

**XXXIII Jornadas de Investigadores del Instituto de Literatura Hispanoamericana Facultad de
Filosofía y Letras (UBA) - Buenos Aires, marzo de 2021**

El teatro gauchesco entre finales del siglo XVIII y principios del XIX: un puente

Juan Ignacio Pisano

Instituto de Literatura Hispanoamericana - UBA

Comencemos con una constatación que emerge del corpus: entre finales del siglo XVIII e inicios del XIX, el gaucho, como voz representada, no sólo se dedicó a cantar en el marco ficcional del poema sino que también salió a escena. Disponemos de cuatro textos teatrales (anónimos; sainetes) para el período considerado: *El amor de la estanciera* (1780-1790), *El valiente fanfarrón y criollo socarrón* (década del 1800), *El detalle de la Acción de Maipú* (1818) y *Las bodas de Chivico y Pancha* (1826, y antes).

Si bien el punto máximo de aproximación entre las obras reside en su vocación de mimesis de la plebe rural —en relación al habla, la gestualidad y las costumbres rioplatenses—, la única que presenta una diferencia notable en su argumento es *El detalle de la Acción de Maipú*, y merece un análisis aparte, vinculado al contexto de su aparición. Por cuestiones de extensión, quedará afuera de esta ponencia. Así que me sumerjo sin dilaciones los aspectos que unen a las otras tres obras: en primer lugar, las tres tienen como centro al matrimonio y la familia rural y plebeya; además, y esto es central, hay en estas obras una recurrencia en la aparición de nombres de personajes, que no solo vincula a las obras entre sí, sino también a estas con la gauchesca de su época; a la vez, entre dos de ellas, *El valiente* y *Las bodas*, se da una continuidad narrativa en la trama (saltando 1810). La serie, como se observa en las fechas, atraviesa la ruptura que implicó la Emancipación vinculando al período virreinal con el post revolucionario mediante la representación de la plebe rural. Así, estas obras de teatro vienen a proponer una escena de lectura diversa para el período: la de un puente que amplía el universo gauchesco y sus relaciones.

A partir de los datos disponibles, la crítica sostiene la hipótesis de una difusión importante para estas obras. Por ejemplo, la existencia de “ese público ha quedado registrada en un acta del Cabildo de Montevideo de 1808” (Trigo 1992: 58), donde se señala que las señoras “principales” del pueblo se quejaban porque las mejores ubicaciones de La Casa de Comedias las ocupaban mujeres de menor condición.

Escritas para ser el entremés de otros textos más destacados, mayormente de clásicos españoles, o para ser representadas en galpones o ámbitos improvisados para tal fin y para un público popular (como lo fue La Ranchería hasta su incendio en 1792). Sus marcos ficcionales, al mismo tiempo, tienen como patrón a la dramaturgia popular española. El modelo peninsular pudo, así, haber proveído un marco ficcional adaptable a las circunstancias propias del Río de la Plata, espacio que se jugaba su propia

identidad cultural: primero en el matiz criollo de su colonialidad, y, luego de 1810, mediante la ruptura con la corona.

Los más de cuarenta años que separan los extremos temporales de nuestro recorte (de 1780 a 1826) implican acontecimientos decisivos para la literatura y para la región. Respecto de la primera, se ha afirmado la poesía gauchesca ya que no sólo Hidalgo ha publicado sus cielitos y diálogos sino que también han circulado cielitos y diálogos anónimos; asimismo, tanto el Padre Francisco de Paula Castañeda como Pedro Feliciano de Cavia han incursionado en su recurso ficcional a través de la prensa. Más allá de que las obras presentan imaginarios de familia y de comunidad que se unen por el núcleo narrativo del matrimonio en el ámbito rural, aparecen diferencias. Me detengo en dos aspectos, para ejemplificar: por un lado, el modo en el que celebran el matrimonio y, por el otro, la aparición de una referencia política en *Las bodas*, el federalismo, dando cuenta de una marca de politización ausente en las obras del período virreinal. Esa apertura hacia otro modo de comprender lo común, que no se limite a lo que acontece en el núcleo familiar, es índice de la transformación que acarrió la década de 1810. Narrativamente, esto impacta en los textos teatrales a partir de la ampliación del conjunto de sus personajes. Porque si en el caso de *El amor de la estanciera* no hay invitados al enlace, en *Las bodas de Chivico* y *Pancha* ocurre lo contrario: el festejo es multitudinario e, incluso, asoman allí las montoneras. De un lado, el microclima ficcional de la familia rural como unidad autosuficiente y atomizada en la estancia; del otro, una familia cuyos lazos sociales suman a vecinos del pago en una celebración.

Las bodas de Chivico comienza, como corresponde a un sainete como este, con una descripción de escena costumbrista: "*Interior de un rancho. Bancos y cabezas de vaca. un ijar para sentarse las mujeres, una mesa chica donde habrá un chifle con aguardiente, cigarros y un jarro de hoja de lata*" (en cursiva en el original, 76). Luego, la acción da inicio con un diálogo entre los padres de la novia, Jusepa y Juancho. En este punto aparece la primera referencia inbtertextual a partir de los nombres de los personajes: en *El amor*, Juancho fue pretendiente para desposar a Chepa; aquí, el personaje aparece transmutado, mediante el efecto de la homonimia, en un padre de familia que debe entregar la mano de su hija. La intertextualidad, además, puede leerse también en el nombre de la ahora madre, Jusepa, ya que Chepa es un hipocorístico de ese nombre; lo cual indica una disponibilidad al uso y una cierta popularidad. Y Pancha, el nombre de la ahora novia, era el nombre de la madre de Chepa. Los nombres de personajes operan como un elemento textual que permite leer continuidades entre la

gauchesca colonial y la posterior a la Revolución de Mayo. Y, en este punto, hay un vínculo con cómo se pensó a la gauchesca. Porque si, en efecto, los nombres de los personajes fueron un elemento clave para consolidar una obra bajo la figura de autor de Bartolomé Hidalgo, tal como lo ha estudiado Pablo Ansolabehere (2014) y los nombres mismos han trazado filiaciones posteriores que llegan hasta Hilario Ascasubi y Estanislao del Campo (Schvartzman 2013), ¿por qué no sería el nombre, en su repetición y re-utilización, un elemento ficcional que colabora en superar el corte temporal que impuso 1810 para la crítica gauchesca mediante la evidencia que nos propone el teatro, y mucho más aún cuando la propia materialidad de las obras nos lo revela? Los nombres de los personajes en la gauchesca poseen un recorrido de idas y vueltas, de referencias mutuas y leves transformaciones (algo bastante conocido y estudiado). Así, se da una relación cuyo puntapié inicial se considera en los nombres de Jacinto Chano y Ramón Contreras. Ese modo de referir de un texto a otro otorga consistencia a esta forma literaria en su genealogía, tanto en torno a su textualidad como en las posibilidades de circulación al recurrir a un repertorio de nombres conocidos por el público y que serían fácilmente recuperables. Sin embargo, ese juego de referencias internas tiene un primer capítulo, previo al de las filiaciones iniciadas en Hidalgo, en estas obras teatrales conformando un trasfondo de saber compartido entre los espectadores, lo que le otorga solidez a su circulación al recurrir a un conocimiento existente y disponible. Tal reconocimiento se da en la evidente diseminación del sonido /ch/.

Otro nombre, pero esta vez no del teatro sino de la poesía, refuerza las relaciones internas a la gauchesca atravesando —otro puente— las fronteras genéricas, de la poesía al teatro: Chano, el célebre personaje de Hidalgo, convive en *Las bodas* con los nombres de los personajes coloniales de *El amor de la estanciera*. Este Chano, al igual que el personaje del autor montevideano, se presenta como *cantor* (y, dadas las fechas, sin dudas debe haber sido tomado de los poemas de Hidalgo). Los tópicos que su canto encierra se vinculan al tono festivo que caracterizó a la gauchesca durante la década de 1810 y a su lógica *cívica*: unión, igualdad y libertad. Y si, repito, una de las filiaciones más fuertes que atraviesa a la gauchesca se basa en los nombres de sus personajes, no resulta menor encontrar a un Chano que aparece en una escritura contemporánea a la de Hidalgo y quien, además, se presenta "como patriota del fino" al haber cantado "por nuestras libertades" (86). La poesía gauchesca se vincula, así, a su margen teatral y este,

por vía de la nominación, a la gauchesca colonial: *puentes* que se ramifican entre espacios ficcionales que tienen a la plebe rural como protagonista.

Entre *El amor de la estanciera* y *Las bodas de Chivico y Pancha* se escribe otro sainete que constituye una suerte de resto o *eslabón perdido* en la cadena textual gauchesca. De hecho, la genealogía de los nombres y los tópicos narrativos que aparecen en las otras dos obras como un puente hacia la poesía gauchesca se afianza a partir de la colocación temporal intermedia de *El valiente fanfarrón y criollo socarrón*, escrita en la década del 1800. Allí está la lista de personajes que aparecen en *Las bodas*, y que retomaban, en parte, a los de *El amor*: Juancho, Chivico, Jusepa, Pancha, García Olivares, el Sacristán, el Alcalde (pero como Juez, términos que podían ser sustituibles en el habla cotidiana por entonces), Ramón y Chingolo. No está Chano, lo cual tiene un motivo evidente: Hidalgo todavía no había publicado (ni escrito) sus poemas. Aparece un nombre extraño para la gauchesca, tanto teatral como poética: "González", elegido como apellido de Juancho, el padre de la novia, y que resulta llamativo por su fuerte carga semántica *goda*. Esa elección, teniendo en cuenta que la gauchesca no se caracteriza por haber sido empleada desde una letra pro-española, caracteriza su escritura en un momento en el que *Mayo* aún no había acontecido.

Las distribuciones de roles que cada personaje desempeña reflejan los de *Las bodas*, lo cual permite leer a esa obra de la década de 1820 como una *continuación narrativa* de *El valiente*: aquí el casamiento entre Chivico y Pancha aún no se ha concretado pero ya se plantea como una posibilidad futura. Esto no solo se afirma por la presencia de los mismos personajes, sino porque en *El valiente* se desarrolla el momento narrativo anterior al casamiento y, en ese sentido, funciona como su primera parte efectiva. Pero, además, la segunda obra es referida de manera explícita por la primera: "Se olvidó / sin duda este botarate / del chasco *del otro día*, / pues yo no puedo olvidarme / de los golpes de Chivico" (85, resaltado propio). Dice el Sacristán en *Las bodas*, y esos golpes serían los que Chivico y Juancho asestan a él y a García Olivares al encontrarlos coqueteando con las mujeres en *El valiente*. El espectador que careciera de esa referencia se estaría perdiendo de una parte de la representación teatral: encontramos, en la intertextualidad, un índice más de popularidad para los textos; índice que reafirma la lógica del cruce de nombres y su actuar como puente entre uno y otro período. En todo caso, puede pensarse que era tan conocida la escena para ese público que su sola mención ya despertaba la referencia.

El hecho de pensar en *Las bodas de Chivico y Pancha* como una continuación de *El valiente fanfarrón y criollo socarrón* se sostiene, entonces, en la intertextualidad y la trama. Para confirmar definitivamente la continuidad entre una obra y otra, las últimas páginas del original disponible de *Las bodas de Chivico y Pancha* reproducen, con algunas modificaciones, un fragmento de *El valiente fanfarrón y criollo socarrón*. La variación se observa en que la primera hace referencia a "nuestra Federación" (94), elemento que en *El valiente* está ausente y que colabora en su ubicación temporal. De la ausencia de mención a hechos políticos, se pasa a la explícita referencia. Referencia que implica también adhesión ya que se asume como parte del colectivo político a través del pronombre "nuestra" para referir a "federación", y porque Chingolo, otro hijo de Juancho y Jusepa, celebra la leva forzosa que se lleva a cabo en esa escena de un "paisano de casaca" y otro de "futraque" (94), es decir, de paisanos acomodados socialmente, signo que destaca en la vestimenta por oposición a los que visten poncho y chiripá (Di Meglio 2012). Esa mención aparece cuando Chingolo, tanto en una como otra obra teatral, describe lo que vio en La Casa de la Comedia —y anticipa, de ese modo, al *Fausto* (1866), de Estanislao del Campo, y a la *Relación que hace el gaucha Ramón Contreras a Jacinto Chano, de todo lo que vio en las Fiestas Mayas en Buenos Aires, en el año 1822* (1822) de Bartolomé Hidalgo—.

Recuperando lo dicho al inicio: las obras trabajadas hasta aquí presentan marcas textuales para inferir una serie: el matrimonio como eje de la trama; referencias en los parlamentos de los personajes que presentan más puntos en común que diferencias; una marca de continuidad afirmada en la nominación de los personajes; la reescritura y la permanencia de fragmentos textuales. El hecho de que la gauchesca teatral triunfara recién hacia 1886 con las versiones que los hermanos Podestá realizaron del folletín *Juan Moreira*, de Eduardo Gutiérrez (1879), no debe leerse como mero fracaso del teatro previo —paralelo al éxito de la poesía del género— porque de ese modo se obturan otras líneas de lectura en la intertextualidad. La gauchesca teatral de este primer ciclo, diverso al de Moreira, ofrece elementos de asimilación y cercanía con la literatura que bajo el recurso ficcional que define al *género* se produjo entre la colonia y las primeras décadas del siglo XIX y pone, de ese modo, en discusión las definiciones temporales acotadas, nacidas al amparo del Sol de Mayo, así como la línea divisoria que acontece entre poesía y teatro gauchesco.

Bibliografía

- Barcia, Luis Pedro (1999): "*Fundación del teatro gauchesco: El amor de la estanciera*". En: *Anales de Literatura Hispanoamericana* 28, pp. 455-471.
- Bertolotti, Virginia (2007): "De los orígenes de *gaucho*: un vagabundo en fronteras inciertas". En: *Revista de la Academia Nacional de Letras* Año 1 N°2, enero-junio, pp. 167-203.
- Bosch, Mariano (1910): *Historia del teatro en Buenos Aires*. Buenos Aires: Establecimiento gráfico El Comercio.
- Chiaramonte, José Carlos (2007). *La ilustración en el Río de la Plata. Cultura eclesiástica y cultura laica durante el Virreinato*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Di Meglio, Gabriel (2012): *Historia de las clases populares en la Argentina. Desde 1516 hasta 1880*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- , Noemí Goldman (2008): *Lenguaje y revolución. Conceptos políticos clave en el Río de la Plata*. Buenos Aires: Prometeo Libros.
- Fradkin, Raúl (comp.) (2007): *El poder y la vara. Estudios sobre la justicia y la construcción del Estado en el Buenos Aires rural*. Buenos Aires: Prometeo Libros.
- Ghiano, Juan Carlos (1957): "Prólogo". En: Ghiano, Juan Carlos (ed.): *Teatro Gauchesco Primitivo*. Buenos Aires: Ediciones Losange.
- Klein, Teodoro. "Los primeros sainetes criollos. La identidad nacional en el teatro", en *Revista Teatro* 2. Buenos Aires. Año II. Nro. 3, 64-68.
- López Fernández, María Claudia (2009): "El español de principios del siglo XIX a través del sainete *El valiente fanfarrón y criollo socarrón*". Incluye como "Apéndice" al texto teatral. En http://www.historiadelaslenguasenuruguay.edu.uy/?page_id=527. Consultado el 10 de agosto de 2017.
- Ludmer, Josefina (2000): *El género gauchesco. Un tratado sobre la patria*. Buenos Aires: Perfil Libros.
- Mazzotti, José Antonio (2000). "Introducción", en *Agencias criollas: la ambigüedad "colonial" en las letras hispanoamericanas*. Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana.
- Mogliani, Laura (2015): *Nativismo y costumbrismo en el teatro argentino*. Buenos Aires: edición de autor en E-book.
- Moreno, José Luis (2012): "El matrimonio, la familia y la vida familiar en el escenario de la Buenos Aires colonial". En: Fradkin, Raúl (dir. de tomo): *Historia de la provincia*

de Buenos Aires 2. *De la conquista a la crisis de 1820*. Buenos Aires: Unipe y Edhasa, pp. 215-241.

Noguera, Lía y Martín Rodríguez (2015): "Estudio introductorio", en *Escenas federales. Antología del teatro en Buenos Aires durante la época de Rosas*. Buenos Aires: Imago Mundi.

Ortelli, Sara (2012): "La frontera y el mundo indígena pampeano". En: Fradkin, Raúl (dir. de tomo): *Historia de la provincia de Buenos Aires 2. De la conquista a la crisis de 1820*. Buenos Aires: Unipe y Edhasa, pp. 159-181.

Palti, Elías (2011): "Joaquín de Finestrada y el problema de los orígenes ideológicos de la Revolución". *Conceptos fundamentales de la cultura política de la Independencia*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia / Helsinki University.

Pellettieri, Osvaldo (2005). *Historia del Teatro Argentino en Buenos Aires. Volumen I. El período de constitución (1700-1884)*. Buenos Aires: Editorial Galerna.

Rama, Ángel (1976). *Los gauchipolíticos rioplatenses*. Buenos Aires: Calcanto Editorial.

Rojas, Ricardo (1948). *Los gauchescos. Historia de la literatura argentina. Dos tomos*. Buenos Aires: Losada.

Schvartzman, Julio (2013): *Letras gauchas*. Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora.

Sommer, Doris (1993). *Ficciones fundacionales. Las novelas nacionales de América Latina*. Bogotá: Fondo de Cultura Económica.

Trigo, Abril (1991). "Un sainete gauchesco primitivo", disponible al 19 de julio de 2017 en <http://cdigital.uv.mx/bitstream/123456789/3939/1/199127P89.pdf>