

Serie Jornadas de Historia

# TEATRO Y LITERATURA



Instituto Histórico  
de la Ciudad de Buenos Aires





**GOBIERNO  
DE LA CIUDAD DE BUENOS AIRES**

**Jefe de Gobierno**

Dr. Fernando de la Rúa

**Vice Jefe de Gobierno**

Dr. Enrique Olivera

**Secretario de Cultura**

Sr. Darío Lopérfido

**Subsecretaria de Desarrollo Cultural**

Lic. Teresa de Anchorena

**Subsecretaria de Acción Cultural**

Lic. Liliana Barela

**Directora Instituto Histórico  
de la Ciudad de Buenos Aires**

Lic. Liliana Barela

Editor Responsable:

**Liliana Barela**

---

Coordinación de Edición:

**Lidia González**

Supervisión de Edición:

**Rosa De Luca**

**Daniel Paredes**

Equipo de Edición:

**Rosa De Luca**

**Daniel Paredes**

**Luis García Conde**

**Lucía Dorin**

Diseño Editorial:

**Jorge Mallo**

**Fabio Ares**

Ilustraciones interior:

**Graciela Toranzo Calderón**

Ilustración tapa:

**“El coro”, xilografía de Víctor Rebuffo, 1969.**

Ilustración contratapa:

**Boceto de Pablo Picasso para “Cuadro flamenco”.**

Serie Jornadas de Historia

# TEATRO Y LITERATURA



Instituto Histórico  
de la Ciudad de Buenos Aires

1999

## Prólogo

---

**E**ste libro contiene una selección de trabajos presentados en diversas jornadas de historia organizadas por el Instituto Histórico de la Ciudad de Buenos Aires, iniciando así la publicación de una serie de investigaciones que serán agrupadas temáticamente.

En esta oportunidad hemos seleccionado el teatro y la literatura para acercarnos a la historia. El valor testimonial del teatro, y la palabra como documento, nos confirman una vez más, que el límite del conocimiento es el límite del propio lenguaje, como lo es también la plástica que incorporamos a los textos. “Teatro y literatura” compila cinco estudios que, como afirma Perla Zayas de Lima (CONICET - UBA) al analizar las formas de diversión de la sociedad porteña del siglo pasado, “estas manifestaciones lúdicas colectivas nos mostrarán sin duda, muchas de nuestras particularidades, sometidas a la elaboración y a la mitificación como en un sueño, y perfectamente operantes hoy día”.

En su trabajo *Espectáculos teatrales y parateatrales en el Buenos Aires del siglo XIX* nos guía en un recorrido que se inicia en 1804 con la inauguración del Teatro Coliseo, cuando la rutina de la vida cotidiana porteña sólo se veía interrumpida por las danzas de los negros, la llegada de predicadores, volantineros, prestidigitadores, procesiones y fiestas laicas, cuando

los entretenimientos populares los cubrían las peleas de gallos y los juegos ecuestres. Recorre el siglo atravesando la incorporación de la representación de dramas gauchescos a los circos a partir de 1884 y el festejo del carnaval con corso y comparsas. También la llegada de los titiriteros italianos con su arte siciliano y la gran difusión del arte lírico, en una ciudad, cosmopolita, orgullosa de sus múltiples teatros. Sin duda la trayectoria de Roberto J. Payró, que analiza Alicia C. Quereilhac de Kussrow\* (CONICET - UBA), en su trabajo *La inmigración y el teatro de Roberto J. Payró* es un buen ejemplo del teatro como fuente para reconstruir la historia de los pueblos. Payró (1867-1928), periodista, hombre de letras, permanente observador y cronista de su tiempo describe con meticuloso realismo la vida de nuestra gente en sus «Cuentos de Pago Chico» o en el «Casamiento del Laucha», entre otros, ya clásicos de nuestra literatura. Alicia C. Quereilhac ubica al autor de las «Divertidas aventuras del nieto de Juan Moreira» como un hombre de la generación del ochenta, aunque destaca: “no pertenecer a una alta clase social, no tener estudios universitarios”, revela con agudeza las tensiones de una sociedad que hacia fines de siglo incorpora nuevas voces, nuevas ideas, un mundo cambiante y en progreso.

En la misma dirección Jorge Dubatti (CONICET-UBA) aborda la *Vida cotidiana y teatro argentino (1900-1920)*. *La convención dramática costumbrista*.

Tomando al teatro como “las dos caras de un papel”, Dubatti afirma que “en el teatro conviven dos naturalezas: es a la vez ‘monumento’ y ‘documento’, a la par que objeto, artefacto (obra dramática en sí, con sus propias reglas de constitución) tiene un múltiple valor testimonial. El teatro se sale de sí y nos habla de otras existencias: de quien lo ha escrito, de quienes lo consumen, de la sociedad en cuya cultura descansa”.

Y como tal investiga el teatro realista, entre 1900 y 1920 en la Argentina y como ejemplo paradigmático de este tipo de teatro, la obra de Florencio Sánchez. Descubre como en “«En familia», miseria, honra social, abulia, neurosis, vicios masculinos, registros lingüísticos, son marcas de un documentalismo que ilustra rasgos de la vida cultural porteña en las dos primeras décadas del siglo.” Dubatti recuerda también a «Jetattore» de Gregorio de Laferrère o el teatro de Roberto J. Payró que combina realismo teatral y veracidad histórica para ilustrar sus investigaciones que rescatan al teatro argentino con un definido valor documental.

Los dos últimos trabajos de esta compilación relacionan a Buenos Aires con la literatura.

Rosalía Gila (UBA) y Viviana Rivelli (UBA), en su trabajo *Análisis de la 'Ciudad de Buenos Aires' como espacio metafísico a través de la obra de Ernesto Sábato*, nos invitan a releer a Ernesto Sábato desde una perspectiva heideggeriana que, según fundamentan, se expresa en los personajes, creados por el autor de «El Túnel», «Sobre Héroe y Tumbas» o «Abaddón, el exterminador», que “se encuentran siendo”, en esta Buenos Aires, en sus paseos y parques, en los barrios, en sus rincones. Son personajes que “hijos de la soledad deambulan ensimismados por las silenciosas calles de la ciudad.”

Las autoras nos muestran un Sábato existencialista, el escritor que “entiende la existencia como un caos, como un doloroso camino hacia la muerte, con la única esperanza de hallar Lo Absoluto, un delicado fragmento de eternidad”, y describen a través de fragmentos de su obra a un hombre para el que “el anochecer en Buenos Aires es la hora de la penumbra del alma, del íntimo contacto con la finitud de las cosas, así, la ciudad se transforma en un espacio de meditación sobre la condición humana”.

Para cerrar esta serie, Horacio González (UBA) propone en *Buenos Aires y San Pablo, literaturas paralelas*, vincular el tiempo de dos ciudades americanas a partir

de la descripción que de ellas hicieron tres escritores. Tres libros “a los que se los puede pensar como reflexiones sobre la ciudad americana en términos anti-tópicos.”

Horacio González toma la observación que Lévi Strauss hace de la ciudad de San Pablo, en 1953, plasmada en «Tristes trópicos», «La Cabeza de Goliat» de Ezequiel Martínez Estrada (1940) y «El idioma de los Argentinos» de Jorge Luis Borges, sobre los suburbios de Buenos Aires del año 1928. Descubre en Buenos Aires y en San Pablo una “problematización dramática del tiempo, una idea del tiempo como dramatismo personal y como dramatismo colectivo”. Para Martínez Estrada “los subterráneos andan más ligero porque tienen una temporalidad urbana, entonces en la búsqueda de una temporalidad argentina también presupone que la ciudad de Buenos Aires tiene una temporalidad falsa.”

Tanto como lo es para el Ernesto Sábato descrito por Rosalía Gila y Viviana Rivelli, Horacio González afirma que en Lévi Strauss y en Martínez Estrada el tiempo es algo sumamente angustiante, casi es el tiempo del cual después abundantemente los existencialistas dieron cuenta en sus libros de filosofía. Seres a los que Borges “que es un antiexistencialista absoluto”, califica como “estos hombres siempre amargados, pesimistas...”. Sin embargo, para los tres pensamientos, de Lévi Strauss, Martínez Estrada y Borges “hablar de una ciudad es hablar de una ciudad en relación con el tiempo que la va demoliendo”. Hablar de Buenos Aires es referirse a “un lugar para vivir, sin dejar de tomar la idea de que el tiempo nos acosa a todos y que Buenos Aires tiene una temporalidad llena de dificultades”, aunque Borges la sintiera “tan eterna como el agua y el aire”.

(\*) Lamentablemente, esta publicación ha trascendido a la autora, que murió en 1996. Nuestro reconocimiento a esta estudiosa y cálida persona.



Litografía de Pevilain, "Baile en los salones de Buenos Aires en 1865" (detalle).

## *Perla Zayas de Lima*

# Espectáculos teatrales y parateatrales en el Buenos Aires del siglo XIX

---

**N**uestra intención es reconstruir el vínculo entre las representaciones teatrales y parateatrales y los gustos, exigencias y mentalidades de las distintas capas sociales porteñas a lo largo del siglo XIX. Para ello nos servimos de una documentación variada, aparentemente heterogénea: cartas, contratos, cuadros, programas, comentarios periodísticos, y de las fuentes bibliográficas tradicionales, como Historias y Anuarios del Teatro

Argentino. No nos impulsa un mero deseo de 'reconstrucción del pasado' sino la convicción de que al analizar las formas de diversión de la sociedad porteña del siglo pasado, esas manifestaciones lúdicas colectivas nos mostrarán sin duda, muchas de nuestras particularidades, sometidas a elaboración y a mitificación como en un sueño, y perfectamente operantes hoy día.

Antes de clasificar los distintos tipos de espectáculos que contaron con el beneplácito de los habitantes de nuestra ciudad, debemos señalar que el concepto "parateatral" conlleva la idea de límite, frontera y proximidad al aparecer allí incorporados varios elementos del lenguaje teatral, y que no contemplamos ninguna sobrevaloración de lo teatral, ya que en esas tradiciones parateatrales se ha generado en muchas ocasiones, el inicio de una dramaturgia al tiempo que la comunidad generaba irremplazables signos de identificación.

En las páginas siguientes vamos a referirnos a la convivencia que durante todo el siglo XIX tuvieron:

- El *Teatro-Espectáculo*, que descansa sobre la estructura de un texto y su representación.
  - Los *Espectáculos Cinéticos Parateatrales*, que abarcan el circo, la danza y los espectáculos deportivos.
  - Los *Espectáculos Narrativos Parateatrales*, como la oratoria profana y sagrada y la recitación.
  - Los *Espectáculos Teatrales No Literarios*, tales como la prestidigitación, la ventriloquía, la gimnasia y la pantomima.
  - Las *Tradiciones Populares* en las que aparecen conjugados lo hispano y lo americano: pesebres, peleas de gallos, procesiones, carnestolendas.
- Las vicisitudes políticas (revoluciones, luchas civiles) fueron un factor importante en la evolución del gusto de los habitantes de Buenos Aires, en la primera

mitad del siglo, y también determinantes en el cambio del valor del ocio en la vida cotidiana y del lugar ocupado por las distintas manifestaciones artísticas. En la segunda mitad del XIX las transformaciones operadas en los citados campos son generadas por la llegada de distintas colectividades: la inglesa, la francesa, la italiana y la española. En consecuencia, enmarcaremos las variables en la relación espectáculo-espectador en tres momentos:

- I. De la inauguración del Teatro Coliseo (1804) a la llegada de Rosas al poder (1829).
- II. El período federal (1829-1852)
- III. La modernización liberal (1852 al fin de siglo).

I. Cuando en 1804 se inauguró el Teatro Coliseo el habitante de Buenos Aires se encontraba en una orfandad casi total en lo que al arte se refiere. La rutina de su vida cotidiana sólo se veía interrumpida por las danzas de los negros, la llegada de predicadores, esporádicos espectáculos teatrales no literarios (volatineros, prestidigitadores), y en determinadas fechas, fiestas religiosas (pesebres, procesiones ajustadas a ritos prefijados) y fiestas laicas (de los gremios, familiares y civiles). Para los hombres perduraba la tradicional pelea de gallos y podían ser los protagonistas y espectadores de juegos ecuestres, de a pie y de azar (1).

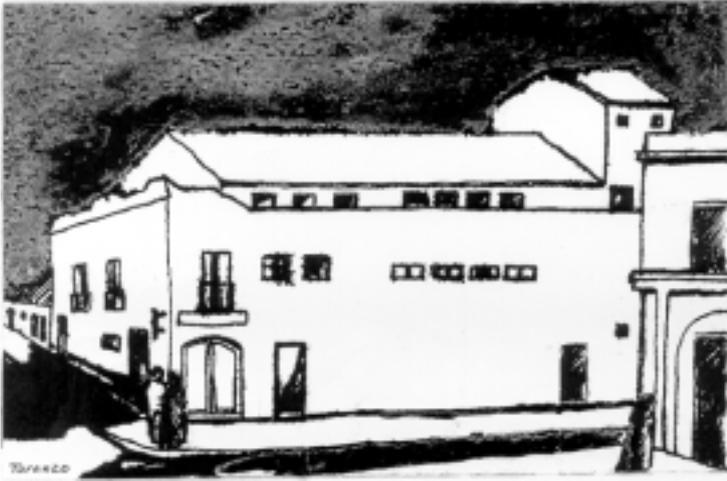
Mil cuatrocientos espectadores de todas las clases sociales concurrían regularmente (2) a un edificio que ofrecía pocas comodidades tanto por su rústica construcción como por una precaria iluminación. En el Coliseo, las seis arañas que colgaban del techo permitían que los velones de sebo chorrearan sobre los espectadores; las candilejas luchaban desesperadas y casi inútilmente por disipar las tinieblas de la escena y cegaba a los espectadores de

las primeras filas; los candelabros de los palcos y la cazuela llenaban de humo a los ocupantes, pues las claraboyas de ventilación no lograban purificar el ambiente aunque sí permitían el paso de viento. El público bullicioso del patio -que a pesar de las prohibiciones comía y fumaba- determinaba que en ocasiones el apuntador ejerciera su oficio a gritos. Toda la actividad teatral estaba sometida a controles eclesiásticos, policiales y del Cabildo (3); los acomodadores eran en realidad empleados pagos y uniformados destinados a mantener el orden evitando que los posibles silbidos y pateos degeneraran en bataholas incontrolables; en fin hacer cumplir las disposiciones del Reglamento de Teatros (4). Pero en general se puede afirmar que los espectadores constituyeron lo que hoy denominaríamos “un público exigente” que buscaba variedad en el repertorio, calidad no sólo en los textos sino en la representación y un compromiso de lo teatral con el momento histórico que se estaba viviendo. Lo primero puede verificarse al revisar la lista de los estrenos: cinco obras en 1804, seis en 1805 y 13 en 1806. un número más que considerable si se tiene en cuenta la escasez de actores y las dificultades para formar compañías (5). Se trataba de un público activo que otorgaba gloria a figuras como Trinidad Guevara o Casacuberta, y que denostaba a quienes a su juicio carecían de valores artísticos. Finalmente señalamos que el periódico *E Censor* recogió en sus páginas las opiniones de críticos y de espectadores sobre la función del teatro y su relación con el contexto socio-político (6).

*Trinidad Guevara.*

*Fuente: “Historia de nuestros teatros”, A. Taullard.*





*Teatro Coliseo  
(también llamado  
Teatro Argentino).  
Se ubicaba en  
Reconquista y  
Cangallo, frente al  
atrio de La  
Merced.*

*Fuente: Pintura de  
Léonie Matthis*

En ese teatro -el único existente hasta 1828- se representaron grandes dramas de capa y espada, sátiras y tonadillas. Cerrado entre 1808 y 1809, cuando se reabre, el gusto y las necesidades del público han variado: después de la Revolución de Mayo triunfan las obras políticas o que la recepción lee como políticas, el repertorio español es suplantado por obras de Voltaire, Moratín y Shakespeare. Se registran asimismo las primeras manifestaciones de arte lírico; de allí en más la música no abandonará el teatro (recordemos que si bien en el Coliseo la música acompañaba las representaciones, la “orquesta” estaba compuesta nada más que de flautas y guitarras).

Los habitantes de Buenos Aires eran apasionados por la música y una de sus principales diversiones era cantar y bailar. En los salones, el minué, la contradanza y luego el vals eran danzados por todas las generaciones en las tertulias casi diarias. Jóvenes de ambos sexos ejecutaban el clave y el piano y en las familias patricias jóvenes, abogados o médicos alternaban el ejercicio de su profesión con la práctica

de la flauta, el violín o la guitarra (los artistas plásticos registraron a menudo estas actividades, lo mismo que los cuadernos de viajeros. (7)

No solamente la música, el canto y el baile fueron cultivados en la intimidad, en ámbitos cerrados, por ciertas clases sociales. Este arte fue convocante y aglutinador: para los festejos religiosos y políticos la gente salía a la calle y estas celebraciones públicas eran animadas por bandas y conjuntos de negros, y paralelamente, a pesar de las protestas religiosas, los candombes se seguían celebrando.

En la época rivadaviana comienza a florecer el arte lírico italiano; se crea la Sociedad Filarmónica (1821) y la Academia de Música y Canto (1822), las que compiten en la presentación de artistas consagrados; se estrenan arias de óperas en italiano en el Coliseo (antes los libretos se traducían para facilitar la comprensión) en 1823 y dos años después la primera ópera completa, *El Barbero de Sevilla*. Las representaciones líricas y los conciertos se suceden con enorme éxito y llegan artistas europeos.

Pero la preocupación por el estado del arte dramático no es abandonada. Y continuando con los ideales de la "Sociedad del Buen Gusto en el Teatro" que naciera inspirada por el Director Supremo Juan Martín de Pueyrredón en 1817 (8) y que contara con el Gral. Manuel Belgrano como censor, Rivadavia también aspira a sacar de su deplorable estado al teatro dramático. A fines de 1822 imparte la orden de proceder a terminar los estudios relacionados con el Nuevo Coliseo; propone realzar el concepto público de los autores argentinos, y da los primeros pasos para erigir una escuela de cómicos -en su época los actores se forjan solos librados a su personal inspiración-, encargando a la Sociedad Literaria, el estudio de un proyecto de "escuela de acción y declamación" en la que sólo se recibirá a jóvenes que

sepan “leer y escribir” y tengan “voz, hermosura” y “figura noble”. Esta idea que hubiera dotado a la ciudad de un centro de cultura fracasó por falta de recursos.

En conclusión, encontramos que gran parte de la población concurrió a los espectáculos teatrales (9), con un predominio de las clases altas cuando comienza a imponerse la ópera. Los miembros de esa comunidad cultivaron en recintos privados, los salones familiares, diversas manifestaciones del arte musical (conciertos instrumentales, recitales de canto, danzas de origen europeo) mientras las clases bajas, especialmente negros y mulatos mantuvieron vigente el candombe, al aire libre, sin pautas fijas o reglas de comportamiento para actores y espectadores. Sólo ciertas tradiciones populares religiosas y civiles funcionaron como factores aglutinantes de ambos grupos. La preocupación por dotar a Buenos Aires, además de lugares de esparcimiento como el Paseo de la Alameda y un parque de diversiones -que sólo se inauguró hacia 1828-, de espacios propicios a las creaciones artísticas se manifestó en obras concretas llevadas a cabo por distintos gobernantes a pesar de graves dificultades económicas y políticas, con el apoyo de vastos sectores de la sociedad. El horizonte de expectativa de los distintos sectores de la población de Buenos Aires fue variando según los vaivenes de la política, de un criollismo e hispanismo hacia un europeísmo en el que aquél estaba excluido. Pero siempre se le otorgó al arte teatral una alta significación cultural y de compromiso con la realidad histórica.

II. El período federal ha sido exhaustivamente estudiado por el Dr. Raúl H. Castagnino (10), contamos con una clara documentación gráfica, la del artista inglés Emeric Essex Vidal con sus acuarelas y

grabados sobre Buenos Aires, y en el campo de la literatura con las obras de Mármol, Alberdi y Echeverría que dan cuenta tanto de los avatares políticos como de la vida cotidiana de entonces. Utilizaremos estas y otras fuentes que mencionaremos en su momento no para repetir los datos allí ofrecidos sino para reinterpretarlos en el marco de una teoría socio-semiótica del hecho teatral (11) que tenga en cuenta la competencia del espectador, las expectativas e intereses generales y específicos y las condiciones materiales de la recepción que incluye la situación física del espectador respecto de la representación y con el resto de la audiencia.

A partir de 1829 se produce un desplazamiento hacia los circos y hacia una nueva corriente lírica. En los escenarios vuelven a tener cabida los viejos dramas castellanos y la tonadilla y a medida que el enfrentamiento entre federales y unitarios se hace más violento el teatro es utilizado también como un arma política.



*"Candombe federal", óleo de Martín Boneo.*

En general, puede hablarse de un avance de las masas populares sobre espacios que antes habían sido ocupados por miembros de las clases más cultivadas, inclusive se adueñan de las calles más céntricas para organizar sus espectáculos parateatrales y revivir tradiciones. Por ejemplo, el *candombe*, es festejado por las autoridades y lo jerarquizan con su presencia; se dota a Buenos Aires -a partir de 1835- de un “Carnaval de Negros cuyos desbordes llegan a tanto que el propio Rosas tuvo que prohibirlo hacia 1844; desde el mediodía, a partir de un cañonazo disparado en la fortaleza, se llegaban hasta el Centro trayendo en sus carretas, barricas, tachos, huevos de avestruz llenos de agua, pintura, harina, y hasta escaleras para penetrar en las casas donde “enharinaban de bermellón salas suntuosas, husmeaban alcobas, manoseaban mujeres.” (12) La movilidad social se manifiesta también en la invasión de las capas más bajas al teatro. Se han construido el *Del Buen Orden* (1844) y el *De la*

*“Payada en la pulpería”, óleo de Carlos Morel. Interior de una pulpería porteña en tiempos de Rosas, en 1840.*



Federación (1846) (13) ninguno de los cuales sobrevive al período rosista. Y el antiguo Coliseo considerado refugio de unitarios permanece mucho tiempo cerrado siendo su sala convertida en ocasiones en pista de circo. Allí aparece en 1834 el italiano Pedro Sotora (14) que se presenta como “el hombre incombustible” y se autotitula “El Rey del Fuego” -igual denominación utilizará M. Hart, “excéntrico”- allí trabajarán también ilusionistas y saltimbanquis.

¿A dónde van entonces las familias patricias? Las adictas al régimen asisten al teatro de la Victoria, inaugurado en 1838; las unitarias se repliegan temerosas hacia la intimidad.

Las representaciones parateatrales, los espectáculos teatrales no literarios y las tradiciones populares constituyen ahora el centro de la actividad cultural, en directa relación con un público que las apoya y las disfruta. Es la hora de las riñas de gallos, duelos callejeros y los ya mencionados

candombes y carnestolendas. Paralelamente un notable número de compañías circenses del extranjero se instalan en la ciudad a partir de 1829 (15) sumándose así a los volatineros locales. Los espectáculos que brindan son variados: hay pruebas

*Teatro de la Victoria, que estaba ubicado en el 954 de la calle Victoria (actual Hipólito Yrigoyen). Fuente: “Historia de nuestros viejos teatros”, A. Taillard*



Teatro de la Victoria

ecuestres, representación de pantomimas, luchas romanas, exhibiciones de fuerza; magos, prestidigitadores, ilusionistas y excéntricos intentaban congraciarse con un público que cada vez exigía más y más novedades, trucos más espectaculares, y no disimulaba el disgusto ante los errores que se manifestaban con silbidos, pateos, gritos y toda clase de denuestos.

Los espectáculos al aire libre y los de las compañías circenses (aún los ofrecidos en edificios teatrales) aglutinaron a un público hasta entonces marginado, que se convirtió en un espectador activo. El circo mostró a los habitantes de Buenos Aires -al menos a una gran mayoría- aquello que deseaban ver, lo que admiraban: la fuerza, la destreza, la habilidad, la rapidez, un espectáculo visual no implicaba esfuerzo intelectual alguno para su disfrute. Todos entraban por la misma puerta y reinaba un tácito reconocimiento como pertenecientes a una misma clase y a un mismo partido. Y es que la política llenaba todos los resquicios y el teatro volvía a convertirse en un arma, lo que allí se presenciara debía ser modelo de acción fuera del recinto ¿Qué significa el número de Mr. Nelson anunciado para la función del 23 de diciembre de 1841 en el que se presentará “el duelo de un federal con un salvaje unitario en el que el primero degollará al segundo”? Que el límite entre la ficción y la realidad ha sido peligrosamente traspasado; que el ciudadano ante esta representación y cualquiera otra en la que discursos obsecuentes preceden a piezas panfletarias enmarcadas con telones federales y un público uniformado con la divisa punzó, encuentra dificultoso distinguir entre lo que vive y lo que sueña, reconocer en el universo dramático un mundo posible diferente del mundo real.

Entre 1828 y 1848 la vida musical decae y los conciertos públicos y las óperas son reemplazados

por los conciertos familiares en las tertulias. Sólo en 1848 la llegada de una diva como Nina Barbieri provoca un lleno completo en el Teatro de la Victoria. Muchos cantantes deben emigrar y llegan en su reemplazo otros, pero de Francia (16). También intérpretes de esa nacionalidad actúan en el Vaux-Hall.

En resumen, a pesar de la decadencia que el teatro dramático y el teatro lírico experimentaron en la época rosista, estos años resultan altamente significativos en la historia de nuestro panorama escénico por el número de salas inauguradas, la creciente participación popular en las creaciones teatrales y parateatrales y una incipiente apertura a lo europeo. Se da en este “cosmopolitismo” un mutuo intercambio que enriquecerá posteriores espectáculos. Los excéntricos que difunden la pantomima acrobática inglesa al inspirarse en las contorsiones burlescas y en la indumentaria disparatada de los *minstrels* tendrán un importante espacio en nuestros escenarios, incorporados en el Siglo XX a la Revista Porteña. Los acróbatas se enriquecen con la ayuda del espectador gaucho y del salto mortal y el alambre flojo pasan a la alfombra roja y a la pantomima en la que se pone de manifiesto la picardía del hombre de campo y la socarronería del napolitano, en una mezcla de cantor, charlatán, tonto y mercachifle. Surge el payaso, pero no el difundido por los ingleses con la peluca azafranada y tres cucuruchos de pelo en la frente, sino el payaso de pelo crespo y bigote abultado.

III. Después de Caseros se inicia una etapa extranjerizante en todos los campos: la sociedad porteña desplaza los entretenimientos de origen español o campero y adopta el estilo de sociabilidad difundido por los ingleses (17), el club, los deportes y

la vida al aire libre. Las mujeres adoptan también el estilo inglés en peinados y vestimenta, distribuyendo su tiempo en la asistencia a bailes familiares (18) y de clubes privados, la ópera y a los clubes para la práctica del cricket; exhibiéndose en los paseos a pie por el Parque Argentino y por el Retiro, o en lujosos carruajes por Palermo (hacia 1890, tal como lo muestran pinturas de la época) (19).

Obviamente nos referimos al 50% de las mujeres, pues, como lo indicara el primer censo realizado en 1869 más de 140.000 mujeres son costureras, lavanderas, tejedoras, planchadoras, cigarreras, armadoras, es decir, viven de un jornal precario y duro de obtener, difícil de mantener. Si tenemos en cuenta el alto índice de masculinidad (105,5 %) debido a la

*"Baile en los salones de Buenos Aires en 1865", litografía de Peivlain.*



corriente inmigratoria -y que se irá acentuando a medida que nos acerquemos al '80 y también de allí en adelante-, gran parte de los hombres no estaba en condiciones tampoco de disfrutar de los progresos incorporados por la política liberal. La distracción de estas masas trabajadoras radicará en la asistencia a los circos en los que a partir de 1884 se incorpora la representación de dramas gauchescos, en la asistencia a teatros barriales, y en lugar de los candombes morenos o las carreras de sortijas que se van olvidando, el festejo del carnaval con corso y comparsas.

En 1869 se realizó el primer corso en Buenos Aires a cuatro meses de la presidencia de Sarmiento, el que asistió con grandes pomos bajo un poncho dispuesto a los juegos de agua. Otro importante personaje de nuestra historia hizo allí su aparición. Entre las comparsas "Los Tenorios", "La Estrella del Sur", "Los Habitantes de la Luna", "Los hijos de Lucifer", participó Juan Bautista Alberdi, disfrazado de negro, bailando y cantando la música y los versos que el mismo había compuesto para la ocasión. Estas anécdotas tantas veces contadas por Francisco García Jiménez nos ilustran del grado de participación y de interés por parte de los que ocuparon el poder político por todo tipo de espectáculos.

La poesía y las danzas gauchescas que ya en la época de Rosas habían adquirido importancia en las representaciones teatrales, ocupan un lugar central en éstas y hasta el tango -danza del arrabal- sube a los escenarios porteños.

Se entabla una lucha entre la ópera italiana y la francesa que concluye con la derrota de la primera en los '60. A partir de ese año triunfa también la zarzuela española que luego dará origen al género chico criollo; los compadritos reemplazan a los madrileños.

Pero adonde concurren los jóvenes y los no tan

jóvenes es a El Pasatiempo, que desde 1884 ofrece espectáculos al estilo parisino dentro de los que se destaca el escandaloso can-can, que pronto es presentado en cuatro o cinco teatros más de la ciudad.

Entre 1856 y el 1900 se levantaron en Buenos Aires 36 teatros en los que se realizaron los más diversos espectáculos. Diez de estos edificios estaban alejados del centro, algunos casi en la periferia, en zonas como Flores y la Boca.

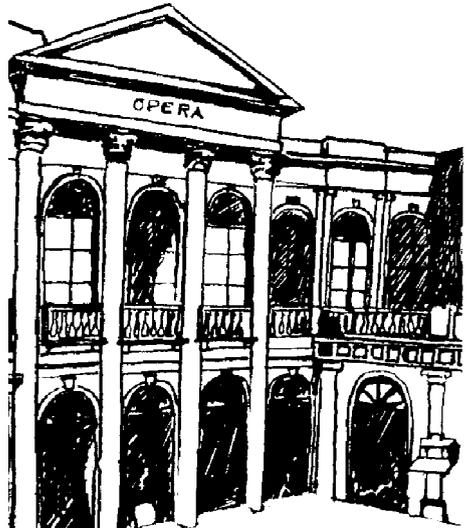
Del Pueyrredón da noticias el Censo Municipal de 1887. Por éste nos enteramos que allí (Rivadavia 6871) trabajaban las compañías dramáticas y operísticas que no tenían cabida en “la ciudad” y los aficionados brindaban conciertos. En el año del censo se inauguraba al 2300 de Rivadavia el famosísimo Doria, del que hablaremos más adelante.

En los teatros del barrio de la Boca se presentaron espectáculos teatrales y parateatrales que permiten historiar la evolución cultural de la inmigración italiana, sus gustos, sus preferencias y la vigencia de sus tradiciones. El citado Censo de 1887 nos informa sobre estos edificios: el Ateneo Iris, con capacidad para 500 espectadores, desde 1881 ofreció representaciones operísticas a una población estable -unas pocas familias acomodadas- y a una población no fija -numerosísimos tripulantes de barcos llegados a puerto-. En 1883 se levantó el Dante Alighieri al que concurrían los miembros de la colectividad italiana a ver representados dramas y comedias de su patria. También hacia fines del siglo XIX llegan titiriteros italianos que difunden en nuestra ciudad el arte siciliano. Hacia 1895 Vito Cantone llegó a Buenos Aires y se ubicó en un local de la calle Necochea, entre Lamadrid, donde comenzó a funcionar el Teatro Sicilia por casi quince años. El, como sus otros colegas impuso un repertorio localista, muchas veces

en lengua nativa, y esos muñecos grandes, pesados, poco flexibles, protagonistas de ardorosas y tumultuosas escenas convocaron a un público dispar: personajes de la lírica y el drama (por ejemplo Tita Ruffo y Parravicini), el comisario de la Boca -que tenía reservado un palco- y familias del barrio, aunque en ocasiones había un público peculiar compuesto sólo de hombres.

El porteño, que disfrutaba vitalmente con los teatros de muñecos, no necesitó trasladarse en tranvía a caballo hasta la Boca ya que en las dos últimas décadas se contó con dos salas (Alsina 1845, y Libertad y Cangallo) consagradas a los títeres. La ópera fue una de las aficiones más persistentes de los porteños. Recordamos ya aquella Sociedad Filarmónica que damas y jóvenes de las capas sociales más ilustradas crearon para el estudio del canto y la música en 1821 y las primeras representaciones de ópera en Buenos Aires en 1825. Pero sólo a partir de la segunda mitad del siglo comienzan a construirse importantes salas. El viejo Teatro Colón, ubicado en la Plaza de Mayo, en el lugar que hoy ocupa el Banco de la Nación, se inauguró en 1857 y fue cerrado en 1888. Con capacidad para 2500 espectadores presentó en sus escenarios óperas que fueron estrenos para Latinoamérica y convocó a los cantantes más importantes en su momento. En 1872 se inauguró el Teatro de la Opera (en el sitio que hoy ocupa el cine del mismo nombre) pero sólo para lograr superar la calidad de las

*Teatro de la Opera  
en 1872, ubicado  
en la calle  
Corrientes 860.*



temporadas del viejo Colón cuando en 1888 su propietario renueva la sala y el escenario con los recursos técnicos indispensables a todo teatro lírico. Desde entonces, y hasta su demolición en 1936 va a convertirse en la sala favorita de la sociedad porteña (cerrando el siglo allí cantarían el gran Caruso, en 1889 y en 1900).

Esta pasión por la ópera explica que a sólo seis cuabras del Opera existiera desde 1879 el Politeama, teatro en el que la famosa Adelina Patti hiciera su debut sudamericano con un resonante éxito de público y de boletería (los cronistas señalan que recaudó 250.000 dólares). Y el San Martín, inaugurado en 1887 en Esmeralda 247; allí la soprano Luisa Tetrazzini logró una consagración internacional. Un público enfervorizado concurría a estas salas para poder apreciar a los notables mientras los empresarios entablaban verdaderas batallas judiciales para lograr los derechos de un estreno. (20)

A esto debe sumarse la existencia de un teatro como El Nacional, edificado en 1882 en Florida 146, que sin ser una sala de ópera, ofreció manifestaciones de arte lírico, inclusive operetas interpretadas por compañías inglesas. O el Edén Argentino donde trabajaban compañías operísticas italianas. Un público no tan exigente en materia musical asistía desde 1872 al Variedades a la representación de operetas francesas mientras bebía cerveza en sus mesas. Los amantes de lo español concurrían al Teatro de la

*Teatro de la  
Alegria, en la calle  
Chacabuco 151/5.*



Alegría, que desde 1870 brindara zarzuelas. De la cantidad de público que convocaban las zarzuelas basta con recordar que *La Verbena de la Paloma* llegó a representarse simultáneamente en cinco salas a cuatro secciones diarias desde su estreno en Buenos Aires en 1894.

Otro ejemplo de la pasión de los porteños por la zarzuela lo constituye el resonante éxito de la Compañía Infantil de Zarzuela la Hispano-Argentina compuesta por niños de 6 a 11 años que debutara en 1897 (miembro del elenco era Lola Membrives).

El público también apoya masivamente la revista política finisecular. Y en ocasiones, como a raíz del estreno de *Lo que Sobra y Lo que Falta* (1889) obra en la que Emilio Onrubia satirizaba a políticos del presidente Juárez Celman, la participación de los espectadores adquiere ribetes de escándalo policial con exhibición de dagas y revólveres por parte de adictos y adversarios del oficialismo. En 1897 *Justicia Criolla* de Ezequiel Soria alcanza un éxito de público sin precedentes.

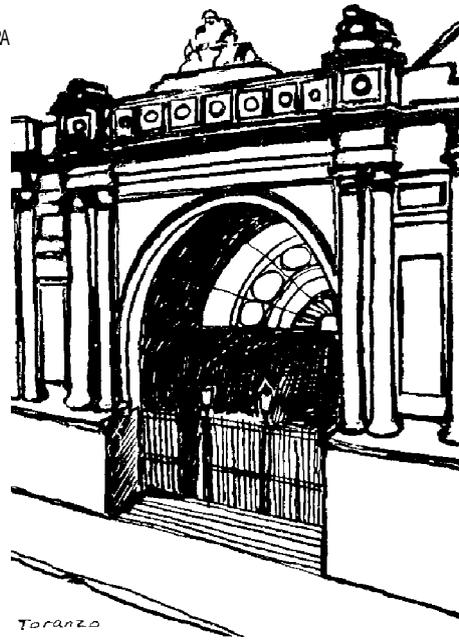
Una de las características del público porteño de las dos últimas décadas fue su movilidad y su cosmopolitismo, esto fomentado por el tipo de programación que ofrecían las salas. No sólo se trataba de distintos géneros teatrales; junto con espectáculos teatrales se encontraban espectáculos cinéticos parateatrales, narrativos, parateatrales y espectáculos teatrales no literarios.

Varieté, vaudeville, opereta y “can-can” eran ofrecidos en El Alcázar al que jóvenes alegres concurrían entre 1861 y 1875; el Coliseum (1865-1894) teatro de variedades (de “género alegre”) fue también la primera sala de patinaje sobre ruedas; en el Doria (1887) el espectador podía asistir a óperas y dramas en lengua dialecto, a sainetes representados por los Podestá, zarzuelas y campeonatos de lucha grecorromana; en

*Teatro Coliseum,  
en la calle Del  
Parque 836 (hoy  
Lavalle).*

El Porvenir (1856), números de varieté, bailes y canciones de boulevard. Un artículo de "La Prensa" (12.6.1961) señala que en el Teatro Variedades además de actuar figuras de renombre como Lola Membrives, Francisco Charmiello y el dúo Gardel-Razzano, era el espacio en el que Parravicini ofrecía "un espectáculo de tiro al blanco sobre botellas

y faroles que colgaba en el palco escénico" (ese artículo señala que el Dr. Dardo Rocha que vivía en un edificio contiguo, por una concesión especial de los dueños del teatro tenía acceso directo al palco que daba al escenario desde el comedor de su casa). Ecuyeres, domadores y trapevistas ocuparon el teatro Del Retiro (1860); las atracciones del circo de los hermanos Carlo, el San Martín (1887). También el Jardín Florida acogió a las mejores compañías circenses. Los bailes de los negros dejaron de realizarse en las calles y utilizaron para sus festejos la sala del Teatro de la Alegría (1870). Pruebistas, malabaristas e ilusionistas europeos, y campeonatos de lucha grecorromana congregaron a numeroso público en el Casino (1885). En la última década, un famoso teatro como el Onrubia (1889) que congregó a "la mejor juventud de Buenos Aires" (Llanes) estuvo dedicado a la comedia y la opereta españolas, pero también produjo los más resonantes bailes de carnaval. (21)



Entrando en los '90 Buenos Aires cuenta con 13 teatros (y más de 200 cafés), el alumbrado eléctrico, telones metálicos, teatros con salidas cómodas, decorados exuberantes, novedades técnicas y por primera vez el empleo de "Plafonds" artísticos en admirables edificios como el Teatro Ópera y el Onrubia; la construcción del Teatro Chalet entre las amazonas del Jardín Florida (22). En medio de la crisis, los empresarios siguen contratando a artistas consagrados para satisfacer a un público insaciable. En nuestras reflexiones finales apuntamos que en esta segunda mitad de siglo se multiplicaron los teatros y los lugares de esparcimiento al aire libre, y cada uno de ellos recibe un determinado tipo de público. Cuando la clase trabajadora o los grupos inmigratorios se desplazan hacia lugares de esparcimiento que la clase alta considera propios, surgen conflictos y reacciones contrarias a una posible integración. Se acentúa el cosmopolitismo a través de una incesante llegada de compañías extranjeras. El público puede acceder a espectáculos de todo tipo (teatrales, teatrales no literarios, parateatrales cinéticos) y dentro de los teatrales todas las variedades le son ofrecidas, óperas, melodramas, revistas, tragedias, dramas, comedias, zarzuelas, drama gauchesco, music-hall... El gusto por el lujo, el ropel, el derroche, la exquisitez y la exuberancia (y también el esnobismo y la superficialidad) se manifiesta también en el modo de festejos populares como el carnaval.

# NOTAS

---

(1) Un completo registro de los juegos de los habitantes urbanos y rurales de la provincia de Buenos Aires y del interior puede hallarse en Julio y Julio Carlos Díaz Usandivaras (comp.), *Folklore y Tradición*, Buenos Aires, Raigal, 1953; y en Jorge Páez, *Del Truquiflor a la Rayuela (panorama de los juegos y entretenimientos Argentinos)*, Buenos Aires, CEAL, 1971.

(2) Una detallada descripción de este teatro se halla en J. Luis Trenti Rocamora, *El Teatro en la América Colonial*, Buenos Aires, Huarpes, 1947.

(3) Durante el período hispánico y hasta 1813 las piezas teatrales, con anterioridad a ser representadas, debían ser censuradas por el Cabildo. Desde 1813 hasta 1817 las obras fueron revisadas directamente por la intendencia de Policía; entre 1818 y parte de 1819, a cargo de la Sociedad del Buen Gusto. Con posterioridad, el gobierno se atribuyó estas funciones, pero no nos es posible precisar la organización existente para las mismas. De acuerdo con el análisis de libretos correspondientes a la década de 1820-1830, Trenti Rocamora concluye que: se cambiaban las palabras inherentes al régimen monárquico por otras que respondían al estado político del momento, aquellas palabras españolas que en Buenos Aires tenían otro significado u otro de carácter fuerte, indicaciones especiales con respecto a la obra en sí, se omitían párrafos íntegros relativos a asuntos fundamentales de aspecto sensual o de avanzada social. "Espíritu de la Censura teatral en tiempos de la independencia" (en *Boletín de Estudios de Teatro*, T.VIII, Ene-Mar.1950) 25-27.

(4) Contabilizamos además de las 25 normas para su funcionamiento, otras 11 para los asentistas, 10 para los autores, 4 para los cómicos, 4 para el Maestro de Orquesta y 11 para la Tropa de Guardia.

(5) Véase de Teodoro Klein, *El actor en el Río de la Plata*, Buenos Aires, Ediciones Asociación Argentina de Actores, 1984.

(6) A raíz del estreno de la pieza Doña Inés de Castro leemos el siguiente editorial: "...los señores cómicos harán en adelante más discreta elección de sus funciones consultando el objeto del teatro con relación al país en que representan. El murmullo del auditorio hizo honor a su modo de pensar." (*El Censor*, N° 3, 26 de Octubre de 1815). En *La Prensa Argentina* el editor afirma: "cuando el drama representado no conspira a instruir a corregir o a divertir solamente es excusado representarle, porque el objeto del teatro es ó bien sacar alguna utilidad del argumento exhibido o por lo menos distraerse de los afanes respectivos de la sociedad, divirtiéndose con objetos agradables" (N° 9, 7 de Noviembre de 1815).

(7) "Los porteños adoran el baile. En las horas de la noche, hijas, madres y abuelas se entregan a esta diversión con espíritu juvenil". "El vals tiene gran aceptación; no han leído los sermones de nuestros moralistas y se entregan

a las volteretas frenéticas de esta danza voluptuosa.” *Un inglés, cinco años en Buenos Aires. 1820-1825*. Buenos Aires, Solar, 1942. Véase también A. D'Orbigny. *Viaje a la América Meridional*. Buenos Aires, Futuro, 1945.

(8) Véase el artículo de Joaquín Linares “Buenos Aires dio el espaldarazo de la gloria a los más grandes artistas dramáticos del mundo” (*El Hogar*, 19.12.1947).

(9) “Conviene puntualizar que la cantidad de público que asistía al Coliseo Provisional no dejaba de ser importante: un lleno de 1600 espectadores para una población urbana de 40.000 almas, significaba -proporcionalmente- tanto como un estadio de fútbol en el Buenos Aires actual repleto de 120.000 hinchas. Es cierto que el Coliseo sólo se colmaba en las grandes conmemoraciones o ante alguna atracción especial; en el resto de las funciones, el promedio de ocupación rondaba el 50%, con una notoria disminución a medida que se entraba en la estación veraniega.” (Klein, *op.cit.*) p. 126.

(10) No podrá ser superada su investigación *El teatro en Buenos Aires durante la época de Rosas* (Buenos Aires Comisión Nacional de Cultura, 1944, reeditada en dos tomos por la Academia Argentina de Letras en 1989); de este autor véase también: *Circo, Teatro gauchesco y tango* (Buenos Aires, Instituto Nacional de Estudios de Teatro, 1981) y *Crónicas del pasado teatral argentino* (Buenos Aires, Huemul, 1977).

(11) Seguimos la línea abierta por Marco de Marinis, expuesta en artículos como “Theatrical Comprehension: A Socio-Semiotic Approach” en *Theater*, Winter 1983, Yale School of Drama y *Dramaturgy of the Spectator* en *The Drama Review*, Vol. 31, Number 2 (t. 114), Summer 1987.

(12) Entrevista grabada por Fernando Córdova al narrador Bernardo Kordon.

(13) Castagnino describe el público que asistía al Teatro del Buen Orden y además quienes integraban los elencos “Para integrar el cuadro dramático de este teatrillo se reúnen los elementos más heterogéneos que es dable imaginar: artistas de ínfimo orden en los teatros mayores, saltimbanquis, gentes del circo, empleados internos del Argentino y Victoria que nunca soñaron en salir a escena” (1989: 442). Y señala la programación de la sala inaugurada en 1846 “En el Teatro de la Federación tienen lugar representaciones dramáticas hasta fines de 1845, dedicándose luego a la exhibición de números de music-hall y pruebas circenses. Su recuerdo más interesante consiste en haber sido destinado muchas veces a la presentación de espectáculos líricos y dramáticos en idiomas extranjeros.” (1989:444).

(14) En la opinión de Mariano J. Bosch, *Historia de los orígenes del teatro nacional argentino y la época de Pablo Podestá*, Buenos Aires, Hachette, 1969 Sotora fue el primer payaso que actuó en Buenos Aires, vestido y pintado como el actual, su estilo se acercaba al del histrión mudo o bufo-mimo.

(15) Refiriéndose a las actividades llevadas a cabo en el Vaux-Hall o Parque Argentino, parque de diversiones, precursor del más tarde famoso Jardín Florida (1939), A. Taillard relata: “La primera compañía de circo que vino al país fue la de don José Chiarini, llegado aquí a fines de 1829, que se titulaba a sí mismo ‘maestro de la escuela gimnástica de agilidad’, que inauguró estos espectáculos desconocidos hasta entonces en Buenos Aires, obteniendo gran éxito, debido especialmente a la afición de nuestro pueblo por los caballos y buenos jinetes, obras gauchescas y pantomimas” *Historia de nuestros viejos teatros*, Buenos Aires, imprenta López, 1932. Véase también de Ricardo M. Llanes, *Teatros de Buenos Aires (Referencias Históricas)*, Buenos Aires, Cuadernos de Buenos Aires, XXVIII, 1968.

(16) Véase de Mariano G. Bosch, *Historia de la ópera en Buenos Aires*, Buenos Aires, El Comercio, 1905.

(17) Oscar A. Troncoso en *Buenos Aires se divierte* (Buenos Aires, Ceal, 1971) recoge interesantes datos sobre la colectividad inglesa que ya en 1841 fundara el Club de Residentes Extranjeros y la actividad de la sociedad porteña, cuyos “respetables caballeros” se organizan en el Club del Progreso (1852), el Jockey Club (1882) y el Círculo de Armas, entre otros.

(18) Varias revistas, entre ellas *Caras y Caretas*, relatan aspectos de la vida social hacia 1850, y de su lectura podemos realizar un cuadro acabado: las familias tenían un día determinado para recibir a sus relaciones, pero las tertulias principales que se daban en las casas de Huergo, Díaz Vélez, Alzaga, Ortiz de Rozas, De La Peña, Osorio, Lavalle, Alvear, Casares, Zamudio, Senillosa, Aguirre, Carranza, Trelles, Caviades, Sáenz Valiente, Darragueira, Tagle, Del Mármol, Izquierdo, Botel y Gallardo, entre otras, se verificaban por lo regular los sábados y domingos. Se bailaba de 9 a 12 p.m. con acompañamiento de piano, violín y flauta. Se rompía el baile con el minué liso y continuaba la serie con la contradanza colombiana, con una especie de cielito al final, vals pausado, gavota y la contradanza con graciosas figuras, dirigidas por un bastonero competente como los hermanos Frías, Billinghamurst, Calzadilla y Albarellos que componían la ‘juventud dorada’.

(19) El deseo de poseer lo exclusivo y no compartir los privilegios de clase se aprecian en las páginas de la novela de Eugenio Cambaceres, *Sin Rumbo*; recordamos cómo el protagonista, miembro de una familia adinerada se exasperaba a causa de la multitud ruidosa y grosera que se congregaba en las festividades populares, y por el espectáculo que ofrecían los inmigrantes.

(20) Cuando en 1887 se estrena en el Teatro de la Victoria, la primera ópera argentina, *La Gata Blanca*, asistieron el presidente y sus colaboradores, pero lo significativo fue la actitud de un grupo de vecinos que vivía lejos del teatro y solicitó funciones más tempranas a fin de no perder el último tranvía.

(21) El plástico Fortuny que registrara numerosas escenas de Buenos Aires, también resultó atrapado por el carnaval y nos legó una bella imagen de un corso de fines de siglo con su lujoso desfile de carrozas.

(22) El Jardín Florida ocupaba una superficie de 2400 metros cuadrados. "Este Jardín es en las noches de verano el punto de reunión de las principales familias de la Capital. Adornado con elegantes jardines y vistosas plantas ornamentales, grutas, juegos de agua, un pequeño teatro y otras instalaciones. Se dan en él conciertos y representaciones que atraen numerosa concurrencia. En 1887 asistieron a él 82.309 personas", Alberto B. Martínez, *Estudio Topodemográfico de la Ciudad de Buenos Aires* (citado por Llanes, op. cit.), p. 27.





*Dibujo de Roberto Páez (detalle).*

*Alicia C. Quereilhac de Kussrow*

La inmigración y el teatro

---

de Roberto J. Payró

**E** legí para estas “V Jornadas de Historia de la Ciudad de Buenos Aires” la personalidad y la obra de teatro de Roberto Jorge Payró, escritor argentino, contemporáneo al gran flujo de inmigración europea que llegó a las playas del Plata, poco estudiado y recordado en la actualidad y cuyas obras me parece importante que sean conocidas por las nuevas generaciones; son un testimonio, a pesar de que sus planteos y argumentaciones responden sin

duda, a la época y circunstancias que le tocó vivir, pero que enseñan, señalan ideas rectoras, con la visión de un hombre político, a pesar de que no ejerció directamente la actividad política. Sus ideas reflejan una visión y una posición muy clara con respecto a lo contemporáneo y al futuro del país. Por lo expuesto siento la necesidad de presentarles al hombre.

Payró nació, por accidente, en la ciudad de Mercedes, provincia de Buenos Aires, el 19 de abril de 1867, cuando su familia se trasladó huyendo del cólera de Buenos Aires. Al concluir la epidemia regresaron a esta ciudad.

Por su madre era de ascendencia americana, provenía de una antigua familia uruguaya; su abuelo paterno, don Antonio Payró era inmigrante catalán que se dedicó al comercio en la época de Rosas, y cuyo hijo Felipe, padre a su vez de don Roberto, no alcanzó a cubrir la brecha existente entre los hijos del país y los de los inmigrantes, sobre todo teniendo en cuenta la época en que le tocó actuar. Va a ser Roberto el que, reuniendo en sí las dos corrientes, se asimilará totalmente al país y podrá realizarse plenamente.

Es espectador durante toda su niñez y adolescencia de hechos trascendentales en la vida del país: los últimos años de la Presidencia de Sarmiento, el levantamiento de Mitre, luego el triunfo de Avellaneda, todos hechos que se comentaban en la casa o en la escuela (estudiaba en el Colegio San José), que lo interesaron desde muy corta edad en los problemas del país.

Asiste, teniendo trece años, a la federalización de la ciudad de Buenos Aires, y en 1882, a la edad de 15, se traslada con su tío Jorge a la localidad de Lomas de Zamora, un pueblo provinciano cuyas características e idiosincrasia reflejará con certeras pinceladas en varios de sus cuentos de *Pago Chico* o

en las *Divertidas aventuras del nieto de Juan Moreira*. Es allí donde comienza a escribir una serie de poemas de juventud, dedicados a su padre, con el título de *Un hombre feliz*, que él mismo quemará en 1883 avergonzado de su pésima calidad literaria. Pero el camino de las letras ya lo había iniciado, y será el que recorrerá toda su vida, ayudado para ello por su profesión de periodista, que le permitirá conocer todos los ambientes, recorrer todas las regiones, tomar contacto con todo tipo de hombres y problemas.

Como periodista se inicia muy joven como “corrector” en “El Comercio”, donde conoce a Fray Mocho y sin duda habrá conversado sobre los temas que a ambos les interesaban, la realidad política sobre todo, registrada con tanta justeza por aquél en Caras y Caretas.

Luego trabajó en el diario dirigido por los hermanos Gutiérrez, “La Patria Argentina” donde se publicaban novelones sensacionalistas, como traductor de crónicas policiales.

Si tuviéramos que ubicar la personalidad de Payró en esta época, podríamos decir que perteneció a la “generación del 80”, a pesar de no pertenecer a una alta clase social, no tener estudios universitarios, ni formarse en parte en Europa, pero sí por ser un permanente observador y registrador de su tiempo histórico. Al ser de profesión periodista fue escritor fragmentario a lo largo de toda su vida, aunque, paralelamente, desarrolló una labor de creación literaria de extraordinaria importancia en su época, y aún hoy, para entender las modernas corrientes de nuestra literatura.

Payró fue redactor en “La Libertad” de Victorino de la Plaza, en “Sud-América” y en “La Razón” de Onésimo Leguizamón, portavoz del laicismo, publicaciones que reflejan en sus páginas la total transformación que

está sufriendo la sociedad argentina, a través de la acción llevada a cabo por un grupo de hombres que con una visión distinta del país propulsan la creación del Consejo Nacional de Educación, la fundación de la Cámara de Comercio, la contratación para la construcción del Puerto Madero, la demolición de la Recova y la integración de la Plaza de Mayo, la iniciación de las obras para abrir la Avenida de Mayo, la inauguración del teléfono entre Buenos Aires y Rosario, la creación del Registro Civil, etc. y un sinnúmero de hechos y acciones que son imposibles de registrar en este trabajo, pero que sin duda impresionan la mente despierta y lúcida de este hombre.

En 1886 como periodista profesional se radica en Córdoba donde trabaja primero en “El Intransigente” vocero del clericalismo y luego en “El Interior”, pero por desavenencias con la dirección renuncia y regresa a Buenos Aires, donde las principales reformas liberales se han iniciado, por ejemplo, el laicismo en las escuelas con grandes protestas de los católicos, afluencia en masa de inmigrantes que se agolpan en la ciudad y ofenden y molestan a los viejos habitantes, por sus costumbres tan diferentes; los acreedores extranjeros que comienzan a pedir el pago de los servicios que prestan (ferrocarriles, telégrafo, luz, etc.) y donde la palabra *progreso* empieza a ser sinónimo de especulación y negociado y la politiquería invade las relaciones sociales anegando de corrupción y violencia la vida argentina. (1)

Ante esta situación que percibe muy claramente, Payró decide radicarse en Bahía Blanca, donde su padre se desempeña como gerente del Banco de la Nación. Allí rápidamente comienza a trabajar como redactor en “El Porteño”, que estaba ansioso por tener entre sus colaboradores a un hombre que a pesar de sus veinte años, estamos en 1887, ya era conocido

por sus escritos y si bien comienza haciendo crónicas teatrales, poco a poco, va cubriendo todas las secciones e incluso se hace periodista de la campaña, con lo cual comienza a conocer la problemática del interior de nuestro país y sus habitantes, temas que luego aparecerán reflejados en sus obras literarias. En esa ciudad que estaba creciendo con el aporte de italianos, alemanes, ingleses, franceses, empleados ferroviarios, contrae matrimonio con María Ana Bettini, una maestra porteña que ejercía allí su profesión, y se establece con una empresa propia, de remates y comisiones, y posteriormente, con su hermano Eduardo, funda el diario "El Tribuno" el 1° de septiembre de 1889, donde se convierte en portavoz de la recientemente creada Unión Cívica, para enfrentar al impopular Juárez Celman. Participa de la revolución, pero como consecuencia de la crisis económica del momento, para 1892 ha perdido su periódico y la pequeña fortuna heredada de su padre. El 2 de abril abandona la ciudad sin recursos económicos, pero con gran experiencia, no sólo laboral sino también política y literaria ya que está apto para percibir todos los hechos fundamentales que en ese momento se estaban desarrollando. Esta estancia en Bahía Blanca y el conocimiento de sus habitantes, de sus tipos, fueron los que luego le permitieron escribir muchas de las secuencias de *Pago Chico*.

Llegado a Buenos Aires, el panorama político ha cambiado. Muchas figuras tradicionales han dejado de gravitar; por otro lado aumenta la fuerza y el prestigio de la Unión Cívica Radical con figuras como la de Leandro N. Alem y aparecen otras corrientes, las traídas por los grupos socialistas, obreros y artesanos venidos de Europa que han traído nuevas ideas y sus propias experiencias, y que comienzan a ser organizados por Juan B. Justo.

“Ese socialismo representaba en el fondo una actualización del liberalismo, un pedido de cuentas al liberalismo enviciado y corrompido, al cual se le exigía, en nombre de un liberalismo ideal, el cumplimiento de sus premisas fundamentales.” (2)

Es en ese momento cuando Payró ingresa como periodista al diario “La Nación” (1892), cargo que ocupará hasta su muerte. Es de hacer notar este dualismo: por un lado representante de un diario que comparte totalmente las ideas liberales y por otro simpatía e incluso participación en la otra corriente, la socialista, que lo lleva a tocar temas como la “Ley de los Conchabos de 1896”, o “La Prensa Socialista”, y poco después dirigir “El Obrero” .

Como periodista de “La Nación” recorrerá todo el país remitiendo notas que posteriormente se convertirán en muchos de sus libros. Es un observador sagaz, intuitivo, que advierte cuál es el tema importante que podrá interesar al lector ciudadano, que quiere saber rápidamente lo que ocurre lejos de su ciudad, y al que él llega con un lenguaje sencillo, pero rico en detalles y en apreciaciones personales nacidas de la transmisión de un hecho, visto, oído, vivido.

Su curiosidad permanente de los sucesos y las personas lo han llevado a leer y traducir las obras de Emilio Zola, con lo cual se impregna de esa otra faceta del *realismo*, que es el *naturalismo*, y que tanto se manifiesta en toda su obra, aunque con distinta orientación a la del escritor francés, ya que Payró va a pintar situaciones sociales para que, al trascender, puedan, de alguna manera, ser solucionadas no por la sociedad como pretendía Zola, sino por los que la dirigen, por los estamentos del gobierno correspondiente.

“Cuando en 1894, habla sobre ‘Educación Republicana’ en el Centro Socialista Obrero, ya había leído y traducido a Ferri y Loria, líderes del reformismo europeo, todo lo cual lo hizo apto para participar en la fundación del Partido Socialista junto a Juan B. Justo, José Ingenieros, Leopoldo Lugones y otros. Pero la militancia propiamente dicha dura poco, aunque las ideas que informan su literatura quedan impregnadas de esa experiencia.” (3)

Los viajes como periodista de La Nación se inician en 1892, continúan hasta 1914 cuando estando en París lo sorprende la Primera Guerra Mundial y decide quedarse en Bruselas (Bélgica) como corresponsal de guerra. Como tal, cuenta las atrocidades germanas. Es arrestado por los invasores y le secuestran los originales de una de sus obras *El Capitán Vergara*. Además de sufrir las consecuencias de la guerra, pierde a su hijo mayor, Roberto y a esto se le agregan penurias económicas y desinteligencias con el diario La Nación.



Roberto J. Payró

Por tal motivo en 1919 regresa a Buenos Aires para solucionar este problema y luego continúa en Bruselas hasta 1923 en que, definitivamente se radica en Lomas de Zamora. Sigue produciendo, sigue sufriendo injusticias y muere el 5 de Abril de 1928. He creído imprescindible hacer esta síntesis de la vida de Payró, pues lo creo necesario para comprender y valorar sus obras, y en ella los problemas del país al iniciarse este siglo, entre ellos la inmigración. No puedo dejar de mencionar la polifacética obra de Payró que he agrupado teniendo en cuenta su temática por un lado o su género por el otro, ya que la aparente distancia de tiempo que a veces existe entre obras con contenido semejante, no hablan de desorden en este escritor, sino más bien de la necesidad que sintió de volver a tratar, en forma renovada, asuntos que habían permanecido latentes a la espera de la ocasión en que pudieran ser escritos con datos más precisos, o bien con ideas renovadoras.

Es así como la obra de Payró puede dividirse en Ciclos:

\* Ciclo de obras que relatan las *impresiones de viaje del periodista*

- 1898 - *La Australia Argentina*
- 1909 - *En las tierras de Inti*
- 1909 - *Crónicas*
- 1931 - *Siluetas*
  - *Diario de la Guerra* (inédito)

\* Ciclo de obras que destacan el tema de la *picaresca*

- 1906 - *El casamiento de Laucha* (novela)
- 1908 - *Pago Chico* (cuentos)
- 1929 - *Nuevos cuentos de Pago Chico*
- 1931 - *Cuentos del otro Barrio*

\* Ciclo de obras con *temas históricos de la Conquista de América*

- 1905 - *El falso Inca*
- 1925 - *El Capitán Vergara*
- 1927 - *El Mar Dulce*
- 1930 - *Chamijo*
- 1935 - *Los tesoros del Rey Blanco y Por qué no fue descubierta la Ciudad de los Césares*

\* Ciclo de obras para *teatro*

- 1900 - *Canción trágica*
- 1904 - *Sobre las ruinas*
- 1905 - *Marco Severi*
- 1907 - *El Triunfo es de los otros*
- 1923 - *Vivir quiero conmigo*
- 1924 - *Mientraiga*
- 1925 - *Fuego en el rastrojo*
- 1928 - *Alegría*

\* Ciclo de *cuentos y relatos* de temas varios

- 1908 - *Violines y Toneles*
- 1931 - *Charlas de un optimista*
- 1953 - *El diablo en Bélgica*
  - *Al azar de las Lecturas* (inédito)

Esta sintética pero completa enumeración de la obra de Payró nos muestra lo polifacético de su espíritu y su capacidad de creación, y que si bien, como ya lo expresáramos, por sus características podría considerarse un hombre del 80, las obras de envergadura como novelas o teatro, lo alejan de ese encasillamiento y lo muestran como un hombre como aquéllos, preocupado por la realidad de su país, que conoce de Norte a Sur y del Plata a Los Andes,

porque lo ha trajinado, pero que no deja ese conocimiento sólo en la crónica, sino que necesita darlo a conocer en novelas, cuentos, obras teatrales, etc., donde señala los vicios políticos hasta la crítica puramente idealista sobre la nueva sociedad surgida del aporte inmigratorio.

Payró, poseedor de una personalidad descolante pudo encarnar en sí el espíritu de transición de una época, la que le tocó vivir, con excelencia creadora. Su amplia cultura y su temperamento totalmente alejado de la intolerancia y de la incomprensión, fueron elementos propicios para facilitar esa unión, imposible de impedir, entre lo nacional y lo universal. Su agudo talento literario, su sensibilidad hacia todos los valores humanos, se conjugan con su profundo amor a la tierra y al hombre nativo, del que percibía en todas sus facetas los inconvenientes y las injusticias que tendría que afrontar con la presencia de las nuevas poblaciones que surgían en la pampa, que traían sus propias pautas culturales, a tierras y aldeas donde apenas habían desaparecido ayer, las postas y los fortines.

En la obra de Payró prima el *realismo*. Ya en el prólogo de *Nosotros*, novela que dejó inconclusa, plantea como propósito el de pintar la realidad de la vida nacional. Y nadie como él supo trasladar al papel las mil y una vicisitudes de esa época de transición y como ágil cronista perfiló tipos, sorprendió escenas, transcribió diálogos, presentó, mostró, describió, denunció cuando fue necesario, las nuevas condiciones culturales y sociales en que se desenvolvía el país.

Dice Luis Emilio Soto:

“Payró supo valorar imparcialmente las tendencias renovadoras, algunas de cuyas fuentes directas -escritores franceses y belgas- le eran familiares. Sin embargo como narrador, permaneció al margen de

ellas, fiel a las lecciones de Balzac y Zola. Sus ideales de redención social contrapesaban con el pesimismo de las posturas naturalista, escuela a la que adhería libre de compromisos sectarios, ya que tomaba cautelosamente el método. En sus relatos llevan marca criolla el expurgo del documento y la objetividad de la observación, ésta ya consumada en su caso por la larga práctica del periodismo.” (4)

El tema de la *inmigración* en la obra de Payró aparece en varias de sus obras. No podemos olvidar que es nieto de inmigrantes, pero que además es testigo de ese aluvión inmigratorio que de acuerdo a las premisas de Alberdi y Sarmiento llegó a nuestras playas con regularidad, a partir de la década del setenta, ya sea para participar anualmente en las cosechas y luego volver a Europa en una inmigración que se llamó “Golondrina”, ya sea para establecerse en colonias como las que aún perduran, entre otras, en las provincias de Santa Fe y Entre Ríos o bien para desperdigarse por todo el país o quedarse en las urbes, cuando el problema de la tenencia de la tierra les impidió ser los hacedores de su propio destino.

Nos dice Gladys Onega:

“Cuando se dicta la Constitución de 1853, la necesidad de un rápido aumento de la población adquiere categoría institucional, y la amplísima invitación del Preámbulo, se explicita en el artículo 25: ‘El Gobierno Federal fomentará la *inmigración europea* y no podrá restringir, limitar, ni gravar con impuesto alguno la entrada en el territorio argentino de los extranjeros que traigan por objeto labrar la tierra, mejorar las industrias e introducir las ciencias y las artes.’ El llamado a la inmigración no debe verse simplemente como la expresión de ideales de confraternidad universal sino como la formulación racional y realista de un instrumento político al que la casuística liberal podría interpretar y aplicar

luego de acuerdo con situaciones concretas.” (5)  
En prosa recordamos la realista descripción que hace de la infrahumana forma en que viajaban en la tercera clase, donde recibían mejor trato los animales, de los buques que hacían la travesía de Europa a Buenos Aires, en el cuento: *Inmigrantes a Bordo*, o la vida difícil, dura, que no le permite levantar cabeza, que cuando tiene ahorrado un capitalito y consigue establecer carpintería propia, lo alcanzan los avatares de la crisis del 90, de un italiano honesto y trabajador, carpintero de oficio, en *La Gesta de Luiggin*. (6)

También las novelas registran extranjeros, “gringos” todos ellos, a pesar de su propia nacionalidad. Pero en *El Casamiento de Laucha* aparece el binomio criollo-gringo enfrentado. En este caso es la gringa honesta, viuda, trabajadora, ahorrativa, dueña del almacén y de la pulpería, la que sucumbe al amor del criollo, que es el prototipo del vividor, del indolente, el que con engaños consigue no sólo desposar en forma figurada a la mujer, sino también gastar toda su fortuna. Laucha personifica al criollo pícaro, descendiente directo de aquel otro, el Lazarillo de Tormes.

“El teatro reflejó el impacto social de la inmigración a través de todos sus géneros: el *drama rural*, mostró la rivalidad étnico-cultural entre criollos e italianos y la integración de ambos por el amor o por la lucha común contra el terrateniente; el *drama gaucho*, presentó al inmigrante como el competidor favorecido por las autoridades; la *obra de tesis* expuso el desamparo de los proletarios extranjeros frente a las leyes; el *sainete*, a la población cosmopolita de los conventillos, ya caracterizada en estereotipos jocosos, ya como trabajadores explotados.” (7)

El teatro de Payró abarca en su vida, un período que comienza a los 33 años con “*Canción*

*Trágica*” y termina pocos días antes de su muerte, en 1928, con “*Alegría*”, escrita para Florencio Parravicini y que él no alcanzó a ver representada.

Son sin duda, obras de la madurez, y en ellas procede como en sus novelas y cuentos: las ideas rectoras surgen de experiencias personales o de situaciones autobiográficas, y en ellas también los resortes de composición giran alrededor de los mecanismos característicos del teatro realista, en boga en ese tiempo.

Lo que señalábamos antes que “el teatro reflejó el impacto social de la inmigración a través de todos sus géneros” se cumple acabadamente en el teatro de Payró. Su obra *Sobre las Ruinas*, un drama rural, muestra la rivalidad étnico-cultural señalada pero no a través del conflicto personal, sino en el conflicto entre ideas, entre pautas culturales, que se manifiestan con igual fuerza en el criollo tradicional, que no admite cambios y en el criollo que se ha adaptado a los nuevos tiempos y ha comprendido las “ventajas” que trae aparejadas el *progreso*, ese progreso que llegó con los gringos, el ferrocarril, el alambrado, la cría refinada de ganado, etc. El progreso material que traería consigo la redención espiritual, la paz y la felicidad.

Hoy esto no lo sentimos así, ni lo vemos, ni lo pensamos del mismo modo, pero esa generación tenía fe, una fe casi mística en el progreso, palabra que adquirirá para ella un significado vital. Esa fe era una cosa viva, sentimiento y profecía de la futura grandeza argentina.

Si Payró el novelista es un observador impasible hasta la crueldad, en sus obras teatrales más logradas, es un soñador. Para ellas reserva su

anhelo de un mundo librado de prejuicios, injusticias y miserias, y como ya dijimos con su profundo amor a la tierra y al hombre nativo, plantea en Sobre las Ruinas la inutilidad de la resistencia del pasado, o sea del criollismo rutinario aunque sano y de buena ley, que pretendía oponerse al progreso técnico. (8) La situación planteada en esta obra parte del conflicto entre un criollo que ha vivido siempre en sus tierras bajas, y así lo han hecho sus padres y abuelos, los cuales, si se producía una creciente o lluvias abundantes, con sólo canalizar un médano conseguían desagotar el campo.

Dice el protagonista:

D. Pedro.- ¡Ya venís vos, como Martín y el ingeniero, a jeringarme la paciencia con los tales desagües!

Leonor.- Su campo es bajo, tatita, y cualquier inundación lo va a dejar sin hacienda.

D. Pedro.- ¡Qué Leonor ésta!... ¡Como si mi abuelo, como si mi padre que poblaron este mismo campo, hubieran nesecitau tanto embeleco p'a criar sus animalitos y vivir con su produto!... (p.61)

Las razones aducidas por Don Pedro, son verdaderas, pero él no tiene en cuenta el *progreso*, él no tiene en cuenta la existencia del ferrocarril que con sus terraplenes ha cambiado la situación de su campo y lo ha hecho muchos más vulnerable, y no valen las advertencias y explicaciones del ingeniero para cambiar su actitud, a fin de preservar su patrimonio.

D. Pedro.- Nadie! Nunca se han necesitau esas cosas, y áura ¿por qué se habrían de necesitar?

...

García.- No crea, Don Pedro. El régimen de las

aguas ha venido variando del Oeste para acá y del Tandil hacia el Salado, por los grandes cultivos, los bosques, los terraplenes del ferrocarril... Ahora hay que ser más precavidos que antes, ver que las cosas varían rápidamente, pensar en mañana... Las mismas obras del campo de Fernández por un lado, y las trincheras de ese ferrocarril por otro, le dejan la estancia en mucho peores condiciones que nunca.

D. Pedro.- Y si el ferrocarril me ha embromau el campo ¿cómo no hace él mismo los desagües?

García.- Usted podría exigirselos, siquiera en parte. ¡Ya se lo he repetido tantas veces en estos últimos años!...

D. Pedro.- ¿Con un pláito, no? ¡Meterse en pláitos es no tener cruz en el mate!

García.- Hágalos usted por su cuenta, entonces. El trabajo resulta facilitado por el que se ha hecho en el campo vecino: tengo los planos, las cotas, los niveles; las máquinas, las herramientas y los peones están todavía aquí y no exigen gastos de transporte y traslación...

Además su sobrino Martín y yo conseguiríamos fácilmente que el señor Fernández contribuyera - no es un favor que le haría a usted, sino un derecho suyo-, a título de indemnización por los perjuicios que sus obras pudieran ocasionarle.

D. Pedro.- Sí. Fernández es un buen vecino, ya sé. Pero mire: es de balde, ya l'he dicho. Lo cierto del caso es que no veo la necesidad... Al contrario.

Leonor.- Pero, tatita, una inundación... (p.65)

Pero esta negativa de Don Pedro de aceptar esta propuesta a fin de prevenir la posibilidad de la pérdida total de sus bienes, está en relación con su visión y valoración de las nuevas formas de

explotación ganadera que se están imponiendo en sus pagos, postura que bien ejemplifica este parlamento:

Leonor.- Tratando de que la estancia produzca más...

Juan.- Dice Martín que la de Fernández, del mismo tamaño d'esta y con el mismo campo, da diez veces más...

Leonor.- Y es cierto.

D.Pedro.- Sí, pero lo que no dicen es que tiene que gastar veinte veces más con los alfalfares, las sementeras, los galpones, las máquinas, los animales de estranjis, y tod'esa punta'e cosas...Y juera d'eso digo yo, ¿no es una vergüenza que los animales vivan mejor que la gente, en pesebres que parecen capillitas, con maderas lustradas, adornos de fierro y hasta vidrio de colores?... ¡Y con sirvientes, sí señor!...Y no sólo parejeros, que'esos al fin y al cabo hay que cuidarlos, sino también los toros y los novillos, y las ovejas, y hasta los chanchos que tienen en el chiquero piso 'e piedra, y eso que chanco limpio nunc'engorda...¿No es una atrocidad que los animales estén en palacios, mientras los cristianos andan sin techo y muriéndose de hambre?... ¡No, señor! ¡La hacienda en el campo, los cristianos en las casas!... (p. 63)

Estos párrafos ilustran el problema y la posición de los protagonistas. Por un lado Don Pedro, viejo estanciero acostumbrado a manejar sus campos como sus antepasados, que no alcanza a advertir la magnitud de las transformaciones que se han ido operando; por el otro su hija que sí las advierte, pero que no puede convencer al padre del peligro a que se expone, y por otro al ingeniero, el que viene de afuera, preparado como los "gringos", que aconseja bien porque conoce el problema pero que representa la "innovación", el progreso, y que por esto tampoco es escuchado.

También en ese párrafo advertimos la denuncia social de Payró, que plantea muy crudamente poniendo estas palabras en la boca del viejo:

“¡Cómo es posible que los animales vivan mejor y más cuidados que los cristianos!”,

y esta denuncia hecha en 1904, sabemos nosotros, que aún persiste a todo lo largo y lo ancho del país. El tema del *progreso* como el único camino a seguir para lograr un futuro en el campo argentino es reiterado por Payró en algunos parlamentos, en los que siempre, puntualmente, señala algún aspecto que muestra cómo y cuánto conocía él la realidad que nos muestra. Así dicen sus personajes:

García.- Los viejos de que yo hablo son los que se oponen con su fuerza de inercia a la rápida marcha ascendente del *progreso*: unos porque lo desconocen, otros porque les incomoda variar, otros porque son conservadores en el sentido mezquino de la palabra, y odian cuanto puede significar el cambio que los descalificaría o disminuiría... Para ellos las cosas siguen como hace un cuarto de siglo, o deben seguir así. No han mirado sino como cosa pasajera, como capricho de la moda la transformación operada en todas partes. Ni siquiera han advertido que los gorriones extranjeros han ahuyentado al chingolo criollo. Están ajenos a los procedimientos nuevos, y miran con desdén a los que dan mate cocido a sus peones para que no holgazaneen en el fogón.

Martín.- ¡Oh! ¡Me explico esa resistencia! Diríase que es algo de la nacionalidad perseguida por todos lados y que no quiere ceder el campo sin lucha. Observe que los más retardatarios son los más genuinamente criollos.

García.- Su tío...

Martín.- Mi tío, por ejemplo.

García.- Pero usted y tantos otros que progresan ¿no son acaso criollos, aunque transformados?

Martín.- ¡Transformados!

García.- Los otros, inmóviles, se alejan cada vez más del nuevo tipo. No son hijos del país sino de su historia... Anacronismos, reliquias... Casi tanto valdría ser exóticos... ¡Y nos causan enorme perjuicio!

Martín.- ¡Bah! No exageremos, amigo mío. Quieren conservar lo que han hecho tal como lo hicieron. Sus esfuerzos son vituperables desde el punto de vista abstracto y para los que anhelan el progreso indefinido y vertiginoso. ¡Pero son tan humanos!... ¿No le parecería a usted egoísmo, obligarlos a presenciar y facilitar la demolición de cuanto ellos mismos construyeron juzgando entonces que era lo mejor? (p. 72) Hace notar que “los gorriones extranjeros han ahuyentado a los chingolos criollos”, y al defender la resistencia de los criollos viejos a cambiar su forma de vida, así como al pasar reflexiona, por boca de Martín, diciendo:

“¡Me explico esa resistencia! Diríase que es algo de la nacionalidad perseguida por todos lados y que no quiere ceder el campo sin lucha.”

Como advirtiendo que, todo ese progreso técnico, que toda esa población extraña iba necesariamente a destruir una nacionalidad edificada tras muchos años de grandes esfuerzos, muchas luchas y desencuentros, que habían terminado y nos habían dejado una patria con ciertas características que ahora, este nuevo proceso, iba a cambiar, y que habría que construir de nuevo.

En otra escena recurre al mismo tema, como algo que es inherente al desarrollo de la sociedad, de una sociedad en la que uno de sus protagonistas o prototipos, el gaucho ya no tiene cabida y por ello debe desaparecer, señalando para ello dos opciones. Así dicen:

García.- La marcha de la sociedad tiene exigencias que parecen crueles, pero que son benéficas para la

mayoría, y fatales, ineludibles además. Ahora el gaucho es un elemento inerte, y por lo tanto inútil y embarazoso. Tiene que desaparecer y desaparecerá.

Martín.- ¿Cómo?

García.- Por degeneración, que es muerte, y por absorción, que es transformación. (p.73)

Martín.- Habría que averiguar todavía, después de eso, si nuestro mundo no tardará demasiado en ser feliz.

García.- ¡Oh! si hablamos de felicidad... cuestión tan relativa...

García.- Porque el *progreso* dice: el que no está radicalmente conmigo esta contra mí, y castiga a los tibios.

Martín.- Según eso, habría que renegar de todo lo atrasado, aunque fuera querido, so pena de sufrir.

García.- Casi puede considerarse ley.

Martín.- ¡Bah! ¡entonces... yo me quedo con los míos, porque no quiero ser fanático, ni aún del progreso!

A lo que responde García:

García.- Sí, esos sentimientos son muy elevados, muy dignos de ustedes, pero el hecho es, lo repito, que no se ponen impunemente barreras al *progreso*, ni aún en nombre del sentimentalismo. ¡Es tan peligroso! De repente, los que se oponen a su marcha, aunque sea indirectamente, son arrollados por él, como los alguaciles, cuando tratan de volar contra el viento. (p. 73)

En el desarrollo de la acción, se produce por fin una lluvia torrencial que anega los campos, mata la hacienda que no tiene albardones donde refugiarse e incluso a Don Pedro que por salvar la casa apuntalándola, es arrastrado por la corriente.

En doloroso diálogo, Martín justifica la desaparición de Don Pedro, criollo de ley, que prefirió morir antes que perder lo que él creía su felicidad.

Leonor.- ¡Ah! ¡Ya se, ya se! ¿Tatita, tatita, tatita? (...)

García.- ¡Cómo llora la desgraciada!

Lucía.- Parece que se le hubiera acabado todo en el mundo.

Martín.- ¡Y puede ser que así sea, señorita!... Su casa está en ruinas, la corriente se ha llevado su fortuna... ¡Y cuántas ilusiones arrebatadas, como preparándola para el tremendo golpe de hallar a su padre muerto!

García.- ¡Y decir que hace dos años, cuando le propuse los desagües, pudo evitarse este porvenir, y crear uno nuevo!

Martín.- Murió en su ley, defendiendo lo que anhelaba conservar, oponiéndose al *progreso* que quería transformarlo todo o suprimirlo... Defendía su felicidad... La inundación se lo llevó... Otra ha estado a punto de llevarnos a nosotros más jóvenes, más fuertes... No hemos llegado bastante lejos... (p. 111)

En la obra, aunque tangencialmente se insinúa otra realidad, la explotación del criollo por el gringo. En un breve pasaje, cuando unos hombres encuentran el cadáver de Don Pedro, comienzan a revisarle los bolsillos por si tenía algo, y se produce el siguiente diálogo:

Nutriero 1.- ¿Y te has fijau si tenía algo en los bolsillos?

Jerónimo.- No. Pero ya sabés que nunc'andaba con plata... ¡Cómo tenía libreta l'esquina, aunque el gringo Manuel le apuntara con el tenedor: tres rayas o cuatro en vez de una! (p.106)

Este es otro testimonio de la realidad argentina de ese momento que deja Payró con su habitual perspicacia, observación y habilidad para que esta acción, aún sin comentarla, quede documentada en la obra. El título de la pieza *Sobre las ruinas* preanuncia que después de

ocurrida la tragedia, los personajes, la hija Leonor, con su hermano Juan y ayudados por su primo Martín, decidirán, ante lo irreparable, comenzar de nuevo, pero teniendo en cuenta los adelantos técnicos, el *progreso*. Ellos también son criollos, pero ya lo habían dicho antes “transformados”, para así encarar el trabajo del campo con otras pautas culturales, aquellas importadas por los “gringos” y que a ellos les daba resultado. Y así comentan y planifican:  
 Juan.- ¿Cómo es eso de la sociedad? ¿Y l'estancia?

Martín.- La dejo para venir a trabajar honrado e independiente en lo mío... con los míos. Uno es rey en su casa.

Juan.- ¿Pero...perdés una fortuna?

Martín.- Para ganar otra... Hay mil caminos en la vida... Ciego el que se estrella testarudamente por seguir uno, creyendo que es el único... Lo que sí, mi pobre Juan, habrá que hacer cosa muy distinta que antes.

Juan.- Mirá, Martín: soy bruto pero no tanto que no comprenda las cosas que saltan a la vista... Y si esos modos nuevos de criar hacienda ponen rico a medio mundo, criollos y gringos, claro está que yo los haría también... si supiera. Pero vos sabés, en cambio...y yo... ¡bah! ¡yo seré tu pión!

Martín.- Mi socio y mi hermano... ¡Tienes un corazón más grande que una casa, Juan! (p.121) y desde luego, en el campo que les pertenece, donde crecerán los hijos que quizás sean los que unan las generaciones, el pasado, con el presente y el futuro.

Juan.- ¡Y a todo esto, ande irá a pará mi ranchito!

Martín.- En él viviremos hasta que se caiga ese alero, el último resto, con esta tierra que

pisamos y con nosotros mismos de lo que hicieron y conquistaron nuestros nobles y rudos abuelos. Sobre esas ruinas alzaremos entonces otro edificio que envejecerá y derrumbará a su vez. La vida tiene crueldades, pero no la de que las ruinas sean eternas ni tampoco la de que todo lo viejo desaparezca arrastrado por el turbión como un guiñapo, sin merecer una mirada ni una lágrima. Tu rancho será nuestra casa, Juan: casa a la antigua, costumbres a la antigua, corazones viejos, ¡pero ideas nuevas! La inundación nos ha llevado hartos cariños para que sigamos empeñados en no hacer desagües.

Juan.- ¿Y diande vi a sacar yo ideas nuevas?

Martín.- Del corazón, de tu hermoso corazón. Quizás seas un retardo de la generación anterior, con la que laboraste, pero él es también un elemento sano, y tus hijos serán lo que nosotros, e irán más lejos que nosotros.

Juan.- Sí, pero yo, yo que no valgo nada...

Martín.- Ni éste, que es el hombre de ciencia (por García), ni éste que es el trabajador estudioso (él mismo), ni éste, que es el hombre primitivo, vale más uno que otro...(p. 129)

Cada cual desempeña honradamente el papel que le ha tocado...(p. 130)

Con estos conceptos termina Payró su pieza teatral y a través de ellos queda sin duda reflejada la finalidad social y didáctica impuesta a la misma, demostrando también que lúcido testigo fue de la época que le tocó vivir, como conocía el país, sus problemas, y la esperanza que tenía puesta en el futuro.

Payró introduce con esta obra en el teatro argentino el tema de la transformación de la pampa húmeda, posibilitada por los adelantos tecnológicos: el alambrado, el ferrocarril, el

mestizaje del ganado y las nuevas técnicas de cría, y por la llegada del inmigrante que se incorpora con una mentalidad distinta, para lograr aquí en América, lo que nunca había podido realizar en su tierra de origen.



*Inundación.*

La otra obra que analizaremos someramente es *Marco Severi*. Habíamos dicho que el teatro reflejó el impacto social de la inmigración a través de todos sus géneros, entre ellos la obra de tesis o de ideas, que expuso, entre otros temas, el desamparo de los proletarios extranjeros frente a las leyes. En este marco transcurre esta obra teatral. Nos presenta a un tipógrafo italiano, próspero, casado en la Argentina y

padre de un niño, cuyas generosas ideas sociales lo llevan a planear, después de haber pagado la mitad de la instalación y bienes de su imprenta, que el resto lo hagan los obreros con las ganancias que reciban, constituyendo con ello una cooperativa. Sus obreros lo respetan y lo quieren por sus condiciones de hombre probo, recto, justo, buen patrón.

Cuando Luis Vernengo, ese es su nombre, el día de su cumpleaños está a punto de concretar su proyecto, se descubre su verdadera identidad, no es Luis Vernengo sino Marco Severi, un italiano que siendo muy joven y muy buen tipógrafo, sin trabajo y con una madre muy enferma, aceptó falsificar unas planchas para hacer moneda del país. Con el dinero que le pagaron llevó a su madre donde el médico le había indicado, pero ya no hay remedio, muere no sólo por el mal que padecía sino básicamente por hambre.

En tal circunstancia, se entera de que sus cómplices habían sido descubiertos y huye, consigue embarcarse, llegar a la Argentina, tierra de promisión, y cambiando su identidad, inició una nueva vida. La diligencia de un detective o pesquisa argentino que comienza a trabajar en la imprenta y consigue una foto antigua, lo descubre y ayudado por un carabiniere venido expresamente de Italia, está decidido a aplicar a este hombre la Ley de Extradición, sin tener en cuenta la vida que ha llevado desde su ingreso a este país y su comportamiento como persona. Sin embargo, los buenos antecedentes, la comprensión del Juez a cargo del caso que comprende la terrible situación, gestiones de amigos y sobre todo de su esposa que conmueve al Sr. Ministro de Relaciones Exteriores de la Argentina que en consulta con su par de Italia, logra que éste le pida el indulto al Rey que se lo concede. El drama termina felizmente.

Ahora bien, el nudo de la trama gira alrededor de dos leyes, la de Extradición y la de Residencia. Es

necesario comentar algo al respecto.

Desde 1880 comenzaron a advertirse en el país, en los medios obreros e intelectuales, la influencia de las nuevas ideas sociales con que arribaron a nuestras playas muchos inmigrantes, particularmente activos en sus respectivos países, en distintos partidos socialistas.

Ya señalamos que en 1896 se constituyó el Partido Socialista bajo la dirección del joven médico Juan B. Justo y con la participación entre otros de Roberto J. Payró, José Ingenieros y Leopoldo Lugones. Al mismo tiempo surgió como órgano periodístico de la Institución, "La Vanguardia". Paralelamente en Europa se formaba y desarrollaba el movimiento anarquista, que llega a América junto con los inmigrantes, y se acentúa en nuestro país cuando a fin de siglo llega al país el conocido agitador y anarquista italiano Pedro Gori.

En un principio ambas asociaciones estuvieron integradas en su mayoría por obreros extranjeros, y si bien las ideas revolucionarias que traían eran atractivas e interesaron a muchos obreros, extranjeros o no, ello se debía, fundamentalmente, a que existía un estado de miseria real; había un exceso de desocupados y por consiguiente una mano de obra muy barata.

En 1897 se había realizado la primera manifestación de los sin trabajo, que se dirigió precisamente a la calle Florida cuando los carruajes volvían de su paseo diario por Palermo, produciéndose el consiguiente pánico en la población y al mismo tiempo una severa represión policial. Esta situación se vio agravada en 1902 por las huelgas, primero en el Mercado de Frutos y luego una particularmente violenta en el puerto que trajo como consecuencia la promulgación el 2 de Noviembre de ese año la Ley de Residencia, "que autorizaba a la policía para deportar sin formación de

causa, a los agitadores extranjeros” (9), en cuya propaganda insidiosa se hacía recaer la razón única de los desórdenes.

El drama comienza cuando Benito, uno de los empleados de la imprenta, pesquiza de la policía, ingresa a la misma como obrero, tratando de comprobar si Luis Vernengo es anarquista, y si está o no relacionado con esos disturbios. Acostumbrado a conservar rostros en la memoria, le pareció conocido el de don Luis y consigue con artimañas un retrato traído de Italia y descubre que es Marco Severi, un prófugo por estafa, a quién si debe aplicársele la *Ley de Extradición*, que había firmado la Argentina conjuntamente con otros países, entre ellos Italia.

El personaje central, Luis Vernengo, aparece en la obra como un extranjero agradecido, que le debe todo a esta tierra, ya que le ha dado seguridad, paz, trabajo y además una familia. Dice hablándole al Juez:

Luis.- ¡Oh! ¡En Italia! ¡Ah, señor Juez! Ustedes que llaman al extranjero para que comparta su trabajo y sus beneficios; ustedes que reciben tan amistosa, tan generosamente; ustedes que al cabo de un corto tiempo lo consideran como miembro de su gran familia, ¿por qué, por qué tienen esta ley implacable que no perdona al que ha merecido perdón, y que no sólo lo castiga a él, sino que maltrata y maldice cuanto tiene alrededor, hundiendo a los suyos en la miseria y en la vergüenza, dispersando al viento cuanto su esfuerzo creó, prolongando la inicua pena hasta en sus mismos hijos...¡Oh! ¡Vea señor Juez! ¡Le juro que desde que pisé este país, desde que empecé a trabajar con fruto, desde que formé un hogar que creía bendito, fui, otro hombre. ¡Marco

Severi quedó en Italia con su espantosa pesadilla de un minuto! ¡Luis Vernengo es un hombre útil y honrado! ¡Pero se mata a Luis Vernengo para hacer resucitar en cambio al delincuente Marco Severi! ¡Se destruye lo que ha hecho Luis Vernengo, su hogar, su obra, su porvenir, para que resurja la falta no cometida por Marco Severi!...(p. 176-177)

Juez.- Cálmese, cálmese.

Luis.- Pero usted es bueno, señor Juez; usted comprende, usted es hombre, usted es hijo de este país benévolo y tolerante, más amplio y generoso que las viejas sociedades europeas; usted hará por mí lo que otro no haría, usted me dará la libertad, usted me devolverá a mi familia y a mis obreros... (p. 177)

La persona de este hombre que realmente se ha regenerado al llegar a estas tierras y que en realidad fue delincuente o delinquirió porque las circunstancias lo apremiaron, es aseverado por el mismo pesquisa que lo apresara, con lo cual el autor disipa toda duda sobre la hombría de bien de Marco Severi o Luis Vernengo, como queramos llamarle.

Juez.- ¿Usted prendió a Marco Severi?

Benito.- Sí, señor Juez.

Juez.- ¿Cómo lo descubrió?

Benito.- Hace más de mes y medio, señor Juez. El retrato había venido hacía mucho pero ¡qué! ¡yo ya ni me acordaba! Como decían que era anarquista y los demás también, me mandaron de Investigaciones para que averiguara, porque yo fui tipógrafo...

Juez.- Bueno, bueno, adelante.

Benito.- Yo, pues, entré como tipógrafo en la imprenta de Don Luis... Marco Severi, quiero decir, para ver lo que andaba tramando.

Juez.- ¿De modo que lo descubrió por casualidad?

Benito.- Un poco por casualidad...

Juez.- Pero ¡Al grano! ¿Es anarquista Severi?

Benito.- Lo que es, es un alma de Dios... Pero en cuantito lo ví, me pareció conocerlo. "Yo he visto esa cara entre los retratados"...

Juez.- Lo que quiero es informes sobre la conducta de Vernengo o Severi.

Benito.- Ya le dije, señor Juez, que era un alma de Dios, bueno como el pan y hasta medio tilingo... No se mete en nada. Siempre está con la mujer y el chiquilín, como un bobeta. Pero dice que quiere que todos los de la imprenta sean felices y se hagan ricos junto con él. ¡Mire que otario! No le dije que era...

Juez.- ¡Basta! ¿De modo que no tiene antecedentes desfavorables?

Benito.- Que yo sepa... (p. 175)



*Dibujo de Roberto Páez en  
"Encrucijadas", UBA, Revista de la  
Universidad de Buenos Aires, Año  
3, Número 5, Marzo de 1997.*

Esta obra, en la época en que fue escrita despertó mucho interés en el público (se representó cuarenta y cinco veces) porque reflejaba un problema concreto y real, de ese momento, dada la situación política que se vivía donde el gobierno estaba sancionando leyes como la 4144 (Ley de Residencia) para neutralizar la acción de los gremios.

El planteo de Payró, si bien tiene proyecciones sociales, es totalmente individualista. Marco Severi no es político, no es agitador, no representa a la clase obrera, sino que en cambio es un ejemplo de transgresión a las leyes en vigencia, por eso puede y debe aplicársele la Ley de Extradición. Por estas mismas razones permite una solución individual, que premia la capacidad de un hombre de regenerarse, que siendo extranjero por sus valores éticos y morales logra la estimación y el respeto y por ende la absolución, en un medio propicio, la sociedad argentina de principios de siglo.

Las ideas de Payró son las mismas en toda su obra teatral. Dijimos que era un soñador. Ellas giran en torno del triunfo del progreso y del trabajo, de las ideas sanas y del respeto entre los hombres. Las expone con sencillez y espontaneidad y un ritmo adecuado. No olvidemos que con su producción teatral es uno de los fundadores del moderno teatro nacional.

*Caricatura de  
Pintos Rosas  
referida a los  
inmigrantes  
Revista "El Hogar",  
1917.*



# NOTAS

---

- (1) Capítulo, Nº 18, p. 652.
- (2) Capítulo, Nº 28, p. 654.
- (3) Capítulo, Nº 28, p. 654.
- (4) Soto, L. E. *El Cuento*, p. 312.
- (5) Onega, G. *La inmigración en la...*, p. 103.
- (6) Payró, R. J. *Violines y Toneles*, pp. 58-63 y 93-99.
- (7) Onega, G. *Ob. cit.*, p. 5.
- (8) Giusti, R. J. *El Teatro*, p. 563.
- (9) Palacio, E. *Historia Argentina*, pp. 312-313.

# BIBLIOGRAFIA

---

GIUSTI, Roberto F. *El Teatro*. (En: *Historia de la Literatura Argentina*, dir. R. A. Arrieta, Tomo IV, cap. VI, p.511-604. Buenos Aires, Peuser, 1959).

GONZALEZ DE DIAZ ARAUJO, Graciela. *El Inmigrante en el Teatro Argentino.(1886-1910)*. México, Instituto Panamericano de Geografía e Historia, 1985. Separata de "La Inmigración en América Latina. Primeras Jornadas Internacionales sobre la Migración en América". Serie Inmigración, vol. II, p. 85-95.

JITRIK, Noé. *Realismo y Picaresca: Roberto J. Payró*. Buenos Aires, CEAL, 1965. (Colec. Capítulo, Biblioteca Argentina Fundamental, Fascículo Nº 28).

MORALES, Ernesto. *Historia del Teatro Argentino*. Buenos Aires, Ed. Lautaro, 1944. 295 p. (Colec. Comedia).

Municipalidad de Mercedes (Buenos Aires). *19 de Abril 1867-1970. Roberto J. Payró nació en Mercedes*. Dirección de Cultura, Serie: Cuadernillos ANTIGUA GUARDIA DE LUJÁN, Año III, Nº 7, 1970. 24 p.

ONEGA, Gladys S. *La Inmigración en la Literatura Argentina (1880-1910)*. Santa Fe, Universidad Nac. del Litoral, Fac. de Filosofía y Letras, Cuadernos del Inst. de Letras, 1965. 134 p.

PALACIO, Ernesto. *Historia de la Argentina. Tomo II. 1836-1943*. Buenos Aires, Edit. A. Peña Lillo, 1968. 414 p. 5ª Ed.

PAYRO, Roberto J. *Teatro Completo*. Estudio preliminar de Roberto F. Giusti. Buenos Aires, Libr. Hachette, 1956. 589 p, (Colec. El Pasado Argentino).

PAYRO, Roberto J. *Violines y Toneles*. Buenos Aires, CEAL, 1968. 165 p. (Capítulo, Bibl. Arg. Fund., Nº 28)

PRIETO, Adolfo. *Diccionario Básico de la Literatura Argentina*. Buenos Aires, CEAL, 1968. (Capítulo, Bibl. Arg. Fund., N° 59).

SOTO, Luis Emilio. *El Cuento*. (En: *Historia de la Literatura Argentina*, dir. R. A. Arrieta, Tomo IV, Cap. IV, p. 285-450. Buenos Aires, Peuser, 1959)

TURRENS, Juan F. *Curso de Historia Argentina*. Buenos Aires, Edit. Huemul, 1970, 320 p. 2ª Ed.



*"Patio de conventillo", Graciela Toranzo Calderón (detalle).*

*Jorge A. Dubatti*

Vida cotidiana y teatro argentino (1900-1920):

La convención dramática costumbrista

**C**omo las dos caras de un papel, en el teatro conviven dos naturalezas: es a la vez “monumento” y “documento”, a la par que objeto, artefacto (obra dramática en sí, con sus propias reglas de constitución) tiene un múltiple valor testimonial. El teatro se sale de sí y nos habla de otras existencias: de quien lo ha escrito, de quienes lo consumen, de la sociedad en cuya cultura descansa. Esta afirmación se hace inobjetable si se asume una perspectiva comparatista y se

confrontan rápidamente las diferencias culturales muy visibles entre un sainete rioplatense y otro español. Los tipos, las fábulas, las referencias contextuales, el lenguaje responden a distintas dinámicas sociales. De allí que en la búsqueda de una definición de identidad cultural y literaria para Latinoamérica se haya propiciado el “comparatismo contrastivo”. (1)

Las formas de *documentalidad* del teatro radican en el registro, explícito o implícito, que en las obras o en los espectáculos determinan las prácticas culturales de nuestra sociedad. Cultura, en un sentido muy abarcador, sería entonces toda manifestación de vida comunitaria o individual en su contexto histórico.

El teatro concreta dicho registro a través de un sistema de convenciones. La convención teatral es de dos formas documental: en primer lugar, en sí misma, en tanto se la utiliza en un determinado momento del sistema teatral (por ejemplo, el *grotesco criollo* encierra como convención una necesidad expresiva que implícitamente nos está definiendo una forma de escritor y de público en estrecha relación con la situación histórico-social de los veinte y de los treinta en la Argentina), es decir, hay una semántica de la forma por la cual la convención *per se* tiene un valor documental. En segundo lugar, la convención teatral está puesta al servicio de un enunciado, de la construcción de imágenes que encierran también un valor testimonial (el grotesco criollo constituye, por ejemplo, su mundo representado en torno a imágenes de la inmigración y el fracaso). En resumen, la convención teatral tiene un valor documental doble: en sí misma como producto estético y en funcionamiento como productora de imágenes y de una lengua.

Hecha esta salvedad, para nuestra comunicación nos limitaremos a la segunda forma, el documentalismo teatral que portan las imágenes y la lengua de las obras dramáticas y espectaculares. La llamaremos la

*convención costumbrista*, aquella por la que el teatro se pone al servicio de la representación de *hábitos culturales* de nuestra sociedad. Entre dichos hábitos ingresan las prácticas de la vida de todos los días. La convención costumbrista no es privativa de un solo género o de una sola poética. Se la puede encontrar tanto en el teatro ilusionista (por ejemplo, en el realismo o en el naturalismo) como en el teatro teatralista (el que autoseñala la naturaleza convencional de la obra o el espectáculo, por ejemplo, el sainete o la comedia). Por supuesto, en una y otra forma asume inflexiones diferentes que trataremos de señalar. (2)

En el *teatro realista* la convención costumbrista tiene su desarrollo más completo y atraviesa todos los niveles de la obra. Entre 1900 y 1920, en la Argentina, ejemplo paradigmático de este tipo de teatro es la obra de Florencio Sánchez. El realismo persigue construir una imagen teatral que se mimetice con nuestra percepción cotidiana de lo real. (3) En *En familia* (1905), como en *Barranca abajo*, *La gringa*, *M'hijo el doctor*, *Los muertos*, *Nuestros hijos*, Sánchez se propone generar un efecto de ilusión de la realidad tal que supongamos que lo que vemos no es teatro sino la realidad en sí misma. Si nos detenemos en *En familia* podemos discernir elementos documentales hasta en su nivel sintáctico. El sujeto, Damián, sale de su inacción para sacar a su familia de la *miseria*. Lo que lo mueve es una concepción de la vida que se sintetiza en la noción de *honra social* por la cual cada hombre debe cumplir un papel decoroso, es decir, acorde a su rango y su lugar social, en su medio. La familia de Damián pertenece a una clase media venida a menos por una serie de *vicios* de sus miembros, tan poderosos que determinarán el fracaso de la empresa de Damián. (4) Miseria y honra social son ya dos datos del mundo representado en *En*

*familia* que más allá de sus posibles rasgos simbólicos tienen una función documental sobre la situación de la franja “baja” de la clase media porteña a comienzos de siglo. Estos datos permiten una inserción del texto en la cultura y en la historia.

En otro nivel, el de la intriga, el realismo de Sánchez trabaja con *personajes referenciales*, es decir, que encuentran correlato evidente con individuos o grupos de la serie social. El sistema de personajes de *En familia* diseña un conjunto de *tipos* sociales perfectamente reconocibles en la Buenos Aires de 1905. Interesan especialmente dos: Eduardo y el padre, Jorge. Eduardo es un tipo que sintetiza uno de los tópicos de fin de siglo relacionados al concepto de “degeneración” y “abulia”. Es un “neurótico” en un sentido social, un “vago” dentro de la imaginería porteña (en él podemos leer una representación de un mito que todavía hoy circula entre nosotros: el de que a los argentinos no les gusta trabajar). El padre se relaciona con el tipo del especulador y jugador compulsivo que ingresa en la literatura argentina con el “Ciclo de la Bolsa”, hacia los noventa. El resto de los personajes de la familia se caracteriza por un rasgo constante en los personajes del teatro argentino: se quejan pero no hacen nada por salir de su situación, esperan soluciones de los otros, colocan todas sus energías únicamente en la agresión mutua.

Al recorrer todos los niveles de construcción de *En familia*, vemos que manifiestan ciertos núcleos problemáticos que tienen continuidad con la realidad histórica y con otros discursos sociales del momento. En el realismo de *En familia*, miseria, honra social, abulia, neurosis, vicios masculinos, registros lingüísticos son marcas de un documentalismo que ilustra rasgos de la vida cultural porteña en las dos primeras décadas del siglo.

Pero es indispensable completar la lectura de las obras dramáticas con un claro conocimiento de la realidad histórica y la situación social: el texto no es en sí garantía de su continuidad con lo social y lo histórico. El teatro es arte, y por lo tanto al proceso de *observación* se suma el de *simbolización*. Es indispensable para reconocer la convención costumbrista separar ambos elementos. El teatro no es “reflejo” sino lenguaje promovido a símbolos, y parte del estudio implica ser conciente del íntimo contacto *observación social* y *estilización teatral*. En términos de Lotman, (5) el teatro es una modalización de segundo grado, por lo tanto en ella pueden reconocerse los elementos culturales que actuaron como modalización de primer grado, las manifestaciones de la vida cotidiana que el creador ha observado.

Este mecanismo de observación y simbolización, a la par fundamentación y cambio de lo teatral en lo cotidiano, es conciente en los dramaturgos argentinos de comienzos de siglo. En su *Próspera* (1903) David Peña, (6) hace decir a su personaje-dramaturgo Joaquín:

*Joaquín- Anhelo que el teatro me muestre una sociedad en masa y tal cual es. Quiero ver hasta ciudades en la escena, sí, por medio del simbolismo de sus personajes. Conocer por ellos las virtudes, las desgracias, los errores, los delitos, la nobleza, el destino de todo un pueblo. Una obra que en cualquier momento de su representación causa la impresión de la verdad del lugar y del momento que la informan, como un cinematógrafo aumentado con el color, el acento, la vida de los personajes y la escena que reflejan. (...) ¿Por qué no ensayar la traslación de la vida real en unión con la ficticia, en forma tan sincera y tan sencilla que resulte imperceptible la línea que las separa?*



El valor documental de algunos textos resulta muchas veces una incitación para la investigación de la historia de la vida cotidiana: por ejemplo *Los invertidos* (1914) de José González Castillo presenta una vida nocturna porteña casi desconocida y que arroja luz sobre los hábitos amorosos poco convencionales en las representaciones que la literatura ha conservado sobre la clase alta. (7)

En el teatro de Payró se da cabida a diferentes imágenes de Buenos Aires que también combinan realismo teatral y veracidad histórica. La lectura del drama rural *Sobre las ruinas* (1904) nos habla de los contrastes entre la vida social pomposa de la capital, su intensa actividad cultural, su velocidad y dinamismo modernos y la naturaleza y hábitos más arcaicos de los campesinos. (8)



Dibujo de Roberto Páez, en "Encrucijadas", UBA, Revista de la Universidad de Buenos Aires. Año 3, Número 5, Marzo de 1997.

Nicolás Granada asumiendo el punto de vista de paisanos que visitan Buenos Aires construye una imagen de la ciudad como espacio de encierro, opresión, engaño, enfermedad, inmoralidad en su pieza *¡Al campo!* (1902) (9). El texto de Payró y el de Granada proponen dos maneras distintas, casi opuestas, de testimoniar el debate de la Modernidad, tomando la ciudad como producto quintaescenciado de sus efectos.

Roberto Payró en su *Marco Severi*, drama de ideas de estética realista, problematizará las ventajas e inconvenientes de la Ley de Extradición (no, como ha sostenido la crítica equivocadamente, la Ley de Residencia) y el debate de la inserción del inmigrante en la sociedad argentina.(10)

En la obra de Gregorio de Laferrere los puntos de partida temáticos se originan de la observación social: en *Jettatore* (1908) se registra la vigencia de ciertas supersticiones; en *Los invisibles* la manía de los porteños por el espiritismo.(11) Hay que poner esta pieza de Laferrere en correlato con la abundante literatura espiritista que desde 1880 ha inundado Buenos Aires, especialmente en obras de Allan Kardec, Antoinette Bourdin, Alfredo Russel Wallace, entre otros. (12)

Aunque no muy frecuente en el teatro nacional, la aristocracia ingresa con sus costumbres cotidianas a partir de un conjunto de obras entre las que figuran *Próspera* de David Peña, *Bajo la garra* de Gregorio de Laferrere, *La dote* y *Por cuatro garabatos* de Alfredo Duhau, *Nuestra dueña* y *Las estatuas* de Roberto Gache y *La enemiga* de César Iglesias Paz, entre otros.(13)

Vamos ahora, como muestra de teatro teatralista, la convención costumbrista en un sainete de Carlos Mauricio Pacheco, *El diablo en el conventillo* (1916) (14). Sin duda, en el sainete el dramaturgo no



"Patio de conventillo".

persigue dar una visión mimética de lo real: se acentúa la invención específicamente teatral por el efecto de deformación caricaturesca. Sin embargo, esto no determina una total independencia del sainete respecto de la serie socio-histórica. Si logramos deslindar los rasgos específicos de la convención teatralista y actoral (a rasgos generales la *machieta*), podemos sin duda encontrar contactos entre los tipos del sainete y su lenguaje con los habitantes marginales de Buenos Aires. Un especialista en el género, Tulio Carella, define el sainete como "pieza breve, jocosa, que refleja las actividades cotidianas del pueblo". (15) Según Tulio Carella:

*La vida sin restricciones es captada: el acaecer político, las ideas ácratas, el cuento del tío, la cachada, las manías colectivas, el drama amoroso, el problema íntimo, la redención y la perdición y no falta el trascendente rasgo metafísico.* (p.18)

Más allá de la convención caricaturesca, en *El diablo en el conventillo* Pacheco incluye un registro de costumbres que parten de su observación, fundamentalmente en torno de la ignorancia popular y

la facilidad de arraigo de las supersticiones, a la par que el aprovechamiento de esta circunstancia por parte de los “vivos” como Quiñones y el Farolero. Las referencias al mundo del barrio, a la situación contextual (la Guerra Mundial del 14), a las prácticas sociales del momento (espiritismo, velorios, las relaciones vecinales, las reacciones folklóricas frente a la supuesta manifestación diabólica, la prostitución, etc.) evidencian que en el sainete no se quiebran los vínculos con lo real, no se produce un aislamiento autosuficiente sino un fecundo intercambio entre observación y convencionalización. Los ejemplos podrían multiplicarse: la institución política en *Los políticos* (1897) de Nemesio Trejo, los carnavales en *Los disfrazados* (1906) de Carlos Mauricio Pacheco, la vida nocturna de Buenos Aires en *Los dientes del perro* (1916) de González Castillo y Weisbach, el mundo de la calle y los medios de transporte en *El viaje aquél (...)* de Discépolo y De Rosa (1914), entre muchísimos.

## **Conclusión**

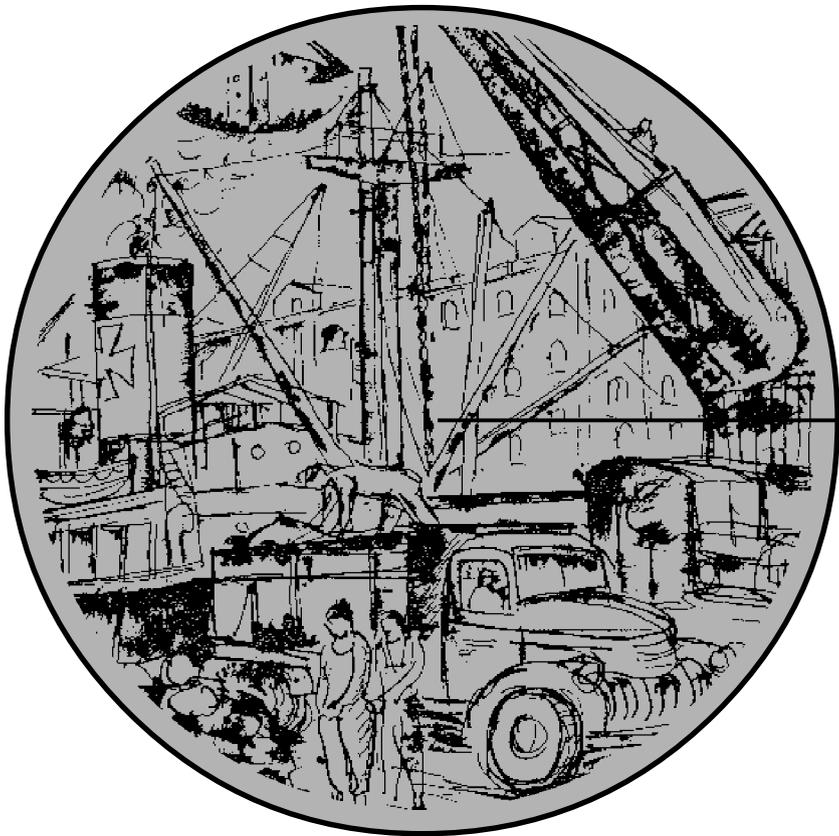
El teatro argentino tiene un definido valor documental (en su doble inflexión: como forma en sí y como productor de imágenes sociales) tanto en las poéticas realistas como en las más convencionales, del drama naturalista al sainete y la comedia satírica. En todas las piezas, y siguiendo la especificidad de sus poéticas, puede discernirse un conjunto de rasgos relacionables con el contexto cultural porteño. Se trata de distinguir, a partir de un conocimiento detenido de la historia, observación y simbolización y así el teatro se convierte en un fecundo depositario de los hábitos culturales y la vida cotidiana de nuestra ciudad.

# NOTAS

---

- (1). Ana Pizarro (comp.), *La literatura latinoamericana como proceso*, Buenos Aires, CEAL, 1985.
- (2). Para las diferencias entre ilusionismo y teatralismo, seguimos a John Gassner, *The Theatre in Our Times*, New York, Crown Publishers, 1963.
- (3). Para una definición de la poética realista en el teatro, véase Jorge A. Dubatti, "Teatro y Sociedad en *Los Santos* de Pedro Salinas", en AAVV, *Pedro Salinas. Recuerdo y Homenaje* (Universidad Nacional de Cuyo, Facultad de Filosofía y Letras, 1991)
- (4). Florencio Sánchez, *Obras Completas*, Buenos Aires, Schapire, Tomo II, 1968.
- (5). Juirj Lotman y Boris Uspenskiy, "Sobre el mecanismo semiótico de la Cultura", en J. Lotman et al., *Semiótica de la Cultura*, Madrid, Cátedra, 1979, p.69 y sig.
- (6). David Peña, *Próspera*, Buenos Aires, Eudeba, 1964 (Tomo V de la Breve Historia del Teatro Argentino compilada por Luis Ordaz), p. 39.
- (7). Sobre este texto véase David William Foster, "José González Castillo *Los Invertidos* and the Vampire Theory of Homosexuality", *Latin American Theatre Review* , 22/2 (Spring 1989), p. 19-29.
- (8). Roberto J. Payró, *Teatro Completo*, Buenos Aires, Hachette, 1956.
- (9). Nicolás Granada, *¡Al Campo!*, Buenos Aires, Plus Ultra, 1974.
- (10). Al respecto, véase nuestro trabajo "*Marco Severi* y los límites de su tesis" (en prensa).
- (11). Gregorio de Laferrere, *Las de Barranco. Los invisibles*, Buenos Aires, La cultura argentina, 1923.
- (12). Antonio Pagés Larraya, Estudio preliminar a Eduardo L. Holmberg, *Cuentos fantásticos* Buenos Aires, Hachette, 1957 p.39-40.
- (13). Véase Introducción de Luis Ordaz al volumen citado en Nota 6, p.9-12.
- (14). Incluido en Susana Marco et al., *Antología de género chico criollo*, Buenos Aires, Eudeba, 1976.
- (15). Tulio Carella, *El sainete criollo*, Buenos Aires, CEAL, 1967, pp. 17-18.





*“El puerto”, dibujo de Atilio Rossi  
(detalle).*

*Rosalía Gila*  
*Viviana Rivelli*

---

Análisis de la “Ciudad de Buenos Aires” como  
espacio metafísico a través de la obra de Ernesto Sábato

## **E**ncuadre Filosófico

Comenzaremos por desarrollar brevemente la visión existencialista desde el punto de vista heideggeriano, desde la cual analizaremos la concepción metafísica de la ciudad en Ernesto Sábato, que elige a Buenos Aires como escenario del “Ser”.

En primer lugar, consideramos la necesidad de hacer un análisis de la “existencia” para

“comprender” la “metafísica Existenciaria”. Heidegger llama en su obra *Ser y Tiempo*, “Dasein” al fundamento de la existencia humana que reside en el “Ser” y coincide en la narrativa Sabatiana con la ciudad de Buenos Aires, la cual puede caracterizarse, como “la residencia del Ser”.

El “Dasein” es “ser en el mundo”, que significa el “encontrarse”, es el “estado-de-abierto”; el hombre tiene así contacto con las cosas y con los entes, con la ciudad y su gente. Este encontrarse significa estar “dispuestos” de alguna manera: solitarios, desesperanzados, enamorados, nostálgicos. Estos estados de ánimo abren el “estado de yecto”; “...la situación de encontrarse arrojado a la existencia, de que hemos sido lanzados al mundo. Esta circunstancia no la hemos previsto, nadie nos ha preguntado si queríamos existir o no; porque toda decisión supone ya el haber sido lanzado al mundo”. (a)

“El hombre para existir necesita de las cosas, del calor del sol, de la firmeza del suelo sobre el que camina; todo ello le permite vivir y existir. Pero a la vez que lo sostiene, estos elementos lo dominan y amenazan, pues su cuerpo está sometido a la enfermedad y en definitiva a la muerte... De modo que todo ello, el cosmos en el cual el hombre está “colocado” bajo el cielo, es decir, en la totalidad en el universo, es algo que el hombre “siente” como algo omniabarcador, dominante y subyugante y que de continuo lo está enajenando. Toda existencia es esencialmente amenazada; no sólo por una hecatombe atómica, sino por las enfermedades, por la vejez, por la locura y por la estupidez”. (b)

Es así como sobreviven y deambulan los

personajes de Sábato, agónicamente, en “estado-de-yecto”, como héroes existencialistas, como marionetas lanzadas a este lugar, a esta ciudad, condenados a un destino de soledad y desesperación que nace de la angustia primera de saberse “tirados”, “arrojados” a esta existencia, a este mundo que los sorprende “siendo”, viviendo, luchando contra infinitos monstruos, que los atormentan constantemente, porque realmente ninguno de ellos ha previsto que iba a existir. Pero no todo es desesperanza, también existe una búsqueda de eternidad, de comunión, a través de frágiles encuentros, de un íntimo reconocimiento en los lugares más simples de la ciudad, se atisba el anhelado Absoluto; ésta es para Sábato, la verdadera misión del arte; expresada magistralmente en Abaddón... cuando se dirige a un joven escritor: *“...sentirás la anhelada presencia, el esperado signo de un ser que desde otra isla oye tus gritos, alguien que entenderá tus gestos, que será capaz de descifrar tu clave. Y entonces tendrás fuerzas para seguir adelante, por un momento no sentirás el gruñido de los cerdos. Aunque sea por un fugitivo instante, verás la eternidad.”*

### **Los parques como espacio de la soledad y la meditación**

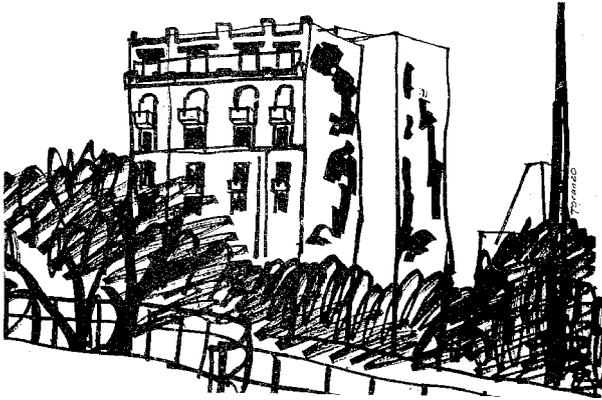
Los Parques de la ciudad, especialmente el Parque Lezama, con sus sombríos y escarpados senderos, estrechamente vinculado con los orígenes de la ciudad misma, son escenario para los encuentros y la meditación, para la anónima tristeza de los solitarios. *Sobre Héroes y Tumbas*

comienza en este parque, frente al simbólica estatua de la diosa Ceres, vinculada con la tierra y la fecundidad: *"...lo imaginaba en aquel viejo parque, con la luz crepuscular demorándose sobre las modestas estatuas, sobre los pensativos leones de bronce, sobre los senderos cubiertos de hojas blandamente muertas..."*

*"Esa hora en que todo entra en una existencia más profunda y enigmática. Y también más temible, para los seres solitarios que a esa hora permanecen callados y pensativos en los bancos de las plazas y parques de Buenos Aires."* (SHT, p.12)



Frente al Parque  
Lezama, Iglesia  
Ortodoxa Rusa.



Vista desde el  
Parque Lezama.  
Edificio Marconetti.

### El anochecer: espacio existencialista de la muerte y el desamparo

Sábato adhiere fervientemente a la filosofía existencialista, entiende la existencia como un caos, como un doloroso camino hacia la muerte, con la única esperanza de hallar Lo Absoluto, un delicado fragmento de eternidad. El paso inexorable del tiempo se hace presencia en cada anochecer y el espacio urbano se transforma por la magia de las sombras, y atormenta, conmueve, sacude al escritor, conectándolo con su ineludible destino de “Ser para la Muerte”; en medio de esta honda angustia, de esta “náusea sartreana”, cualquier ser, por insignificante que sea, puede burlar el vacío, la soledad primera: *“Y un día más terminó en Buenos Aires: algo irre recuperable para siempre, algo que inexorablemente lo acercaba un paso más a su propia muerte. ¡Y tan rápido, al fin, tan rápido...”* (SHT, p.149) El anochecer en Buenos Aires es, para Sábato, la hora de la penumbra del alma, del íntimo contacto con la finitud de las cosas, así, la ciudad se transforma en un espacio de meditación sobre la condición humana. La noche que llega es un paso más hacia la muerte, destino inevitable de la existencia, angustia primera del

hombre de sentirse arrojado y expulsado de un mundo no elegido.

## La casa de Barracas como símbolo del devenir histórico

La casa es el espacio primordial, el segundo útero del hombre, por eso, Sábato adjudica una jerarquía especial a la vieja casona de la familia Olmos, arquetipo de una familia patricia argentina en decadencia. El espacio se deteriora al compás del progreso de la historia y los seres que la habitan se aferran desesperadamente a ese recinto interior, espejo de un pasado perdido, refugio donde las almas solitarias y marginales buscan protección. En la descripción de la casona, Sábato no escatima detalles, casi obsesivos, del deterioro; la identifica como símbolo abarcador de una clase social decadente y sus últimos, escatológicos sobrevivientes. Así, el escritor se refiere al intenso perfume a jazmín del país, a la verja vieja a medias cubierta con una glicina, un jardín abandonado bordeando una galería lateral, sus rejas coloniales y sus grandes baldosas testigos de otro tiempo. *“...¿No ves dónde vivimos? Decime, ¿Sabés de alguien que tenga apellido en este país y que viva en Barracas, entre conventillos y fábricas?”* (SHT p.45)

Sábato elige para esta mítica casa el barrio de Barracas, escenario de “Amalia”, primera novela del romanticismo argentino. Barracas señala “el Sur”, espacio simbólico de los Absolutos, y esta es la dirección que tomará Martín al final de la novela, para desembarazarse de un pasado agobiante. El Sur se opone al Norte de Buenos Aires, asiento de un surgente snobismo social que Sábato rechaza.

Los Vidal Olmos ocupan un espacio fuera del tiempo histórico. El novelista se preocupa de dar formas concretas a su concepción metafísica, es un gran descubridor de secretos rincones de la ciudad, que luego serán escenario de sus ficciones, en *El Escritor y sus Fantasmas* dice: *“Hay una casa en el barrio de Barracas, que elegí, después de buscar durante mucho tiempo una que me pareciera adecuada a la historia que estaba imaginando. Está en la calle Río Cuarto, tal como en mi obra, pero no tiene mirador. El mirador lo tomé de una antigua mansión en ruinas, que está en Hipólito Yrigoyen y Boedo.”*

### **Buenos Aires-Babilonia, la ciudad como espacio caótico**

La ciudad moderna ha perdido su unidad orgánica, se produce una segregación entre centro y periferia. El centro es el lugar donde convergen los seres para desarrollar sus actividades; el ritmo es febril, deshumanizado, caótico; la ciudad se muestra como un mosaico de razas, pero no hay lugar para el encuentro: *“Ahí estaba ahora aquel pequeño desamparado, uno de los tantos en aquella ciudad de desamparados. Porque Buenos Aires era una ciudad en que pululaban, como por otra parte sucedía en todas las gigantescas y espantosas babilonias”*. (SHT, p.27). Así, la ciudad caótica es espacio para el desamparo, el cual, es producto del desencuentro, de la soledad entre multitudes. El hombre pasa junto al hombre sin verlo, sin reconocerse en él.

El porteño trabaja en el centro, pero vive en los barrios periféricos, llamados ‘barrios-dormitorio’:

“...Surgen así los monótonos y deprimentes ‘barrios dormitorio’, nombre que procede del hecho de que en ellos la vida ciudadana está ausente y que sirven, casi exclusivamente, para recuperar mediante el reposo, la energía para volver al trabajo del día siguiente”. (1)

Las terminales ferroviarias distribuyen, en las horas pico, a los hombres que regresan a sus casas de los suburbios, por eso las estaciones presentan una terrible imagen de hormiguero humano: *“...Mientras millares de hombres y mujeres salían corriendo de las bocas de los subterráneos y entraban con la misma desesperación cotidiana en las bocas de los ferrocarriles suburbanos. Contempló el Kavanagh, donde empezaban a iluminar ventanas. También allá arriba, en el piso treinta o treinta y cinco, acaso en una pequeña piecita de un hombre solitario, también se encendía una luz. ¡Cuántos desencuentros como el de ellos, cuántas soledades habría en aquel solo rascacielos!”* (SHT, p.219)

Juan José Sebrelí hace un lúcido análisis de la ciudad moderna: “...después de la Primera Guerra Mundial, la ciudad, agrandada por la inmigración, comienza a volverse anónima e impersonal: el prójimo, que ya no es el conocido, se vuelve inquietante, la ciudad se llena de caras extrañas y nada puede saberse sobre el vecino. Cada uno desempeña una multiplicidad de papeles en una multiplicidad de situaciones, surgiendo de ese modo una escisión entre la vida pública y privada, y existiendo aún la posibilidad de una vida secreta” (2). Y es, justamente el oficio del novelista, el descubrimiento de esa vida secreta de los seres que transitan las calles de la ciudad. François

Mauriac expresa: “Ningún drama puede comenzar a existir en mi espíritu si no lo situó en los lugares donde siempre he vivido. [...] Me obliga sobre todo a servirme de todas las casas donde he vivido o que he conocido desde la infancia.” (3)

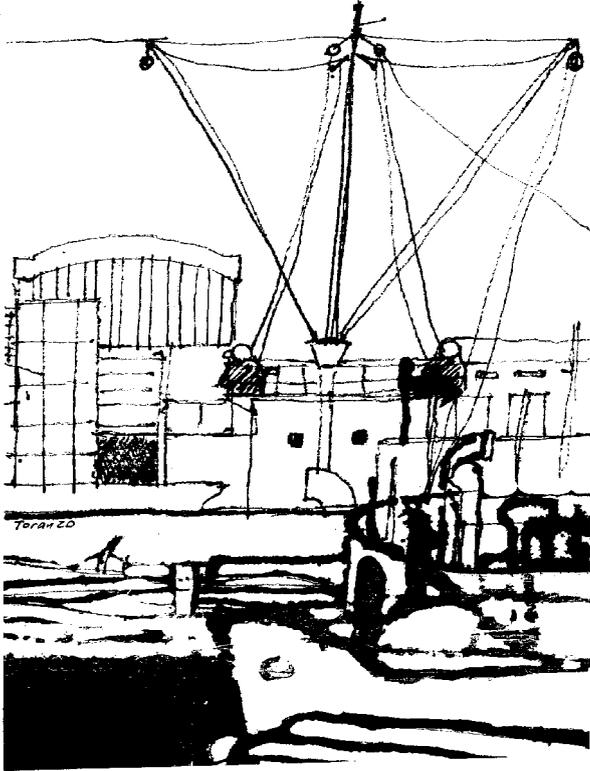
Sábato descubre detrás de los rostros de la calle, la profunda crisis existencial del hombre de nuestro tiempo: *“...en aquellas calles, en aquellas plazas y hasta en aquellos negocios y oficinas de Buenos Aires había miles de personas que pensaban o sentían lo que yo sentía en ese momento: gente angustiada y solitaria, gente que pensaba sobre el sentido y sinsentido de la vida, gente que tenía la sensación de ver un mundo dormido a su alrededor, un mundo de personas hipnotizadas o convertidas en autómatas.”* (SHT, p.432)

En la obra de Sábato, Buenos Aires se universaliza y se transforma en la mítica Babilonia, ciudad donde confluyen todas las razas: *“Seis millones de argentinos, españoles, italianos, vascos, alemanes, húngaros, rusos, polacos, yugoslavos, checos, sirios, libaneses, lituanos, griegos, ucranianos. Oh, Babilonia.”* (SHT, p.148)

## **El Puerto como espacio de la despedida**

El viejo Puerto de Buenos Aires, con sus grúas, sus galpones, sus Dársenas y sus barcos con poéticos nombres, constituyen uno de los paseos preferidos de Martín y Alejandra, quizás por lo que tiene de remoto, de promesa de evasión hacia un espacio ideal, o quizás por ser el ámbito natural de los adioses, de las melancólicas despedidas que parten junto con los barcos. Además, las raíces inmigrantes de todos los porteños (llamados así por la vinculación con el puerto) hacen de éste un espacio mítico, donde se lleva a cabo “el rito de pasaje”,

la entrada a una nueva y desconocida región y también, la posibilidad de partida hacia la tierra de los antepasados: *“Seguían la entrada y salida de los barcos. [...] Con desconsuelo, pensó que todo eso, todo, desaparecería de su vida. Como aquel barco: silenciosa pero inexorablemente. Hacia puertos remotos y desconocidos.”* (SHT, p.204).



El puerto.

## El clima como creador del espacio metafísico

La humedad, el otoño, la lluvia, la noche, son para Sábato una clave cósmica que debe ser descifrada, una excusa para las hondas reflexiones metafísicas: el

hombre se advierte y reconoce en el espejo del paisaje y se descubre solitario, agotado, mortal, finito: *“Alguna hoja seca, el cielo ya como preparándose para los días nublados de mayo y de junio, anunciaban que la estación más hermosa de Buenos Aires se acercaba en silencio. Como si después de la estridencia del verano, el cielo y los árboles empezaran a asumir ese aire de recogimiento de las cosas que se preparan para un extenso letargo.”* (SHT, p.170). *“El cielo tenebroso y frígido parecía un símbolo de su alma. Una llovizna impalpable caía arrastrada por ese viento del sudeste que [...] ahonda la tristeza del porteño.”* (SHT, p.233)

Otoño en La Boca.



## Buenos Aires oculta: el espacio infernal

La catábasis, o descenso a los infiernos es el episodio definitivo del héroe mítico y ésta, se verifica en la persona de Fernando Vidal Olmos (en *Sobre Héroes y Tumbas*) y en Sábato - personaje (en *Abaddón el Exterminador*). Ambos se sumergen en el Reino de las Tinieblas, ubicado en el subsuelo de Buenos Aires, y lo exploran hasta la inmolación: *“Sí, de pronto me sentí una especie de héroe, de héroe al revés, héroe negro y repugnante, pero héroe. Una especie de Sigfrido de las Tinieblas, avanzando en la oscuridad y la fetidez, con mi negro pabellón restallante, agitado por los huracanes infernales.”* (SHT, p.348). La narrativa de Sábato, en un sentido hermenéutico, puede ser leída como una gran catábasis, un descenso al mundo de la disolución, dominado por la oscuridad: espacio uterino y sepulcral, donde los límites entre tumba y matriz se fusionan. El escritor descubre un Buenos Aires oculto, se sumerge en él hasta enlodarse, ese universo que no se muestra es revelado sin hipocresías ni falsos pudores. Son profundamente significativos el descenso a las cloacas de Buenos Aires y al mundo de las tinieblas, ubicado bajo la cripta de la Iglesia de la Inmaculada Concepción, del barrio de Belgrano: *“¡Abominables cloacas de Buenos Aires! ¡Mundo inferior y horrendo, patria de la inmundicia! Imaginaba arriba, en sillones brillantes, a mujeres hermosas y delicadísimas, a gerentes de banco correctos y ponderados [...] Mientras por aquí abajo, en obscuro y pestilente tumulto, corrían mezclados las menstruaciones de aquellas amadas románticas, los excrementos de las vaporosas jóvenes vestidas de gasa, los preservativos usados por correctos gerentes, los destrozados fetos de miles de abortos, los restos de comida de millones de casas y restaurantes, la inmensa, la innumerable Basura de Buenos Aires. Y todo marchaba hacia la Nada del océano mediante*

*conductos subterráneos y secretos, como si Aquellos de Arriba se quisiesen olvidar, como si intentaran hacerse los desentendidos de esta parte de su verdad.” (SHT, p.347) Se verifica aquí el rito de la “Búsqueda del Centro”.*

*“-Estamos bajo la cripta de la Iglesia de Belgrano. [...]*

*-Este será el centro de tu realidad, desde ahora en adelante. Todo lo que hagas o deshagas te volverá a conducir hasta aquí.” (AB, p.419)*

*Iglesia Parroquial de Belgrano, dibujo de Atilio Rossi. “Buenos Aires en tinta china”, Editorial Lavade S.A., Buenos Aires, 1951.*



IGLESIA PARROQUIAL DE BELGRANO

## La ciudad como espacio para las manifestaciones político-sociales

Según Sartre: “La ciudad es una organización material y social que extrae su realidad de la ubicuidad de su existencia” (4).

Coincidimos con esta afirmación, ya que Buenos Aires es escenario de las conmociones de la historia, de los enfrentamientos y las esperanzas colectivas, de los holocaustos y las expresiones de júbilo. “Ser” es “ser en el mundo”, para la visión existencialista, entendiéndose “mundo” (Buenos Aires) como un horizonte de sentido, dentro del cual las cosas toman significado y el hombre existe; la existencia es esencialmente histórica.

Así, la ciudad aparece como testigo de la historia y el espacio único de Buenos Aires es enfocado, recorrido, atravesado por una pluralidad de perspectivas temporales. La ciudad omnívora es, ciertamente, la tumba de los héroes. Es escenario de los sangrientos sucesos de 1955: *“Y de pronto, uno de aquellos días sin sentido, se sintió arrastrado por gentes que corrían, mientras arriba rugían aviones a reacción y la gente gritaba Plaza de Mayo, entre camiones cargados de obreros que locamente corrían hacia allí, entre gritos confusos y la imagen vertiginosa de los aviones rasantes sobre los rascacielos. Y después el estruendo de las bombas, el tableteo de las ametralladoras y de los cañones antiaéreos. Y siempre la gente corriendo, entrando a empellones en los edificios, pero volviendo a salir, no bien los aviones habían pasado [...]*

*Y luego llegó la noche. Y la llovizna comenzó a caer silenciosamente sobre una ciudad sobrecogida y minada por los rumores.”* (SHT, p.226)

## El espacio como víctima de la temporalidad y la finitud

No sólo el hombre, también los lugares y los objetos están sometidos al implacable deterioro del tiempo y a la muerte, toda existencia está esencialmente amenazada: “El hombre no puede existir como pura relación al Ser, sino que necesita a la vez una relación con los entes, con las cosas concretas”. (5)

Los héroes sabatianos se enfrentan con la decrepitud de los espacios queridos, estragados por la temporalidad, todo les recuerda su “estado-de-Yecto”, su sentimiento de haber sido arrojados a la finitud. Así, los personajes retornan a los lugares que fueron escenario de su infancia o su felicidad y los encuentran envejecidos, gastados, invadidos por un presente irreparable.

*“Todo era igual y todo era diferente. Porque aquel modesto ferrocarril seguía manteniendo los mismos*



Casa de Barracas.  
Bolívar al 1700.

*coches y vías, las mismas construcciones, el color de siempre. Más gastado y más viejo. Pero no tan gastado ni tan viejo como los hombres que habían vivido y sufrido en el mismo transcurso.”* (AB, p.451)

*“Salió y caminó por las calles que también se habían transformado. Aquel terraplén, aquellas casas con rejas y zaguán, dónde estaban? Humildes versos de poetas de barrio acudían a su espíritu:*

*Borró el asfalto de una manotada  
la vieja barriada  
que me vio nacer.*

*Nada permanecía en la ciudad fantasma, levantada sobre el desierto: volvía a ser otro desierto, de casi nueve millones que no sentían nada detrás, que ni siquiera disponían de ese simulacro de eternidad que en otras naciones eran los monumentos de piedra de su pasado. Nada.”* (AB, p.467)

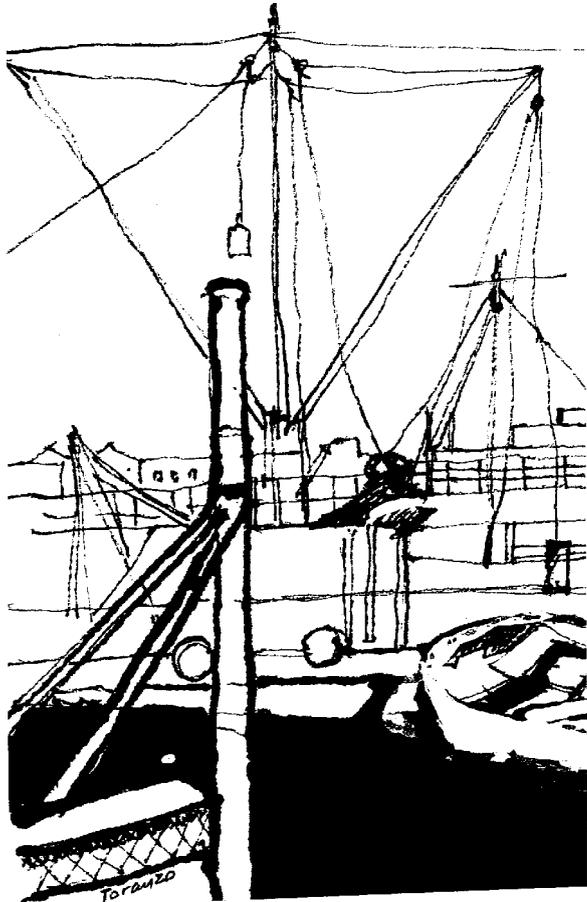
## **La ciudad como espacio profético**

Las grandes verdades, los más secretos presagios y profecías, son, irónicamente, puestos en boca de seres poco confiables: locos, borrachos, humildes mendigos, son los depositarios de la revelación divina. Así, el cándido Loco Barragán, místico habitante del barrio de la Boca es elegido para profetizar un apocalíptico destino: una lluvia de fuego y condenación caerá sobre Buenos Aires, en clara alusión a los dramáticos sucesos de 1955:

*“Tiempos de sangre y fuego, porque el fuego tendrá que purificar esta ciudad maldita, esta nueva Babilonia, porque todos somos pecadores...”* (SHT, p.188)

Es en el barrio de la Boca, sencillo, humilde, donde la ontofanía y las visiones se producen:

*“Al llegar a Pedro de Mendoza, las aguas del Riachuelo, en los lugares en que se reflejaba la luz de los barcos, le parecieron teñidas de sangre. Algo le impulsó a levantar los ojos, hasta que vio por encima de los mástiles un monstruo rojizo que abarcaba el cielo hasta la desembocadura del Riachuelo, donde perdía su enorme cola escamada.” (AB, p.12)*



Riachuelo.

## La zona bancaria como espacio kafkiano

La zona de los Bancos, caracterizada durante las horas del día por un vertiginoso hormiguero de seres que corren detrás del Dinero como una forma de acceder a una porción de Poder, se vuelve fantasmal, desolada, monumentalmente anónima y siniestra durante la noche. Esta imagen encierra una de las tantas formas que adopta la obsesiva metáfora sabatiana: lo diurno y lo nocturno, la Luz y las Tinieblas.

Este espacio adquiere formas que mucho recuerdan los escenarios Kafkianos de *El Proceso*, por lo deshumanizado y burocrático.

En este lugar, el hombre cae en lo que Heidegger llama “el olvido del ser”, olvido propio de la existencia humana: “...pues el hombre ante todo y por lo general vive ocupándose de los entes, de las cosas, de los entes y cosas que lo absorben y acaparan sus intereses y de los cuales el hombre extrae sus conceptos y sus ideales, de manera que parecen no poder pensar y hablar sino de entes, no del ser”. (6) El hombre se encuentra “alienado” en esa carrera diaria y cotidiana para alcanzar el éxito y parecerse a los “modelos triunfadores”, en ese consume su tiempo y abandona la tarea espiritual de encontrarse consigo mismo -de ser-, se pierde entre los entes y deja de pertenecerse a sí mismo.

*“El silencio y la soledad tenían esa impresionante vigencia que tienen siempre de noche en el barrio de los Bancos. Barrio mucho más silencioso y solitario, de noche, que cualquier otro; probablemente por contraste, por el violento ajeteo de esas calles durante el día; por el ruido, la inenarrable confusión, el apuro, la inmensa multitud que allí se agita durante las horas de Oficina. Pero también, casi con certeza, por la soledad sagrada que reina en esos lugares cuando*

*el Dinero descansa. Una vez que los últimos empleados y gerentes se han retirado, cuando se ha terminado con esa tarea agotadora y descabellada en que un pobre diablo que gana cinco mil pesos por mes maneja cinco millones, y en que verdaderas multitudes depositan con infinitas precauciones pedazos de papel con propiedades mágicas que otras multitudes retiran de otras ventanillas con precauciones inversas...”*  
(SHT, p.239)

### **Los espacios humildes como vía de acceso a lo Absoluto**

Acceder a lo Absoluto es la mayor preocupación del existencialismo; los atormentados héroes de la narrativa sabatiana encuentran un remanso de paz en los sencillos suburbios, en las barriadas pobres, en la casa de la infancia, la sórdida pero tibia mesa de un bar, ya que Buenos Aires ofrece secretos rincones donde refugiarse al calor de la noche, junto a otros seres solitarios, el bar funciona así, como un útero protector aunque asfixiante.

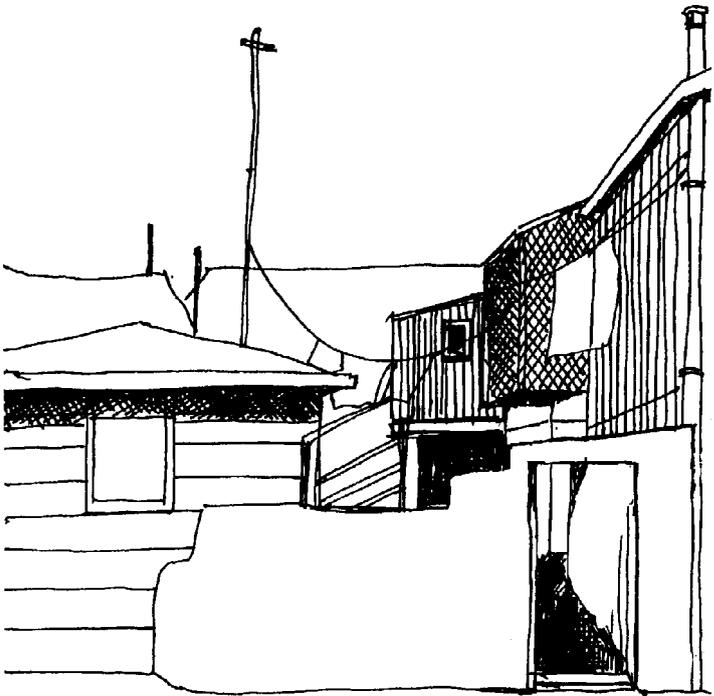
*“Mirá esa luz en la ventana de aquella casita - comentó Alejandra señalando con su mano-. Siempre me subyugan esas luces en la noche: ¿será una mujer que está por tener un hijo? ¿Alguien que muere? O a lo mejor es un estudiante pobre que lee a Marx. Qué misterioso es el mundo. Solamente la gente superficial no lo ve. Conversás con el vigilante de la esquina, le hacés tomar confianza y al rato descubris que él también es un misterio.”* (SHT, p.97)

*“Y ¿Cómo no comprender al viejo D’Arcángelo? Pues a medida que nos acercamos a la muerte también nos acercamos a la tierra, y no a la tierra en general, sino a aquel pedazo, a aquel ínfimo (¡Pero tan querido, tan añorado!) pedazo de tierra en que transcurrió nuestra*

*infancia, en que tuvimos nuestros juegos y nuestra magia, la irrecuperable niñez. Y entonces recordamos un árbol, la cara de algún amigo..."* (SHT, p.182)

Alejandra le dice a Martín: *"Me hace bien todo esto: estar con vos, ver un barrio así, de gente que trabaja y hace cosas sencillas, sanas y precisas: un tornillo, una rueda. De pronto me gustaría ser hombre, ser uno de ellos, tener uno de esos pequeños destinos."* (AB, p.206)

*"Parecía un símbolo: Aquel bar era el primero en que había conocido la felicidad. En los momentos más deprimentes de sus relaciones con Alejandra siempre acudía al espíritu de Martín el recuerdo de aquel atardecer, aquella paz al lado de la ventana,*



Toranzo

*contemplando cómo la noche bajaba sobre los techos de Buenos Aires. Nunca como en aquel momento él se había sentido más lejos de la ciudad, del tumulto y el furor, la incomprensión y la crueldad; nunca se había sentido tan aislado de la suciedad de su madre, de la obsesión del dinero, de aquella atmósfera de acomodados, cinismos y resentimientos de todos contra todos. Allí, en aquel pequeño pero poderoso refugio, [...] parecía como si toda la burda realidad externa estuviese abolida.”* (SHT, p.202)

Después de la muerte de Alejandra, Martín cree que todo está perdido y pide a Dios que se le manifieste, éste lo hace en la persona de Hortensia Paz, una humilde mujer que simboliza el lado luminoso de la maternidad: en su sencillo cuarto, Martín se reconcilia con la vida y accede, aunque sea momentáneamente al ansiado Absoluto: *“Martín miró a la mujer, a su pobreza y su soledad en aquel cuchitril infecto.”* (SHT, p.453)

Es de la mano del camionero Bucich, que el torturado adolescente descubre la esperanza en el cielo estrellado: *“Y entonces Martín, contemplando la silueta gigantesca del camionero contra aquel cielo estrellado, [...] sintió que una paz purísima entraba por primera vez en su alma atormentada.”* (SHT, p.465)

Es en los seres simples y en los espacios que éstos transitan donde se desarrolla lo que el mismo Sábato va a llamar “metafísica de la esperanza”, en la que enciende una luz en las tinieblas de la existencia, una posibilidad de salida para el hombre: en la comunión con sus semejantes o en el intento de eternizar algo a través del arte.



*"Imagen urbana".  
Cúpula del edificio  
de la esquina de  
Paraná y  
Rivadavia.*

## Conclusiones

- El espacio que es siempre el mismo: Buenos Aires, está recorrido y modificado por una pluralidad de perspectivas temporales. El espacio es el eje en torno al cual gira el tiempo y muestra un fresco fragmentario de la historia argentina.
- Buenos Aires es el espacio de la melancolía, el lugar común de las soledades que la habitan. Sábato describe así el viejo Parque Lezama, sus hojas, sus atardeceres, los bares, los primeros vientos del otoño, la sirena de un barco, el gran río de color de león como los espacios donde Martín y Alejandra aparecen

desamparados, contemplándose, pero, a la vez, cobijados en sus rincones íntimos y familiares.

- Podemos deducir que Sábato aborda el tema con un enfoque metafísico, que se da en la vida concreta, en medio de la calle, en el "hombre de carne y hueso, el que nace, sufre y muere -sobre todo muere-, el que come y bebe y juega y duerme y piensa y quiere; el hombre que se ve y a quien se oye, el hermano, el verdadero hermano".

Y la ciudad tiene como resultante un hombre característico: ese hombre que es su imagen, su voz, su sentir, hay una clara identificación del hombre con su ciudad, rasgo que le confiere universalidad a la obra.

- Buenos Aires es el resultado de personajes arquetípicos, que son producto de un espacio determinado, con particularidades únicas y singulares.

Estos personajes sabatianos van conviviendo y manifestando la esencia de su ser a través de la imagen de su existencia y del ambiente donde desarrollan su espíritu rebelde y alucinado. Ese mundo subterráneo y oscuro al cual pertenecen, que no se muestra, que se niega, es desenmascarado por el escritor en el "Informe sobre Ciegos", donde se desentraña un Buenos Aires desconocido, tapado con la cotidianeidad hipócrita de la apariencia y la mentira.

- El espacio va a ser tratado minuciosamente, cada barrio es tipificado y personificado: la Boca, como barriada popular, con su imagen de pobreza y conventillos; Barracas, con sus quintas en decadencia, definida como "barrio de 'grasas', de fábricas y casonas" conforman *el Sur*.

"El Centro", con sus calles vertiginosas, es el núcleo que conecta a los seres de distintas extracciones, el espacio del desencuentro y la deshumanización, caótico y febril donde la existencia transcurre.

"El Barrio Norte" aparece como escenario de una

determinada clase social, la oligarquía, elitista y frívola.

Todos estos aspectos pintan una ciudad cosmopolita, plural y mercantilizada.

- Los hijos de la soledad deambulan ensimismados por las silenciosas calles de la ciudad, quizás recreando en su pensamiento atormentadoras imágenes oníricas, que conjugan en un mundo disperso e inquietante. Buenos Aires aguarda desde sus entrañas el eco de estos seres abandonados a su propio destino:

*“Porque siempre caminamos con un rumbo fijo, en ocasiones determinado por nuestra voluntad más visible, pero en otras, quizás más decisivas para nuestra existencia, por una voluntad desconocida aún para nosotros mismos, pero no obstante poderosa e inmanejable, que nos va haciendo marchar hacia los lugares en que debemos encontrarnos con seres o cosas que de una manera o de otra son o han sido o van a ser primordiales para nuestro destino, favoreciendo o estorbando nuestros deseos aparentes, ayudando u obstaculizando nuestras ansiedades, y, a veces, lo que resulta todavía más asombroso, demostrando a la larga tener más razón que nuestra voluntad conciente.”* (AB, p.387)

La ciudad aparece como espacio determinado para el destino, ese destino atormentado por el delirio, la locura y los sueños que buscan al mismo tiempo un hábito de paz, de reencuentro, una vía abierta hacia *El Sur*, camino de la esperanza.

# BIBLIOGRAFIA

---

- BACHELARD, Gastón. *La poética del espacio*, F. Cultura Económica, México, 1965.
- CATANIA, Carlos. *Genio y figura de Ernesto Sábato*, Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1987, 1ra. Edición.
- CATANIA, Carlos. *Sábato, entre la Idea y la Sangre*, Editorial Costa Rica, Universidad, 1973.
- CARPIO, Adolfo P. Varios: *La Metafísica Existencialista*, Clase N° 23, publicada por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, Año 1986, p.p.5 y 6.
- CARPIO, Adolfo P. *Principios de Filosofía*, Editorial Glauco, 1974, 1ra. Edición, p.445.
- CERSOSIMO, Emilse. *Espacio y Tiempo en sobre Héroes y Tumbas*. Comentario, 1968
- CERSOSIMO, Emilse. *Sobre Héroes y Tumbas, de los Caracteres a la Metafísica*, Buenos Aires, Sudamericana, 1972.
- KOHUT, Karl. *Ernesto Sábato: Novelista de la Metrópoli*. Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas. 1989. Frankfurt.
- MATURO, G. *Ernesto Sábato*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1981.
- MAURIAC, François. *El Novelista y sus Personajes*, Emecé Editores, 1955, 1ra.
- MORILLAS, Enriqueta. *Leer a Sábato*. Cuadernos Hispanoamericanos N° 391-393.
- MUJICA, Hugo. *Ernesto Sábato: La humilde esperanza de otro mañana*. Revista Iberoamericana N° 158.1992.
- OMIL, Alba. *La problemática espacio-tiempo en sobre Héroes y Tumbas*. Cuadernos Hispanoamericanos N° 391-393, 1983.
- PAGEAUX, Daniel H. *Ernesto Sábato: La Litterature comme absolu*. París. Editions Caribéenes, 1989.
- SABATO, Ernesto. *Abaddón el Exterminador*, Barcelona, Editorial Seix Barral, 1981, 3ra. Edición.
- SABATO, Ernesto. *El Túnel*, Barcelona, Editorial Seix Barral, 1980, 1ra. Edición.
- SABATO, Ernesto. *Sobre Héroes y Tumbas*, Ed.Sudamericana, 1974, 1ra. Edición.

- SEBRELI, Juan José. *Buenos Aires, Vida Cotidiana y Alienación*, Ediciones Siglo Veinte, 1979, 15a. Edición.

Edición.

- UNAMUNO, Miguel de. *Del Sentimiento Trágico de la Vida*. Editorial Losada, 1977, 6ta. Edición.

- Varios: *Función de la arquitectura Moderna*. Barcelona, Editorial Salvat, 1ra. Edición, 1973.

- Varios: *Homenaje a Ernesto Sábato*. Número Especial de Cuadernos Hispanoamericanos, Madrid, 1983.

- Varios: *Sábato: épica dadora de eternidad*. Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1986.

- WAINERMAN, Luis. *Sábato: La Construcción de la novela total*. Sur N° 325. 1968.





*"De la pintura caduvea a las autopistas",  
Graciela Toranzo Calderón, (detalle).*

*Horacio González*

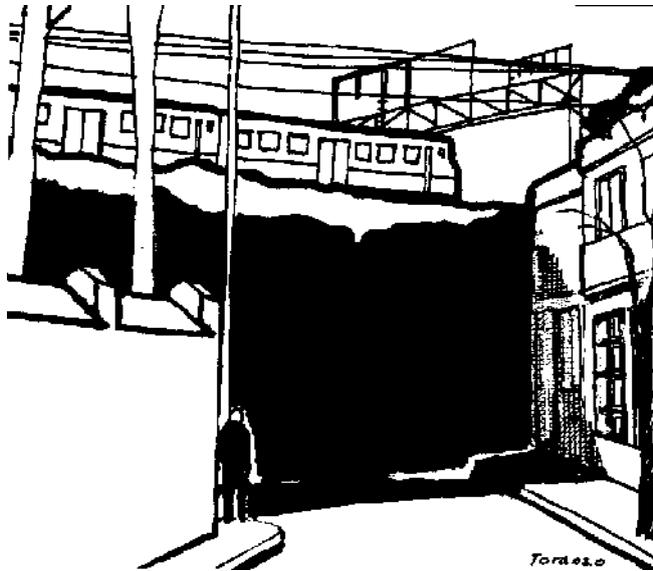
---

Buenos Aires y San Pablo,  
literaturas paralelas

**Q**uería presentar tres libros, a los que se los puede pensar como reflexiones sobre la ciudad Americana en términos anti-utópicos. Los tres son muy conocidos. El primero de ellos es la observación que hace Lévi Strauss de la ciudad de San Pablo, Brasil, realiza en 1935 y es publicada veinte años después, de algún modo es un libro de la memoria y también sin ninguna duda se puede decir que es un ejercicio de melancolía. Las otras son más conocidas aún por

nosotros. Es la observación sobre Buenos Aires que hace Martínez Estrada, en 1940 en La Cabeza de Goliat y la que un poco antes, antes de estas dos, hace Borges, por poner una fecha a las observaciones de Borges. Reconozcamos que esto es un poco absurdo pero en la relación conocida, y también muy enigmática de Borges con Buenos Aires elijo la fecha de 1928, fecha de publicación del libro El idioma de los Argentinos, en donde hay un trecho muy conocido que Borges después reutiliza y lo vuelve a publicar y que se llama "Sentirse Muerto", obvia observación sobre los suburbios de Buenos Aires. En estas tres observaciones sobre dos ciudades americanas, Buenos Aires y San Pablo, lo que se puede apreciar es una problematización dramática del tiempo, una idea del tiempo como dramatismo personal y como dramatismo colectivo y una idea de la temporalidad americana, también frecuentadísimo tema, como una diferencia que en todo caso hay que problematizar y también sufrir respecto a la temporalidad europea. Y en ese sentido estos trabajos de la literatura -creo que se puede poner el libro de Lévi Strauss dentro de los amplios márgenes de la literatura, no hacen sino ponernos en relación con un viejo problema, que es la noción de la temporalidad de la ciudad americana y si

*Arrabal.  
Arcamendia e  
Icalma (Barracas).*



hoy podemos seguir pensando los problemas del tiempo histórico, del tiempo personal como algún tipo de sollicitación de pequeñas tragedias cotidianas y también de tragedias históricas. La ciudad americana a partir del tema general de la ciudad puede introducirnos a este pensamiento. Decía que evidentemente son temas de una literatura que parte de considerar, a la ciudad como personaje lleno de dilemas, un personaje histórico y un personaje bajo forma humana, es decir, un personaje antropomórfico. Así la literatura está obligada a considerar a las ciudades. No es en este sentido de ningún modo arbitrario colocar a "Tristes Trópicos" de Lévi Strauss como un libro vinculado a la gran literatura americana. Es cierto que lo escribió en francés y es cierto que es un libro en principio de antropología y es cierto que además aún hoy para los antropólogos sigue siendo la más preciosa observación de los indios en extinción de las selvas brasileñas, pero también es cierto que ese libro iba a ser una novela que se iba a llamar también "Tristes Trópicos". En ese sentido el libro no pierde en ningún momento el sabor de lo que podríamos considerar una gran ficción antropológica, una gran ficción científico-antropológica o una gran ciencia entendida bajo el estímulo de la ficción antropológica. De cualquier forma que lo querramos decir, ese gran libro también lo es en gran medida por su visión de San Pablo. Habla en términos muy destemplados de San Pablo. Este libro se sigue leyendo, no tiene la fortuna que tienen muchos otros libros cuyo destino final es que no los lea más nadie, éste se sigue leyendo a pesar de los años, incluso hay una canción de Caetano Veloso que contrapone algunas observaciones personales sobre la Bahía de Guanabara a la observación que hace Lévi Strauss. Esas son apreciaciones que aún incomodan en San Pablo, todavía incomoda la visión del tiempo como

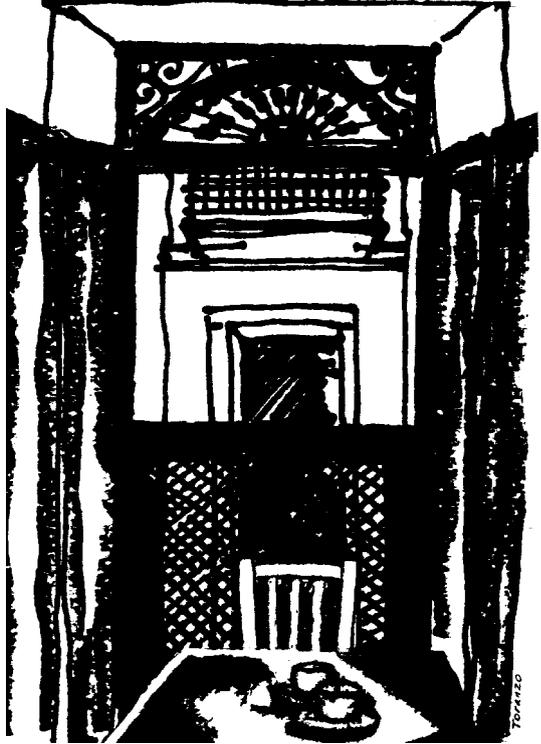
una construcción neurótica: San Pablo es una ciudad desmantelada, es una ciudad en donde el tiempo la ha desmantelado, pero ¿qué tipo de tiempo hay en San Pablo? Ciudad americana, ciudad moderna, ciudad vertiginosa, ciudad de industria, ciudad de comercio. Es un tiempo que hizo que esa ciudad pasara de la barbarie a la decadencia, dice Lévi Strauss, y esa frase resuena muy incómodamente en los paulistas, ese pasaje de la barbarie a las ruinas, sin tener los beneficios de la civilización. Para los argentinos pensar la barbarie supone invocar oscuros impulsos bastante más fácil de definir en la medida que podamos contraponerla a la civilización más allá que esto sea un complejísimo esquema, que aún hoy se presta a numerosísimos debates. En el caso de Lévi Strauss era muy simple la ecuación temporal que proponían para San Pablo. San Pablo es una ciudad, dice, donde los que hacen mapas se vuelven locos porque el pobre topógrafo de la ciudad está obligado a hacer un mapa todas las semanas. La ciudad cambia absolutamente. Ahora, estos cambios significan, respecto a la memoria, una temporalidad desquiciada, que no es la que después la adjudicará a los indios,



*Suburbio  
barroco*

por eso su gran rescate de los indios “Beroros”, “Nambicuara”, que tienen otra temporalidad que no es la temporalidad de la ciudad americana sino es una temporalidad más antigua, se parece a la europea pero a él tampoco le gusta Europa. Después va a la India a buscar la temporalidad adecuada. Esos indios que niegan el Estado, porque antes habían negado la escritura de modo que el propósito de Lévi Strauss es muy ambicioso, es procurar quizá lo más ambicioso que puede procurar alguien, que es el momento y el lugar donde las civilizaciones son felices porque no conocen la escritura. Y la ciudad es una forma de la escritura, por lo tanto en la ciudad nunca se puede ser feliz, aunque no se puede negar que uno puede vivir largo tiempo conviviendo con la infelicidad, la prueba son todas nuestras vidas, ¿no es cierto? Entonces, Lévi Strauss vivió muchos años en San Pablo y aún hoy esa relación él la recuerda como una relación fundamental de su vida al punto que -Lévi Strauss tiene 90 años de vida, ¿no es increíble que siga viviendo?- y lo único que hace es publicar sus recuerdos sobre San Pablo. Últimamente ha salido de San Pablo la colección de fotos que él tomó en el año 1935. Vemos ahí una ciudad casi rural y sin embargo es la ciudad de San Pablo o ciudad americana en general, que va de la frescura a la decrepitud sin detenerse en la antigüedad, no tiene antigüedad, es decir, no tiene memoria, no tiene tiempo. Lo que tiene, son, vanguardismos literarios, con los que él convive, a los que no aprecia sin duda. El símbolo de ese vanguardismo que en ese momento ocurrió en San Pablo es una revista literaria que se llama “Claxon”, nombre que simboliza de algún modo el sonido de la ciudad y que simboliza el automóvil que era el objeto de culto de los poetas de aquel momento. Hay una gran poesía de Oswald de Andrade que es una especie de dramática abreviatura de lo que es una

ciudad y que dice simplemente: “viaductos, rascacielos, Fords... un olor de café y un silencio enmarcado (...)”. Se puede decir que es la apología del automóvil, de los rascacielos y de los viaductos que es la ciudad moderna. También no deja de tener sentido nostálgico y... doméstico, un lirismo doméstico que lo lleva del rascacielo a la taza de café. Al pocillo de café humeante y también lo lleva al silencio que provoca, provocaría el acto de tomar café quizás contrastándolo con las bocinas, el Claxon, -el nombre de esa revista de la ciudad, de modo que hay un contraste con lo que ciertos poetas latino-americanos veían aprobables en las ciudades, es decir: su vértigo, su electricidad, su movimiento permanente, el hecho de no sentirse en ningún instante igual al instante que vendrá. Es decir: es el sentimiento que el tiempo está pasando y ese es el



*El café.*

drama que conviene a la peculiar historia americana. Lévi Strauss, -no en vano se le diría estructuralista a todo lo que él haría- es decir, era una negación del tiempo, era buscar ese otro tiempo que percibió con mucha claridad, como percibiría Borges simultáneamente que para anular el tiempo había que

*De la pintura  
caduvea a las  
autopistas.*



anular la escritura. Borges diría finalmente: “esto no es posible, infelizmente esto no es posible yo sigo siendo yo”. Esa es la famosa conclusión de la refutación del tiempo de Borges, pero Lévi Strauss... fue más lejos que Borges. Además creía que era posible la idea de esa felicidad sin tiempo y, por lo tanto, sin escritura ¡y más aún sin impuesto!, bueno, la utopía roussoniana en las selvas americanas, por lo tanto, contrastable con esta ciudad que volvía loco a los que tenían que

hacer mapas y les permite ironizar sobre aquellos habitantes de esa ciudad que se jactaban de que cada semana, que cada día se construían más casas que todas las ciudades europeas juntas, ¿De dónde venía esa jactancia? No se daban cuenta que justamente era lo peor que les podía pasar a una ciudad, no tener antigüedad, no tener memoria, estar en la decadencia sin haber pasado por el momento de la civilización, es decir: rompía la ciudad americana. Quebraba el tiempo de la ciudad americana, todo el ciclo lo que se podía suponer una cierta armonía en el proceso de la civilización. Es decir: las malas copias de las ciudades americanas y en esto

incluyen a Chicago y también a Nueva York. Por eso, anti-utopías urbanas éstas. El mal gusto de la ciudad americana es algo que la lleva a saber todo sobre la decadencia pero inclusive de un modo tal que ese saber le permite la confusión máxima, llamar civilización a la decadencia, si no han pasado por la civilización. Si han pasado de la frescura a la decrepitud sin conocer la antigüedad.

Bueno, esa dureza de Lévi Strauss, que es una dureza amarga y al mismo tiempo la del profundo enamorado, sobre la ciudad de San Pablo, como lo demuestran las fotos que ha sacado. En él coincide el antropólogo, el novelista, el filósofo pesimista con el gran fotógrafo; quizás los grandes fotógrafos también sean grandes pesimistas en la medida que las fotos suponen que toman un tiempo que inevitablemente pasó, que ya nunca se va reproducir y en ese sentido... la idea de Lévi Strauss es justamente la de pensar si podría haber una temporalidad diferente en América que fuera la más profunda de todas, la temporalidad que se acercara al tiempo cero y eso no había que buscarlo en las ciudades, eso no se podía buscar en las ciudades, eso jamás estaría en las ciudades, nos llevaba a los habitantes urbanos a convivir con esa desgracia, por lo tanto, ser un habitante urbano en Nueva York, Chicago o San Pablo. No habla de Buenos Aires Lévi Strauss, ésas son sus tres grandes ciudades y París también. Pero al mismo tiempo de París hay una tenue defensa porque París es una ciudad para contemplar. En cambio la ciudad americana cumple una función urbana, quiere decir, es una ciudad que reproduce fuerzas económicas, fuerzas de trabajo donde se vive penosamente para trabajar. No es una ciudad para contemplar, sin duda en esto hay mucha injusticia, cualquiera podría afirmar incluso en una somera mirada sobre Buenos Aires, que se puede suponer en Buenos Aires también que es una ciudad para contemplar como París en gran medida Buenos Aires tuvo la referencia parisién en el acto de la mirada. Pero veamos lo que dice nuestro segundo convocado, el viejo amargado, el gran amargado argentino, que fue Ezequiel Martínez Estrada, el gran amargado bíblico que produjo una fuertísima literatura que en determinado período, creo que este es uno de los períodos donde esa literatura

puede verse como muy fresca y absoluta actualidad más allá de que incomode el fraseo que tiene Martínez Estrada. Es el fraseo apodíctico, el denuesto de la blasfemia, la admonición permanente en fin, y el hecho de la incomodidad que en todo lector puede producir el saberse leyendo a un profeta, un profeta bastante desvariado y en desvarío, digamos, pero ese desvarío lo lleva a escribir los grandes libros argentinos, grandes libros argentinos de gran escritor argentino que es el ensayo crítico. La ciudad es el tema de Martínez Estrada, la ciudad y la Pampa. ¿Qué ve en esa relación ciudad, pampa? Ve un drama irresuelto, el drama de Sarmiento sin duda pero el drama irresuelto, él lo cuenta con los atributos de una gran novela, es la pampa que siempre pugna por emerger. Emerge finalmente, rompe la ciudad incluso

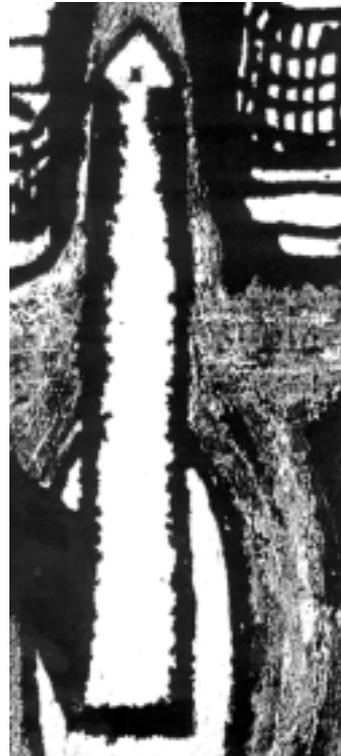
*La pampa.*



desde el punto de vista tan gráfico de que... digamos tan gráfico, tan material, tan empírico e insoportable y que rompe el pavimento. La Pampa llega hasta el dormitorio de las personas. Se refiere al Buenos Aires del '30, ¿no es cierto? Esa es la radiografía de la pampa. Pero en "La Cabeza de Goliat" hay una idea de la temporalidad también, que lo lleva a un pronóstico del cual ningún porteño tendría nada de que

enorgullecerse, él quiere la destrucción de Buenos Aires y lo dice con palabras muy graciosas que él no presupone graciosas, porque ningún profeta se cree gracioso. No se puede hacerle ver el beneficio de la lectura humorística. Las frases que se leen en "La Cabeza de Goliath", tienen una resonancia profética. Sin duda está pensando en Sodoma y Gomorra, está pensando en una ciudad que está a contramano del país y... sobre esto hay que revertir lo siguiente: hay en Martínez Estrada, a pesar de que su prosa es la prosa que muchos para injuriarlo llamaron impresionista, (es decir: no era científica sino la prosa de aquél que hablaba en términos de una oscura pasión personal), sin la investigación social correspondiente pero se puede decir que todos sus temas de la relación Buenos Aires como la cabeza desmesurada de un país desnutrido son todos temas del desarrollismo, es decir: fuerzas políticas que en la Argentina de los años "50 y 60" tomaron la realidad bajo la óptica de las fuerzas económicas, de los ferrocarriles, los contratos petrolíferos, como fuera, es decir, eran fuerzas que de ningún modo se les podía llamar impresionistas, pero era el mismo tema de Martínez Estrada. Y una fuerza política que pensaba la realidad sometida al estímulo de la materialidad más ostensible; es decir: los flujos económicos, las fuerzas productivas. De modo tal que el tema es el mismo, el tema que oscuramente a través de su escritura... invoca al lector para infamarlo y que supone en el lector una actividad también al mismo tiempo vinculada a la blasfemia. Esa prosa ni parece una prosa política, ni parece una prosa económica y sin duda no lo es, pero toma todo con sus claves absolutamente enigmáticas.

Toma los mismos temas que después tomará el movimiento político que se jactaban precisamente de combatir. Buenos Aires lo que está aquí en juego, y la frase, una de las frases con las que abre el libro es la que señala a Buenos Aires con un ejemplo magnífico de lo que puede el esfuerzo aislado aunque no se aplique a ningún ideal. Esta frase de una Buenos Aires que no tiene sentido, una Buenos Aires sin sentido, le va permitiendo rodear permanentemente el tema de la destrucción de Buenos Aires. Hay canciones del rock argentino que aluden también a la destrucción de Buenos Aires. Esa es la contrautopía de la utopía, porque en realidad todas las utopías parten de una ciudad liberada, una ciudad que finalmente encuentra la razón de su libertad. Las utopías en general pagan el precio de hacer pensamientos asfixiantes y tiránicos pero en realidad la utopía proyecta los engaños de la ciudad actual a una ciudad futura que estaría en condiciones de presentar la vida del sujeto urbano como sujeto libre. En Martínez Estrada no hay tiempo para pensar en esa utopía, a Buenos Aires hay que demolerla y la demolición de Buenos Aires tiene ciertos pasos, por ejemplo, el cuestionamiento del "Obelisco", es un tema de gran interés porque cuestiona lo que ya para la época en que escribe "La Cabeza de Goliat", que es 1940, el Obelisco ya se avista en forma prepotente como nuevo símbolo de la ciudad ofuscando



al otro símbolo de la ciudad que era la Pirámide de Mayo. Justamente los dos tienen la misma forma conmemorativa de la antigüedad y los dos se pueden ver en línea recta. Uno se ve desde el otro, -¿creo no?- hay que hacer la prueba, pero Martínez Estrada es también un filósofo de la mirada. De modo que hay una línea imaginaria que se puede proyectar perfectamente con una línea oblicua, y es la línea de la historia. Una modernidad abstracta dice, una abstracción quiso hacer de la ciudad de Buenos Aires un festejo del Obelisco en vez de seguir conmemorando a la Pirámide de Mayo, verdadero símbolo de la fundación nacional. No se priva de ciertas connotaciones vulgares psicoanalíticas pero en lo esencial, presenta a Buenos Aires como víctima de una racionalidad tecnocrática vacía, donde las formas de vida -más bien Martínez Estrada es un vitalista ¿no?, han sido reemplazadas por formas de una razón vacía y el pobre Obelisco que festejamos apareció como culpable de esta gran transmutación odiosa que hacía felices a los habitantes de Buenos Aires. Miren la responsabilidad del pobre Obelisco ¿no?- que los municipales cuidan tan bien y lo frotan de tanto en tanto en vísperas electorales. Entonces Martínez Estrada no se privó de incursionar en la idea de que en Buenos Aires también había una temporalidad que había que revisar y en ese sentido coincide con Lévi Strauss. Es una temporalidad del automóvil, del ascensor, del subterráneo. Los trenes si andan más despacio, dice, es porque pasan por la pampa que tiene la "temporalidad de la pampa". Es posible reírse de estos pensamientos porque son homologías organicistas, en gran medida tomadas como analogías estetizantes, pero la intuición casi siempre comienza con grandes disparates, y los

grandes escritos casi siempre comienzan con grandes imágenes infundadas, porque uno diría: los trenes andan lentos porque la organización ferroviaria es ineficiente, él decía: “no, porque en la pampa hay otra temporalidad”. Es fácil refutar esos pensamientos, ahora es absolutamente difícil escribir eso, esos grandes textos argentinos. Los subterráneos andan más ligero porque tienen la temporalidad urbana, entonces en la búsqueda de una temporalidad argentina también presupone que la ciudad de Buenos Aires tiene una temporalidad falsa. Por eso la frase que finalmente está perdida en “La Cabeza de Goliat”, pero preside toda la idea del libro es que había que hacer una titánica obra de demolición, había que soñar con una cabeza decapitada que era “Goliat”, era acá en Buenos Aires, y finalmente la gran admonición de la anti-utopía, digamos. Hay que hacerla de nuevo y en otro lugar. Pensamiento impensable en realidad. Toda la cultura de Buenos Aires, obviamente, el tango pero también la poesía de Buenos Aires y también Borges, “la siento tan eterna como el agua y el aire”, si esa eternidad de Buenos Aires ahora vamos a ver qué temporalidad tiene. En ese sentido Martínez Estrada de un modo muy atrevido intenta destrozarse toda la mitología afectiva de Buenos Aires, por eso era un hombre con mucha mala fama y muy pocos amigos... hay tangos que condenan a estas personas que no les gusta “el fútbol”, las “carreras”. Era este Martínez Estrada que lo condenan varios tangos. Por supuesto él también era enemigo del tango. Esta idea de la temporalidad entonces hace del tiempo algo espantoso, algo cuyo vértigo era necesario replantear a la medida de un tiempo europeo, también, aunque no lo dice explícitamente pero en el sentido que el tiempo europeo es respecto al

tiempo pampeano, un tiempo en donde se destruye menos, es un tiempo donde se anda menos rápido. Esa frase es habitual en todo habitante urbano, quisiera que la velocidad sea menor... esa frase es una frase muy sencilla pero al mismo tiempo implica una metafísica, es decir, una relación con el tiempo y la velocidad. Martínez Estrada la plasma en un gran ensayo y dice, afectivamente que el que se queja de que en la ciudad las cosas son muy rápidas, tiene razón. Es necesario revisar la temporalidad, por eso si no hay otro remedio él propone el remedio... escatológico, apocalíptico, es el evangelio según San Ezequiel, es decir: la destrucción de Buenos Aires. Ahora tenemos que entender estas reflexiones como grandes alegorías, si se quiere como grandes metáforas que inspiran el pensamiento. Si uno tomase en serio que una persona es... como Martínez Estrada que además es empleado de correos... un argentino pacífico, se puede suponer que lo que quiere hacer con ese pensamiento es alertarnos sobre el gran tema, entre otros, de esa temporalidad que él prefería ver vinculada a... digamos a una decisión que Buenos Aires había tomado como ciudad americana de parecerse en las peores condiciones posibles a una ciudad... de una modernidad, importada y por lo tanto en una ciudad que tenía que revisar sus accesos a la modernidad. El desarrollismo posterior intentó revisar esos accesos a la modernidad muchas veces proponiendo también esas fórmulas de temporalidad importadas de modo que podríamos decir que este libro sobre Buenos Aires pertenece muy estrictamente al debate crítico sobre las formas de vida, las formas de vida que al mismo tiempo son formas arquitectónicas, formas de relacionamiento social en la ciudad de Buenos Aires. Es un libro que hay que volver a leer,

pasando por alto el tono de severidad que muchas veces puede incomodar o muchas veces puede movernos a pensamientos despectivos sobre uno de los grandes momentos de la literatura de ensayo en la Argentina. Muy brevemente, ahora, quiero comentar qué dice de esto mismo Borges, en ese escrito de 1928, donde imagina un paseo llevado por el arroyo Maldonado. Esa escena que todos los lectores de Borges conocen. Pero el texto que escribe de su pequeño escrito se llama “Sentirse muerto”... Por su parte es justamente un tema que después Martínez Estrada desarrollará en la Radiografía de la Pampa. Dice: “El barro que estoy pisando es el barro el barro americano, original no conquistado”. Por supuesto, es una forma de retórica, de la retórica bien conocida de Borges, en ese momento y también muy festejada porque parecían temas de una profunda originalidad americana. Borges buscaba también una temporalidad americana y resultaba que en ese barro que estaba pisando a orillas del “Maldonado” encontraba una América no conquistada. Ese sería un tema de las literaturas que proponían una crítica a la conquista, incluso literaturas que resurgieron a propósito del aniversario de los 500 años. ¿Cómo sería una recordación de los 500 años, como las literaturas que proponían la búsqueda de un originario americano no pasado por todas las mixturas culturales del conquistador o del opresor, o del dominador? Todas esas grandes... empresas de pensar los 500 años en historiografía, que casi nunca da cuenta adecuadamente, porque no tiene instrumentos para dar cuenta de esos 500 años. Las poéticas, las retóricas en general y las metáforas que de ahí provienen pueden dar cuenta con mucha facilidad puesto que se eximen en cualquier documentación y por lo tanto, Borges

ingresa en el gran tema de suponer que en ese momento él está pisando el barro original americano, podía decir la pampa y ya estaba en el terreno de la Radiografía de la Pampa; Martínez Estrada buscaba algo que pisar, eso era diferente, lo que se pisa en la ciudad o sea, el asfalto. La idea de Martínez Estrada, más que la rueda del automóvil, es el pie, el pie es un instrumento del peatón, el pie, el tacto que propone el pie es un instrumento de conocimiento, hay una epistemología del pie en Martínez Estrada, pero el pie tenía que saber buscar y deslizarse del asfalto a la pampa, un lugar más originario. Borges dice exactamente lo mismo. Prueba de este tema, a pesar que los estilos de ambos son tan diferentes, es que de algún modo mantiene la atención de la vida intelectual de ese momento, los años 20, los años 30. Ese es el tema de una clase intelectual, más allá de sus opciones políticas diferentes, de sus estilos literarios diferentes. Y en un momento Borges hace el siguiente ejercicio de decir que en este tiempo en que está sumido en contemplar una línea de casitas bajas que es la última privación de la ciudad a partir de la cual empieza el campo, es un tiempo que le propone la posibilidad de pensar que hace 30 años era todo igual. ¿En 30 años por qué? Porque 30 años ya lo coloca en el siglo pasado, es decir, en el siglo pasado las cosas eran iguales, a como estaban ahora. Había otro siglo donde esto era igual. Entonces dice: este tiempo... es una época reciente en otros países, ¿en cuáles? en los países europeos. Treinta años no es nada, que podría ser en París, en cambio la ciudad americana presenta mucho menos obstáculo a esta temporalidad, a la idea del campo arquitectónico demolidor, y en ese sentido 30 años dice: "son muchos para nosotros, son muchísimos. No es

nada para el otro tiempo. Para el tiempo del otro". Entonces, esa temporalidad de 30 años lo lleva a sentirse en un momento muy remoto, en el siglo pasado, dice: "Estoy ahora en mil ochocientos y tantos; incluso este canto de grillos me parece temporal. En algún momento me puede sentir... - dice- en muerte". Es decir, aquél que fue capaz de eliminar el tiempo... "Y si me siento en muerte, me siento en una muerte física pero algo perdura en mí que es el sentido de la eternidad". Y ese sentido de la eternidad él lo llama: percibidor del abstracto del mundo. Percibo abstractamente el mundo. Entonces aquí tenemos una solución absolutamente mixta para el mismo tema de Lévi Strauss en la ciudad americana brasileña y la ciudad americana argentina, para Martínez Estrada. En ambos casos el tiempo es algo sumamente angustiante, casi es el tiempo del cual después abundantemente los existencialistas dieron cuenta en sus libros de filosofía. Para Borges que es un anti existencialista absoluto, incluso les dedica mucha atención, dice: "Esos hombres siempre amargados, pesimistas..." Le dedica los "Epítetos", de esa enorme fauna de epítetos elegantísimos que él les destinaba y que ellos despreciaban. Pero,-- por una razón muy explícita en esta búsqueda de esa otra temporalidad no dañina lo que llega es efectivamente a la posibilidad de jugar irónicamente con el tiempo, de jugar a eliminarlo y finalmente proponer, ni la temporalidad de este tiempo que Lévi Strauss busca en las civilizaciones indígenas extinguidas a modo de solución para la razón occidental perdida, ni la de Martínez Estrada, que busca parar la velocidad de la ciudad demoliéndola. Borges siempre seguirá pensando en el fondo en todo esto. El pasado americano reconstruido, gracias a una sensación particular de la memoria

que, en este caso es la memoria de los otros, pero esa memoria de los otros antepasados, antepasados americanos – europeos que permiten considerar la vida de la ciudad americana con una vida donde, aún cuando la infelicidad está acechando, el tiempo que acosa es un tiempo con el cual es posible lidiar...

¿Es posible construir en Buenos Aires, es posible pensar en Buenos Aires, es posible la política en Buenos Aires, es posible la vida liberada en Buenos Aires? Porque habría una literatura que finalmente toma todos los grandes temas del gran escepticismo y sin dejar de ser escéptica finalmente consagra a Buenos Aires como un lugar para vivir, sin dejar de tomar la idea de que el tiempo nos acosa a todos y que Buenos Aires tiene una temporalidad llena de dificultades. ¿Será posible en las orillas? Las célebres orillas de Borges. La ironía nos devuelve nuevamente a la ciudad que mágicamente se transforma en acogedora. Creo que estos tres pensamientos presuponen algo así como la obligación final de la literatura. Hablar de una ciudad y hablar de una ciudad en relación con el tiempo que la va demoliendo. Para pesimistas o para amargados, finalmente, para aquellos que en su pesimismo y en su ironía intentan retirar de ahí una ética de la vida, la ciudad y la ciudad de Buenos Aires es, es... digamos, un objeto primero a pensar.





# Sumario

---

Prólogo ..... 4



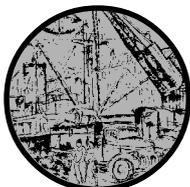
Espectáculos teatrales  
y parateatrales  
en el Buenos Aires del siglo XIX.  
*Perla Zayas de Lima* ..... 9



La inmigración  
y el Teatro  
de Roberto J. Payró.  
*Alicia C. Quereilhac de Kussrow* ..... 35



Vida cotidiana y teatro argentino  
(1900-1920):  
La convención dramática costumbrista.  
*Jorge A. Dubatti* ..... 67



Análisis de la "Ciudad de Buenos Aires"  
como espacio metafísico a través de la  
obra de Ernesto Sábato.  
*Rosalía Gila / Viviana Rivelli* ..... 79



Buenos Aires  
y San Pablo,  
literaturas paralelas.  
*Horacio González* ..... 107

Esta Obra se terminó de imprimir  
en los talleres gráficos de la Imprenta de la Ciudad  
en el mes de octubre de 1999

una publicación de



**Instituto Histórico**  
de la Ciudad de Buenos Aires

Avda. Córdoba 1556, 1º piso (1055)

Capital Federal

Tel: 4813-9370 / Fax: 4813-5822

E-mail: [ihcba@buenosaires.gov.ar](mailto:ihcba@buenosaires.gov.ar)





Jornadas de Historia



**Este libro reúne una serie de trabajos presentados en diferentes Jornadas de Historia de la Ciudad de Buenos Aires, organizadas por el Instituto Histórico. Espectáculos teatrales, Payró, la vida cotidiana a principios del siglo XX, la ciudad de Sábató y un paralelo literario entre Buenos Aires y San Pablo son los temas que incluye esta serie bajo el título Teatro y Literatura.**

ISSN 1668-4222



**Instituto Histórico**  
de la Ciudad de Buenos Aires