

caiana

Matías Emiliano Casas

UNTREF-CONICET

“Gaucha primero, después hombre, después negro”. Identidad y relaciones en la pieza teatral *El gaucha negro*

“Gaucho primero, después hombre, después negro”. Identidad y relaciones en la pieza teatral *El gaucho negro*

Matías Emiliano Casas
UNTREF-CONICET

Introducción

La semántica de la voz “gaucho” ha despertado numerosas atribuciones de sentido en diversos campos de estudio y manifestaciones artísticas. La resignificación del vocablo, la etimología de la palabra, su participación en el desarrollo económico de Argentina, entre otras cuestiones, resultaron objeto de disputa desde los primeros estudios sobre el proceso independentista hasta la actualidad.¹ Durante las primeras décadas del siglo XX se produjo –no como un proceso sistemático, progresivo y homogéneo– una serie de operaciones que se caracterizaron por posicionar una representación del gaucho como referente identitario para los argentinos. En ese proceso amplio y complejo se intentó consolidar un “nosotros” que se conjugaba a partir de un pasado en común. La materialidad y lo simbólico de ese tiempo pretérito se sintetizaba en la estampa del gaucho pampeano.

Se pretende aquí presentar un análisis de la obra *El gaucho negro* de Claudio Martínez Payva, estrenada en 1927 en el Teatro Nacional, en pos de estudiar los tópicos emergentes en el relato.² (Fig.1 y 2) El vínculo con los colonos extranjeros, la cuestión de la herencia racial y la relación con el negro entran en juego en la pieza teatral. Subyace a estos elementos la problemática compleja de la identidad. Su construcción implica una clara diferenciación

con la otredad que para algunos personajes se representan en la figuras del negro y del gringo. Este trabajo se propone, entonces, indagar en esas temáticas atendiendo el clima de época al momento del estreno para cuando la cuestión del gaucho formaba parte de diversos debates entre detractores y gauchófilos.



1. Claudio Martínez Payva, autor de la obra *El gaucho negro*. Imagen extraída de la revista *La escena*, 4 de abril de 1929.

La presencia del gaucho en las expresiones artísticas de fines de siglo XIX y principios de siglo XX se inscribió –en ocasiones sin la intención de los autores– en esa “batalla de lenguajes”, en términos de Roland Barthes,³ por los significantes de “gaucho”. Esas manifestaciones formaron parte constitutiva de una construcción utilitarista sobre el pasado en la que participaron diversos actores. Se evocaba, entonces, una memoria común en estrecha ligazón a su función de consolidar una identidad nacional en ese presente. No es pertinente para este trabajo realizar un recorrido teórico de las conceptualizaciones esbozadas sobre la vinculación memoria-historia-identidad.⁴ El clásico estudio de Jacques Le Goff, *Histoire et Memoire*,⁵ señala cómo, a partir de la modernidad, la memoria en tanto representación colectiva disminuyó su influencia en orden al pensamiento racional. Empero, se produce aquí un resurgimiento de la memoria con connotaciones casi religiosas. Ese proceso “reivindicatorio del gaucho” produjo una maquinaria de ritos, celebraciones y liturgias con una marcada reafirmación nacionalista.

Las actividades culturales reprodujeron determinadas representaciones sobre el pasado nacional. En esos usos del pasado, siguiendo la

línea teórica de Alejandro Cattaruzza, la lectura que los actores involucrados realizaban del tiempo pretérito comulgó, en varias ocasiones, con las operaciones oficiales realizadas desde el Estado.⁶ Con un énfasis particular durante la década del treinta, desde los gobiernos de facto continuadores del golpe de Estado que derrocó a Hipólito Yrigoyen, se realizó una recurrente resignificación del pasado rural para colocarlo como conserva de la “esencia nacional”. La gobernación de la Provincia de Buenos Aires, a cargo de Manuel Fresco representó un claro ejemplo de esto con sus medidas tendientes a resaltar la figura del gaucho y erigirlo como arquetipo de la tradición.⁷

A la hora de pensar los vínculos entre el drama teatral y el gaucho o la tradición rural emerge la evidente referencia al circo criollo y la familia Podestá. Si bien el surgimiento del teatro gauchesco remite al siglo XVIII con sainetes como *El amor de la estanciera* o *Las bodas de Chivico y Pancha*, entre otros, se remarcará aquí, brevemente, la difusión y el impulso que le dieron los hermanos Podestá a la actividad. “Toda aquella familia era naturalmente teatral. Cualquiera del grupo era capaz de ‘componer’ un tipo, fuese gaucho o inmigrante, grave o pintoresco, sintiéndolo y comunicándolo con sorprendente naturalidad.”⁸ Más allá de las innumerables crónicas que, como la citada anteriormente, refirió la prensa sobre la familia de artistas, lo cierto es que el trabajo de Juan José –Pepe– con su representación de Juan Moreira, resultó clave en ese proceso. La revista *Caras y Caretas* editó en 1931 una publicación especial dedicada a la vida artística de los Podestá. En ese artículo se advierte la relevancia que los medios le otorgaban a los dramas que tenían como protagonista al gaucho creado por Eduardo Gutiérrez. Pepe argumentaba las razones del éxito de Moreira: “Moreira estaba en el alma del pueblo. Yo le puse todo mi criollismo, mi corazón, mi espíritu, mi amor a la pampa. Desde entonces el culto al coraje criollo tuvo un símbolo.”⁹

La eficacia del drama teatral para la legitimación, difusión y expansión de consenso acerca de las identidades –ya sean culturales, étnicas o nacionales– puede ser reconocida en varias representaciones de América Latina. La obra *El Güegüense*, aún en la actualidad, se considera un símbolo nacional en Nicaragua. La apropiación

del drama –de origen indígena– por parte de la elite intelectual apoyó el proyecto político de “diseñar una identidad nacional impulsada por un carácter mestizo homogeneizador y elemental”.¹⁰ Uno de los máximos exponentes de esas interpretaciones se encuentra en la narrativa del literato Pablo Antonio Cuadra, de marcado reconocimiento en la región centroamericana, quien explicó: “la obra está viva no por irracionalidad ni por tradicionalismo, sino porque su protagonista representa un personaje que la gente de Nicaragua lleva en la sangre”.¹¹ *El Güegüense* marcó la desaparición de los indígenas y la aparición de los mestizos en Nicaragua. Según Cuadra, la obra fue diluyendo su ligazón originaria con el teatro indígena para representarse en los teatros modernos como un personaje bilingüe, “el primer personaje mestizo de la literatura nicaragüense.”¹²

La identificación personaje-espectador que, como se citó en el párrafo anterior, en ocasiones trasciende las fronteras del drama *per se* y se reconfigura de modo funcional a proyectos político-ideológicos, también resultó una característica constitutiva de las representaciones de Juan Moreira. Diana Taylor estudia la ligazón entre identidad y actuación, explicando que la gente participa en la producción y reproducción del conocimiento a través de su puesta en práctica.¹³ Siguiendo a la autora, Alberto Guevara concluye: “la actuación puede ser la forma que más se acerca a las condiciones bajo las cuales podríamos entender nuestra propia experiencia y, por extensión, una experiencia colectiva”.¹⁴ Esa experiencia parece ser la que identificó el público al momento de consumir los espectáculos del gaucho sobre el escenario. Partiendo del testimonio de los protagonistas de la obra, se diseminaron después las crónicas y relatos que daban cuenta de una intervención directa de los espectadores para defender o colaborar con las andanzas de Moreira. La intensidad de esa identificación se fortaleció cuando los hermanos Podestá abandonaron la pantomima y le dieron voz a la obra el 10 de abril de 1886 en Chivilcoy.

El discurso sobre la empatía profunda que generaba el protagonista se puede leer en tres registros. Los testimonios de los actores, las crónicas de la prensa y la literatura costumbrista contribuyeron a forjar esa ligazón entre el gaucho y el público. Pepe Podestá contó que: “en

Chivilcoy, un agente de policía viendo a Moreira acorralado por la partida policial, se echó de un salto a la pista, con el trabuco en la mano dispuesto a defenderlo.”¹⁵ Esa escena era ponderada desde la publicación *Caras y Caretas* donde se aseguraba que “era tan realista y emocionante que a veces algún espectador saltaba de la platea para defender, cuchillo en mano, al gaucho perseguido.”¹⁶ La referencia al realismo de la representación también se advierte en algunas narraciones gauchescas. Ricardo Llanes en *Juan Moreira. Recuerdos de la conscripción* presenta a un ex conscripto que narra las corridas que vivió una noche a causa de las explosiones y los griteríos que escucharon desde su campamento. Los soldados se presentaron dispuestos a intervenir, pero cuando llegaron al lugar se encontraron con que “Juan Moreira había expirado”. Se trataba de una representación en el circo que había causado la algarabía del público en el momento cúlmine cuando el sargento Chirino abatía al gaucho perseguido.¹⁷

El importante estudio de Adolfo Prieto sobre el discurso criollista muestra cómo se desarrolló el proceso de “moreirización” en la sociedad de principios de siglo XX. En las fiestas de carnaval solían abundar las caracterizaciones del gaucho. Niños y adultos, argentinos e inmigrantes, representaban a través de su vestimenta, peinados, usos y costumbres, al “heroico Juan Moreira”. La difundida presencia de su figura comenzó a preocupar a las elites dirigentes. El carácter rebelde del personaje, que desestimaba y trasgredía los marcos de la ley, determinó, paralelamente al entusiasmo popular, una construcción peyorativa de su imagen en orden a la conservación del *statu quo*. El interdicto de los padres que prohibían a sus hijos adoptar esa caracterización para el carnaval y la reacción de los niños que lloraban lamentado la decisión, manifestaba esa tensión que se originaba en torno al personaje Gutiérrez.¹⁸

Se comprende, entonces, que la actuación de un drama teatral y el contenido de su texto, no sólo trazan su contexto y evidencian condiciones de posibilidad para la reproducción de un determinado discurso, sino que –en el marco teórico propuesto por Taylor– crean nuevos argumentos políticos, transmiten la memoria y forjan nuevas identidades culturales.¹⁹ Esos elementos, entre otros, se desprenden del

análisis de la obra *El gaucho negro* presentada el 12 de agosto de 1927 en el Teatro Nacional de Buenos Aires.



2. Entrada del Teatro Nacional durante la representación de la obra *El gaucho negro*. Biblioteca del Instituto Nacional de Estudios de Teatro s/f. (ca. septiembre de 1927)

Gaucho primero, después hombre...

El drama teatral escrito por Martínez Payva fue puesto en escena por la compañía de Pascual Carvallo. El autor entrerriano fue uno de los máximos exponentes del género teatral nativista que se caracterizaba por evocar, mediante diversas representaciones, los usos y costumbres “tradicionales”. Ocupó el cargo de Director General Interino del Teatro Nacional de Comedia en 1947, lo que significó una suerte de reconocimiento para su obra. Payva fue uno de los autores recuperados por el primer peronismo en el desarrollo de lo que se denominó como Teatro Obrero.²⁰ Además, el dramaturgo fue un prolífico poeta que dirigió varios de sus trabajos a la poesía gauchesca. Muchos de sus poemas tuvieron una circulación intensa en el ámbito del criollismo y algunos gozan de cierta vigencia en la actualidad. En el marco de los centros criollos o peñas folklóricas es recurrente la recitación de textos de autores costumbristas, que se fueron difundiendo a través de la tradición oral o de humildes publicaciones.²¹ Uno de los textos más reconocidos de Martínez Payva es *Testamento Gaucho*, donde se advierten una serie de consejos de un padre a un hijo, esbozados en estilo “gauchesco”. Casi todo el poema se aboca a definir una normativa moral que regula la convivencia en sociedad. Sin embargo, en el último párrafo emerge un tópico que nos remite a lo mencionado sobre la reconfiguración de una

representación del gaucho ligada a la identidad nacional y la defensa de la patria. El poeta afirma que frente a una ofensa a la bandera por parte de “un extraño a la tierra”, ante un agravio al símbolo, debe manifestarse –su hijo– más hombre, más firme “en brazo y en conciencia” porque, según Payva, “¡El que mata! O padece por su patria ¡A cumplido las leyes de su tierra!”²²

Las caracterizaciones rurales en la narrativa del creador de *El gaucho negro* también fueron elementos constitutivos de sus producciones teatrales. Un ejemplo significativo fue su obra *¡Gaucho!*, llevada al cine por el director Leopoldo Torres Ríos en 1942. La trama del texto remite al esquema clásico de aventuras gauchescas: el protagonista es un gaucho perseguido por la justicia, representada en la figura del comisario –también se recurre en otros relatos al rol del juez de paz– quien arremete contra el hombre de la pampa por la disputa de una misma enamorada. A los fines propuestos para este trabajo no se realizará un recorrido por el derrotero de las obras de Payva en los escenarios. Si se considera, también, la falta de información suficiente sobre la recepción de sus representaciones, resulta más pertinente realizar aquí un análisis de los elementos presentes en el texto que permiten abordar la figura del gaucho como referente identitario, no sólo para los originarios de la pampa, sino también para los inmigrantes que se incorporaban.

Estudiar la problemática compleja que conlleva el concepto de identidad implica una serie de aclaraciones conceptuales que delimiten un marco teórico apropiado para desarticular los elementos presentes en la obra del dramaturgo. Como concluye –en términos genéricos y centrándose en la definición psicológica del término– Olga Lasaga Millet:

...la identidad es a la vez aquel conjunto de características que nos permiten reconocernos a nosotros mismos a lo largo de nuestra vida otorgándonos un sentido de continuidad y aquello que nos hace diferente a los demás y que permite distinguirnos.²³

Esa construcción conjunta de identidad-alteridad se manifiesta, como se desarrollará a continuación, en *El gaucho negro*. El resultado de ese proceso no solidifica de manera invariable categorías estancas. El constructo identitario

más bien muta y se transforma, tal como lo explica Pelayo García Sierra la identidad es estática y dinámica, es estructura y proceso.²⁴ Esa dinámica, ese tránsito, es el que se puede verificar en los diálogos de la obra a través de sus personajes.

La construcción de la identidad que se pautó a partir de la figura del gaucho pretendió aglutinar, homogeneizar y, por ende, silenciar diversidades culturales, regionales y étnicas. Se constituyó –con impulsos estatales sobre todo a partir de la década del treinta– una representación del gaucho funcional a los intereses que buscaban consolidar una identidad nacional en detrimento de identidades locales. Desde la llanura pampeana se erigió al gaucho como sinónimo de argentinidad y su figura se presentó como recurso para referirse a un pasado en común. Por medio de manifestaciones culturales como el cine, la música, la pintura y la literatura esa identificación traspasó las fronteras del país y se difundió en el exterior.²⁵ En ocasiones, se llegó a ligar su figura con identidades supranacionales como en el poema *El gaucho americano* publicado en una revista folklórica de la época.²⁶ Es complejo y extenso establecer un recorrido inequívoco y contundente sobre las ligazones del gaucho y la identidad. Ambos conceptos comparten la particularidad de poseer un carácter polisémico, es decir que los límites para presentar su definición acabada son, cuanto menos, borrosos.²⁷ *El gaucho negro* contribuye al estudio de la relación mencionada: en primer lugar una serie de personajes se legitiman como parte de la sociedad en tanto gauchos auténticos, y en segundo lugar, la presencia de inmigrantes y personajes que no comparten los supuestos atributos esenciales del gaucho manifiestan una puja de sentido por adquirir ese reconocimiento.

En la década del veinte, el ambiente teatral no se encontraba exento de las tensiones que despertaban los productos culturales extranjeros en relación con las producciones locales. Mario Margulis explicó, desde la sociología, el proceso de conquista semiológica que allana el camino de implantación de productos mundializados en distintas regiones del planeta.²⁸ Lo que el autor definió, en términos modernos para abordar las problemáticas de la globalización, se expresaba en los años previos al estreno de la obra de Payva desde algunas crónicas locales. En la revista *El Hogar* se podía leer:

Ante la aparición de mercadería europea, el público no quiere saber nada con la mercadería nacional. Los teatros donde actúan compañías del país, horrendas compañías del país, son apenas frecuentados...A nosotros todo esto nos parece muy bien. Durante diez años hemos tenido que soportar los engendros del “teatro nacional”. Nos ha llegado por fin la hora de la venganza.²⁹

En ese contexto comenzó a reproducirse desde el teatro lo que más tarde se haría desde las bibliotecas de centros tradicionalistas: la historia de un gaucho que, como muchos otros, sufre y mata por amor, salda cuentas con la justicia y disputa el corazón de una china, con la particularidad que Luciano –así bautizaron al protagonista– es un gaucho negro.

La historia está ambientada en Entre Ríos hacia el mil ochocientos y se divide en dos cuadros. El primero transcurre en la pulpería de Fidel, un inmigrante español que tenía varios empleados. En ese tiempo, todos se preparaban para una fiesta y una gran convocatoria debido a la finalización de la esquila. Sin embargo, en los diálogos entre Teresa –hija de Fidel– y Filomena –empleada del lugar– se advierte un dejo de preocupación por la reunión. Numerosos paisanos y esquiladores asistieron a jugar y beber, entre ellos, confirmando los temores previos de las mujeres, se dieron cita tres personajes importantes. En primer lugar, Luciano, el gaucho negro, había pasado tres años en prisión condenado por la muerte de Timoteo, un enamorado de Teresa. Llevaba pocos días de libertad. En el relato no se explica concluyentemente la causa del asesinato, pero sí se hace alusión a una muerte por celos, por haber conquistado el corazón de su pretendida. Luciano, íntimo amigo de Fidel a quien confió todos sus bienes durante su estadía en la cárcel, estaba enamorado de su hija desde hacía mucho tiempo, pero este sentimiento nunca había sido correspondido. Esa noche se cruzó con Rudecindo, el padre de Timoteo. El personaje apareció en escena completamente ebrio, brindando por la memoria de su único hijo. Al momento que advirtió la presencia de Luciano, sacó su cuchillo invitándolo a pelear, pero su estado le impidió concretar en acciones los insultos y amenazas. El gaucho negro evitó la confrontación y Rudecindo se consoló en bebidas junto a Simón, habituado deudor de la pulpería. El

tercer personaje también tenía motivos para despreciar la presencia de Luciano: Diego era un estanciero, “petulante, antipático y orgulloso”, prometido de Teresa. Al llegar al lugar comenzó a esbozar intervenciones despectivas hacia el gaucho negro que dieron origen a una discusión. El desafío terminó en la calle con facones en mano, dispuestos al combate. Teresa, que temía por el destino de Diego, intervino en la cuestión para frenar el duelo. Su alocución destruyó moralmente a Luciano que quedó en el piso clamando, angustiado, el consuelo de su madre desde el cielo.

El segundo cuadro presenta en la ambientación un notorio contraste con la primera parte de la obra. Se desarrolla en el interior de la vivienda de Fidel que, por los materiales y accesorios, evidencia un cambio de posición. En el paso de dos años la familia se había enriquecido. El entonces almacén se encontraba cerrado por única vez al año porque se conmemoraba la llegada de su dueño a tierras pampeanas. En la conversación familiar, previa al festejo, se mostraban preocupados por la situación de Luciano. Reconocían que ese crecimiento se debía, en gran parte, a los bienes por él aportados, pero se extrañaban de no haber recibido noticias suyas desde el día del rechazo de Teresa. Jacinta –su madre– solía remarcarle la inconveniencia de prolongar su compromiso con Diego. Durante ese tiempo el prometido fue desgastando la relación dado que priorizó sus actividades políticas que conllevaban noches de ausencia y aventuras en las pulperías de la región. Ante la evidencia de un engaño, Teresa volvió su recuerdo al gaucho negro que tanto había luchado por su amor. Empero, se veía paralizada a la hora de proyectarse como “la mujer del negro”. La obra da un giro con la aparición de Luciano en el festejo de Fidel. Luego de arreglar las cuentas de la propiedad y establecer una sociedad para la administración del almacén se produjo un diálogo intenso entre los dos protagonistas. El gaucho negro narró sus desventuras como matrero en el desierto intentando olvidar el amor por Teresa. Ella, previa conversación con su madre donde fue persuadida para alejar sus prejuicios y corresponder el amor de Luciano, lo recibió en sus brazos. Martínez Payva encontró un recurso para desarticular la lógica que ubicaba en el texto al gaucho negro en condiciones desventajosas para obtener el sí de Teresa. El quiebre se produce en la ruptura de su vínculo con Diego. El

estanciero, abandonado entonces, divulgó las intimidades de la pareja y expuso a Teresa frente a su familia que se escandalizaba por la pérdida de su virginidad. “Ahora podemos mirarnos: los dos llevamos manchas oscuras, una disgracia en la cara.” Con esas palabras el gaucho negro descansaba en el regazo de Teresa y la escena – junto con la obra– se perdía en un diálogo sobre el futuro y la continuidad de la pareja.

Hasta aquí una breve síntesis de la trama que el autor pensó para el escenario. Es evidente que el desarrollo del libro presenta más elementos que los mencionados, pero no es menester de este artículo extenderse en una descripción minuciosa de los acontecimientos. Se pretende, en primer lugar, reconocer los pasajes de la obra donde la figura del gaucho –que en reiteradas ocasiones se utiliza como sinónimo de criollo– afirma un “nosotros” y delimita un grupo de pertenencia. Los discursos legitimantes de una mismidad se pronuncian, generalmente, ante la presencia de un “otro”. Tres ejemplos pueden citarse para graficar esa cuestión. En el transcurso de la obra aparece una historia de amor secundaria entre dos empleados de Fidel. Germán, también español como el dueño, era un joven que insistentemente reclamaba el amor de Filomena. Empero, el vínculo se presentaba vetado dado que el joven inmigrante no era reconocido por Filomena como parte de los “criollos”. Ese nosotros también aparece en medio de los festejos de Fidel. Allí se establece una ligazón del gaucho al terruño, como lo autóctono, como lo que conserva la esencia de la “raza”. Esa relación se explica en una contraposición dicotómica entre el campo y la ciudad, en la cual se produce un retorno hacia la naturaleza en detrimento de las urbes que van adquiriendo carácter cosmopolita.³⁰ Un paisano, tomó la iniciativa y exclamó:

La casualidad mía ha puesto un zorzal en el camino y traigo su canción. Un gaucho va a cantar al cariño criollo en nombre de tuita nuestra tierra. Es día de fiesta y la fiesta es canto. (el paisano se retira, afuera se oye un estilo a dos, tres o cuatro guitarras).

Teresa, que transitaba la angustia de la ruptura con Diego y el recuerdo de Luciano, al escuchar el canto del gaucho le dijo a su madre: “Ansina lo quisiera yo también. Gaucho y cantor”. Jacinta también estableció una frontera identitaria en

referencia a su marido, en medio de una discusión con Simón, el cliente deudor. Ante sus numerosas excusas para no pagar sus cuentas, Jacinta lo contuvo:

Ya sabés que aunque mujer de gallego, no me olvidó que nací criolla. Junto al rosario, tuve siempre a San Talero. Rispetuosa e’ los demás, quiero también que me respeten. No vengás entonces a hacerte el gracioso.

La dueña de la pulpería reafirmó desde su discurso una ligazón identitaria con Simón que trascendía sus compromisos maritales. Esa comunión que se ponía en juego desde el lenguaje implicaba una serie de códigos compartidos en el hecho de “ser criollos”, desde esa identidad en común Jacinta le advierte sobre la inevitabilidad del cobro de su deuda.

Una de las características a resaltar sobre la representación del gaucho que se pone en juego en la obra de Martínez Payva es la cuestión de su honradez y rectitud. En la semántica de *El gaucho negro* tener corazón o alma de gaucho implica, necesariamente, sentimientos nobles. En ocasiones esos atributos funcionan como sinónimo del vocablo “gaucho”. Por lo tanto, la definición que se concluye al leer el texto del drama teatral y que se personifica en el papel del protagonista, es la de un gaucho honrado, con una conducta que se destaca –aun cuando mató en duelo, cumplió la condena respectiva– y que se presenta como modelo. Tal es el caso de la escena en la cual Jacinta reprende a Germán por quedarse con un vuelto y Luciano interviene calmando los ánimos. El joven gallego le reconoce su gesto con este juramento: “En nombre de ella [de su madre]. ¡Jauchó! Este infeliz jallejo pirdido en estas suledades, se lo gura; seré honrado.” Luciano le responde: “Serás gaucho, entonces”. Esta caracterización no constituye la única posible, como se ha explicado antes, sino que representa un elemento más en el largo derrotero de las semánticas del gaucho. Dentro de los márgenes teatrales, por mencionar sólo un ejemplo, el protagonista de *La Gringa*, clásica producción de Florencio Sánchez, estrenada en el teatro San Martín en 1904, posee características y conductas muy distintas. El gaucho Cantalicio sufre las pérdidas de sus bienes y sus campos a causa de la bebida y el juego, y comienza el antagonismo con Don Nicola, el gringo que se va adueñando de todo lo

que antes le correspondía.³¹ El escritor Juan Pablo Echagüe expresó su postura sobre el protagonista: “Don Cantalicio, ese paisano holgazán, tramposo, borracho, repulsivo, está lejos de ser el prototipo de nuestro gaucho.”³² En esa búsqueda por definir el prototipo de “nuestro gaucho” se produce también la construcción de una alteridad –o de varias– que no conforman “lo nuestro”. En *El gaucho negro* se advierte esa tensión entre un “nosotros” y los “otros” que se expresa en dos direcciones, hacia los “gallegos” y hacia el negro.

...después negro

La construcción de la negritud –en la línea de lo que se ha explicado anteriormente– también constituye un concepto dinámico en el cual se advierten transferencias y cambios, atendiendo a los contextos de producción. Es decir, el significante de “negro” no se presentó como un concepto acabado y estanco sino que resultó objeto de atribuciones e intereses que se modificaron acorde a la época y el lugar. La antropóloga cultural Roosbelinda Cárdenas González aborda en su investigación las disputas por las definiciones de lo negro en América Latina. No es menester de este estudio extenderse sobre la puja de las semánticas durante el período colonial, cuando el negro era asociado directamente a la categoría de esclavo y se lo pensaba desde una perspectiva económica relegando una lectura socio-cultural. En el proceso de construcción de los nacionalismos, cuestión que sí se vincula con este artículo, Cárdenas explica:

Para manejar esa contradicción [los criollos] intentaron mantener intactas las relaciones de cautiverio y dependencia entre ellos y las masas negras e indígenas y al mismo tiempo debieron cultivar un sentido de camaradería horizontal con esos Otros. Las visiones nacionalistas han negociado el lugar de la negritud recurriendo a una serie de procesos dicotómicos: inclusión-exclusión, mismidad-diferencia, visibilidad-invisibilidad.³³

Esas oscilaciones son las que permiten identificar el texto de *El gaucho negro*.

Las representaciones teatrales reprodujeron –en términos generales– los estereotipos circulantes

sobre el negro. En el teatro español del siglo XIX aparecían pocos personajes negros o mulatos en las obras, y cuando se presentaban eran objeto de bromas o insultos basados en el color de su piel.³⁴ En otras regiones, con mayor presencia de afrodescendientes, como el norte de Sudamérica y los países centroamericanos, la emergencia de la negritud como elemento constitutivo y motivo de orgullo de una identidad étnica recién se expresa desde los escenarios teatrales a partir de la década del cuarenta del siglo XX. Con los textos de Juan Pablo Sojo en Venezuela,³⁵ las pinturas y poemas de Max Jiménez en Costa Rica,³⁶ el trabajo de *Teatro Experimental do Negro* en Brasil,³⁷ las operaciones de blanqueamiento que, desde las elites dirigentes americanas intentaron erradicar la negritud, se encontraron con otras voces que impulsaron a repensar esas categorías desde la cultura.

En Argentina, el Grupo de Estudios Afrolatinoamericanos del Instituto “Dr. Emilio Ravignani” trabaja, desde hace algunos años, nucleando investigaciones que resignifican y permiten analizar el papel de las comunidades afrodescendientes en la historia y el presente. En el contexto de la obra de Martínez Payva, que se desarrolla hacia el mil ochocientos, se va consolidando la construcción del Estado nación moderno y la implantación del modelo agroexportador. Como señala Lea Geler: “En ese momento los afroporteños todavía eran socialmente ‘visibles’ pero a la vez comenzaban a ‘desaparecer’ según los discursos hegemónicos.”³⁸ La celeridad de los cambios modificó las maneras en que los afroporteños comenzaron a visualizarse como grupo y a pensar distintas alternativas de integración a la nación moderna.³⁹ Esa búsqueda de inclusión generaba una dinámica particular en la constitución identitaria, tal como se manifiesta en Luciano el protagonista de la obra.

En la trama escrita por Martínez Payva, el gaucho negro evidencia un tránsito en su identidad, reconoce una tensión entre los dos componentes de su apodo. Más allá de las definiciones que lo marcan y estigmatizan desde afuera, a través de los discursos de distintos personajes, es él quien manifiesta su angustia en un diálogo con Fidel:

Luciano.- Ansina es. Toy como horcón de tapera; apeadero de chimangos; me han clavao pa hacerle guardia a las ruinas.

Fidel.- Triste y florido. Eres el negro más gaucho y el gaucho más negro.

Luciano.- Dos oscuridades.

Las dos oscuridades generan en el protagonista una definición. Se produce, entonces, una negociación interna, invisible, en la cual Luciano subordina su condición de negro para priorizar su sociabilidad como gaucho. No resigna su identidad étnica, la relega:

Diego.- ¡Negro zonzó! Se hubiera dao güelta, pues, amigo.

Luciano.- Quería decirle una cosa, señor: Yo nací gaucho.

Diego.- Vos querés ser gaucho y es un capricho. ¡Si sos más negro que el carbón en polvo! (Ríe sarcásticamente)

Luciano.- Gaucho, primero; después hombre; después negro.

Diego.- No jorobés, morocho... (Ríe)

El prometido de Teresa expresa claramente una confirmación que Luciano encontrará también en las palabras de otros personajes, su color de piel resultaba un impedimento para su elección identitaria. Su autoproclamación como gaucho chocaba con las burlas y el desprecio de Diego, Filomena, Simón y Rudecindo. Sus voces constituían un discurso homogéneo desde el cual se rechazaba la posibilidad de que un afrodescendiente se caracterizase como un gaucho. Expresiones como: “negro del diablo”; “gaucho tizón”; “negro mandinga” o “¿Ande ha visto que los negros sean algo?” son algunas de las referencias que estos personajes dirigían hacia la figura de Luciano.

Otro registro, muy distinto, se presenta en el pensamiento de Jacinta y Fidel. Ambos reconocen a Luciano como gaucho y le valoran distintas actitudes. Interceden por él ante Teresa e intervienen para defenderlo frente a algún agravio. La familia le debe mucho, en términos materiales, al gaucho negro, empero el reconocimiento no apunta sólo a cuestiones económicas sino que se le destacan otras virtudes:

Luciano.- ¿Quiere que me vaya?

Fidel.- No; lo que te pido como hombre...

Luciano.- Nuembremé al gaucho primero.

Fidel.- Como gaucho que eres, el más valiente, sencillo y generoso de cuantos he conocido...

En algunas expresiones de Jacinta, mientras dialoga con su hija, se evidencia el cariño que le profesaba a Luciano:

¡Que gaucho es ese hombre! Ni mi padre, que hizo del poncho carpa y cubija, jué más criollo. Es un pedazo e' tierra nuestra: puese es negro... mis años mozos sestieron sus ilusiones en la esperanza de un gaucho ansina. No tuve la suerte de encontrarlo a tiempo;...Pero cambiá el tiempo, llevame libre y muchacha al encuentro de ese gaucho joven y verás cómo ese negro pudo ser hasta tu tata!

Tanto en Fidel como en Jacinta, las aspiraciones de Luciano de reconocerse gaucho ante todo se ven cumplidas. Ellos, pero sobre todo Jacinta que es criolla, legitiman los lazos de pertenencia restándole importancia al color de su piel.

El vínculo con Teresa es el que presenta mayores variaciones a lo largo de la obra. No sólo por cuestiones emocionales sino por cómo se ponen en juego los prejuicios sociales, la influencia familiar y sus propios deseos. Las consideraciones de la joven hacia la negritud de Luciano atraviesan por cuatro etapas. En el comienzo del relato Teresa se encuentra conmovida por su inminente aparición luego del tiempo de su condena y lo “defiende” en una conversación con Filomena:

Filomena.- Escondedora. El doradillo de don Diego y de juramente el rabicano del Negro.

Teresa.- ¡Luciano! ¿Por qué le decís negro?

Filomena.- Es el apodo; y es negro; el Gaucho Negro; gaucho tizón debiera ser; es pa reirse, ¿verdá?

Teresa.- Yo no me río de naidés.

Una segunda actitud se manifiesta en la discusión que mantuvieron Diego y Luciano. El desafío hacía prever un final desafortunado por lo que Teresa –no muy convencida de lo que decía– utilizó las palabras más despectivas para persuadir a su prometido de no pelearse con un negro.

Teresa.- (No pudiendo contener a Diego y en un recurso suprema, mientras da un paso.) Y con un negro se va ´ peliar...¿Con un negro? Vaya. (Ríe.) A ver si me ha ofendió pensando que entre ese infeliz y usted, yo he sido capaz de poner en juego mi cariño.

Diego.- Por eso era, pero después de sus palabras (A Luciano), me suebran las armas. (Tira su cuchillo a los pies de Luciano). Puede matarme. Si lo peliase, la gente diría qu´ es por ella y en verdad que sería un insulto fiero pala moza. Le juyo, amigo.

Teresa.- (A Luciano, en una risa nerviosa y destemplada) Y usted, vaya y mirese en un espejo y después si no se asusta de su misma cara, vengasé ansina, encenizao [Diego le había tirado harina en su cara] y jurioso, medio blanco y medio negro, diablo y cristiano, pa seguirnos riendo de su coraje y de sus pretensiones.

Esa ofensa le costó a Teresa el reproche de sus padres y la desaparición de Luciano por dos años. En ese tiempo la familia, especialmente Jacinta, fueron influyendo en la relación que ella tenía con Diego. La ruptura de su vínculo –que se debió más a las actitudes de él que a las intervenciones de su madre– colocó a la joven en un pasaje de angustia y melancolía. Es allí cuando se advierte una tercera postura en relación al gaucho negro. Las palabras de Jacinta fueron haciendo mella en sus consideraciones, sin embargo las voces de la sociedad finisecular parecían ejercer mayor presión.

Jacinta.- Si no es que te mande, m´hija. Es que te muestro las cosas como vos misma has querido que fueran.

Teresa.- Hagasé muchacha un momento: tenga mis años y digamé si usted se animaría a enfriar la risa de tuito el pago, cuando la viesen enancada a un negro; si aguntaría ser paloma y en su

mesmo nido, de su misma entraña, ver nacer un cuervo.

Jacinta.- Y sin embargo, ¡qué gaucho es ese hombre!...

En una conversación con Luciano, Teresa le manifiesta directamente los prejuicios que la atormentan a la hora de pensarse juntos.

Teresa.- Ese es mi tormento. No puedo. La dulzura de saberme querida como usted me quiere, la llevo aquí por dentro, escondía, cuasi con miedo de perderla. ¡Pero no puedo mandar mi carne, gaucho!

Luciano.- Le hablaré dende lejos. Prendido de una rama, como el clavel del aire, miraré la tierra sobre la que usted camina. Si el dolor ya me ha enseñao a querer a la distancia.

Teresa.- Y yo me defiendo del dolor que nos envolvería, gaucho. Mañana tuito sería pena. Arrepentimiento. “La mujer del negro.” ¿Comprende, Luciano?

La mutación final de Teresa se produce en el desenlace de la obra. La transformación de su pensamiento se encuentra ligada a la revelación de su secreto. La noticia sobre la pérdida de su virginidad rompe esa estructura de presión social que determinaba –o parecía hacerlo– la conducta de la joven. Al liberarse de las “voces condenatorias” también se equipara a la condición de Luciano. Los dos, entonces, cargaban con “manchas imborrables”, oscuridades que resultaron el condicionante para concretar las eternas aspiraciones del gaucho negro.

Teresa.- Dios nos ha puesto frente a la verdad.

Luciano.- ¿Cuál?

Teresa.- Tenga valor pa conocerla. Esa cruz. Es el delito de sangre.

Luciano.- [haciendo referencia al duelo con Timoteo] Pude ser el que muriera.

Teresa.- Mi delito.

Luciano.- Jué un extravío; en el vaso sucio el agua puede ser pura.

Teresa.- Tenga valor entuavía. El miedo a no sentir mañana la vergüenza que hoy me achica el corazón, el miedo a ser la china Teresa, la mujer del negro, ajada, llena e´ miserias y conforme con su vida.

A lo largo de toda la obra, el negro es el “otro”. Cuando Luciano es identificado como parte de un “nosotros” es legitimado por su condición de gaucho, omitiendo o desestimando la importancia de su color de piel. Los criollos de Martínez Payva no sólo reafirman su identidad remarcando la alteridad en el negro, sino que también establecen esa diferenciación con los inmigrantes representados, en este drama, por la figura de los gallegos. Las tensiones entre criollos e inmigrantes tienen una extensa trayectoria en los escenarios teatrales. Desde la clásica, y mencionada, obra de Florencio Sánchez fueron varios los autores que se dedicaron a plasmar en textos los mecanismos de integración, asimilación y distinción de los europeos llegados a las pampas. José Saldías y Raúl Casariego, a modo de ejemplo, en su obra *El gaucho Robles* expresan la incertidumbre y desazón que siente un habitante de la campaña al visitar a su familia en la ciudad. Robles comprueba que la influencia extranjera de principios de siglo XX ha trastocado la vida social y se manifiesta indignado por la admiración de sus sobrinos a todo lo foráneo. Se produce, allí, un tránsito en los mecanismos de identificación que se reflejan en el abandono del mate y la incorporación del té. Su familia se ha “afrancesado” y el chiripá antes utilizado es entonces motivo de burla.⁴⁰

El tránsito en la constitución identitaria lo realiza Germán –en sentido inverso al señalado para los sobrinos de Robles– desde sus intensas búsquedas por conformar parte de ese “nosotros” que enorgullecía a los criollos en la obra de Payva. El joven gallego es víctima del menosprecio y el rechazo de personajes como Simón, Rudecindo y Diego. Las mismas voces que rechazan al negro son las que estigmatizan a Germán como: “gallego de porquería”, o “gallego ladrón”. Con la intención de obtener un reconocimiento social, pero sobre todo para poder disputar el amor de Filomena, son numerosas las ocasiones en las que Germán se define como gaucho anteponiendo esa condición a su lugar de procedencia. “Lu seré; jaucho

jallejo. Ya estoy sintiendo ganas de desquitarme con aljien. ¡Si viniera la pulecia!” le responde a Luciano cuando conversan sobre la honradez. El reconocimiento como gaucho queda inconcluso en la obra. No se resuelve satisfactoriamente, para las intenciones del gallego, su identificación como criollo. En las conversaciones con Filomena esa carta de presentación parece ser una condición indispensable para poder conquistar su amor.

Filomena.- Andá hacele visitas a tu agüela, ¿querés? Yo no me voy a casar nunca, gallego.

Germán.- Te casarás y conmijo.

Filomena.- Me mato antes.

Germán.- Vaya: Si lo sabré yo, que ya se lo he mandado decir a miña nai.

Filomena.- ¡Nunca! ¿Entendés?

Germán.- Te casarás y conmijo.

Filomena.- Yo no me casaré nunca. Soy criolla: iel día que me guste un criollo, uno de los míos, me vía enancar en su caballo y al monte! A hacer nido entre las ramas, como los pájaros, como los criollos, como mi madre, como tuitos nosotros. Qué querés vos con la iglesia, con el cura y con esa cara de cuajo que tenés.

Germán.- No te olvides que me sé el “Martín Fierro” de memoria, y tratame como a una vesita, que te estoy vesetando.

El gallego pretende obtener su reconocimiento a través de la memorización del libro de José Hernández. El “catecismo gaucho” solía presentarse como documento propicio para legitimar una pertenencia de grupo. En los centros tradicionalistas que proliferaron en la provincia de Buenos Aires y otras regiones del interior del país, los inmigrantes y sus hijos encontraron un espacio de sociabilidad desde el cual asimilarse. Muchos de los fundadores y socios de esas instituciones eran oriundos de países europeos y encontraron en las normativas que regulaban las agrupaciones criollas el reglamento propiciatorio para transitar una compleja trama de integración.⁴¹ En *El gaucho*

negro la historia de amor entre Germán y Filomena parece resolverse acorde a los intereses del gallego. La joven insinúa ceder a sus pretensiones –aunque no se hace explícito en el texto– y esa actitud le permite a Germán responderle con entusiasmo a Jacinta: “Y, patrona, el distino. Somos muy jauchos, los jallejos.”

A modo de conclusión

En la obra de teatro escrita por Claudio Martínez Payva se presentan una serie de problemáticas correspondientes a las interacciones sociales del entorno rural hacia fines del siglo XIX que se prolongaron durante las primeras décadas del siglo XX. Ese texto, que se estrenó en 1927, continuó leyéndose en los centros tradicionalistas que solían y suelen consumir diversidad de productos culturales vinculados a lo gauchesco y a las tradiciones camperas. El breve repaso realizado aquí permite identificar algunas conclusiones preliminares de temáticas complejas que para nada se agotan con este estudio: el gaucho como referente identitario en la construcción de un “nosotros”; el gringo representando la alteridad, en ocasiones amenazante para los criollos; y el negro como elemento excluido en la sociedad porteña.

La condición de gaucho representaba –en la obra pero también en las prácticas tradicionalistas de la primera mitad del siglo XX– una ligazón directa con el pasado que legitimaba la pertenencia social en el presente. Es decir, no sólo establecía una continuidad con ese mundo rural sino que se utilizaba como elemento de asimilación en una época marcada por la llegada de inmigrantes que se establecían en los campos. Esa nueva interacción, que le dio fisonomía a la llanura pampeana finisecular, desató un proceso de construcción identitaria en el cual la figura del gaucho se erigió como referente para el “ser criollo”. Así lo identifican los personajes de la obra que constituyen la alteridad, quienes ven en el “gaucho” la carta de presentación que les permite traspasar –al menos parcialmente– las barreras de la integración.

El gringo transitó, desde finales del siglo XIX, su incorporación a la pampa acompañado por un discurso que lo presentaba apto para las tareas agrícolas en detrimento del gaucho.⁴² Esa situación conllevaba, necesariamente, varias

tensiones que se resolvieron de modo diverso en orden a los protagonistas, los contextos y los intereses. Establecer una definición unívoca de las relaciones entre los criollos y los inmigrantes sería una simplificación sin sentido. En el texto de Martínez Payva se advierte una de las tantas reacciones posibles. En el discurso de Diego, el criollo estanciero, se evidencia la idea de una “avanzada” gringa sobre el suelo pampeano: “Son duros los gringos. Hasta que no se han quedao con media campaña, no estiran las patas.” Esa lectura del extranjero como amenaza, de lo foráneo como aquello que pone en riesgo lo autóctono, en el caso de la obra se manifiesta desde una perspectiva económica. Son numerosos los ejemplos que se reprodujeron en esa misma línea y que subsistieron hasta resurgir con fuerza en la década del treinta. Más dirigidos hacia lo moral, social y cultural, los nacionalistas identificaron al “gringo” –sobre todo a sus ideas transoceánicas– como el elemento disolvente de una supuesta identidad nacional. Ambientada ocho años después de la masacre de Tandil, en la que un grupo de “gauchos” había asesinado a treinta y dos inmigrantes,⁴³ Payva no resuelve el “conflicto” desde la violencia física. Sí se ejerce una violencia simbólica por parte de los criollos –aunque no todos– quienes evidencian, a través de sus discursos, un rechazo a la figura del “gallego” asociándolo continuamente al afán de lucro y la avaricia.

Si el gringo es el otro visible, quien disputa desde lo económico y social el territorio del criollo, el negro es el otro invisible, relegado y excluido que no puede participar en igualdad de condiciones en esa disputa. Como se ha remarcado en este estudio, en el drama teatral la relación con el negro presenta variantes acorde a los personajes que intervienen. Para algunos lo único visible en Luciano es su negritud, y esa condición es suficiente para denigrarlo. Otros parecen alinearse en la postura que expresaba el gaucho Martín Fierro: “Dios hizo al blanco y al negro sin declarar los mejores... más también hizo la luz pa’ distinguir los colores”. Esa ambigüedad es la que coloca al negro en una aparente posición de igualdad pero nunca en una reivindicación de su carácter étnico. Cuando a Luciano se lo integra y se lo reconoce como parte de ese “nosotros” que representan los criollos se lo hace sólo por su condición de gaucho. Es decir que, si bien la obra finaliza con la “osada” decisión de Teresa por corresponder el amor del gaucho negro, en ningún pasaje del texto de Claudio Martínez

Payva se cuestiona la condición del negro como componente étnico de la sociedad criolla finisecular. A Luciano se lo reivindica como gaucho y él mismo negocia su identidad en pos de ese reconocimiento. Su negritud continúa significando una “mancha” para su vida, que es “equiparada” por el pecado de Teresa. Esta obra, entonces, si bien coloca al negro en un rol alejado del bufón como se lo solía representar en los escenarios teatrales –lo cual ya es un cambio a

destacar en el contexto artístico de la época– reproduce un discurso peyorativo sobre la negritud y evidencia los complejos procesos de construcción y reconstrucción identitaria que se ponían en juego a partir de las interacciones que configuraron la sociedad pampeana.

Notas

¹ Esta tensión se manifestó por ejemplo en los debates entre historiadores académicos como Emilio Coni, Enrique de Gandia y Luis Pinto en los años cuarenta y cincuenta del siglo XX, ver Luis Pinto, *El gaucho rioplatense frente a los malos historiadores. Refutación a Enrique de Gandia*, Buenos Aires, Ediciones del Autor, 1944; Emilio Coni, *El gaucho. Argentina, Brasil, Uruguay*, Buenos Aires, Solar-Hachette, 1969. También en la década del ochenta en los artículos producidos por Juan Gelman, Samuel Amaral, Carlos Mayo, y Juan Carlos Garavaglia, ver *Anuario IEHS*, II Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires, Tandil, 1987.

² La transcripción de la obra que se utiliza en este artículo es, Claudio Martínez Payva, *El gaucho negro*, Buenos Aires, Ediciones del Carro de Tepsis, 1966. En adelante se omitirá realizar la referencia del texto, como los números de las páginas de donde son extraídos algunos diálogos. Se considera pertinente la omisión atendiendo a que la publicación original no estuvo numerada. Por otra parte, la continúa referencia a expresiones de los personajes o situaciones de la trama que aparecen en este trabajo requeriría una cantidad de notas que podrían entorpecer la lectura continuada de este análisis.

³ Roland Barthes, *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y de la escritura*, Barcelona, Paidós, 1994.

⁴ Para el vínculo memoria–historia–identidad ver, entre otros, Pierre Nora, *Les lieux de Mémoire*, Paris, Gallimard, 1984; Paul Ricoeur, *La memoria, la historia y el olvido*, Buenos Aires, FCE, 2004. Joel Candau, *Memoria e Identidad*, Buenos Aires, Ediciones Del Sol, 2008; Alejandro Cattaruzza, “Las representaciones del pasado: historia y memoria” en *Boletín del Instituto de Historia Argentina y Americana Dr. Emiliano Ravignani*, Buenos Aires, n° 33, enero–diciembre 2011.

⁵ Jacques Le Goff, *Histoire et memoire*, París, Gallimard, 1988.

⁶ Alejandro Cattaruzza, *Los usos del pasado*, Buenos Aires, Sudamericana, 2007.

⁷ María Dolores Béjar, *El régimen fraudulento; la política en la Provincia de Buenos Aires, 1930-1943*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2005.

⁸ *La Nación*, Buenos Aires, 12 de abril de 1943

⁹ *Caras y Caretas*, Buenos Aires, n° 1725, 23 de octubre de 1931, p. 136

¹⁰ Alberto Guevara, “Reconstruyendo la nación: narrativas alteradas en la obra teatral nicaragüense El Güegüense” en *452ºF Revista electrónica de teoría de la literatura y*

literatura comparada, Barcelona, 2010, número 2, pp. 66., (enero 2010), documento electrónico : www.452f.com/index.php/es/alberto-guevara.html

¹¹ Pablo Antonio Cuadra, *El Nicaraguense*, Managua, Cultural Centroamericana, 1969.

¹² Sobre el Güegüense ver, entre otros, Erik Blando, *El barroco descalzo. Colonialidad, sexualidad, género y raza en la construcción de la hegemonía cultural en Nicaragua*, Managua, URACCAN, 2003.

¹³ Diana Taylor, *The Archive and the Repertoire: performing cultural memory in the Americas*. Duke University Press, Durham, 2003.

¹⁴ Alberto Guevara, *op. cit.*, p. 73.

¹⁵ *Caras y Caretas*, *op.cit.*, pp. 133-137.

¹⁶ *Ibidem*, p. 67.

¹⁷ *Revista del Suboficial*, Buenos Aires, año XVII, vol. 195, marzo de 1935, pp. 35-37.

¹⁸ Adolfo Prieto, *El discurso criollista en la formación de la argentina moderna*, Buenos Aires, Sudamericana, 1988.

¹⁹ Diana Taylor, *op. cit.*

²⁰ Ver, entre otros, Yanina Leonardi, “Un teatro para los descamisados” en *Telón de Fondo. Revista de teoría y crítica cultural*, Buenos Aires, 2008, número 7, Julio de 2008; Laura Mogliani, “El teatro en la política cultural del primer y segundo gobierno peronista”, en *Assaig de Teatre*, Barcelona, número 42, junio 2014.

²¹ Algunos ejemplos de publicaciones costumbristas son: Don Pampa Viejo, *Fogón de las tradiciones*, Buenos Aires, Bell, 1953; Cavilla Sinclair (Pasto Puna), *Desde el alero*, Buenos Aires, 15 de noviembre, 1959.

²² Se desconoce el año de producción del poema. Numerosos recitadores, como “el indio” Duarte, lo han adoptado en sus repertorios contribuyendo con su divulgación. Para su versión completa ver <http://milongascamperas.blogspot.com.ar/2009/03/testamento-gaucho-de-claudio-martinez.html>

²³ Olga Lasaga Millet, *La identidad europea como construcción social compleja. Análisis de la borrosidad en el discurso de la identidad europea generado mediante escenarios de futuro*, Barcelona, Universitat de Barcelona, 2005, p. 62.

²⁴ Pelayo García Sierra, *Diccionario filosófico*, Madrid, Biblioteca de filosofía en español, 1998.

²⁵ Rodolfo Valentino con sus películas en la década del veinte; *The Gaucho Serenade* dirigida por Frank

MacDonald en 1940, el contacto de Walter Disney con la cultura pampeana, los cantores de tango que se disfrazaban de gaucho, entre otras manifestaciones, contribuyeron a identificarlo como arquetipo de argentino en diversos países. Sobre el cine ver, Diego Curubeto, *Babilonia gaucha*, Buenos Aires, Planeta, 1993. Sobre Rodolfo Valentino ver, Sergio Pujol, *Valentino en Buenos Aires*, Buenos Aires, Emecé, 1994. En el caso de la pintura las exposiciones de Cesáreo Bernaldo de Quirós en Estados Unidos y Europa resultaron un canal de difusión de la figura del gaucho y la tradición del litoral argentino, ver, Christian Brinton, *Cesáreo Bernaldo de Quirós by Christian Brinton*, New York, Hispanic Society of America, 1932. En la misma disciplina, ver también, Ignacio Gutiérrez Zaldivar, *Molina Campos*, Buenos Aires, Zurbarán, 1996.

²⁶ *La Tradición. Revista de folklore y arte nativo*. Buenos Aires, año III, número 19, 28 de abril de 1924.

²⁷ Sobre el concepto de identidad y su definición ver, entre otros, José Morales, “La Identidad social” en José Morales (Ed.), *Identidad Cultural y Social*, Barcelona, Bárdenas, 1999. Sobre la polisemia del término “gaucho” una acertada descripción realizó el Profesor Francisco de Aparicio en el prólogo de Madelaine Nichols, *The Gaucho*, Buenos Aires, Peuser, 1953.

²⁸ Mario Margulis, *Globalización y cultura*, en *Sociedad*, Buenos Aires, 1996, número 9, pp. 5-17.

²⁹ *El Hogar*, Buenos Aires, año XIX, número 720, 3 de agosto de 1923.

³⁰ Anahí Ballent y Adrián Gorelik, “País urbano o país rural: la modernización territorial y su crisis”, en Alejandro Cattaruzza (dir.), *Crisis económica, avance del Estado e incertidumbre política*, Nueva Historia Argentina, tomo VII., Buenos Aires, Sudamericana, 2001, pp. 170-186.

³¹ Florencio Sánchez, *La Gringa*, Buenos Aires, Kapelusz, 1955.

³² Juan Pablo Echagüe, *Seis Figuras del Plata*, Buenos Aires, Losada, 1938, p. 16.

³³ Roosbelinda Cárdenas González, “Trayectorias de negritud, disputas sobre las definiciones contingentes de lo negro en América Latina” en *Tabula Rasa*, Bogotá, número 13, 2010, p. 162.

³⁴ Mercedes Vidal Tibbits “El hombre negro en el teatro en el teatro peninsular de siglo XIX” en *Hispania*, Vol. 89, N° 1, 2006, pp. 1-12.

³⁵ Se sugiere revisar la comparación que se realiza entre el desarrollo del teatro venezolano y el teatro argentino en *Boletín de Estudios de Teatro*. Comisión Nacional de Cultura. Septiembre de 1946.

³⁶ Sobre Costa Rica ver, entre otros, Patricia Fumero Vargas, *Teatro, Público y Estado en San José 1880-1940*, San José, Editorial de la Universidad de Costa Rica, 1996; Quince Duncan y Carlos Meléndez, *El negro en Costa Rica*, San José, Editorial Costa Rica, 1972.

³⁷ Ver Abdias do Nascimento, “Teatro experimental do negro: trajetória e reflexões” en *Estudos Avançados*, Vol. 18, N° 50, San Pablo, enero-abril 2004.

³⁸ Lea Geler, *Andares negros, caminos blancos. Afroporteños, Estado y Nación Argentina a fines del siglo XIX*, Rosario, Prohistoria Ediciones - TEIAA (Universidad de Barcelona), 2010, p. 19.

³⁹ Alejandro Frigerio et al., *Aportes para el desarrollo humano en Argentina/2011: Afrodescendientes y africanos en Argentina*, Programa Naciones Unidas para el Desarrollo, 2011. Sobre Afrodescendientes en Argentina y Latinoamérica ver, también, Alejandro Frigerio, *Cultura negra en el Cono Sur: Representaciones en conflicto*. Buenos Aires: EDUCA, 2000. Gladys Lechini (comp.) *Los estudios afroamericanos y africanos en América Latina: herencia, presencia y visiones del otro*. Buenos Aires: CLACSO, 2008. Florencia Gúzman y Lea Geler (comps.) *Cartografías afrolatinoamericanas. Perspectivas situadas para análisis fronterizos*. Buenos Aires, Biblos, 2013.

⁴⁰ La obra completa salió publicada en *Bambalinas. Revista teatral*, Buenos Aires, 24 de agosto de 1918.

⁴¹ Sobre centros tradicionalistas ver, entre otros, María Pisarello, *Presente de gauchos en la Provincia de Buenos Aires*, Buenos Aires, Unión del Personal Civil de la Nación, 2004.

⁴² Sólo un ejemplo de la supuesta ineptitud del gaucho para las tareas agrícolas se puede leer en los discursos de Carlos Octavio Bunge publicados como texto de referencia para trabajar en la escuela primaria en la revista de *Caras y Caretas*, Buenos Aires, 1938, número 2.067, (14 de mayo de 1938): “El gaucho dividía sus faenas entre el apresamiento de ganado salvaje y en domesticación a campo raso. En cambio, desdeñaba la agricultura que apenas conocía.”

⁴³ Sobre el tema ver, entre otros, Gabriel Di Meglio, *Historia de las clases populares en Argentina desde 1516 hasta 1880*, Buenos Aires, Sudamericana, 2012.

¿Cómo citar correctamente el presente artículo?

Casas, Matías Emiliano; “Gaucho primero, después hombre, después negro”. Identidad y relaciones en la pieza teatral *El gaucho negro*. En *caiana. Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA)*. No 5 | Segundo semestre 2014, pp. 1-13.

URL:

http://caiana.caia.org.ar/template/caiana.php?pag=articles/article_2.php&obj=161&voI=5

Enviado el 28 de julio de 2014

Aceptado el 13 de agosto de 2014