

**CALANDRIA, DE MARTINIANO LEGUIZAMON,
PRIMER TEXTO NATIVISTA**

Oswaldo Pellettieri

En trabajos anteriores¹, estudiamos la evolución

¹ La evolución alrededor de 1890 fue estudiada por nosotros en "Juan Cuello, de E. Gutiérrez, novela y obra teatral: de la gauchesca al nativismo", ponencia presentada y leída en la II Jornada de Investigación del Instituto de Literatura Hispanoamericana (UBA), Fac. de Fil. y Letras, 10-X-86) Será publicada en el número 3 de Espacio de Crítica e Investigación Teatral. La evolución alrededor de 1891 fue estudiada por nosotros en "Algunos cambios en el sistema de la gauchesca teatral rioplatense a partir de Julián Giménez, de Abdón Aróstegui", ponencia presentada y leída en el Primer Congreso Argentino de Estudios de Literatura Hispanoamericana (UBA, Fac. de Fil. y Letras, del 14 al 18 de julio de 1986). Será publicado por la Revista Gestos (Universidad de California) del próximo mes de noviembre. Finalmente, la situación del género en 1893, la estudiamos en "El sistema de la gauchesca teatral alrededor de 1893: Juan Soldao, de Orosmán Moratorio; entre Juan Moreira y Calandria", ponencia presentada y leída en las 3ras. Jornadas Nacionales de Investigación Teatral, organizadas por ACITA. El trabajo fue publicado por la Revista de Estudios de Teatro (VI, n° (1987) 28-34.

del *sistema teatral*² de la *gauchesca*: el problema del cambio y la variación del discurso teatral a partir de un modelo en un determinado período, teniendo en cuenta los cambios en las otras series sociales. Así, vimos que textos que se consideraban *epigonales* en sus aspectos sintáctico y semántico, marcaban en realidad una evolución del *sistema* hacia el *nativismo*.

A partir de esta investigación llegamos a la conclusión de que, contrariamente a lo que parte de la crítica afirma³,

2 Al hablar de sistema literario, por extensión sistema teatral, se alude a lo que comúnmente se denomina tradición teatral. J. Tinianov, en "Sobre la evolución literaria", Teoría de la literatura de los formalistas rusos (Buenos Aires: Signos, 1970) pp. 89-101, distingue al sistema -texto o conjunto de textos que se convierte en modelo, para la producción de nuevos textos en un determinado período de la historia, cuya nota dominante es su dinamismo, su constante movimiento, de tradición, que desde el punto de vista del teórico ruso se caracteriza por su estatismo. Con relación a sistema literario y su vínculo con otras series o sistemas (político, social, artístico, etc.), podemos citar la siguiente bibliografía: Claudio Guillén, "Literature as System", en Literature as system. Essays Toward the theory of Literary History (Princeton, N. J.: Princeton University Press, 1971) pp. 375-419; Juan Villegas, Teoría de Historia Literaria y Poesía Lírica (Ottawa: Girol Books, 1984), p. 5-40; Fernando de Toro, "Reflexiones para la Historia Literaria y del Teatro Hispanoamericano", Gestos, 1 (Abril 1986), 101-109; Carlos Altamirano y Beatriz Sarlo, Literatura y sociedad (Buenos Aires: Hachette, 1983) p.p. 15-32.

3 A partir de las propias palabras de Martiniano Leguizamón ("El contacto frecuente con el inteligente grupo de semejantes artistas (los Podestá) me tentó a escribir Calandria proponiéndome demostrar por medio de escenas reales de la vida gauchesca sin sangre, con la sana e ingenua alegría campesina, era posible entretener al público", Carta a E. García Velloso, reproducida por José Podestá en Medio Siglo de Farándula: Río de la Plata, 1930, p. 235), pasando por el canónico testimonio de Paul Groussac quien llamó a Calandria, "...el último outlaw argentino", parte de la crítica ha coincidido en incluir al texto dentro de la gauchesca teatral. En este sentido son coincidentes los juicios de Mariano G. Bosch, Historia

Calandria no es la última pieza de la *gauchesca teatral* sino la primera del ciclo nativista, cuya línea será la que determine la dirección del denominado *realismo finisecular*, que va a culminar en obras como *Barranca abajo* (1905), de Florencio Sánchez.

El trabajo seguirá el siguiente desarrollo:

1. Caracterización de la convención y el modelo moreirista (1886).
2. Reversión total del modelo por parte de *Calandria* (1896).
3. Caracterización del *nuevo sistema*, creado a partir de *Calandria*, a partir de *Jesús Nazareno* (1902), de Enrique García Velloso, verdadera continuación de *Calandria*, sobre todo en su aspecto semántico y pieza fundamental del *realismo finisecular*.

Las representaciones de *Juan Moreira*, de Gutiérrez-Podestá por los pueblos de la provincia de Buenos Aires, dan lugar a un *sistema*, caracterizado por la creación de un personaje, el uso de una ya flexibilizada lengua literaria, la *gauchesca*; la invención de un público, de un tipo determinado de actor y de actuación, una serie de temas a tratar -basados todos en la tesis realista que toma partido en favor del gaucho en su enfrentamiento con la sociedad oficial- y una forma

del Teatro en Buenos Aires (Buenos Aires: El Comercio, 1910) p. 474-476; Raúl H. Castagnino, Crónicas del pasado teatral argentino (Buenos Aires: Huemul, 1977) p. 157-158; Juan Carlos Ghiano, prólogo a *Calandria* (Buenos Aires: Solar/Hachette, 1961) pp. 9 y 13-16; Víctor Pérez Petit, "Defensa del drama criollo", *Nosotros* II (Segunda época), 16 (1937) 249-257; Arturo Berenguer Carisomo, Las ides estéticas en el teatro argentino, (Buenos Aires: INET, 1947) pp. 355-356; Ernesto Morales, Historia del Teatro Argentino (Buenos Aires: Lautaro, 1944) p. 197 y Walter Rela, Breve Historia del Teatro Uruguayo (Buenos Aires: Eudeba, 1966, vol. I) pp. 14-17. Inclusive Julia Grifone, en Martiniano Leguizamón y su égloga (Fac. de Fil. y Letras, UBA, ILAR, Sec. Crítica, vol. II, n° 3, 1940) que acierta a apuntar los caracteres de *égloga* de la pieza, no puede evitar leerla "desde *Juan Moreira*", cuando le pide a la pieza un verosímil distinto al de su convención: "Sorprende, pues, la claudicación del matrero que parecía tan resuelto a arriesgar la vida en esta encrucijada de la suerte." (p. 160).

de tratarlos, a partir del *realismo ingenuo*, cuyo fin es identificar y conmover mediante lo trágico cómico y lo sentimental. En suma, un proceso que por primera vez estableció entre nosotros el teatro como *práctica social*⁴, una nueva convención cuyo modelo es *El gaucho Martín Fierro*, de José Hernández.

Este sistema se distingue de la denominada *gauchesca teatral* primitiva -obras aisladas como *El amor de la estanciera* (c. 1793), *El detalle de la acción de Maipú* (1818), *El Valiente Fanfarrón y Criollo Socarrón*, *Las bodas de Chivico y Pancha* (1826)- con la cual no forma sistema. Difiere a nivel de *acción*⁵ y también a nivel de *intriga*⁶. En la escena de la gauchesca que comienza con *Juan Moreira*, sólo queda de las obras anteriores el uso de la lengua convencional gauchesca, ya regularizada en las obras estrenadas por la Compañía de los Podestá y una serie de fórmulas de cortesía con referen-

4 Cfr. Angel Rama, "El sistema literario de la poesía gauchesca, en Los gauchipolíticos rioplatenses (Buenos Aires: CEAL. 1982) pp. 155-221.

5 Para Juan Villegas, en Interpretación y análisis del texto dramático (Ottawa: Girol Books Inc., 1982), pp. 25 y /ss., la acción dramática es una abstracción no un hecho concreto "... es un esquema dinámico que se distiende a partir de una situación inicial conflictiva". Cfr. con H. Gouhier, La obra teatral (Buenos Aires: Eudeba) pp. 62/ss.; Pierre Aime Touchard, El Teatro y el Espectador (Troquel, 1964), pp. 9/ss. Por su parte Patrice Pavis en su Diccionario del teatro (Barcelona: Paidós, 1983) pp. 5/ss., propone acertadamente, a nuestro criterio, a la acción como "...un elemento transformador y dinámico que permite pasar lógica temporalmente de una situación a la otra" y advierte que el modelo actancial (Greimas, Barthes, Todorov) reconstituido en las distintas secuencias de la obra, posibilita apreciar cómo se genera la acción y cómo cambia la relación sujeto-objeto, / ayudante-oponente.

6 "La intriga, en oposición a la acción, es la sucesión detallada de los surgimientos de la fábula, el entrelazamiento y la sucesión de los conflictos y de los obstáculos y de los medios en marchar para superarlos. Describe el aspecto exterior, visible de la progresión dramática, y no los movimientos de fondo de la acción interior (Patrice Pavis, op. cit. p. 277).

cia a las relaciones familiares y amistosas, ligadas al mundo afectivo, *querencial* del gaucho.

A nivel abstracto de la generación de la *acción teatral*, en el *Moreira* nos encontramos en el *eje del deseo*, un *Sujeto* (*Moreira*), cuyo *objeto* es la justicia. Al no poder encontrarla en la justicia oficial - las autoridades-, su propio deseo de venganza es quien le encarga la misión -lo convierte en *destinatario*- de restablecer lo que siente como verdadera justicia. Se convierte en un transgresor a la norma legal. Finalmente, en el *predicado de base de la participación*, nos encontramos con que el *ayudante* no puede evitar que el *oponente*, la sociedad oficial, acabe con el héroe.

A nivel de la *intriga*, el *Moreira* es un típico *drama de personaje*⁷. La obra consiste en una serie de cuadros caracterizados por la acción exterior. El protagonista tiene el carácter de estructurante. Las acciones del héroe modelan la trama. Aquél se moviliza en los distintos espacios virtuales con el fin de vengar una afrenta inmerecida. Cada situación no necesariamente deviene de la anterior, por lo que el texto se presenta como una serie de episodios, en los cuales interesa más cómo el héroe llega al desenlace, que el desenlace mismo.

La *intriga* avanza a través de la causalidad implícita, en una estructura clásica caracterizada por un comienzo *in media res*, un *desenlace puntual* y un *final cerrado*. El pasaje de un momento a otro en su estructura lo marcan las sucesivas muertes que concreta *Moreira* en su itinerario de decadencia. El artificio central de la *intriga* es el constante movimiento escénico basado en los conflictos del protagonista⁸.

7 Juan Villegas, Interpretación y análisis del texto dramático, (Op. cit.) p. 66-70.

8 Jorge B. Rivera, en Eduardo Gutiérrez (Buenos Aires, CEAL, 1967) afirma al estudiar la novela una característica del héroe que bien se puede aplicar a su teatralización: su inestabilidad, sus sucesivas provocaciones, las persecuciones de las que es objeto, son la base de la acción dramática. Esto es además lo que le otorga validez social porque "...coincide con la configuración mental y afectiva de los lectores y genera una ambigua conciencia crítica de la realidad", p. 32.

Otro dato pertinente para la descripción del modelo del sistema, es que el punto de vista a nivel del texto primero, se identifica con el del drama romántico elemental, en el cual la visión de los hechos tiende a lo que Roger Picard denomina como la crítica ingenua "...al castigo de los inocentes, los errores judiciales, la dureza del código penal y sobre todo la pena de muerte... Todos los fuera de la ley, todos los malditos encontraron en los románticos, sus más emocionados defensores⁹.

Es sabido que la convención que se inicia con el Moreira evoluciona constantemente en cada una de sus representaciones, durante las cuales el destinatario-público se conmueve y se identifica con el héroe transgresor¹⁰. Sólo en su teatralización el guión de Podestá¹¹ adquiere su originalidad arrolladora. La recepción popular tumultuosa, sumada al particular espacio que propone el circo, intensifica la improvisación constante de los actores.

Alan Swingewood en *El mito de la cultura de masas*, afirma que el arte popular "reproduce una estructura existente de la conciencia colectiva"¹². No puede extrañar entonces que los derrotados en la anterior contienda política nacional

9 En el Romancicismo social, (México: F.C.E., 1947) p. 202.

10 Es evidente que el personaje está basado más en el poder afectivo sobre el receptor de la campaña argentina y uruguaya (acto perlocutorio) que en el contenido semántico del discurso (acto locutorio) y que en el aspecto fundamental del discurso teatral, el acto ilocutorio. Cfr. Anne Ubersfeld, Lire le Théâtre (Paris: Editions Sociales, 1982, 4ta. Edition) p. 282.

11 El ciclo de la evolución del Juan Moreira teatralizado se puede apreciar en Medio Siglo de Farándula, del propio José Podestá, op. cit. Está claro que la obra dramática Juan Moreira, fue sólo un punto de partida para lectura productiva y para la posterior creación en el escenario (Cfr. G. Betettini, Producción significativa y puesta en escena, Barcelona; Gustavo Gilli, 1977) pp. 21-22.

12 En El mito de la cultura de masas, (México, Premia Editores, 1979) p. 124.

asimilaran sus vidas y sus infortunios a los de Moreira. Sin quererlo, Gutiérrez-Podestá les habían proporcionado un espejo. Su creación hizo centro en determinada moralidad, en la sensibilidad, en la cultura misma del público popular de la campaña y los suburbios argentinos y uruguayos. Se produce entonces el fenómeno vital del teatro popular: el público, que había *inventado* la pieza en su diálogo constante con la escena, se apropiaba ahora de ella y la recreaba de acuerdo con sus gustos.

A partir de 1890, la recepción de la crítica y del público de Buenos Aires y los sucesivos estrenos de la *gauchesca tectral* a cargo de la compañía de los Podestá —especialmente *Juan Cuello* (1890), adaptación de Luis Mejías y Podestá; *Julián Giménez* (1891), de Abdón Aróztegui; *Juan Soldao* (1893), de Orosmán Moratorio y *¡Cobarde!* (1894), de Víctor Pérez Petit— producen sustituciones en todos los niveles enunciados, haciendo evolucionar al *sistema*, a distinto ritmo, pero sostenidamente¹³.

En *Calandria* nos encontramos con la mudanza a otro *sistemā teatral*. El cambio ha sido radical: ya es una obra *nativista*, con elementos *remanentes* en ella del *sistema* anterior. En el proceso que va de *Juan Moreira* a la obra de Leguizamón se produjo una reversión de la *forma secundaria*¹⁴, con pasos intermedios en los textos mencionados.

13 Creemos con Tinianov que "Estas sustituciones observan según las épocas un ritmo lento o brusco y no suponen una renovación o un cambio repentino o total de los elementos formales" ("Sobre la evolución literaria", (op. cit) p. 101.

14 Expresión utilizada por Alastair Flower en "The Life and Death of Literary Forms", New Literary History, II, n° 2 (Winter 1971) 202. Según Flower la evolución y la transformación de un género tiene tres tiempos: en el primero se constituye —para nosotros el Juan Moreira—, el segundo momento implica la forma o versión secundaria, en la cual el género se desarrolla —sería el caso de Julián Giménez— y en el tercer momento aparece una forma nueva que ya implica un pasaje a otro sistema (*Calandria*). A este hecho H. R. Jauss en "Literary History as a Challenge to Literary Theory", New Literary History, II, n° 1 (Autumn 1970) 27-28 y 31 y Carlos Guillén (Op. cit), lo denominan "epochmaking moments" o "epochal caesuras", obras que realizan una transformación total que lleva a un nuevo sistema.

El cambio semántico es total y se advierte ya a nivel de la *acción*, en la *estructura profunda* del texto: El motor de la acción en el *Sujeto -Calandria-*, es absolutamente sentimental, su *objeto* es Lucía, que connota el deseo de establecerse, de "*regenerarse*". Quien le ha dado la misión a Calandria es la sociedad, que termina siendo su *ayudante*. Finalmente, en el desenlace, no tiene *opositor*. Su armonía con el medio es total.

Han cambiado, especialmente a partir del desenlace, las *funciones* del *Sujeto* con relación a su situación de constante *inestabilidad*¹⁵. Algo parecido ha pasado con las *funciones* del *opositor al sujeto*: mientras que las de los perseguidores de Juan Moreira se pueden sintetizar en *perseguir, herir por la espalda, matar*, en *Calandria*, el *antihéroe* es rastreado por la justicia con el auxilio de sus amigos y de su novia, con el fin de que se integre a la sociedad. El *sujeto* se salva, llega el indulto oficial y con él, la posibilidad de *vivir en paz*.

También, a nivel de la *estructura profunda*, la acción se ha relajado, hay muchas *secuencias transicionales* o *referenciales*, bailes, cantos, especialmente las que corresponden a la Escena V, "La Flor del Pago" y a la Escena VI, "El bailecito".

Estos cambios repercuten notablemente a nivel de la *intriga*, en la que Leguizamón aprovecha los procedimientos del *género gauchesco* y en algunos casos modifica su funcionalidad y en otros -los más- transgrede francamente sus leyes. Así, los rasgos emergentes en obras como *Julián Giménez* -como el carácter sentimental-, se convierten en *hegemónicos*. Al mismo tiempo, los rasgos *residuales* de la *gauchesca*, al convivir con estos nuevos *hegemónicos*, cambian su sentido:

1. El hecho más destacable a nivel de los procedimientos de la *intriga*, es la aparición del *antihéroe picaresco*, anticipado seis años antes por el *Juan Cuello*, cuyo protagonista gustaba de la broma, se burlaba de la autoridad y se *dejaba agarrar vivo*. Pero Calandria no es como Cuello un asesino, un transgresor contumaz a la norma legal; tampoco es un

15 Ver nota 8.

patriota, como Julián Giménez: es un pícaro. Es la anticipación del protagonista de *El casamiento de Laucha* (1906), de Roberto Payró. No es un personaje romántico como Moreira, está delineado como un *antihéroe realista*. Se ha empequeñecido: *huye, se divierte, se lamenta* y es reconocido por los propios milicos de Saldaña como un simple cuatrero que "...no es ni ningún asesino, ni ha robao a naides (...)"¹⁶. Todo esto hace de Calandria un opuesto a Moreira: un personaje vulnerable.

2. Reaparecen en el texto, con significado absolutamente sentimental y cómico, tres innovaciones, que con otra funcionalidad, tímidamente prefiguradas, habían aparecido también en *Juan Cuello*: el rapto de mujeres por parte del protagonista, el ardid de la compañera destinado a entregarlo a la justicia y el empequeñecimiento del antagonista. La primera y la segunda -que en el caso de *Juan Cuello*, procedían de un campo semántico cercano a lo que sin demasiada justeza podríamos denominar *heroico*- aquí se funden para dar paso a un procedimiento marcadamente *sentimental y realista*, destinado seguramente a acabar con los resabios de romanticismo social. Este artificio está estrechamente ligado al crecimiento del personaje femenino -desdibujado en la gauchesca, aún en su etapa *primitiva* y que fuera creciendo poco a poco a partir de *Julián Giménez*-, propio de la trama melodramática: la que iba a ser raptada, Luisa, "La Flor del Pago", despliega una febril actividad destinada a entregar al protagonista a la justicia¹⁷ con el fin de convertirlo en un "...criollo trabajador".

En cuanto a la tercera innovación, el empequeñecimiento del antagonista, que también tiene una larga tradición en la evolución que reseñamos -los oponentes de Juan Cuello y de Julián Giménez son francamente risibles-, aparece amplificada y colocada en el centro de mismo de la obra -Escena VIII- con el festejado efecto cómico del *achique* de Mazacote, pensado y preparado por el propio Calandria.

16 P. 35. Todas las citas de *Calandria*, son de la edición de Solar/Hachette, Bs. As., 1961.

17 Op. cit. p. 104.

3. Estas transgresiones, cambios de sentido, y perfeccionamiento de procedimientos, hacen que el rasgo secundario de la *gauchesca teatral* pase a ser el dominante del *nativismo*¹⁸. En todo momento, pero especialmente en la última mitad de la obra, todas las funciones de Calandria están destinadas a acercarse, a estar con "La Flor del Pago: por ella *decide no pelear* y cuando Lucía se niega a huir con él, *decide hacerse matar* por la partida, pero es detenido por "un grito de pasión" de ella. Todo lo que tiene que ver con lo sentimental en la construcción del personaje, sus motivaciones y su accionar ha sido intensificado.

4. El rasgo secundario pasa a ser lo costumbrista: el movimiento escénico se entrama a partir de los bailes y de las historias sin desarrollar. En síntesis: el gusto por lo folklórico típico en Leguizamón.

El melodramático conflicto central es modulado por el cuadro de costumbres que rodea al *antihéroe* sin conflictos sociales. El género se funde con el *realismo finisecular* del ciclo de la *gauchesca primitiva*. El tiempo de la historia se distiende entre los preparativos de la fiesta y la realización de ella. El conflicto se demora ante la actitud placentera del espectador que *se entretiene*. Se ha producido una reversión hacia lo rural como hecho positivo que encontrará su expresión más clara en la "alabanza de aldea" de *¡Al campo!*, de Nicolás Granada.

En el mismo sentido, el realismo costumbrista es también notable a nivel del *texto segundo*¹⁹.

5. Especial mención tiene el cambio en los *signos de escenario*.

18 Según Roman Jakobson en Questions de poétique (Paris, Seuil): "La dominante puede definirse como el elemento focal de una obra de arte que gobierna, determina y transforma los otros elementos. Es ella la que garantiza la cohesión de la estructura".

19 Este ejemplo aclara lo que decimos: "Se acerca al fogón y Calandria ceba rápidamente el mate, para lo cual el fuego debe estar encendido bajo la ramada, y la pava con agua caliente como se usa en Entre Ríos, en donde la leña abunda y los gruesos tizones están encendidos siempre para tomar mate o churrasquear en cualquier momento", (op. cit) p. 102.

Es conocido el hecho de que Leguizamón obligó a los Podestá a abandonar el circo para poder estrenar *Calandria*. Por lo tanto la noche de su estreno, el 16 de mayo de 1896, la pieza se representó *a la italiana* en el Teatro Victoria de Buenos Aires. No hace falta abundar en detalles para arribar a la conclusión de que el *espacio escénico* de *Moreira* a *Calandria*, también había cambiado totalmente.

Cabe preguntarse: ¿Qué significa este cambio de sistema, este pasaje de un sistema a otro. En parte lo explica el *nivel contextual* que señala Fernando de Toro²⁰: del *Moreira* que estaba francamente contra la sociedad oficial, se pasa en la segunda etapa del sistema, al *Julián Giménez*, texto que ya milita en sus filas; con la reversión del modelo, *Calandria*, el naciente *sistema nativista*, se convierte en el mejor propagandista de la nueva sociedad. El texto se puede leer como el lema "*paz y administración*" del roquismo, llevado al teatro.

Con el mensaje: el gaucha matrero debe convertirse en un hombre de provecho para la sociedad, Leguizamón ha dado un paso más allá, a partir del camino que había abierto *La Vuelta de Martín Fierro* (1879), de José Hernández, en cuanto a la integración del gaucha al nuevo orden liberal. Por otra parte, está muy claro que los sectores dirigentes tenían este *nuevo modelo de gaucha* en su *horizonte de expectativa*, como se desprende de la recepción de la crítica que saludó el estreno del texto de Leguizamón²¹.

20 "Este nivel (formal) explica cómo y qué constituye un sistema(s) pero no explica por qué cambia. Esto es la tarea del nivel contextual (...) Todo texto literario entra en relación (o correlación) con el contexto social por medio de la lengua, la cual es compartida, tanto por los productores como por los receptores (...) nuevas realidades y/o conflictos sociales no siempre pueden ser expresados en formas existentes. Todo texto refleja, necesariamente, una práctica social existente, o bien puede prefigurarla", (op. cit) 109-110.

21 He aquí algunos testimonios coincidentes: "Es el lazo de unión con lo que se llamó teatro nacional, con el verdadero teatro (LA NACION, 22 de mayo de 1896). "Al fin ha subido a escena una verdadera producción nacional en la que se caracteriza, con palabras

Es evidente también que *Calandria* marca además la aparición de un nuevo público, el *medio*, que poco a poco irá desplazando al popular de *Moreira*, y que será el protagonista de la célebre temporada de 1902 de los Podestá en el Teatro Apolo, con la dirección artística de Ezequiel Soria. En ese año se estrenarían entre otras piezas nativistas, *La piedra de escándalo*, de Martín Coronado, *¡Al campo!*, de

y verdad, al gaucho matrero, exhibiéndolo en el medio ambiente que le corresponde (Fray Mocho, en *Tribuna*, 23 de mayo de 1896). "Aunque el fondo de la obra lo constituye el gaucho, lo ha colocado a una distancia inmensa de esos tipos sanguinarios y brutales como Juan Cuello y Juan Moreira, que no perdían ocasión de asaltar policías, matar soldados, perseguir patrullas enteras (...) y que muy pobre idea dan de lo que se ha dado en llamar dramas nacionales..." (Luis Beriso, en *LA NACION*, 24 de mayo de 1896). "No creíamos en el teatro nacional: jamás hubiéramos pensado que una evolución favorable podría presentarse a resolver el difícil problema de su institución, abriéndose paso, con su avasalladora fuerza, por entre la multitud de amaneramientos y exageraciones de que habían llenado sus obras algunos escritores..." (Alfredo Varzi, en *El Tiempo*, 28 de mayo de 1896). "... Usted ha resuelto un problema esencial: ha probado que se puede llevar al teatro nuestras verdaderas costumbres tradicionales y presentar al público los tipos característicos de nuestra campaña, sin recurrir al facón, ni espeluznar al espectador con la presencia de asesinatos repulsivos y la exhibición de moribundos y de cadáveres copiados dal vero" (Carlos A. Zuberbühler, en *El Tiempo*, el 6 de junio de 1896). "El primer paso en el sentido del drama nacional dióse hace poco de manera feliz por medio de una pieza del doctor Martiano Leguizamón, titulada *Calandria*" (Carlos Zedlitz-Weyrach, en *La Plata Rundschau*, el 15 de julio de 1896). "(Moreira y su progenie) son simple y sencillamente, un amontonamiento desordenado de escenas brutales, insensatas, destinadas a halagar y despertar las inclinaciones malsanas de la muchedumbre ineducada. No sucede lo mismo con la comedia escrita por el doctor Leguizamón, a la que exceptuamos de los reproches anteriores..." (M. Vega Segovia, en *El Día*, el 25 de junio de 1896). Estos datos de la recepción de *Calandria* han sido extraídos de *Historia de los orígenes del Teatro Nacional Argentino y la época de Pablo Podestá*, Bs. As., Solar/Hachette, 1969, pp. 55 /ss. de Mariano G. Bosch y de la edición de *Calandria* preparada por Juan Carlos Ghiano, para Solar/Hachette, 1961, pp. 113 y ss/.

Nicolás (ranada; y *Jesús Nazareno*, de Enrique García Velloso²².

Estas obras se inscriben en el sistema que había inaugurado *Calandria* y señalan el afianzamiento del *realismo finisecular*, especialmente *Jesús Nazareno*.

Esta última marca el momento canónico del nativismo por esto es interesante ver en qué se adscribe al modelo que estableciera Leguizamón y en qué se aparta de él, avanzando hacia lo que después sería el drama de Sánchez:

1. *Jesús Nazareno* estiliza aún más el modelo sentimental, tomando procedimientos y temas prestigiosos del teatro europeo de ese momento, como el *neorromanticismo* de

22 En carta a Gregorio de Laferrere, Enrique García Velloso deja ver muy clara la aparición de ese nuevo público: "Cuando Ezequiel Soria se hizo cargo de la dirección del Apolo y uní mi actividad a la suya, nuestro público estaba compuesto en su casi totalidad por los entusiastas ingenuos espectadores del circo que se sabía de memoria a Moreira y Sardetti. No concebían otro teatro que aquel. Teníamos por lo tanto que escribir dramas efectistas que impresionaran por su diálogo exageradamente lírico, por la acción atropellada y la nota amatoria romántica más cursi. El protagonista debía rendir culto al valor (...). Al hacer estas concesiones, deponíamos vanidades literarias, ensueños juveniles y dábamos tema a la gacetilla mezquina que se le ocurría pensar, por ignorancia o por maldad, que aquello era la primera etapa de una evolución que hoy comienza a dar óptimos frutos (...). Hasta que se estrenó *Jesús Nazareno* en el teatro Apolo no se había presentado un drama con decoraciones fijas en todos los actos (...). 'Hicimos' espectadores e 'inventamos' artistas. Las localidades del Apolo se vieron ocupadas por un público distinguido que exigía algo mejor, que no tardó en llegar. Solamente los que hemos estado en la brecha sabemos cuánto costó vincular a ciertos escritores de talento a nuestra obra. Excuso decirle que a raíz del éxito vinieron solos. Después de ¡Al campo! y de La piedra de escándalo, la buena plebe que tanto nos aplaudió al principio emigró de la platea al paraíso, y los excelentes cuantos ignorantes muchachos que antes de la 'reforma' perqueñaban engendros dramáticos a traición, tuvieron que refugiarse en el circo..." (El Diario, 15 de junio de 1903, reproducido por Vicente Martínez Cuitiño, en *El café de los Inmortales* (Bs. As.: Kraft, 1949) p. 185.

Echegaray²³. El sistema había evolucionado hacia lo que se podría denominar *melodrama social* y a partir del procedimiento de la *coincidencia abusiva* que acosa a su protagonista, perfecciona en el receptor el sentimiento que infunde el melodrama²⁴.

Las leyes del género se cumplen totalmente en *Jesús Nazareno*: su protagonista sufre una larga serie de humillaciones sociales, pero queda claro que el culpable no es la sociedad sino su propia mujer, Deolinda -el personaje femenino ya ha crecido tanto que es fundamental para el desarrollo de la acción- y Antenor, el poderoso corrupto.

2. Jesús, que en realidad no es origen gaucho pero ha decidido serlo por adopción, es sin lugar a dudas, *el modelo de gaucho* querido por la sociedad de principios de siglo que necesitaba un mito para oponer al difícil tema de la inmigración como fenómeno social ya inmanejable. Lo que en Calandria era picardía, en Jesús Nazareno aparece dignificado: su código social está de acuerdo con "*el orden y progreso*" deseados: no huye²⁵, niega la moral del matrero y en el nivel del discurs-

23 Especialmente a partir del tema de la mentira que posibilita la vida: en este sentido, dice Gabriel, el protagonista de El loco Dios, de José Echegaray: "¡Pero ustedes saben lo que es la verdad ni lo que es la mentira? Pues hay mentiras muy hermosas, muy sublimes y hay verdades muy tristes muy descorazonadoras (...)" Los conceptos de verdad y mentira, se confrontan constantemente en Jesús Nazareno. En cuanto a los procedimientos propios del teatro de Echegaray, podemos anotar en el texto de García Velloso, la búsqueda del efecto melodramático a cualquier costo y los consabidos monólogos que adelantan la acción. La crítica ha mostrado la intertextualidad de Echegaray en el teatro de la época, especialmente en el teatro de García Velloso y de Coronado.

24 Dice Eric Bentley en La vida del drama (Buenos Aires: Paidós, 1971) de la recepción propia del melodrama: "Nos apiadamos del héroe de un melodrama puesto que se halla en una situación que infunde miedo, participamos de ese miedo, y apiadándonos de nosotros hacemos como que sentimos piedad de él", p. 189.

25 Esta es una franca transgresión al código de Calandria, con este acto Jesús niega la moral del matrero. La cita, como todas las de Jesús Nazareno es de La Escena (II, n° 52, julio 26 de 1919) 27.

so, abunda sobre la redención social.

3. Por supuesto, como ya había sucedido con *Calandria* no hay en *Jesús Nazareno* intención didáctica con relación a un potencial público campesino. El texto va dirigido a receptores ciudadanos. Por lo tanto el *afecto perlocutorio* que generara *Moreira* ha cambiado su sentido: se ha pasado de la apelación social al sentido moral de los textos de divulgación.

4. El modelo también ha evolucionado a *nivel de la acción*. El *Sujeto* de *Jesús Nazareno* sale de su inacción con el objeto de *limpiar su honor*. Este modelo anticipa el de los textos de F. Sánchez, en lo que éstos tienen en común con el *realismo finisecular*, como en el caso de *Barranca abajo* (1905). Al mismo tiempo y siempre con relación al teatro de Sánchez, en la obra de García Velloso se ha avanzado hacia el *teatro de situación*²⁶, se han eliminado algunos elementos costumbristas que le quitaban economía al *sistema*, como los bailes y las historias secundarias. Permanece el fondo campesino, pero los personajes evolucionan a partir de lo que la escena y las relaciones van entramando. Ya es más importante el desenlace y se va directamente hacia él. Los personajes y el espacio están subordinados a las situaciones y los primeros se concretan por el *método biográfico* de presentación basado en la *prehistoria* y en la *extraescena*.

5. Como antes Leguizamón, ahora García Velloso busca asimilar exteriormente el texto y Podestá la representación²⁷ a la producción gauchesca. G. Velloso es consciente de esta

26 Está definido por W. Kaiser en Interpretación y análisis de la obra literaria (Madrid, Gredos, 1954) pp. 590-597, y por Juan Villegas en Interpretación y análisis del texto dramático, op. cit. pp. 63/ss.

27 Mariano G. Bosch, en Historia de los orígenes del Teatro Nacional y la época de Pablo Podestá. (Buenos Aires, Solar/Hachette, 1969) afirma que en el estreno de la obra el 26 de febrero de 1902, Pepe Podestá apareció en escena "...con barbas y bucles rubios, chiripá, chaquetilla y espuelas (de Juan Moreira) p. 86.

"concesión" al público²⁸. En realidad sólo en lo discursivo²⁹ el texto recuerda al *modelo viejo*, ya que los denominados procedimientos y temas gauchescos, nada tienen que ver ya con la historia melodramática. El modelo moreirista no tiene el menor desempeño en *Jesús Nazareno*. Sus residuos no hacen más que expresar el *modelo nuevo*, es el caso de la Escena I del Acto III que menta la Escena I del Acto I de *Juan Moreira*, sin embargo el comportamiento de *los justicia* es similar al de los de la primera escena de *Calandria*: son comprensivos, se compadecen de la suerte del protagonista y es más, le proponen ayudarlo a huir.

6. Semánticamente, *Jesús Nazareno* continúa el sentido de *La Vuelta* y de *Calandria*, se postula como un texto moralizante, su discurso posee una *fuerza perlocutoria* que supera incluso la de la obra de Leguizamón: sugiere una conducta a seguir. Se puede concluir pensando que busca educar en un *modelo de conducta gaucho* a los *hombres nuevos*³⁰, los inmigrantes y a la incipiente clase media, sus receptores naturales en las noches del Apolo.

En síntesis, la pieza de García Velloso es al *nativismo* lo que *Julián Giménez* había sido para la *gauchesca*: la segunda face, la *versión secundaria* del género, en la que ya se observa un evidente grado de evolución a todo nivel y en la que se pueden vislumbrar ya algunos caracteres del posterior *sistema del teatro de Sánchez* que producirá una reversión total del *nativismo*, tal como se advierte en la ya citada *Barranca abajo*.

Universidad de Lomas de Zamora
 Universidad de Buenos Aires
 CONICET

28 Cfr. con nota 22.

29 En la p. 26 de la edición citada, un personaje afirma: "Claro...no ha de ser unos hijos y otros entenaos, que recuerda a El entenaos, de Eliás Regules y el artículo periodístico de José Hernández sobre la injusticia social, "Hijos y entenaos", publicado el 19 de agosto de 1869. Los ejemplos son muchos, pero, como se dijo, quedan en el mero enunciado.

30 Los hombres nuevos ya le traían problemas al roquismo, precisamente durante el año del estreno de la obra, 1902, se sancionó la Ley 4144, llamada Ley de Residencia, que permitía al gobierno deportar a los que se denominaba, extranjeros indeseables.