

**Mujeres e indígenas en el teatro y la ópera nacional
de comienzos del siglo XX**

Carlos Rossi Elgue

El 12 de octubre de 1936, con motivo de la celebración del IV Centenario de la Fundación de Buenos Aires, se estrenaba en el teatro Colón la obra *Santa María del Buen Aire*, de Enrique Larreta, con la actuación de Lola Membrives. El día anterior, el autor anticipaba en el diario *La Nación*: “Es la primera vez que la conmemoración del nacimiento de Buenos Aires se festeja como se merece [...] hoy en 1936 Buenos Aires llega a su cuarto Centenario como cabeza de un gran país, progresista, rico y, aunque tenga sus preocupaciones, próspero, consolidado y feliz”. La excepcionalidad de esa función de gala, a la que asistieron además del intendente y celebridades del espectáculo, el presidente de la nación, el general Agustín P. Justo, consistía en que por primera vez el teatro representaba una obra dramática y que, además, el asunto incluía una versión de la fundación de Buenos Aires que colocaba a Pedro de Mendoza en el lugar de héroe nacional indiscutido¹. La exaltación de la figura de Mendoza estaba acompañada de un dispositivo de producción cultural, que incluía la prensa, la literatura y hasta la construcción de monumentos; en este sentido, el intendente Mariano de Vedia y Mitre convocó a intelectuales como Ricardo Levene, Alfonsina Storni, Manuel Mujica Láinez, o Jorge Luis Borges, entre otros, para participar en una serie de conferencias que fueron transmitidas por la radiodifusora del teatro Colón, y que luego pasaron a formar parte de una compilación de textos homenajando a Buenos Aires. Allí, como lo expresaba el mismo intendente en el discurso inaugural que sirvió de Prólogo, se trataba de construir y consolidar un relato de la memoria nacional, fundar un mito original: “Venimos a rememorar un hecho insigne y a rehabilitar la memoria de un héroe. Hace hoy precisamente cuatro siglos que don Pedro de Mendoza ponía nombre, fundaba la

¹ La importancia de la obra de Larreta se potencia si tenemos en cuenta que ese mismo año, durante el mes de junio, el diario *La Nación* la publicó por partes en una sección especial.

población que hoy se llama como él la llamó y que evoca la empresa heroica y la gloria de su fundador.” (1936: 7)

Para empezar, entonces, referimos a la obra de Larreta poniendo de relieve algunos aspectos significativos de su estreno que se vinculan con la materia que trata y nos permiten establecer correspondencias con otros textos producidos en ese momento: la fecha -12 de octubre-, el lugar –el teatro Colón- y el tema –la fundación de Pedro de Mendoza-. Para el teatro se escriben otras obras en las que se representa el pasado prehispánico o el encuentro entre conquistadores e indígenas², como *Don Pedro de Mendoza*, también de 1936, de Ismael Moya, pero en la producción operística, que desde fines del siglo XIX alcanza un verdadero auge³, el tema es recurrente⁴. En el desenvolvimiento de la ópera nacional en el período estudiado es posible distinguir orientaciones universalistas, indigenistas y criollistas⁵, tanto en lo que respecta a la música como al contenido argumental (García Acevedo 1963: 66). En el grupo de óperas en las que se trata el pasado colonial o prehispánico, aunque hasta avanzada la década del treinta los libretos en general se escribieran en italiano (Suárez Urtubey 1999: 20), surgen dos tendencias principales: la hispanista⁶ y la primitivista, distinguiendo por un lado aquellas obras en las que se realiza una exaltación de la raza y se definen en estos términos los rasgos de los héroes nacionales ligados a momentos fundacionales, y, por otro, las que exploran las leyendas y mitos asociados al imaginario

² Las obras que se escriben desde fines del siglo XIX y las primeras décadas del siglo XX en general son realistas, es decir, se proponen dar cuenta objetivamente de la realidad humana, psicológica y social de ese momento particular (aunque también se producen algunos dramas históricos como *Atahualpa* (1897), de Nicolás Granada). Pueden diferenciarse, siguiendo a Susana Cazap y Cristina Massa, dos momentos en la evolución del género: a) el realismo costumbrista con fuerte presencia de ingredientes sentimentales – que abarcaría desde el teatro gauchesco practicado por los hermanos Podestá a partir del *Juan Moreira* (1886) hablado, de Eduardo Gutiérrez, hasta obras de comienzos de siglo como *Canción trágica*, de Roberto J. Payró y *¡Al campo!*, de Nicolás Granada; b) el realismo costumbrista con elementos naturalistas en el que se retrataba la realidad conflictiva entre nativos e inmigrantes desde dos posiciones antagónicas: la que propiciaba la fusión –como *La gringa* (1904) de Florencio Sánchez o *Marco Severi* (1905) de Roberto J. Payró-, y la que veía al extranjero como una amenaza para la formación de una cultura nacional – como *Tierra virgen* (1910), de Pedro E. Pico- (2002: 92-97).

³ Consideramos que de un total de 200 óperas inventariadas, incluyendo obras no ejecutadas, hay 47 de compositores argentinos que fueron montadas y estrenadas en el Teatro Colón de Buenos Aires, entre comienzos y mediados del siglo XX, en las que se tratan temas gauchescos o indígenas (Kuss 1980).

⁴ Entre las óperas que se estrenan pueden mencionarse, en el grupo indigenista *Yupanki* (1899) de Arturo Berutti, con libreto de Enrique Larreta, la *Ollantay* de Constantino Gaito, de 1926, con libreto de Víctor Mercante, y la de Gilardo Gilardi, de 1939, con libreto de Ricardo Rojas; y entre las que se escenifica el encuentro entre conquistadores e indígenas: *Huemac* (1916) de Pascual de Rogatis, con libreto de Eduardo Montagne, *La leyenda del urutaú* (1934), de Gilardo Gilardi, con libreto de José Oliva Nogueira, o *Siripo* (1937), de Felipe Boero, con libreto de Luis Bayón Herrera.

⁵ En las óperas de temática criollista en general se retrata la lucha del gaucho por incorporarse a la estructura socioeconómica del país, como por ejemplo en el caso de Felipe Boero y sus óperas *Raquel* (1923) o *El Matrero* (1929).

⁶ El “hispanismo”, es definido por Frederick Pike como el movimiento que expresa “fe indiscutible en la existencia de una familia, comunidad o raza hispánica trasatlántica” (en Rubione 2006: 20)

indígena y el ámbito salvaje, lo primitivo en términos de una vuelta a la naturaleza. Señalamos que en todos los casos las referencias al indígena no toman en cuenta su situación en ese momento sino que los menciona asociados al pasado superado y lejano. Las ideas de Ricardo Rojas, Joaquín V. González, Manuel Gálvez o Leopoldo Lugones, fundamentalmente, sirvieron de inspiración para explorar el pasado y despertaron un sentimiento americanista inédito, que se articuló con el nacionalismo imperante, en el ámbito de la producción cultural. A pesar de este impulso, en la composición musical, para mediados del siglo XX, el ambicioso ideal de crear un teatro lírico nacional perdió su fuerza y sus obras fueron en su mayoría olvidadas (Valenti Ferro 1997: 74-5).

Para comprender la matriz ideológica en la que se gestan estas producciones observamos que la celebración de 1936 se enlazaba con otras conmemoraciones en las que se había indagado sobre la identidad nacional y se había afirmado la filiación entre Argentina y España. De este modo, en 1892, para el IV Centenario del Descubrimiento de América, se promulgó el 12 de octubre como “Día de la Raza” y en el Teatro Colón, que esperaba inaugurar su nueva sala para la fecha que le daba su nombre, estrenaba la ópera *Cristoforo Colombo*, con libreto de Luigi Illica. Unos años más adelante, en el Centenario de 1910, la producción cultural y las obras instrumentadas por el Estado reproducían, o reforzaban, las bases de un relato nacional en el que desde una Buenos Aires moderna⁷ se volvía la mirada hacia el pasado, se glorificaba el presente y se proyectaba el porvenir manteniendo el sentido que unía naturalmente la supremacía de la ciudad, el “día de la raza”, Cristóbal Colón y la herencia de la raza. Si bien hacia el Centenario de 1910 la inquietud sobre la identidad nacional no era nueva la cuestión dio lugar a un nuevo tipo de cristalizaciones ideológicas ya que la emergencia del nacionalismo se relacionaba con el hispanismo que reconsideraba la “herencia española”, abriendo paso a una nueva visión del pasado basada en el mito de la raza (Altamirano, Sarlo 1997: 164)⁸.

⁷ En los años próximos a 1936 se realizaron una serie de obras, públicas y privadas, tendientes a modernizar la ciudad como el Obelisco y el ensanchamiento de la calle Corrientes, la inauguración del Teatro Gran Rex y la reforma del Teatro Ópera, la construcción del Puente Avellaneda y la aparición de un ícono del momento, el edificio Kavanagh. Además, ese año se inauguró el Monumento a España, en la Costanera Sur, y al año siguiente el monumento a Pedro de Mendoza, en Parque Lezama.

⁸ La relación entre el centenario y 1936 se refuerza si consideramos el dato de que en 1910 la Comisión del Centenario encargó, como retribución por el monumento que Argentina recibió de España para la ocasión, al artista argentino Arturo Dresco, la realización del Monumento a España, en el que se representan las figuras de los protagonistas de la conquista y colonización del territorio del Río de la Plata, y que el monumento fue inaugurado recién el 13 de octubre de 1936, por Mariano de Vedia y Mitre.

En este trabajo analizamos, además de la obra de Larreta, el libreto para la ópera *Siripo*, de Felipe Boero, escrito por Luis Bayón Herrera en 1924 y revisado para su estreno en 1937. Ambas obras exploran el pasado colonial, deteniéndose en el rol de las mujeres en las armadas españolas y el enfrentamiento con los indígenas de la región, y están basadas en acontecimientos históricos que tienen, además, otras reescrituras: mientras *Siripo* se centra en la figura legendaria de Lucía Miranda, microrelato de la expedición de Sebastián Gaboto referido por primera vez, al menos en un registro escrito, hacia 1612, en la *Argentina* de Ruy Díaz de Guzmán⁹, la obra de Larreta se centra en la figura de Pedro de Mendoza y los acontecimientos relativos a la vida efímera de la primera Buenos Aires, y toma como fuente, según el propio Larreta, el documento que refiere a la querrela judicial del padre de Juan Osorio (1944: 8). En ambas, la acción se desarrolla a partir de la presencia femenina, a pesar de que en los documentos conservados del siglo XVI la voz de la mujer española o las referencias a ellas permanezcan casi ausentes (Langa Pizarro 2013: 16). Los conflictos de la trama, además de estar impulsados por las mujeres, se focalizan en el peligroso indígena, el “otro” por excelencia en el relato de la historia de la conquista. En lo que respecta a la valoración del indígena hacia 1936 señalamos que, a pesar de algunas expresiones en favor de la recuperación de manifestaciones de la cultura indígena, en general desde la Campaña al Desierto –a partir de 1878- se sigue identificando a la naturaleza salvaje, en contraste con el progreso y la ciudad moderna desde la que escriben los autores. Desde la ciudad surge la tendencia a buscar en la tradición y en los espacios naturales, donde surgen las viejas leyendas indígenas y criollas, la esencia nacional¹⁰.

El protagonismo concedido a las mujeres en las obras analizadas, sin duda, respondía a un interés por indagar aspectos silenciados o ausentes en los documentos del siglo XVI o en el relato historiográfico sobre la conquista del Río de la Plata pero, además, respondía a la progresiva visibilización de la mujer como sujeto activo en la vida del país, sobre todo ligado a la vida doméstica y social. Una muestra de esto lo

⁹ En el libreto de la ópera se aclara “Tragedia de ambiente histórico-americano, escrita por el primer dramaturgo del Río de la Plata, Don Manuel J. Lavardén en el año 1600”, pero aclaramos que Lavardén vivió entre 1754 y 1809, y que su obra, estrenada en 1789 se encuentra perdida. Señalamos, además, que la leyenda de Lucía Miranda se iniciaría en *Argentina. Historia del Descubrimiento y Conquista del Río de la Plata*, de Ruy Díaz de Guzmán, y posee otras reescrituras como las de Eduarda Mansilla o Rosa Guerra, ambas de 1860.

¹⁰ La división entre lo urbano y lo salvaje, que hasta el momento se correspondía con las ideas sarmientinas de civilización y barbarie entran en tensión en el transcurso de las primeras décadas del siglo XX, sobre todo a partir de la irrupción del inmigrante y la perspectiva de intelectuales como Ricardo Rojas que, como él expone en *Blasón de plata* (1910), ya no perciben la ciudad como el lugar de donde emana la civilización sino todo lo contrario.

constituye el desarrollo de las publicaciones periódicas ilustradas hacia este nuevo sector, introduciendo cambios en el consumo de bienes y formas de sociabilidad¹¹. Silvia Lobato, estudiosa de la representación de la mujer ligada a la música en las publicaciones “femeninas” como *La Mujer*, observa que los estereotipos que en general allí aparecen van desde la *femme fatale* a la mujer madre y la mujer benefactora, pasando por la mujer profesional, el ama de casa moderna o la joven “disponible” de familia de alta sociedad. Agrega que estas imágenes estaban reforzadas por una sobreabundancia de retratos en los que la mujer fotografiada aparecía “en primer plano, con la mirada lánguida, gesto serio o una sonrisa apenas esbozada, observando algo fuera del cuadro; rasgos que construyen una imagen misteriosa, esquiva o inquietante de la mujer retratada” (2012: 226).

Esta ampliación de contenidos “femeninos” en las publicaciones periódicas no implicaba necesariamente la emergencia de la voz de la mujer sino más bien la cristalización de características que definían lo masculino y lo femenino, diferenciando roles sociales y capacidades que respondían a un modelo patriarcal desde el que se reproducían las representaciones. Ponemos el énfasis en esta idea de construcción de un espacio de visibilidad que definía los atributos femeninos en términos de su posición subalterna: ella se dedica a la belleza, la limpieza y tiene reservado para el hombre el misterio que delata su mirada perdida, entre tímida y pícara. Este misterio femenino es central para comprender en qué lugar se coloca a la mujer en las obras analizadas, el modo en que se las relaciona con las representaciones intertextuales del pasado y el lazo que las une a la presencia indígena cuando se revisa el relato colonial a comienzos del XX.

El texto paradigmático para referir la participación de la mujer en la primera fundación de Buenos Aires, y en la conquista rioplatense en general, es la “Carta” que Isabel de Guevara escribe en 1556, desde Asunción, a la Princesa doña Juana. Allí, como en una petición de méritos y servicios, reclama una gratificación por los trabajos realizados que a la vez permiten construir una imagen de las mujeres de la armada: “Vinieron los hombres en tanta flaqueza, que todos los trabajos cargaban de las pobres

¹¹ La mujer ocupó un espacio privilegiado en este escenario de transformaciones en la producción cultural —el cine y la radio, las publicaciones periódicas, la proliferación de almanaques y postales, o la publicidad— donde se ponían de relieve valores asociados a la familia, la higiene, el recato, y todo el universo privado y doméstico. La mujer, si bien no contamos con estadísticas precisas al respecto, ocupó progresivamente gran parte del público lector, sobre todo a partir de mediados de la década del '20; evidencia de su importancia es el espacio cada vez más grande asignado a la sección de carácter puramente femenino, y las numerosas y exhaustivas páginas ilustradas de moda y belleza que formaban parte de los contenidos de las publicaciones de la época (Ariza 2011: 3).

mujeres, así en lavarles las ropas, como en curarles, hacerles de comer lo poco que tenían, alimpiarles, hacer centinela, rondar los fuegos, armar las ballestas, cuando algunas veces los indios les venían a dar guerra [...]” (1951: 94). La mujer se desempeña en los ámbitos público y privado y su fortaleza es superior a la del hombre, al punto de ser quien lucha contra los indios.

En la “Autocrítica” que introduce *Santa María del Buen Aire* Larreta indica que los documentos que sirven de fuente a su obra no transmiten la verdad sino “una verdad”, y que, por lo tanto, “requieren revestimiento, complemento vital, para llegar a ofrecernos el trasunto del ser” (1944: 8). La literatura aparece como posibilidad de acceder al pasado no dicho y él asume este desafío privilegiando las figuras femeninas y otorgando a Elvira Pineda, criada de Juan de Osorio, el lugar central en el drama sobre la fundación¹². El personaje de Isabel de Guevara prácticamente no aparece, ni tiene incidencia en el drama, sin embargo sus intervenciones nos permiten pensar en la valoración que de ella hace Larreta: en el tercer cuadro del Primer Acto, mientras las mujeres lavan la ropa y comentan la belleza de Osorio el personaje de María le pregunta a Isabel si ella también lo desea, y ella responde: “Antes lo envidio. Quisiera ser como él [...] ¡Quisiera ser Juan de Osorio!”. Aquí el autor identifica la fortaleza de las mujeres que tuvieron que ocupar tareas destinadas a hombres en circunstancias adversas, como lo fueron las que rodearon la primera fundación, con el deseo de las mujeres de ser como los hombres.

La reconstrucción que realiza el autor transforma el episodio en un conflicto en el que el destino de los personajes y de la Conquista quedaba sujeto a la resolución de un triángulo amoroso. A partir de esta premisa concibe a Mendoza como el personaje heroico y a Juan de Ayolas como el villano astuto y traicionero. La obra de Larreta se centra en las consecuencias de la ejecución de Juan de Osorio introduciendo una trama de amor, traición y venganza. Observemos, a partir de los datos que se conocen sobre Osorio, cómo Larreta concibe su drama: el 3 diciembre de 1535, en las costas de Río de Janeiro donde la armada de Mendoza había atracado en su camino hacia el Río de la Plata, Juan de Ayolas, alguacil mayor, y sus capitanes, Pedro de Luján, Juan de Salazar

¹²De este hecho quedan los testimonios de quienes participaron en el juicio que llevó a cabo su padre, Juan Vázquez Orejón, para restablecer la honra de su hijo. Entre estos textos sobresale la sentencia contra Osorio, dictada por Pedro de Mendoza, de la que Larreta cita un fragmento en su obra.

¹² En la obra de Larreta solamente aparece el nombre Elvira, aunque, como señala detalladamente Mar Langa Pizarro, consta que en la armada de Mendoza viajaba una Elvira Pineda, que habría sido criada y amante de Osorio, y otras que aparecen en la obra con nombre y apellido, como Mari Sánchez, María Dávila, Cartalina Pérez e Isabel de Guevara (2010:17-18)

y Espinosa y Galaz de Medrano, convencieron al adelantado de que Osorio quería traicionarlo y amotinarse, por lo que fue ejecutado, después de un proceso criminal secreto, sin que el acusado diera cuenta de alguna culpabilidad¹³. Según la descripción que realiza Paul Groussac, “el capitán Osorio, con quien tal vez Mendoza hubiese tropezado en alguna de sus correrías era a los veinticuatro años un oficial hecho y derecho, con el don de mando y de gentes, bien parecido, valiente, enamorado, un tanto botarate y fanfarrón” (1949: 140). Las características que lo definen como mujeriego y fanfarrón sin duda impulsaron a Larreta a reponer lo no sabido sobre los amores de Osorio y conjeturar la causa verdadera de su muerte. Aquí el triángulo lo componen, además de Osorio, Juan de Ayolas y Elvira.

Al dejar en segundo plano la trama política y privilegiar las intrigas de la tragedia amorosa, el foco se posa sobre Elvira y, tal como Groussac lo expresa en el mismo sentido que Larreta, los capitanes que convencen a Mendoza de la falsa traición de Osorio, se comportan como Yago en *Otelo*, de William Shakespeare¹⁴. En *Santa María del Buen Aire*, Ayolas trama la caída de Osorio porque está enamorado de Elvira, por lo tanto lo que trae la perdición y el caos a la conquista del Río de la Plata es una mujer que aparece como el objeto de deseo y pérdida de razón. En este sentido, Larreta describe al personaje de Elvira: “[...] representa la alucinación, aquella alucinación que, a manera de hechizo movía todas esas empresas delirantes y muy particularmente la de Mendoza. Había que corporizar el hechizo, y lo hice mujer, vale decir, lo encarné en una mujer, sustancia de ilusión, como lo expresa su propio amor desdoblado y hasta esa zarabanda, también auténtica, palabra y música, que ella canta en el puente de la carabela [...]” (1944: 10)

Elvira no solo es objeto de deseo de Osorio y Ayolas sino también de Mendoza, aunque de un modo diferente ya que, como anticipa Larreta en la cita anterior, ella representa su ilusión y encarna el espíritu que mantiene vivo el sueño de encontrar en el Río de la Plata las ciudades de oro y plata. Elvira se coloca en el centro del drama

¹³ De este hecho quedan los testimonios de quienes participaron en el juicio que llevó a cabo su padre, Juan Vázquez Orejón, para restablecer la honra de su hijo. Entre estos textos sobresale la sentencia contra Osorio dictada por Pedro de Mendoza, del que Larreta cita un fragmento en su obra.

¹⁴ Señala Groussac: “El melancólico Adelantado, tan deprimido de espíritu como de cuerpo por dolencia, confinado en su cámara de popa, sin relación directa con nadie de a bordo, fuera de Juan de Ayolas o sus cómplices, era una presa segura e indefensa para la intriga. Han sido inmortalmente buriladas por Shakespeare las maquinaciones que emplean los eternos Yagos para infiltrar en el alma de Otelo el veneno que, gota a gota, debe sucesivamente engendrar la sospecha, fomentar la prevención, destruir en la mente la rectitud de criterio y albedrío, hasta hacer naufragar la razón en la vorágine de la pasión delirante y del odio ciego, contra el enemigo fantástico que los pérfidos delatores le designaran (1949: 141-2)”.

presentándose como la mujer que enamora a todos, sobre todo en el momento en que canta y baila la zarabanda y Ayolas dice a Medrano: “A estas cabalgallas o quemallas. Tienen hechizo y se lo pasan a uno cuando quieren (1944: 21)”. Y luego Osorio, celoso ante la reacción de sus compañeros, interrumpe deteniendo bruscamente a Elvira: “No quiero más baile. No es esto ventorrillo de moros sino una nao del rey (1944: 21)”. Así Elvira queda definida como sujeto subalterno asociado al exotismo morisco que arrastra las pasiones de los hombres, por lo que significa un peligro que debe ser domesticado o eliminado. Y es precisamente ese hechizo el que provoca el fracaso y la perdición.

Mendoza, instigado por Ayolas y Medrano, firma la sentencia de Osorio, quien luego es ejecutado sin confesión por amotinador y traidor. Elvira intuye el mal signo en una pesadilla pero nada puede hacer por lo que ante el cuerpo de su amado y en presencia de los soldados que la rodean jura vengar su muerte. Ayolas la trata de loca y pide que la encierren. Luego, arrepentido, le confiesa su amor e intenta besarla, pero ella lo rechaza, fiel a Osorio. En consecuencia, intenta convencer a Mendoza de que ella continúa la páfida obra de Osorio, pero el Adelantado la defiende y descubre la mala intención de su alguacil.

Elvira es portadora de la verdad –por lo que será sefialada como “loca”-, la venganza –Ayolas morirá en un confuso episodio en manos de los indios en 1538, en el fuerte La Candelaria, a orillas del río Paraguay-, y el hechizo que arrastra las pasiones masculinas. Este misterio, semejante al que refería Lobato al describir el estereotipo de mujer a comienzos del siglo XX difiere sustancialmente de la imagen que surge de la carta de Isabel de Guevara. Sin embargo, habilita una lectura sobre el modo en que se relacionaron conquistadores e indígenas. En la obra de Larreta los indígenas son personajes ausentes físicamente pero mencionados como amenaza, sobre todo por sus prácticas antropofágicas: “acabaremos todos comidos; que son todos caníbales estos indios” (1944: 34), advierte uno de los soldados de la armada.

Hacia el final de la obra, Elvira huye incomprendida y se interna en la selva. A orillas del Río de la Plata, camina hablando y cantando sola, como una sonámbula. Los marineros prontos a continuar la conquista se niegan a zarpar si ella no aparece; los designios funestos que desprende la muerte de Osorio y la promesa de venganza provocan en todos la necesidad de contar con la bendición de la mujer. Ellos suponen, al no encontrarla en el campamento, que fue apresada por los salvajes en la ribera del río. Cuando suben al bergantín se encuentran con un grupo de indígenas que la traen en los brazos, quienes explican que la encontraron cantando y riendo como quien ha perdido la

razón. Los indígenas desaparecen y Elvira despierta; aunque dice incoherencias Mendoza se muestra contento y como quien ha recuperado su amuleto de la suerte estimula a sus soldados a partir. Suenan trompetas y mientras la nave avanza hacia el norte, donde se encuentra “el país fabuloso”, Mendoza inclina la cabeza hacia un lado, como si muriese, mientras todos gritan “¡España!” y cae el telón final.

Si, como dijimos anteriormente, el indígena aparecía mencionado a partir de su salvajismo caníbal es interesante observar que Elvira es capaz de cruzar esa frontera y volver o provocar su regreso. Ella, mujer portadora de un poder que hechiza, es la mediadora entre el mundo de la naturaleza, espacio del indígena, y el campamento o la ciudad, espacios inscriptos por el hombre europeo y la civilización. Esta posibilidad de sobrevivir en el universo salvaje temido, nos recuerda otro episodio referido a comienzos del siglo XVII en la *Argentina* de Ruy Díaz de Guzmán: el de la Maldonada, que confinada a morir presa de las fieras por haber vivido con los indios logró sobrevivir, gracias a una leona a la que antes había ayudado a parir. Nuevamente aquí la mujer traspasa la frontera y se conecta con esa naturaleza salvaje y los indígenas sin que esto le impida volver e integrarse en el espacio ‘blanco’.

Bibliografía:

- Altamirano, Carlos; Sarlo, Beatriz, “La Argentina del Centenario: vida intelectual, vida literaria y temas ideológicos”, en Ensayos Argentinos. De Sarmiento a la vanguardia. Buenos Aires, Ariel, 1997.
- Ariza, Julia, “Dispositivos de regulación del cuerpo femenino difundidos por la prensa periódica ilustrada de Buenos Aires a comienzos del siglo XX: un análisis a través de textos e imágenes”, en VI Jornadas de Jóvenes Investigadores. Instituto de Investigaciones Gino Germani, 2011. Disponible en (http://webiigg.sociales.uba.ar/iigg/jovenes_investigadores/6jornadasjovenes/EJE%207%20PDF/eje7_ariza.pdf)
- Bayón Herrera, Luis, Siripo (Tragedia de ambiente histórico americano, escrita por el primer dramaturgo del Río de la Plata, Don Manuel J. Albarden, en el año 1600). Buenos Aires, Carlos S. Lottermoser, [c. 1937] [s.d.].
- Cazap, Susana; Massa, Cristina, “Teatro nacional y realidad social”, en Historia crítica de la literatura argentina (Dirigida por Noé Jitrik). Vol. 6: El imperio realista (Directora del volumen: María Teresa Gramuglio). Buenos Aires, Emecé, 2002.
- De Guevara Isabel, “Carta” [1556], en Furlong, Guillermo, La cultura femenina en la época colonial, Buenos Aires, Kapeluz, 1951.

- De Vedia y Mitre, Mariano, “Discurso del Intendente Municipal, doctor Mariano de Vedia y Mitre”, Homenaje a Buenos Aires en el IV Centenario de Fundación. Ciclo de disertaciones histórico-literarias auspiciado por la intendencia municipal de la ciudad de Buenos Aires, Buenos Aires, Municipalidad de Buenos Aires, 1936.
- Díaz de Guzmán, Ruy, Argentina. Historia del descubrimiento y Conquista del Río de la Plata. –Edición, Prólogo y Notas de Silvia Tieffemberg-, Buenos Aires, Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras, [c.1612] 2012.
- García Acevedo, Mario, La música argentina contemporánea, Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas, Ministerio de Educación y Justicia, 1963.
- Groussac, Paul, Mendoza y Garay, Tomo I, Buenos Aires: Academia Argentina de Letras, 1949.
- Kuss Malena, “Lenguajes nacionales de Argentina, Brasil y México en las óperas del siglo XX: hacia una cronología comparativa de cambios estilísticos”, en Revista Musical Chilena, Universidad de Chile Vol. 34 N° 149-1, 1980.
- Langa Pizarro, Mar, Mujeres de armas tomar. De la aparente sumisión a la conquista paraguaya y rioplatense, Asunción, Servi Libro/Ministerio de la Mujer, 2013.
- -----, “Mujeres en la expedición de Pedro de Mendoza: cartas, crónicas y novelas; verdades, mentiras, ficciones y silencios”, en América sin nombre N°15, pp. 15-29, 2010.
- Larreta, Enrique, Santa María del Buen Aire, Buenos Aires: Emecé, 1944.
- -----, Recorte de nota del diario La Nación, del 11 de octubre de 1936, en “Cuaderno de Recortes de 1936, de Enrique Larreta” (Museo de Arte Español Enrique Larreta), 1936.
- Lobato, Silvia, “El mundo femenino y la música en los medios masivos a través de las páginas de La Mujer, Revista Argentina para el Hogar (1935-1943)”, en Dar la nota: El rol de la prensa en la historia musical argentina (1848-1943) –Dirigido por Silvina Luz Mansilla-, Buenos Aires, Gourmet Musical Ediciones, 2012.
- Moya, Ismael, Don Pedro de Mendoza, Buenos Aires, Cultura, 1936.
- Rubione, Alfredo, “Retorno a España”, en Historia crítica de la literatura argentina (Dirigida por Noé Jitrik). Vol. 5: La crisis de las formas (Director del volumen: Alfredo Rubione). Buenos Aires, Emecé, 2006.
- Suárez Urtubey, Pola, “La ópera y la generación del Ochenta”, en Revista del Teatro Colón, N° 53, Buenos Aires, 1999.

- Valenti Ferro, Enzo, Historia de la ópera argentina. Buenos Aires, Ediciones de Arte Gaglianone, 1997.