



# El teatro gauchesco entre la Colonia y la Emancipación: rastros de una continuidad olvidada

The Gauchesque Theater Between the Colony and the Emancipation: Traces of a Forgotten Continuity

JUAN IGNACIO PISANO  
Universidad de Buenos Aires, Argentina  
*pisano.juan@gmail.com*

**Abstract:** The literary criticism that has addressed gauchesque poetry has generally excluded the study of theatrical texts and, most importantly, it has left out the colonial production. The present work starts from the hypothesis that the joint analysis of the theatrical and the colonial in this literature allows to read continuities and differences for the period 1780-1826. Through this reading, the author attempts to offer a perspective, sustained in the permanence of the names of characters and in marriage as the central fact of the plots, to think of the colonial gauchesque as part of the totality of the genre, questioning the frames established by the literary criticism. Those texts, in textual marks and in a persistence that insists as a rewriting, allow this.

**Keywords:** Gauchesque poetry; Gauchesque theater; Colonial literature; Argentine Literature.

**Resumen:** La crítica literaria que ha leído la poesía gauchesca ha excluido, en general, el estudio de los textos teatrales y, principalmente, ha dejado afuera a la producción colonial. Este trabajo parte de la hipótesis de que el análisis conjunto de lo teatral y lo colonial en esta literatura permite leer continuidades y diferencias para el período 1780-1826. Mediante esa lectura se pretende ofrecer una perspectiva, sostenida en la permanencia de los nombres de personajes y en el matrimonio como hecho central de las tramas, que piense a la gauchesca colonial como parte de la totalidad del género. Los textos, en marcas textuales y en una persistencia que insiste como reescritura, así lo permiten.

**Palabras clave:** Poesía gauchesca; Teatro gauchesco; Literatura colonial; Literatura argentina.

## 1. EL TEATRO EN EL MARGEN: PUENTE TEMPORAL PARA LA GAUCHESCA

Hacia 1842, Juan María Gutiérrez consideraba que Bartolomé Hidalgo (1788-1822) era “el fundador del romanse nacional *gaucho*”.<sup>1</sup> Gutiérrez se apoyaba, para tal afirmación, en el hecho de que Hidalgo produce, entre 1816 y 1822, la primera obra sistemática dentro del recurso estético que define a la gauchesca, es decir, un uso de la voz del gaucho en la pluma del letrado. Ese señalamiento ha persistido como una marca inaugural e insistente que retorna en el discurso crítico posterior (Rama 1976; Ludmer 2000) y ha obturado una evidencia: que los primeros textos gauchescos pertenecen al siglo XVIII. Ocurre que, salvo excepciones (Barcia 1999; Rojas 1948; Schwartzman 2013), la crítica no ha incluido a ese período. Ha desestimado esos márgenes de un canon que comenzó a constituirse con Gutiérrez e, incluso, antes con *La Lira Argentina* (1824) y *El Parnaso Oriental* (1835). Dentro del corpus colonial de la gauchesca se destaca el poema escrito por Juan Baltasar Maziel, “Canta un guaso en estilo campestre las hazañas de don Pedro Ceballos” (1777, aprox.). No obstante, el gaucho<sup>2</sup> colonial no sólo se dedicó a cantar en el marco ficcional del poema, sino que también a salió a escena. El texto teatral del que disponemos para ese período es anónimo y se titula *El amor de la estanciera* (1780-1790). Luego, el gaucho reincide y aparece en otras obras a partir del siglo XIX. De ellas, se trabajarán aquí dos, *El valiente fanfarrón y criollo socarrón* (1810, aprox.) y *Las bodas de Chivico y Pancha* (1826).<sup>3</sup>

Si bien el punto máximo de aproximación entre las obras reside en su vocación de mimesis —en relación al habla, la gestualidad y las costumbres rurales rioplatenses—, se destacarán dos particularidades que establecen la posibilidad de construir una serie que atraviese el momento bisagra que constituyó 1810: por un lado, la insistencia de nombres de personajes, tanto entre las obras como con el resto de la gauchesca; por el otro, el motor de la trama, ya que todas refieren a un matrimonio consagrado en el ámbito rural. Los matices que cada una incorpora en relación a estos puntos dislocan la cronología que define al canon gauchesco, cuestionándolo. La serie propuesta atraviesa la ruptura histórica que implicó la Emancipación y, al hacerlo, señala una fisura en los marcos críticos centrales. Pero, además, la serie afirma que la gauchesca teatral, que ha despertado poco interés en la crítica literaria, brinda posibilidades para pensar

<sup>1</sup> La cita proviene de un manuscrito de la Colección Juan María Gutiérrez de la Biblioteca del Congreso de la nación. Fue escrita para aparecer en la *Colección de Poetas del Río de la Plata* (1842). Aparece de ese modo en la edición que estuvo a cargo de Pablo Rocca (2011: 371-372).

<sup>2</sup> Uso la palabra gaucho aunque pueda sonar como un anacronismo para 1780. El uso, en este caso, es para simplificar la referencia a los fines del texto.

<sup>3</sup> En adelante, las obras serán abreviadas del siguiente modo: *El amor*, *El valiente* y *Las bodas*. Para los casos de *El amor* y *Las bodas*, emplearemos la edición de Juan Carlos Ghiano (1957). *El valiente* es una obra que permaneció más alejada de la crítica; empleamos aquí la edición de María M. López Fernández, (2009), para la cual la investigadora empleó el manuscrito que se encuentra en el Museo Histórico Nacional de Uruguay, en Montevideo, consignando las páginas por los folios del mismo.

escenarios donde el género se abra a redes e intertextualidades que permitan repensar el corpus canónico. La gauchesca teatral, en su doble condición marginal, viene a proponer otra escena de lectura.

## 2. MATRIMONIO, FIRMA: ACONTECIMIENTO TERRITORIAL

El casamiento es una huella, la marca de un destino que se afirma en la formación de una familia. Destino deseado en el territorio colonial americano como un modo de afianzamiento comunitario. Así lo entiende el gobierno del Virreinato del Río de la Plata (Moreno 2012) y así, también, lo imagina la literatura. Esa huella o inscripción puede pensarse como equivalente al “yo también dejé mis cuentas / en el libro del pulpero” que enuncia Martín Fierro: instancia donde un sujeto analfabeto cede un fragmento de subjetividad en el rastro que deja una marca escrita sostenida en una normativa –la contable o la marital. *El amor*, *El valiente* y *Las bodas* remiten a una escena de inscripción que no es la simple notación de un dato—. El acta de matrimonio firmada en la parroquia o el compromiso público sostenido en un matrimonio consensual a través de la palabra, implican la firma (la inscripción) que una cultura oral deja como señalamiento público, aunque esa marca no signifique más que la ratificación de un lugar preestablecido para su condición social.<sup>4</sup> En efecto, las “uniones de hecho junto a los matrimonios [en el territorio rural rioplatense] pueden considerarse un producto complementario de la necesidad de fecundar en su doble sentido: hombres y tierra” (Moreno 2012: 230). Es decir, que señala el ingreso a patrones de vida promulgados por una sociedad específica, en este caso la rioplatense de fines del siglo XVIII y la de principios del XIX. Casarse, entonces, como un modo de afirmarse en una patria<sup>5</sup>, en el territorio de origen con la posibilidad de un futuro y una permanencia.

Las obras de teatro aquí analizadas aparecen en el tránsito desde un momento de reivindicación criolla hacia otro, posterior, de independencia. Dos de ellas pertenecen al período virreinal y responden a una dinámica política particular. ‘Nación’ aparece, allí, como un término en disputa: para ese momento, ya se habla de nación americana en el Río de la Plata, como puede verse repetidamente en las *Reflexiones* de Juan Baltasar Maziel ([1783]1946), pero ese concepto no se corresponde con el que se construirá luego como base de las nuevas configuraciones estatales que aparecerán, en el siglo XIX, a pesar de que guarde relaciones conceptuales. No resulta casual que Maziel haya

<sup>4</sup> Señala Moreno que el matrimonio fue “el común denominador de todas las desigualdades sociales, el que unía las desuniones, el que establecía las diferencias” (2012: 221): marca de una distancia social insalvable entre los *vecinos* y la *plebe*.

<sup>5</sup> El término ‘patria’, en este período, sufre cambios. Si para el período colonial era, principalmente, el lugar de residencia, de a poco se convertirá en “un principio con un cierto grado de abstracción” (Di Meglio 2008: 117) y se irá politizando luego de las guerras de independencia. Proceso correlativo a la progresiva politización que puede notarse entre estos textos a medida que avanza el tiempo. Se volverá sobre este punto.

introducido el sintagma ‘nación americana’ en un texto en el que respondía, a pedido de las autoridades, a la arenga que José Baquijano y Carrillo realizara en la Universidad de San Marco, Lima, como reivindicación criolla frente a las Reformas Borbónicas en agosto de 1781. En un doble movimiento, Maziel responde al limeño al mismo tiempo que no deja de marcar la diferencia y la particularidad territorial a la que pertenece. La diferencia también se marca en el texto del clérigo porteño a partir de la referencia al sintagma ‘españoles americanos’, cuya aparición en el siglo XVIII es destacada por Mazzotti (2000: 13). Incluso, es posible arriesgar que la elección del sujeto rural dentro del sainete, con el nivel de estereotipación que puede arrastrar, fuera una modalidad de mantener “*distancias y discrepancias* [...] en relación a su medio” (Mazzotti 2000: 15). Así, entre el señalamiento de la particularidad y el modo, entre el estereotipo y la comicidad, de representación, la pluma criolla y anónima que se encuentra detrás de *El amor* se ubica entre la reivindicación de la diferencia y su distancia respecto de ella.

*El amor*, lejos de representar una armonía con la metrópolis peninsular, su centro estatal, marca un hiato que revela conflicto: “Estos de España son todos bellacos”, dice Cancho, uno de sus personajes. Valga señalar que la pluma que se encontraba detrás de este texto bien podría ser un criollo que se estimara “postergado por los peninsulares” (Guerra 1992: 63), señalando, así, un reclamo habitual del contexto –tal como el que enunciara, de hecho, Baquijano y Carrillo–. Aparece el conflicto de una diferencia criolla expresado como reivindicación regional.<sup>6</sup> Esa marca diferencial, si bien no implica una abierta ruptura, puede pensarse como una matriz sobre la que se asienta cierta idea de proto-nación que será el fermento de las futuras identidades nacionales (Solodkow/Vituli 2008: 17). Es decir, si bien no es la idea de nación moderna, alguna idea de nación allí está funcionando. No operan al nivel, ni en el contexto, de las ficciones fundacionales de Sommer (1993), pero pueden ser leídas como intervenciones literarias que emergen en un momento histórico de tránsito y transformación hacia una forma moderna de nación.

Poco es lo que se sabe, por otra parte, sobre la representación de estos textos. No obstante, la crítica se asienta sobre la hipótesis de una difusión importante, teniendo en cuenta las particularidades locales. Señala Abril Trigo que la existencia de “ese público ha quedado registrada en un acta del Cabildo de Montevideo de 1808” (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. No obstante esos indicios, y ante la poca información de la que disponemos, pero con indicios que claramente testifican una escenificación repetida en el tiempo,<sup>7</sup> debe

<sup>6</sup> No hay que olvidar que esa obra teatral se escribe durante la etapa virreinal rioplatense y que, además del conflicto con Portugal, se mantiene otro, quizás más intenso luego de los triunfos del virrey Cevallos, con Lima. La diferenciación territorial, además de la reivindicación criolla, responde a un conflicto geo-colonial.

<sup>7</sup> Dispongo de copias de un manuscrito de *El amor* con sellos reales de 1791. Es decir, que la obra debió haber sido escrita antes de ese año. Abril Trigo (1992), por su parte, refiere a su escritura entre 1792 y 1793, pero no justifica tal fecha. El manuscrito original se encuentra en el Archivo Documental

pensarse a la representación de estas obras, ya sea en la colonia o luego de la Emancipación, en un campo de acción más restringido del que pudieron tener las novelas fundacionales que analiza Sommer para el siglo posterior. Esa restricción se vincula a la naturaleza misma de las obras y del espacio cultural sobre el que intervienen. Escritas para ser el entremés de otros textos más destacados, probablemente de clásicos españoles, o para ser representadas en galpones o ámbitos improvisados para tal fin y para un público popular, las pautas de comportamiento que allí se despliegan aparecen como modelos orientados a un grupo determinado, la plebe. Su marco ficcional, al mismo tiempo, tiene como patrón la dramaturgia popular española, con lo cual, “más que reflejar la sociedad y la cultura gauchas, documentan de qué manera eran éstas percibidas por el público urbano” (Trigo 1992: 56). Esa percepción, nada inocente, inscribe un *deber ser* para aquellos sectores. Resulta inadecuado, sin embargo, afirmar que “el sainete gauchesco [...] resulta escasamente gauchesco” (Trigo 1992: 61) por asentar sus bases en el sainete madrileño. Tal hipótesis deviene de una lectura que demanda cierto tipo de realización y obtura, en consecuencia, otra que revele los detalles de una particularidad en el modo en que el modelo peninsular es adaptado por una agencia criolla y virreinal, primero, y revolucionaria, después, en busca de diferenciación. El modelo peninsular, al contrario, pudo haber proveído un marco ficcional adaptable a las circunstancias propias del Río de la Plata, al mismo tiempo que brinda, en la lectura de hoy, las huella de una genealogía gauchesca sostenida en la repetición de los nombres de los personajes de una obra a otra indicando el recorrido de una tradición que, subterránea y elusiva, deja rastros y señala permanencia en el tiempo abriendo los marcos canónicos de la lectura gauchesca a un vínculo literario entre colonia y Emancipación hasta hoy mudo.<sup>8</sup>

El casamiento se define, además, en la oralidad: el “sí, acepto” (bajo la formulación epocal que corresponda) junto a los libros de la Iglesia señalan el punto de encuentro

---

Histórico del Instituto Nacional de Estudios de Teatro de Buenos Aires. Si bien, como he comentado, no existen evidencias fuertes para afirmar dónde y cuándo pudo haber sido representada, al existir una copia marcada con el sello de la corona se puede deducir que la misma fue aprobada para su presentación y, en consecuencia, debió haber sido representada, lo cual debe haber ocurrido en varias oportunidades ya que mientras que la copia disponible es de 1791, críticos como Mariano Bosch afirman que su escritura primera es algunos años anterior. Abril Trigo, en el mismo texto recién referido, señala que debe haber existido una cantidad de obras similares, las cuales, dado que se trata de un género menor y orientado a un público no letrado o culto, deben haberse perdido. Esa marca de marginalidad se ratifica, continúa Trigo, en el hecho de que todas fueron escritas de manera anónima, cosa que no ocurría con los géneros cultos.

<sup>8</sup> Mientras las novelas que analiza Sommer, en su mayoría, se publican en contextos de ampliación del público lector, las piezas teatrales aquí trabajadas operan hacia una intervención particular y territorial, contextualizada en un ámbito diferente que mantiene estrechos vínculos con lógicas aún coloniales. ¿Pudieron influir en la construcción de identidades? No es posible dimensionarlo, pero su sola existencia no solo revela una matriz ficcional que interviene proponiendo modos de ser para los plebeyos rurales bajo una cierta comunidad imaginada (Anderson 1993) previa a la construcción de la nación moderna, sino que –y esto resulta central– también marca otra línea de lectura para el devenir de la gauchesca.

y contaminación de dos espacios ajenos bajo un acto performativo de la lengua. Oralidad y escritura son, en los siglos XVIII y XIX rioplatenses, los nombres de un cruce en la literatura –y en la gauchesca, en particular–. En esta gauchesca teatral, los límites que rigen entre un registro y el otro se pliegan sobre sí mismos en la huella social y cultural que deja el matrimonio: este implica el momento en que la oralidad se anuda a la vocación regulatoria de una cultura letrada. Por eso los casamientos en estas piezas teatrales ocupan un espacio intermedio en el que una cultura oral y menor se vincula al patrón que establece y fomenta el gobierno del territorio. Casarse, desde esta perspectiva, es ingresar al orden de una cultura a partir del lugar que a cada subjetividad le corresponde. Sobre todo en un momento histórico donde el habitante rural recibe la designación de ‘vago’ y ‘malentrenido’ y resulta difícil de controlar (Fradkin 2009; Rodríguez Molas 1982). Así como en el *Martín Fierro* el libro del pulpero indica la presencia de una marca que la letra deja en un relato de ficción oral, el casamiento señala una instancia de consolidación simbólica. Bajo una lógica de la intervención cultural, el casamiento, antes que como mero signo de costumbrismo, aparece como deseo ficcional de unión y afirmación espacial para un territorio rural cuya población resulta problemática en su disgregación.<sup>9</sup>

### 3. EL DESEO DE UN TERRITORIO REGULADO EN *EL AMOR*

*El amor* se asienta en un modelo literario tomado de una tradición española cuyo autor emblemático fue Ramón de la Cruz. Laura Mogliani señala que para esta obra el modelo “es el entremés español que se basaba en el costumbrismo y en la exageración de la búsqueda del efecto” (2015: 17). Es a través de la reproducción y adaptación del modelo metropolitano como el Virreinato del Río de la Plata puede también aspirar a su propio lugar literario, a la producción de ficciones que asumen las particularidades del espacio virreinal. Se insinúa una vocación de paridad en la exposición de su productividad literaria, en sintonía con los reclamos que los criollos hacían en torno a la reivindicación de su identidad frente a los metropolitanos. Como señala Mazzotti, “la categoría de criollo se refiere [...] a un fundamento social y legal, antes que estrictamente biológico” (2000: 11). El matrimonio puede ser pensado como fundamento social y legal para consolidar una sociedad criolla y rioplatense. Del mismo modo, adaptar un modelo literario-teatral peninsular a personajes que refieren a subjetividades vernáculas implica un gesto estético de afirmación y consolidación ficcional de una comunidad no solo criolla, sino rioplatense. En efecto, uno “de los aspectos que

<sup>9</sup> No se trata, plenamente, de “romances que celebraban o predecían una identificación entre la Nación y el Estado” (Sommer 1993: 48). Con la excepción de *Las bodas*, que opera como un texto bisagra que introduce el conflicto político por el modelo de organización, entre el federalismo y el unitarismo, como se desarrollará luego. Precisamente esa diferencia entre las obras se vincula a la transformación histórica que atraviesa el período considerado.

marcan esa separación [...] es el propio español hablado en América” (Mazzoti 2000: 13). El habla rural ficcionalizada en el teatro gauchesco puede ser pensado como marca de esa diferencia o separación cultural, en este caso, entre una forma popular y otra letrada. Estas obras de teatro pueden ser pensadas, en consecuencia, como una interpelación por evitar un impulso meramente reproductivo de lo hecho en España, bajo una singularidad acorde a la materialidad y la población del espacio rioplatense. Por vez primera en la región, aparece la teatralización de una comunidad criolla y plebeya sostenida una vocación de mimesis de su específica población.

### 3.1 Criollos y problemáticos

La última mitad del siglo XVIII encuentra en la región a un tipo de sujeto problemático dada su distribución territorial y su falta de estabilidad laboral y familiar. Se trata del sector rural plebeyo formado por mestizos, españoles, mulatos y criollos. La respuesta estatal se canaliza a través de legislaciones orientadas al disciplinamiento de esa parte de la población (Rodríguez Molas 1982: 86-87). Esa discursividad jurídica construye o hace uso de un estereotipo del sujeto peligroso (Fradkin 2007: 99-100). Pero esta forma de entender a esa parte de la población tiene su contracara en la literatura gauchesca del período que, recurriendo también a la presentación de estereotipos (aunque de sentido opuesto), muestra personajes afirmados en su territorio, sosteniendo unidades productivas o aclamando a sus autoridades y no ‘vagos’ y ‘malentretrenidos’.<sup>10</sup> Puntualmente, en textos como “Canta un guaso en estilo campestre las hazañas de Don Pedro Cevallos”, de Maziel, y *El amor*. Allí esos criollos rurales son el reverso deseable de aquella realidad peligrosa: no son violentos (o si lo son es en defensa propia, acorde a los códigos del honor vigentes), no juegan a las cartas ni beben todo el día (aunque una inclinación a la bebida tienen); no se dedican al contrabando; son, por el contrario, fieles aclamadores a su virrey, como en el caso del guaso de Maziel, o trabajadores ejemplares y hombres de familia, como en *El amor*. Laura Mogliani marca esta diferencia entre la poesía gauchesca y el teatro gauchesco, señalando que en este, a diferencia de aquella, “el gaucho está integrado socialmente, es sedentario y busca establecer vínculos familiares” (2015: 20). Misma opinión guarda Osvaldo Pellettieri (2005: 244).

Esa forma de entender a estos sujetos, cuya nominación se afirmará pronto en el significante ‘gaucho’ (Bertolotti 2007: 168), dividida entre una sospecha de peligrosidad y una afirmación de su bondad, perdura en el tiempo (entre el cuchillero y el peón honrado, la vagancia y la gauchada) y encuentra, aquí, una primera ficción. Momento de un cambio radical, ya que fue luego de la fundación del Virreinato del Río de la Plata cuando la densidad demográfica aumentó, “se fue consolidando la ocupación del espacio por los hispano-criollos a partir del establecimiento de hortícolas,

<sup>10</sup> Para un mayor detalle de la situación de estos sujetos en la Banda Oriental, así como de una lógica de la violencia en dicha sociedad, una referencia autorizada es el primer tomo de la *Historia de la sensibilidad en el Uruguay Tomo I*, de José Pedro Barrán, y principalmente el primer capítulo (17-43).



agrícolas y ganaderos” (Ortelli 2012: 165) y se fue consolidando, paralelamente, un modelo ilustrado que tuvo al ya mencionado Maziel como uno de sus protagonistas (Chiaromonte 2007: 49-54). En ese contexto, relativamente propicio para una producción artística (dentro de los límites que el control imperial y el reducido espacio rioplatense permitían), aparece una pulsión literaria por afirmar una comunidad en la región y sostenida en particularidades que no solo reivindicaban una identidad criolla y americana, sino también propiamente rioplatense en oposición a Lima.<sup>11</sup> La imagen del hombre rural honrado y trabajador que venera a sus héroes, forma una familia y trabaja la tierra, encuentra en ese período expresiones literarias como modos del ‘deber ser’ en el reparto de lo sensible. En estas ficciones de matrimonio plebeyo, se da un giro discursivo donde se representa como dócil una alteridad perturbadora pero próxima; guasa, pero criolla.

### 3.2 Espectáculo y texto

Mariano Bosch (1910) afirma que *El amor* fue escrita y estrenada entre 1780 y 1795, mientras que Juan Carlos Ghiano (1957) señala que eso ocurrió en 1787. La fecha de escritura, si bien no puede datarse con exactitud, fue con seguridad anterior a 1791, puesto que el único manuscrito disponible es de ese año. Las dudas que plantean estos críticos permiten inferir que el manuscrito de 1791 constituiría una copia de un texto previo. En base a estos puntos, la obra se habría escrito entre fines de la década de 1780 y 1790.

Más allá de los avatares sobre su circulación y recepción, es posible reflexionar en torno a algún tipo de potencial performativo para su representación en base al texto. El espacio rioplatense se fue constituyendo en un bastión, con la fundación del Virreinato en 1776, de los cambios impulsados por las Reformas Borbónicas en su afán centralizador del poder soberano en torno al rey pero también de expansión y revitalización comercial, y desarrollo ilustrado, dentro de las posibilidades que dejaba el régimen virreinal en la circulación de libros (Batticuore 2010). La sociedad de la región se complejiza, aumenta su demografía, despliega una forma de explotación rural vinculada a distintos tipos de unidades productivas, en las cuales el núcleo familiar ocupa un lugar nada desdeñable. La estancia de la estanciera, valga la redundancia, responde a ese modelo diverso de lo que el término significará algunas décadas más adelante. La reconstrucción de este contexto no deviene en matriz explicativa del texto sino que, lejos de esa hipótesis simplificadora, brinda un marco para comprender su capacidad y margen de intervención.

<sup>11</sup> Separación de la que da cuenta, por ejemplo, un poema del propio Juan Baltasar Maziel titulado “Habla la ciudad de Buenos Ayres ala de Lima sobre la dha de verse libre de su tiranía”; poema que forma parte del mismo corpus que “Canta un guaso”. Da cuenta, de ello, también la discusión que se estableció entre el propio Maziel y Manuel de Lavardén, por un lado, y un grupo de literatos limeños en torno a un poema elogioso escrito por el clérigo en honor al virrey Loreto (Probst 1946: 185-189).



Los personajes que protagonizan la obra fastidian por la cacofonía de sus nombres, pero la historia narrada puede parafrasearse, a pesar suyo, de la siguiente manera: Juancho Perucho es un sujeto rural, que hoy denominaríamos sin ambages como un gaucho y que en ese momento podría ser llamado guaso o gauderio. Busca casarse con Chepa, hija de Cancho y Pancha; las acciones se desarrollan en el espacio de la estancia familiar y, en determinado momento, llega al lugar Marcos Figueira, el portugués, que también busca casarse con Chepa. Juancho y Marcos se configuran, así, en rivales. El primero goza del favoritismo del padre; el segundo es bien visto, inicialmente, por la madre.

Ese enfrentamiento coloca a Cancho, el padre, y a Pancha, la madre, en posiciones opuestas. Sin embargo, el primero tendrá mayor peso en la decisión final. Será el padre quien mantenga la razón: Juancho Perucho es el más conveniente para su hija, a pesar de que la madre piense que “es un salvaje / que no habla poco, ni mucho” (24). El comienzo del texto es paradigmático para comprender el lugar del padre: “Maldita sea la yegua, / andariega y relajada, que había sido manera; / me ha perdido la manada” (21).<sup>12</sup> La comparación entre lo humano y lo ecuestre es permanente, y no solo de forma despectiva. La yegua, madre de la manada, es la culpable del extravío de los caballos. Cancho, padre de la familia, debe reencauzar el error del animal. En ese momento, llega Juancho quien por los pelajes de los caballos identifica a un grupo, que vio en el camino, como de la propiedad de la familia. La similitud entre el lugar atribuido a la yegua, madre de la manada, y a la madre, en tanto estará del lado del portugués en un principio, es sintomática. No intentaré hacer una lectura por el lugar de la mujer en el imaginario de la obra. Quisiera resaltar el rol del padre ya que será éste quien defienda su tierra tomando partido por el “paisano nuestro / aunque tenga cuatro trapos” frente al portugués que, según destaca Pancha, “trae cosas que vender / de cintas y lencería” (24). Juancho Perucho, en efecto, dice: “[soy] como un potro / no sé cómo he de decir” (23). No se atreve a confesarle las intenciones de matrimonio con Chepa, pero el otro las adivina: el potro no puede expresarse pero el macho adulto sabe, y comprende. Chepa, al inicio, se siente atraída por el portugués; cautivada, dice su madre, por los lujos que porta: “su buena guitarra / cintas, pañuelos y hebillas; / [...] su recado nuevo / con cabezadas de plata” (26). Pero el padre intuye algo que vendrá realidad: “No sé por qué no me agrada / este mozo Portugués”. Así, el orden de la familia-manada y la decisión sobre su destino se asientan sobre la palabra del señor de la estancia –“pues siempre me casaré / con quien quiera mi padre” (35), dice Chepa–, representante simbólico del espacio físico de procedencia: de su particularidad. El peso de este punto cobra relevancia ya que, como afirma Barcia, se “trata del único sainete hispanoamericano [de la colonia] que sitúa su acción en el ámbito rural” (1999: 458). Esta afirmación, no obstante, debe matizarse con la existencia del manuscrito de *El valiente*, el cual, tal vez, Barcia desconociera. Si bien el poema de Maziel comenzaba con un “Aquí me pongo a cantar/debajo de aquestas talas”, la referencia al espacio de

<sup>12</sup> Todas las citas son tomadas de la edición de Juan Carlos Ghiano (1957).

enunciación se limita a la sombra de un árbol, al resguardo de un lugar acogedor.<sup>13</sup> En *El amor*, por el contrario, se da toda una descripción del espacio y de las especificidades de acciones de la vida cotidiana: el modelo teatral español se ha reversionado. Si los espacios rurales y su cotidianeidad se vuelven *leitmotiv* en el corpus gauchesco del siglo XIX, aquí es la primera vez que aparece una modalidad tal de enunciación.

El dialogo inicial remite a una situación del ámbito rural que hace pensar en los diálogos entre los gauchos de Hidalgo y permite trazar la genealogía de un rasgo que asimila gauchesca colonial con gauchesca posrevolucionaria: Juancho llega a la estancia y, luego de ayudarlo a solucionar el problema de los caballos, busca aprovechar ese momento para confesar sus intenciones de matrimonio. Pero no se anima. Si bien Cancho promueve y acepta el casamiento con Juancho (cosa que el pretendiente ignora), Chepa y su madre insisten en que conozca al portugués Marcos Figueira, que viene de España. En este momento del texto surge un punto ya destacado: Cancho señala que “aquestos de España/son todos bellacos” (24). ¿Cómo comprender ese desprecio por España, enunciado en el contexto colonial rioplatense? Podría pensarse en la dualidad campo/ciudad: la metrópoli como objeto de denostación por parte de los sujetos de los ámbitos rurales no es novedad –y en este sentido puede pensarse como el reverso de su contemporánea *Siripo*, de Lavardén (Noguera/Rodríguez 2015: 2)–. Pero lo interesante de las palabras de Cancho es que ponen en juego una identidad criolla, plebeya y rioplatense. O, al menos, nos hablan de un imaginario tal propuesto en la obra. Esa identidad se simboliza en los nombres de los personajes: de un lado, aquellos que comparten la */chl/* como morfema común; del otro, un “Marcos”, lejano y diferente en su conformación fonética.

La dualidad se continúa entre los pretendientes Juancho y Figueira: el hombre de campo, bruto pero honrado, diestro en las tareas rurales, se opone al portugués proveniente de la ciudad quien demuestra delicadeza en su aspecto y capacidad de expresión, pero resulta un embaucador que saca a relucir títulos de nobleza de dudosa existencia, se dedica al comercio y no sabe nada de las tareas del campo –de hecho, cuando monta un caballo, se cae–. Diferencia señalada en el nombre y continuada en el cuerpo: Marcos Figueira no solo es extranjero y el único personaje de la obra cuyo nombre no incluye el sonido */chl/*, sino que además posee otra lengua. Quedan definidos los opuestos: por un lado, el portugués proveniente de España, orlado de bienes materiales y familias ilustres inexistentes y dolores en el cuerpo por ignorarlo todo respecto del campo; por el otro, el simple Juancho, sostenido en su nombre, su ascetismo y sus habilidades rurales. Utilidad para explotar el territorio mediante el trabajo versus una incompetencia ataviada de mentiras de hidalguía: dualidad que se expone en la acción de este texto teatral. Así, la obra propone personajes que encarnan identidades estereotípicas; y es allí donde debió residir su potencial de intervención cultural: habría funcionado, de esa forma, como un elemento de simplificación de conflictos y una

<sup>13</sup> Si bien no hay descripción del espacio ni de las costumbres, cabe señalar que el tala es un árbol propio del litoral rioplatense.

matriz de subjetividades imaginadas. Si bien se trata de una forma literaria donde “todo es complaciente y tranquilizador” (Schvartzman 2013: 84), es en esa armonización, precisamente, donde esta gauchesca teatral se vuelve intervención.

La obra se desarrolla en el transcurso de un día y, cuando la balanza amorosa de Chepa se inclina hacia Juancho, reaparece en escena Figueira y amenaza, escopeta en mano, con atacarlos si la muchacha no se casa con él. En este momento se resuelve el conflicto de la obra: los criollos se unen, responden y triunfan. Marcos Figueira se muestra como un cobarde, rehúye la pelea y se propone como sirviente de la familia para que no le hagan daño. Revela que el origen hidalgo que se atribuye no es tal, y que se trataba de una farsa para casarse con Chepa. La amenaza de Figueira hace resonar diferencias: quién es útil para el ámbito rural y quién no; qué tipo de subjetividad y qué tipo de matrimonio son deseables para un imaginario de comunidad en la región. Las diferencias territoriales y lingüísticas hablan sobre el afianzamiento del ‘criollo’, de quien “exalta las virtudes” (Noguera/Rodríguez 2015: 3) en un territorio que asume como diferente del centro metropolitano y, a su vez, del resto de los territorios coloniales. En *El amor*, el sujeto criollo se representa en la fijeza de un estereotipo amable para la consolidación de una territorialidad y de las subjetividades que la habitan en torno a la institución del matrimonio en el ámbito rural.

Juancho Perucho, que afirmaba no poder expresarse en el inicio de la obra, hacia el final lo logra y su decir adopta la forma de un soneto, abandonando el octosílabo romanesco del resto de la obra para emplear metáforas más elevadas. El personaje de Juancho, triunfante, parece encarnar el poder de la letra autorizada en la forma poética culta. Ha sido acreditado para el matrimonio, es parte de una comunidad mayor y puede enunciar en todas sus formas de locución: incluso, en otro pliegue de la oralidad sobre la escritura. *El amor* demuestra una experimentación entre esos dos registros del lenguaje que será una marca de la gauchesca posterior. En este sentido, el gran gesto de la poesía gauchesca, el uso de la voz del gaucho con fines que exceden lo estético y se orientan hacia la intervención pública de la palabra, tiene uno de sus primeros bancos de prueba en este texto colonial a partir de la emergencia de lo criollo como un valor identitario. Ese gesto no surge, entonces, como patrimonio exclusivo del letrado de la Emancipación, teniendo en Hidalgo su epítome originario, sino que el letrado colonial incursionó en su registro a partir de diversas formas de representación, una de las cuales ha sido el teatro.

#### 4. UNA BODA CELEBRADA EN COMUNIDAD

Los, aproximadamente, treinta años que separan *El amor* de *Las bodas* implican cambios no solo de fechas, sino de acontecimientos decisivos para la literatura y para la región. Respecto de la primera, se ha afirmado la gauchesca, ya que no solo Hidalgo ha publicado sus cielitos y diálogos sino que también han circulado cielitos anónimos; tanto el Padre Francisco de Paula Castañeda como Pedro Feliciano de Cavia han incur-

sionado en su recurso ficcional a través de sus periódicos; y, por último, se ha escrito otra obra teatral gauchesca, también anónima, titulada *El detalle de la acción de Maipú* (1818).<sup>14</sup> Entre uno y otro texto, además, el Río de la Plata ha resistido dos invasiones por parte del imperio británico (1806 y 1807), ha atravesado una revolución y su independencia de España y ha consolidado un espacio público de intercambio sostenido en la prensa, las fiestas patrias y los espacios de sociabilidad. Los imaginarios de familia y de comunidad entre ambos textos se unen por el núcleo narrativo principal de cada una de ellas, esto es, la boda y el matrimonio en el ámbito rural. Pero la comunidad emancipada se diferencia de la virreinal en torno al modo en el que se celebra el matrimonio en estas ficciones y por la aparición de una referencia política explícita, el federalismo, dando cuenta de una marca de politización ausente en el resto del corpus considerado.<sup>15</sup> Si en el caso de *El amor no hay invitados*, en el caso de *Las bodas* 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; del otro, una familia cuyos lazos sociales suman a vecinos del pago en un baile que incorpora una forma en auge por entonces, el cielito (Ayestarán 1976: 114).

No hay conflicto de pretendientes, hay uno solo, criollo y gaucho. Incluso podría decirse que se trata de una obra “que se estructura sobre una sucesión de elementos costumbristas” (Mogliani 2015: 19). La ausencia de conflicto dramático permite pensar no solo en un texto teatral débil sino también un imaginario de comunidad reconciliada como base de una nación en ciernes: el texto afirma la ficción de un pueblo amplio y unido –teniendo en cuenta que es *unión*, precisamente, uno de los significantes centrales de la década de 1810, que reverbera en la nominación del territorio como Provincias Unidas, en los cielitos patrióticos (Becco 1985: 23-75) y en la obra de Hidalgo–.

*Las bodas* ofrece, al igual que *El amor*, el marco ficcional y el recurso del uso de la voz gaucha en una representación espectacular. La obra comienza, como corresponde a un género 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).<sup>16</sup> Luego, la acción se inicia con un diálogo entre los padres de la novia, Jusepa y Juancho. Aquí aparece la primera referencia a la filiación gauchesca en el nombre: en *El amor*, Juancho fue pretendiente para desposar a Chepa; aquí, aparece transmutado 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, precisamente, de ese nombre. Los cruces, de pretendiente a padre y de novia a madre, construyen un nudo simbólico que liga las obras y establece

<sup>14</sup> Esta datación es estimada por Ghiano (1957: 45) dada la fecha de la batalla referida en el título.

<sup>15</sup> En ese sentido, “lo político se refiere aquí tanto a la ruptura del vínculo con la metrópoli, como a la sustitución en el poder político de los peninsulares por los criollos” (Guerra 1992: 12).

<sup>16</sup> Todas las citas de este texto son tomadas de la edición de Juan C. Ghiano (1957).

continuidades. Propongo, en consecuencia, emplear estos nombres de los personajes como un elemento textual que permita leer continuidades entre la gauchesca colonial y la posterior a la Revolución de Mayo. En ese sentido, si 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: 298), ¿por qué no sería el nombre, en su repetición y reutilización, un elemento ficcional que colaborase en superar el corte temporal que impuso 1810 para la crítica gauchesca? En efecto, los nombres de los personajes en la gauchesca poseen un recorrido de idas y vueltas, de referencias mutuas entre autores y textos y cuyo puntapié inicial se considera en los nombres de Jacinto Chano y Ramón Contreras, pero que puede extenderse hasta las implicancias que se encuentran entre Hilario Ascasubi y Estanislao del Campo con las relaciones semánticas que se dan entre Aniceto el Gallo y Anastasio el Pollo. Ese modo de referirse de un texto a otro otorga consistencia a esta forma literaria, tanto en su textualidad como en las posibilidades de circulación al recurrir a un repertorio de nombres conocidos por el público. Sin embargo, ese juego de referencias internas tiene un primer capítulo, en términos cronológicos, en las obras teatrales leídas conformando un trasfondo de saber compartido entre los espectadores y otorgando solidez a su circulación ya que se recurriría a un conocimiento existente y disponible para emplearse en la escritura.

En este caso, el pretendiente se llama Chivico y la novia, Pancha. El casamiento está definido desde el inicio, no hay momento de coqueteo o duda. El primer cuadro de la escena tiene a los padres como protagonistas en acciones típicas del sainete, entre lo paródico y lo costumbrista, teniendo en cuenta que el costumbrismo es “un recurso textual cuyo objetivo es la mostración de la vida cotidiana del hombre y su sociedad” (Mogliani 2015: 333), pero con la variante de que aquí se sostiene la idea de que la ficción no es simplemente mostración, sino intervención que busca producir efectos. En los casos trabajados, como se señaló, eso recae sobre la ficción de lo que un pueblo plebeyo debe ser en el orden de una cultura rioplatense. Allí se produce un intercambio de palabras y críticas donde las metáforas animales cobran la misma relevancia que en *El amor*. Sin embargo, en esta obra el nombre del novio encierra un mestizaje de significados donde lo civilizado solapa lo animal. ‘Chivico’ puede pensarse en su materialidad significativa como un cruce entre ‘cívico’ y ‘chivo’; confluencia de ley y animalidad que deja a este gaucho en una inclusión comunitaria que no olvida la posición marginal que un sujeto tal ocupa pero que se presenta, a su vez, como su superación. Si las metáforas en torno a lo animal también abundan en este texto, la concreción de matrimonio en torno a la hija de aquellos nombres de personajes que se rastrean desde la colonia obtiene aquí su permiso de ciudadanía en la sonoridad del nombre del marido, ajustado a los nuevos tiempos. En otras palabras: la herencia colonial, representada en el cuerpo de una hija cuyos padres llevan los nombres del matrimonio en *El amor* –de aquel mismo Juancho que decía sobre sí mismo “[soy] como un potro / no sé cómo he de decir” (23)–, deviene en metáfora de afirmación territorial en el nuevo gobierno patrio al casarse con un sujeto que lleva una marca de

ley y *civi*-lización como ocultamiento de su animalidad en el nombre mismo que lo señala y define (y que lleva, además, el morfema /ch/ identificador de la genealogía teatral y familiar). Como si la obra afirmara dos cosas simultáneas: la imposibilidad de dejar atrás, sin más, la herencia (literaria) colonial a través de los nombres de los padres de la novia y, al mismo tiempo, la necesidad de superar esa misma herencia uniéndola en el matrimonio que esta ficción consagra entre ella, el cuerpo ofrecido de la hija, y él, cuyo nombre recibe una carga semántica que lo vuelve acorde a un texto que propone una ficción de pueblo que se ha emancipado.

Uno de los momentos más interesantes de la obra, para el eje aquí trabajado, reside en el monólogo que Juancho enuncia luego de que los novios piden su bendición. Por un lado, ese pedido habla de la centralidad paterna en la organización familiar, en continuidad con *El amor* y con la lógica social imperante en la época. Al mismo tiempo, el parlamento se centraliza en la importancia del matrimonio y en cómo deben llevarlo adelante los novios: “hagan de cuenta que ya / son como dos animales / acollaraos. Si el uno / y otro tiran por su parte, / se romperá la collera” (82). En ambos textos, las figuras retóricas ligadas al mundo animal abundan conformando un espacio de ligazón en torno a un lenguaje representado en toda la potencia de lo plebeyo, simulando las formas propias de una cultura baja que choca contra el buen gusto vigente en el paladar teatral de la primera mitad del siglo XIX<sup>17</sup> pero que, a la vez, debe civilizarse, como Chivico, y debe, en consecuencia, ‘tirar’ para el mismo lado.

El vínculo así formado requiere del mantenimiento de la unión. El padre de la novia, Juancho, marca los lugares que cada uno debe ocupar en el matrimonio. El costado satírico y cómico se maneja en gran parte a partir del contrapunto que conforman Jusepa y Juancho en tanto matrimonio consolidado, por un lado, y el de los recién casados, por el otro. En efecto, el matrimonio de los padres se encuentra atravesado por conflictos por los modos de actuar. Esa dialéctica entre el matrimonio que ‘debe ser’ y el que ‘es’ se juega en el parlamento de Juancho a partir de una definición: “porque el hombre es la cabeza, / y la mujer ya se sabe” (82). Se repite así el lugar del padre en la conformación del vínculo marital que se había visto en *El amor* como régimen comunitario, marcando una línea de continuidad con la colonia.

El Sacristán, basándose en su palabra autorizada (*Dotor*, lo llama Juancho), insiste con la imagen que desplegó Juancho: “viváis como dos palomas / o dos bueyes en un carro” (84). El matrimonio representa una unión basada en el acompañamiento y el sostén de una unidad productiva para la nueva nación que emerge, pero aún no se consolida, en la metáfora del carro traccionado a sangre. Metáfora que, más allá de la lógica gauchesca de usar referencias al campo y la animalidad para el despliegue de sus figuras retóricas, supone, para el ámbito rural y plebeyo, el trabajo constante de a dos a partir del cumplimiento de la tarea que a cada uno le corresponde de acuerdo al lugar del matrimonio en la comunidad.

<sup>17</sup> Así lo describe Alberdi: “Es señal de buen gusto salirse del teatro antes de que empiece el sainete” (1945: 54).



#### 4.1 Diferencias en la patria, oposiciones teatrales

Un contraste entre ambas obras lo conforma la diferencia en cuanto a la cantidad de personajes que intervienen. Porque si en *El amor* los personajes son pocos y el festejo íntimo, en *Las bodas* ocurre lo contrario: allí hay un coro que viva los brindis y que baila cielitos para celebrar el casamiento de los novios; e, incluso, aparece como personaje un “Todos” en el momento del brindis final. Esto no quiere decir que haya una diferencia histórica objetiva entre los modos de concebir y vivir lo comunitario entre uno y otro período, sino que la diferencia radica en los modos de postular lo comunitario y rural entre obras que se encuentran separadas por el corte que implicó la Revolución de Mayo pero vinculadas, a su vez, por las lógicas textuales del matrimonio y la recurrencia de nombres en los personajes como marca de lo gauchesco. Parecería como si el imaginario colonial tuviera la necesidad de concebir a lo popular, y rural, de un modo íntimo y reducido en la celebración del matrimonio frente a una manera de entender lo comunitario en una reunión amplia: en unión. En este punto, se vuelve central la referencia política mencionada, el federalismo,<sup>18</sup> que construyó su poder sobre la base del apoyo popular: “He visto en el pueblo cosas, / amigo, que da calor; / cosa linda amigo viejo: / ni un paisano se escapó / de tomar arma esta vez / por nuestra Federación” (93).

Otro nombre, pero esta vez no del teatro sino de la poesía, refuerza las relaciones internas a la gauchesca: Chano, como el célebre personaje de Hidalgo, convive, en esta pieza teatral, con los nombres de personajes coloniales de *El amor*. Este Chano, al igual que en el autor montevideano, se presenta como ‘cantor’. Los tópicos que su canto encierra se vinculan al tono festivo que caracterizó a la gauchesca desde sus inicios y a su lógica ‘cívica’: unión y libertad. Y si 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, quien, además, es el padrino de Chivico y se presenta “como patriota del fino” al haber cantado “por nuestras libertades” (86). Esa forma de enlazarse entre sí que presentan los textos implica un plus de sentido: Chano, gaicho cantor y patriota de Hidalgo, por vínculo con su ahijado transmite esa virtud. Casándose bajo tal padrino, el novio cumple con la patria y redundante en su función por la homofonía de los términos cívico y Chivico. La gauchesca consagrada se vincula, así, a su margen teatral y este, por vía de la nominación, a la gauchesca colonial.

Chano, además, se enfrenta al pueblerito Don García Olivares colocándose en la cadena de disputas que la gauchesca desplegó entre personas de la ciudad y gauchos; cuyo primer eslabón es el enfrentamiento entre Juancho y Marcos Figueira. García Olivares le demanda a Chano que le entregue a su compañera de baile porque este “ha bailado bastante”. Chano responde de inmediato: “¿y ya me quiere mandar?”, dice y luego “Saca el cuchillo y arremete [y] todos los gauchos se arman a favor de Chano”

<sup>18</sup> Refiero acá al federalismo y no al rosismo, como sí lo hace Trigo (1992), dado que para 1826, fecha acordada de escritura de este texto teatral, Rosas no tenía el lugar que lograría luego, sobre todo con posterioridad al fusilamiento de Dorrego.



(89). García Olivares también saca su cuchillo y la pelea comienza. Chivico, el marido, arenga: “No le perdonés Chano” (90). Mientras, el Sacristán, “Señor Dotor” (84), se resguarda entre las mujeres. Puede verse en la escena de pelea no solamente el conflicto puebler/gaucha, sino también una representación paródica del religioso y letrado<sup>19</sup> como un cobarde que se esconde entre mujeres quienes, por otra parte, lo arengan a salir de entre ellas: “Vaya fuera”. Para poner fin al conflicto, aparece el Alcalde con un grupo de gauchos armados de sables y pistolas. Surge, así, otra faceta del gaucho: su rol dentro de las fuerzas del Estado. El conflicto se resuelve de un modo inmediato. Juancho atestigua en favor de Chano y el Alcalde le ordena a García Olivares irse luego de atribuirle “la culpa” (91). Se da así una alianza entre ley y gaucho, deseada en el género (Ludmer 2000: 21), que refuerza el efecto civilizador y comunitario de la obra ya anticipado en el nombre del novio. Es decir, se muestra una armonía entre ley y gaucho a pesar de la conflictividad que esa relación encarnó en la materialidad de lo real.

El final consolida los sentidos que se han venido analizando. Aparece, para lograr ese efecto, la mención a un amigo de Chingolo: Ramón. Habíamos tenido a un Chano, personaje de Hidalgo, y ahora surge Ramón, aunque este no es Contreras. Pero ese mismo Ramón ya había aparecido, años antes, en *El valiente*. Siendo *El valiente* una obra anterior a los textos de Hidalgo, ¿habrá tomado de allí el nombre de ese personaje el poeta? Más allá de la voluntad autoral, irrecuperable desde el archivo disponible, ¿no quedaría más estrecho el vínculo entre gauchesca y gauchesca teatral, siendo que una toma prestados los nombres de la otra en una intertextualidad explícita?<sup>20</sup>

## 5. EL MARGEN DEL MARGEN: UN TEXTO, HASTA HOY, MUDO

Entre *El amor y Las bodas* se escribe otro sainete que queda para el final de este trabajo por constituir un resto: eslabón perdido en la cadena textual gauchesca. En efecto, la genealogía de los nombres y los tópicos narrativos que aparecen en las otras dos obras se afianza a partir de la colocación intermedia, e inter-dicta hasta el presente, de *El valiente*. Allí están Juancho, Chivico, Jusepa, Pancha, García Olivares, el Sacristán, el Alcalde (pero como juez), Ramón y Chingolo. Las distribuciones de roles reflejan los de *Las bodas*, lo cual permite leer esa obra como una continuación y/o reescritura de *El valiente*. Esto no solo se afirma por la presencia de los mismos personajes, sino porque

<sup>19</sup> No deja de resonar, entre gauchesca y religión, el nombre de fray Francisco de Paula Castañeda, enemigo ideológico y textual de Bartolomé Hidalgo y los escritores de imaginarios ilustrados, como el ya mencionado Cavia.

<sup>20</sup> La postura aquí sostenida entra en contacto con la hipótesis de Osvaldo Pellettieri cuando afirma que del “análisis de esos sainetes se desprende que guardan un vínculo más estrecho con la gauchesca poética o narrativa que con la futura gauchesca teatral [...] Prueba de ello es la ausencia del principio constructivo de la inestabilidad del héroe, que es fundamental en el ‘Ciclo de Moreira’” (2005: 243). La genealogía del circo criollo gauchesco de ese período estaría más vinculada a los modos de construcción narrativa novelesca, que desplegara Eduardo Gutiérrez, que a la gauchesca teatral anterior.

en *El valiente* se desarrolla el momento anterior al casamiento y, en ese sentido, funciona como su primera parte. De entre los personajes, un nombre aún no se ha destacado: *Pancha*, la novia, cuyo nombre recupera el de la abuela, la madre de la madre, quien en *El amor* estaba casada con Cancho. Los nombres vuelven, insisten.

En este caso, el conflicto narrativo pasa por el hecho de que el Sacristán y García Olivares pretenden robarles las mujeres a Chivico y a Juancho cuando las visitan, ante la ausencia de los hombres de la casa, y coquetean con ellas. El final de ese conflicto coincide con el final del texto teatral: los gauchos los sorprenden *in fraganti* y los castigan hasta que llega el Alcalde para poner fin al conflicto y echar la culpa (otra vez, como en *Las bodas*) a García Olivares. Es en ese sentido que *El valiente* sería la parte narrativa inmediatamente anterior a *Las bodas* ya que aquí el casamiento entre Chivico y Pancha aún no se ha concretado. La posición intermedia de esta obra se sostiene, además, en su ubicación temporal. Si bien no es posible fecharla con precisión, pero se estima escrita alrededor de 1810. Al no haber referencias a la revolución y al carcer, a su vez, de un Chano cantor y patriota, se aproxima a *El amor* y a un imaginario arraigado en la cultura colonial. Señala al respecto María Claudia López Fernández que

surge y es representada en Montevideo a fines del periodo colonial, según lo afirmado por Klein (1984:64) en lo que él denomina “ciclo de sainetes criollos primitivos en Montevideo”. Apoya esta afirmación en fundamentos expresados por el actor Joaquín Culebras, quien residió en esta ciudad entre los años 1811 y 1814 y testimonia que: “por ese entonces se conocía *Las bodas de Chivico y Pancha* [...] segunda parte de *El valiente fanfarrón y criollo socarrón*” (2009: 16).

La cita, además, da una fecha más temprana para *Las bodas*. Aunque pueda haber existido una versión anterior que desconozcamos, la que existe en el archivo presenta menciones a las montoneras y, como se vio, a la federación, lo cual hace imposible fecharla en la primera mitad de la década de 1810.<sup>21</sup> En todo caso, habrá que aguardar el hallazgo de ese manuscrito anterior para sacar conclusiones. Volviendo a *El valiente* y el original disponible, López Fernández sostiene que debe situarse en la primera década del 1800, y no hay motivos para pensar de otro modo. La ausencia de cualquier referencia a la idiosincrasia revolucionaria y a hechos de las guerras de independencia permite suponer que efectivamente esa debe haber sido la década de su escritura. Y puede, de hecho, haber otro pequeño indicio que afirme esta postura. Aparece un nombre extraño para la gauchesca: “González”. Apellido de Juancho, el padre de la novia, resulta llamativo por su fuerte carga semántica ‘goda’. Esa elección, teniendo en cuenta que la gauchesca nunca fue empleada desde una letra proespañola, define su escritura en un momento en el que Mayo aún no había acontecido.

<sup>21</sup> Dispongo de copias de este texto, cuyo original se encuentra en el Archivo Documental Histórico del Instituto Nacional de Estudios de Teatro. En todo caso, las diversas fechas evidenciadas funcionan como indicios de reescritura y, en ese sentido, reafirman la popularidad de la que pudieron haber gozado.

Permanecen, en *El valiente*, la unión de la pareja tradicional como instancia de afianzamiento ficcional en torno a lo comunitario y la insistencia de los nombres, así como ciertos tópicos vinculados al valor del gaucho: Chivico se presenta como un “mozo de prendas [y] trabajador” (13),<sup>22</sup> misma presentación que hace Cancho sobre Juancho en *El amor*. El nombre Chivico, con su mixtura de carga semántica que se desarrolló arriba, podría haber operado en su contexto reafirmando la liminaridad temporal propuesta, como un índice del cambio de régimen discursivo que el siglo XIX y la difusión de la Ilustración proponían desde su imaginario literario neoclásico. En cualquier caso, resignifica positivamente, en la materialidad del significante, al sujeto de la referencia —del mismo modo que ocurría en *Las bodas*.

El hecho de pensar en *Las bodas* como una secuela de *El valiente* se sostiene en la intertextualidad y la trama. Pero, además, *El valiente* es citado por *Las bodas*: “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 sus 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. En todo caso, puede pensarse que era tan conocido el hecho para ese público que su sola mención ya despertaba la referencia. Si bien no disponemos de evidencias en el archivo para afirmar con contundencia esa hipótesis, queda la posibilidad, sostenida en los textos y afirmada por Klein en la cita anterior, de que esa difusión haya sido efectiva.

Para confirmar definitivamente la continuidad, las últimas páginas del original disponible de *Las bodas* reproducen, con algunas modificaciones, un fragmento de *El valiente*. La variación se observa en que *Las bodas* refiere 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 en *El valiente*, se pasa a la explícita referencia en *Las bodas*. Referencia que implica también adhesión ya que se asume como parte del colectivo político a través del pronombre “nuestra” y porque Chingolo 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 el de *El valiente* como el de *Las bodas*— 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 gaucho 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. Dice *El valiente*: “Es una casa muy grande / toda por dentro es un galpón / donde se sienta la gente / y también me senté yo” (17). Por su parte, *Las bodas*: “es una casa muy grande / toda por dentro

<sup>22</sup> Las citas se toman de la edición del texto realizada por López Fernández (2009).

es un galpón, donde se sienta la gente / y también me senté yo” (95). La identidad textual continúa y refiere, a su vez, al funcionamiento del rumor como un modo privilegiado de comunicación para la plebe en un contexto de expansión de los espacios públicos. Sin embargo, hay diferencias. Las más notables son las mencionadas apariciones de la Federación y la montonera. Esa repetición en la diferencia indicia cierta demanda para su representación. La gauchesca teatral sostiene su serie entre lo colonial y la Emancipación en el matrimonio, los nombres de personajes y, también, en re-escrituras y efectos de popularidad.

Otra marca de (re)escritura se observa en la construcción de dos personajes cuya caracterización difiere en una lectura comparada de *El valiente* y *Las bodas*: el Sacristán y García Olivares. El primero está más enfatizado como letrado en *El valiente*, ya que abundan en sus parlamentos las alocuciones en latín. La presencia de esa lengua indica la marca de una diferencia en torno de un modo de decir vinculado a lógicas coloniales. El sacristán en *Las bodas* habla con mayor claridad, mientras que en *El valiente*, según Chivico, “habla ese lenguaje... / [...] / jamas lo entiende naides” (13). No obstante, la diferencia más grande está en un García Olivares agauchado en *Las bodas*: “Pero tan noble conclave, / que aquí estoy a su mandao [...] / la persona / de Don García Olivares / toitos la conocen” (85). En cambio, en *El valiente* no hay señales de lengua gaucha en sus parlamentos: “Señor Juancho extraño mucho / que de ese modo me hable / parece que sea ha olvidado / que soy García Olivares, / de quien este pago entero / tiembla de solo mirarme” (26). Esa diferencia marca el tanteo, la búsqueda de una forma de hacer ficción que se modifica en su propio devenir. Así, la mayor distancia entre el letrado y el *gauchaje* que marca *El valiente* se modifica en *Las bodas* y ese cambio indicia el intento por reunir, simbólicamente, una comunidad mayor en torno a una ruralidad unida. En el García Olivares agauchado, la forma de su lenguaje habla sobre su subjetividad. Esa diferencia, sumada a la variación en el habla del Sacristán, podría leerse como una marca que permite afirmar a *El valiente* como una obra liminar entre un imaginario de la revolución y otro colonial, alejándola de las formas gauchescas más consolidadas con las que se emparenta *Las bodas*. Las alocuciones latinas abundan en *El valiente*, mientras que en *Las bodas* están casi ausentes: diferencias que marcan el paso de lo colonial a la emancipación en los lenguajes de los personajes. Una reescritura que indica transformación y, a la vez, persistencia.

*El valiente*, se dijo, cuenta con la presencia de Ramón, homónimo del compañero del Chano de Hidalgo. La pregunta con la que culminó el apartado anterior era, desde ya, un modo, socarrón si se quiere, para abrir aquellas relaciones textuales de la gauchesca que desbordan tanto los marcos cronológicos como el corpus que conforman su canon. Y si *El valiente* pertenece a un momento liminar entre colonia y Emancipación, la gauchesca debe haber cruzado de algún modo ese límite. Los nombres, la intertextualidad y el matrimonio aparecen como los umbrales sobre los que puede apreciarse, sin perderse en la contemplación, el espacio textual que allí se abre.

## 6. UNA TRADICIÓN LITERARIA ESCENIFICADA

Las obras trabajadas, insisto, 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 que permanecen discurriendo por canales subterráneos de intertextualidad. La gauchesca teatral de este primer ciclo, diverso del 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. Exponen, en consecuencia, una contracara perturbadora en la desestabilización de un canon que comenzó a conformarse con Juan María Gutiérrez y las antologías poéticas rioplatenses de las décadas de 1820 y 1830.

Hoy, esa lectura merece otra escena.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Anónimo ([1790 aprox.] 1957): *El amor de la estanciera*. En: Ghiano, Juan Carlos (ed.): *Teatro gauchesco primitivo*. Buenos Aires: Ediciones Losange, pp. 21-43.
- ([1810 aprox.] 2009): *El valiente fanfarrón y criollo socarrón*. Incluido como apéndice en: López Fernández, María Mónica: “El español de principios del siglo XIX a través del sainete *El valiente fanfarrón y criollo socarrón*”, <<http://www.historiadelaslenguasenuruguay.edu.uy/62/descargar.html>> (02.08.2018).
- (1957): *Las bodas de Chivico y Pancha*. En: Ghiano, Juan Carlos: *Teatro gauchesco primitivo*. Buenos Aires: Ediciones Losange, pp. 76-96.
- Alberdi, Juan Bautista (1945): *Obras completas Tomo I*. Buenos Aires: Editorial Hachete.
- Alonso, Fabián/Barral, María E./Fradkin, Raúl/Perri, Gladys (2007): “Los vagos de la campaña bonaerense: la construcción histórica de una figura delictiva (1730-1830)”. En: Fradkin, Raúl (comp.): *El poder y la vara. Estudios sobre la justicia y la construcción del Estado en el Buenos Aires rural*. Buenos Aires: Prometeo Libros, pp. 129-153.
- Anderson, Benedict (1993): *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- Ansolabehere, Pablo (2014): “Hidalgo: autor y personajes”. En: El Jaber, Loreley/Iglesia, Cristina (dirs.): *Historia crítica de la literatura argentina I. Una patria literaria*. Buenos Aires: Emecé Editores, pp. 293-320.
- Ayestarán, Lauro (1976): *El folklore musical uruguayo*. Montevideo: Arca Editorial.
- Barcia, Luis Pedro (1999): “Fundación del teatro gauchesco: El amor de la estanciera”. En: *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 28, pp. 455-471.

- Batticuore, Graciela (2010): “Los libros de la revolución”. En: Batticuore, Graciela/Gayol, Sandra (comps.): *Tres momentos de la cultura argentina: 1810-1910-2010*. Buenos Aires: Prometeo Libros, pp. 103-126.
- Barrán, José Pedro (1989): *Historia de la sensibilidad en el Uruguay Tomo I. La cultura bárbara: 1800-1860*. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental.
- Becco, Horacio J. (1985): *Cielitos de la patria*. Buenos Aires: Plus Ultra.
- Bertolotti, Virginia (2007): “De los orígenes de *gaucho*: un vagabundo en fronteras inciertas”. En: *Revista de la Academia Nacional de Letras*, 1, 2, pp. 167-203.
- Bosch, Mariano (1910): *Historia del teatro en Buenos Aires*. Buenos Aires: Establecimiento Gráfico El Comercio.
- Chiaromonte, 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 (2008): “Patria”. En: Goldman, Noemí (ed.): *Lenguaje y revolución. Conceptos políticos clave en el Río de la Plata*. Buenos Aires: Prometeo Libros, 115-130.
- (2012): *Historia de las clases populares en la Argentina. Desde 1516 hasta 1880*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- 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.
- (2009): “Ley, costumbre y relaciones sociales en la campaña de Buenos Aires (siglos XVIII y XIX)”. En: Fradkin, Raúl (comp.): *La ley es la tela de la araña. Ley, justicia y sociedad rural en Buenos Aires, 1780-1830*. Buenos Aires: Prometeo Libros, pp. 121-158.
- Ghiano, Juan Carlos (1957): “Prólogo”. En: Ghiano, Juan Carlos (ed.): *Teatro gauchesco primitivo*. Buenos Aires: Ediciones Losange, pp. 5-17.
- Guerra, François-Xavier (1992): *Modernidad e independencias. Ensayos sobre las revoluciones hispánicas*. Madrid: Editorial Mapfre.
- Gutiérrez, Juan María (1998): *Noticias históricas sobre el origen y desarrollo de la enseñanza pública superior en Buenos Aires*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes.
- Hernández, José (2005): *Martín Fierro*. Buenos Aires: Editorial Norma.
- Klein, Teodoro (1992): “Los primeros sainetes criollos. La identidad nacional en el teatro”. En: *Revista Teatro* 2, II, 3, pp. 64-68.
- López Fernández, María Claudia (2009): “El español de principios del siglo XIX a través del sainete *El valiente fanfarrón y criollo socarrón*”. En: <<http://www.historiadelaslenguasenuuguay.edu.uy/61/descargar.html>> (31.07.2018).
- Ludmer, Josefina (2000): *El género gauchesco. Un tratado sobre la patria*. Buenos Aires: Perfil Libros.
- Maziel, Juan Baltasar (1946[1783]): “Reflexiones”. En: Probst, Juan: *Juan Baltasar Maziel. El maestro de la Generación de Mayo*. Buenos Aires: Instituto de Didáctica Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, pp. 389-462.
- Mazzotti, José Antonio (2000): “Introducción”. En: Mazzotti, José Antonio (ed.): *Agencias criollas: la ambigüedad “colonial” en las letras hispanoamericanas*. Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, pp. 7-35.
- Mogliani, Laura (2015): *Nativismo y costumbrismo en el teatro argentino*. Buenos Aires: edición del 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.): *Historia de la provincia de Buenos Aires 2. De la conquista a la crisis de 1820*. Buenos Aires: Unipe/Edhasa, pp. 215-241.



- Noguera, Lía/Rodríguez, Martín (2015): "Estudio introductorio". En: Noguera, Lía/Rodríguez, Martín (eds.): *Escenas federales. Antología del teatro en Buenos Aires durante la época de Rosas*. Buenos Aires: Imago Mundi, pp. 1-47.
- Ortelli, Sara (2012): "La frontera y el mundo indígena pampeano". En: Fradkin, Raúl (dir.): *Historia de la provincia de Buenos Aires 2. De la conquista a la crisis de 1820*. Buenos Aires: Unipe/Edhasa, pp. 159-181.
- Palti, Elías (2011): "Joaquín de Finestrada y el problema de los orígenes ideológicos de la Revolución". En: Ortega Martínez, Francisco (ed.): *Conceptos fundamentales de la cultura política de la Independencia*. Bogotá/Helsinki: Universidad Nacional de Colombia/Helsinki University, pp. 31-60.
- Pellettieri, Osvaldo (2005): *Historia del teatro argentino en Buenos Aires. Volumen I. El período de constitución (1700-1884)*. Buenos Aires: Editorial Galerna.
- Probst, Juan (1946): *Juan Baltasar Maziel. El maestro de la generación de Mayo*. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires.
- Rama, Ángel (1976): *Los gauchipolíticos rioplatenses*. Buenos Aires: Calcanto Editorial.
- Rocca, Pablo (ed.) (2011): *Colección de poetas del Río de la Plata*. Montevideo: Biblioteca Artigas.
- Rodríguez Molas, Ricardo (1982): *Historia social del gaucho*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- 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". En: *Tramoya*, 27, pp. 89-111, disponible en: <<http://cdigital.uv.mx/bitstream/123456789/3939/1/199127P89.pdf>> (19.07.2017).
- Vitulli, Juan M./Solodkow, David M. (2008): "Introducción". En: Vitulli, Juan M./Solodkow, David M (comps.): *Poéticas de lo criollo. La transformación del concepto 'criollo' en las letras hispanoamericanas (siglos XVI al XIX)*. Buenos Aires: Corregidor.

Fecha de recepción: 30.08.2017

Versión reelaborada: 19.04.2018

Fecha de aceptación: 23.08.2018

| **Juan Ignacio Pisano**. Licenciado en Letras por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires y doctorando por la misma institución. Su proyecto de doctorado es dirigido por la Dra. Loreley El Jaber y cuenta con una beca del CONICET. El mismo lleva a cabo una relectura de la poesía gauchesca para el período 1773-1835. Ha publicado artículos en revistas especializadas y libros, dictado clases de literatura argentina y latinoamericana, y participado en diversos congresos y jornadas internacionales.