

El teatro gauchesco primitivo y los límites de la gauchesca

Abril Trigo

Si el estreno en 1884 del mimodrama *Juan Moreira* puede considerarse la piedra miliar del teatro rioplatense,¹ también señala la refundación del teatro gauchesco, que "nació y renació en dos momentos esenciales de la historia nacional: los años más decididos de la independencia y el periodo más optimista de la organización" [Ghiano 7]. En efecto, durante las primeras décadas del XIX, y en íntima dialéctica con la poesía gauchesca que florece al amparo y servicio de la revolución, procura instalarse un teatro gauchesco que, a diferencia de aquélla, desaparece en relación inversamente proporcional a la expansión del primer romanticismo. ¿Qué ocasiona esta desaparición? ¿Qué determina la extinción de esta temprana originalidad por los tiempos de Caseros, precisamente cuando Ascasubi y del Campo están produciendo la poesía gauchesca más ambiciosa? ¿Por qué este teatro gauchesco "primitivo," es decir, que "abarca todas las expresiones anteriores a *Juan Moreira*" [Castagnino, *Sociología* 88], fenece, para reaparecer décadas más tarde totalmente transmutado en el drama gauchesco?

Un sistema de producción teatral neocolonial

El proceso de elaboración de toda obra de arte implica, como es sabido, un sistema de producción idóneo. En el caso del teatro occidental, y debido a su naturaleza dual (literatura/espectáculo), el sistema de producción adquiere una peculiar complejidad, resultado de la dinámica tensión entre el *texto dramático* inicial, pertinente a la literatura dramática, y el *texto escénico* final, que materializa el espectáculo [Elam 3; Kowzan 50ss]. Ese complejo proceso está regulado por un acuerdo cultural tácito entre productores y público, un contrato estético-ideológico formulado por nadie pero aceptado por todos [Passow 239; Eco, *Tratado* 122] que legitima un dispositivo de

convenciones económicas, sociales, culturales y estéticas: un modo de producción [Escarpit 78; Elam 87ss].

¿Cuál era la situación del teatro en el Río de la Plata en la época que nos ocupa, fundamentalmente en lo referido a esos tres goznes del quehacer teatral: texto, público y actor? Según Bosch, "Buenos Aires contaba con una compañía de cómicos, con escritores del género, numerosos aficionados, i si no en un corral, en un salón ó en un tablado al aire libre, existiendo aquellos no podría dejar de haber comedias en éstos" [Orígenes 36]. Aun cuando advierte que "los actores eran mui malos", tanto que "afectados en la declamación de aquellos versos ya de por sí afectados, hacían llorar cuando querían hacer reír, i reír si procuraban hacer llorar", Bosch provee una importante lista, en la cual descuellan, obviamente, las figuras mayores de Trinidad Guevara y Juan Aurelio Casacuberta. Actores hubo, por cierto, pero en su inmensa mayoría se trataba de españoles, emigrados en masa a causa de la invasión napoleónica [de María I, 219], y de escasos criollos, entrenados por aquéllos en la escuela declamatoria más castiza. Si consideramos que el actor es la médula de la representación (la "escritura" del signo teatral la realiza un cuerpo humano que se ostenta y se mueve [Eco, "Paramètres" 35]), esta formación planteaba un serio escollo. Su prosodia, su cinética, su uso del espacio, adecuados a la escena madrileña, chirriarían al aplicarse a los personajes gauchescos. La interpretación de los mismos no podía ser, para aquellos actores entrenados en la comedia de capa y espada, el drama moratiniano y las chulaperías de Ramón de la Cruz, sino un ejercicio estéril. El único modelo a su alcance eran aquellos "simples" de los pasos de Lope de Rueda, cuyo zafio sayagués resultaba tan próximo al dialecto gaucho [Sánchez 108]. La representación debía de experimentar así un efecto paródico—por reforzamiento caricatural de ciertos rasgos—subversivo de la comicidad original del texto dramático [Alter 137].

En qué medida influyó el estilo de actuación en los libretos mismos no es posible saberlo. Sí es indudable, no obstante, que éstos, no empece el costumbrismo del *habitat* rural y los "encuentros y desencuentros [. . .] con el <gringo>" [Castagnino, *Sociología* 89], reproducen la estructura dramática del sainete madrileño. Concebidos desde la dramaturgia española—la única disponible—y la mentalidad letrada patricia, más que reflejar la sociedad y la cultura gauchas, documentan de qué manera eran éstas percibidas por el público urbano: la mera elección del sainete como género idóneo para el tratamiento del mundo gaucho nos revela este punto de vista. De ahí la ambigüedad de estos textos, cuyos personajes, más allá del costumbrismo y más acá de ciertos parlamentos explícitamente revolucionarios, registran una pátina grotesca que los asimila al papel del "gracioso" en un mundo primitivo;

ambigüedad producto de la tensión motriz entre la cultura hegemónica patricia, que propugna la *estasis*, la identidad, la parcial preservación del *status quo* colonial, y la contracultura gaucha, que suscita el cambio, la heterogeneidad, la historicidad; ambigüedad que resulta en una suerte de mímica, "the sign of a double articulation; a complex strategy of reform, regulation, and discipline which <appropriates> the Other as it visualizes power" [Bhabha 126].

Es el mismo Bosch quien descubre y publica el libreto de *El amor de la estanciera* (1792-3), origen y modelo de una "producción verdaderamente nacional," según dice, "aquella en que el espíritu criollo independizado en absoluto de la influencia extranjera se manifestaba con caracteres propios admirables" [Orígenes 6]. Este sainete, que para Ayestarán sin embargo carece del tono y el carácter de la poesía gauchesca ["Poesía" 74], devendría el paradigma de un corpus que incluye: *Yuca Tigre*, *Un día de fiesta en Barracas* ("con mucho gaucho, bailarín i cantor i no pocas alusiones políticas"), *El brasilero fanfarrón i la batalla de Ituzaingó*, *La batalla de los Pozos* y *La muerte del bagre sapo*. A estos han de sumarse las principales obras del periodo: *El detalle de la acción de Maipú*, *Las bodas de Chivico* y *Pancha*, y el texto matriz de este último, con el cual compone una serie: *El valiente fanfarrón y criollo socarrón*. Un corpus que revela la existencia de una dramaturgia en ciernes, fenómeno importante si tenemos en consideración las rudimentarias condiciones escénicas, la inestabilidad política, y el desprestigio social de un género responsable de "que las señoras no permanecían en el teatro cuando terminaba la comedia i comenzaba el zainete" [Bosch, *Teatro* 107], lo cual explica el anonimato de las obras y el extravío de su inmensa mayoría.

Ahora bien, aun admitiendo la existencia de textos—escasos—y de actores—inadecuados—, ¿qué ocurría con el público? Afirma Castagnino refiriéndose a la patricia Sociedad del Buen Gusto—la mayor acometida del doctorado liberal por controlar la escena—que "sólo una élite intelectualizada o algún grupo con ínfulas de exhibicionismo mundano apoyaron la empresa; el pueblo propiamente dicho aún prefería los toros, las riñas de gallo y los volatines ambulantes," de donde concluye que "entre los años 1811 y 1820 [. . .] actores, los hubo; textos, también; crítica pudo haber surgido, pues había intelectuales capacitados para ejercerla [. . .] pero, público, no" [Sociología 20]. Bosch, por su parte, sostiene que su fracaso obedeció a haber desoído "las protestas de los mui pocos que amaban el arte por el arte," dando cabida al público "de las galerías, con sainetes i tonadillas; al de la cazuela, con enamoramientos i lágrimas, i al de la platea con una i otra cosa" [Historia 93]. La existencia de ese público ha quedado registrada en un acta del Cabildo de Montevideo de 1808, según la cual "las señoras principales del pueblo le habían

dado varias quejas, de q los mejores Palcos de la casa de comedias los tenían ocupados mugeres de otra menor consideracion", por lo cual el Cabildo resuelve reservarlos para las familias patricias, y "no habiendo ya más personas de distincion que soliciten Palcos ni lunetas, puedan darse los que resulten sobrantes a cualquiera que los pida" [Ayestarán, *Música* 292-3]. Se trata de una temprana escaramuza, en tiempos coloniales, entre "la gente de viso" y la "otra de condición que no gustaba" [de María I, 220], ambas disputándose el control del teatro. Es explicable, pues, que en pleno periodo revolucionario, atrapado en su propia retórica iluminista pero procurando retener el control de la escena, el patriciado se repliegue a su función censora, dedicando "sus esfuerzos casi exclusivamente á vigilar las comedias al solo efecto de no herir la fibra patriótica." Borra, enmienda, tacha, modifica títulos y textos, anula personajes al mejor estilo inquisitorial, pues "el pueblo se educa en el teatro, i la educación debe convenir con las máximas fundamentales del gobierno, en orden á asegurar su existencia," según reza la doctrina oficial expuesta en *El Censor* del 20 de mayo de 1818 [Bosch, *Historia* 94-6]. Este rígido control de la ortodoxia escénica no podía favorecer un teatro zafio, regocijado e irrespetuoso como el gauchesco, dentro de los marcos de un sistema de producción aún colonial [Castagnino, *Sociología* 89], de ahí que:

Sí, antes de 1886 hubo una producción dramática— literariamente tan convencional y pobre como el drama gauchesco que nacía—pero no hubo teatro. [. . .] Las elites cultas del XIX se desvivieron para organizar compañías teatrales similares a esas europeas [. . .] Siempre fracasaron [. . .] no lograban un público que sostuviera este empeño. *Ese público potencialmente existía, como se descubrió en la década del 90. Pero no concurría a las representaciones que las elites cultas ofrecían porque nada les decían de sus propias vidas . . .* [Rama, *Gauchipolíticos* 153; subrayado nuestro].

El sistema de producción de la poesía gauchesca

Desgarra el periodo un pronunciado divorcio entre dos culturas radicalmente antagónicas: la cultura escrituraria, ilustrada, patricia, heredera de la ciudad letrada colonial, y la cultura oral, bárbara, de mestizos y negros, de indios y gauchos. Esta última, surgida de los campos y los cinturones suburbanos, cerca y hostiga a la primera, alimentando el encrespado encapsulamiento de ésta en la preservación de la norma y el monopolio del poder [Rama, *Ciudad* 45]. Pero asimismo proporciona la materia prima a partir de la cual el patriciado letrado inventa la poesía gauchesca, refinado ejercicio de manipulación ideológica cuya clave reside, concretamente, en la

adaptación de un sistema de producción transcultural sustentado en tres operaciones: versificación tradicional, abierta politización, y creación de una lengua literaria a partir del dialecto gauchito [Rama, *Gauchipolíticos* 44-5]: "la escritura de la voz del otro" [Ludmer 43]. Aprovechándose de algunas de sus pautas estéticas, así como de los mecanismos productivos idóneos a una cultura oral y colectiva, anónima y difusa, el patriciado transforma el arte (gauchito) del pueblo, en un arte (gauchesco) para el pueblo; la cultura gaucha, surgida de las necesidades populares y la interacción directa de creadores y público, deviene así una cultura planificada, encuadrada y digitada por una minoría dirigente; un híbrido entre lo popular y la cultura de masas [Ayestarán, "Poesía" 69; Margulis 43-57]. La vieja diglosia cultural opera en su beneficio; su monopolio de la tecnología escrituraria le permite instrumentar una división del trabajo en el seno de la cultura *otra*: el autor, profesional letrado, "es el que construye lo oral como oral para incluir en su interior la palabra escrita, política, la suya, que aparece citada y reproducida por la voz del gauchito. Traducida a la oralidad" [Ludmer 75-6]. Su objetivo: hacer prosélitos políticos. Es por ello que la poesía gauchesca—publicada en hojas sueltas al modo de la literatura de cordel, y reproducida luego en pulperías y ruedas de fogón de ejércitos y estancias—es más comunicación que expresión, más política que estética. Es producto de las circunstancias, que fuerzan a los ideólogos iluministas a apelar al gauchaje imprescindible para sus ejércitos, con el doble fin de afianzar su revolución y neutralizar las demandas populares. Frágil alianza de clases donde se origina esa contradicción constitutiva de lo gauchesco que, tempranamente visible en el sainete gauchesco, permanecerá soterrada en la poesía gauchesca hasta la fracturación de la alianza por los tiempos de Rosas. Se trata de un auténtico arte de *bricolage* [Lévi-Strauss 35ss], cuya invención y continuidad se explican por esa intencionalidad proselitista que lo anima, independientemente de la legitimidad de los fines perseguidos [Ayestarán, "Poesía" 76; Rama, *Gauchipolíticos* 52].

Pero la elección de ese público y la adopción de su oralidad implican el montaje de todo un nuevo contrato estético-ideológico, un aparato de "ceremonias" [Eco, *Tratado* 416] que haga posible la transmisión textual y su recepción por ese público analfabeto y rudo. El genio de Bartolomé Hidalgo consiste en descubrir en el diálogo y el cielito los moldes apropiados para el trazado del nuevo género: una lengua y la triple articulación narración-canto-drama. "El habla gaucha [. . .] es una toma de posición: se afirma enfrentando a la lengua madre [. . .] constituyéndose en la legítima expresión de una clase", dice Rama ["Sistema" XXX]; "lengua de región (la llanura), de clase (el peón de estancia) y de sociedad (los campos ganaderos)" [Martínez Estrada II, 425; Sánchez 108] que, alegremente asumida, actúa como

catalizador y delimitador de la identidad colectiva. Arma psicopolítica: denuncia, insulto, provocación. Es el reto jubiloso de aquella legendaria Victoria la cantora, que ya en 1811 enrostraba a los "godos" acantonados en el Montevideo sitiado: "Cielito de los gallegos,/¡Ay! cielito del Dios Baco,/Que salgan al campo limpio/Y verán lo que es tabaco" [Ayestarán, *Música* 689].

El cielito (canto-danza) y el diálogo (narración-canto-drama), no sólo hacen posible la transmisión oral en una cultura ágrafa, sino que reproducen al interior mismo del texto las relaciones de comunicación. Esa trasposición (las "voces" encabalgadas entre diégesis y mimesis, de que habla Rama ["Sistema" XL]) permite un doble efecto: amplifica la intención propagandística, al subrayar la convocatoria de un público (auditorio) activo, y legitima la identidad del grupo: praxis política. Esta feliz estructura—enmarcamiento dramático de un relato cantado—, así como la intensa intertextualidad de que se nutre, es lo que justifica el éxito y la continuidad de la poesía gauchesca.

Un teatro gauchesco escasamente gauchesco

Ahora bien, ¿cómo se explica que gestándose bajo las mismas coordenadas socio-políticas (público/productor: diglosia cultural), la poesía florezca y el teatro no? ¿Por qué mientras la poesía gauchesca establece su autonomía respecto a la literatura canónica, el teatro gauchesco del periodo debe colarse en la escena en forma ancilar, para finalmente desaparecer? Porque en tanto la poesía gauchesca está regulada por la intencionalidad proselitista del productor letrado, el teatro gauchesco primitivo es una concesión de este último a las demandas del público gaucho por verse en escena. Esto determina que mientras la poesía gauchesca requiere y promueve un sistema de producción *ad-hoc*, el teatro gauchesco primitivo permanece amarrado a un sistema de producción ajeno. Se explica así que no sea elaborado desde la oralidad y el presentismo supuestamente gauchescos, como acontece con la poesía ("verbo poético conjugado en tiempo presente" [Ayestarán, "Poesía" 83]), sino desde la literatura dramática y sus modelos peninsulares: el sainete madrileño provee el marco dramático de la gauchesca teatral. A pesar de la flexibilidad que este marco le otorga, apremiada por las exigencias de la comunicación (espectáculo), la factura dramática del sainete gauchesco, predominantemente literaria, no resiste la urgencia, franca y brutal, de la política. La ambigüedad intrínseca a la contradicción constitutiva de lo gauchesco (productor letrado/público analfabeto), se amplifica en la naturaleza satírico-humorística del género sainete, modelo dramático inapropiado para la gravedad de la política en litigio. Es así que el sainete gauchesco se asfixia bajo el peso de múltiples disensiones entre los modelos dramáticos hispanos

y su realización costumbrista; entre la intención moralizante de la fábula y la comicidad de la intriga; entre el populismo iluminista y el elitista desprecio por lo popular; entre el público gaucho y el público patricio que disputan la sala. En otras palabras, el sainete gauchesco resulta—más allá del costumbrismo—escasamente gauchesco: un modo de representación que, encabalgado entre la mimesis y la mímica, marginaliza la historia [Bhabha 128].

Con el fin de eludir esa limitación impuesta por la estructura dramática, cuando de política se trate, los letrados gauchescos recurrirán a la diégesis, dúctil fórmula del "cantar opinando." Un atajo y un callejón sin salida, pues al resolver el problema inmediato de la comunicación ideológica, la oratoria diegética [Ghiano 15] coarta las posibilidades de un auténtico teatro gauchesco: mimesis política. Por paradójico que parezca, ese teatro no surge porque el patriciado letrado no lo necesita: le basta, a los efectos propagandísticos, con la poesía gauchesca y las ocasionales interpolaciones operadas en los sainetes. Esto se observa ejemplarmente en *El detalle de la acción de Maipú*, que constituye, en rigor, un injerto narrativo en un pobre marco costumbrista [Marco 27]. Más notable aún sería el caso de los añadidos rosistas a *Las bodas de Chivico y Pancha*, canciones y relatos de demagogia partidaria burdamente incrustados al texto original. De estos, el agregado más interesante es una refundición de un pasaje de *El valiente fanfarrón y criollo socarrón* (primera parte y antecedente de *Las bodas*, recordemos) donde se origina una importante isotopía de la gauchesca, como lo es el relato de un gaucho que regresa de la ciudad.² La descripción tibiamente costumbrista de una procesión religiosa deviene una militante y clasista relación de las levas mazorqueras, proporcionándonos un magnífico ejemplo del uso propagandístico de las secuencias narrativas, a tal punto independientes de la acción dramática, que podrían transferirse libremente de una pieza a otra:

El valiente fanfarrón

CHINGOLO

Hey andao por el pueblo
con el amigo Ramon,
¡bien haya el hombre! por Cristo
tan amigo éprosicion.

JUANCHO:

Vaya, contanos que viste?

CHIVICO:

¿Amigo Chingolo que vió?

CHINGOLO:

Las bodas

CHINGOLO:

Por el pueblo hei andao siempre
con el amigo Ramón
eh pucha en el gaucho viejo
si es amigo en prosición.

JUANCHO:

Y Chingolo, ¿di, que has visto
por el pueblo? Di.

CHIVICO:

¿Qué vió,

Yo ví un Santo muy grandote,
que llevaban entreos,
con un perro, que sin duda
debía ser muy comilón,
pues un panbaso en la boca
tenía de este grandor.

JUANCHO:

Hombre que Santo era ese?

CHINGOLO:

Dis-que San Pasqual baylon.

JUANCHO:

Que mas viste Chingolito?

CHINGOLO:

Ví, peo que se yo
muchos Padres que allí andaban
cantando queinchion,
con un cogote lo mismo
que lonjas de mancarrón.
[. . .]

amigo Chingolo viejo?

Díganos pues lo que vió.

CHINGOLO:

Hei visto en el pueblo cosas,

amigo, que da calor;

cosa linda amigo viejo:

ni un paisano se escapó

de tomar arma esta vez

por nuestra Federación.

[. . .]

Salimos, y vimos todos

con dos más un Cilador

o Soldao, no sei qué era,

que allí no más agarró

a un paisano muy finchao

con su fraque y pantalón,

y le pregunta si tiene

papeleta. -No, señor,

el paisano, tiritando

ya de miedo, respondió.

-Entonces, venga conmigo

le dijo el jefe mayor

que mandaba la patrulla,

y al pobre ya me lo arrió.

El de fraque le decía:

-Señor, por amor de Dios,

yo le daré a V. cien pesos

si me suelta. -No, Señor,

le responde el jefe lindo.

-Han de servir como yo,

y como servimos todos

por nuestra Federación.

[Trigo 103; Ghiano 93-4]

Los gauchos, aun cuando manipulados por la demagogia rosista, se desquitan simbólicamente de las levas, la explotación y los trabajos forzados, pervivencia de la legislación de castas colonial [Rodríguez 25-31]. La eficacia propagandística de estos fragmentos estriba en su enorme versatilidad para la composición de un espectáculo inestable, en disputa, que "permite la fácil incorporación o supresión de escenas, de acuerdo a las necesidades del

momento" [Marco 27]; dislocación de un sainete costumbrista ("gauchesco") ofrecido al gauchaje díscolo que asedia la sala como una concesión. En efecto, la misma marejada democrática que instaló al "mulato" Hidalgo al frente de la Casa de Comedias de Montevideo trajo consigo a los gauchos, que así como conquistaron la ciudad con las armas, atravesando el puente cultural de la poesía gauchesca pretendieron copar la Comedia con su voz y su presencia. Si hubo, pues, sainetes gauchescos y actores dispuestos a representarlos, fue porque el sector letrado se vio apremiado a dar cabida a ese público que, a un tiempo, despreciaba. El mismo Hidalgo es un caso flagrante de esta contradicción, pues así como funda la poesía gauchesca para un público rural analfabeto, en tanto director de la Casa de Comedias promueve un teatro neoclásico, hinchado y torpe como sus olvidables melólogos [Rela 20]. De donde se desprende que, si la cultura patricia opera una desterritorialización de la cultura gaucha mediante la poesía gauchesca, el teatro gauchesco primitivo es, a la inversa, el intento fallido de la cultura gaucha por reterritorializar a aquella [Deleuze-Guattari]; "the subtle, stubborn, resistant activity of groups which, since they lack their own space, have to get along in a network of already established forces and representations" [Certeau, *Practice* 18]. La poesía gauchesca, contenida en su específico sistema de producción, podía coexistir en forma paralela a la poesía "culto" sin cuestionar su primacía en el sistema literario; el teatro gauchesco, por el contrario, al irrumpir en la sala patricia, amenaza dinamitar el sistema teatral desde dentro: táctica mestiza, táctica guerrillera, táctica montonera de una cultura subalterna que se infiltra en el espacio de la hegemónica para erosionar desde allí sus cimientos [Certeau 36-7]. Instalado en el epicentro mismo de este conflicto cultural, así registra Chingolo esa intrusión:

Es una casa muy grande,
 toda por dentro es galpón
 donde se sienta la gente
 y también me senté yo;
 y por cierto que a un matucho
 que medio así me toco,
 casi le saque el mondongo
 por tan malo y guapeton.
 Cerca del techo había un zarzo
 y en toitito el reedor
 galopeaban las mugeres
 como yeguas, sí seño,
 y como moscas á veces

formaban un peloton
 quera imposible-rrar tiro
 cogiéndolas en monton
 yo no see quee miraban
 (mas que todas unas dos)
 que por aquí les colgaba
 á manera-e fiador.
 A cada istante, relinchos,
 coseaban les daba tos,
 y sin quitarme la vista,
 hasta quemenoje yo,
 y sacandome las bolas
 ya iva a arrimarles por Dios
 quando ansina que me vieron
 ningunita me chistó.
 [. . .]³

Los gauchos, convertidos a la revolución por el ideario democratizante de la poesía gauchesca, intentan imponer esos mismos principios en la sala patricia. A diferencia de la poesía, que va en busca de su público para hacerlo participante activo, el teatro gauchesco primitivo necesita que su público acceda a una sala que no le pertenece. Una sala que documenta el choque entre el modelo cultural hegemónico (letrado-porteño), y un proyecto popular "que busca un espacio de autoafirmación, y no desecha la posibilidad de convertirse a su vez en sistema dominante" [Seibel 30]. Autorretrato, metateatro, micromundo: reflexión sobre las tensiones sociales que agitan una democracia bárbara donde, como refunfuña desdeñosamente Morales, "lo nacional [. . .] estuvo representado por el guarangaje orillero, el gauchismo montonero, el negrerío del candombe y por un teatro político demasiado directo y procaz" [148]. El teatro gauchesco primitivo revela ser el producto inestable de un conflicto cultural: reproduce en sí mismo el triunfo definitivo de las oligarquías porteñas, que le condenan a la ancilaridad, a mero subproducto de la literatura dramática letrada: a su virtual desaparición.

Mientras dura esta frágil democracia, el gaucho, impertérrito a la etiqueta y el decoro, impone su presencia en la sala y en la escena, pero una vez que aquélla se fractura, ese público gaucho es desplazado paulatinamente hacia el circo criollo, que "incorpora al picadero las representaciones dramáticas" [Castagnino, *Circo* 24]. Ya luego de Caseros abandonará definitivamente la sala a sus legítimos propietarios [Marco 33]. *Fausto*, de Estanislao del Campo,

consumará esta expulsión (apropiación y parodia) desde la emblemática monumentalidad del Teatro Colón, creatura de Hilario Ascasubi, nada menos.

En consonancia con el triunfo del romanticismo liberal y las coordinadas políticas que lo nutren, se ahonda la cesura culto/popular. Ya inservible políticamente el gaucho ("más bello cuanto más distante," al decir de Obligado), el liberalismo civilizador dará cuenta de él en lo social, en tanto el romanticismo de Ascasubi y del Campo, adaptando la poesía gauchesca al paladar urbano, relegan la oralidad inicial a mero ornato de textos destinados por fin a la lectura. Más tarde, ya Martín Fierro y sus hijos desaparecidos para siempre en el anonimato de la masa, el regreso de Moreira será el sublimado gesto de rebeldía de una protoetnia disuelta en el arrabal: mera elegía [Ribeiro III]. Los caballos circenses serán patética parodia de un jinete expulsado de los campos modernizados: "gaucho de a pie, gaucho desgraciao, dice un refrán criollo" [Princivalle 18]. La derrota es total, la desterritorialización definitiva. El gaucho se convierte en un hecho folklórico [Ayestarán, "Poesía" 69], y como tal "can only be grasped in the process of vanishing" [Certeau, *Heterologies* 131-5].

Es esta diferente circunstancia social, creada por la forzada migración a los cinturones urbanos bajo la perentoria modernización, y la urgida exigencia de ese público orillero por verse en escena, no como es, sino como imagina que ha sido, lo que determina el fulgurante éxito de *Juan Moreira*, que refunda, desde el picadero mismo, el teatro gauchesco. Mimodrama: espectáculo: espacialidad: texto escénico: nada más lejos de la literatura dramática que este cañamazo [Castagnino, *Sociología* 53]. El resto lo hace el circo, pues precisamente de la conjunción circo-gauchesca surge el más original (y fugaz) sistema de producción teatral que haya conocido el Río de la Plata [Guibourg 110; Pellettieri]: cuando el circo criollo, itinerante, nómada como el gaucho, se instala cual un vecino más, entre el poverrío de los arrabales y los pueblos.

Ohio State University

Notas

1. La polémica, que surge al día siguiente del estreno, parece continuar. Se alinean en pro de *Juan Moreira*: Abdón Aróztégui, José Assaf, Oscar Beltrán, Alfredo Bianchi, Emilio Frugoni, Enrique García Velloso, Roberto Giusti, Edmundo Guibourg, Martiniano Leguizamón, Susana Marco y su equipo, Orosmán Moratorio, Víctor Pérez Petit, Angel Rama, Elías Regules, Vicente Rossi, Juan C. Sábat Pebet, Amelia Sánchez Garrido, Javier de Viana, David Viñas. Se oponen, remontando los orígenes del teatro nacional a principios del XIX o aún antes: Arturo Berenguer

Carisomo, Eduardo Gordon, Enrique de María, Ernesto Morales, David Peña, Carlos M. Princivalle, Ricardo Rojas y Florencio Sánchez. Estas listas no son exhaustivas.

2. La "Relación que hace el gaucho Ramón Contreras a Jacinto Chano de todo lo que vio en las fiestas Mayas de Buenos Aires en 1822", de Bartolomé Hidalgo, y *Fausto* de Estanislao del Campo, son dos casos notables.

3. En Trigo 103-4; describe aparentemente la representación de *Diablo predicador*. El texto se repite, con mínimas variantes, en *Las bodas* [Ghiano 95-6]. Para una descripción de la Comedia desde la perspectiva montevideana, ver de María [I, 215-231].

Obras citadas

- Alter, Jean. "From Text to Performance: Semiotics of Theatricality," *Poetics Today* 2.3 (1981): 113-39.
- Ayestarán, Lauro. *La música en el Uruguay*. Montevideo: SODRE, 1953.
- . *La primitiva poesía gauchesca (1812-1838)*. Montevideo: Arca, 1977.
- Bhabha, Homi. "Of Mimicry and Man: The Ambivalence of Colonial Discourse", October 28 (1984): 125-33.
- Bosch, Mariano G. *Teatro antiguo de Buenos Aires*. Buenos Aires: El Comercio, 1904.
- . *Historia del teatro en Buenos Aires*. Buenos Aires: El Comercio, 1910.
- . *Historia de los orígenes del Teatro Nacional Argentino y la época de Pablo Podestá*. Buenos Aires: T. G. Argentinos, 1929.
- Castagnino, Raúl H. *El circo criollo. Datos y documentos para su historia. 1757-1924*. Buenos Aires: Lajouane, 1953.
- . *Sociología del teatro argentino*. Buenos Aires: Nova, s.f.
- Certeau, Michel de. *The practice of everyday life*. Berkeley: University of California Press, 1984.
- . *Heterologies: discourse on the other*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1986.
- Deleuze, Gilles and Félix Guattari. *Kafka. Toward a Minor Literature*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1986.
- Eco, Umberto. "Paramètres de la sémiologie théâtrale," en André Helbo et al, *Sémiologie de la représentation*. Bruxelles: Complexe, 1975.
- . *Tratado de semiótica general*. México: Nueva Imagen, 1975.
- Elam, Keir. *The Semiotics of Theatre and Drama*. New York: Methuen, 1980.
- Escarpit, Robert. *Sociology of Literature*. Painesville, OH: Lake Erie College Studies, 1965.
- Ghiano, Juan Carlos. *Teatro gauchesco primitivo*. Buenos Aires: Losange, 1957.

- Guibourg, Edmundo. *Los hermanos Podestá*. Buenos Aires: E. C. Argentinas, 1969.
- Kowzan, Tadeusz. *Littérature et spectacle*. Warszawa: Mouton/PWN Editions scientifiques de Pologne, 1975.
- Lévi-Strauss, Claude. *El pensamiento salvaje*. México: FCE, 1970.
- Ludmer, Josefina. *El género gauchesco. Un tratado sobre la patria*. Buenos Aires: Sudamericana, 1988.
- Marco, Susana et al. *Teoría del género chico criollo*. Buenos Aires: Eudeba, 1974.
- Margulis, Mario. "La cultura popular," en Adolfo Colombres et al, *La cultura popular*. México: Premiá, 1987.
- María, Isidoro de. *Montevideo antiguo*. Montevideo: Biblioteca Artigas, 1957.
- Martínez Estrada, Ezequiel. *Muerte y transfiguración de Martín Fierro*. México: FCE, 1948.
- Morales, Ernesto. *Historia del teatro argentino*. Buenos Aires: Lautaro, 1944.
- Obligado, Rafael. "Independencia literaria." *El fogón* (1902): 174-5.
- Passow, Wilfried. "The Analysis of Theatrical Performance," *Poetics Today* 2.3 (1981): 237-53.
- Pellettieri, Osvaldo. "Cambios en el sistema de la gauchesca rioplatense." *Gestos* 2.4 (1987): 115-24.
- Princivalle, Carlos M. "Florencio Sánchez, su obra y el teatro nacional," en *Historia sintética de la literatura uruguaya*. Tomo 2. Montevideo: Alfredo Vila, 1931.
- Rama, Angel. *La ciudad letrada*. Hanover, N. H.: Ediciones del Norte, 1984.
- . *Los gauchipolíticos rioplatenses*. Buenos Aires: Calicanto, 1976.
- . "El sistema literario de la poesía gauchesca," en *Poesía gauchesca*. Caracas: Ayacucho, 1977.
- Rela, Walter. *Historia del teatro uruguayo, 1808-1968*. Montevideo: EBO, 1969.
- Ribeiro, Darcy. *Las Américas y la civilización*. Buenos Aires: CEDAL, 1972.
- Rodríguez Molas, Ricardo. "Realidad social del gaucho rioplatense (1810-1852)," *Cuadernos de Marcha* 6 (1967): 21-36.
- Sánchez Garrido, Amelia. *Indagación de lo argentino*. Buenos Aires: E. C. Argentinas, 1962.
- Seibel, Beatriz. "Teatralidad popular en Argentina: coexistencia de múltiples manifestaciones," *Latin American Theatre Review* 23.1 (1989): 27-36.
- Trigo-Ehlers, Abril. "Un sainete gauchesco primitivo." *Tramoya* 27 (1991): 89-111.