas
con las lindezas
de sus primores;
pero tu inconstancia loca
me arrebató de tu boca,
como pucho que se tira
cuando ya
ni sabor ni aroma da.

Tango querido
que ya pa'siempre pasó,
como pucho consumió
las delicias de mi vida,

que hoy cenizas sólo son.
Tango querido
que ya pa'siempre calló,

3.3. Griseta

Con música de Enrique Delfino, *Griseta* se estrenó en el Teatro Sarmiento el 27 de octubre de 1924 en la revista *Hoy transmite Ratti Cultura*, de Mario Rada. Lo cantó Raúl Laborde y más tarde lo grabaron Carlos Gardel, Ignacio Corsini, Roberto Rufino, Roberto Goyeneche y Edmundo Rivero, entre otros.

A lo largo de la década del veinte se desarrollaron productivos intercambios entre las diferentes manifestaciones artísticas. No sólo los cruces entre sainete y tango, sino también préstamos entre estos dos últimos y el cine, la revista porteña, la radio y las narraciones semanales. Con respecto a estas últimas, José González Castillo también fue autor de folletines de gran éxito popular. Entre ellos, *El camino de París (crónica verista de la dramática historia de la Desaparecida de París, señorita Margot Villabouint)*, cuya protagonista era una francesita que deja su barrio natal encandilada por las luces del centro y cae en manos de tratantes de blancas.

El origen del título del tango *Griseta* es una deformación de la palabra "grisetite" con que se llamaba a las obreritas, especialmente a las costureras y bordadoras, por el color gris de sus uniformes. De esta manera Castillo retoma la línea iniciada por Carriego en *La costurerita que dio el mal paso* contándonos la historia de la chica pobre que vino engañada desde su país natal. Así como *La costurerita que dio el mal paso*, *Griseta* "protagoniza un viaje alimentado por los deseos y sueños del ascenso social rápido" (Armus, 2002: 192).

En este tango el barrio es desplazado como espacio por el cabaret y desde el punto de vista verbal, el autor incorpora el uso de galicismos: la palabra "quartier" que en francés significa "barrio" y la palabra "muguet" que es un arreglo floral (unas campanillas blancas que se marchitan al poco tiempo de ser cortadas) típico de Francia con la que se estila adornar la ciudad los primeros días de mayo.

Es la historia de una joven prostituta francesa a quien el autor compara permanentemente con personajes femeninos de los melodramas franceses del siglo XIX: *Escenas de la vida bohemia*, de Henri Murger, *La dama de las camelias*, de Alejandro Dumas y *Las aventuras del Caballero Des Grieux y Manon Lescaut* de Antoine Françoise Prevost, respectivamente. Igual que la "costurerita" de Carriego, esta jovencita hace un viaje del barrio al centro, de Europa a Buenos Aires.

En la primera estrofa el autor habla del carácter de *Griseta*, una combinación entre la alegría de *Museta* y el romanticismo y la fragilidad de *Mimí*; de sus sueños e ilusiones, pues como todas las prostitutas francesas de aquella época, era una joven humilde de algún barrio de París, seducida por algún porteño inescrupuloso, quien la trajo engañada para iniciarla en la prostitución.

Mezcla rara de *Museta* y de *Mimí*
 con caricias de Rodolfo y de Schaunard,
 era la flor de París
 que un sueño de novela trajo al arrabal...
 Y en el loco divagar del cabaret,
 al arrullo de algún tango compadrón,
 alentaba una ilusión:
 soñaba con Des Grieux,
 quería ser Manon.

La trampa era perfecta y no había escapatoria, ya que el engaño venía de la mano de la amenaza de muerte, sumado al desconocimiento del idioma.

Francesita,

que trajiste, pizpireta,
sentimental y coqueta
la poesía del quartier,
¿quién diría
que tu poema de griseta
sólo una estrofa tendría:
la silenciosa agonía
de Margarita Gauthier?

Mas la fría sordidez del arrabal.
agostando la pureza de su fe,
sin hallar a su Duval,
secó su corazón lo mismo que un muguét.
una noche de champán y de cocó,
al arrullo funeral de un bandoneón,
pobrecita, se durmió,
lo mismo que Mimí,
lo mismo que Manón.

En este caso, lo único que le quedaba a Griseta era soñar, como las heroínas de las novelas de su tierra, como la protagonista de “La queja” de *El alma del suburbio*, quien

Porque era linda, joven y alegre (...)
supo del fino vaso elegante (...)
Después ... terrible, llegó el descenso,
y hubo agonías de lucha infausta: (...)
de las novelas de fe romántica,
ni a obsedar, tristes su aventura,
las heroínas que ella imitara (...)

Soñaba con encontrar un caballero, un hombre que se enamorara de ella y la rescatara de ese infierno de prostitución, cocaína y champagne.

En la segunda y tercera estrofas, vuelve a hablar de la fragilidad de la protagonista y de su corta vida. Su muerte por tuberculosis, lejos de la poesía de su barrio, está asociada a “una suerte de promoción espiritual igual que las heroínas decimonónicas es románticas” (Armus, 2002: 189).

3.4. El Aguacero (canción De La Pampa)

Según José Gobello, este tango lo compuso José González Castillo en 1930 en el barco que lo traía de Europa junto a su hijo Cátulo, autor de la música, y fue estrenado poco tiempo después por Abelardo Farías en la revista *De la tapera al rascacielos*, en el

teatro Cómico en 1931. Fue grabado por muchos cantantes, destacándose la versión de Charlo en 1931, la de Mercedes Simone en 1951, la de Rubén Juárez en 1972 y la de Susana Rinaldi en 1973.

El tema del amanecer, la pampa, el atardecer, aparece en algunos tangos de Castillo. En algunos toma protagonismo, transformándose en canciones pampeanas, como El aguacero y Por el camino. Comparte con Carriego “la doble gravitación de la llanura chacarera o ecuestre y la calle de altos, de la propensión de sus hombres a considerarse del campo o de la ciudad, jamás orilleros” (Borges, 1955: 94, 95).

Como si fuera renegando del Destino
de trenzar leguas y leguas sobre la triste extensión
va la carreta, rechinando en el camino
que parece abrirse, al paso de su blanco cascarón.

Cuando chilla la osamenta
señal que viene tormenta...
Un soplo fresco va rizando los potreros
y hacen bulla los horneros anunciando el chaparrón...

Y la Pampa es un verde pañuelo,
colgado del cielo,
tendido en el sol,
como a veces resulta la vida
sin sombras ni heridas,
sin pena ni amor...
El viento de la cañada
trae gusto a tierra mojada
y en el canto del viejo boyero
parece el pampero
soplar su dolor...

Se ha desatado de repente la tormenta
y es la lluvia una cortina tendida en la inmensidad
mientras los bueyes, en la senda polvorienta,
dan soplidos de contento como con ganas de andar...
¡Bien haiga el canto del tero
que saluda al aguacero!
Ya no es tan triste la tristeza del camino
y en el pértigo el boyero siente ganas de cantar.

Langanay, viejo buey, lomo overo,
callado aparcero de un mismo penar,
igual yugo nos ata al camino...
¡Pesado destino
de andar y de andar!
¿Adónde irás, buey overo
que no te siga el boyero?
Y la Pampa es un verde pañuelo,
colgado del cielo, que quiere llorar...

“Eso que yo digo siempre... lo importante es que un poeta, un músico, un pintor, lo sean en la obra y en la vida.

Cuando se da eso, eso, ponerle la firma,
que es el perfecto equilibrio.

Cuando eso falla, cuando uno de los dos falla,
entonces algo anda mal, algo anda mal”.

Raúl González Tuñón

CAPÍTULO V. Su acción barrial y docente. Período 1928-1937.

*Así de manera fiel
conté la historia hasta el fin.
Es la historia de Caín
que sigue matando a Abel.*

Jorge Luis Borges (1965, Milonga de dos hermanos)

En la última etapa de su carrera y de su vida, José González Castillo gestó, ideó y construyó la Universidad Popular de Boedo en 1928 y la Peña Pacha Camac en 1932, además, en estos años escribió radioteatros inspirados en hechos de la historia argentina, contrastando toda esta actividad con su producción teatral, que fue conformista, respondiendo a las demandas del teatro comercial popular.

1.1. Introducción

A partir del golpe de estado del General José Félix Uriburu (6 de septiembre de 1930) se produjeron grandes cambios en la sociedad argentina. Este golpe de estado inaugura un período de trece años durante el cual ocuparán la presidencia, gracias al fraude electoral, el general Agustín P. Justo, el radical alvearista Roberto Marcelino Ortiz y el conservador Ramón Castillo. Este período de democracias fraudulentas, llamado por algunos historiadores “la década infame”, se caracterizó por la persecución a la oposición, la tortura a los detenidos políticos, los fusilamientos, la ausencia de participación popular, la corrupción y el apoyo del gobierno nacional a los grupos económicos, desentendiéndose del hambre, la desocupación y la miseria que padecía un alto porcentaje de la población. En suma, el ataque sistemático a la cultura popular y la destrucción de sus redes sociales (en 1938 desmantelaron la peña, en 1942 la Universidad). A esto se sumó el problema económico generado por la caída de la bolsa de Wall Street en 1928; en Argentina sus efectos se percibieron a comienzos de 1930 con una fuerte baja en el precio de los granos en el mercado internacional, depreciación de la moneda, más una grave crisis bancaria.

Así, mientras los sectores populares retrocedían y abandonaban los lugares conquistados, quienes controlaban el Estado optaban por su marginamiento y exclusión sistemáticos, y por el abandono de cualquier intento de obtener otro consenso que la pasiva aceptación de la acción de quienes, al menos

momentáneamente, tenían la fuerza. (...) Cerrados los caminos de la participación en la gran escena política, los sectores populares se replegaron en los ámbitos celulares de la sociedad, en una serie de organizaciones que desarrollaron en los barrios y en las cuales era posible mantener una cierta experiencia de participación igualitaria. (Romero, 2007:121).

Así como a comienzos del siglo XX en pleno auge del anarquismo, la actitud de los trabajadores fue contestataria, entre las dos guerras mundiales esta actitud se fue disolviendo para constituirse en otra reformista y conformista. Esto se debió en parte al proceso de “argentinización” de los hijos de inmigrantes (a través de la escuela, el servicio militar y el predominio de una lengua nacional) y por otro lado al exitoso proceso de movilidad social, estimulado por Yrigoyen. Como consecuencia de la disolución de los núcleos habitacionales del centro de la ciudad, y el desarrollo de los medios de transporte, hubo una gran expansión hacia los barrios y la periferia de Buenos Aires, donde se fueron constituyendo sociedades barriales, se acuñaron nuevas experiencias, se organizó una nueva forma de sociabilidad, una cultura popular singular. En la sociedad que se conformaba en los barrios eran visibles las huellas de la movilidad social: sus habitantes eran gentes de condiciones diferentes: obreros, pequeños comerciantes, maestros, médicos, otros profesionales, etc. Las instituciones barriales que fueron la base de la nueva sociabilidad fueron: los cafés, los clubes de barrio, las sociedades de fomento, las bibliotecas populares. Según Luis Alberto Romero (2007), en este contexto se constituyó una

nueva identidad de los sectores populares, más popular que trabajadora, pues no se centró en el trabajo sino en el tiempo que transcurrían en el barrio. Incluía un amplio espectro de la sociedad y se aceptaban los rasgos básicos del orden social y político, descartando la posibilidad de deshacer y rehacer la sociedad. Pero con la esperanza de mejorarla en un sentido progresista, una esperanza alimentada tanto por la cultura que circulaba por los canales culturales, como por la experiencia de una reforma de una sociedad concreta, la propia del barrio.

A partir de 1930, todas estas instituciones barriales fueron ámbitos de participación popular directa en momentos en que ésta estaba fuertemente limitada, y se transformaron en la base de nuevas redes sociales. También este año se produjo un cambio fundamental en el teatro de Buenos Aires pues comenzó otra etapa en la recepción del sainete que se extendió hasta fines de los años sesenta, una etapa en que el sainete se convirtió en un género remanente principalmente para la crítica, y se lo fue desplazando lentamente del campo intelectual hasta ubicarlo en los márgenes. Uno de los factores de este desplazamiento fue la aparición de la concepción del teatro moderno en la escena porteña y

el nacimiento del Teatro Independiente, cuya figura emblemática fue Leónidas Barletta con la creación del Teatro del Pueblo. Barletta (1960: 15), sostenía que el teatro de América era muy pobre, aunque con autores dignos y esforzados intérpretes y consideraba al sainete, que representaba en esa época al teatro comercial, un género menor:

Lo poco que se puede seleccionar sin recurrir al siglo pasado, corresponde a los nuevos autores estimulados por los teatros independientes a tono con una época en la que prima el nervio. Pero el teatro comercial no tiene ninguna significación en nuestra literatura (...).

Este pensamiento se oponía al de González Castillo que en 1937 veía en el sainete no sólo “un medio natural de expresión, en lo que el teatro tiene de comunicación colectiva, de relación simpática primigenia entre el creador y el espectador” sino “nuestro auténtico medio de expresión teatral”.

Con respecto a otros cambios sociales que tuvieron que ver con el repliegue de la gente hacia los barrios en este período, fue el crecimiento de las salas de barrio donde se proyectaban cada vez más películas norteamericanas, sumado a las nuevas melodías foráneas bailables que desplazaron al tango, y la aparición de la radio como medio de expresión popular que trajo consigo el surgimiento del radioteatro, al cual González Castillo también se integró y utilizó como género popular para transmitir sus ideas.

1.2. El barrio

El barrio de Boedo recibe su nombre a partir de 1882 en homenaje al Dr. Mariano Joaquín Boedo (1782-1819), jurisconsulto salteño, amigo y compañero de Mariano Moreno. El lugar estaba lleno de quintas trabajadas por italianos, españoles y vascos que habían llegado al país en esa época, sumadas a los hornos de ladrillos, tambos lecheros, molinos de harina y muchas pulperías. Hacia el 1900 la mayoría de sus habitantes eran abastecidos de agua por el aguatero, ya que muy pocas casas tenían pozos, y todavía subsistía el alumbrado a gas, pues en 1903 poseían faroles a gas las calles San Juan, Cochabamba y Treinta y tres. Fue a partir de 1912 que algunas calles comenzaron a pavimentarse con granito y otras con mejorado. Diez años más tarde, la calle Boedo ya era la arteria principal donde se habían instalado casi todos los comercios: bancos, cines,

teatros, cafés, restaurantes, librerías, etc. También Boedo fue el barrio de los zapateros remendones dada la cantidad de inmigrantes italianos que instalaban tallercitos en sus casas. Más adelante aparecerían negocios de cueros y otros elementos para abastecer a la industria del calzado.

A su vuelta del exilio en Chile en 1913, José González Castillo se volvió a instalar en el barrio de Boedo, donde había vivido desde 1905, y más adelante, con sus primeras ganancias de teatro compraría la casa de Boedo 1060, donde viviría hasta sus últimos días. Su hijo recordaba: “como los ladrones que siempre vuelven al lugar donde robaron, mi padre regresaba a ese barrio donde había transcurrido su juventud. La casita de la calle Castro quedaba a la vuelta. Hicimos la vida normal de la gente pobre. Terminaba el año 1913 y también la guerra europea”.

A partir del gobierno de Yrigoyen, como consecuencia del abaratamiento y extensión de los medios de transporte, los loteos de terrenos y las facilidades para construir o adquirir la casa propia, se comenzaron a disolver los núcleos habitacionales del centro de la ciudad y de la Boca trasladándose a los barrios. La posibilidad de una vivienda propia vino de la mano de la educación de los hijos, lo que facilitó que muchos de ellos tuvieran acceso a una carrera profesional o un empleo público. En los barrios convivían muchos trabajadores de diferentes actividades que ejercían dentro o fuera del mismo barrio, desde pequeños comerciantes hasta maestros, empleados y profesionales, lo que favoreció el desarrollo de una nueva forma de cultura popular. Al haberse reducido la jornada laboral, las familias disponían de mayor tiempo libre y encontraban en las instituciones barriales un espacio físico y social que les permitía crecer, socializarse y establecer redes solidarias que los vinculaban entre sí de una forma diferente y novedosa. Dentro de estas instituciones barriales que ya mencionamos anteriormente, nos centraremos en las peñas, y en particular en la peña Pacha Camac, creada por José González Castillo.

Boedo ha sido históricamente un barrio diferente a todos los barrios porteños, con una personalidad inconfundible, un “estado independiente”, como diría Roberto Arlt, un barrio donde, como en ningún otro, existía una preocupación por la cultura, debido a la cantidad de intelectuales y gente con inquietudes artísticas que lo habitaban. A partir de la Primera Guerra Mundial, surge el famoso *Grupo de Boedo*, con su literatura social, integrado por Elías Castelnuovo, Álvaro Yunque, César Tiempo, Gustavo Riccio, Leónidas Barletta, Enrique González Tuñón, Nicolás Olivari, Enrique Amorim y otros. Más adelante salía a la luz la revista socialista de crítica, literatura y arte *Claridad*, patrocinada por José

Ingenieros y un grupo de estudiantes de la Facultad de Filosofía y Letras, donde colaboraron Enrique del Valle Iberlucea, Edmundo Guibourg, Mario Bravo, Ezequiel Martínez Estrada y muchos otros. Hacia 1922 Antonio Zamora publica la revista *Los Pensadores*, editada en una librería anarquista de la calle Boedo cuyo objetivo era la difusión de obras de la literatura universal junto con algunas de autores argentinos como Almafuerte, Carriego y Estanislao del Campo y hacia 1926 funda la editorial *Claridad*, dirigida por Castelnuovo, Barletta y Stanchina. No podemos dejar de mencionar a su contemporánea la revista *Dínamo*, redactada por Nicolás Olivari y Lorenzo Stanchina.

Por su parte, el grupo de Florida, tuvo en la revista *Martín Fierro*, su órgano de difusión. Se anunciaba como quincenal pero su aparición fue muy irregular, y se declaraba anticlerical y antimilitarista. El grupo fundador lo encabezaron Alberto Guerchunoff, Héctor P. Bloberg, Evar Méndez, Samuel Eichelbaum, Arturo Cancela, Roberto Martínez Cuitiño, Edmundo Guibourg, y colaboraron Leopoldo Lugones, José María Monner Sans y Pedro Miguel Obligado, entre otros.

1.3. La vida cultural de Boedo. Glorietas, payadores, teatro experimental y cafés.

Las glorietas y los payadores abundaban en este barrio. Con respecto a las glorietas, Cátulo Castillo (1975) recordaba que cuando llegaba el verano en el Buenos Aires de entonces, se acostumbraba a levantar en los baldíos, unos recreos adornados por bastidores de maderitas cruzadas. Un tablado en un lugar estratégico, y entre glorieta y glorieta se instalaban palcos. En donde iba la platea se colocaban mesas y sillas. Al caer la tarde, las familias concurrían a tomar cerveza, comer sándwiches de chorizos y a escuchar a los payadores. Frente a su casa de Boedo 1060 había un gran terreno baldío donde José González Castillo hizo teatro de verano, pero también hubo una glorieta. En ese lugar, años más tarde se construyó el Politeama Doria (actual cine El Nilo), donde junto con el Teatro Boedo, el autor formó compañías y estrenó sus obras. En una de estas glorietas, Cátulo conoció al payador Luis Acosta García, tan famoso como Betinoti. Era un hombre con maravillosas condiciones de improvisador. Cantaba contra las injusticias y su intransigencia le valió varias noches de calabozo. La profesión de payador sin un talento excepcional no era posible. Tenían que enfrentar a públicos que eran críticos muy severos.

Los payadores no sólo cantaban de contrapunto sino que también se prestaban a realizar improvisaciones humorísticas sobre los circunstantes. Muchas veces alguien quería hacerle una broma a otro amigo que presenciaba el espectáculo y mediante una buena propina, el payador le tomaba el pelo al incauto. Y a raíz de eso había diálogos muy movidos entre el público y el payador. Las salidas de tono eran muy explosivas. Se hacía un verdadero culto del ingenio. Además de Luis Costa García, que tenía sus clisés, había otros payadores, como el “Ruso” Garbino, célebre porque frecuentaba los ambientes poco artísticos de la delincuencia. Le llamaban “el Estarado” que en lunfardo quiere decir “estar a la sombra”. También era libertario, un ácrata con “ideas avanzadas”, peleando siempre contra el “chanchito burgués”, ese enemigo acérrimo del “laburante.” Muchos otros payadores importantes actuaron en el barrio, ellos fueron Gabino Ezeiza, Ciriaco Fidel Bravo, el negro Higinio Cazón, Sócrates Figoli, Domingo Espíndola, Federico Curlando y Ramón Vieytes, este último muy célebre en la época, por quien González Castillo sentía gran admiración.

Cátulo recordaba que una vez Ramón Vieytes apareció por su casa todo sucio, con los pantalones rotos.

- ¿Está Pepe? - me preguntó.

- ¿qué Pepe? - le dije.

- Y... Pepe Castillo.

Me dio su nombre, entré y le dije a mi padre:

- Mirá papá, ahí está un atorrante que te busca, te quiere ver, pero a mí me parece que es un reo.

- ¿Cómo se llama?

- Ramón Vieytes.

Mi padre dio un salto. Salió corriendo. Abrió la puerta y le gritó:

- ¡Entrá hermano! ¡Cómo estás así! ¡Qué querés? Vení, sentate. ¿Qué querés tomar?

Le regaló un traje y diez pesos. Cuando se fue me dijo:

- ¡Vos no sabés quién es este señor atorrante! Este hombre tiene un talento descomunal. Es uno de los grandes improvisadores del país.

A comienzos del siglo XX también en Boedo se asentaron varios circos, donde se representaban obras teatrales en la primera parte y exhibiciones de circo en la segunda, y teatros, que tuvieron gran repercusión en el vecindario como el Teatro Capuchino, de 1901. Había muchos grupos vocacionales hasta que en 1928 se formó el *Teatro Experimental de Arte* cuyos fines eran puramente artísticos, integrado por Guillermo Facio Hebecquer, Agustín Riganelli, Abraham R. Vigo, Octavio Palazzolo, Leónidas Barletta, Álvaro Yunque y Elías Castelnuovo. Lamentablemente se disolvió por desacuerdos entre ellos, fundándose más adelante el *Teatro del Pueblo*, dirigido y creado por Barletta el 30 de

noviembre de 1930, considerado el primer teatro independiente y pilar fundamental de un movimiento que cambiaría el panorama teatral de Buenos Aires y llegaría hasta nuestros días. Por su parte, el grupo original del Teatro Experimental de Arte, los artistas plásticos, Facio Hebequer, Abraham Vigo y Elías Castelnuovo, fundaron en 1933 el *Teatro Proletario*, dirigido por Ricardo Passano, donde hacían un teatro de crítica social dirigido al público de las clases subalternas, provocó la reacción del oficialismo y fue clausurado en pocos años por las autoridades.

El grupo teatral de mayor trascendencia en Boedo sería el *Teatro Libre Florencio Sánchez*, fundado y organizado por Pedro Zanetta en el Centro Socialista hacia 1940.

El Teatro Boedo fundado hacia 1907 fue el más importante del barrio. Se ofrecía al público espectáculos de buena calidad, era frecuentado por compañías muy importantes y artistas de calidad como Camila Quiroga, Marcelo Ruggero, Francisco Chiarmiello, los hermanos Ratti, Eva Franco, Mario Fortuna.

También en Boedo se festejaba con mucho éxito el carnaval. Comenzaba con juegos de agua durante el día, y a la caída del sol se armaba el corso y el desfile de carrozas, junto con las abundantes comparsas integradas por jóvenes de ambos sexos. El corso de Boedo, por su magnitud, atraía a los vecinos de otros barrios como Nueva Pompeya, Almagro, Valentín Alsina, Parque Patricios y Lanús. A partir del golpe de Urriburu decayó notablemente pues el gobierno prohibió el uso de máscaras, caretas y antifaces.

Entre los cafés se destacaban el *Café El aeroplano*, *El capuchino*, *Roma*, *Cuadro Quinto* y *El ciclón*, ubicados en diferentes esquinas de Boedo; fueron centros de reunión de vecinos prestigiosos amantes de su barrio así como de delincuentes, punguistas, quinieleros, pequeros y otros marginados de la ley. Como dijo González Tuñón (2006), “rateros... rateros, en el fondo gente casi angélica, que tenían su duende y su ángel”.

Un lugar especial fue el *café Dante*, institución barrial donde se gestó y se organizó la creación de la Peña Pacha Camac y lugar de reunión de los aficionados al Club San Lorenzo de Almagro y los miembros de la República de Boedo, cuyo presidente era José González Castillo y fue bautizada así por el periodista Juan José de Soiza Reilly, como corolario o producto de las reuniones que se celebraban en el café, cuyos miembros fueron José Félice, Angel Colombini, José Francisco Chocano, Francisco Inardi y otros asiduos concurrentes. Bajo la dirección del periodista Angel Luis Colombini se editó el número inicial del diario *El zonda*, que enmarcaba sus propósitos en “salir por sus fueros y por sus

ideales como representante del ideario de la República de Boedo". Más adelante, en 1938, un año después de la muerte de González Castillo, se unieron Alberto Vacarezza, Edmundo Montagne, Folco Testena y Elías Alippi. Según recordaba Cátulo Castillo (La Opinión, 1975) estas reuniones fueron promovidas por el diario *Crítica*, cuyo dueño Natalio Botana alentaba toda manifestación de cultura popular.

2. La Universidad Popular de Boedo

Boedo era el barrio donde abundaban como en ningún otro los intelectuales y los deportistas, para quienes la cultura representaba un problema a resolver. Y una de las formas de hacerlo era a través de una Universidad Popular, donde pudieran recibir educación los obreros estudiosos y los "huérfanos de todo saber" para quienes esta institución encendería la luz del conocimiento. La elección del nombre del establecimiento respondía a destacar la zona de la ciudad donde se iba a realizar la futura acción de cultura popular.

En julio de 1928, cuatro años antes de fundar la peña y dos años antes del golpe de estado, José González Castillo junto con su amigo, el Dr. Julio A. Cruciani⁴⁸, más un grupo de vecinos e intelectuales del barrio, hombres de estudio y de trabajo, constituyeron la Universidad Popular de Boedo, cuya sede funcionaba donde hoy se encuentra la Escuela Martina Silva de Gurruchaga. Ellos organizaron este instituto de estudios de acuerdo a las orientaciones modernas de la enseñanza y respondiendo a las necesidades de la gente de Boedo. La Universidad Popular abrió sus puertas a todo ciudadano adulto, sin distinción de nacionalidad, religión, ni credo político, para adquirir conocimientos o completar los que ya tuviere, "para aumentar o perfeccionar sus medios de defensa en la lucha por la vida".

Se inauguró el sábado 5 de agosto de ese año, José González Castillo fue el presidente de la Comisión Directiva que estaba integrada por el Dr. Julio A. Cruciani, César Garrigós, José M. Turano, Gregorio Gutiérrez, José F. Lillia, Dr. O. Trachia, José Gentile, Miguel Torre, Juan F. Noli, y Enrique González Tuñón y Vicente Roselli dos de

⁴⁸ El Dr. Cruciani (1898-1949) fue un brillante clínico, especialista en alergia, creador del primer servicio en el Hospital Ramos Mejía, del que fue nombrado Jefe por concurso, en 1940. Cruciani también tenía un profundo interés por la cultura. Con González Castillo fundó la Universidad Popular de Boedo y la Peña Pacha Camac, y colaboró en la fundación del Teatro Libre Florencio Sánchez. Integró la Junta capitalina del Partido Socialista del cual era militante activo. Las puertas de su casa permanecían abiertas día y noche para los casos urgentes. (Cutolo, 1998:265)

sus vocales. En sus comienzos su plan de estudios constaba de las siguientes materias: Inglés, Francés, Castellano, Contabilidad, Taquigrafía, Dibujo Ornamental y Arquitectónico, Geografía económica y Arte Escénico. La enseñanza era gratuita, las materias estaban dictadas por excelentes docentes y profesionales. La inscripción de los alumnos tuvo que cerrarse mucho antes del término establecido debido a la enorme concurrencia de interesados, cuyo número llegó a setecientos en unos pocos días. El número de alumnos inscriptos en su primer año llegó a un mil doscientos ochenta y siete (setecientos ochenta y un hombres, y cuatrocientas treinta y seis mujeres).

Para su inauguración, en agosto de 1928, estuvieron presentes los representantes del Concejo Nacional de Educación, el Secretario de la Intendencia, los Presidentes de ambas Cámaras Legislativas, Dres. Elpidio González y Andrés Ferreira, autoridades escolares, profesores y alumnos de la Universidad Popular de Boedo.

César Garrigós, Secretario General de la Universidad, en su discurso inaugural habló sobre las características sociales de Boedo, el por qué de una institución como esa Universidad, y explicó a las autoridades oficiales y a los alumnos presentes que

Con ello, queremos demostrar que no sólo se hace obra patriótica con bellas frases conmemorativas y jugando con el nombre de nuestros antepasados, sino también queremos demostrar que se hace patria por medio de obras populares, democráticas, constructivas, es decir, con hechos positivos y no con hermosas frases, porque los hechos como los nuestros son los que en realidad contribuyen a afirmar el amor a la patria, el respeto a nuestros mayores, y porque así es como se trabaja por el pueblo y se contribuye a la grandeza nacional. Con ello no queremos decir que estamos en contra de la pedagogía, ni de la docencia, ni del profesionalismo más o menos letrado de nuestros días, porque consideramos que ellos son los verdaderos culpables de haber creado entre nuestras orientaciones culturales una ridícula aristocracia del pensamiento, los peligros de la burocracia, el privilegio de la educación, la oligarquía de las minorías intelectuales y de haber contribuido en formar en nuestros últimos cuarenta años una tendencia académica verbalista, vana y presuntuosa que es una vergüenza para la cultura nacional.

La Universidad fue visitada por el Presidente de la Nación Marcelo T. de Alvear y la repercusión de la llamada "cultura de Boedo" fue tal que transformó al barrio en un faro que irradiaba luz hacia otros barrios vecinos. A pesar del fallecimiento de González Castillo en 1937, motor fundamental del proyecto, la Universidad siguió funcionando con éxito.

En el mes de noviembre de 1942 las autoridades de la Universidad fueron notificadas por el Consejo Nacional de Educación que tenían un plazo de noventa días para

desocupar la escuela Patricias Argentinas porque necesitaban el edificio para que funcionara otra escuela, asegurando a las autoridades que les conseguirían otro espacio para que siguiera funcionando la Universidad Popular. Los alumnos de los cursos diurnos de la escuela Patricias Argentinas fueron distribuidos entre los distintos establecimientos escolares del barrio a pesar de que los maestros dijeron que esta medida tan arbitraria había perjudicado los objetivos de los docentes, esto se notó en el aumento inesperado de las inasistencias antes del traslado. De todos modos, según los vecinos, si bien este cambio significaba muchas molestias, podía tolerarse, ya que no era la primera vez que ocurrían estas cosas con las escuelas públicas. Lo extraño e inexplicable fue que las autoridades del Consejo Escolar VI dispusieran **la clausura de las clases de la Universidad Popular de Boedo**, afectando de esta manera el normal desarrollo de los mil cuatrocientos alumnos que concurrían diariamente a dicho establecimiento. El Consejo Escolar clausuró la Universidad sin dar explicaciones y fue imposible para los vecinos salvarla. La Universidad Popular de Boedo, en la que a esa altura habían estudiado más de veinte mil personas, y la similar de la Boca fueron las precursoras de las escuelas enseñanza técnica nocturna en la República Argentina.

A mediados de abril de 1943, con un despliegue extraordinario de fuerzas policiales, los profesores y alumnos de la Universidad fueron obligados a dejar las aulas⁴⁹. En algún momento algún funcionario ofreció conseguir otro espacio en cualquier otra escuela "indeterminada" de la capital, pero ésta no era una solución aceptable, siendo la Universidad Popular un fruto del barrio.

Entonces, la gente de Boedo con ayuda de la prensa especializada, pidió a las autoridades que les dieran otro establecimiento dentro del mismo barrio, ya que una institución tan importante no debía desaparecer. Uno de los periodistas de un diario local comentaba que

quien exige en tales términos la mudanza, es nada menos que el Consejo Nacional de Educación. Dicho de otro modo, resulta que el Estado, a quien ayuda y suple la Universidad Popular de Boedo, tomando para sí funciones de cultura pública que el gobierno es incapaz de realizar, se comporta en este caso como un vulgar casero sórdido ante un inquilino insolvente: lo arroja de su casa por la fuerza. (...) Si en este país los ricos tuvieran el sentido humanitario que ennoblece el caudal de los ricos de otros países la Universidad Popular de Boedo tendría a estas horas un edificio propio y magnífico. Exijamos que siga teniendo, por lo menos, el desganado préstamo de un rincón de escuela fiscal.

⁴⁹ El subrayado es nuestro.

Nuevamente las autoridades no escucharon los reclamos de los estudiantes ni de los vecinos de Boedo ni de la prensa y las puertas de la Universidad Popular de Boedo no se volvieron a abrir.

3. La Peña Pacha-Camac

Suponemos que González Castillo eligió este nombre andino porque al haber sido educado en el Seminario de Orán, Salta, cuando su tío sacerdote se hizo cargo de él al quedar huérfano, tuvo acceso al conocimiento de las raíces culturales que todavía hoy tiene el norte argentino como territorio último del imperio inca. Además, para el

universo simbólico libertario, la designación de un nombre era la carta de presentación en sociedad, y no se trataba de un hecho irrelevante; por el contrario, implicaba un acto iniciático (...). Expresaban sus creencias y sus certezas, así como sus valores y sus convicciones sobre la esperanza de un cambio radical en el mundo y también su rechazo a la sociedad del presente tal como estaba estructurada. (Suriano, 2004: 41-42).

Pachacamac es un gran complejo arquitectónico con muchos edificios que fueron construidos en diferentes épocas, fue el oráculo principal de la costa y de él se decía que era el creador de todas las cosas y la fuerza que animaba a todos los seres vivos. Como "hacedor del mundo" y creador de personas, plantas, animales y todo cuanto hay en el mundo, Pachacamac está ligado a varios elementos de la naturaleza, como el agua, y otros fenómenos, como los temblores, muy comunes en la costa pacífica del Perú. Sin embargo, lejos de ser quien protege a las personas de los movimientos telúricos, era quien los provocaba y a quien había que agradar y ofrendar para que no mande dicho azote. De su unión con Pachamama nacieron el sol y la luna.

3.1. Las peñas

La peña o tertulia es una reunión de seres unidos por afinidad de intereses espirituales, actividades artísticas o simplemente amigos de las artes, la filosofía o la

política. No es una institución privativa de una clase social, sino que abarca todos los estratos sociales y culturales. Durante la primera mitad del siglo XX hubo peñas en casi todos los cafés de Buenos Aires pues eran reuniones de grupos de amigos de edad pareja e ideas más o menos afines. Pero las peñas específicamente literarias o artísticas estaban unidas al concepto de bohemia, lo cual implicaba que quienes las frecuentaban sostenían una postura distinta a la del resto de la sociedad, pues Buenos Aires siempre fue una ciudad hostil hacia quienes escapaban al canon, los consideraba trasnochadores, insolentes, casi marginales. De las peñas surgían proyectos, algunos podían ser espectáculos teatrales, fundación de instituciones o la creación de alguna revista, que finalmente encontraban algún mecenas que ayudaba a su concreción. De estas peñas surgió la revista *Nosotros*, que junto con *Ideas* representaron un fecundo esfuerzo literario en el Buenos Aires de comienzos del siglo XX.

Las peñas y tertulias tienen una larga tradición que surge de la necesidad del hombre por comunicarse, compartir e intercambiar ideas con sus pares. En Buenos Aires su existencia se remonta a las épocas de la colonia. Algunas tenían lugar en casas como la de Mariquita Sánchez de Thompson o en los cafés tradicionales de la época. En ambos casos, se reunían jóvenes con afinidad política, literaria, y dispuestos a intercambiar ideas y conocimientos o habilidades artísticas como hacer música, cantar o recitar, o bien hacer críticas al gobierno y a las obras literarias del momento. Hacia finales del siglo XIX se destacó, entre otras, *El Ateneo de Buenos Aires*, inaugurada en 1893 en Avenida de Mayo y Piedras, con una orientación estética que adhería con los gustos tradicionales de la época. Su presidente fue Carlos Guido Spano, y los habitués fueron Ernesto De la Cárcova, Lucio Correa Morales, Eduardo Sívori, Juan José García Velloso, Ricardo Monner Sans, Ernesto Quesada, Eduardo Schiaffino y Norberto Piñero.

Otras peñas tenían lugar en espacios diferentes como las trastiendas de determinadas librerías o redacciones de diarios, que nucleaban a escritores y periodistas con inquietudes intelectuales y una gran necesidad de intercambiar opiniones sobre las últimas novedades literarias, o bien compartir trabajos de su propia elaboración. Así surgió en 1837 el *Salón Literario*, en la librería de Marcos Sastre en Reconquista 54, donde Esteban Echeverría, Juan María Gutiérrez, Juan Bautista Alberdi y el mismo Sastre defendían el espíritu de Mayo y fue clausurada por Rosas. O la *Botica del Colegio*, más adelante llamada *Librería del Colegio*, ubicada en Bolívar y Alsina, lugar de reunión de los

intelectuales franceses y hombres de ciencia llegados al país después de la revolución de la Comuna de París, sumados a periodistas y escritores argentinos. Hacia 1870 la *Librería del Colegio* sería el lugar favorito de Marcos Sastre, Santiago y José Manuel Estrada, Bartolomé Mitre, Dalmacio Vélez Sarsfield, Juan María Gutiérrez, Carlos Guido Spano, Aristóbulo del Valle y muchos otros.

A partir de la presencia de Rubén Darío a finales del siglo XIX, comenzaron a proliferar las peñas de escritores, periodistas y artistas, que el mismo poeta frecuentó en sus posteriores visitas a Buenos Aires en 1906 y 1912. Desde finales de los años '20, el Café Tortoni y otros bares de la Avenida de Mayo se convirtieron en salones de peñas, cita obligada de los artistas e intelectuales que se reunían para lanzar sus consignas o discutir de política y literatura. La *Peña del Tortoni* fue una de las más famosas y de más larga existencia, ya que duró desde 1926 hasta 1943. Funcionó en el sótano del café y se creó por iniciativa de Benito Quinquela Martín (quien venía de *La Cosechera*, también en Avda. de Mayo al 800) junto a Juan de Dios Filiberto, Rafael de Diego y otros artistas a quienes más tarde se unió Alfonsina Storni. A esta peña concurrían artistas plásticos, actores, músicos, poetas, escritores, periodistas junto con amigos y visitantes; además se auspiciaron conferencias, exposiciones y conciertos. En su paso por el país, actuaron Arturo Rubinstein, Alejandro Brailovsky y la cantante Lily Pons; dieron charlas y conferencias Luigi Pirandello, Filippo Tomasso Marinetti, Gregorio Martínez Sierra, Ramón Gómez de la Serna, José Ortega y Gasset y Federico García Lorca. Fue parte de esta peña el grupo de teatro llamado *Teatro Íntimo*, que representaban sus obras en un espacio muy pequeño, y según recuerdos de la actriz Milagros de la Vega (1979) debutaron con una escena de *Los muertos*, de Florencio Sánchez, introducidos por Joaquín de Vedia.

El público respondió generosamente. Estaba siempre lleno. Pero trabajábamos los fines de semana solamente. Los artistas plásticos de la Peña nos hacían los decorados: un muchacho Jones, hijo de galeses, otro muchacho Baños y otros que ahora no recuerdo, nos ayudaban mucho. El trabajo era muy sacrificado tanto para los actores como para los decoradores. El escenario era un triángulo pegado a la pared, pero las cosas salían muy bien porque se ponía mucho entusiasmo. Hicimos la primera muestra de teatros independientes. En esa época éramos cuatro: el *Teatro del Pueblo* que dirigía Barletta, la *Pacha Camac*, que funcionaba en Boedo bajo la dirección de José González Castillo, *La Máscara* y nosotros. (...) La Peña fue un fenómeno muy curioso. Era un reducto de los mejores artistas de Buenos Aires. Estaba Cazzolino, el orfebre, Antonio Berni, Lino Spilimbergo y muchos otros. Pero como todas las cosas, cumplió su ciclo y se terminó.

La *Peña del Signo*, de vida más efímera, estaba ubicada en el subsuelo del Hotel Castelar, donde hoy se encuentra el spa. Entre sus principales concurrentes podemos mencionar a Nora Lange, Oliverio Gironde, Roberto Ledesma, Pablo Rojas Paz, quienes formaron un club elegante donde se hablaba de literatura, se bailaba, y hombres y mujeres compartían una camaradería sin los tabúes ni los prejuicios instalados en la sociedad porteña de la época. Durante su estadía en Buenos Aires, Federico García Lorca fue una figura repetida en muchas de ellas y luego del estreno de *Bodas de sangre* en el Teatro Avenida, *Signo* armó una fiesta para homenajearlo con suficiente tango y alcohol.

En el período 1900-1910 se afianzó el hábito de las peñas en el estilo de las de los cafés literarios parisinos y madrileños⁵⁰. La más importante fue la de *Los inmortales*, ubicada en Corrientes entre Suipacha y Artes, retratada por Vicente Martínez Cuitiño en su famoso libro *El café de los inmortales* (1954), quien definía a esta Peña como un espacio de reunión de gente “no común”, es decir, artistas, intelectuales, poetas, seres con una espiritualidad afin con las artes y el pensamiento, que necesitaban estar rodeados de seres con una sensibilidad semejante a la de ellos. Las peñas, según Martínez Cuitiño (1954), se desarrollaban en cafés donde,

al margen de las actividades de su dueño y de la corriente general del público consumidor, artistas e intelectuales fundaban su más cómodo club: un club sin reglamentos ni disciplinas ni responsabilidad, como no sea la tangencial e inesperada que la crónica pueda depararle.

Las frecuentaban jóvenes impetuosos y capaces, con frecuencia irreverentes, que allí debatían sobre todos los temas generales y particulares de la actualidad literaria, filosófica y aún política del nuevo y viejo mundo. Intercambiaban ideas de mesa a mesa, se desafiaban, los jóvenes trataban de ganarse la simpatía y el respeto de los mayores. Los “inmortales guapos” –Florencio Sánchez, Evaristo Carriego y González Castillo– sostenían encendidas discusiones con los “inmortales flojos”, en las que abundaban rondas de sofismas, ejercicios de gimnasia mental y cursillos de panfletismo. La evolución de las oposiciones variaba de acuerdo a la calidad de los integrantes del grupo. Había intransigentes y otros que respetaban las reglas de cortesía. Las discusiones eran de carácter literario o teatral, muy de vez en cuando rondaban alrededor de lo filosófico, y rara vez en el terreno de las artes plásticas.

⁵⁰ Los cafés parisinos *Vachette*, *Procope*, *Variétés* y *Café-Anglais*; y los madrileños *Pombo* o *El Gato Negro*, junto al Teatro de la Comedia, donde concurrían Antonio y Manuel Machado, Ramón del Valle Inclán, Jacinto Benavente y muchos otros escritores y actores.

Había dos tipos de peña: las cultas y las populares, las “cogotudas” y las “bohemias”. Las no frecuentadas por los intelectuales más “finos” se afincaban en cafés como *Paulista* y *La Brasileña*⁵¹, o bodegones y locales de comida. Los más conocidos eran los de la Boca o los próximos a los mercados donde se podía comer por poco dinero. Así es como Natalín o la fonda del Pinchazo eran frecuentados por los puesteros del mercado vecino mezclados con escritores, periodistas, músicos populares, escultores, políticos y deportistas. Entre ellos, Florencio Sánchez, José Ingenieros, Agustín Riganelli, Alfredo L. Palacios, Antonio de Tomaso, José González Castillo, Florencio Parravicini, Jorge Newbery. En algún momento de su paso por Buenos Aires, estas fondas contaron con la presencia de Richard Strauss y Enrico Caruso. Alrededor del Mercado de Abasto era famosa *Chantacuatro*, a la que concurrían muchos payadores. Entre ellos Gabino Ezeiza, José Betinotti, Ambrosio Ríos y Arturo Navas. Contrastando con este tipo de Peñas, en los salones del Jockey Club, del Círculo de Armas y del Club del Progreso, se reunía la más rancia aristocracia porteña junto con algunos viejos representantes de la generación del '80. Compartían estas reuniones el autor Gregorio de Laferrere y el actor Francisco Duchase y sólo tenían acceso a ellas los miembros exclusivos del lugar, contrastando con las anteriores que eran abiertas a la comunidad.

3.2. La peña de González Castillo

La *Peña Pacha Camac*, fundada en julio de 1932, fue un bastión de resistencia popular, un verdadero centro cultural; se levantó por iniciativa de González Castillo, contó con el apoyo económico de los vecinos y comerciantes del barrio y con el trabajo personal de sus fundadores más el de los socios que enseguida acudieron a colaborar. Mientras que las peñas de Buenos Aires eran de acceso restringido, pues sólo asistían sus propios miembros y los invitados ocasionales, Pacha Camac tuvo características únicas. Llegó a ser uno de los espacios culturales más importantes que tuvo la ciudad y abrió las puertas a una franja de la población para quienes el acceso al mundo del arte y del conocimiento habría sido imposible de no mediar el espíritu docente e integrador de la peña. Tal como lo

⁵¹ Había varios cafés *La Brasileña*. En el de la calle Esmeralda se congregaban los anarquistas y asistían Alberto Ghirardo, Roberto J. Payró, Joaquín de Vedia, Florencio Sánchez, Alberto Guerchunoff y Arturo Dresco.

dejaron escrito en el acta fundacional, González Castillo, los vecinos, artistas y amigos de las artes, sus principios primordiales fueron

fundar un sitio de reunión y de camaradería en el barrio, para los pintores, escultores, músicos, escritores y aficionados a las actividades intelectuales y artísticas; propender a la difusión y al culto de las bellas artes en todo lo que se llama el barrio de Boedo, estimulando la obra, la cultura y el progreso moral de la juventud; realizar exposiciones y certámenes artísticos, conferencias y espectáculos públicos de finalidad cultural, y propiciar todo movimiento que tienda al progreso de las artes en el barrio y a la independencia moral y económica del artista.

Esta peña desarrolló en el barrio de Boedo una actividad cultural sin precedentes: representaciones teatrales, conciertos, exposiciones, conferencias, cursos y seminarios de teatro, declamación, música, pintura, escultura, dramaturgia, etc. y se creó una hemeroteca. Todo se ofrecía en forma gratuita, no sólo a los vecinos del barrio, sino a todos aquellos que tuvieran interés en participar. A muchos alumnos se les facilitaban los elementos de estudio y de trabajo. Sus visitantes y conferencistas permanentes eran: Roberto Arlt, Leónidas Barletta, Alejandro Berrutti, Carlos Castagnino, Juan Carlos Castagnino, Enrique García Velloso, Rodolfo González Pacheco, Alicia Moreau de Justo, Vicente Martínez Cuitiño, Eduardo Montagne, José León Pagano, Alfredo Palacios, Sixto Pondal Ríos, Carlos Alberto Olivari, Ludovico Rosenthal, Matías Sánchez Sorondo, Jorge Romero Brest, José Antonio Saldías, Juan José de Soiza Reilly, Roberto Tálice, entre muchos otros. *La Peña Pacha Camac* fue elogiada por Roberto Arlt (1932) en sus *Aguasfuertes porteñas*:

En la terraza del café "Biarritz", no en el Biarritz europeo, sino el de Boedo, funciona una peña de artistas. Peña, como se sabe, significa una roca que resiste embates, tanto que, al principio, mucha gente, al oír hablar de una peña de artistas creía que se llamaría peña porque los individuos que allí se reunían tenían un cerebro granítico o de adoquín.

Estas peñas graníticas por lo general se instalan en los sótanos de los cafés. Por ejemplo, Signo, del "Castelar", y la Peña, del "Tortoni", ambas situadas en los subsuelos de los citados establecimientos.

Lo real es que todas las peñas estaban instaladas en la Avenida de Mayo y sus proximidades, hasta que un día al autor teatral González Castillo, natural de Boedo, se le ocurrió que la muchachada proletaria de Boedo bien podía tener su local donde reunirse, hacer música, exponer cuadros, organizar revistas orales, leer conferencias, y entonces, animado de tan excelente propósito, fue a verlo al dueño del "Biarritz", el cual le dijo que no disponía de un sótano, pero sí de una terraza llena de cachivaches. Subió a la terraza González Castillo, tropezó con un galponcito de cinc repleto de trastos y el negocio quedó consumado. Había que reformar el galponcito: se llamó a un carpintero... y he nos aquí ahora con una maquinaria en marcha, perfectamente lubricada y mejor montada.

Qué es la Peña de Boedo

Boedo, quiérase o no, tiene una importancia extraordinaria en el desenvolvimiento intelectual de nuestra ciudad. Tanta importancia que hace años ha originado un cisma entre los literatos: se es de Boedo o se es de Florida. Se está con los trabajadores o con los niños bien. El dilema es simple, claro, y lo entienden todos.

Boedo es el foco de la literatura clandestina, de las ediciones baratas que no pagan derechos de autor, ni de imprenta ni de venta ni de nada. En la jurisdicción de Boedo se venden muchos más libros que en toda la calle Corrientes y Florida.

Como es lógico, un barrio que absorbe tanta literatura, no podía carecer de artistas, pintores, escultores, poetas y varios matices más de aficionados a las bellas artes. Esta gente andaba semidispersa en los cafés del barrio. Cada uno tenía sus hinchas, sus amigos y sus antipatías. El mundo se encuentra construido así, y hay que tomarlo.

Pero el caso es que cuando los muchachos tenían que exponer sus pinturas u organizar un concierto, se veían obligados a recurrir a las peñas oficiales, casi siempre a la del café "Tortoni". Allí incluso se citaban.

Así marchaban los intereses artísticos del barrio hasta que González Castillo comenzó a traquetear a diestra y siniestra para organizar un refugio, y la verdad es que lo ha conseguido ampliamente.

Por su parte, el dueño del café "Biarritz" ha hecho un buen negocio cediéndole la terraza, pues el salón de madera, construido por un carpintero pesimista, resulta ya chico para contener todos los aficionados intelectuales que se reúnen allí.

Quiénes son

A la peña de Signo concurre la gente bien con inquietudes artísticas. En cambio la del "Tortoni" es frecuentada por la pequeña burguesía. Semejante clasificación no tiene otra finalidad que precisar la calidad de los elementos humanos animados de la misma inquietud de intención.

En la peña de Boedo, llamada Pacha Camac, que en idioma incaico quiere expresar "genio animador del mundo"⁵², se reúne el proletariado inteligente de la barriada.

Son obreros que leen, escriben, estudian, ensayan, y muchos de ellos, como buenos hijos de italianos, son aficionados a las artes plásticas.

Las paredes blancas del Pacha Camac, están cargadas de abundantes muestras de arte proletario, de obras de muchachos y hombres que en las horas de descanso han tomado un buril o un pincel. Así veo una cabeza tallada a mano de un cuero crudo, obra de un mozo lavador de platos cuyo nombre lamento no poder recordar, así como el de algunos escultores, pintores y aguafuertistas, que son dignos de atención. Me enseñan los cuadros de una chica vecina del café "que vive a media cuadra..."

Esto es reconfortante y hermoso.

Allí se habla de arte, se discute, se piensa... y lo que es más importante aún, el novato en los escauceos artísticos encuentra posibilidades de hacerse conocer, y, si tiene valores, de ser estimulado y ayudado a ocupar el puesto que se merece.

Los inscriptos a la Pacha Camac, aumentan diariamente. Existe un interés visible, innegable, en muchos de los habitantes de la barriada por las obras de

⁵² El nombre es emblemático; el genio que anima el mundo es la luz del conocimiento.

arte, y una inquietud que afianza aún más la necesidad de reunión, intercambio de ideas y discusión.

- Nosotros no soñábamos en tal éxito –me dice González Castillo.- Ahora sí que podemos pensar en organizar un teatro aquí en esta terraza, que está libre de las terribles exigencias de la taquilla.⁵³ Además tenemos que organizar una biblioteca... pero ya todo está en marcha y no ha de demorar.

Me despido de González Castillo, pensando que su iniciativa debía ser imitada en todos los grandes barrios: Flores necesita una peña semejante, otra Triunvirato, Mataderos, Liniers.

En fin, hay que ser optimista. (Diario *El Mundo*, 23 de octubre de 1932)

En Pacha Camac se formó el primer grupo de teatro de Boedo (“cuadro filodramático”), llamado en esa época “Las cigarras” que más adelante tomaría el nombre de la misma peña. Este grupo también funcionó como escuela de arte escénico donde González Castillo cubría el rol de maestro de teatro, director y autor. Interpretaron obras de Eugene O’Neill, Henrik Ibsen, Maurice Maeterlink, Frank Molnar, Luigi Pirandello, August Strindberg, Henri Lenormand, Federico García Lorca, George Bernard Shaw, Jacinto Benavente, Florencio Sánchez, Álvarez Quinteros, Alejandro Berrutti, Roberto Cayol, Carlos Mauricio Pacheco, y muchas otras del propio autor; algunas de ellas fueron estrenos absolutos. Las obras eran adaptadas personalmente por el mismo González Castillo para que fueran más comprensibles ya que el público no estaba acostumbrado al teatro de ideas. La primer función se ofreció en el Teatro Boedo, con éxito de público, “aunque González Castillo debió afrontar alguna pérdida” (Lomba, 1995:24). Es oportuno destacar cómo nuestro autor inició y sostuvo la iniciativa de la peña no sólo con su patrimonio intelectual sino también con su bolsillo.

El salón donde funcionaba la peña era precario y modesto, pues era una construcción de madera, cinc, cartón y papel, podía albergar a trescientas personas con comodidad, incluidos el tablado y los vestuarios. Fue escenario para muchas producciones teatrales que a su debido tiempo salieron de gira por los barrios, asistieron a festivales y dieron funciones en salas del centro de la ciudad. Se inauguró con la obra *Cómo se hace un drama*, del mismo González Castillo (cuya utilería y sillones fueron llevados por el mismo autor desde su casa). La peña fue uno de los primeros lugares en hacer teatro para niños con su *Teatro Ejemplar del Niño*, que estableció un intercambio con grupos afines de otros barrios y localidades. Representaron diferentes adaptaciones de cuentos infantiles y la obra

⁵³ El subrayado es nuestro.

Pirincho, el hijo del bosque, de González Castillo, alcanzó las cien representaciones. También se dieron conciertos gracias a un piano donado por uno de los vecinos, y las paredes cubiertas con arpillera siempre estaban llenas de cuadros. Todos los sábados se reunía un público entusiasta que colmaba el local a pesar del frío, que en invierno les helaba los pies sobre el piso de baldosas, o del calor que en el verano transmitían las chapas de cinc, y los jueves asistían a las conferencias.

Pacha Camac vivía modestamente de la cuota mensual que pagaban los socios, que ascendía a 0,50\$ m/n., y de lo recaudado en la alcancía donde las noches de espectáculo los espectadores depositaban las monedas como contribución voluntaria. Uno de los encargados de cobrar las cuotas era Saulo Benavente, quien con sus dieciséis o diecisiete años también colaboraba diseñando y realizando las escenografías. Otra forma de reunir fondos para financiar la actividad de la peña fueron las rifas, cuyos premios eran las obras de los mismos artistas de la Peña.

A comienzos de 1938, pocos meses después del fallecimiento de González Castillo, el café Biarritz se vendió. Lo compró la Municipalidad con el fin de ampliar el Banco Municipal de Préstamos que estaba al lado. Sin previo aviso, sin indemnización o compensación alguna por el perjuicio que causaba a una institución constituida y sostenida con tanto sacrificio, conminó a Pacha Camac a desalojar el local en el término de veinticuatro horas. Aunque no eran tiempos para protesta, hicieron algún reclamo y contaron con el apoyo de la prensa, en especial de Edmundo Guibourg desde el diario *Crítica*, quien el 31 de mayo de 1938 publicó bajo el título "Hijos y entenados" el siguiente descargo:

De la ceguera y la sordera con que procede la comuna frente a las organizaciones que tienden a mantener latente el anhelo artístico para elevar el nivel cultural de la ciudad, da exacta idea la situación de angustia a que ha sido reducida la celebrada peña de Boedo "Pacha Camac".

Un mal día reciente llegó allí la piqueta municipal, a demoler como consecuencia de la adquisición de un viejo edificio, y no se tuvo en cuenta para nada, en absoluto, que se dejaba sin sede a una institución popular, por muchos conceptos meritoria. Vióse a los socios operar atribulados durante varios días la mudanza, en el sacrificio de un escuerzo más, llevando a provisorio abrigo el escenario, las sillas, la utilería y la destartada biblioteca y si los obreros demolidores comprendían que estaban cometiendo un atentado, no había, en cambio, ningún funcionario que registrase la desolación del forzado transporte.

No es extraño, entonces, que obligue a la suspicacia el considerar con qué asombrosa facilidad el llamado Teatro del Pueblo obtuvo de la pasada administración municipal tan desproporcionados favores. Lo normal en el comportamiento de las autoridades suele ser lo que ocurre con Pacha-Camac.

Lo anormal es lo que ocurrió con el ex - teatro Nuevo al ser objeto de su favoritismo tan particular, que excluyó a pesar de las solicitudes de las entidades y de los comentarios de la prensa, a todas las demás agrupaciones de carácter escénico experimental. No hubo manera de que compartiesen una dádiva que no se sabía a qué intereses y concomitancias respondía, una dádiva que se extiende arbitrariamente a veinticinco años de usufructo.

Mientras por un lado se despilfarran centenares de miles de pesos, lo bastante para subvencionar a todas las compañías teatrales del país, y ello al solo objeto de asegurar el desenvolvimiento de un núcleo de aficionados, por el otro se conspira contra la existencia de organizaciones de propósitos artísticos que son más especial y más genuinamente populares. Ejemplo flagrante la desaprensión con que se llevó a cabo el desalojo de Pacha Camac, por obra de la municipalidad. No se podrá argüir que allí se hacía política, puesto que por su tribuna desfilaron conferenciantes de todas las tendencias, ceñidos siempre a temas culturales.

Misión idealista. José González Castillo estaba orgulloso de Pacha Camac, que él con otros hombres de su barrio había contribuido a levantar. Los mejores artistas plásticos del país habían acudido a exponer allí. A interesantes conferencias periódicas añadiéronse conciertos y representaciones de piezas teatrales breves, a cargo de aficionados entusiastas que cuentan con autorizada guía. Se empieza en un café y cuando los comerciantes del barrio donan los materiales se da cima al local. Todos los socios trabajan en la construcción e instalación y además se cotizan, porque toda idea utilitaria queda vedada. Surgen allí iniciativas como el Teatro del Niño que recorre diversos tablados del país. Se establece un intercambio con núcleos afines de otros barrios. La ínfima suma que pagan los abonados constituye el único aporte en dinero. Ninguna institución oficial presta su amparo y el único contacto con las autoridades ha sido el brutal de la piqueta.

González Castillo fue el alma de la peña y ese teatro popular fundado por él lleva hoy su nombre. No hace mucho exhumaba con gran resonancia algunas de las creaciones del dramaturgo propicio. Él estaba seguro de haber arrimado el hombro a algo duradero. Ahora nos llega una nota que dice: "Venimos en demanda de auxilio para que se nos ayude a que no desaparezca la fecunda acción de la Peña Pacha Camac, desalojada de la terraza donde con nuestras manos levantamos salón y tabladillo para regocijo e inquietud espiritual de los humildes. Cumplimos con el máximo desinterés una misión idealista. ¿Hemos de desaparecer tan luego por eso?"

Diferencias irritantes subrayan la injusticia, cuyo comentario lógico sería una de las interjecciones que hacían más pintoresca la personalidad del fundador de Pacha Camac.

El testimonio de Luisa Menghi, integrante del grupo de teatro de la peña, publicado en la revista *Aquí Boedo* N° 49 de julio de 1957 para el vigésimo quinto aniversario de la fundación de la Peña⁵⁴, da cuenta de cómo en una noche se deshizo por la fuerza lo que llevó años de gran esfuerzo construir con tanto entusiasmo:

⁵⁴ Las Bodas de Plata de la Peña se celebraron con muestras de pintura y escultura en la Casa Balear.

la Peña, con sus hombres, mujeres y hasta niños, desfiló ante los ojos sorprendidos de los vecinos, con todos sus "tesoros" hasta el transitorio refugio de un sótano de la pizzería ubicada en la calle Carlos Calvo 3621, a pocos metros de Boedo.

Su permanencia en este lugar duró poco y nuevamente tuvieron que mudarse a otro sótano en la calle Loria 1536, última sede de Pacha Camac. Poner en condiciones el lugar y reconstruir la peña les demandó un esfuerzo mucho mayor que el realizado en la terraza del Biarritz, pues ya no estaba entre ellos el motor fundamental de Pacha Camac. Sin embargo lo hicieron con la colaboración de todo el vecindario y lograron seguir adelante con la misma actividad cultural sin precedentes. En breve tiempo el grupo de teatro pasó a llamarse Teatro Popular González Castillo, como homenaje a su fundador, se retomaron los cursos de artes plásticas y las clases de arte escénico y música en forma gratuita, se reanudaron las exposiciones y los conciertos.

Siguieron adelante con su actividad no obstante los cambios que se habían producido en el país, las limitaciones de la libertad de expresión y la pérdida definitiva de muchos de sus fundadores, sin embargo, seguían conservando el espíritu y la esencia de González Castillo. Pocos años después, en 1949, el dueño del sótano, que deseaba refaccionar y ampliar el local contiguo donde tenía instalada una industria, convino con Pacha Camac en desocupar transitoriamente el lugar, previo convenio debidamente firmado por ambas partes el 12 de agosto de ese año. Sin embargo una vez finalizadas las obras, la Municipalidad se negó a autorizar la entrada directa al sótano desde la calle, invocando una nueva ordenanza. Por segunda vez y por distintas causas, dejaba sin lugar físico a una entidad cuya obra meritoria nadie podía dejar de reconocer.

Es notable cómo la Municipalidad, que dotaba a otras instituciones con fines culturales de amplios locales, "despojaba a Pacha Camac de cuatro tablas cerca del cielo" (Luisa Menghi, 1957) y más tarde le negaba una puerta de acceso a su segundo refugio. Igual que en 1938, fueron inútiles los reclamos ante las autoridades municipales. También en el Concejo Deliberante se escucharon voces de apoyo al pedido de la cesión de una casa para Pacha Camac, pero ésta nunca se otorgó. La tarea de la Peña fue menguando y no consiguieron prolongar su actividad más allá de 1953. Hubo un último intento de reabrir la en 1955, pero ante la sordera de las autoridades municipales, se renunció para siempre a su reapertura.

4. Los radioteatros o episodios históricos para radio

Otra expresión de la cultura popular a la cual se vinculó José González Castillo, fue el radioteatro, uno de los fenómenos culturales más importantes de Buenos Aires en la primera mitad del siglo XX. Esta asociación fue muy breve (1936-1937) ya que lo sorprendió la muerte en octubre de 1937.

Los orígenes de la radio en Argentina se remontan a la transmisión de la ópera Parsifal, considerada la primera transmisión radial del mundo, por el Dr. Enrique Susini y sus amigos César Guerrico, Luis Romero Carranza y Miguel Mujica, llamados "los locos de la terraza". Este acontecimiento tuvo lugar el 27 de agosto de 1920, desde el Teatro Coliseo. Susini, quien durante su estadía en Francia se había interesado por los equipos transmisores que utilizara el ejército francés para las comunicaciones en el frente de batalla durante la Gran Guerra, trajo algunas válvulas con las que armó un precario equipo que instaló junto con una antena adecuada en la terraza del teatro. Transmitieron la ópera completa, inaugurando de esta manera la regularidad y sistematización de un servicio. Así surgió y se formó LOR Radio Argentina, primera licenciataria de la radiodifusión nacional. Un año más tarde, Radio Argentina transmitía regularmente desde varios teatros de la ciudad, y hacia 1922 y 1923, aparecieron Radio Cultura, Radio Sud América, TCR Radio Brusa y TFF Grand Splendid Theatre. En 1924, se sumó LR3 Radio Belgrano, adquirida por Jaime Yankelevich. Así nació la actividad radial en Argentina, y se estructuró como empresa privada, con emisión centralizada en Buenos Aires, y financiada mediante publicidad, reproduciendo así el modelo estadounidense.

Como la mayoría de los medios masivos, la radio fue manejada en sus primeras etapas por hombres de negocios estimulados por las excelentes perspectivas comerciales que ofrecía este medio, y por unos pocos visionarios que pertenecían a las filas del periodismo, la música y el teatro. La radiofonía argentina elaboró sus propios patrones, de los cuales surgieron las expresiones más variadas de la cultura popular y de la cultura de élite. A través de la radio se difundían eventos sociales y hechos históricos ocurridos en Argentina desde los tiempos de Alvear, arribo de huéspedes ilustres, desfiles militares, asunciones presidenciales, festejos patrios, etc. En 1925 el diario Crítica, mediante un convenio, se hizo cargo de la explotación de LOR Radio Argentina, cuyo nombre cambió por LOR Broadcasting. La radio se popularizó rápidamente, ya que de mil receptores en

1922 creció a un millón y medio en 1936 y hacia finales de 1930 se podían sintonizar las siguientes radios: LS6 Radio del Pueblo, LS2 Radio Prieto, LS8 Radio París, LS5 Radio Rivadavia, LR9 Radio Fénix, LR4 Radio Splendid, LR3 Radio Belgrano, LR2 Radio Argentina, LR6 Radio La Nación, LR5 Radio Excelsior, LR10 Radio Cultura, LS1 Broadcasting Municipal, LS4 Radio Porteña, LS5 Radio Mayo. Por la misma época, junto a la peña del Signo nació LS8 Radio Stentor, en donde Pepe Arias repetía monólogos de actualidad, Hilda Bernard daba sus primeros pasos a los 13 años y García Lorca recitaba sus poemas con la pasión gitana que lo caracterizaba.

La programación de los comienzos estaba ligada a los recitadores, a la música popular, a los partidos de fútbol, a las noticias, y desde el año 1931 al radioteatro. Según Jesús Martín Barbero (1987), la radio se conecta a una larga tradición de expresiones de la cultura popular, habiendo sido los argentinos los maestros del radioteatro en toda América del Sur. En la década del 30 se produjo una explosión este género fuertemente melodramático, cuyo origen fue el circo criollo y el sainete. Los actores fueron los mismos y se establecía el mismo tipo de relación con el público produciendo una identificación asociativa, originando en ellos un estado de ensoñación y fantasía. Así es como del teatro pasaron a la radio artistas de la talla de Leopoldo Simari, Tomás Simari, Salvador del Priore ("Juancho"), Pepe Arias, Enrique Muñio y Florencio Parravicini, quienes interpretaban ingeniosos monólogos y escenas, mientras que actrices como Alicia Medeville y Blanca de la Vega se destacaban en Declamación.

A partir de 1935 cada vez fueron más las compañías radioteatrales y la diversidad temática en el género creció debido a las exigencias de un público cada vez más amplio y heterogéneo.

El radioteatro activó el imaginario social, con su imaginación el público completaba lo que habían comenzado a construir las voces, abrió un nuevo espacio de comunicación entre el autor y el público en el cual el primero recreaba las creencias populares, las costumbres, la visión del mundo.

A lo largo de esta década se desarrolló el "radioteatro episódico" que se transmitía diariamente, a la misma hora y hacía que el oyente quedara atrapado con la historia y siguiera episodio tras episodio. A pesar de haberse convertido en el estilo preponderante de la radiotelefonía de los años treinta, no desplazó a las obras unitarias, que comenzaban y

terminaban en una jornada. Todas ellas utilizaban los mismos recursos técnicos: un relator, efectos de sonido y cortinas de sonido ambientadoras. Muchas de estas obras adoptaron una línea criollista a la que se fueron sumando dramas históricos y folletines populares.

4.1. La vinculación de González Castillo con el radioteatro como medio de expresión popular

Como dijimos anteriormente, una actividad en la que José González Castillo incursionó sin poder continuar debido a su muerte prematura fue la del radioteatro. En este medio él vio el potencial y la importancia como género popular para llegar a la gente y comunicar su mensaje de crítica social. Lo entendió como una continuación del sainete que "(...) evidentemente, ha pasado. Ya no interesa; y por eso ya no se refleja, ni se refleja en él, como hace veinte años, la vida cosmopolita de nuestra urbe". (González Castillo, 1937: 55).

Con un telón de fondo de democracias fraudulentas y militares apátridas, Castillo por medio del radioteatro se volcó a la recuperación de modelos históricos de militares que habían sido ejemplo de integridad. Por eso eligió la línea del drama histórico, basado en hechos de la historia argentina. Probablemente haya escrito más, pero se han recuperado los siguientes radioteatros: *Derecho de asilo (de las guerras Montoneras)*, *El placer de los dioses (una venganza de Dorrego)*, *La cuna del himno (estampa animada de la historia argentina)*, *Taba en el aire (episodio argentino de la Batalla de Caseros del 3 de febrero de 1852, en dos partes)* y *Cosas de Facundo (episodio histórico radial de la vida del Tigre de los Llanos)*, escritos entre 1936 y 1937.

A través de estos episodios el autor rescató momentos claves de nuestra historia, tomando como ejemplo a militares, damas patricias y caudillos que se habían desenvuelto con honor y amor a la patria, dejando en evidencia, de esta manera, el cambio ideológico en la misma clase social cien años más tarde. Por ejemplo, en la escena entre el Coronel Dorrego y el Dr. Tagle mostraba una imagen del militar con honor y dignidad, que jamás traicionaría los intereses de su patria ni de su pueblo:

TAGLE.- ¡Cómo! ¿Me deja usted en libertad?

DORREGO.- Sí... ya se lo he dicho... mi deber era sacarlo de la casa de Marín, a quien usted comprometía. Ahora, Marín está libre de toda responsabilidad. Pero le repito; yo no aprovecho delaciones. Hubiera resultado inútil la

hospitalidad de Marín y criminal su confidencia. Váyase y póngase en salvo.
¡Que Dios le ayude!...

TAGLE.- ¡Gracias, Dorrego!...

DORREGO.- No, no tiene nada que agradecerme. No es un servicio; es un
escrúpulo de conciencia, de hombre y de soldado... del Coronel Dorrego,
¿entiende, doctor Tagle?... ¡Del Coronel Dorrego!

TAGLE.- ¿Y va a perder usted los tres mil pesos?

DORREGO.- ¡Sepa, doctor Tagle, que no hay dinero en el país para pagar a un
soldado argentino una infamia... pero menos hay en el mundo para comprar una
indignidad al Coronel Dorrego!⁵⁵ ¡Váyase!

TAGLE.- ¡Gracias! ... ¡Adiós!

Por su parte el Capitán Contreras de *Taba en el aire*, quien enrolado en las filas de Urquiza salvó la vida de Funes, el marido de la mujer amada, y lo ayudó a huir pues este último era rosista. Prefirió sacrificar su propia vida por amor a esa mujer, oponiéndose así a la consigna de los vencedores de Caseros, de “pasar a degüello todo lo que encuentran”.

En *La cuna del himno*, escenificó la primera vez que se cantó el Himno Nacional en casa de Mariquita Sánchez de Thompson. Al referirse a ella, no hablaba de una “dama patricia” sino de “dama porteña” y comenzaba el radioteatro con un prólogo relatado preferentemente por un niño o niña, que decía: “La libertad es la atmósfera de los espíritus alados. Por eso los hombres, como los pájaros, van a la libertad cantando”, contrastando estas palabras con la represión y persecución ideológica que se vivía en el país, a partir del gobierno de Uriburu. El prólogo finalizaba con el siguiente texto:

Grito sagrado de un pueblo viril, joven y sano, él, como la bandera celeste y blanca que tremola en sus ondas será discernido –al decir de Sarmiento- entre el rumor y el polvo de los pueblos en marcha, acaudillando cien millones de argentinos, hijos de nuestros hijos hasta la última generación, camino siempre. **Siempre** de la Libertad, de la Justicia y del Derecho.

A través de este nuevo género, González Castillo continuó con su línea de trabajo y encontró un nuevo canal expresivo para canalizar su tesis social. Las características de su denuncia, que llevaría a cabo de forma pedagógica para hacer reflexionar al espectador acerca de ciertas injusticias sociales, desenmascaraba ahora a los militares, ese sector de la sociedad que había entronizado valores que se afirmaban en la violencia, la corrupción, la traición y la ausencia de derechos y libertades civiles.

⁵⁵ El subrayado es nuestro.

Conclusión

A través del recorrido que trazamos a partir del análisis de las obras de José González Castillo insertas en el contexto histórico correspondiente, sumado a su acción barrial y docente, hemos demostrado el compromiso que el autor tenía con la cultura popular y arribamos a las siguientes conclusiones.

El autor pudo percibir el vínculo entre la gente y los medios desde los comienzos de cada género, cómo los abordó en el momento de su nacimiento destacándose en todos ellos y se valió de los mismos para manifestar sus ideales de justicia social.

Los textos más valiosos de su producción son los de sus comienzos, que significaron su inserción en el mundo profesional del teatro rioplatense: *El retrato del pibe* y *Entre bueyes no hay cornadas*. Aparte de ser dos de sus creaciones más logradas, estos sainetes como pura fiesta han tolerado con éxito el paso del tiempo y permanecen permeables a las sucesivas relecturas de los distintos públicos sin que hayan perdido nada de su frescura original, confirmando a González Castillo como autor popular. Desde una perspectiva puramente estética, no logró concretar obras tan acabadas más adelante y podríamos conjeturar que tal vez el formato breve le resultara un medio de expresión más afín a su temperamento. Esto parece confirmarlo el éxito obtenido con las intervenciones que haría luego en la revista, donde brillaría con el humor en todas sus facetas, desde la picardía hasta la parodia y la sátira política. El reconocimiento del autor de la supremacía del sainete como género representativo de nuestra escena tres décadas más tarde parecería señalar una autocrítica en este sentido.

Luigi y *La serenata* son las primeras obras en las que González Castillo plantea una tesis social. Éstas señalan su ingreso al campo intelectual teatral en un contexto social de gran inestabilidad. En esta segunda etapa de su carrera abandona lo festivo para expresar su crítica social e inicia la denuncia de la instrumentación de la justicia y de la ley como herramienta de los grupos dominantes para asegurar la subordinación del individuo a las minorías con poder. De esta manera introdujo en su obra la antinomia gringo-criollo, dejando en evidencia las fisuras del proyecto inmigratorio y mostrando como punto más vulnerable la figura del inmigrante, suscribiendo además la defensa de

la educación, no como instrumento de control social sino como herramienta transformadora del individuo.

Dentro del sainete tragicómico González Castillo se diferenció de Pacheco al trabajar con un realismo crudo y violento, sin alternancia de lo cómico con lo patético, para así agudizar los climas dramáticos y desarrollar situaciones descarnadas, con un diseño de personajes directo y contundente más instrumental a su tesis social. El análisis de la recepción de estas obras confirma que el autor no estaba dispuesto a hacer concesiones al gusto del público y que escribía siguiendo su motivación interior. Sin embargo, a través de toda su carrera, el apoyo de las instituciones legitimantes le permitió consolidar un lugar de privilegio en el campo intelectual.

El análisis de las dos comedias asainetadas escritas en momentos históricos diametralmente opuestos nos permitió trabajar con la incidencia de los diferentes cambios sociales y las tensiones entre el campo teatral y el campo de poder en la producción dramática de Castillo. Esto resulta evidente tanto en la calidad de los textos como en la brecha ideológica que se produce entre *Los dientes del perro* y *Chirimoya*, que oscila entre el espíritu de rebeldía de Héctor y su cuestionamiento a la autoridad paterna, y la autorrenuncia de Chirimoya a su singularidad para ser incluida como miembro "sano" en la sociedad. Si bien, como ya mencionamos, González Castillo se disculpó públicamente asumiendo responsabilidad frente a la debilidad argumental de la obra, en una mirada retrospectiva tal vez ésta represente, por supuesto involuntariamente, la inmersión del género teatral en el período de remanencia prevaleciente y el cambio acomodaticio operado en un sector social crecientemente conformista del cual el autor quería distanciarse.

Surge de la comparación de las obras de González Castillo con las de sus colegas canónicos que nuestro autor no desarrolló los elementos dramáticos y estéticos más salientes del teatro de sus comienzos. Su proyecto creador, vale decir, su tesis social, era independiente del medio que abordara. El hilo conductor presente en toda su obra, literaria o no, fue su indomable espíritu combativo que lo llevó a abordar todos los géneros populares que tuvo a su alcance en un intento de modificar las estructuras sociales a las cuales se oponía, usándolos como vectores de su disconformidad. Su cuestionamiento a la arbitrariedad en la organización de la sociedad, a sus leyes injustas,

la hipocresía, el doble discurso, el doble estándar moral, no se estancó en la queja melancólica sino que se disparó en un accionar político infatigable desde el teatro, desde el cine y desde su acción barrial.

En comparación, el tango fue su ‘descanso dominical’. En él retoma el aliento poético de sus primeros sainetes, que relegó a un segundo plano para hacer lugar a su teatro de ideas. Podríamos decir, posiblemente con justicia, que fue popular a pesar de sí mismo, no porque renegara del género, sino porque un aspecto de su temperamento lo empujaba a la confrontación, al cuestionamiento, a la reivindicación, mientras que el otro, a la poesía, al sentimiento. El tango en González Castillo marca un lento retorno al barrio, al cual por otro lado jamás traicionó, y a la tradición oral, al canto, a los inicios. Hay cambios en la época que facilitaron esta asociación, notablemente el desarrollo de la radio, que eventualmente terminaría por ser el último medio por el cual transmitiría su pensamiento a través del radioteatro. Sus tangos fueron escritos a lo largo de un período de casi veinte años, y si bien algunos de ellos fueron subsidiarios de su prosa escénica, otros alcanzaron independencia y se reunieron con el imaginario del pueblo, “iniciado” por Evaristo Carriego. Aquí también González Castillo hizo un aporte notable al estar entre los pioneros del tango canción, uno de los puntos de inflexión del género. Un buen puñado de sus tangos suena hasta el día de hoy, y se los encuentra sin esfuerzo por Internet. La memoria colectiva los reinventa; el tiempo no los destruye, los recrea.

Para finalizar, consideramos al año 1928 una fecha crucial en la militancia popular de González Castillo porque puede concretar su ideario pedagógico a través de la acción barrial. Tal vez inspirado en *La escuela de Yásnaia Poliana*, de Tolstoi, uno de sus libros de cabecera, y con la convicción de que el conocimiento vuelve más libres a los hombres, fundó la Universidad Popular de Boedo y la Peña Pacha Camac en un contexto histórico que generó el repliegue de los sectores populares a los barrios, y éstos se transformaron en epicentros de una nueva cultura popular. A partir de 1930, todas estas instituciones barriales funcionaron como centros de participación popular directa en momentos en que ésta estaba fuertemente limitada, y se transformaron en la base de nuevas redes sociales.

Así, a medida que las autoridades del gobierno excluían a los sectores populares y los apartaban sistemáticamente de las decisiones políticas, González Castillo construía

dos instituciones barriales que hacían el trabajo inverso: eran espacios culturales que favorecieron la sociabilidad de sus habitantes, la participación popular igualitaria y la posibilidad de acceder al conocimiento.

La escuela de *Yásnaia Poliana*, cuyo objetivo era formar individuos íntegros a través de las artes y la Biblia, provocó tal malestar en la Rusia zarista que Tolstoi fue obligado a cerrarla hostigado por numerosas visitas policíacas. A menos de un año del fallecimiento de González Castillo, las autoridades municipales de la democracia fraudulenta de turno desmantelaron las dos instituciones fundadas por él hasta lograr su eventual desaparición.

Destacamos lo original de nuestra investigación ya que rescatar del olvido la figura trascendente de José González Castillo, rastrear y recuperar sus obras disponibles, analizar y periodizar su obra, e integrarla a su actividad como dramaturgo, docente, letrista de tango, gremialista, guionista de cine y militante incansable de lo popular, convierten este trabajo en un aporte inédito a la historiografía del teatro argentino y la historia de la cultura rioplatense, iniciando al mismo tiempo un punto de partida para que futuros investigadores puedan recuperar más datos para el valioso esfuerzo de la reconstrucción de nuestra memoria colectiva.

Anexo A

Sus letras de tango, ordenadas cronológicamente, con detalles de su producción según el historiador uruguayo Horacio Loriente.

1921 - ¿Qué has hecho de mi cariño? (tango)

Música: Juan Maglio (Pacho).

Estrenado en la reposición de *Los dientes del perro* (Cía. Muiño-Alippi, teatro Buenos Aires), por Manolita Poli.

1923 - Clarita (tango)

Música: Domingo Fortunato.

- **Sobre el pucho (tango)**

Música: Sebastián Piana/Cátulo Castillo

Estrenado por la orquesta Alfonso Lacuela (cantor: Oscar Rorra). 2º premio del concurso auspiciado por los cigarrillos *Tango*.

- **Martín Fierro (pericón)**

Música: Canavesio.

Arreglo: Antonio de Bassi.

1924 - Maullidos (gato)

Música: Canavesio

- **Griseta (tango)**

Música: Enrique Delfino.

Estrenado en octubre por el cantor Raúl Laborde en la obra *Hoy transmite Ratti Cultura* (teatro Sarmiento).

1925 - Por el camino (tango)

Música: José Bohr.

Escrito especialmente para la revista *Caras y Caretas*, que lo publicó el 21/2/25.

- **Organito de la tarde (tango)**

Música: Cátulo Castillo.

Estrenado por Azucena Maizani en el teatro San Martín. 3º premio del primer concurso del disco *Nacional*. Dedicado a Sebastián Piana.

- **Acuarelita del arrabal (tango)**

Música: Cátulo Castillo

Estrenado y dedicado a Azucena Maizani, en la revista *La 8ª maravilla* (teatro San Martín).

- **El circo se va (tango)**

Música: Cátulo Castillo.

2º premio del segundo concurso del disco *Nacional*, en el cine Grans Splendid. "Dedicado a la muchachada de Boedo, San Juan y Loria, que sabe de las hondas sugerencias del barrio".

- **Silbando** (tango)
Música: Cátulo Castillo y Sebastián Piana.
- **Rulitos** (tango)
Música: Ricardo L. Brignolo
7° premio del segundo concurso del disco *Nacional* (cine Grand Splendid).
- 1926 - Bichitos de luz** (tango)
Música: Cátulo Castillo y Antonio Sureda.
Dedicado al dibujante Diógenes Taborda.
- **Juguete de placer** (tango)
Música: Cátulo Castillo
Premiado con medalla de oro por la empresa Paramount.
- **Aquella cantina de la ribera** (tango)
Música: Cátulo Castillo.
De la obra homónima (teatro Liceo). Dedicado a Quinquela Martín.
- **Páginas de amor** (tango)
Música: Luis Ricardo
1° premio del tercer concurso del disco *Nacional*.
- 1927 - Quién te ha visto y quién te ve** (tango)
Música: Cátulo Castillo y Antonio Sureda.
- 1928 - La casita del talar** (canción)
Música: Sebastián Piana.
Interpretado por Sofía Bozán en la revista *La hora de las burlas* (teatro Sarmiento).
- **Invocación al tango** (tango)
Música: Cátulo Castillo
Estrenado por el cantor criollo Juan Lauga.
- **Bandoneón** (tango)
Música: Sebastián Piana y Pedro M. Mafia.
Estrenado en el espectáculo musical *De pura milonga corrida* (teatro Porteño).
- 1929 - Perdoname** (tango)
Música: Amado Simone.
- **A Montmartre** (tango)
Música: Enrique Delfino.
Dedicado a la actriz María Esther Podestá de Pomar.
- **Ya estoy de vuelta, barrio** (tango)
Música: Juan A. Farini / Editorial Parroti.
Grabó Firpo sin canto, disco 8908.
- 1930 - Música de calesita** (tango)

Música: Cátulo Castillo.

1931 - El aguacero (canción pampeana)

Música: Cátulo Castillo.

Estrenado por el cantor Abelardo Fariás en la revista *De la tapera al rascacielo* (teatro Cómico).

- **El viejo vals** (vals)

Música: Charlo.

La primera grabación, por la orquesta de Canaro, figura con el título *Luz de mi vida*.

1932 - Cosa linda barata (tango)

Música: Cátulo Castillo.

Registrado para los discos Columbia por Tania.

- **Viejo tango** (tango)

Música: Arnaldo D'Espósito

Registrado para los discos Columbia por Tania.

- **Cacharros** (pregón)

Música: Cátulo Castillo.

Grabado por Irusta-Fugazot-Demare.

1933 - Papel picado (tango)

Música: Cátulo Castillo.

1934 - La canción del camino (tango)

Música: Luis Teisseire.

1935 - Luis María (tango)

Música: Teófilo Lespés.

1936 - El porteño (tangón)

Música: Francisco Canaro

Colaboración: Antonio Botta-Luis César Amadori. De la comedia musical *La patria del tango*.

- **La polca del espiente** (polca)

Música: Francisco Canaro

Colaboración: Antonio Botta-Luis César Amadori. De la comedia musical *La patria del tango*.

- **Envidia** (tango)

Música: Francisco Canaro

Colaboración: Antonio Botta-Luis César Amadori. De la comedia musical *La patria del tango*.

- **El bichito del amor** (ranchera)

Música: Francisco Canaro.

Colaboración: Botta-Amadori. De *La patria del tango*.

- **Cómo te quiero** (tango)

Música: Francisco Canaro

Colaboración: Botta-Amadori. De *La patria del tango*.

- **Estampa gaucha** (pericón)

Música: Francisco Canaro

Colaboración: Botta-Amadori. De *La patria del tango*.

- **Cariño** (vals)

Música: Francisco Canaro.

Colaboración: Botta-Amadori. De *La patria del tango*.

- **La marcha cordial** (marcha)

Música: Francisco Canaro

Colaboración: Botta-Amadori. De *La patria del tango*.

- **Qué le importa al mundo** (tango)

Música: Francisco Canaro

Colaboración: Botta-Amadori. De *La patria del tango*.

- **En el retorno** (tango)

Música: Cátulo Castillo.

De la película *Juan Moreira*.

- **Pájaro de tempestad**

Música: Cátulo Castillo.

De la película *Juan Moreira*.

- **Desde mi ventana**

Música: Cátulo Castillo

De la película *Juan Moreira*.

- **Cada cual su estrella**

Música: Cátulo Castillo

De la película *Juan Moreira*.

1937 - Nono (balada)

Música: Alfredo Maleaba

Cantado por Libertad Lamarque en la película *La ley que olvidaron*.

- **Yo soy María** (canción)

Música: Alfredo Maleaba

Cantado por Libertad Lamarque en la película *La ley que olvidaron*.

- **Nidito de hornero** (vals)

Música: Cátulo Castillo.

Obra póstuma. Editada por Pirovano el 21/2/1938.

Sin ubicación por fecha

Aura que no ve la vieja (ranchera)

Música: Víctor Pontino.

Se grabó en 1938.

Campanas (tango)

Música: Cátulo Castillo.

Carrousel (tango)

Música: Cátulo Castillo-Sebastián Piana.

El pregón (tango)

Música: Cátulo Castillo.

Se grabó en 1941.

El viejo clave (tango)

Música: Cátulo Castillo.

Mi careta (tango)

Música: Cátulo Castillo.

Milonga en rojo (milonga)

Música: Lucio Demare.

Se grabó en 1941.

Rococó (tango)

Música: Cátulo Castillo.

Romance de amor (vals)

Música: Juan Maglio (Pacho)

Letras de Tangos**La polca del espiante**

En la(s) farra(s) de otros tiempos,

De acordeón y meta y ponga,

Se bailaba la milonga, la mazurca y hasta el vals,

Pero apenas aclaraba,

El patrón y el vigilante,

Nos tocaban el espiante

Con la polca del final.

Y así se vio, con que pasión
Se daban todos a cuerpear
En el menear del polisón
Y en el compás del taconear,

La polca del final no se dejaba de bailar,
Y hasta el botón también más de una vez se entreveró,
Y cuentan que otra vez,
Por alargarla por demás,
Nació en el baile un pibe con cabeza de acordeón.

Juguete de Placer

La llamaban muñequita
que en sus ojos de cielo
y en el oro de su pelo
nada había de mujer...
porque en toda su lindura,
personita pizpireta,
pobrecita, tan frágil y coqueta,
era una muñequita,... juguete de placer...

Linda muñequita de cera
nacida para ahogar la de vidriera,
nunca sospechó que la vida
su juego de placer también olvida.
Y se vistió de esperanza
y se lanzó al torbellino
tal vez confiada al destino
de su interior de aserrín.

Pero llegó la hora
que de jugar cansada,
muñeca abandonada
la dejó la ilusión.
Y como un pobre juguete roto
cuando su pecho se abrió a las cuitas,
se supo entonces que muñequita
también tenía su corazón...

El pregón

Arrimaba hasta el barrio
dejando al pasar
el motivo feliz del pregón.
Se dormía en un giro de tango
su andar de malevo altanero y varón.
¿Desde dónde cargaba su estampa
perfumada de menta y jazmín?
Rezagado quijote de un hampa que fue,
en los tiempos del peringundín.

pregón:

¡Ajo y cebolla, patrona!
¡Menta y cedrón!

El conoció el arrabal,
aquel "del farol
plateando en el fango...",
cuando la luna era un real
de plata maciza
tirada en los charcos.
El conoció las esquinas
pintadas de sombras
bajo las glicinas,
cuando entonaba el pregón
llamando a la dueña
de su corazón.

pregón:

¡Ajo y cebolla, patrona!
¡Menta y cedrón!

Pero el Tiempo, buscando un destino
mejor
para el claro paisaje de ayer
con las verjas del mismo camino
plasmó rascacielos soberbios de fe...
Decorado fatal que lo ahogara,
asesino del viejo portón,
donde otrora esperara gloriosa
su amor
que llegara trayendo el pregón.

pregón:

¡Ajo y cebolla, patrona!
¡Menta y cedrón!

Música de calesita

Ayer he pasado por la calle aquella
donde un día hicimos un nido de amor.
Antes que en tu noche brillara otra estrella
y brotaran alas en tu corazón.

Todo está lo mismo... La vieja casita
de los limoneros junto al hueco aquel,
donde por las tardes una calesita
canta dando vueltas como un cascabel.

Alma de la calesita
que vuelca en el arrabal
la fuente de agua bendita
de una noria musical.

Yo quiero como el cansino
caballo del carrusel,
dar vueltas a mi destino
al ruido de un cascabel.
Y al sonar alegre de esa musiquita
reviví una hora de mi juventud.
Mis juegos de niño... Tu primera cita...
Los días sin sombras... Las noches sin luz...

Pero en esa hora fuiste otra vez mía
por el sortilegio de la evocación.
¡Triste del que nunca sintió la armonía
de unas calesitas en su corazón!

Clarita

Amarrao a la carga de mi ventura,
dura, muy dura...
caminé noche amarga la senda oscura,
larga, muy larga.
Pero tu amor al brillar,
cual nuevo sol iluminó mi camino,
y señaló mi destino
y restañó mi dolor...

Porque eres, Clara, la claridad
resplandeciente de la bondad,
lumbre de luna, de plata, fulgor
y que no quema ni mata, claror
como la luna en los lares, color,
como la luna en los mares, candor,
tu has bañado mi vida, Clarita querida,

en la luz de tu amor...

Paria errante en la larga pampa sin fin,
navegante sin rumbo cierto en el mar,
en el vagar sin norte de mi existir
fuiste, Clara, como una gran claridad...

Luz de luna en un cielo sin arbol,
luz de estrella en el puro azul del confín,
quiera Dios que no tenga mi noche fin,
porque tu eres mi sol...

Acuarelita Del Arrabal

Era un viejo zapatero
que vivía en un portal,
y era una rubia vecinita
muy bonita
y muy coqueta, que pasaba sin mirar.
La rubia por las mañanas
iba camino a su taller,
y frente al cuchitril del viejo remendón
era como un primer
rayo de sol...

El pobre viejo tras la vidriera,
viviendo alguna lejana ilusión,
soñaba al verla pasar por la acera
quién sabe qué loca quimera de amor.
La rubia un día entró a la bohardilla
y el pobrecito tembló de emoción,
cuando a pretexto de atarle una hebilla
la pierna torneada su mano palpó.

Y con sorpresa, ese día,
frente a su chiribitil,
la gente llena de emoción se detenía
para escuchar la melodía de un violín.
Era que aquel zapatero,
con religiosa devoción
su triste soledad
lloraba al tierno son
de una familiar canción sentimental.

Desde esa tarde su canto parece,
con su incansable motivo chillón,
la monocorde sonata de un grillo
en el pentagrama de aquel callejón.
Y, según dicen, pensando en la rubia,

el pobre viejo, detrás del portal,
como a una pierna temblando acaricia
la caja del tosco violín fraternal.

Sobre El Pucho

Un callejón de Pompeya
y un farolito plateando el fango
y allí un malevo que fuma,
y un organito moliendo un tango;
y al son de aquella milonga,
más que su vida mistonga,
meditando, aquel malevo
recordó la canción de su dolor.

Yo soy aquel que, en Corrales,
-los carnavales
de mis amores-
hizo brillar tus bellezas
con las lindezas
de sus primores;
pero tu inconstancia loca
me arrebató de tu boca,
como pucho que se tira
cuando ya
ni sabor ni aroma da.

Tango querido
que ya pa'siempre pasó,
como pucho consumió
las delicias de mi vida
que hoy cenizas sólo son.
Tango querido
que ya pa'siempre calló,
¿quién entonces me diría
que vos te llevarías
mi única ilusión?

Royal Pigall (qué Has Hecho De Mi Cariño)

¿Qué has hecho de mi cariño?
donde mis sueños están
mis sueños de placer de juventud y amor...
¿Qué has hecho de mi alegría?,
que todo es aura dolor...
No ves que todavía me ha quedado el corazón
de toda mi desilusión...

Yo sé que en un cuartito,
 lleno de luz y de vida,
 ni una sombra de dolor
 y atrás un altarcito
 para mi veneración
 y con un pibe en la cuna
 dorado como mi sueño
 y mucha risa y mucho sol
 y allí reinando como dueños
 solos vos y yo.
 ¿Qué has hecho de tanta dicha?

Todo mentira fue,
 todo vana ilusión,
 no queda nada ya
 mentira fue tu cariño,
 y mentira tu lealtad
 solo queda tu recuerdo
 y clavado en mi ilusión
 la cruel espina de tu amor.

Sin nada de esperar que podrá ser, que no sea olvidar...
 Borracho de placer y con el canto que alivia mi condena,
 me olvido de mi pena y hasta de tu querer.
 ¿Qué has hecho de tanta dicha?...
 Todo mentira fue, todo vana ilusión,
 no queda nada ya mentira fue tu cariño,
 y mentira tu lealtad, solo queda el recuerdo
 y clavado en mi ilusión la cruel espina de tu amor.
 ¿Qué has hecho de mi cariño?

Páginas De Amor

Dos hojas tiene el libro de mi amor,
 y son dos cartas que guardo de ti...
 Cuando primero me dijiste, sí...
 cuando después me contestaste, no...
 Historia de mi dicha y tu desdén,
 las dos, comprendían todo mi existir,
 la cuna de mi fe, la tumba de mi amor,
 como capítulos sin fin...

Cartas amorosas, páginas de amor
 que la mano escribe y dicta el corazón.
 Nunca saben ellas todo lo que son.
 Cuando dan la vida con sus dulces, sí...
 Cuando dan la muerte con sus tristes, no...
 cartas amorosas, páginas de amor...

Yo no sé si tus letras el olvido pagará,
pero hace tiempo las grabé
donde ya no se borrarán...
Mal y bien, son mi pena y mi consuelo,
porque tus cartitas son, las dos,
la historia de mi querer...

Envidia

Envidia, envidia siente el que sufre,
envidia siente el que espera
viendo que la vida entera
no es más que desilusión.

Envidia, envidia siente el cobarde,
envidia siente el que muere,
el que mata y el que hiere,
porque no tendrá perdón.

Envidia, envidia amarga y traidora,
envidia que grita y llora;
la que causa más dolor
es la envidia por amor.

Yo he nacido bueno,
yo he nacido honrado,
mi cabeza altiva
nunca se ha doblado.

Para el compañero
fue mi brazo amigo
y estreché la mano
del que fue enemigo.

Nunca el triunfo de otro
me trajo una pena,
ni sentí amargura
por la dicha ajena;
y hoy, ante el espejo
cruel de mi pasado,
veo que cambiado
me tiene el rencor.

Envidia, envidia tengo en mi seno;
envidia del que a tu lado
es feliz por ser amado
mientras muerdo mi pasión.

Envidia de mis desvelos

envidia como el vencido,
 porque jamás ha tenido
 en la vida una ilusión.

Envidia, envidia que me condena
 a vivir con esta pena,
 porque no hay mayor dolor
 que la envidia por amor.

El Circo Se Va

Lentos,
 tristes,
 torpes,
 ya se van de mala gana
 los pintados carretones de la caravana.

Y hasta la misma banda que un día
 tanta alegría trajo al llegar,
 suena hoy tan triste que se diría
 que siente pena porque se va.
 ¿Dónde tu carpa tenderás?...
 ¿Cuándo iremos otra vez,
 circo del eterno vagar,
 con tu payaso aquel
 que champurriaba inglés?

Banda del alegre sonar...
 Luces y cohetes de color...
 Mustio se queda el arrabal
 como si se le hubiera ido el corazón.

El circo se fue... El barrio queda como sumido
 en la melancolía de su propia vejez,
 porque con él parece que por siempre se ha ido
 lo único que nos trajo algo de la niñez.
 El mozo que lucía recias musculaturas
 y el tony que peleaba con el gracioso clown
 y la chica rolliza de formas prematuras
 que bailaba en la cuerda ante nuestra emoción.

Lentos,
 tristes,
 torpes,
 como de muy mala gana,
 ya se van los carretones de la caravana.

Y bajo el eco de aquella pieza
 con que la banda su adiós nos da,

nada más triste que la tristeza
que deja el circo cuando se va.

Bandoneón

¡Bandoneón!...
Que lanzás al viento
por tus cien heridas
tu eterno lamento,
y que en cada aliento
renovás cien vidas
¡pa' gemir mejor!...
¡Sangrando armonías
o llorando quedo,
sos el fiel remedo
de mi propio amor!

Cuando se hinchan tus pulmones
para volcar en mil sonos
el alma de tu armonía,
¡me parece la mía
tu doliente canción!...

Y te oprimo entre mis brazos
para arrancarla a pedazos
en una queja postrera,
¡como si en vos gimiera
mi propio corazón!...

¡Corazón!...
Que lanzás al viento
con cada suspiro
el hondo lamento
de tu sentimiento,
y en cada respiro
crece tu emoción...
Cuando en la tristeza
tu canción se abisma,
¡sos el alma misma
de mi bandoneón!...

A Montmartre

Montmartre, tan parisino,
ensueño de juventud...
¿Quién te hizo tan argentino,
con tu molino, con tu "faubourg"?
¡Colina de la locura,

borracha de bandoneón!...
 Si el tango mató tu calma,
 te trajo un alma
 ¡con su emoción!...

Cuando cantan
 los veinte años
 como un tango
 su ilusión,
 y se agitan
 como alas
 que tuviera
 el corazón,
 no hay nada inmenso para su vuelo,
 ni el cielo, ni la mar...
 y a Montmartre,
 desde Boedo,
 hay un paso nada más...

¡Muchachos, hasta el regreso!...
 ¡Que los acompañe Dios!...
 La vida no es más que eso:
 ¡un día un beso
 y otro un adiós!...
 No lloren la despedida,
 ¡que no muere el que se va!...
 Quien bien quiere nunca olvida...
 Y al fin la vida
 ¡lo volverá!...

Silbando

Una calle en Barracas al Sud,
 una noche de verano,
 cuando el cielo es más azul
 y más dulzón el canto del barco italiano...
 Con su luz mortecina, un farol
 en la sombra parpadea
 y en un zaguán
 está un galán
 hablando con su amor...

Y, desde el fondo del Dock,
 gimiendo en lánguido lamento,
 el eco trae el acento
 de un monótono acordeón,
 y cruza el cielo el aullido
 de algún perro vagabundo
 y un reo meditabundo

va silbando una canción...

Una calle... Un farol... Ella y él...
 y, llegando sigilosa,
 la sombra del hombre aquel
 a quien lo traicionó una vez la ingrata moza...
 Un quejido y un grito mortal
 y, brillando entre la sombra,
 el relumbrón
 con que un facón
 da su tajo fatal...

Y desde el fondo del Dock,
 gimiendo en lánguido lamento,
 el eco trae el acento
 de un monótono acordeón...
 Y, al son que el fuelle rezonga
 y en el eco se prolonga
 el alma de la milonga
 va cantando su emoción.

Por El Camino

A los chirridos del rodar del carretón
 y que despiertan al guardián chajá,
 el alma en pena del boyero va
 rumbo a los pagos por el cañadón.
 Y al sonsonete dormilón de su silbar
 con que el pretende reanimar al buey,
 leguas y leguas traga en su rumiar
 la yunta yaguaré.

Ningún apuro tiene él en llegar,
 pues lo dice su canción:
 que no hay distancias para fatigar
 los bueyes de la ilusión.
 "Quien diga que no hay querencia
 que lo pregunte a la ausencia."
 Y sigue el pobre con su carretón
 la huella del cañadón.

Pero no queda nada ya del rancho aquel
 que hace seis meses al partir dejó.
 Como un pampero todo se llevó
 la mala racha de la ausencia cruel.
 Y al sonsonete dormilón de su canción,
 con que él quisiera reanimar su fe,
 vuelve a tirar del viejo carretón
 la yunta yaguaré.

Ningún apuro tiene ya en correr
 pues lo dice su canción:
 que no hay pantano para detener
 el carro del corazón.
 "Mal viento es el de la ausencia
 cuando sopla en la querencia."
 Y sigue el pobre con su carretón
 la huella del cañadón.

Organito De La Tarde

Al paso tardo de un pobre viejo
 puebla de notas el arrabal,
 con un concierto de vidrios rotos,
 el organito crepuscular.
 Dándole vueltas a la manija
 un hombre rengo marcha detrás
 mientras la dura pata de palo
 marca del tango el compás.

En las notas de esa musiquita
 hay no sé qué de vaga sensación
 que el barrio parece
 impregnarse todo de emoción.
 Y es porque son tantos los recuerdos
 que a su paso despertando va
 que llena las almas con un gran deseo de llorar.

Y al triste son
 de esa su canción
 sigue el organito lerdo
 como sembrando a su paso
 más pesar en el recuerdo,
 más calor en el ocaso.
 Y allá se va
 de su tango al son
 como buscando la noche
 que apagará su canción.

Cuentan las viejas que todo saben
 y que el pianito junta a charlar
 que aquel viejito tuvo una hija
 que era la gloria del arrabal.
 Cuentan que el rengo era su novio
 y que en el corte no tavo igual...
 Supo con ella, y en las milongas,
 con aquel tango reinar.

Pero vino un día un forastero,

bailarán, buen mozo y peleador
 que en una milonga
 compañera y pierna le quitó.
 Desde entonces es que padre y novio
 van buscando por el arrabal
 la ingrata muchacha
 al compás de aquel tango fatal.

Invocación Al Tango

Suena, tango amigo, tu canyengue dormilón,
 vuelquen los violines melódicos su cantar,
 gima su rezongo de tristeza el bandoneón
 que también yo quiero recordar.
 Como vos yo tuve una canción dentro de mí,
 como en vos trinaron mis violines
 su emoción
 como en vos mil veces se ha encogido
 de sufrir
 este fueye de mi corazón.

Tango, que traés el olvido
 como una copa de alcohol,
 y emborrachás el sentido
 con el veneno de tu sensación.
 Dame, tango, tus tristezas,
 que borracho de ilusión
 yo quiero que tus ternezas
 me expriman como un fueye el corazón

Ella también era una canción hecha mujer
 y era como un trino de alegría su mirar,
 como melodías de violines su querer
 y cadencias de tango su andar.
 Pero halló en la copa de tus versos su sentir
 y también borracha de tu mala sugestión,
 de tus bandoneones aprendió el hosco gemir
 y ya para siempre entristeció.

El Viejo Vals

Al lánguido compás
 de un vals de Chopin,
 mi amor te confesé
 sin ver que más
 llamaba tu interés aquel vals.
 Por eso hoy mi canción
 va a su mismo compás,

te llora como un bien
que ya jamás
verá mi corazón su vaivén.

Fue como un loco volar de falena
con giros y vueltas en torno al panal
que nos deslumbra y nos llena
de un dulce mareo sutil y fatal.
Juntos mi pecho y tu seno,
los dos corazones, latiendo a la par,
fijo, impasible y sereno
tu frío mirar.

Quién me diría que toda la gloria
de aquella gentil posesión,
era la efímera coda que al vals
se ponía mi loca ilusión.
Dócil tu mano en mi mano,
mi brazo oprimiendo tu talle liviano,
y en tanto mi acento muriendo
en el lento girar del valsear.

Falena de salón.
mi corazón también
sus alas de ilusión
quemó tenaz
girando en aquel vals de Chopin.
Borracho de pasión,
y ciego de querer,
se lanza a tu atracción
sin ver que más que un alma
en ti, mujer, hay un vals.

El Aguacero (canción De La Pampa)

Como si fuera renegando del Destino
de trenzar leguas y leguas sobre la triste extensión
va la carreta, rechinando en el camino
que parece abrirse, al paso de su blanco cascarón.

Cuando chilla la osamenta
señal que viene tormenta...
Un soplo fresco va rizando los potreros
y hacen bulla los horneros anunciando el chaparrón...

Y la Pampa es un verde pañuelo,
colgado del cielo,
tendido en el sol,
como a veces resulta la vida

sin sombras ni heridas,
 sin pena ni amor...
 El viento de la cañada
 trae gusto a tierra mojada
 y en el canto del viejo boyero
 parece el pampero
 soplar su dolor...

Se ha desatado de repente la tormenta
 y es la lluvia una cortina tendida en la inmensidad
 mientras los bueyes, en la senda polvorienta,
 dan soplidos de contento como con ganas de andar...
 ¡Bien haiga el canto del tero
 que saluda al aguacero!
 Ya no es tan triste la tristeza del camino
 y en el pértigo el boyero siente ganas de cantar.

Langanay, viejo buey, lomo overo,
 callado aparvero de un mismo penar,
 igual yugo nos ata al camino...
 ¡Pesado destino
 de andar y de andar!
 ¿Adónde irás, buey overo
 que no te siga el boyero?
 Y la Pampa es un verde pañuelo,
 colgado del cielo, que quiere llorar...

Aquella Cantina De La Ribera

Brillando en las noches del puerto desierto,
 como un viejo faro, la cantina está
 llamando a las almas que no tienen puerto
 porque han olvidado la ruta del mar.

Como el mar, el humo de niebla las viste
 y envuelta en la gama doliente del gris
 parece una tela muy rara y muy triste
 que hubiera pintado Quinquela Martín.

Rubias mujeres de ojos de estepas,
 lobos noruegos de piel azul,
 negros grumetes de la Jamaica,
 hombres de cobre de Singapur.

Todas las pobres almas sin numbo
 que aquí a las plazas arroja el mar,
 desde los cuatro vientos del mundo
 y en la tormenta de una jazz-band.

Pero hay en las noches de aquella cantina
 como un pincelazo de azul en el gris,
 la alegre figura de una ragazzina
 más breve y ardiente que el ron y que el gin.

Más breve cien veces que el mar y que el viento,
 porque en toda ella como un fuego son
 el vino de Capri y el sol de Sorrento
 que queman sus ojos y embriagan su voz.

Cuando al doliente compás de un tango
 la ragazzina suele cantar,
 sacude el alma de la cantina
 como una torva racha de mar.

Y es porque saben aquellos lobos
 que hay en el fondo de su canción
 todo el peligro de las borrascas
 para la nave del corazón.

Rulitos

Perfumados como matas de verbena
 en su frente sus rulitos de azafrán
 parecían, al bullir en su melena,
 las burbujas de una copa de champán...

Fue, sin duda, una ironía del Destino
 la que aquellas sortijitas le doró
 porque sólo una quimera de oro y vino
 fue la dicha mentirosa que vivió.

...Y confiando demasiado en su tesoro,
 entre amores que morían con el día,
 como quien regala lindas pepas de oro
 el recuerdo de sus rulos repartía...

Pero vino, con la hora de la tarde,
 el cansancio y el olvido y la tristeza
 y sin nombre, sin amor y sin belleza,
 en la gloria de su apodo se durmió.

Papel Picado

Pasaste en el turbión del carnaval,
 como un detalle más de su tropel,
 y me arrojaste, riéndote, al pasar,
 un manotón de trozos de papel.

Nevaba. Estaba viejo mi gabán,
y yo sentí llegar al corazón,
como otra nieve cruel,
tus trozos de papel,
que fueron pedacitos de ilusión.

¡Carnaval!... Carnaval
que te burlas de mí,
¿volverás a pasar
otra vez con Mimi?

¡Carnaval!... Carnaval,
¿mis treinta años qué son
si no sé ni cantar
ni olvidar tu canción?

También a mi buhardilla un carnaval,
te trajo la comparsa aquella vez.
Era en París. Nevaba y no había pan,
y te pintó un banquete mi pincel.

Entonces era nuevo mi gabán
y loco el corazón, ciega la fe.
Helaba y en mi afán
lo mismo lo empeñé,
para comprar papel
en vez de pan...

Griseta

Mezcla rara de Museta y de Mimi
con caricias de Rodolfo y de Schaunard,
era la flor de París
que un sueño de novela trajo al arrabal...
Y en el loco divagar del cabaret,
al arrullo de algún tango compadrón,
alentaba una ilusión:
soñaba con Des Grieux,
quería ser Manon.

Francesita,
que trajiste, pizpireta,
sentimental y coqueta
la poesía del quartier,
¿quién diría
que tu poema de griseta
sólo una estrofa tendría:
la silenciosa agonía

de Margarita Gauthier?

Mas la fría sordidez del arrabal.
 agostando la pureza de su fe,
 sin hallar a su Duval,
 secó su corazón lo mismo que un muguet.
 Y una noche de champán y de cocó,
 al arrullo funeral de un bandoneón,
 pobrecita, se durmió,
 lo mismo que Mimi,
 lo mismo que Manón.

Qué le importa al mundo

Qué le importa al mundo mi problema
 Si él no me resuelve mi dilema,
 Qué le importa al mundo si se engaña mi razón
 Metiendo el corazón, engaña.

Qué le importa al mundo mi tristeza
 Si se me ha subido a la cabeza
 Qué le importa al mundo mi sufrir
 Siendo mi problema tan solo vivir.

La dicha se nos tumba y el mundo sigue andando
 La fe se nos derrumba y el mundo sigue andando
 Nos falla hasta la suerte y el mundo sigue andando
 Llamamos a la muerte y el mundo sigue andando.
 No hay nada que sea firme,
 Todo en el mundo gira,
 Parece hasta mentira, pero esa es la verdad.

Que le importa al mundo que mi pena
 Sea con mi vicio mi condena,
 Qué le importa al mundo
 Si mi vida con alcohol
 Se tira del amor la herida.

Qué le importa al mundo mi tristeza
 Si se me ha subido a la cabeza
 Qué le importa al mundo mi aflicción
 Si él no puede darme ya ni la ilusión.

La dicha se nos tumba y el mundo sigue andando
 La fe se nos derrumba y el mundo sigue andando
 Nos falla hasta la suerte y el mundo sigue andando
 Llamamos a la muerte y el mundo sigue andando.
 No hay nada que sea firme,

Todo en el mundo gira,
Parece hasta mentira, pero esa es la verdad.

26

CUADRO SEGUNDO

(Telón corto de calle de arrabal representando una
bocaálle. A la derecha, la esquina, almacén con ven-
tana de roja y puerta practicable cerrada. Es la una
de la mañana.

ESCENA PRIMERA

Al caer el telón se oye lejano un toque de ronda.
Baseguida el melancólico son de un organillo; al
terminar entran en escena por izquierda y al com-
pás de una marcha cónque salieron en el cuadro anter-
rior, SERENATA, GIOANIN, DON LUCIO, PIBE, COMPADRES 1º y
2º y tres murguistas)

GIOANIN: -(Marcadamente ebrio) Bueno, vamos a tocarle
un tango a Carlín, pa que abra.

SERENATA: - Perfectamente! "El Biabista" (Rompen con
un tango que cantan y bailan Compadres 1º y 2º y
Pibe)

MUSICA

HABLA DO

VOZ: - (Dentro, se abre la ventana) Gracie... ¿quién es?...

GIOANIN: - Oiga Carlín... ¿Abra quiere?...

VOZ: - E' tropo tarde.

GIOANIN: - No importa, abra; soy yo... Queremos comprar algo...

VOZ: - Bueno, ma se ne van en seguida?... eh?...

GIOANIN: - Sí hombre; abra. (Se abre la puerta) Vamos, muchachos, entren... Pillaremos algo... GIOANIN y los demás entran)

ESCENA II

SERENATA Y DON LUCIO

LUCIO: - Decima, ché Serenata. Pa que vamos allá?

SERENATA: - Y?... Se le ha antojao a Gioanin y Vá. sabe como es él... quiere darle serenata y si puede armar bailongo.

LUCIO: - A mí me parece que debíamos dejarla tranquila.

SERENATA: - Y por qué?... Al hombre le parece fácil reconquistarla... y qué diablo. El fruto ajeno es más sabroso.

LUCIO: - Pero es un amigo, un compañero.

SERENATA: - Qué amigo! El amor es más dulce que la amistad.

LUCIO: - Vaya una filosofía! Francamente, ché Vds. son una punta e' bestias, tienen más ley que el instinto egocísta y brutal de las bestias.

SERENATA: - Y de ahí?... Nos han enseñao otra cosa acaso?... Pa eso somos pobres chusmas... qué quiere usted que andemos con filosofías y macanas, cuando donde pibes no hemos reconocido más derecho que el de más fuerte, ni más caricia que la del palo, ni más alegría que la meter gatos al horno?... Avise!...

LUCIO: - Bueno... Es inútil... Vos también tenés razón.

SERENATA: - Y claro que la tengo.

LUCIO: - No te la niego... Cada cual se agarra de la vida con uñas que le han dao... ves?... Esa es la serenata que venimos tocando hace una punta e siglos a otra punta de desocupados y felices. Así... como esa otra... En la sombra y en el silencio... Como pa que se la lleve el viento.

GICANIN: - Y los demás. Saliendo. Vamos?

LUCIO: - Vamos... que siga la farra. (Rompen a andar al son de la guitarra)

M U T A C I O N

Diario La Época , martes 10 de julio de 1928.

La Argentina, su riqueza y su porvenir

Por José González Castillo

Con motivo de la proyección en privado de la película *La Argentina, su riqueza y su porvenir*, pasada en el Cine Gaumont y filmada por la compañía cinematográfica artística y cultural hispanoamericana "Cervantes", el conocido autor teatral, José González Castillo, antes de proyectarse el film pronunció un discurso exponiendo el plan de acción que pensaba desarrollar la empresa Cervantes.

He aquí el discurso del Sr. José González Castillo:

La Compañía cinematográfica artística y cultural hispanoamericana Cervantes me ha encomendado la para mí grata misión de explicar en este acto los propósitos que guiaron la constitución y las causas que inspiraron esos propósitos.

Desde luego, acepto complacido y honrado el encargo, porque si mi condición de argentino, hijo de españoles, me lo imponen como un deber, el orden de mis ideas al respecto, en todo coincidentes con las de la compañía, me lo autorizan como un derecho.

En homenaje a la paciencia de los que me escuchan, seré tan breve como preciso.

Debo ante todo declarar que no guía a los organizadores de esta empresa ningún propósito subalterno de lucro o de comercio, de baja politiquería ni de mezquina vanidad, ya que la utilidad que en cualquiera de estos órganos pudiera adjudicar las obras, estaría muy por debajo del esfuerzo realizado. Españoles casi todos ellos —hay también un argentino— radicados en Argentina, donde el trabajo propio y la generosidad del país, les ha vinculado a su progreso y a su fortuna, su acción en esta iniciativa, es casi un deber de reconocimiento y de gratitud. Incorporados a la nacionalidad por el hogar y por el afecto, por el recuerdo y por la esperanza, su sacrificio, si lo hubiere, no sería más que el fruto de su amor a la tierra generosa que los amparó y a la patria venerable que los vio nacer. Su única compensación estará pues, en ver coronada la iniciativa por la realidad.

Es conocida la obra de acercamiento hispano-americano que de consumo realizan gobiernos y pueblos, diplomáticos y escritores, instituciones oficiales y privadas. La prensa, el libro, la conferencia, los mil y un resortes de la divulgación y del conocimiento recíproco, se han puesto en juego en el patriótico interés de mantener y acrecentar constantemente, el vínculo cordial entre la madre patria y sus hijas de América. Los frutos de esta siembra no pueden ser más generosos y fecundos ya que día por día vemos

confirmarse los lazos de todo orden que unen a los pueblos de la misma lengua y de la misma estirpe, y sin embargo siempre un resorte queda por tocar, siempre un detalle resta por cumplir, siempre un nuevo recurso aparece para la iniciativa insaciable, para el ansia satisfecha para quienes comprenden y saben que nada hay de más, nada hay de más ni nada sobra cuando de tales y tan sagradas obligaciones se trata.

Uno de los recursos es el cinematógrafo, un tanto olvidado en la obra de propaganda hispanoamericana, y que sin embargo ofrece por sobre todos los medios de la divulgación, la más inmediata y positiva eficacia.

Recurso poderoso de enseñanza y de demostración objetiva, el cinematógrafo aventaja a la prensa, al libro y a la palabra hablada con la maravillosa virtud de la visión animada, con la insustituible condición de la síntesis, con el encanto insuperable de su amenidad y de su interés. Y constituye entonces como medio y recurso de intercambio de nociones o de ideas, el agente único, exclusivo e inigualable, para esta obra de fraternidad, que no es sino obra de conocimiento mutuo, de recíproca simpatía y de común entendimiento.

Los españoles que conocen la Argentina, saben cuán poderoso es para el pueblo criollo, de origen español, el interés por las cosas de España, por lo que habla de la patria de sus padres, por lo que le revela ese secreto y maravilloso encanto de la tierra de origen. Los argentinos que conocen a España saben cuán precioso es para el pueblo español todo lo que se relaciona con estos países de ensueño y de esperanza donde siempre hay un deudo, donde siempre alienta una ilusión o duerme algún recuerdo.

Satisfacer ese interés es hacer obra de acercamiento, porque es nutrir el conocimiento y alimentar la simpatía. En este caso, nada más positivo que la demostración viva de la pantalla que tiene la eficacia educadora del viaje y la lección, de la amenidad y la síntesis.

Factores generadores y generalizadores del error contribuyen al desconocimiento mutuo de estos países, y por ende, al concepto equivocado que recíprocamente puede surgir en verdadero perjuicio de su verdadero acercamiento y que desgraciadamente, no bastan para neutralizar ni la prensa, ni el libro, ni la conferencia ni la acción noticial, ni la propaganda privada. Y esos factores, que desde ya calificamos dentro del orden objetivo, sólo el cinematógrafo por su objetivismo precisamente, puede desvirtuar y destruir. Para quien haya viajado por España, resulta fácil distinguir y reparar esos tres elementos del error. Son ellos: primero, la ignorancia de las condiciones de vida de esos países, de su progreso y de su afán de considerarlos tierras selváticas, de embrionaria civilización y hostil naturaleza.

Segundo: la leyenda fantástica que nos convierte en viveros de oro, generadores de fáciles fortunas, y a cuya creencia tanto contribuyen los "indianos" enriquecidos rápidamente, y

que –por aquello de que “a luengas leguas, luengas mentiras”- , tan poco se preocupan de decir la verdad o tan mucho se ocupan de magnificar el error con sus inverosímiles aventuras.

Y finalmente, y este es el peor de los factores del error –la difamación lanzada a los cuatro vientos por el viajero fracasado, por el aventurero malogrado, que de regreso a su patria no tiene sino rencores o amarguras que difundir de estos países donde sólo fracasa la indolencia y donde sólo se amargan los ineptos.

Contra esos errores, el cinematógrafo, que dice y demuestra la verdad, ofrece su insuperable y magnífica contribución. Y contra esos errores, que son idénticos o parecidos en Argentina con respecto a España, es que la Cía. Cervantes se ha constituido utilizando el moderno y útil elemento educativo, como su arma principal y única para enseñar a los argentinos lo que es y cómo es la verdadera España y a los españoles lo que es y cómo es la verdadera Argentina.

Al efecto se ha comenzado por donde se deben comenzar las acciones positivas, por hacerlas mal o bien, como decía Sarmiento, pero haciéndolas. La sección argentina, ha elaborado con los inconvenientes inherentes a todo comienzo _____ que vais a ver tratando _____ siquiera sea someramente de mostrar una visión general de nuestro país en la teoría y práctica y una positiva obra de propaganda.

Este film que va _____ por el primer correo, se exhibe en toda la península, especialmente en pueblos, aldeas y pequeñas ciudades de las provincias, donde tan pequeño es el verdadero conocimiento de Argentina. Luego, sus leyendas traducidas al francés, al inglés, al portugués, a fin de proyectarlos en los países de esos idiomas construyendo de tal modo prácticas de acción.

Una segunda parte se refiere a los aspectos morales e intelectuales de nuestro progreso que completa la obra. Y en ese film se trata de demostrar lo que significan las instituciones científicas, educativas, artísticas y políticas del _____ presentará a nuestros primeros hombres de ciencias y de las letras, y ofrecerá una completa noción de esta otra Argentina que no es menos _____ y destacada _____. Esta película está _____ contándose afortunadamente con la cooperación entusiasta de las instituciones.

Finalmente, una tercera película se dedicará a descubrir la colaboración extranjera en el terreno argentino, dando su lugar a cada colectividad y a lo que ha hecho el esfuerzo del inmigrante en el ejercicio de las libertades y en la generosidad hospitalaria de este suelo. Estos films serán estrenados el próximo 12 de octubre, Día de la Raza, en las cuatro capitales latinas: Roma, París, Madrid y Buenos Aires. Simultáneamente se está

elaborando en España otra película como ésta en la que se nos dará una idea general de la madre patria en todos sus aspectos históricos, su caudal monumental artístico, industrial, etc. importantísimo film que tendremos muy pronto la satisfacción de ver aquí y que difundirá por toda la Argentina el verdadero conocimiento de España y contribuirá a aumentar, si es posible, el cariño y la admiración por la gloriosa progenitora de pueblos. Estos son los reales y únicos propósitos del grupo de españoles y argentinos que han constituido la Cía. Cervantes, y éste el primer fruto.

Su compensación y su ganancia estarán en ver algún día si su idea ha contribuido al conocimiento recíproco entre España y la Argentina –sus dos patrias- sin gauchos ni tangos, sin _____ ni panderetas.

He dicho.

Anexo B

Madrid Aires 17 de Octubre de 1907



PAPEL Y TINTA

10 de

AÑO I



Escena de rompe y raja que, — pan de todas las horas — por ser entre planchadoras queda en aguas de borraja.

SINFOROSA (negra), LA RÁPIDA, PETRONA
INÉS, VARIAS

Sinf. — Che, Rápida.... Acabarás?....
Rap. — Como te veo con jeta
Sinf. — Quería saber si hay retreta....
Rap. — Por mi, che, lo que querás....
Sinf. — O crees que por que de vicio
me le calle á la señora
estoy aquí de planchadora
como pa todo servicio....
Sinf. — Pa todo....? No me parece....
demasio tenés que hacer
con servir en el taller
siquiera pá la kermese....
Rap. — A vos....?
Sinf. — Si el cuero me da
pueda ser....
Rap. — Que, sin lisonja,
no sirve ni para lonja
por lo augeriao....
Sinf. — Tu mamá....
debía de ser ligera
pa planchar al terciopelo....
Rap. — Como la hija.... contra el pelo,
pa hacerlo parar....
Petrona. — (a Inés) Tigrera!
Dejá e'trabajar, che Inés,
que ya hay fiesta para rato....
Inés. — (con sorna). No me hagás reir.... tengo
[flato.

Sinf. — Epla, che! No te apurés....
que lo que es por el amago
bien podés equivocarte....
(por la Ráp.) que ésta, es sólo puro parte
como *asamblea* en día é pago....
Rap. — Se ve que estás al corriente
con los nombres del servicio....
Sinf. — (con intención) Claro, como que el oficio
no da pa comer al cliente....
Rap. — Si lo decís por Benito
mejor es que te limpiés
antes que de él te ocupés....
Sinf. — Como que es de pastelito....
Rap. — Y como que no es bombero
con ascenso á vigilante
Sinf. — Pero en cambio es serushante
y especialista artillero!
Rap. — Lambete que estás de güevo....
Sinf. — Con esa.... que más quisiera....
no soy tumba de leonera
para mantener malevos....
Rap. — (exasp.) Tu agüela, negra trompeta....
Sinf. — Que hacés? Algodón en rama....
Rap. — (avalanz.) Lo que es de esta ni tu mamá
te va á conocer la jeta....
Inés. — (alarmando) La señora....
Rap. — Te prevengó
que si volvés á empezar....
Sinf. — Que harás?....
Rap. — Te voy á probar
de que pocas pulgas tengo
y no aguanto que me embromen.
Sinf. — Por lo que se puede ver,
que pulgas vas á tener
si las chinches se las comen.



LA NUEVA COMPAÑÍA DEL "ARGENTINO"



Elías Gutiérrez



Esteban Patrascio



Guillermo Battaglia



María Ubago



Sara Ortiz



Marcela Osterrieti

Coincide la aparición de nuestro número con la fecha en que debe hacer su debut la nueva compañía nacional, que bajo la competente dirección del señor Ezequiel Soria, actuará en el espacioso Teatro Argentino.

Está compuesta por elementos de indiscutible valer y positivos méritos.

Promete destacarse del núcleo de las diversas compañías de su género, y asegurará, por consiguiente días de triunfo para el arte escénico nacional.

En ella están cifradas muchas esperanzas, y anhelamos, muy de veras, porque la realidad las corone con el más feliz y halagador de los éxitos.



Lucrecia Borda



Lea Cornaro



Rosa Martínez



Lidia Parisi



Anella Steconi



Fedora Borda



Sabina Gutierrez



Amelia La Madrid



Aida Borda



Luis Vittone



Segundo Pomar



Raúl García



Enrique Muñoz



Salvador Rosset



Francisco Polo

Sección Segunda

LOS
PRIMEROS
ESTRENOS
DE LA
NUEVA
TEMPORADA
TEATRAL
DE
BUENOS
AIRES



JOSE GONZALEZ CASTILLO, asesor literario de la compañía argentina de Matilde Rivera, Enrique de Rosas y Eva Franco, leyendo a todos los artistas que la componen "El pato silvestre", de Enri- que Ibsen, obra con la cual dicho conjunto inauguró su temporada en el teatro de la Comedia

Fots. LA PRENSA



BIBLIOGRAFÍA

- Alippi, Elías. 1949. "Mis experiencias como director artístico", en **Boletín de Estudios de Teatro**, VIII, n° 26, (julio-septiembre): 68-76.
- Arlt, Roberto. 1932. **Aguafuertes porteñas**. Buenos Aires: Diario El Mundo del 23 de octubre.
- Armus, Diego (editor). 2002. "El viaje al centro: tísicas, costureritas y milonguitas en Buenos Aires 1910-1940" en **Entre médicos y curanderos: Cultura, historia y enfermedad en la América Latina moderna**. Buenos Aires: Grupo Editorial Norma.
- Astarita, Gaspar V. 1981. **Pascual Contursi. Vida y obra**. Buenos Aires: Ediciones La Campana.
- Bajtin, Mijail. 1990. **La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento**. México: Alianza Universidad.
- _____, 1993. **Problemas de la poética de Dostoievski**. México: Fondo de Cultura Económica.
- Barbero, Jesús Martín. 1987. **De los medios a las mediaciones**. Barcelona: Editorial Gustavo Gili S.A.
- Barletta, Leónidas. 1960. **Viejo y nuevo teatro**. Buenos Aires: Editorial Futuro S.R.L.
- Barrancos, Dora. 2001. "La vida cotidiana" en **El progreso, la modernización y sus límites (1889-1916) en la Nueva Historia Argentina**, Tomo 5, págs. 555 a 570. Buenos Aires: Sudamericana.
- Berenguer Castellary, A. y otros. 1984. **Sobre el concepto de cultura**. Barcelona: Editorial Mitre.
- Bergson, Henri. 2003. **La risa**. Buenos Aires: Editorial Losada S.A.
- Bigsby, C.W.E. 1982. **Examen de la cultura popular**. México: Fondo de Cultura Económica.
- Bilsky, Edgardo J. 1985. **La F.O.R.A. y el movimiento obrero /1 (1900-1910)**. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- Borges, Jorge Luis. 1955. **Evaristo Carriego**. Argentina: Emecé Editores S.A.
- _____, 1956. "El milagro secreto" en su **Ficciones**. Buenos Aires: Emecé Editores S.A.
- Burke, Peter. 1978. **La cultura popular en la Europa moderna**. Madrid: Alianza Editorial.

- Carella, Tulio. 1957. **El sainete criollo. (Antología)**. Buenos Aires: Librería Hachette S.A.
- _____. 1966. **Tango. Mito y esencia**. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- Carriego, Evaristo. **La canción del barrio**. 1967. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- Casares, Julio. 1959. **Diccionario ideológico de la lengua española**. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, S.L.
- Cayol, Roberto Lino. 1919. **El debut de la piba**. El teatro Nacional, año II, n ° 73.
- Contursi, Pascual y José María. 1977. **Cancionero**. Buenos Aires: Torres Agüero Editor.
- Cohen, Néstor (comp.); Carballude, Ana María; Malegaríe, Jessica; Pérez Fernando; Santamaría Roxana. 2004. **Puertas adentro: la inmigración discriminada, ayer y hoy**. Buenos Aires: Instituto de Investigaciones Gino Germani, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires. (IIGG Documento de trabajo N° 36.
- Couselo, Jorge M. 1970. **Historias de cine argentino. El período mudo. El tango en el Cine**. (Revista Buenos Aires Tango N° 2, 1970).
- Cutolo, Vicente. 1998. **Historia de los barrios de Buenos Aires**. Buenos Aires: Editorial Elche.
- De Diego, Jacobo. 1982. "El autor y el actor. Recordando a Carlos Mauricio Pacheco y Enrique Muiño". En la Revista **Todo es historia** N° 184.
- De la Guardia, Alfredo. 1953. **Imagen del drama**. Buenos Aires: Editorial Schapire.
- De la Vega, Milagros. 1979. **En aguas del recuerdo. Memorias**. Buenos Aires: Ediciones Corregidor.
- Del Pino, Diego. 1971. "José González Castillo y el mundo literario de Boedo". Revista **Todo es Historia** N° 46.
- Del Valle Inclán, Ramón. 1944. **Voces de Gesta**. Argentina: Espasa Calpe.
- Devoto, Fernando. 2005. "La confianza en el progreso como signo de una época" en **La fotografía en la Historia Argentina, tomos I y II**. Buenos Aires: Arte Gráfico Editorial Argentina.
- _____, 2003. **Historia de la inmigración en Argentina**. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- _____ y Gianfausto Rosoli (comp.), 1985. "La integración de los inmigrantes italianos en Argentina" y "Mirando a los italianos. Algunas imágenes esbozadas por la élite en

tiempos de la inmigración masiva” en *La inmigración italiana en la Argentina*. Buenos Aires: Editorial Biblos.

▪ ____ y Barbero María Inés. 1983. *Los nacionalistas. 1910-1932*. Buenos Aires Centro Editor de América Latina.

▪ Garzón, Tobías. 1910. *Diccionario Argentino*. Barcelona: Imprenta Elzeviriana de Borrás y Mestres.

▪ Di Núbila, Domingo. 1961. *Juan Sin Ropa*. Revista Lyra. Buenos Aires.

▪ Eco, Humberto. 1993. *Apocalípticos e integrados*. Barcelona: Editorial Lumen S.A.

▪ Enciclopedia Universal Ilustrada Europeo-Americano. Tomo XXXI. 1933. Madrid: Espasa-Calpe.

▪ Faig, Carlos. 1969. “Elías Alippi” en *Quién fue en el teatro nacional*. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas.

▪ Ferrer, Horacio. 1970. *El libro del tango. Historias e imágenes*. Buenos Aires: Ediciones Osorio-Vargas.

▪ Foppa, Tito Livio. 1961. *Diccionario Teatral del Río de la Plata*. Buenos Aires: Argentores.

▪ Ford, Aníbal, Rivera, Jorge B., Romano, Eduardo. 1990. *Medios de Comunicación y Cultura Popular*. Buenos Aires: Editorial Legasa.

▪ Gallo, Blas Raúl. 1970. *Historia del sainete nacional*. Buenos Aires: Editorial Buenos Aires Leyendo.

▪ García Canclini, Néstor. 1984. *¿De qué estamos hablando cuando hablamos de lo popular?* Revista Punto de Vista n° 20 (mayo). Buenos Aires.

▪ García Jiménez, Francisco. 1997. *Así nacieron los tangos*. Buenos Aires: Corregidor.

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

▪ Germani, Gino y Garciarena, Jorge. 1961. “Carácter y estructura social”, “Estratificación Social” y “El carácter social” en *De la sociedad tradicional a la sociedad de masas*. Buenos Aires: UBA.

▪ Gobello, José. 1980. “El tango romanza” y “Los poetas” en *Crónica General del Tango*. Buenos Aires: Editorial Fraterna. Goldar, Ernesto. 1971. *La malavida*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.

▪ González Arrili, Bernardo. 1967. *Buenos Aires 1900*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.

- González Castillo, José, 1937. **El sainete, medio de expresión teatral argentino**, en Cuadernos de Cultura Teatral, 5: 35-56.
- _____, 1910. **La telaraña**. Revista Teatral El teatro Popular s/Nº.
- _____, 1914. **Los invertidos**. Revista Bambalinas. Año II, nº 44.
- _____, 1914. **El grillete**. Revista Teatral El Teatro Popular s/nº.
- _____, 1918. **Luigi**. Revista El Teatro Nacional, año I, nº 6.
- _____, 1918. **Objetos perdidos**. La Novela Cómica Porteña, año I. nº 8.
- _____, 1918. **Aires de la tierra**. Publicada por la Sociedad Argentina de Autores Dramáticos.
- _____, 1918. **El Mayor Prejuicio**. Revista Teatral La Escena, año I, nº 12.
- _____, 1918. **La mujer de Ulises**. Edición Extraordinaria de Alborada.
- _____, 1919. **El hijo de Agar**. Revista Teatral Bambalinas, año II, nº 74.
- _____, 1919. **Los Invertidos. La moral en el teatro**. Revista Teatral Bambalinas, año II, nº 44.
- _____, 1919. **Yunta Brava**. Revista semanal de teatro El Teatro Nacional, año II, nº 53 y 54.
- _____, 1919. **La pebeta del bar copetín**. Revista de la Sociedad Argentina de Autores.
- _____, 1919. **Los buscadores de trufas**. Revista El Teatro Nacional nº 85.
- _____, 1920. **El pobre hombre**. Revista Teatral El Teatro Popular, año II, nº 36.
- _____, 1921. **Cómo se hace un drama**. Revista Teatral La Escena, año IV, nº 157.
- _____, 1924. **Aurora Boreal**. Revista Teatral La Escena, año VII, nº 302.
- _____, 1925. "Acotaciones al margen del año teatral" en el **Anuario Teatral Argentino 1925-1926**. Argentores.
- _____, 1925. **Hermana mía**. Revista Teatral El Teatro Popular s/nº.
- _____, 1928. **La sombra del pasado**. Sin datos de edición.
- _____, Vacarezza, Alberto y Berrutti, Alejandro. 1930. **Mañana será otro día**. Revista teatral Bambalinas, año VII, nº 627.
- _____, 1933. **Diálogo de vanguardia**. Revista Teatral La Escena, año XVI, nº 766.
- _____, 1933. **Donde hubo fuego**. Revista Teatral La Escena, año XVI, nº 747.
- _____, 1936. **Episodios históricos para teatro y radio**. Revista Teatral de Argentores, año III, nº 126 (noviembre).
- _____, 1937. **Cosas de Facundo (Radioteatro)**. Revista Teatral de Argentores, año IV, nº 143 (mayo).

- _____, 1937. **El sainete, medio de expresión teatral argentino**, en Cuadernos de Cultura Teatral, 5: 35-56.
- _____, 1939. **El camino de París**. Buenos Aires: Editorial Universal.
- _____, 1942. **Martín Fierro**, teatralización del poema de José Hernández. Instituto Nacional de Estudios de Teatro. Tomo III.
- _____ y Berruti, Alejandro, 1933. **El camino del infierno**. Revista Teatral La Escena, año XVI, n° 771.
- _____, Berruti, Alejandro y Pico, Pedro E., 1933. **Detrás de cada puerta**. Revista Teatral La Escena, año XVI, n° 761.
- _____, Berruti, Alejandro, Pico, Pedro E., Damel, Carlos y Darthes, Camilo, 1933. **El pavo de la boda**. Revista Teatral La Escena, año XVI, n° 762.
- _____ y Camorera, Juan. 1976. **Puerto Madero**. En la Antología del Género Chico criollo de Marco, Posadas, Speroni y Vignolo. Buenos Aires: Eudeba.
- _____ y Collazo, Francisco E., 1925. **Pocas Ganas**. Revista Teatral La Escena, año VIII, n° 385.
- _____ y García Velloso, Enrique, 1920. **Maleva**. Publicación de la Sociedad Argentina de Autores Dramáticos.
- _____ y García Velloso, Enrique, 1930. **Chirimoya**. Revista Teatral Bambalinas. Año VII, n° 625.
- _____, García Velloso, Enrique y Testena, Folco. **¡Dios!**. Revista Teatral La Escena. Año VII n° 336.
- _____, García Velloso, Enrique y Testena, Folco. 1928. **Los conquistadores del desierto**. Revista Teatral Bambalinas. Año XI n° 522.
- _____ y Martínez Cuitiño, Vicente, 1920. **La santa madre**. Revista Teatro Popular, año II, n° 3.
- _____ y Mazzanti, José, 1921. **El hombre que se volvió cuerdo**. Revista Teatral La Escena, año IV, n° 148.
- _____ y Mazzanti, José, 1921. **Vidalita**. Revista La Escena. Supl. N° 68. Año V.
- _____ y Mazzanti, José, 1935. **La mala reputación**. Revista Teatral Argentina, año II, n° 42.
- _____ y Mertens, Federico, 1922. **La zarza ardiendo**. Revista La Escena, año IV, n° 232. Buenos Aires.
- _____ y Schaeffer Gallo, Carlos, 1917. **Los payadores**. Editada por la Sociedad Argentina de Autores Dramáticos.

- ____ y Schaeffer Gallo, Carlos, 1920. **El teniente Maciel**. Publicada por la Sociedad argentina de Autores Dramáticos.
- ____ y Schaeffer Gallo, Carlos, 1921. **La purpurina**. Revista El Teatro Universal, año I, n° 8.
- ____ y Weisbach, Alberto, 1917. **Acquaforte**. Revista Teatral Bambalinas s/n°.
- ____ y Weisbach, Alberto, 1918. **Los dientes del perro**. Revista El Teatro Nacional, año II, n° 55 y 56.
- ____ y Zapata, E. 1913. **El misterio del cuarto de pinturas**. Editada por la Sociedad Argentina de Autores Dramáticos.
- Gottling, Jorge. 1998. **Tango, melancólico testigo**. Buenos Aires: Editorial Corregidor.
- Gramsci, Antonio. 1975. **Cuadernos de la Cárcel: los intelectuales y la organización de la cultura**. México: Juan Pablos Editor.
- Grignon, Claude y Passeron, Jean Claude. 1991. **Lo culto y lo popular. Miserabilismo y populismo en sociología y en literatura**. Buenos Aires: Nueva Visión SAIC.
- Guinzburz, Carlo. 1986. **El queso y los gusanos**. Barcelona: Muchnik Editores S.A.
- Klein, Teodoro. 1994. **El actor en el Río de la Plata II. De Casacuberta a los Podestá**. Buenos Aires: Ediciones Asociación Argentina de Actores.
- ____, 1988. **Asociación Argentina de Actores. Una historia de luchas**. Buenos Aires: Ediciones Asociación Argentina de Actores.
- ____, 1984. **El actor en el Río de la Plata I. de la colonia a la independencia nacional**. Buenos Aires: Ediciones Asociación Argentina de Actores.
- Hobbes, Thomas. 2001. **“Leviatán”**. Madrid: Editorial Alianza.
- Lemos Martín. 1965. **El primer cabaret no fue el de Los dientes del perro**. En la Revista de Estudios de Teatro. INET N° 9. T. III. Buenos Aires.
- Lomba, Aníbal. 1995. **Pacha Camac. Una peña nacida en Boedo para toda la ciudad (1932-1957)**. Buenos Aires: Academia porteña del Lunfardo. Junta de Altos Estudios Históricos de Boedo.
- Maertens, Federico. 1948. **Confidencias de un hombre de teatro. Cincuenta años de vida escénica**. Buenos Aires: Nos.
- Margulis, Mario, Urresti, Marcelo. 1997. **La cultura en la Argentina de fin de siglo**. Buenos Aires: UBA, Oficina de Publicaciones del CBC.

- Martínez Cuitiño, Vicente. 1954. **El café de Los Inmortales**. Buenos Aires: Editorial Kraft.
- Matamoro, Blas. 1969. **La ciudad del tango**. Buenos Aires: Galerna.
- Matamoro, Blas. 1971. **La historia del tango**. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- Mazziotti, Nora. 1986. "Tres hipótesis en torno a la obra de J. González Castillo", en **Actas de las Terceras Jornadas Nacionales de Investigación Teatral**. Buenos Aires: ACITA: 44-47.
- Mazziotti, Nora. 2000. **Severa denuncia, piedad redentora**, Revista Teatro del TMGSM. Buenos Aires. Año XXI N° 60.
- _____, 1996. "González Castillo: ideario de justicia social", en **Luz, Cámara, Memoria. La historia social del cine argentino**. Buenos Aires: Corregidor.
- Muñío, Enrique. 1936. "El compadrito y el gaucho", en **Cuadernos de Cultura Teatral** n°4: 9-25 (INET. Reproducción de la conferencia dictada el 5/10/36).
- Muñoz, Andrés. 1940. **30 vidas de artistas argentinos**. Buenos Aires: Ediciones Anaconda.
- Nudler, Julio. 2000. "Dramaturgo y tanguero", en **Teatro**, La revista del TMGSM. Buenos Aires, Año XXI N° 60.
- Ordaz, Luis. 2000. "José González Castillo, un rayo que no cesa". Revista **Teatro**, La revista del TMGSM. Buenos Aires, Año XXI N° 60.
- _____, 1983. "Prólogo a El retrato del pibe" en la **Colección de teatro breve argentino**. Buenos Aires: Ediciones culturales argentinas.
- _____. 1963. "José González Castillo. Sainetero popular y dramaturgo". **Revista de Estudios de Teatro**, n° 6. Buenos Aires: INET.
- Pavis, Patrice. 1996. **Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología**. Barcelona: Paidós.
- Pacheco, Carlos Mauricio. 1914. "El Cabaret. Escenas de la vida porteña". Revista **El Teatro Nacional**, año IV, n° 36.
- Pellettieri, Osvaldo. 2003. "José González Castillo: práctica y teoría teatral", en **Escena y realidad**. Buenos Aires: Galerna.
- _____, 2003. "José González Castillo: entre lo popular y lo culto. Un reencuentro feliz". **Revista Teatro 2**. TMGSM. Año I, N° 1.
- _____, 2002. **Historia del Teatro Argentino en Buenos Aires. Volumen II**. Buenos Aires: Galerna.

- _____, 1999. "El inmigrante italiano en la comedia asainetada" y "La antinomia inmigrante/criollo en el teatro de tesis social" en **Inmigración italiana y teatro argentino**. Buenos Aires: Editorial Galerna.
- _____, 1997. **Una historia interrumpida. Teatro argentino moderno (1949-1976)**. Buenos Aires: Galerna.
- _____, 1990. **Cien años de Teatro Argentino**. Buenos Aires: Galerna.
- Podestá, Blanca. 1951. **Algunos recuerdos de mi vida artística**. Buenos Aires (no existen datos de la editorial).
- Podestá, María Esther. 1985. **Desde ya y sin interrupciones (memorias)**. Buenos Aires: Ediciones Corregidor.
- Potash, Robert A. 1984. **El ejército y la política en la Argentina 1928-1945. De Irigoyen a Perón**. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- Pujol, Sergio. 1986. "La música, tema social del teatro rioplatense (1900-1930)", en las **Terceras Jornadas Nacionales de Investigación Teatral**. Buenos Aires: Asociación de Críticos e Investigadores Teatrales de Argentina.
- Requeni, Antonio. 1986. **Cronicón de las peñas de Buenos Aires**. Buenos Aires: Ediciones Corregidor.
- Riesman, David. 1974. **Individualismo, marginalidad y cultura popular**. Buenos Aires: Paidós.
- Romero, José Luis. 1987. **El desarrollo de las ideas en la sociedad argentina del siglo XX**. Buenos Aires: Ediciones Nuevo País.
- Romero, Luis Alberto y Gutiérrez, Leandro. 2007. **Sectores populares, cultura y política. Buenos Aires en la entreguerra**. Buenos Aires: Siglo XXI Editores Argentina S.A.
- Saldías, José Antonio. 1942. Prólogo al "Martín Fierro", teatralización de José González Castillo del poema de José Hernández. Buenos Aires: Instituto Nacional de Estudios de Teatro. Tomo III.
- _____, 1936. **El sainete que yo he visto**, en las Conferencias del Instituto Nacional de Estudios de Teatro.
- Schaeffer Gallo, Carlos. 1965. "Regreso y permanencia", "El apuntador", "Las aventuras de Enrique Muiño", "Envase grande", "Elías Alippi, director, actor y autor" y "El dictador de la risa" en su **El revés de la máscara**. Buenos Aires: Editorial Huemul S.A.

- Sebreli, Juan José. 1982. **De Buenos Aires y su gente**. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- _____, 2003. **Crítica de las ideas políticas argentinas. Los orígenes de la crisis**. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- Suriano, Juan. 2001. **Anarquistas. Cultura y política libertaria en Buenos Aires 1890-1910**. Buenos Aires: Ediciones Manantial.
- Swingewood, Alan. 1981. **El mito de la cultura de masas**. México: Premia Editora.
- Tálice, Roberto. 1980. "Evocación y ubicación de José González Castillo", en **La Historia del tango**. (p. 3209 a 3241). Buenos Aires: Editorial Corregidor.
- Ubersfeld, Anne. 2002. **Diccionario de términos claves del análisis teatral**. Colección Teatrología dirigida por Osvaldo Pellettieri. Buenos Aires: Galerna.
- Urquiza, Juan José de. 1973. **Testimonios de la vida teatral argentina**. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas.
- Zubieta, Ana María, (comp.) 1999. **Letrados e iletrados. Apropiaciones y representaciones de lo popular en literatura**. Buenos Aires: Eudeba.

Revistas

- Comoedia n° 62, año V, del 1° de junio de 1930.
- La Revista Teatral de Buenos Aires, año X, todos los números de 1908.
- Revista **Picadero 08**. 2003. Publicación bimestral del Instituto Nacional de Teatro, año 3, N° 8.

- Grabación CD editado en 2006 por Acqua Recorda. "Todo Raúl González Tuñón", por Cuarteto Cedrón.