

DE LA “ROÇA” AL VAUDEVILLE Y DEL PAGO AL CONVENTILLO - UNA OJEADA POR EL TEATRO BRASILEÑO Y RIOPLATENSE EN EL PASAJE DEL SIGLO XIX AL XX

Alai Garcia Diniz
Universidade Federal de Santa Catarina

Una subjetividad que se construye como es la femenina y en tránsito me invita a pensar que cualquier clase de lectura del pasado sin la pretensión de buscar la verdad significa ubicarme en un presente de gran inquietud, de desterritorialidad, que me hace cuestionar las fronteras disciplinarias o geográficas para imaginar la cultura a partir de productos no-canónicos, transnacionales que construyen redes textuales en espacios híbridos.

Cabe entonces una digresión que está hecha de imágenes del presente que me desafía en un espacio específico y que se sobrepone a mi subjetividad para narrar en voz distinta. !Esmero y vergüenza! Esmero y vergüenza! Esmero y vergüenza!

Esta frase martilla en mi cabeza desde que la oí en febrero de este año cuando me fui a impartir una oficina de poesía viva a mujeres en un campamento de los Trabajadores Rurales Sin Tierra en Santa Catarina, fuente de investigaciones sobre un arte que camina con los movimientos. Esmero y vergüenza fue la definición de mujer que me dió Doña Amalia, de 54 años que forma parte del colectivo de 90 personas – el campamento Darcy Ribeiro que espera una decisión sobre la posesión de una tierra cerca de la ciudad de Fraiburgo y mientras esperan cosechan manzanas o frijoles como jornaleros a cuatro dólares al día y viven en carpas de plástico negro con un fogón de latón, sin agua potable en un modo de vida pre-moderno y expuestos a un nomadismo por convicción en lugar de vivir recogiendo la basura en la periferia urbana. La busca legítima de un mínimo de dignidad.

¿Qué es la mujer? Quise saber yo y la respuesta no vino en forma de concepto, sino que se definió por atributos.

“La mujer debe tener esmero y vergüenza.”

Desde este presente, que se potencia a través del Núcleo de Literatura Oral y Otros Lenguajes – NELOOL, incluyendo el trabajo de performance y teatro a capas de población en resistencia es que deseo mirar un pasado.

I. De la “roça” al vaudeville

Valdría la pena recordar que el teatro en Brasil entró por la vía jesuítica como arma de catequización de los indígenas. El carácter sagrado y en general vinculado a las fiestas religiosas se mantiene hasta los albores del siglo XVIII. Según testimonio del viajante francés Le Gentil, en Bahia, las fiestas religiosas contenían danzas desenfrenadas dentro de las iglesias que llegaron a ser prohibidas al principio de aquel siglo. Luego se instalan teatros al estilo europeo como lo fue en Rio el Teatro del Padre Ventura con actores mulatos. La profesión de actor era muy desonrosa. Así en la escena dramática brasileña dominaba el mestizaje lo que incitaba a viajeros franceses a hacer comentarios nada alabadores sobre los actores mulatos. Mientras Le Gentil ataca la mediocridad, Bouganville deduce que usaban el maquillaje blanco y rojo para ocultar la piel oscura.

En general se representaban a los autores franceses (Molière), italianos (Goldoni, Maffei) y españoles del siglo de oro. El primer texto escrito por un brasileño – Amor mal correspondido, comedia en versos en tres actos de Luís Alves Pinto fue presentado en Recife en 1780. La personalidad más notable del siglo XVIII fue Antonio José da Silva – o Judeu (1705 - 1739), nacido en Rio que huyó para Portugal con 8 años, acompañado de los

padres perseguidos por la Inquisición. Hizo sus estudios en Coimbra y durante un acto de fe fue quemado vivo en Lisboa por ser judío y hereje. Dejó ocho piezas: *Vida do grande D. Quixote de la Mancha*; *Esopeida* – a vida de Esopo entre otras. Su forma métrica derivaba de Metastasio, tenía influencia de Gil Vicente y de Plauto. Toda su obra está impregnada de un espíritu irreverente y popular.

Aquí cabe señalar que el estudio del teatro en Brasil presupone una ojeada por varias capitales provinciales resaltando los ciclos económicos. En la colonia se destacan Salvador por ser la capital y Recife por el producto principal – la caña de azúcar; en la segunda mitad del siglo XVIII con la extracción de oro y de diamantes – la mineración – llevará el teatro a ciudades mineras como Diamantina y Sabará.

La centralización vendrá con la huída de la familia real de Lisboa a Rio de Janeiro, en 1808 (hecho que representó el fin del siglo XVIII). La capital del virreinato obtuvo una importancia mundial como capital de todo el imperio lusitano, siendo inaugurado un teatro a altura de tal hecho: el Real Teatro de São João en el año 1813.

De ahí se deduce que en Brasil del comienzo del siglo XIX la cultura en general se vincula a la élite monárquica.

Hacer la performance (Con la partida del D. João VI surge en los teatros de Rio una moda pesada a las mujeres. Durante el intervalo alguien gritaba: “Que cante la señora tal!” La dama era obligada a cantar sino se volvería blanco de insultos o palabrotas).

En Salvador, según Von Spix y Von Martius – naturalistas alemanes – el clima no era apropiado para tragedias o teatro serio.

Constituyendo una excepción, en São Luis el Teatro União (1816) abrigó un espectáculo circense en 1818, donde al fin había comedia y dramas breves.

Entre los escritores románticos varios de ellos se dedicaron al teatro como Antonio Gonçalves de Magalhães con Antonio José ou O poeta e a Inquisição (1838); Gonçalves Dias que tuvo sus obras recusadas por el Conservatorio Dramático – especie de censura teatral do imperio. Con la tragedia Leonor de Mendonça obtuvo Gonçalves Dias aprobación pero dejó de ser encenada por João Caetano, actor y dueño del Teatro São Pedro, en Rio, por tener como protagonista una personaje femenina. Alvares de Azevedo con Macario (1851) y Castro Alves con un drama byroniano Gonzaga o A Revolução de Minas introducen el romanticismo en la escena. Hecha por la única actriz brasileña reconocida en el siglo XIX – Eugenia Câmara – por quien el autor se enamoró perdidamente.

Como se puede observar el género dramático se formó en Brasil como un apéndice del quehacer cultural a que la clase letrada se dedicaba.

Cabría señalar que una de las tendencias más auténticas del teatro romántico brasileño fue la obra de Martins Pena con su género costumbrista: *O juiz de paz na roça*. Una farsa centralizada en la figura de un juez que se propone a conciliar en todas las pendencias y con esto llega al extremo de causar la risa. Dos decenas de obras que oscilan entre la parodia y la sátira traen extranjeros, profesiones científicas o fanáticos a la escena. Con la propuesta de humor anclada en un trasfondo histórico particular, Martins Pena deja un preciso testimonio de su época. Esta vereda de la acción dramática vehicula en llave cómica el contacto entre el mundo tradicional y rural con personajes de la modernización, sin embargo la distinción con el teatro rioplatense es que no adopta una lengua coloquial que rompa con la norma culta. El uso del tratamiento “vocee” en lugar del lusitano “tu” solo va a ocurrir en obras de comienzo del siglo XX.

El teatro costumbrista es reemplazado por el “drama de casaca” en que los personajes pasan a discutir modernamente temas de su tiempo, tesis sociales y conflictos psicológicos. En 1856 se presentó la traducción de J.J. Vieira Couto – *A dama das camélias* de Alexandre Dumas Filho. La moda tomó todo el país de Porto Alegre a Recife. El drama *O cego* de Joaquim Manoel de Macedo en 1849 en versos decasílabos manifestaba

preocupaciones que hoy podrían ser encajadas en el feminismo. Macedo acumulaba éxitos con sus obras y en *Romance de uma velha* (1870) presenta a una vieja fea y rica como protagonista.

Llama la atención el hecho de que con más de 20 obras teatrales la última obra de Joaquim Manoel de Macedo haya sido *Antonica da Silva*, representada en 1880 y que revela un tema centrado en la época.

El Brasil, en período de la posguerra del Paraguai (1864 -1870) se intenta obligar a los jóvenes solteros a cumplir con el servicio militar, sin éxito hasta 1916. Esta ley fue impuesta porque, en principios de dicha guerra había un contingente muy escaso de soldados. En la pieza, entre burlas y humor y con censura de frases o de palabras, Benjamín se traviste de mujer (*Antonica*) para huir al servicio militar obligatorio.

Otro escritor y político que intenta la vereda dramática es José de Alencar, sin gran éxito. La falta de dominio del diálogo hicieron de sus obras teatrales un fracaso. El drama *Mãe* (1862) mezcla el abolicionismo con el mito de la maternidad y revela en el tratamiento del tema la visión conservadora de que la relación esclavista tiene raigambres mucho más estructurales de lo que se piensa. Esto confirma el testimonio que Alencar va a hacer en el Senado al discursar en contra de la abolición de los esclavos en 1871.

Machado de Assis se dedicó también al teatro no sólo a través de traducciones de obras francesas como Sardou, Dumas, Beaumarchais como piezas en un acto, escritas en su juventud: *O caminha*, *Desencantos*, *O protocolo* con destaque para *Os deuses de casaca* (1866) y en edad adulta obras modestas tales como *Antes da missa* (1878); *Tu, só tu, puro amor*; *Não consultes médico* y la más reveladora de sua actitud intimista fue *Lição de Botânica* (1908). En general sus temas tratan de las relaciones amorosas con sus decepciones típicas de la visión machadiana.

En general el ambiente retratado en la década de 70 trata de las clases dominantes, urbanas y del poder. Este también sería el público del teatro. Cuando aparecen las mujeres poseen interés en las novelas francesas y tocan el piano. Costumbres y deseos de una capa social adinerada y las burlas, imposiciones de matrimonios con extranjeros situaciones difíciles ocurridas entre los jóvenes en edad de casarse pueblan las obras teatrales que parece ser típico de la época es la visión xenófoba en que personajes extranjeros – en general – ingleses desempeñan el rol de impostores. Ej: *O tipo brasileiro* (1872); *Caiu o ministério* (1882) de Martins Pena. Retrato sarcástico de la vida política es la comedia de França Junior. Como se faz um deputado (1882) que la censura corrigió para el imperfecto – como se fazia um deputado.

Ubicado en el imaginario patriarcal que imponía límites a la educación superior femenina se observa en la obra *As doutoras* (1889) en que una médica – Luisa y una abogada Carlota presentan problemas en sus relaciones afectivas. Solo logran resolverlos con la maternidad o el matrimonio. El abandono de la profesión y el ámbito familiar constituyen el único espacio femenino al encuentro de la felicidad.

De los dramaturgos el autor y animador más popular del teatro de la segunda mitad del siglo XIX fue Artur Azevedo (1855-1908). Mestre en parodias y adaptaciones Sus comedias como *Jóia* – (1879) revelaban los rasgos sórdidos de la sociedad. Defendió la abolición de los esclavos escribió dos obras sobre el tema: *O liberato* (1871) y *A familia Salazar* (1882).

Su obra más conocida fue *A capital federal* (1892) que se inserta en la relación campo - ciudad y trae a la luz una familia minera que viaja para el Rio de Janeiro. Las costumbres cariocas son muy libres. Esto requiere del hacendado frases que indican más que una simple exaltación campestre: *Es en la 'roça', es en el campo, es en el 'sertão', es en la agricultura que está la vida y el progreso de nuestra querida patria.*

Aquí cabe la idea de que el espacio rural era el microcosmo idílico de la idea de patria en el teatro brasileño que se ubicaba en la “roça”. Del lado argentino será el “pago”.

La vinculación del ser humano a un espacio delimitado convivía con la necesidad de crear la territorialidad manifiesta en el cuerpo de la nación: la “comunidad imaginada”.

Hablar de nación me obliga a saltar fronteras para recordar que en la producción rioplatense de fines del siglo XVIII a la mitad del siglo XIX las rivalidades contra Portugal y con Brasil en el período post-independencia van a producir representaciones de personajes típicos; en *El amor de la estanciera*, más tarde *El brasileiro fanfarrón* y *La batalla de los pozos*, entre otras piezas. Señalan las secuelas culturales construídas bajo el dominio de lo nacional.¹

Atípico en Brasil y muy avanzado para ser asimilado en la segunda mitad del siglo XIX fue el aporte kafkiano del gaucho José Joaquim Campos Leão (1829-1883) – pseudónimo Qorpo Santo – que era comerciante, profesor y subcomisario de policía y enloquecido a los 35 años de edad creó su tipografía para imprimir en una grafía inventada a sus artículos. Escribió 15 piezas enteras y fragmentos de otras dos. Eran obras cortas escritas en 1866. Publicadas nueve contienen una semejanza con el teatro que después Jarry y Ionesco llamarían de absurdo. Son alucinaciones breves sobre las obsesiones del autor – el sexo, la lucha contra la locura, la opresión del conformismo, la falta de honestidad. Piezas jamás representadas en su época.²

El otro estilo que sí obtuvo éxito en Brasil fueron las operetas con sus revistas y vaudevilles franceses. Además de artistas europeos también argentinos pisaron la escena brasileña. La obra Juan Moreira se representó en Rio con gran éxito y el imperador D. Pedro II acarició al pequeño acróbata de ocho años, llamado Pablo Podestá.³

A comienzos del siglo XX con *O mambembe* (1904) aparece una galería de personajes del teatro trashumante. El teatro fácil como el vaudeville aparece traducido por Coelho Neto y las farsas alegres invaden la escena brasileña: *Fim de raça* (1900); *A muralha*; *O diabo no corpo* (1905) son algunas obras de éxito en el pasaje del siglo.

Distinto modelo toma Roberto Gomes en Bataille y Bernstein al escribir *O canto sem palavras* (1912) e José Maria Goulart de Andrade que se inspira en el terreno irreal y artificial del sueño. *O ciúme depois da morte* (1909) se da los celos que el segundo marido tiene del defunto. Otros dramas tratan de situaciones incestuosas y en 1910 con *Os Inconfidentes* se realiza una reconstrucción de la conjuración minera de 1789, volviéndose un artefacto cultural. En la escena aparecen también las obras de João do Rio (Paulo Barreto) que retrata el aspecto mórbido de las relaciones afectivas o la paradoja de una burla trágica – *Última noite* (1902).

Vale decir que el campo teatral se circunscribe a un público letrado y urbano, la cultura de las clases subalternas tenían el circo trashumante y no hubo el fenómeno de transculturación como en la escena rioplatense en que formas populares como la de los artistas circenses penetraron en ámbitos de las elites, por lo menos con la intensidad que eso se logró en el Rio de la Plata.

En Argentina el teatro encontró una modulación particular con Juan Moreira y el teatro gauchesco, que ya se diseminaba en el campo de la literatura, en Brasil no hubo en el campo del teatro esta dicción dramática particular, aunque algunas obras como la de Martins Pena esbozó un intento. Lo más visible es una elite letrada que asimila y tradujo el aluvión europeo que como bien simbólico viene con la modernización en el pasaje del siglo XIX al XX.

II. Del pago al conventillo

Sin aventurarme a discutir la extensa producción dramática rioplatense⁴ me propongo tratar aquí de dos obras emblemáticas de ese teatro: Juan Moreira (1886) y Canillita (1902). El primer texto por indicar la fundación de un teatro criollo y el último por empezar una nueva etapa de ese mismo teatro. En este sentido las obras en cuestión sirven

para reflexionar sobre algunos aspectos del imaginario del Río de la Plata, sea en el campo de las relaciones de género, sea en el área de la hibridación cultural.

Juan Moreira de Eduardo Gutiérrez surgió en forma de novela⁵ en 1879, año en que aparece *La vuelta de Martín Fierro* de José Hernández. En versiones opuestas estas dos obras dan continuidad al tema del héroe popular *El gaucho Martín Fierro* de 1872. Martín Fierro vuelve pacífico a la civilización después del exilio en la barbárie el 1879, año de la conquista del desierto encabezada por el General Roca que exterminó grandes contingentes indígenas. En la realidad política la guerra, en lo simbólico la capitulación del rebelde en *La vuelta de Martín Fierro*. Sin embargo, Juan Moreira sigue con la pugna entre dos justicias: la ley del héroe popular, basada en el cuerpo y la oralidad y la ley del Estado, basada en la escritura y la autoridad, siguiendo las ideas de Josefina Ludmer.

Del papel Juan Moreira, salta al cuerpo en cinco años cuando el gaucho de Eduardo Gutiérrez, pasa a la pantomima en 1884. Del circo que atiende a un auditorio analfabeto invade espacios de la elite con la obra teatral Juan Moreira de 1886, escrita en colaboración con el actor José Podestá y que funda un teatro criollo y popular.

Un plasma destinado a unir a los diversos fragmentos del mosaico racial y cultural en la singular imagen del campesino y de su lengua. Es como interpreta Adolfo Prieto la paradoja cultural en que el país se abre a la inmigración con la consigna sarmientina y el tono predominante resulta ser la expresión criolla.⁶

En la etapa de unificación política del país cuando se controlan los conflictos internos surge la biografía de un gaucho, personaje real de la pampa conocido por sus correrías en varios partidos de Buenos Aires que había sido entrevistado por el autor del folletín – Eduardo Gutiérrez – en el mismo año de su violento final en la localidad de Lobos. El periodista fija su obra en los dos últimos años de su vida cuando Juan Moreira perseguido, actúa en contra de lo que considera injusto y pierde el derecho a la familia, a las amistades y a su pago.

La eficacia con que el periodista maneja la biografía demuestra como se instala en la época una clase letrada que usa el relato biográfico de manera oportunista. Semejante a esto es el trofeo del periodista uruguayo Héctor Varela con la obra *Elisa Lynch* (1870), una biografía de la mujer de Solano López, al fin de la Guerra del Paraguay.

Juan Moreira huye de la justicia por haber dado muerte a Sardetti, un pulpero de apellido italiano. Si superficialmente se puede leer un desconformismo criollo con la consigna de la inmigración, pacto económico de la elite, la figura del gaucho como protagonista causa un efecto de legitimación de un cuerpo masculino y de una lengua como elemento de reconocimiento autóctono.

La segunda muerte del teniente alcalde don Francisco muestra la venganza contra el hombre que le puso en el cepo y que deseaba a su mujer. Moreira demuestra la rebeldía contra una injusticia legal. Según Josefina Ludmer el pasaje del héroe a la ilegalidad representa el sujeto entre dos mundos: lo de la justicia oral y tradicional del honor y la justicia moderna, del poder del estado.

Así Juan Moreira como fundador del teatro rioplatense funda una polémica que ocupa la representación del pasaje hacia la unificación política que centraliza la ley y la orden bajo la autoridad estatal. Su muerte marca el triunfo de la modernidad en la política.

Además de eso el protagonismo del cuerpo masculino que mata para vivir y vive para morir hace hincapié en el estereotipo del hombre pampeano como cuerpo sometido al Estado. El cuerpo como arma, que ataca o se defiende contra las injusticias del mundo. El cuerpo de Juan Moreira desafía y actúa en la esfera pública. Se impone como un guerrero ilegal pero al mismo tiempo no rompe con la idea del cuerpo masculino como luchador que en la modernidad va a justificar su pertenencia al estado, como el soldado en la guerra. La amenaza de Don Francisco de mandarlo a la frontera en la primera escena correspondía a una práctica del uso militar del gaucho vago refrendado por ley el año de 1865.

Sin embargo, aunque el drama trate del cuerpo masculino, se puede leer como al sujeto femenino, representado por Vicenta, cabe la sexualidad y la maternidad que se define en la esfera privada. En su cuerpo no se trava la guerra sino que se clava el deseo y el honor. Vicenta resiste al poder pero se deja atrapar por Giménez cuando acepta el cuento de la muerte de Juan Moreira y a él se entrega para salvar al hijo del hambre. Como hembra se circunscribe al “pago”, no tiene movilidad y depende del macho para sobrevivir y protegerse. Se entrega a otro hombre porque no sabe enfrentar a la muerte como Juan Moreira. Al descubrirse engañada con la llegada del esposo le pide perdón. Al cuerpo masculino le cabe legislar sobre el amor y Juan Moreira lo hace. Al cuerpo femenino sólo cabe el reconocimiento de la traición, el sufrimiento de la maternidad y la carga de culpa que le engendra la trampa hecha por Giménez.

El teatro rioplatense en el fin de siglo XIX destaca el rol de lo masculino y degrada a lo femenino. Al hombre cabe la rebeldía, la acción y el heroísmo y a la mujer resta servir al deseo del hombre aunque sea para no morir o no matar al hijo de hambre. Además le resta a la mujer el cuerpo de la traición o de la culpa o ambos.⁷

Eso no es nuevo en la cultura latinoamericana. El mito de La Malinche como lo de la madre traidora se gesta en la segunda mitad del siglo XIX en el arte nacionalista mexicana, sea en la pintura como en la literatura. Madame Lynch se la representa también como un arquetipo negativo – la amante extranjera de Solano López y traidora porque le impuso el deseo de ser reina de América del Sur – es hasta hoy sirve de chivo expiatorio de la Guerra del Paraguay.

La familia en Juan Moreira existe, incluso como clan (tres generaciones) pero se rompe con la injusticia que viene desde afuera y por la acción practicada por el protagonista. Perdido en la geografía y en la ley, Juan Moreira como un producto simbólico, cría con el discurso híbrido, un mensaje cruzado, como sistema de sustitución, inversión y transferencia de signos. Superhombre que se presenta en el ropaje de gaucho y cuya representación afirma un discurso criollo.

Veintitrés años se pasan en el teatro rioplatense para que el escenario cambie y en lugar del pago se represente a la ciudad. Distinta es la manera como el uruguayo Florencio Sánchez en *Canillita* (1902) presenta a la familia como núcleo social. Claudia representa a la mujer que trabaja y que decide cómo salvar a los hijos del hambre. ¿ Quién es Pichín, el personaje masculino? Vive de robos, abofetea a la mujer y envía el hijo a la prisión. Pichín no cree en la ley pero la usa, según su conveniencia. En la obra no actúa como héroe sino como villano. Hace que Canillita sea conducido a la prisión por haber robado a un prendedor suyo. Los valores éticos se desplazan porque el policía no representa a la justicia. La familia se disgrega en la multitud. Practicamente no hay hogares, mucho menos privacidad. Hay conventillos donde se cruzan en un espacio sin interior distintas nacionalidades y voces. Las mujeres que trabajan siguen siendo madres, como Claudia que cose en casa y cuida del hijo enfermo. En Claudia, la mujer trabajadora se cose la maternidad. Su deseo de romper con la violencia del marido encuentra apoyo en otro cuerpo masculino – Don Braulio. Claudia revela un cuerpo sexuado y deseado que expone su herida y busca un cambio en la vida. Hay un cuerpo masculino que se presenta como villano: la figura de Pichín. Aunque se oponga la figura de Don Braulio no representa a la de un héroe porque reacciona en lugar de Canillita. Mata en legítima defensa y casi por accidente. El protagonismo está en un personaje que se nombra por el oficio Canillita. Esa es la voz del descontento. El periódico como heraldo de la modernidad - una metáfora de lo urbano- vocea por las calles sus páginas disgregadas, donde se amontonan letras e informaciones. La ciudad de Buenos Aires es un mosaico humano. Canillita vive una infancia sin cuidado paterno pero juega, vocea y trabaja. Su batalla por la vida se retrata en los patrones de Emile Zola, Máximo Gorki o a un escritor español más cercano a la atmósfera ácrata: Rafael Barrett.

En el sainete rioplatense del novecientos los prototipos de “tanos” a “gallegos” a veces llegaban a lo caricaturesco en busca de la risa del público. En esa obra la multiculturalidad surge en personajes inmigrantes como el mercero catalán más que nada un tipo para enseñar la diversidad aglomerada en el conventillo. Hay Tano (napolitano), engañado por los canillitas en la calle. Sin embargo, amalgamado en el discurso dramático aparece el lunfardo porteño. En el aluvión migratorio que triplicó la población de Buenos Aires en tres décadas hasta 1910 venían más del 50% de italianos. Florencio Sánchez provoca a la élite con malas palabras y los vocablos de lenguas que se mezclan como las ropas y los dramas humanos en el conventillo. La muerte no representa un fin porque suena como un drama más en la miseria cotidiana. En 1902 – se da la fecha de estreno de *Canillita en Rosario*⁸ - la vieja consigna de Sarmiento que decía: *Gobernar es poblar* empieza a cambiar para *Gobernar es expulsar*. Con el propósito de impedir la entrada de anarquistas y las innumerables huelgas fue promulgada la Ley de Residencia. No se aceptarían los inmigrantes con procesos políticos en su país de origen y se podía deportar a los que actuasen políticamente en Argentina. A la organización de la lucha obrera por la conquista de menos horas de trabajo o leyes sobre el trabajo femenino o infantil se contraponen una creciente onda de represión. Hay huelgas y atentados, asesinatos y quema de periódicos. Como un abanico la ciudad se abre para dar lugar a los coches y la velocidad del capitalismo exige negocios, industrias, escaparates en vidrio o en papel. Los periódicos toman lugar de las pulperías y la escritura empieza a reemplazar a la oralidad. La ciudad necesita escritores, periodistas y dramaturgos.

Hay críticos que llaman a la etapa de 1902 a 1910 de época de oro del teatro rioplatense. Florencio Sánchez, junto a Roberto F. Payró y Gregorio Laferrère huyen del teatro criollo tradicional y buscan nuevas formas estéticas. La gran originalidad de Florencio Sánchez está en representar la vida de las clases subalternas por eso se suele afirmar que sus obras menos auténticas son *Nuestros hijos* y *Los derechos de la Salud* donde hay la descripción de la burguesía.

Otro elemento que distingue el teatro del Novecientos es el uso del género sainete. No como una mera imitación del “género chico español” pero como una breve comedia de costumbres, dirigida a un público nuevo y popular que llegaba en barcos, vivía en conventillos o en las afueras de la ciudad y se volvía personaje de los sainetes.

El sainete rioplatense se construyó en la experiencia de la inmigración y fue porteño. En *Canillita* se confirma en el cuadro tercero el espacio preferido del sainetero rioplatense: el patio del conventillo, especie de vereda interna y apretada entre muros donde el bochinche se instalaba en lo diario. El patio del conventillo en *Canillita* presenta a niños que juegan la rayuela, a un mercero catalán que intenta anunciar sus productos entre dos mujeres que pelean por espacio en el alambre. Al modo de un coro griego oímos los comentarios hechos por D. Braulio, cuyo discurso oscila entre la metáfora y la hipérbole sobre el tiempo y sirve no sólo para comentar simultáneamente el “batifondo” de las dos mujeres como para anunciar también el desenlace del propio sainete lleno de “chaparrón con piedras/o cuchilladas”.

Una otra conexión posible entre la obra fundadora de la escena rioplatense y el sainete *Canillita* es que el equivalente del chulo madrileño que en Juan Moreira se inicia como un facón matrero y que va a pasar al guapo en *Canillita*, con el personaje de Pichín.

Sin embargo, entre los dos hay una gran distancia. Juan Moreira como personaje, reacciona a una autoridad injusta que lo persigue volviéndose matrero. Pichín en la condición de guapo no se transforma en el sainete, persiste en su condición de villano.

El espacio de la modernización impide la percepción de la resistencia como protagonista en el cuerpo adulto y masculino. Esto pasa a legitimarse en la esfera de los más débiles o que se encuentran en los extremos de la fuerza de trabajo: la mujer (Claudia), el niño (*Canillita*) y el viejo (D. Braulio). No se discute en el drama la organización del

mundo del trabajo capitalista. Canillita gana un peso y medio con los periódicos pero no posee vínculos como un obrero. Claudia cose en casa – no se encuentra claramente ubicada en la fuerza de producción – y Don Braulio es artesano. Ellos resisten más que discursivamente, con acciones y las que practican no significan una rebeldía en contra del Estado. D. Braulio mató en lugar de Camillita que reclamaba la acción pero admite cumplir su pena en la cárcel. No huye como Juan Moreira porque el conventillo ya no posee la amplitud del pago.

La institucionalización de la ley o de la justicia es ya un hecho irrefutable. Al tiempo que Pichín se burla de ello, usa la ley como un ciudadano decente la usaría para lograr el arresto de Canillita. Para Pichín la justicia no pasa de un simulacro mientras que para Don Braulio en su rol que congrega lo de un viejo enamorado (en contraste con Pichín) y lo de la conciencia de ese grupo disgregado, la ley se manifiesta como condición de vida.

El sainete del novecientos peleó en la escena con el drama gauchesco que ya había sido absorbido en series miméticas. Con *La Gringa*, Florencio Sánchez, severo antigauchista entra en el ámbito rural con la mezcla de nacionalidades y el manejo de máquinas agrícolas. La modernización ya había reemplazado el gauchaje pero en Barranca abajo el objetivo de la crítica social crea un personaje – *Don Zoilo* en el linaje del honor calderoniano.

Hay espacios heterogéneos del arte popular que se enlazan y son capaces de desplegar formas autónomas que son enseguida apropiadas por las industrias culturales. La desenfadada comercialización de los sainetes produjo una tipificación pintoresca. Del linaje que se salvó hay Armando Discépolo, reconocido letrista de tango que en 1923 compuso *Mateo* y funda el llamado *grotesco criollo*.

III. Conclusión

Desde el pago de Juan Moreira, obra que acepta la pecha de una sublimación a la rebeldía latente de la campaña, a Canillita que representa el desquite de una metrópolis disuelta en mansiones convertidas en conventillos para atender de pronto a los inmigrantes se crea un teatro rioplatense, según David Viñas, sobre todo de 1918 a 1930: “no hay avance sino vaivén hacia el estrangulamiento y la afonía.”⁹

Sigue válida una ojeada a esas matrices como las que relatan uno de los saltos de la modernización que convoca a periodistas como dramaturgos a contruir productos simbólicos. Esto sirve tal vez para reflexionar sobre lo culto y lo popular como categorías inestables; el rol del periodismo en la creación de los arquetipos como lo es el gaucho Juan Moreira o la ciudad que transgrede la heroicidad con la miseria e inventa un sainete porteño como una clase de *commedia dell'arte*; las cuestiones de género con la construcción de estereotipos masculinos e femeninos. Todo eso para provocar nada más que una posible lectura del drama y del sainete con sus rasgos del imaginario rioplatense.

Ese breve recorrido panorámico por el teatro brasileño y la lectura de dos obras del teatro rioplatense me propone más dudas que respuestas en el mosaico disforme y cargado de una subjetividad en pugna con su tiempo, con su espacialidad y con su voz. Desde la perspectiva de la globalización que supone una nueva mirada a las fronteras locales o políticas, disciplinarias o de representaciones hoy es posible observar como del sucedáneo del conventillo porteño a las chabolas de la periferia – parten familias comunes o matrifocales en dirección a una tierra ficticia que simboliza el sueño que ya no se confunde con la “roça”. En este camino hay mucho que esmerarse para que se construyan otras subjetividades, las mujeres pierdan la vergüenza y empiecen a oír la voz de sus deseos.

Notas:

- 1 -Otras informaciones sobre el siglo XIX en el teatro de Rio de la Plata, consultar BOSCH, Mariano - **Historia de los orígenes del Teatro Nacional Argentino y la época de Pablo Podestá**, Bs As: Solar? Hachete, 1969, Cap. I p. 17-30.
- 2 -Esta denominación fue dada por CACCIAGLIA, Mario - **Pequena História do teatro no Brasil**, SP: EDUSP, 1986, pag. 80.
- 3 -LIVIO FOPPA, Tito - **Diccionario teatral del Rio de la Plata**, Bs As: Argentores-Ediciones del Carro de Tespis, 1961, p. 544.
- 4 -Utilizo aquí la idea de David Viñas que en su ensayo “Un circuito con sus momentos, densificaciones, variables y rasgos generales”, prólogo de la obra **Teatro rioplatense(1886-1930)** (org. Jorge Lafforgue) afirma: “lo de rioplatense...involucra, por lo menos, al teatro argentino y el uruguayo. Y que tiene como soporte y enmarque a un espacio mercantil concreto. A un mercado.” Venezuela, Editorial Ayacucho, 1977, pag. XLIII.
- 5 -El folletín apareció en el periódico LA PATRIA ARGENTINA entre 1879 y 1880. In LUDMER, Josefina - “Juan Moreira y sus muchos géneros”, ensayo original cedido por la autora, YALE UNIVERSITY, 1996 pag. 3.
- 6 - PRIETO, Adolfo - **El discurso criollista en la formación de la Argentina moderna**, Bs As: editorial Sudamericana, 1988, pag. 18.
- 7 - Ludmer muestra en el ensayo arriba citado cómo la posición de Vicenta cambia en la película **Juan Moreira** del director Leonardo Fabio en 1973. Vicenta se transforma en una santa que sufre con la muerte del hijo. El rol de esposa la salva del cuerpo sexuado que sólo posee la prostituta con quien se encuentra Juan Moreira cuando muere. En la puesta en escena de Gerardo Pensavalle en 1994, a Vicenta la matan y al hijo lo desaparecen. Todos se vuelven héroes populares.
- 8 -Florencio Sánchez escribió antes un texto llamado **Ladrones** que después rehizo como **Canillita**. No hay copias de este texto original. En Buenos Aires la obra se representa en 1904.
- 9 - VIÑAS, D - op cit. Pag. XIII.