

Entre el diletantismo y la profesionalización: hibridez y transculturación en *Las de Barranco* de Gregorio de Laferrère

Alejandra K. Carballo

Tan pronto como comienzan a dilucidarse los conflictos que ligaban a la Argentina de los 80 con su pasado, el poder central se dispone a entrar en una etapa de unificación, renovación y constitución que lleva al país a una integración física, económica y política. La creación de instituciones liberales se convirtió en una de las principales medidas que promovería el influjo de ideas y capitales extranjeros, facilitando a la vez la extirpación de un fantasmagórico pasado español. En este ambiente surgen “los gentlemen del 80” quienes creían en su deber profético hacia una sociedad que necesitaban modelar y transformar, adoptando de manera consciente y deliberada el lema de “orden y progreso” basado en el positivismo de Auguste Comte y la evolución natural del pensamiento de H. Spencer. Pasaron a la historia como los “gentlemen” escritores que tomaron “el quehacer literario como aventura y ludismo [y por su] necesidad de disipar un clima de aburrimiento condicionado por lo cotidiano” (Viñas 15).

Pero hacia 1900, los modelos oligarco-liberales comenzaron a mostrar sus fisuras y se tornaron anacrónicos frente a una realidad político-económica y social en proceso de cambio. De una literatura de corte costumbrista se transita a una de orientación social que fluye de la mano de los “profesionales” de la literatura. Estos escritores que por lo general provenían de la emergente clase media, vivían por/de la literatura, presentaban nuevas pautas y cuestionaban la postura hedonista de sus predecesores.

Gregorio de Laferrère se encuentra “entre” un grupo y el otro, entre el diletantismo y la profesionalización, y es precisamente el estar al “borde” de ambos grupos lo que enriquece su experiencia como persona y como hombre dedicado a las letras. Históricamente no pertenece ni a “los gentleman del 80” ni a “los profesionales,” y en su obra, los cambios en el campo

intelectual y su propia actitud hacia la literatura, se manifiestan de forma paralela a su desarrollo y concientización como hombre de teatro. Gregorio de Laferrère ocupa una posición en la intersección entre dos culturas que, aunque distintas, se construyen mutuamente por la interacción y el contacto que experimentan en la ciudad de Buenos Aires. Este “clubman,” como lo llama David Viñas (17),¹ logra una fusión en su obra que permite una transición a manera de puente entre dos líneas dramáticas coexistentes en el Buenos Aires de principio de siglo, que se suponen antagónicas y excluyentes. En realidad, sostengo que tanto el género mayor y su representante la comedia, como el género menor con su sainete, se construyen mutuamente y se “transculturizan” en la mano de Laferrère.

Esta fusión es producto de su propia interacción “entre” dos clases sociales y dos culturas, una perspicaz observación y su consecuente adaptación a un contexto y a un público que exigía cambios. La hibridez de su obra permite la reconfiguración del teatro del momento, a la vez que señala los puntos de desencuentros y fricciones de este contacto recíproco. De estas fisuras, es posible leer mensajes subordinados de la situación cultural e ideológica del momento y observar los síntomas y signos de una sociedad liberal en crisis.

Como método de estudio seguiré los lineamientos propuestos por Diana Taylor en su artículo “Transculturating Transculturation” en el que establece que esta teoría, así como otras, se ha ido adaptando a nuevos contextos y funciones, afectando a la cultura en su totalidad (90). Estos cambios que se manifiestan también en el ámbito socio-político y no sólo en lo estético (Taylor 90) denuncian, en el caso argentino finisecular, un intento de resistencia por parte de la élite a perder su poder socio-económico. En *Las de Barranco* de Gregorio Laferrère propongo que existen dos niveles de recepción: por un lado, la que se produjo por parte de la oligarquía patriarcal, encabezada por el presidente Alejandro Roca en su segundo mandato, que leyó en la obra una crítica a la amenazante clase media en ascenso; y por el otro lado, mi propia lectura de un subtexto en que Laferrère, como persona política y social, se ve en la necesidad de exponer los cambios que la sociedad sufría y a los cuales la oligarquía criolla se resistía.²

La crítica, entre ellos David Viñas e Iber Verdugo, se ha encargado de esclarecer la relación “gesto-acto” en el caso de Laferrère y se ha llegado a la conclusión de que existe un desajuste entre lo que el autor dijo e hizo. En declaraciones, el dramaturgo sostiene que: “he escrito para el teatro como he hecho muchas otras cosas raras en mi vida, por el deseo de conocer algo

que no conocía, de experimentar emociones nuevas, por no aburrirme... por espíritu de curiosidad...” (Citado en Monner Sans 263). Es precisamente ese espíritu de curiosidad lo que lo lleva a indagar en la naturaleza humana, exhumando flaquezas y ambiciones de sus contemporáneos, no sólo los de la clase dominante infectada de políticos corruptos y otros no tanto, sino también de la emergente clase media burguesa de la cual obtenía materia prima para sus comedias y a los que representaba en sus cargos políticos. A diferencia de los “gentlemen” del 80 quienes sesionaban solamente en Congreso, Laferrère se desempeñó también como presidente de comuna,³ hecho que le facilitó el contacto con la realidad del “otro” en este caso, la clase media burguesa portadora del estandarte del utilitarismo.

La curiosidad también lo había llevado a indagar en el mundo del teatro como medio de expresión literaria. David Viñas ha observado que Gregorio de Laferrère es el único de los “gentlemen del 80 dramaturgo,” y que debido a la falta de predecesores, su entrada en el medio teatral se hace de manera precavida (18).⁴ Aunque ya en decadencia, el gentleman-dramaturgo recurre al género mayor, en este caso la comedia, con un doble objetivo. Por un lado, usa el elemento del humor y el absurdo de las situaciones como pantalla protectora, y por el otro, con el objetivo de atraer al público de su clase acostumbrado a tal género. La elección del tema también le ayuda en su empresa. La burla a la superstición y las creencias de la clase media retratada en *¡Jettatore...!* atrajo a la élite que buscaba entretenerse a costa de las debilidades de los nuevos burgueses.⁵

En el momento de la entrada en escena de Gregorio de Laferrère ocurrida en 1904 con el estreno de la comedia *¡Jettatore...!*, el teatro argentino seguía tres líneas principales: la del género mayor, constituido por comedias y dramas con predominio romántico y de gran influencia española; la línea del drama gauchesco iniciada en 1884 con *Juan Moreira*, la pantomima de Eduardo Gutiérrez, en la que se exaltaba la rebeldía del gaucho en lucha contra la autoridad abusiva e injusta; y la línea del género chico constituido por la zarzuela y el sainete criollo, también conocidos como piezas de costumbres y de actualidad local. Todas estas posturas que aparentemente se muestran como irreconciliables, excluyentes y antagónicas dentro del sistema teatral de la época, sucumben en las manos de Gregorio de Laferrère quien logra con *Las de Barranco* una síntesis entre la comedia, con su intención moralizante, y la utilización de procedimientos de la tradición teatral realista de Florencio Sánchez, que había comenzado a atraer hacia el teatro

nacional, un público hasta ese entonces únicamente acostumbrado al teatro europeo.

La novedad de Laferrère con *Jettatore...!* fue introducir el elemento cómico al género mayor que hasta entonces quedaba reservado y limitado a la esfera del sainete, además de reconocer y concederle un lugar a ese “otro” público que enfrentaba a la élite ante su propia crisis. El autor logra establecer un punto de contacto o fusión entre lo culto de la comedia de base española, menos valorada que el drama, y los elementos caricaturescos del sainete criollo de índole popular.

La obra de Laferrère tuvo buen recibimiento por parte de la oligarquía porteña quien se sintió aliviada al saber que uno de ellos producía un teatro de contraataque ante el avance inminente del género chico. Una vez aceptado como dramaturgo y con un rotundo éxito de público y crítica resguardándolo, Laferrère al año siguiente presenta *Locos de verano*, cuya temática se centra en las manías de la gente vulgar. En esta segunda obra se comienza a notar un marcado progreso de perspectivas e intencionalidades. Las manías obsesivas de los miembros de la familia retratada favorecen la incompreensión y la incomunicación que se manifiesta en el desencuentro del diálogo. Los personajes tipos caricaturescos de su obra anterior, en *Locos de verano* se tornan más complejos y exactos, éstos entran en escena con el propósito de diferenciarse y marcar la incomunicación irreconciliable que les rodea.

En el mismo año que funda el Conservatorio Lavardén destinado a la formación de artistas para el teatro nacional, Laferrère estrena *Bajo la garra* (1906), comedia dramática en donde se mezclan elementos característicos del vodevil francés. Este tipo de comedia ligera de intriga vivaz y divertida, de gran popularidad en Buenos Aires, se desarrolla junto a elementos de una tesis realista. El “estímulo externo” (Golluscio 119) para nada ajeno a la dramaturgia rioplatense tiene como función “movilizar con mayor intensidad el movimiento propio de nuestro sistema teatral, el que luego, con las nuevas expectativas, exigencias y limitaciones de nuestro contexto social, mediatizadas por el campo intelectual, produce el cambio que da a lugar a un nuevo texto” (Pellettieri 364). En el teatro de Laferrère la síntesis entre el elemento externo – el vodevil – y la comedia finisecular “se logra a través de los procedimientos de la caricatura; la intensificación de los enredos mediante la utilización de una trama ‘arbitraria’ construida por distintas intrigas accesorias; la amplificación en la búsqueda de la risa, del efecto perlocutorio en el espectador” (Pellettieri 365). El dramaturgo de manera cada vez más clara expone su punto de vista y la crítica no se hace

esperar. En una publicación en el diario *La Nación*, el 2 de mayo de 1906, se considera que *Bajo la garra* presenta una “severidad excesiva . . . dirigida a una clase social determinada y a nuestro carácter nacional” (citado en Monges 22). Como resultado del rechazo de la obra por parte de la élite, Laferrère opta por sacarla de cartelera.

Sin embargo, al año siguiente con *Las de Barranco* vuelve, y esta vez rotundamente, el éxito. La obra refleja el progreso del autor y el afinamiento de su observación y comprensión de la situación del hombre. Verdugo reconoce que la obra “contiene esa intencionalidad responsable y preocupada” (xix), intencionalidad que acarrea una doble codificación que esconde un sistema dentro de otro y un mensaje dentro del otro. En su estrechez de pensamiento la elite leyó en la obra la expresión de prejuicios élitistas de su clase sin notar que la crítica iba más allá.

En *Las de Barranco*, originariamente titulada *Ríete un poco*, la acción dramática es determinada por el personaje de Doña María, quien incitaba a sus hijas a mostrarse amables con los “buenos partidos” o con aquellos de quienes se pudiera sacar algún beneficio. El asunto de la obra gira alrededor de las tribulaciones de una familia patricia venida a menos. Doña María, la viuda del capitán Barranco, tiene que mantenerse a ella y sus tres hijas con una mísera pensión otorgada por el gobierno. Su conciencia de clase y su ambición personal la llevan a utilizar a sus hijas, especialmente a Carmen, como carnada ante posibles candidatos que las pudieran sacar de su miseria. Laferrère nos presenta a una Doña María calculadora, despiadada y aprovechadora, quien inculca en sus hijas sus mismos “valores.”

En esta obra de teatro tanto la utilería como la escenificación son simbólicas. El primer acto, según las anotaciones del autor, se representa en un vestíbulo “guarangamente” amueblado. El detalle de rigor a lo largo de la representación corresponde a “un cuadro con el retrato al óleo de un capitán del ejército y otro un poco más chico conteniendo condecoraciones militares: cordones, medallas, etc.” (Laferrère 1). Este cuadro es el símbolo e único indicio de lo que queda de viejas glorias militares, mientras que el cuarto guarangamente amueblado muestra el vestigio de la decadencia de la familia. Este deterioro y olvido puede contextualizarse en lo que David Viñas llama “la crisis de la ciudad liberal” producida entre los años 1898-1916 (21) y cuya figura representativa es el presidente Alejandro Roca, en su ocaso tanto como figura política clave como en lo personal. Ya para el 1900 “el agotamiento se le manifiesta en la cara, en la manera de caminar y hasta en el aire despreocupado de tomar el sable dejándolo arrastrar junto a sus botas”

(Viñas 22). Las viejas glorias del presidente-militar en decadencia y los recuerdos del capitán del ejército guardados en el cuadro de la sala se conectan en estos símbolos que ornamentan un espacio que ya no les pertenece.

Doña María encarna simbólicamente a la oligarquía patriarcal que entiende su estado de crisis y que necesita de todo tipo de ayuda para mantener sus pretensiones de status. “Nuestra situación” en boca de Doña María es la situación en pugna por la que atraviesa la oligarquía liberal de los años 1900, y el hecho que “necesitamos de todo el mundo” implica la idea que todo recurso es permisible para recuperar o mantener su nivel social.

Doña María es un personaje “híbrido” que emula e imita a la oligarquía pero sin llegar a comportarse como tal, “almost the same, but not quite” (86), diría Homi K. Bhabha. Aún más, su comportamiento señala las imposiciones socio-culturales de la élite, y en el proceso se produce un choque de conciencia e intereses, que se manifiesta textualmente como un desajuste entre lo que hace y dice, es decir, entre gesto y acto. Pero también es el personaje que se contrapone a la fuerza moralizante del texto, su hija Carmen, quien desea vivir su sueño romántico ajeno al materialismo y el dominio de su madre. Doña María ante la impotencia que le causa la situación, reprocha a Carmen ser como su padre, el difunto capitán, quien “tenía tus (a Carmen) mismas ridiculeces y se le llenaba la boca con las mismas palabras! ... ¡El capitán Barranco no se vende! ¡El capitán Barranco no se humilla! Y el capitán Barranco, entre miserias y privaciones, terminó en un hospital... porque en su casa no había recursos para atenderlo” (3). Y con el propósito de contraste continúa el parlamento asegurando que “la viuda del capitán Barranco es otra cosa, ¡entendelo bien! *No vive de ilusiones...*” (3, énfasis mío), lo que la lleva a hacer hincapié en su propia y martirizante realidad económica-social.

En el texto de Laferrère no sólo se observan cambios en los símbolos culturales sino también en el discurso lingüístico. Estas huellas en el texto muestran la transculturación verbal que se produce a medida que se adquiere o se impone una cultura sobre otra. Según Diana Taylor la transculturación advierte la co-existencia de elementos, además de subrayar los elementos de pérdida de los dos sistemas en pos de la creación de un tercero (92). Es así como vemos que en un drama destinado, en primera instancia a un público de la élite criolla, se incorporan elementos del habla popular. A lo largo del texto el autor utiliza una significativa cantidad de argentinismos; a la vez que también se agregan casos de transgresión semántica. En la primera página tenemos el término “guarangamente” que en el texto y contexto argentino

significa con vulgaridad y torpeza o de mal gusto. Verdugo también nota el uso del vocativo “mama” utilizada en el texto en lugar de “mamá” que aparece dos veces en la obra: una con la intención de desafío de Carmen y la otra en boca de Petrona la sobrina de Doña María. Según el crítico en una nota de pie de página “el empleo sostenido del ‘mama,’ no es casual. Como ya dijimos... esta es ‘una familia venida a menos’ pero en el fondo es una familia ‘guaranga’ y su tratamiento así lo indica” (3). Según el diccionario de autoridades Corominas, en la época en que Laferrère ubica su drama el vocativo “mama” ya no se utilizaba en los círculos de “familia bien,” y a partir del siglo XVIII la pronunciación afrancesada de “mamá” se introduce a la lengua castellana.

En el texto dramático de esta obra los argentinismos y los galicismos se encuentran y confluyen, dando lugar a un diálogo conversacional vivaz, en el que se hace oír el habla de la gente de Buenos Aires. Tras el estreno de *Jettatore...!*, Mariano Vedia, intelectual argentino, le recomienda “Quítele esas transacciones con el medio, esos ‘querés’ y esos ‘vos’...” (citado en Monges 18-9). El autor no acepta la sugerencia porque entiende que el espectador se reconoce en esas expresiones y que ello le ha facilitado la comunicación con su público. La manipulación de un lenguaje híbrido tiene el efecto de disolver los límites entre el discurso del autor y el discurso representado. Como resultado el espectro de espectadores que acude a su espectáculo es mucho más amplio y tiende, de esta manera, a modo puente un nexo conectivo que pocos estaban dispuestos a aceptar, pero que sin embargo el número de puestas en escenas de *Las de Barranco* certifica como real.⁶ Gregorio de Laferrère, sabiéndolo o no, está dando un gran paso en la creación de un teatro nacional moderno.

En el teatro de Laferrère las palabras o el habla per se no sólo tienen su acostumbrado valor semántico o morfológico, sino que además manifiestan una peculiar estructura psíquica. Lo que se dice en muchos de los casos no es lo que se siente o piensa, para lo que es preciso el uso y cambio de máscaras que concuerden con la escena vivida. Esto me lleva a proponer una de las coordenadas que mueve el drama: la vida como “performance” cuyos actores sin distinción de credo o clase son manipulados o dirigidos por la directora de escena: Doña María. La matriarca no sólo manipula a sus hijas, sino que también lo hace con todos los que entran a la casa. Rocamoras, representante del pequeño burgués en ascenso y pretendiente de Carmen, también conoce las reglas de juego y en más de una oportunidad se ve obligado a enmascarar su desagrado con tal de conseguir su objetivo. El comerciante

cree que el dinero todo lo puede y que con sus regalos – descritos por Morales como “todas las porquerías que no le sirven en su casa” (25) – finalmente conquistaría a Carmen. El guiño del autor es claro para los oligarcas criollos quienes ven en esto una crítica a la clase media emergente con ideales progresistas, haciendo al mismo tiempo vista gorda a su propio materialismo y su ideal de preservación de clase.

La idea de performance en el teatro de la vida se satiriza y enfatiza con la constante mención del balcón como imprescindible en la vida, al menos desde la perspectiva femenina, para tener éxito. Laferrère juega con la idea de “palco” y “balcón,” haciendo a uno el espejo del otro. Históricamente, a partir de 1907 se democratiza el teatro⁷ y Doña María sabiendo que es el espacio de presentación y exposición de la elite criolla, toma ventaja de ese recurso. Morales, por encargo de Doña María, le entrega a Carmen un billete para “el palco” disculpándose por no haber encontrado un lugar en el bajo conocido como “la cazuela” que “representaba un espacio altamente competitivo pero igualitario desde el cual las mujeres ‘decentes’ hacían su presentación en la buena sociedad” (Pasolini 244). Carmen, ignorando las intenciones de su madre, se rebela rechazando el billete sin darse cuenta que al mismo tiempo rehúsa la entrada al mundo de la compra-venta en el mercado matrimonial.

La que es más consciente de la importancia del balcón en la obra es la que carece de él. Petrona, la sobrina de la familia, utiliza cada oportunidad que se le presenta para escaparse unos minutos de su casa y mostrarse en el balcón de las de Barranco. A Doña María no le gusta mucho la situación y dice: “Ya sé que ratito es ése!... ¡Para pasártelo en el balcón haciéndoles gracias a los que pasan!” a lo que Petrona responde con tristeza: “¡Como en casa no hay balcón, y sin balcón es tan difícil encontrar quien se fije en una!” (16). Manuela también es partícipe de las corridas y poses del balcón, y reconoce que “es una gran cosa” (16). Verdugo en una nota de pie de página indica que “el balcón es un elemento muy importante y expresivo de las formas de vida en aquella época. Estaba íntimamente vinculado con la vida un tanto contemplativa y un tanto reclusa de las mujeres de aquellos días, aún no incorporadas al quehacer público y ciudadano, y les servía de escaparate y de lugar de observación” (16). En mi opinión Laferrère va más allá y está satirizando la performance de la élite en el mundo del teatro de la época. Los personajes de *Las de Barranco* mimetizan el comportamiento social de la aristocracia criolla en los palcos de los teatros. La práctica del balcón no se limita a la pose femenina sino que Barroso, el dentista pretendiente

de Carmen también “¡. . . se lo pasa en la azotea mirando con antejo!” (11), azotea a falta de balcón, pero la sátira es evidente.

El personaje de Morales es la transposición moralista de Laferrère y el encargado de definir la angustia de los personajes, en particular, la de Carmen observando que: “La pobre Carmen vive en una continua rebelión y en un constante sometimiento. No puede sublevarse del todo. Lo intenta, lo quiere; pero no puede... ¡la voluntad brutal de la madre concluye por dominarla siempre!” (26). Carmen portadora y referente de lo ideal en el texto, representa la intersección del conflicto. En palabras de García Canclini: “The interaction between hegemonic and subaltern groups are scenes of struggle, but they are also where both dramatize experiences of alterity and recognition. Confrontation is one way of staging inequality (confrontation in order to defend what is one’s own) and difference (thinking about oneself through what constitutes a challenge)” (203). El texto de *Las de Barranco*, y luego la puesta en escena de la obra, se convierten en “una zona de contacto” (4) pidiendo prestada la frase de Mary Louise Pratt, donde dos tipos de culturas y dos públicos con diferencias ideológicas se encuentran y chocan, pero sin que ninguna descalifique a la otra. Por lo contrario, se observan impregnaciones recíprocas y yuxtaposiciones, y es precisamente de ellas de donde emana la riqueza de la obra.

La evolución del teatro de Laferrère es evidente; quien aparentemente comenzó escribiendo por humoradas ya no lo hace; el cambio de intención y la responsabilidad literaria se manifiestan maduramente en *Las de Barranco*. La caricatura de los personajes de sus primeras obras evoluciona en tipos de profundidad psicológica, de los cuales se logra extraer la realidad de la conducta humana. El asunto de la miseria en esta obra es de interés tanto para la élite oligarca como para la clase media baja que se reconocen retratadas. Además, Laferrère rescata dos líneas dramáticas – la comedia y el sainete – despreciada una y en decadencia la otra, que en manos del autor se construyen por la interacción y el contacto mutuo. La hibridez de su teatro reconfigura la escena de principios de siglo, yuxtapone y transculturiza géneros, pero principalmente fomenta una doble lectura.

Florida State University

Notas

¹ En este trabajo me apropio de las expresiones utilizadas por la crítica, y en especial David Viñas, para calificar a los hombres de letras que corresponden a uno y a otro periodo:

“gentlemen” a los de la generación del 80 y “clubman” a los del 1900. Conuerdo con Viñas que Gregorio de Laferrère se localiza entre uno y otro grupo, patrocinando a modo puente una transición entre una generación y otra, no sólo en el ámbito literario sino también a nivel socio-económico y social.

² Gregorio de Laferrère, nacido en Buenos Aires en 1867, hijo de hacendado francés y de madre argentina, recibió su educación en el Colegio Nacional, interesándose por autores españoles y franceses como los cánones de la época lo exigían para los miembros de la oligarquía tradicional. A partir de 1888 se dedica al periodismo y funda con su amigo Adolfo Mujica “El Figaro.” Después de una corta estadía en Francia de 1889 a 1890, se dedicó activamente a la política, llegando a diputado y presidente de comuna.

Su actividad como narrador es anterior a la de dramaturgo. En 1894 escribe *Andrea*, una novela censurada por las autoridades debido a su entonación naturalista. Ese mismo año luego de la presentación de la *Verbena de la Paloma* de los españoles de la Vega y Bretón, escribe una parodia con el mismo nombre y que nunca se presentó, en la cual satiriza a la política porteña. En 1904 estrena *Jettatore* en donde se mofa de la superstición de la clase baja; *Locos de verano* (1905) muestra a la sociedad porteña en su manía de pretensiones aristocráticas ligadas a los apellidos; *Bajo la garra* (1906) toca el tema de la maledicencia pública y sus estragos; *Las de Barranco* (1908); y la última de sus comedias antes de su muerte, *Los invisibles* (1911) en donde se mofa del espiritismo y la superstición.

³ En 1903 fundó la Asociación Popular, partido de aspiraciones electoralistas.

⁴ Según Viñas otros gentlemen dedicados al teatro, pero en este caso sin éxito, fueron Duhau, del Solar y Belisario Roldán (18).

⁵ En 1905 Miguel Cané le escribe una carta a Laferrère comentando sobre la puesta en escena de *Locos de verano* en que el *gentleman* le exhorta a la profesionalización: “no le tenga miedo al teatro, manoséelo Ud., métaselo Ud. en sus entrañas, diséquelolo Ud. hasta que a fuerza de practicarlo, lo domine y sea para Ud. un instrumento en vez de un fantasma complicado, atrayente pero a veces temible. ¿Una caída, una silba? ¡Bah! ... Si eso detuviera a un artista en la vida, casi ninguno habría llegado a la cumbre” (citado en Viñas s/p).

⁶ El entendimiento y la aprobación de un amplio público hacia la obra de Laferrère se nota en el número de puestas de escenas.

⁷ Según Pasolini “en 1906 una ordenanza de la Comisión Municipal de la ciudad de Buenos Aires estableció un nuevo régimen de venta de localidades en los teatros. A partir del primero de enero de 1907, los empresarios teatrales debían entregar en talonarios las boletas correspondientes a las entradas, localidades y abonos, las que serían selladas y numeradas por la Intendencia antes de que las empresas respectivas las pusieran en circulación.

[. . .] porque el nuevo tipo de localidad se parecía al ya conocido ‘entrada general’. Es decir, cualquiera que tenía el dinero para pagarla podía acceder al espacio del teatro que quisiera. La consecuencia inmediata era la de hacer más móviles y diversificados los espacios sociales del teatro” (246).

Obras citadas

Bhabha, Homi K. *The Location of Culture*. London: Routledge, 1994.

De Laferrère, Gregorio. *Las de Barranco*. Buenos Aires: Kapelusz, 1995.

García Canclini, Néstor. *Hybrid Cultures*. Minneapolis: U of Minnesota P, 1995.

Golluscio de Montoya, E. “Innovación dentro de la tradición escénica rioplatense: El caso de Nemesio Trejo.” *Boletín Instituto del Teatro* 4 (1984): 119-40.

- Monges, Hebe. Estudio preliminar. *Locos de verano*. De Gregorio de Laferrère. Buenos Aires: Kapelusz, 1995. 13-38.
- Monner Sans, José María. "De Gregorio de Laferrère: una página inédita." *Apéndice de obras escogidas de Laferrère*. Buenos Aires: Estrada, 1952.
- Pasolini, Ricardo. "La ópera y el circo en el Buenos Aires de fin de siglo. Consumos teatrales y lenguajes sociales." *Historia de la vida privada en la Argentina. La Argentina plural: 1870-1930*. Comps. Fernando Devoto y Marta Madero. 3 vols. Buenos Aires: Taurus, 1999. 227-73.
- Pellettieri, Osvaldo. "Intertexto y creación en el teatro de Gregorio de Laferrère." *Alba de América* 10. 18-19 (1992): 363-73.
- Pratt, Mary Louise. *Imperial Eyes. Travel Writing and Transculturation*. London: Routledge, 1992.
- Sikora, Marina F. "Algunas notas sobre la recepción de Gregorio de Laferrère." *El teatro y sus claves: estudios sobre teatro argentino e iberoamericano*. Ed. Osvaldo Pellettieri. Buenos Aires: Galerna, 1996.
- Taylor, Diana. "Transculturating Transculturation." *Performing Arts* 38 (1991): 90-104.
- Verdugo, Iber. Estudio preliminar. *Las de Barranco*. De Gregorio de Laferrère. Buenos Aires: Kapelusz, 1995. viii-xxxvi.
- Viñas, David. *La crisis de la ciudad liberal*. Buenos Aires: Siglo Veinte, 1973.