

LA DRAMATURGIA DE NEUQUÉN EN LA MEMORIA

EL TEATRO ESPAÑOL A COMIENZOS DEL SIGLO XX

REPRESENTACIONES ESTÉTICAS Y SOCIALES

EN LA CONSTRUCCIÓN DE UNA IDENTIDAD CULTURAL

(DIRECCIÓN: MARGARITA GARRIDO)

AUTORES

GLORIA SIRACUSA

LORENA PACHECO

NÉSTOR TKACZEK



UNIVERSIDAD NACIONAL DEL COMAHUE

LA DRAMATURGIA DE NEUQUÉN EN LA MEMORIA

EL TEATRO ESPAÑOL A COMIENZOS DEL SIGLO XX

REPRESENTACIONES ESTÉTICAS Y SOCIALES

EN LA CONSTRUCCIÓN DE UNA IDENTIDAD CULTURAL

AUTORES

GLORIA SIRACUSA

LORENA PACHECO

NÉSTOR TKACZEK

DIRECTORA

MARGARITA A. GARRIDO

EDUCO

EDITORIAL UNIVERSITARIA

UNIVERSIDAD NACIONAL DEL COMAHUE

NEUQUÉN - 2014

El presente volumen se genera en el marco del proyecto de investigación
de la Universidad Nacional del Comahue:

La praxis teatral en Neuquén

Dirección: Margarita A. Garrido

Una integrante del equipo coordina la presente edición: Gloria Siracusa

La dramaturgia de Neuquén en la memoria. El teatro español a comienzos del siglo XX / dirigido por Margarita Garrido. - 1a ed. - Neuquén: EDUCO - Universidad Nacional del Comahue, 2014.

134 p. ; 23x16 cm.

ISBN 978-987-604-399-1

1. Dramaturgia. 2. Enseñanza Universitaria. I. Pacheco, Lorena II. Tkaczek, Néstor III. Título
CDD 792.09

*Esta publicación cuenta con el patrocinio de la Universidad Nacional del
Comahue*

Prohibida su reproducción total o parcial por cualquier medio, sin el
permiso expreso de educO.



ÍNDICE

PRÓLOGO

PRIMERA PARTE

El teatro español. Sus huellas en Neuquén (G. Siracusa)	p. 15
A modo de <i>introito</i>	
Las compañías españolas en la Patagonia	
Dos burgaleses en Neuquén. Los primos Santamaría	
Felipe Santamaría. Un director teatral	
Cesáreo Fernández. Un crítico teatral	
El teatro socialista español. Sus huellas en Neuquén (G. Siracusa)	p. 47
Un espacio de disputa	
La crítica teatral	
El teatro socialista	

SEGUNDA PARTE

ESTUDIO DE CASOS EN LA NORPATAGONIA

Un “germinalista” en la escena neuquina. J. Dicenta (G. Siracusa)	p. 55
<i>Tierra baja</i> de Ángel Guimerá (N. Tkaczek)	p. 69
A propósito de Jacinto Benavente (L. Pacheco)	p.85
El drama lorquiano se hace patagónico (G. Siracusa)	p. 101

ANEXO

(Registro gráfico del teatro de Neuquén)

PRÓLOGO

Gloria Siracusa

La generación de conocimiento siempre es la meta primordial de la universidad, por eso, que los docentes universitarios generemos proyectos de investigación es tan vital como la docencia misma. Cuando esos proyectos avanzan en dirección a integrarse a demandas de la sociedad, que sostiene la educación pública y por ende, permite que los docentes investiguemos, se completa un círculo que vincula a la institución académica con la comunidad.

Los investigadores en el área de las Ciencias Sociales sabemos que transitamos un camino de una tradición de análisis relativamente joven, por lo cual debemos demostrar que tenemos capacidad para construir pensamiento científico, que no se depende exclusivamente del conocimiento personal y que se pueden objetivar ciertos procedimientos como parámetros de calidad. Remontar algunos prejuicios de la comunidad científica no es fácil pero siempre constituye un desafío probar que la investigación cultural es valiosa en sí misma, que se pueden obtener resultados y que la construcción de teoría es posible.

El saber de la investigación tiene su propósito específico, pero hoy no puede quedarse en eso solamente, entre las paredes del claustro o del laboratorio. Un desafío permanente del saber académico, en la actualidad, es que tiene que batallar con la divulgación, que no es ni más ni menos rigurosa, sino que es otra faceta del saber. Si los docentes nos quedáramos solamente en la investigación, nos aislaríamos, y correríamos el riesgo de cultivar un conocimiento elitista; si por el contrario, nos abocáramos nada más que a la divulgación, descuidaríamos el indispensable espacio de construcción del pensamiento científico, con su tiempo de reunión de datos, cotejo y análisis, decantación de la información y de todos los pasos necesarios de la actividad investigativa, sobre todo los inherentes a la condición cualitativa de la investigación de las ciencias sociales. De ahí, la necesidad de conciliar investigación con difusión, de encontrar un punto de inflexión entre una y otra y que la escritura cristalice en publicaciones.

Investigar en el área de las Humanidades y en el campo de la literatura y la dramaturgia, implica pensar el saber como una búsqueda, como la construcción de un objeto de estudio que está inventándose, en continuo movimiento, porque tiene que ver con el arte pero también con el impacto que produce en la sociedad que se apropia y lo elabora. No

La Dramaturgia de Neuquén en la Memoria

desconocemos que por pertenecer nuestra investigación a este campo está condicionada por dos cuestiones: el problema de la “originalidad” como criterio de legitimación y el de los alcances y posibilidades “demostrativas” del desarrollo del acontecimiento teatral. Plantear este tipo de indagaciones en la que el “objeto” dramaturgia(s) se discute como así también la práctica de su investigación, constituye una estrategia de resistencia y de productividad necesaria.

En el caso de nuestros proyectos de investigación: *Dramaturgia(s) de la Norpatagonia Argentina: Neuquén: siglos XIX-XXI* (2009-2012) y *La praxis teatral en Neuquén* (2013-2016), con su Anexo: “El teatro español en la Norpatagonia. Representaciones estéticas y sociales en la construcción de una identidad cultural” (1910-1930) nos ubica en un “imaginario de frontera”, como lo denomina María Amelia Bustos Fernández y lo corrobora Alejandro Finzi en muchas de sus piezas teatrales, en el que el espacio patagónico es un palimpsesto. Un espacio imaginario, en el que actores, directores, autores recuperan elementos de su arte para construir una síntesis a compartir con el espectador, quien también se inscribe en dicho imaginario. A través de esos imaginarios, una comunidad de espectadores conforma su identidad, se representa a sí misma, se expresa e impone creencias, arma modelos, todo ello en función de conseguir una significación colectiva. Desde una perspectiva de los estudios culturales, consideramos un corpus de textos dramáticos y espectaculares, cuya matriz es la poética realista, entonces, parece inevitable no desconocer su inexorabilidad histórica e indagar sobre qué nos dice esa práctica realista de la historia entre 1910 y 1930. Trabajamos con la categoría de territorialidad e historicidad, es decir la noción de teatro en sus contextos geográfico-histórico-cultural particulares. En esta línea son imprescindibles y valiosos los trabajos señeros del Dpto. de Historia de la Universidad Nacional del Comahue que reconstruyen la historia política, social y cultural de las dos provincias de la Norpatagonia, geografía de nuestro campo de investigación.

Esta concepción de la poética teatral como poética histórica y la del espacio teatral como constructor de identidad cultural nos llevó a estudiar los vínculos e influencias entre la literatura teatral española y la dramaturgia de los primeros autores neuquinos: José Manuel de Olascoaga y Gregorio Álvarez. Al estudiar la integración de los españoles a la sociedad neuquina de principios del siglo XX, debimos profundizar en los procesos ideológicos y políticos que fueron conformando una identidad particular y

La Dramaturgia de Neuquén en la Memoria

en las siempre complejas relaciones entre una cultura extranjera y la cultura de una heterogénea comunidad en formación, que además desconocieron y marginaron la de los pueblos que habitaban originariamente este territorio.

El punto de partida bibliográfico fue la fundacional *Historia del Teatro de Neuquén* de Osvaldo Calafati, publicada en 2011 pero que el grupo de investigación tenía desde 2009, ya que su autor es nuestro asesor y colaborador permanente. Avanzamos en ampliar su trabajo investigativo de muchos años, en revisar las piezas de tradición hispánica y su influencia en las escrituras dramáticas sobre autores argentinos y también en los regionales. Asimismo, estudiamos las relaciones entre esos textos y el texto espectacular, para documentar otras formas de dramaturgia: la de actores, directores y de grupos vocacionales. Es decir, que en la medida de lo posible, transitamos un camino abierto por Osvaldo Calafati, hacia indagaciones más amplias, cuya solidez tratamos de sostener, no sin dificultades, debidas a información dispersa, a la endeblez del archivo y, en algunos casos, a carencia de documentación escrita, que avale nuestras inferencias, sobre todo aquellas que se desprenden de las puestas en escena, y a registros visuales de las mismas. En nuestra condición de lectores y críticos del texto teatral y sus circunstancias de producción, circulación y recepción trabajamos teniendo en cuenta este proceso y nos adentramos en un fecundo ámbito de reflexión crítica, una especie de zona fronteriza entre la producción cultural y la historia política y social norpatagónica.

El grupo de investigadores del área de literatura española que dirijo, desde el eje memoria-identidad, como modo de exploración de la identidad cultural de la región, comprobó que en el contexto socio-cultural de la denominada Patagonia Norte, en las primeras décadas del siglo XX, se había legitimado un canon teatral hispano. Este canon estaba constituido por una mayoría abrumadora de obras del llamado “género chico”: revistas musicales, sainetes, juguetes cómicos, zarzuelas, comedias azarzuelladas, melodramas, tragedias rurales. Los dramaturgos españoles y sus producciones simbólicas de la cultura europea, dominaron el campo teatral durante buena parte del siglo XX. Por encima de cuestiones de ideología y estética, atendimos a las correlaciones entre teatro e historia, centrándonos en autores, cuya escritura dramática los convierte en protagonistas de una crónica del teatro norpatagónico, entendido como artefacto estético-político.

La Dramaturgia de Neuquén en la Memoria

En esa línea de investigación, registramos el paso de las compañías de “cómicos de la legua”, actores españoles que “se bajaban de los trenes”, las giras, sus repertorios; la labor de las Sociedades Españolas de Socorros Mutuos, que nacían en los pueblos norpatagónicos, importantes centros de irradiación de la cultura española. Verificamos, parcialmente, la incidencia que esta dramaturgia tuvo en la mentalidad y sensibilidad de espectadores integrados por ganaderos, comerciantes, agentes inmobiliarios, funcionarios públicos y militares de los territorios nacionales, a los que se sumaban maestros, empleados públicos, de la justicia, médicos, periodistas; todo un grupo selecto de la sociedad que acudían a las representaciones de las obras españolas. Existía otro sector social conformado por peones, jornaleros, obreros transitorios, pequeños crianceros, artesanos, chacareros inmigrantes que preferían los espectáculos circenses, las kermeses que incluían breves sainetes, a cargo de actores ambulantes que también llegaban en sus carromatos a zonas pastoriles de la Cordillera o a pequeños pueblos de los valles fluviales y andinos. Aun cuando hubiera diferentes públicos reinaba cierta armonía entre la praxis política y la social que daba cuenta de la coherencia entre los productores de una cultura cuyo modelo era España, de ahí que la dramaturgia española fuera la dominante en las primeras décadas del siglo XX.

Desde 2009, que comenzamos con nuestra investigación, si bien hemos progresado en recabar y seleccionar información, se nos han presentado dificultades, debido a que los documentos a los que hemos tenido acceso son pocos, incompletos, muy dispersos. Las fuentes orales de aquellas primeras décadas no han sido de mucha ayuda, ya que prácticamente no hemos encontrado pobladores que puedan transmitir sus recuerdos y sus familiares han conservado historias muy fragmentadas. Tampoco hemos hallado muchos testimonios gráficos como fotografías, programas de mano, afiches, objetos de utilería, tan valiosos para dar cuenta del “teatro perdido”. Esta notable carencia o insuficiencia no nos ha acobardado ni hemos visto frustradas nuestras expectativas, al contrario, persistimos y avanzamos en la escritura de este libro *La dramaturgia de Neuquén en la memoria. El teatro español: representaciones estéticas y sociales en la construcción de un identidad cultural*, no solamente para socializar nuestra investigación, sino con la pretensión de que sea material bibliográfico para los estudiantes de Letras, para los de Arte dramático de la Escuela Superior de Bellas Artes y

La Dramaturgia de Neuquén en la Memoria

Escuela Provincial de Títeres, para teatristas, historiadores, docentes y público en general interesado por el tema.

Neuquén, febrero de 2014

PRIMERA PARTE

**EL TEATRO ESPAÑOL
Sus huellas en Neuquén**

Gloria Siracusa

A modo de *introito*

El territorio que hoy llamamos provincia de Neuquén, ubicado geográficamente en el sur de Argentina, pero en el norte de la región llamada Patagonia, estuvo habitado desde sus inicios por pueblos nativos, desplazados a finales del siglo XIX, por una avanzada del ejército argentino, primero, y por colonos, europeos en su mayoría, después. En este espacio territorial existieron desde siempre formas de teatralidad popular, que distinguían a estas comunidades originarias (Seibel, 1989: 31). Rituales de cacerías, ceremonias religiosas¹, danzas, reuniones de fin de jornada alrededor del fuego, juegos sonoros, toda una representación escénica propia de los que vivían en estas latitudes, previos a la conquista española y que pervivieron hasta la llegada de la colonización. Estas formas de teatralidad quedarán circunscriptas, por muchos años, al interior de sus costumbres y de su acervo, cuando los colonos ocupen las tierras e impongan sus propias costumbres y cultura.

Es objeto de nuestra investigación: revisar la dramaturgia dominante de una cultura oficial, con un discurso hegemónico que estimula la imposición de una teatralidad foránea, que ignora y avasalla totalmente esas otras formas genuinas (Villegas, 2005: 19). Las que quedan resignadas a las llamadas “reservas”, vergonzantes espacios, en los que languidece una rica cultura precolombina, superviviente a la conquista española (s. XV y XVI), al exterminio del ejército “argentino” al servicio del centralismo porteño (s. XIX) y de los intereses económico-ganaderos de la provincia de Buenos Aires (s. XX). Patéticamente comprobamos que la ofensiva del conquistador, primero, y del colono, después, no permitió, en todo el siglo XX, reconocer y respetar a esos pueblos, ni hubo ninguna voluntad de integrar esas formas de teatralidad más allá que como pintoresquismo o parodia². El aislamiento a la que fue sometida esta sociedad nativa, su discurso teatral “subyugado” no le permitió sentirse interpelada por esa cultura extraña, con otros valores, y poner en movimiento sus propios imaginarios sociales, que sacudieran a sus integrantes y los movilizara para contrarrestar las imposiciones del colonizador (Arreche, 2009: 1). Tendrán que pasar muchos años de sometimiento cultural y de indiferencia de los sectores políticos y sociales, hasta con la complicidad de algunos

La Dramaturgia de Neuquén en la Memoria

integrantes de sus propias comunidades, pervertidos por el poder político, para revertir esa situación, esta vez con la toma de conciencia de nuevas generaciones de descendientes de esos pueblos originarios³.

Una teatralidad dominante impuesta por el poder hegemónico de una cultura blanca, europea y cristiana conformará un campo artístico digitado por una política cultural oficial, que no encuentra ninguna resistencia y es así como en Neuquén, Zapala y Chos Malal se representa teatro de tradición española, desde finales del siglo XIX hasta la tercera y cuarta décadas del siglo XX. Es el teatro un género que muestra con potente pujanza la fuerza de un criterio de masa, para imponer gustos nuevos o intuir en el público “gustos latentes”, no formulados explícitamente, dúctil materia con la que el dramaturgo construye mundos ficcionales que encausan esos gustos (Salinas, 1948: 131). No es casual, entonces, que en las programaciones teatrales de la región de la Norpatagonia, en las décadas señaladas, encontremos una mayoría abrumadora de obras de un popularismo elemental, costumbrista, de inspiración directa de la realidad cotidiana, de los modos de vivir y de hablar de colectivos étnicos y sociales “bajados de los barcos” procedentes de Vigo, El Ferrol o Pontevedra. Con seguridad de converso, el inmigrante hispano impone sus gustos, sus formas de divertimento, sus pautas de conducta, sus modos de organización y, en el campo teatral, toda una dramaturgia que conforma un imaginario social, cuya función es la organización y el dominio de un tiempo colectivo sobre el plano simbólico, que articula conceptos, ritos y conductas (Baczko, 1996: 21). Imaginarios emblemáticos conformados, en parte, por ese teatro de raigambre europea por el que la incipiente comunidad neuquina se representa, percibe su propia identidad, se remite a un pasado y se proyecta hacia un futuro. Cuando esa comunidad, receptora de estéticas y de ideologías foráneas, construya una identidad, una representación de sí misma, distribuirá roles y posiciones sociales, imponiendo creencias comunes y fijando modelos.

Las compañías españolas en la Patagonia

La circulación del teatro español en Buenos Aires, entre las últimas décadas del siglo XIX y las primeras del XX, su recepción y su crítica es un fenómeno ya muy bien estudiado por la historia teatral, desde *El teatro en el Río de la Plata* del dramaturgo, periodista e investigador Luis Ordaz, cuya primera edición de 1946 tiene un maravillosa reedición homenaje con

La Dramaturgia de Neuquén en la Memoria

su reciente *Historia del teatro en el Río de la Plata*, 2010, al que se agregan una sucesión de otros buenos trabajos (Diago, 1994: 19-25; Dubatti, 1994: 319; Pellettieri, 2007). Las crónicas de la época registran ampliamente a las compañías teatrales hispanas que llegaban a la capital argentina, la que era considerada una plaza importante por los empresarios teatrales españoles, al momento de planificar las giras americanas de los elencos peninsulares. Estas compañías de elencos numerosos y heterogéneos, continuadores de una práctica teatral surgida cuando el teatro se convierte en espectáculo popular, en el Siglo de Oro, se subían a los carros, que se echaban a andar por los caminos y llevaban la fiesta escénica a cada rincón. Estaban integradas por actores y actrices formados en la actuación diaria del “Teatro por secciones” y considerados “legión” por Luis Ordaz, cuando Buenos Aires iba en camino de convertirse en “la capital teatral de España”.

La presencia de una numerosa colonia hispana en Argentina demandaba un teatro de ese origen. El manejo de una lengua común, la buena recepción de actrices de la talla de María Guerrero, Lola Membrives, Margarita Xirgu: depositarias de las glorias dramáticas sembradas por la grandiosa Trinidad Guevara, actriz uruguaya, figura descollante del Teatro Coliseo, del que fue actriz exclusiva entre 1817 y 1849, fueron motivos excluyentes del éxito de la dramaturgia hispánica en nuestro país. Además, la visita de grandes directores de la escena madrileña, las preferencias del público porteño por el repertorio de obras de autores españoles, la ausencia de una frontera definida entre lo español y lo autóctono, configuró un sistema teatral que no era percibido como extranjero ni ajeno, y que convivía en armonía con el naciente teatro criollo. Tan arraigada era la tradición ibérica en las tablas porteñas y en las de las principales ciudades rioplatenses y de la pampa húmeda, sobre todo, que se puede hablar de un rico vínculo natural entre la Avenida de Mayo y la Gran Vía madrileña, y de una tradición dramática europea que nutre a la nacional, en proceso de gestación. Además, está probado que los autores locales se inspiraron en zarzuelas y sainetes españoles para construir el sainete criollo, género que competirá e irá desplazando paulatinamente a los repertorios extranjeros. (Ordaz, 2010: 73)

En el año 1918, como una paradoja de la Argentina de esos primeros decenios del siglo XX, en la ciudad de Buenos Aires, la pareja teatral integrada por la actriz española María Guerrero y Fernando Díaz de Mendoza se lanzaba a la construcción del Teatro Cervantes, en la esquina

La Dramaturgia de Neuquén en la Memoria

de las calles Libertad y Córdoba. Mientras avanzaba el exquisito edificio, cuya fachada renacentista reproduce la de la Universidad de Alcalá de Henares, muchas compañías teatrales españolas se lanzaban también -pero a la aventura- por los polvorientos caminos patagónicos, a representar obras del repertorio hispano. No amilanaban a los comediantes las treinta tres horas de viaje en el tren que partía de la Estación Constitución hasta el kilómetro 1.256 del llamado Paraje Confluencia, en territorio neuquino, para ofrecer su arte (Calderón, 2010: 22). Previamente, estas compañías, más desvalidas en su práctica teatral, debían pedir autorización a las gobernaciones de los territorios nacionales, someterse a cierto control y ser autorizadas a ejercer su arte y oficio (Arpes, 2009: 12). Pero nos queda la incógnita de si ese control se ejercería también sobre los repertorios y autores. Estas compañías de un teatro ligero y frívolo no eran las que actuaban en las grandes ciudades como Buenos Aires, La Plata, Rosario o Montevideo, en Uruguay, sino que eran compañías integradas por actores segundones e ignotos directores. Si bien, solían integrar a actores nacionales en sus elencos, no dejaron rastros periodísticos en los medios gráficos nacionales, ni figuran en los diccionarios teatrales del Río de La Plata aunque sí sus giras y presentaciones son reseñadas por periódicos regionales, que exaltaban su espíritu de entrega al “respetable público” (Vargas, 2000: 29). No hay en la Argentina del Centenario desamparo teatral para la colectividad española (tampoco para las de otras nacionalidades). Era usual que en las romerías de las sociedades de socorros mutuos, incluyeran, los programas de las veladas, declamaciones e improvisaciones líricas, representaciones teatrales, espectáculos de zarzuelas. También, que en los “picaderos” circenses, en los tablados barriales, en patios de conventillos, en bailongos orilleros, en los que el cuplé aportaba ritmos al tango, se entrelazara una babélica gama de posibilidades escénicas, que compensaban lejanías del terruño natal y añoranzas del arte de sus patrias

Entre 1916 y casi toda la década del '20 hasta bien entrada la de 1930, en consonancia con la tendencia nacional⁴, Neuquén es visitada por las compañías de Leopoldo Laina⁵, la compañía Serrano-Mendoza, la compañía de Gonzalo Gobelay, la compañía de Chico de la Peña⁶ y la compañía de Gonzalo López, las que llegaban desde Buenos Aires en extensos periplos que abarcaban desde Bahía Blanca a Zapala, siguiendo la línea del Ferrocarril Sud. Existe probada constancia de la itinerancia de los “cómicos de la legua” en extensas giras por el sur de América, que no

La Dramaturgia de Neuquén en la Memoria

solamente tocan las capitales de los países sudamericanos, sino también pequeñas ciudades provincianas, pueblos de campaña y hasta perdidos villorrios eran visitados por heroicos grupos, que traían una oferta variada de obras, pertenecientes al llamado “género chico”. Estas obras de factura sencilla, generalmente de breve extensión y de argumento lineal, tenían una gama de personajes caricaturescos, que se desenvolvían en situaciones cotidianas, reconocibles por los espectadores, que provocaban risa y concluían con remates melodramáticos. Las representaciones de estas piezas contaban con números musicales y bailes: tonadilleras y “cantaores”, palmadas y taconeos flamencos, organilleros de cuplés y paso-dobles que cerraban el espectáculo, para delicia de inmigrantes y naturales, en colmadas salas que funcionaban como improvisados teatros.

La crónica local registra una gira de la Compañía Española de Zarzuelas y Operetas Serrano-Mendoza por los puertos patagónicos, en 1919, contando entre sus integrantes a Antonio Soto (El Ferrol, 1897), el famoso “gallego” Soto protagonista de las luchas obreras en 1921 (Bayer, 1974: 116)⁷. La de Gonzalo Gobelay⁸, actor español que recorre América con su “Compañía Española de Dramas y Comedias”, debe haber permanecido unos largos meses de 1918, en Neuquén, dada la cantidad de obras que representó (Calafati, 2011: 45). Varias de estas compañías antes de transitar las salas patagónicas habían estado en otros países como Bolivia, Ecuador, Venezuela, Chile que también figuran como usuales destinos de las giras, lugares en los que repetían el mismo repertorio, el que contaba con una variedad de piezas, en las que los actores intercambiaban roles, y en las que era común que actores varones interpretaran personajes femeninos y viceversa. Reproducían en los escenarios sudamericanos parecida dinámica a la que desarrollaban en España: con repertorios de no menos de diez comedias, en programadas temporadas en Madrid, Barcelona, Sevilla, Valencia, pero también por ciudades más pequeñas y pueblos aledaños. El corresponsal de Neuquén del periódico *Río Negro*, Cesáreo Fernández, escribe en la página 1:

Neuquén atrae numerosas compañías teatrales, indicio cierto de cuánto aumenta la cultura, la población y los recursos económicos. (17/01/1918)

Este comentario corrobora que la incipiente capital era una plaza apetecible para estas compañías ibéricas, y que la formación de un campo cultural se medía en términos de visitas de las compañías teatrales.

La Dramaturgia de Neuquén en la Memoria

La lectura del repertorio de estrenos en los escenarios patagónicos muestra un conjunto de dramaturgos españoles que combinan el melodrama post-romántico con los nuevos procedimientos del realismo y del naturalismo europeo: Ángel Guimerá, Joaquín Dicenta, Jacinto Benavente. Esta presencia de probados dramaturgos se alternaba con juguetes cómicos, sainetes y comedias azarzuelladas, de autores muy populares como Julián Romea, Manuel Matosas, Joaquín Abati, Carlos Arniches. Este último verdadero artífice del teatro cómico, que seguramente contaría con la aprobación y el beneplácito de los públicos sureños, dada su presencia constante en las carteleras. Es conveniente consignar que en la cosmopolita Buenos Aires, entre 1910 y 1920, el teatro El Nacional, llamado “la catedral del género chico” y baluarte del teatro criollo, mantenía en cartelera, sainetes, revistas, *pochades*, *vaudevilles* y dramas costumbristas de tradición hispana. En la década de 1912 a 1920, en temporadas de varios meses, se reiteran tanto en la línea Bahía Blanca-Zapala como en la que bordea el litoral atlántico: Trelew, Comodoro Rivadavia y Río Gallegos, la presencia de las mismas compañías, que mantienen igual o parecido repertorio de no menos de diez piezas, de autores vivos consagrados en la “madre patria”. También podían incluir obras de autores no tan conocidos o de jóvenes promesas, pero es notoria la ausencia en esas programaciones de los grandes dramaturgos del teatro clásico español como Lope de Vega, Calderón de la Barca, Tirso de Molina; ni siquiera la de autores del llamado ciclo pre-lopesco como es el caso de Lope de Rueda o de los entremeses de Miguel de Cervantes Saavedra. Es llamativo que no solo no figuren estos creadores del teatro nacional, sino tampoco, otros como los baluartes del teatro romántico: el Duque de Rivas, José Zorrilla, José de Espronceda ni hablar de las tímidas experimentaciones de algunos de los integrantes del '98 como es el teatro innovador intentado por Miguel de Unamuno y Jacinto Grau o ya el decididamente experimental: el farsesco y esperpéntico de Ramón del Valle Inclán. Distinto es el caso de Jacinto Benavente, cuya intención rupturista es abortada por su falta de atrevimiento, es un dramaturgo muy representado en los escenarios de la región, estudiar su teatro y su recepción neuquina es tema de otro capítulo. No se permitían estas compañías ni un paréntesis para incorporar en sus programaciones otros textos dramáticos que cautivaran a sus públicos patagónicos, por ejemplo, el teatro antirrealista de Eduardo Marquina, el de Francisco Villaespesa o el de los hermanos Antonio y Manuel Machado, que en las primeras décadas

La Dramaturgia de Neuquén en la Memoria

del XX, escribían un teatro en verso de intensidad poética, muy aceptado en España en reacción a tanta comedia intrascendente. Los vanguardistas Ramón Gómez de la Serna, Azorín, Federico García Lorca⁹, Rafael Alberti, Miguel Hernández, Alejandro Casona¹⁰ no podían tampoco ser objeto de abordaje escénico, en estas décadas primeras, en esta lejanísima parte del mundo, porque tampoco en su propia tierra eran totalmente aceptadas sus atrevidas y transgresoras propuestas dramáticas, relegadas a minorías más intelectualizadas. Tendrán que esperar algunos de ellos épocas más propicias, como es el caso de García Lorca o el de Alejandro Casona, un español que residió más de veinte años en nuestra patria y cuyas obras fueran representadas, en los años sesenta, en San Martín de los Andes.

Qué pasaba, nos preguntamos, con estas compañías de actores ambulantes que no abordaban el gran teatro del Siglo de Oro o sus sucedáneos de siglos posteriores, algo que sí sucedía en capitales como Montevideo o Buenos Aires. El problema es complejo, las argumentaciones sobre las causas de estas omisiones resultan variadas y pueden admitir varias respuestas. En principio, hay que remitirse a la situación del teatro en España: la pérdida de interés y de actualidad de ciertos temas de ese “teatro clásico”, da lugar a formas de teatro popular y realista, que promueven un cambio en el gusto del público. “Gusto”, que en esta parte del mundo, no estaba muy definido, como tampoco lo estaba el perfil del espectador de estos territorios nacionales del sur, en los que el campo teatral estaba en formación y no existía todavía un público fogueado en la percepción del hecho teatral en toda su dimensión cultural, sino como diversión solamente. A esta situación hay que agregar las dificultades para representar un teatro complicado para el montaje espectacular, tanto por la extensión de los actos, la cantidad de personajes, como por el planteo escénico y sobre todo con los mínimos recursos con que contaban estas compañías trashumantes.

Poco y nada sabemos sobre los modos de actuación de estos esforzados actores de las compañías en giras permanentes, pero si nos atenemos a las escuelas en las que se formaron, no es difícil inferir cómo serían esas prácticas en los escenarios neuquinos. No se apartarían de las técnicas de declamación, como lo atestiguan los múltiples tratados que proliferan en España¹¹. Estas técnicas convencionales son las que practican los actores del circo criollo, documentadas, por ejemplo, en las crónicas del estreno de *Juan Moreira*, en 1888, en La Plata, por el actor español José Valero, propias de las estéticas realistas-naturalistas de esos años

La Dramaturgia de Neuquén en la Memoria

(Seibel, 2008: 133). Herederos de las intervenciones de los juglares medievales, estos actores tenían un gran dominio corporal: acróbatas, malabaristas, bailarines, recitadores; por eso sus prácticas se construían en base a pantomimas, gestualidades exageradas, poses afectadas, voces impostadas y altisonantes, gestos heréticos de sumo patetismo. Sin caer en el desmerecimiento de estos intérpretes, de linaje circense, debemos pensar que el público no conocía otras técnicas escénicas y que se formaron como futuros espectadores de un teatro “bárbaro” de las compañías criollas, que comenzaron a desplazar lentamente a las españolas de los escenarios norpatagónicos, en las décadas venideras. (Seibel, 1975: 63)

No tenemos registro de cuántos eran los montos percibidos por estas compañías que venían a la región, ni los términos en que se celebraban los contratos con los empresarios locales, pero sí se sabe por los boletines del Círculo de Autores de Buenos Aires, sobre la venta de entradas en los teatros de la calle Corrientes, que dan cuenta de que el espectáculo revisteril y teatral era un gran negocio, que dejaba pingües ganancias a los empresarios (González Velasco, 2012: 79). En el relato que el actor y director de una compañía de fantoches, Adolfo Marzorati, hace de sus giras por la región pampeana, cuenta que las entradas costaban veinticinco centavos para los hombres y diez para las mujeres.

Nos iba bastante bien, pero imagínese que teníamos que meter mil o mil quinientas personas para poder subsistir. Trabajábamos, martes, jueves, sábados y domingos. (Seibel, 1975: 65)

El manejo que se hacía del negocio del espectáculo en la capital porteña, provocó airadas reacciones de actores, directores y ácidas notas de críticos teatrales¹², que no comulgaban con la forma en que era explotada esta actividad. Volviendo al ámbito local, Osvaldo Calafati piensa que los ingresos de estos “comediantes de la legua” serían “bastante modestos” y que la modalidad contractual estaba a cargo de un representante, que previamente visitaba los pueblos, contactaba a comerciantes, suponemos que del rubro hotelero, ya que contaban con el salón comedor o bar-confitería, a disposición para montar el escenario; organizaban algún tipo de promoción de las obras y hasta se habla de una suscripción de entradas (2011). Es así, que el Gran Hotel Confluencia de Luis Bonet, ubicado en la actual esquina de Av. Argentina e Independencia, fue por largos años obligado espacio teatral y biógrafo. El diario *Neuquén* del 14 de agosto de 1919, comenta la inauguración del Teatro San Martín

La Dramaturgia de Neuquén en la Memoria

de José Fava, en ese teatro la Compañía de Chico de la Peña sube a escena, para la ocasión, *El orgullo de Albacete* de Paso y Abati. Es delicioso el relato que hace un integrante de la compañía “Los Chiripitiflaúuticos”¹³ sobre los malabares de un empresario para armar un tablado con telón y todo (Calafati, 2011: 46). La Asociación Española de Socorros Mutuos de Neuquén, fundada en 1909, fue impulsora de actividades sociales y culturales, entre las que el teatro tenía un lugar destacado, si bien hasta 1937, no inauguró un cine teatro, el no contar con una sala *ad hoc* no fue motivo para que no impulsara la actividad y, si bien, no encontramos documentación que pruebe la contratación de las compañías españolas, hay testimonios orales que hablan de esas giras por el territorio provincial. Muchas actas de la comisión directiva de la Asociación Española neuquina testimonian el impulso del mutualismo al teatro, como un ámbito de socialización de los inmigrantes españoles y como forma de crear un campo cultural que conservara la tradición hispánica.

La presencia de las compañías españolas en la región de la Norpatagonia, en el corredor del Alto Valle hasta la precordillera, constituyó una aventura cultural, que con el avance del siglo, debió competir con obras de autores nacionales, sobre todo a partir de 1930, y con cuadros filodramáticos o grupos vocacionales locales. Su presencia fue mermando también cuando hace su aparición el cinematógrafo y debe compartir o rescindir espacios con el proyector de películas, que incorporaban al espectador patagónico al mundo del cine.

Dos burgaleses en Neuquén Los primos Felipe y Evaristo Santamaría

El fenómeno de la inmigración española a nuestro país, que llega en sucesivas oleadas, que se inicia hacia 1880 y continúa sin interrupciones hasta bien entrado el siglo XX, ha sido ampliamente estudiado, desde diversas perspectivas disciplinarias. Estos “agregaos al país”, como los veían los criollos de principios del siglo XX, se mezclan con la variopinta masa que baja de los barcos, integrándose a la sociedad vernácula y conformando lo que hoy llamamos la identidad argentina (Ordaz, 2010: 189). Los considerados Territorios Nacionales del sur y la región de la Patagonia se convirtieron de inmediato en un polo de atracción para inmigrantes, europeos en su mayoría y españoles en particular. El caserío

La Dramaturgia de Neuquén en la Memoria

que se levantaba en la confluencia de dos poderosos ríos andinos, de nombre mapuche que curiosamente puede leerse de delante hacia atrás y viceversa: Neuquén, comenzó a poblarse a partir de 1904 con criollos y también extranjeros, que buscaban su lugar en el mundo, aunque este mundo no estaba “desierto”, sino, como ya dijimos, pueblos originarios lo habitaban. Hacia la segunda década de 1900, la comunidad peninsular en el territorio neuquino alcanzaría unos seiscientos integrantes (Censo de 1914). Los españoles asentados en el incipiente poblado, gregarios por naturaleza, fundan una Asociación de Socorros Mutuos, el 25 de mayo de 1909, que cuenta con aproximadamente setenta socios (Calderón, 2009: 26). El mutualismo, de larga tradición en nuestro país, vinculado al fenómeno de la inmigración, buscaba el bien común de sus asociados y solucionaba los problemas que aquejaban a los inmigrantes y sus familias. Veremos más adelante cómo la Asociación que congregaba a los españoles residentes en Neuquén, no solamente desarrollará la “previsión social” sino que impulsará todo un programa cultural, que colocará al teatro en un orden de preeminencia.

A esa comunidad pertenecen Felipe y Evaristo Santamaría, castellanos, nacidos en Burgos y llegados a la recién fundada localidad de la Confluencia, en los primeros años del siglo, a quienes O. Calafati les reconoce sus esfuerzos precoces por representar teatro (2010: 31). Estos primos, dos ciudadanos españoles de ideas laicistas, amantes de la lectura, supieron alternar sus actividades privadas con la pasión por la escena. El primero en arribar fue Felipe, posiblemente en 1908, procedente de Buenos Aires, con su título de abogado obtenido en España, el que nunca revalidó pero que no le impidió ejercer como procurador, centenaria profesión en el país, que en aquella época le permitió trabajar. Una prueba del ejercicio de su profesión es el aviso en la “Guía Profesional” del periódico *Río Negro*: “Felipe Santamaría/Asuntos Judiciales y Administrativos” (enero, 1919)¹⁴. Desde temprano, manifestó una vocación comunitaria participativa, acude a la convocatoria de sus paisanos, el 14 de febrero de 1909, para conformar una asociación y la primera comisión directiva de la Asociación Española de Socorros Mutuos lo tiene como secretario¹⁵. Asimismo cuando se conforma el primer Consejo Municipal de Neuquén, en 1911, se nombra a Felipe Santamaría en el cargo de Inspector (Edelman, 1991: 82). Hay un dato que no hemos podido corroborar: habría conformado una sociedad comercial que explotaba un hotel, “Europa” (Gottlip, 1999: 38). De una cultura humanística amplia como lo atestiguaba

La Dramaturgia de Neuquén en la Memoria

su biblioteca, muchos de cuyos ejemplares están en la Biblioteca Popular Alberdi de la ciudad de Neuquén, y se habría relacionado de inmediato con el Centro Cultural Iris, que habría funcionado en el recién creado Club Pacífico. Este grupo vocacional, Iris, habría estado integrado, en su mayoría, por empleados del Ferrocarril Sud, agremiados a La Fraternidad, Sociedad Gremial de conductores de Locomotoras y Unión Ferroviaria¹⁶ y por los empleados de correos, cuyo sindicato era la Asociación Argentina de Telegrafistas y Empleados Postales. Los clubes y las Sociedades de Fomento, vinculados a actividades sociales y deportivas, convocaban en aquella época a activos vecinos, con inclinaciones artísticas, quienes impulsaban la creación de grupos aficionados al teatro (Pellettieri, 2007: 103). Felipe Santamaría era uno de esos vecinos, cuyas inquietudes culturales se canalizaron en la escena. Así lo prueban las casi quince piezas teatrales, todas de autores españoles, que dirigió en Neuquén, entre 1912 y 1915 (Calafati, 2010: 33). En 1914, crea el grupo Arte y Progreso (Edelman, 1991: 170)¹⁷, toda una definición ideológica sugiere esta denominación del colectivo teatral, que pondrá en escena obras del llamado “género chico” del repertorio español¹⁸.

En el año 1915, recalca en el perdido villorrio a orillas de los ríos Limay y Neuquén, Evaristo Santamaría, viajante de comercio, representante de empresas españolas, algunas radicadas en Buenos Aires y Bahía Blanca como Nueva España, Comercio Español Argentino. Así lo atestigua el Aviso Clasificado del periódico *Río Negro*, en enero de 1919: “Evaristo Santamaría/Representaciones y Comisiones/Representante de Pedro y Antonio Lanusse de Bs. As. y de P. A. Arcastle de Bahía Blanca en la región”; empresas cuyos productos promocionaba y distribuía por toda la región de lo que hoy llamamos la Patagonia Norte. Apasionante es el periplo del primo comerciante, ya que en 1897 se le “conceden los privilegios de socio transeúnte” del Centro Español de San José de Costa Rica; luego se lo ubica en Manaos, Brasil, en la explotación del caucho, donde enferma de paludismo, razón que lo obliga a abandonar la rica ciudad brasileña y acudir al llamado de su primo Felipe en Buenos Aires¹⁹. Ya instalado en Neuquén, el Consejo Nacional de Educación lo nombra, con fecha 20 de junio de 1917: “Agente Escolar”, cargo que debía garantizar el cumplimiento de la Ley 1.420 (Ley Láinez), es decir que era el encargado de controlar la concurrencia obligatoria de niños y niñas a la educación primaria. En 1916, ya integra la Comisión Directiva de la Sociedad Española de Socorros Mutuos de Neuquén, con el cargo de vicepresidente y en la que

La Dramaturgia de Neuquén en la Memoria

tuvo intensa participación durante largos años como secretario y cobrador de las cuotas sociales. Don Evaristo Santamaría al igual que su primo Felipe adherían a las ideas del Partido Socialista y estaban convencidos de que la educación y la cultura, el arte en general y el teatro en particular, eran espacios de exposición de valores para la superación individual y la autoconstrucción del individuo como personalidad moral. Los primos Santamaría integraban la pequeña burguesía de medianos comerciantes, patrones chicos, prometedores artesanos, quienes con los profesionales liberales: médicos, abogados y maestros, conformaban una cúpula dirigente a la que se sumaban, para las actividades sociales y culturales, los empleados mercantiles, municipales y obreros de gremios estratégicos como La Fraternidad y el de Telegrafistas. Sabido es que los socialistas valoraban la adquisición de “saberes prácticos” con la posesión de “bienes culturales” que les permitían desarrollar actividades sociales y culturales altamente politizadas, por eso fundan bibliotecas, centros culturales, ateneos; editan periódicos y libros, es decir que eran generadores de ámbitos de producción y de debate, los que ponían en circulación prédicas y discursos que expandían el ideario socialista. No se han encontrado documentos que certifiquen fehacientemente que entre las actividades comerciales de Evaristo Santamaría estuviera la de contratar a las compañías artísticas que llegaban a la región, sin embargo habría testimonios orales de que este próspero comerciante podría haber contactado a representantes de las mismas y contratado a alguna de ellas. Lo que queda claro es que estos primos tuvieron una destacada y activa participación en la esfera pública²⁰: ambos intervinieron en un espacio de automediación y de intermediación entre sociedad civil y poder político (Manara-Fernández, 1992: 198). Felipe ocupa un lugar relevante en el campo cultural, como gestor de la actividad teatral, organizador de conjuntos vocacionales y director de espectáculos teatrales, y Evaristo tendrá una larga militancia política en el Partido Socialista que le permitirá ocupar el cargo de Presidente Municipal entre 1932 y 1934. Una calle de la ciudad lleva su nombre desde 1958.

Esta investigación puede transitar por el tembladeral que significa rescatar a un personaje de la cultura neuquina y de la precoz actividad teatral, con fuentes documentales endebles, que nos obligan a más inferencias de las que quisiéramos al momento de reconstruir la actividad de Felipe Santamaría. Según testimonios familiares, antes de su llegada a Neuquén habría permanecido en Buenos Aires unos años, creemos que por

La Dramaturgia de Neuquén en la Memoria

lo menos habrá sido un asiduo concurrente a los teatros porteños, que por esos años convertían a la ciudad rioplatense en “la metrópoli dramática del mundo hispanoparlante” (Linares, 1937: 9). Y en tren de suposiciones habrá que pensar que en su patria también sería un lector y espectador entusiasta y consecuente, y acaso haya sido actor en sus años mozos, ya que cabe preguntarse cómo adquirió los conocimientos sobre dramaturgia que pone en práctica en su último lugar de residencia. Felipe Santamaría muere en Neuquén el 27 de marzo de 1927, sus restos descansan en el panteón familiar en el cementerio local y Evaristo también descansa junto a su primo, desde 1947, año de su fallecimiento.

Felipe Santamaría Un director teatral

Según la *Historia del teatro de Neuquén* de Osvaldo Calafati, entre 1912 y 1915, Felipe Santamaría habría puesto en escena unas doce piezas de autores españoles, entre quienes se encuentran nombres conocidos como Vital Aza Álvarez Buylla (Asturias, 1861 - Madrid, 1912), comediógrafo, humorista y poeta incisivo. En 1912, tal vez como un homenaje a este prestigioso comediógrafo asturiano, Felipe Santamaría representa con el Conjunto Iris²¹ la obra *Parada y fonda*, estrenada en el teatro Lara de Madrid, en 1885, un “juguete cómico” en un acto y en prosa, cuya acción transcurre en un cuarto de una casa de huéspedes de Valladolid, en la que se encuentran fortuitamente cuatro personajes masculinos, con motivo de las ferias de la ciudad. Esta comedia ligera destaca el retrato de don Emeterio, un viajante catalán, que aprovecha toda ocasión de convencer a sus interlocutores para vender sus productos. El teatro de Vital Aza se inscribe en la corriente del Realismo, produce piezas costumbristas en las que describe a la clase media de su tiempo, a la que él mismo pertenece, y de la que ofrece una versión amable, divertida, pintoresca, sin plantear conflictos graves, sino solamente enredos y equívocos, en entornos casuales como casas de campo, habitaciones de fondas, cantinas, balnearios. Felipe Santamaría elige un dramaturgo que maneja un lenguaje cuidado, un español fluido, sin vulgarismos ni refinamientos excesivos y que escribe un teatro sin groserías ni chabacanerías, en el que predominan las buenas costumbres y con el que pretende entretener y divertir al público neuquino, al que presume educado y afecto a espectáculos, que no ofendan el buen gusto (Neira

La Dramaturgia de Neuquén en la Memoria

Martínez, 2003: 7). Por otra parte, dado el tema de esta breve comedia, en la elocuencia del personaje vendedor, nos parece que habría cierta intencionalidad en la elección, ya que la profesión de viajante de comercio era muy popular y respetada en estas tierras de la Norpatagonia, tan alejada de los centros que proveían de los productos necesarios para el sustento de la vida cotidiana de sus habitantes. Recordemos que su propio primo Evaristo era un viajante de empresas españolas y nacionales, y recorría la hoy provincia de Neuquén, ayer territorio nacional. La expresión “parada y fonda”, muy popular y extendida en España desde la época de Felipe II, cuando se acuñó, era utilizada por soldados, mensajeros, peregrinos y viajeros en general para referirse a la costumbre de detenerse en el camino a descansar y comer algo. La palabra “fonda”, hoy un arcaísmo, también era muy popular en el Neuquén inicial. Los hospedajes que disponían de camas para pasar la noche y ofrecían suculentos guisos “carreros”, eran espacios de sociabilidad muy arraigados en los pueblos patagónicos, por lo tanto representar una pieza que se desarrolle en un espacio semejante al que el espectador conocía creaba una corriente de empatía con los personajes y con las historias protagonizadas por ellos.

Ese mismo año de 1912, el Grupo Arco Iris, que dirige Felipe Santamaría lleva a escena la comedia *A primera sangre* de Manuel Matosas o Matóses (1844-1901), valenciano, periodista satírico, que escribe este pasillo cómico en prosa en 1878. Nuevamente una pieza del “teatro chico”, un “pasillo cómico” es como el “paso”, un esbozo de comedia, con una sencillísima acción compuesta por una serie de escenas muy breves. Felipe Santamaría elegiría este género tanto por su enorme popularidad en España como por la relativa sencillez de la puesta, que no le exigiría al elenco de actores mayores dificultades; además por el carácter divertido y desenfadado de este género, heredero del sainete, que persigue el efecto cómico. Se debe tener en cuenta que estos géneros mostraban el estado moral de la sociedad española, cuya vida se desarrollaba entre las guerras que desolaron Europa y sus propias luchas internas entre liberales y monárquicos. El norte de la Patagonia estaba muy ajeno a esas guerras y aunque sus avatares eran seguidos con preocupación por inmigrantes y naturales, no había motivos inmediatos para no disfrutar de los chistes y retruécanos de ese teatro.

En 1914, con la creación del Conjunto Vocacional Arte y Progreso²², Felipe Santamaría estrena tres obras: *De tren a tren* de Joaquín Dicenta, *El*

La Dramaturgia de Neuquén en la Memoria

ojito derecho de Serafín y Joaquín Álvarez Quinteros y *Roncar despierto* de Emilio Mozo de Rosales. No es difícil inferir por qué habría seleccionado estas tres piezas de la dramaturgia hispana. Los hermanos Álvarez Quinteros pertenecían a lo más granado de la escena española de principios del siglo. Montar sus obras era éxito asegurado, dada su gran llegada al público. Si bien es distinto el caso de Joaquín Dicenta, periodista, fundador de la revista *Germinal* (1897), órgano del socialismo peninsular, cuyas obras dramáticas *Juan José* y *Daniel* se representarán en muchas salas regionales, entre 1916 y 1921, y del que nos ocuparemos *in extenso* cuando abordemos el teatro decididamente de tendencia socialista. La comedia en un acto de *De tren a tren* de Dicenta es la elegida en esta ocasión, no es su teatro más social sino una breve pieza inspirada en un cuento francés, estrenada en el Teatro de la Alhambra de Madrid, en noviembre de 1902. Sí, resulta llamativo el hecho de que no estaba publicada en España, lo que plantea un interrogante: cómo obtenía Felipe Santamaría los textos dramáticos; cabe pensar que algunos podría haberlos traído de su patria o bien podría estar suscripto a revistas literarias como *La novela teatral*²³, *La farsa*, *El teatro moderno* o *La pluma*, publicaciones muy importantes en el desarrollo del teatro español del siglo XX, que incluían crítica y publicaban los textos estrenados en España. Asimismo, en este tema de la obtención de las obras literarias por parte de los interesados en ponerlas en escena en Neuquén, por aquellos años, se debe tener en cuenta a *La escena. Revista teatral*, que se publica en Buenos Aires, a partir de 1918, que aparecía los días jueves, “Con una obra de éxito”, como predicaba en su portada y a la que se podían suscribir, con un recargo en el precio, para el interior. Otro medio fue la revista *Bambalinas* que se edita a partir de ese año de 1918, también en Buenos Aires, los días sábado, pero que solamente publicaba obras del teatro nacional.

Al detenernos en la forma de hacerse de los textos dramáticos es necesario también tener en cuenta que, por ejemplo entre 1898 y 1918, en Buenos Aires, se instalan librerías españolas que fundan emblemáticas librerías: en 1899, “La Anticuaria” del asturiano Antonio García Sánchez que, en 1907, adquiere “La Facultad” fundada por Cesáreo García; “El Ateneo”, abierta, en 1913, por el logroñés Pedro García; la “Cervantes” del gallego Julio Sánchez, en 1914; “De los Estudiantes” de Francisco García López, en 1916; “Librería Argentina” del compostelano Jaime Moreira, en 1918; como así también periódicos publicados en el país pero

La Dramaturgia de Neuquén en la Memoria

escritos por periodistas españoles afincados en la capital argentina, que además fundaron editoriales, como es el caso del escritor mallorquín Juan Torrendel, redactor de *El diario español*, que en 1916, funda la mítica “Tor”, la tradicional editora que proveyó por tantas décadas de material de lectura a nuestro Jorge Luis Borges.

Esta intensa actividad comercial pero también intelectual, que proveería de textos impresos en España y también los nacionales, no puede soslayarse al momento de considerar los medios de los que se valdrían los aficionados al teatro, en los alejadísimos territorios australes. El sistema de “contra reembolso” de la empresa estatal de Correos y Telecomunicaciones era la forma común que utilizaban los pobladores de zonas alejadas para sus compras, las que también se hacían “por catálogo”, es decir los comercios promocionaban sus artículos publicándolos con el agregado de “gastos de envío”, los que se encargaban por correspondencia y abonados por giros postales. Durante años el correo y el tren acercaban los centros de producción cultural a los consumidores, residentes en esas zonas tan distantes, como era el caso de los extensos territorios nacionales.

Volvamos a la cartelera neuquina del año 1914: *Roncar despierto* de Emilio Mozo de Rosales, 1ª edición 1918, se trata de una chistosa comedia en un acto, en prosa, en la que intervienen cuatro personajes y que se representó en la Sociedad Dramática Campoamor de Alicante el 21 de abril de 1901, conjuntamente con *Los hugonotes* de José Echegaray, esta coincidencia con una obra del afamado dramaturgo, Premio Nobel de Literatura en 1905, revela cierta jerarquía de la obra “arreglada del francés” según describe el afiche que anuncia el estreno. Nótese que al igual que *De tren en tren* de Joaquín Dicenta se recurre a una fuente francesa, que corrobora la tendencia de traducir y adaptar comedias francesas, que había inundado las salas españolas en la segunda mitad del siglo XIX. Con respecto a *El teatro cómico* de Emilio Mozo de Rosales resulta interesante la leyenda que antecede a la publicación de esta antología, que habla de la defensa del derecho de autor, y de cierta transgresión en la que habría incurrido el director Santamaría:

La propiedad de estas obras pertenecen a D. Emilio Mozo de Rosales, y nadie podrá sin su permiso reimprimirla ni representarla en España y sus posesiones de Ultramar. Los comisionados de la colección de piezas, titulada El teatro Cómico son los exclusivos encargados del cobro de los derechos de representación y de la venta de ejemplares. (1968: III)

La Dramaturgia de Neuquén en la Memoria

En cuanto a la obra de los hermanos Serafín y Joaquín Álvarez Quinteros (Utrera, Sevilla, 1871/1873 - Madrid, 1938/1944) *El ojito derecho*, más que justificada su selección por el enorme éxito que sus comedias tenían en los teatros madrileños de la época; aunque su teatro fuera calificado de superficial por su falta de conflicto y preocupación social, se le reconocía por su hondo sentimiento humano. En el universo dramático de sus obras, *El ojito derecho*, estrenada en el Teatro de la Zarzuela de Madrid el 2 de julio de 1897, es un entremés o paso de comedia, de gran simplicidad, que habla de la burla del ingenuo. En ella los actores, que encarnan a los tres personajes: el Vendedor, el Comprador y el Corredor, pueden desplegar una efectiva comicidad en el regateo por la compra de un burro en estado deplorable. Todo el argumento de esta obrita se sustenta en la compraventa y discusión del precio del rocín, tramposa operación en la que dos pícaros engañan al crédulo Comparador. La ingeniosa técnica de los apartes toma al público como testigo del engañoso negocio. Nuevamente, Felipe Santamaría elige un texto dramático en el que la relación comercial de sus personajes, al igual que en la referida *Parada y fonda* de Vital Aza, contaría con las preferencias del público neuquino, ya que muchos de los espectadores podrían vivir situaciones similares en su vida cotidiana. Otro aspecto que influiría en el gusto de los espectadores locales por este tipo de piezas es que los hermanos Álvarez Quinteros, máximos exponentes del teatro costumbrista andaluz, que reeditan el teatro cómico de Carlos Arniches en versión andaluza, describen tipos populares en los que el vecino espectador podría identificarse, ya que manejan con gracia e ingenio un andalucismo estilizado, que resultaría más que familiar a los muchos andaluces que integraban la comunidad del noroeste de la Patagonia.

Es importante detenerse a pensar sobre el grupo Arte y Progreso, sobre quiénes habrían aceptado la convocatoria de Felipe a conformar el colectivo. Con fuentes documentales dispersas e incompletas es arriesgado enunciar argumentaciones categóricas, pero bien puede inferirse que disuelto el anterior grupo Iris, Santamaría, guiado por su ideario socialista, convencido del formidable vehículo de transmisión ideológica que era el teatro, habría impulsado la formación actoral entre sus vecinos. El “progreso” al que alude el nombre del grupo escénico no tiene que ver con lo material sino con el avance de ideas libertarias, de igualdad social y acceso a la educación y a la cultura, que unido a “arte” instala un espacio de movilización y concientización en la incipiente comunidad

La Dramaturgia de Neuquén en la Memoria

norpatagónica. En el nro. 22 de la revista *Germinal*, del 1 de octubre de 1897, se publica un texto: “El Progreso pidiendo la emancipación del Ideal en el Arte”, en el que se defiende la idea de “Progreso” como un camino liberador de un nuevo ideal artístico. La belleza y el arte unidos a la idea de progreso es la consigna que levantan los artistas europeos de tendencia socialista y que se convierte en un grito de batalla de los escritores.

Elocuente es la crítica ejercida desde la prensa escrita contemporánea sobre este conjunto. El mítico periódico *Neuquén* en su edición del 24 de mayo de 1915, interpreta que el ejercicio escénico “del grupo de jóvenes que se han lanzado a la tarea de hacer teatro” (*Neuquén*, año VII, nro. 683, 39) se vincula a la idea de lograr “Arte para el pueblo”. Y en la crónica del 12 de julio de 1915, esta vez del periódico *Río Negro*²⁴, el cronista explicita una idea de “progreso” coincidente con la idea socialista de avance, de evolución ideológica por medio del arte. Una primera contradicción que percibimos y que analizaremos más adelante, es que no habría una correlación entre la constante selección de piezas de teatro “menor”, intrascendentes y frívolas, cuya única finalidad es divertir, dejando de lado la función inquietante del teatro, de perturbador de conciencias, con la ideología libertaria de nuestro director escénico.

Mientras Pastora Imperio baila *El amor brujo* de Manuel De Falla y Antonia Mercé, la “Argentinita”, despliega su arte en los tablados porteños en 1915, ese año, la escena vocacional local muestra una actividad más que intensa del grupo Arte y Progreso: nueve puestas de piezas, todas del repertorio español. Felipe Santamaría al frente de un grupo teatral afianzado, cuenta esta vez con el patrocinio de la Sociedad Italiana XX Settembre, circunstancia que llama la atención, dada la nacionalidad de Santamaría y su insistencia en la selección de las obras españolas exclusivamente, que se representaban en el salón de fiestas del Hotel Confluencia. Europa vive la Gran Guerra y una de las funciones, organizada por la Cruz Roja italiana, es a beneficio de las víctimas de esa guerra, público y actores unidos en un fin loable y totalmente coherente con la actitud contra las guerras que siempre manifestaron los socialistas, pero siempre disfrutando de un teatro pasatista y bastante superficial. El juguete cómico *El teniente cura* (1899) de Julián Romea, conocido comediante y compositor pero sobre todo popularísimo actor, abre la cartelera de ese año 1915, y con *La conquista de Méjico* de Joaquín Abati y Díaz²⁵, dramaturgo y libretista de zarzuelas. En meses siguientes siguen *Alto el fuego* de Eduardo Jackson Cortés²⁶, *El contrabando* de Sebastián

La Dramaturgia de Neuquén en la Memoria

Alonso Gómez y Pedro Muñoz Seca, una reposición de *A primera sangre* de Manuel Matosas (estrenada en 1912), *¡Nicolás!* de Eusebio Sierra y *El ratoncito Pérez* de Ricardo Blasco²⁷. La obra *El contrabando* es un caso curioso porque si bien fue estrenada en el Teatro Lara de Madrid en 1904, su primera edición es de la Sociedad de Autores Españoles en 1910 pero Felipe Santamaría bien puede haber conseguido el texto por la *Novela Teatral* que la publicó en su ejemplar nro. 12, en 1916. Decimos que se trata de algo curioso porque es un sainete en prosa, de un solo acto y XXI escenas al que le ponen música José Serrano y José Fernández Pacheco, es decir que montar este espectáculo musical tiene que haber exigido un esfuerzo importante al conjunto Arte y Progreso. *La historia del teatro de Neuquén* de Osvaldo Calafati habla del aporte del escenógrafo Luis Cazeaux, del maquinista Polidio Canessa y del patrocinio de José Fava, director del Conservatorio Musical Clementi, colaboradores valiosos en el arte del montaje (2011: 34). De todas las piezas estrenadas por Felipe Santamaría en 1915, *¡Nicolás!* de Eusebio Sierra, nombre artístico de Eusebio Cuerno de la Cantolla (Santander, 1850-1922), autor, periodista y empresario teatral que escribió comedias y libretos de zarzuelas, aparece con frecuencia en las programaciones de otras salas de la Argentina. Posiblemente se deba a la comicidad y buena resolución de apartes y enredos que harían de esta pieza las delicias de un público no muy pretencioso y deseoso del estallido de la risa pronta. Cierra el ciclo *El ratoncito Pérez* de Ricardo Blanco, más de lo mismo: comicidad bufa para una imitación francesa; es también la última representación del grupo vocacional. Imaginamos en este punto, cuál habrá sido, ya terminando el año 1915, y después de que Arte y Progreso hubiera representado más de siete obras, el balance realizado por el conjunto vocacional, el que - pensamos- se disuelve ese año, ya que no encontramos registros de su continuidad.

El año 1916 muestra un vacío en la actividad teatral de Felipe Santamaría, a ese año pertenece la fotografía de estudio, en color sepia, que reproducimos en el Anexo, en la que vemos a un hombre de mediana edad, vestido a la moda de la época, con cierta elegancia aunque en sus zapatos se haya depositado el viento patagónico. Sostiene un libro en las manos, la mirada fija en la lente, gesto adusto. En ese año, Neuquén recibe algunas visitas importantes como la de Ricardo Rojas²⁸, reconocido escritor y prestigioso profesor de la cátedra de Literatura Argentina de la Universidad de Buenos Aires, que participa de una velada poética con su

La Dramaturgia de Neuquén en la Memoria

amigo y anfitrión Eduardo Talero²⁹, notable vecino, poeta y gestor de actos culturales. Ricardo Rojas, cuya obra *La restauración nacionalista* (1909)³⁰ ocuparía un espacio en los anaqueles de las bibliotecas de algunos conspicuos integrantes de la elite intelectual neuquina. Estaba encuadrado Rojas en la matriz positivista, conformaba el campo del pensamiento liberal nacionalista que compartía con Leopoldo Lugones, entre otros. Esta visita es relatada por Ángel Edelman en *Primera historia de Neuquén. Recuerdos territorianos*, escrita en 1954, y merece tenerla en cuenta como una actividad complementaria a la asistencia a funciones teatrales, ya que también estos “brindis poéticos” constituían espacios de formación de lectores y de espectadores (1991: 176). En el mes de mayo de ese mismo año, Francisco Gicca y su esposa Ana Ugalde³¹, librepensadores socialistas, visitan la ciudad y dan conferencias, dato que supera la anécdota histórica, ya que no se trata de una mera actividad social sino de toda una postura política de una comunidad, en la que muchos de sus miembros apuestan a ideas progresistas, como son las del laicismo en la educación, la discusión del papel de la mujer, la cultura como forma de adoctrinamiento (Edelman, 1991: 148). Estas dos visitas, la de Ricardo Rojas y la del matrimonio Gicca-Ugalde, muestran también cierta pluralidad de ideas en la “pequeña burguesía ilustrada” lugareña, por un lado un pensador de la derecha nacionalista y por otro una pareja declaradamente atea, defensora del evolucionismo darwiniano y del socialismo radical. Pasados tantos años de aquella época, no podemos dejar de reconocer lo interesante y atractivo que esta convivencia ideológica y política supone y cómo se habrá ido conformando un campo de ideas, de pertenencias políticas y culturales en la reducida comunidad del Neuquén de antaño. Recordemos que mientras esto sucedía en Neuquén, Buenos Aires era visitada ese año de 1916, por el filósofo español José Ortega y Gasset que pronuncia una serie de conferencias en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, y si bien faltan algunos años para su famosa réplica “Argentinos, a las cosas”, ya este intelectual de novedosas ideas era muy respetado en los círculos académicos porteños.

Se pierde el rastro de nuestro director escénico hasta que lo reencontramos en un acta de la Comisión Directiva de la Asociación Española de Socorros Mutuos de Neuquén, fechada el 8 de noviembre de 1917 que en un párrafo determina:

(...) se acordó también remitir al Sr. Felipe Santamaría una nota solicitando su concurso para organizar un cuadro filodramático para que actúe en las fiestas romerales, agregando a la citada nota una

La Dramaturgia de Neuquén en la Memoria

nómina de los socios con los que puede contar con ese objeto. (Acta nro. 91, Libro de Actas nro. 1, p. 268)

Para la misma fecha dice esa misma acta que “se auspicia una obra teatral para los presos, por actores españoles, no socios” (Calderón, 2009: 165). La Asociación Española tenía como política cultural apoyar actividades teatrales, y si bien todavía no contaba con una sala *ad hoc*, había adquirido decorados, telones y utilería varia, por lo que este pedido a Felipe Santamaría estaba dentro de esa política de impulsar grupos de aficionados que se sumaran a sus veladas y fiestas romerales. La última acotación de la representación para los presos, además de curiosa no deja de ser enormemente significativa, si pensamos que el año anterior, el 29 de marzo de 1916, ocurrió la evasión de diecisiete presos de la cárcel de Neuquén, Penal Regional del Sud, U9, los que fueron asesinados en el paraje Zainuco, en las cercanías de Zapala. ¿Se buscaría compensar ese acto de barbarie con una función teatral? ¿Habrían concebido las autoridades penitenciarias la idea de que el teatro podría modificar conductas propias y ajenas? Paradojas de la historia, el periodista y fundador del diario *Neuquén*, Abel Chaneton, valiente impulsor de descubrir la verdad sobre ese asesinato colectivo, es emboscado y asesinado la noche del 18 de enero de 1917, cuando regresaba de ver una obra de teatro, que bien podría ser *Juan José* de Joaquín Dicenta representada por la Compañía Mendoza-Serrano en gira por la región. Sobre esta obra y la dramaturgia de Dicenta nos explayaremos en el capítulo “El teatro socialista en Neuquén. Un ‘germinalista’ en la escena neuquina”.

Llegados a este punto, se impone una reflexión. Toda la bibliografía consultada sobre la historia de Neuquén habla de una sociedad compleja, desigual, con poderes cuasi-hegemónicos de las elites pequeño-burguesas, sobre todo los años en que hemos concentrado nuestro trabajo, que corresponden a la gobernación de Eduardo Elordi³². Años convulsos, sobre todo 1916, del que ya señalamos la matanza de Zainuco, pero también las protestas y disturbios en las calles, protagonizados por italianos y españoles que se negaban a pagar la tarifa de agua, por considerarla excesiva, fuerzan la intervención del gobernador que avasalla la autonomía municipal dándoles la razón (Manara-Fernández, 1994: 205). Entre esos alborotadores se encuentra un ciudadano español, periodista y escritor, Cesáreo Fernández, cuyo pensamiento es más que interesante

La Dramaturgia de Neuquén en la Memoria

analizar en nuestra investigación, sobre todo, su discurso crítico referido a las representaciones teatrales que se hacían por esos años.

Como conclusión de la trayectoria de Felipe Santamaría, no puede escapar a nuestra opinión que analizado el corpus de obras llevadas a escena por este fervoroso aficionado al teatro, tanto por sus temáticas y finalidad como por sus planteos escénicos, no condicen con su pretendido ideario socialista, que habla de las contradicciones culturales de los partidarios de Juan B. Justo (Martín, 2004: 202). Ya que dramaturgos de tendencia socialista como Ángel Guimerá y Joaquín Dicenta, cuyas obras se estrenan en los escenarios neuquinos en 1917, no son dirigidas por Santamaría. Esto nos lleva a pensar que, si bien el teatro era considerado como un medio de educación popular, pesaba más el concepto de entretenimiento y diversión, por eso la elección de piezas que garantizaran esa finalidad.

Cesáreo Fernández Un crítico teatral

No son muchas las referencias documentales encontradas sobre este español, “neuquiniano” por adopción, “alborotador” por convicción, un hombre que profesaba las mismas ideas libertarias que los primos Santamaría, “reconocido socialista” (Calafati, 2010: 36). Sabemos que fue colaborador del periódico *Neuquén* de Abel Chaneton aparecido en 1908, con la imprenta y administración de José Edelman (Edelman, 1991: 86). Después de la muerte de Chaneton se hace cargo de la dirección hasta 1919. Cesáreo Fernández también actuó como corresponsal del periódico *Río Negro* de General Roca de la vecina provincia, y es precisamente en estas colaboraciones de la corresponsalía del periódico rionegrino donde encontramos interesantes crónicas de la actividad teatral de la región. Asimismo, en noviembre de 1917, edita un periódico dominical *El neuqueniano*, (llamado en sus primeros meses de aparición *La voz del Neuquén*) que se editaba en General Roca, año en el que aparecen otros dos periódicos salidos también de la pluma de tres españoles: *El látigo* dirigido por Juan Aranguren y *La nueva era* dirigido por Juan Morales y Alejo Serrano. Cuánto lamentamos no haber hallado ejemplares de estos semanarios o quincenarios editados en años tan agitados de la vida política nacional, signado por dos hechos fundacionales para el sistema democrático: la consagración del voto obligatorio y secreto y el ascenso al

La Dramaturgia de Neuquén en la Memoria

poder, por primera vez, del Partido Radical con Hipólito Yrigoyen como presidente de la Nación. Los nombres de estos periódicos sugieren posicionamientos políticos ante la información y la forma de transmitirla a los lectores, aunque sabemos, por los registros cívicos municipales, que la población alfabetizada era un porcentaje bajo, por lo tanto la prédica periodística estaría como siempre destinada a una minoría (Masés, 2004: 22). En 1920, Cesáreo Fernández edita *Alberdi*³³, con la administración de Luciano Rodríguez, un compatriota de ideas socialistas, como las de Cesáreo, integrante del Partido Obrero. La elección del nombre para el nuevo periódico es por demás elocuente. Los argentinos sabemos de la importancia del pensamiento “alberdiano” y de la estima y admiración que los hispanos residentes en el país sentían por el autor de *Las bases*.

La crónica que hace Cesáreo Fernández, como corresponsal del *Río Negro* sobre el Agrupación Arte y Progreso que dirige Felipe Santamaría, y de la que nuestro cronista es Administrador, dice:

Con un brillante éxito bajo todos los puntos de vista inició su vida artística y social la agrupación “Arte y Progreso”. La velada social deja a la población un grato recuerdo. Un lleno completo significó las simpatías generales hacia los que sacrificando tiempo y energía se empeñan en hacer obra de renovación social por medio del teatro. El señor Cesáreo Fernández al hacer la presentación (...) en períodos sintéticos demostró lo que el arte significa desde las más remotas edades hasta nuestros días, sirviendo al progreso, tanto en las sencillas costumbres familiares como en las relaciones infinitamente complicadas de la vida internacional. (11/07/1915)

En palabras de quien hace crítica artística se aclara el sentido de la palabra “progreso” de la que ya hablamos anteriormente y que es coincidente con la idea de avance espiritual y al derecho que le asiste al pueblo a apropiarse de la cultura para organizar una nueva sociedad. La crónica sigue:

Apeló a los sentimientos de todos para que las chismografías no se interpusiesen en los intereses comunes, ayudando por todos los medios la eficaz y desinteresada labor del Sr. Santamaría, de los aficionados que lo secundaban y de las dos señoras que daban un ejemplo a las mujeres colaborando en las tablas con su eficiente labor artística. Los prejuicios con respecto a la acción social de la mujer desaparecen, debiendo alternar con el hombre en las diversas manifestaciones de orden espiritual. El aplauso pedido para todos no fue regateado como tampoco lo será el apoyo calmoso y decidido.

La Dramaturgia de Neuquén en la Memoria

De este fragmento se desprende una idea de avanzada, para la época, sobre el papel de la mujer, muy propia de los socialistas quienes defendían una participación más decidida y activa de la mujer en la vida política de la Argentina de la década.

En el diario *Neuquén*, del que es Secretario de Redacción, desgrana comentarios elogiosos sobre la actividad de Felipe Santamaría quien trabaja “con encomiable celo” y “dirige con éxito” los ensayos del grupo Arte y Progreso que se apresta a la función inaugural del 9 de julio y continúa:

Debemos dejar constancia de la satisfacción sentida al ver que se encamina esta institución artística y recreativa hacia grandes y bien merecidos éxitos. (23/06/1915)

No oculta el periodista su entusiasmo y afecto por el grupo vocacional, por su director, amigo y adlátere, compañero de militancia socialista.

El 17 de enero de 1918, el *Río Negro* publica una crónica escrita el 1 de enero, del corresponsal de Neuquén, Cesáreo Fernández: “Neuquén atrae numerosas compañías teatrales indicio cierto de cuánto aumenta la cultura, la población y los recursos económicos”, singular “estado de la cuestión” que hace nuestro cronista sobre la visita de las compañías teatrales en gira por la región, de las que elogia el repertorio, sobre todo cuando la obra representada está precedida de éxito en Buenos Aires. En la crónica publicada el 1 de marzo, posiblemente escrita unos días antes, ya que el hoy diario se publicaba cada quince días, leemos:

(...) habrá una velada teatral a la que concurrirán en masa las familias trabajadoras y en la que se desarrollará una programación variadísima compuesta por monólogos, poesías y números de música y canto.

Esta apreciación de la concurrencia masiva de familias obreras habla de la popularidad de este tipo de espectáculos pero nótese que no se trata exclusivamente de una representación teatral sino de una fiesta con propuestas más variadas.

El año 1919 se inicia con un suceso trágico en Buenos Aires: una huelga de los Talleres Metalúrgicos Vasena es violentamente reprimida por la policía y al cabo de una semana de movilización obrera la represión deja un saldo de más de cien muertos. Los ecos de la llamada “Semana trágica”

La Dramaturgia de Neuquén en la Memoria

se dejan oír en toda la nación. Los gremios y la sociedad en general se sensibilizan, la prensa escrita canaliza el descontento y la crítica cultural no queda al margen de esta oleada. El 13 de octubre de 1919, con motivo de la conmemoración del Día de la Raza³⁴, la nota de la corresponsalía en el *Río Negro* dice:

Día de la Raza: anunciada velada en el teatro San Martín patrocinada por la Sociedad Española (...) Aunque el público era numeroso, notóse la ausencia total de grupos que pasan por aristocráticos, cuyo rencor político lo guardan hasta para exteriorizarlo en forma pasiva sin gloria ni provecho. (p. 4)

¿A qué “rencor político” se refiere el cronista? ¿Cuáles son esos grupos a los que juzga con actitudes aristocráticas por no participar de una fiesta popular? Obviamente que está refiriéndose a una situación de enfrentamiento social entre cultura elitista y cultura de masas, la del pueblo llano, que es justamente el que no concurriría a las funciones teatrales y sí participaría del mismo tipo de reuniones y fiestas como la comentada en la crónica del 1 de marzo de 1918. También, el comentario de Cesáreo Fernández puede tener explicación en que había miembros de las comunidades de extranjeros, es este caso la española, generalmente pequeños empresarios o propietarios que habían logrado una inserción en las elites locales acomodadas, a los que la pertenencia a asociaciones mutualistas no los favorecía, por el origen humilde de sus asociados, por lo tanto no participaban de las fiestas populares (Chalier, 2010: 47). En el Acta nro. 7 del 17 de setiembre de 1919, de la Asociación Mutual Española se lee:

(...) en Proyectos de festejar el 12 de octubre: consultar al Centro Obrero para ver si puede colaborar con el cuadro filodramático que posee el centro. (Libro nro. 2, p. 14)

Suponemos que se trata del mismo conjunto, que en la edición del 13 de noviembre del '19, Cesáreo informa sobre una velada teatral auspiciada por el Centro Socialista realizada el día 10 en el biógrafo Confluencia. Hace un comentario elogioso del monólogo *Guerra Civil*: acota que “gustó mucho”. Queda claro que el monólogo dramático como modo de manifestar el conflicto existencial era una forma escénica muy apreciada por la literatura socialista, ya que constituía un procedimiento dialéctico interesante en la línea didáctica del teatro de tendencia socialista.

La Dramaturgia de Neuquén en la Memoria

Si bien la crítica teatral es un género periodístico-literario, que en los tiempos referidos y en esta región no tenía tradición escritural, las crónicas de Cesáreo Fernández son un inicio del género, cuya redacción, a veces elogiosa, otras con críticas sutiles y enigmáticas, constituyen un antecedente que enaltece al periodismo de esos años y permite a quienes intentamos reconstruir la historia teatral neuquina, contar con una singular fuente de investigación.

ARCHIVOS Y BIBLIOTECAS CONSULTADOS

Archivo Diario *Río Negro*

Archivo Histórico Provincia de Neuquén

Archivo Municipalidad de Neuquén

Archivo Biblioteca del Maestro Palacio Pizzurno, Ministerio de Educación de la Nación

Archivo del Museo de la Ciudad de Neuquén

Hemeroteca de la Biblioteca Nacional

Hemeroteca de la Biblioteca Central de la UNCo

Biblioteca Teatral Hueney, Zapala

Biblioteca Asociación Española de Socorros Mutuos de Neuquén

Biblioteca Asociación Española de Socorros Mutuos de Cipolletti

Biblioteca Patagónica de la Universidad Nacional del Comahue

BIBLIOGRAFÍA

ARPES, Marcela (2008). "Teatro, exilio y crítica periférica". *Actas I Congreso Internacional de Literatura y Cultura Contemporánea*. La Plata, p. 1-17.

ARRECHE, Araceli Mariel (2009). "Teatro mapuche. Acercamiento a una teatralidad subyugada". *Afuera*, nro. 7, año IV.

BAYER, Osvaldo (1974). *La Patagonia rebelde*. Buenos Aires: Galerna, vol. I.

BACZKO, Bronislaw (1991). *Los imaginarios sociales*. Buenos Aires: Nueva Visión.

CALAFATI, Osvaldo (2011). *Historia del teatro de Neuquén*. Neuquén: Educo.

CALDERÓN, Carlos y Silvia ZANINI (2009). *Asociación española de socorros mutuos de Neuquén. Una historia en cien años*. Tomo I: 1909-1959. Neuquén: Educo.

La Dramaturgia de Neuquén en la Memoria

- CHALIER, Gustavo (2010). “Asociación Española de Socorros Mutuos de Punta Alta. Sus orígenes”. *Revista El Archivo*, nro. 26. Punta Alta, Comisión Homenaje Centenario.
- DE LUIS MARTÍN, Francisco (2004). “La cultura socialista en España (1923-1930)”. *Ayer*, nro. 54. Universidad de Salamanca, p. 199-247.
- DIAGO, Nel (1994). “Buenos Aires: la capital teatral de España (1936-1939)”, en Pellettieri, Osvaldo (Ed.). *De Lope de Vega a Roberto Cossa. Teatro español, iberoamericano y argentino*. Buenos Aires: Galerna-UBA, p. 17-32.
- DUBATTI, Jorge (1994). “Problemas del Teatro Comparado”, en Pellettieri, Osvaldo (Ed.). *De Lope de Vega a Roberto Cossa (...)*, p. 33-41.
- EDELMAN, Ángel (1991). *Primera historia de Neuquén. Recuerdos territorianos*. Buenos Aires: Plus Ultra.
- FERNÁNDEZ FRADE, Delfina (2003). “Las compañías españolas y los actores en el teatro de Buenos Aires, en la segunda mitad del siglo XIX”, en Pellettieri, Osvaldo. *Escena y realidad*. Buenos Aires: Galerna-UBA, p. 171-177.
- FOS, Carlos (2005). “Los cuadros filodramáticos, escuelas de autores”. Buenos Aires: Crítica Teatral.
- GONZÁLEZ VELASCO, Carolina (2012). *Gente de teatro, ocio y espectáculos en la Buenos Aires de los años veinte*. Buenos Aires. Siglo veintiuno.
- GOTTLIP, Alelí (1999). *Neuquén: los comienzos de una Literatura. 1904-1930*. Neuquén: Gráfica Althabe.
- LEMONS, Martín Francisco (1965). *El desarrollo de los teatros filodramáticos*. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas.
- LINARES, Joaquín (1937). “El arte dramático español en los escenarios de Buenos Aires”. *El Hogar*, 23/IV/37, 9.
- MANARA, Carla y Sonia FERNÁNDEZ (2002). “Participación política y mecanismos informales de poder: Españoles e italianos en el Territorio Nacional de Neuquén (1904-1930). *Revista de Historia*, Neuquén, Universidad Nacional del Comahue, p. 197-211.
- MASÉS, Enrique y otros (2004). *Neuquén. 110 años de historia*. Neuquén: Editorial Río Negro.
- MOZO DE ROSALES, Emilio (1968). *Teatro cómico*. Madrid: Imprenta Rodríguez.
- NEIRA MARTÍNEZ, Jesús (2003). Prólogo a *Vital Aza. Obras selectas*. Oviedo: Hércules Astur, vol. II, p. 1-6.

La Dramaturgia de Neuquén en la Memoria

- ORDAZ, Luis (2010). *Historia del teatro en el Río de la Plata*. Buenos Aires: Inteatro Editorial.
- SALINAS, Pedro (1948). “Del ‘género chico’ a la tragedia grotesca: Carlos Arniches”, en *Literatura española del siglo XX*. Méjico: Antigua Librería Robledo, p. 129-136.
- SÁNCHEZ, Roberto (1980). “Los comediantes del siglo XIX. Un drama nuevo”. *Hispanic Review*, XLVIII, p. 435-447.
- PELLETTIERI, Osvaldo (Ed.) (2007). *Huellas escénicas*. Buenos Aires: Galerna.
- SEIBEL, Beatriz (1975). “Argentina: el teatro bárbaro del interior”. *Revista Crisis*, nro. 25, p. 63-69.
- (1989). “Teatralidad popular en Argentina: coexistencia de múltiples manifestaciones”. FALL, nro. 27, *Latin American Theatre Riview*, p. 27-36.
- (2008). “Actores y técnicas: del teatro criollo al escenario a la italiana”, en Dubatti, Jorge (Comp.), *Historia del actor*. Buenos Aires: Colihue Teatro, p. 131-144.
- (2009). “El bicentenario y el teatro argentino. Historia de la persistencia”. *Picadero*, nro. 24, Instituto Nacional del Teatro, p. 8-10.
- SIRACUSA, Gloria (2010). “*El huinca blanco*. Una justificación de la historia”, en Garrido M. (Dir.) *I Jornadas de las dramaturgias de la Norpatagonia argentina: Neuquén*. UNCo: Educo, p. 51-57.
- VARGA, Dinko (2000). *La tercera conquista del desierto. Historia del teatro en el Alto Valle de Río Negro*. General Roca: Fundación Cultural Patagonia.
- VILLAR, Ricardo (2013). “Abel Chaneton, un periodista militante”. *Diario Río Negro* (17/01/2013), p. 20-21.
- VILLEGAS, Juan (2005). *Historia multicultural del teatro y las teatralidades de América Latina*. Buenos Aires: Galerna.
- VIÑAS, David (1995). *Literatura argentina y política. De los jacobinos porteños a la bohemia anarquista*. Tomo I. Buenos Aires: Sudamericana.

NOTAS

¹ El *nguillatún*, rogativa de los mapuches, es un rito de tiempos milenarios en el que interviene toda la comunidad, combinación de danza, gestualidad, palabra y música. Esta ceremonia es un verdadero “teatro religioso”, forma inequívoca de teatralidad popular.

² Gloria, Siracusa (2010). “*El huinca blanco*. Una justificación de la historia”, en *op. cit.*

³ Recomendamos los estudios sobre el tema de Araceli Arreche, quien se inscribe en la historia multicultural del teatro de Juan Villegas.

⁴ “En 1910, se presentan 8 compañías nacionales y 11 europeas, en 1915, hay 15 nacionales y 7 europeas, y en 1927, son 20 nacionales y 4 europeas” (Seibel, 2009: 9). Tendencia decreciente, que con algunas variaciones también se va dando en la región norpatagónica.

⁵ El periódico *Río Negro* de 31/11/1916 anuncia el debut de la Compañía Cómico-Dramática Argentina de Leopoldo Laina, con un extenso repertorio. La crónica periodística documenta las giras de esta compañía teatral española por los territorios nacionales, por ejemplo en los cines Rex y Español de Comodoro Rivadavia, Chubut. Más datos en deila.dickinson.edu/Patagonia/newsite/Library/.

⁶ El registro histórico ubica a esta compañía teatral española en 1917, en Asunción, Paraguay, pone en escena *El intruso* de Leopoldo Centurión; en 1920 monta muchas piezas en Neuquén y Zapala, todas de autores españoles. (Calafati: 2011)

⁷ Osvaldo Bayer (1974) recoge en *La Patagonia rebelde* la existencia de este personaje histórico y durante muchos años sigue los vaivenes de su vida.

⁸ La crónica registra el paso de esta compañía teatral en su gira por América: 1913 a 1918 en Argentina, 1923 en Bolivia y Ecuador, 1935 en Venezuela. En la región del Alto Valle de Río Negro y Neuquén, actúa en General Roca y luego continúa su gira a Neuquén (Diario *Río Negro*, 03/01/1918). Dinko Varga confirma esta actuación y refiere que entre los actores de la Compañía Cómico-Dramática Española se encontraban Miguel Rius y su esposa Lola, quienes abandonan a Gonzalo Gobelay y se quedan en el pueblo rionegrino. (2000: 10)

⁹ El teatro de Federico García Lorca será representado en Neuquén a partir de 1938, cuando la compañía Nieves López y Marín pone en escena *Bodas de sangre*.

¹⁰ El de Alejandro Casona representa un caso especial ya que en la década de 1960 muchas de sus obras son representadas en San Martín de los Andes.

¹¹ Durante los últimos veinte años del siglo XIX y las primeras décadas del XX se prolongará la tendencia declamatoria en el teatro español, que procedía del Conservatorio de Declamación de Madrid, fundado en 1831, y reglado por el *Tratado de declamación* de 1833, y *El arte de declamar* de José Juan Cárdenas (1928), publicado en la revista *La novela semanal*. En el arte de la actuación no habrá una voluntad renovadora hasta 1952, en que se crea la Escuela de Arte Dramático.

¹² Octavio Palazzolo, militante socialista, crítico teatral y musical, escribe, a partir de 1915 y por largos años, en la página literaria de *La vanguardia*, periódico del Partido Socialista Argentino, notas muy críticas sobre esta forma de explotar el espectáculo teatral en Buenos Aires.

¹³ Los Chiripitifaúuticos es una prestigiosa agrupación teatral nacional fundada en 1903, considerada como la agrupación más importante, con mayor pervivencia en el tiempo y de prolongada actuación, por lo menos hasta 1927. Entre sus integrantes se encontraban los actores Juan Antonio Bono, Luis Trobetti, Pascual Molo, Ernesto Fernández, Andrés Calandria (Lemos, 1965: 17). Esta compañía, en 1916, ofreció quince obras en quince días, en la zona del Alto Valle de Río Negro y Neuquén.

¹⁴ Este ejercicio de la procuraduría se refrenda con otro aviso profesional de año 1919 en el mismo periódico *Río Negro* de General Roca: “Marcelo Napal/Agente Judicial/Adscripto al Estudio del Dr. Bonet”.

¹⁵ Los secretarios de las Asociaciones mutualistas cumplían, *ad honorem*, múltiples funciones: redactaban el acta de sesiones, además del libro de actas debían tener al día el de matriculaciones, el de correspondencia y uno de relaciones con otras asociaciones. El secretario también tenía a cargo el archivo y los sellos de la sociedad y era el que autorizaba recetas y órdenes de consulta médica. (Chalier, 2010: 46)

¹⁶ En 1881, en el Barrio de La Boca, de la ciudad de Buenos Aires abre las puertas el Ateneo Iris, allí se desarrollan actividades artísticas, las que se alternan con reuniones sociales y asambleas políticas y gremiales.

¹⁷ “A esta entidad [se refiere a la Juventud del Neuquén, otro centro recreativo fundado ese mismo año] le sucedió en mayo de 1915, la agrupación Arte y Progreso, que bajo la dirección de Felipe Santamaría formó un cuadro filodramático, rondalla y coro, dando una serie de funciones y veladas que prosiguieron con regularidad durante algunos años” (Edelman, 1991: 170). El diario *Neuquén*, año VII, 1, del 15/06/1915, publica una convocatoria a una Asamblea de la agrupación en el Hotel Nacional y en el orden del día figura “la firma de estatutos y la regularización de la Caja Social”. Tres días después, el mismo diario da cuenta de esa Asamblea de Arte y Progreso, informando que se fijó una cuota mínima de \$5 mensuales, se

discutió sobre la localización de la sede social y se formó una comisión de tres socios para hacer socios protectores. El administrador de la Agrupación es Cesáreo Fernández.

¹⁸ “Género chico” así se definió al conjunto de subgéneros escénicos como el entremés, sainetes, comedias asainetadas, juguetes cómicos, pasillo cómico, zarzuelas, revista cómica-líricas, muy populares en España entre fines del siglo XIX y las primeras décadas del siglo XX.

¹⁹ Según el relato oral de su hija, Sara Santamaría de Izaguirre, entrevista realizada por la autora en su casa de Neuquén capital, el 15 de febrero de 2012, quien aporta documentación que acredita las actividades de su padre.

²⁰ Entre los años 1914 y 1917 ejerció la presidencia del Consejo Municipal de Neuquén, don Abel Chaneton un gran defensor de la autonomía municipal, impulsor de obras de sanidad e higiene que mejorarán la vida de los vecinos: recolección de basura, red de agua corriente (Masés, 2004: 22), alumbrado público, forestación (Villar, 2013: 20) pero, por sobre todo, fue un defensor de las libertades públicas. Denunció los abusos policiales y las restricciones a esas libertades desde las páginas del periódico *Neuquén* que dirigió desde 1908 hasta su trágica muerte en 1917.

²¹ El Centro Cultural Iris había sido fundado formalmente en 1911, por empleados del Ferrocarril Sud, pero ya desde 1907 se conoce con este nombre a un grupo vocacional que representaba teatro en Neuquén.

²² La función inaugural de la Agrupación tiene lugar el 9 de julio, que estuvo precedida por arduos ensayos “guiados por el Sr. Santamaría con encomiable celo” y una campaña para contar con socios protectores, los que “planean un empréstito entre los socios para reunir fondos para la compra de sillas, solventar los gastos de la representaciones”. (*Neuquén*, nro. 708, 23/06/15)

²³ *La novela teatral* era una revista semanal que se publicó entre 1916 y 1919, con más de ciento ochenta entregas, editada por La Editora Popular en diferentes talleres gráficos de Madrid. Publicaba obras cómicas de carácter ligero, obras en serie del “género chico”, en tiradas que variaron entre trescientos mil y quinientos mil ejemplares, de diminuta tipografía pero con vistosas portadas. Se vendía en quioscos pero también por suscripción; costada diez céntimos en los primeros números, luego treinta y luego cincuenta céntimos.

²⁴ Este periódico se editaba en la ciudad de General Roca en la provincia de Río Negro, entre 1913 y 1958 como periódico quincenal y desde esa fecha a la actualidad es una publicación diaria.

²⁵ Joaquín Abati (Madrid, 1865-1936), *La conquista de Méjico*, juguete cómico en un acto y en prosa, estrenada en el Teatro Lara de Madrid, el 3 de marzo de 1896, publicada por Ed. Velasco de Madrid en 1911.

²⁶ Jackson Cortés (Cádiz, 1826 - Madrid, 1890), es un prolífero autor gaditano de padre inglés, al que se le adjudican cincuenta y seis obras del género chico, muchas en colaboración con su hijo José Jackson Veyán.

²⁷ Ricardo Blasco (Zaragoza, 1852 - París, 1917) escribió numerosos vodeviles y comedias. *El ratoncito Pérez* es un juguete cómico en un acto, publicado por la Sociedad de Autores Españoles en Madrid, en 1911. Compuso muchas obras en colaboración con su hermano Eusebio Blasco, considerado el introductor del género bufo en España, y que alcanzara mayor fama.

²⁸ Ricardo Rojas (Tucumán, 1882 - Buenos Aires, 1957), docente, crítico, bibliógrafo, editor, se hace cargo de la cátedra de Literatura Argentina en la UBA en 1913, en la que se propone crear una tradición nacional basada en una tradición hispana e indígena, bien conformada y sólida para incorporar los aportes de la inmigración. Es rector de la Universidad de Buenos Aires, UBA, durante el segundo gobierno de Yrigoyen. Su producción es amplia y variada pero su libro más conocido es la biografía novelada de José de San Martín, *El santo de la espada* (1933).

²⁹ Eduardo Talero (Bogotá, 1869 - Buenos Aires, 1920) exiliado de su Colombia natal por problemas políticos, recaló en Neuquén, donde fue colaborador del gobernador Bouquet Roldán y desarrolló una amplia labor literaria: *Voz del desierto*, los poemarios *Ecos de ausencia*, *Troquel de fuego*, *Cascadas y remansos*. Es muy probable que la velada literaria en homenaje a Ricardo Rojas haya tenido lugar en su casa-torre La Zagala, en la zona rural de Neuquén.

³⁰ El gobierno de Figueroa Alcorta subvencionó el viaje de Rojas a Europa para que reuniera información para escribir este libro, y además pagó la publicación. (Viñas, 1996: 33)

³¹ Destacados exponentes de la cultura librepensadora en la Argentina, Francisco Gicca y su esposa Ana Ugalde Gicca, militantes socialistas, en 1916, editaban el periódico *El progreso*. Gicca, de nacionalidad italiana, ocupó cargos en el Partido Socialista y en la Liga Nacional de Librepensamiento, escritor fecundo, autor de artículos periodísticos, ensayos de mucha difusión y relatos de ficción: *El celibato de los curas*, *Las corrupciones del misticismo*, *Las víctimas del confesionario*, *Justicia sacerdotal*.

³² Eduardo Elordi ocupó la gobernación del Territorio Nacional de Neuquén por cuatro períodos consecutivos entre 1906 y 1918. Si bien sus gestiones tuvieron una impronta de avance y progreso, la historia lo cuestiona por su complicidad con la muerte del periodista y director del periódico *Neuquén*, Abel Chaneton en enero de 1917.

³³ Este periódico se habría impreso en la segunda imprenta instalada en Neuquén (la de José Edelman sería la primera, en 1906) de un grupo de vecinos, al frente de ellos estaba don Manuel Linares, y esta imprenta también se llamaba "Alberdi". (Gottlip, 1999: 55)

³⁴ Fue el presidente don Hipólito Yrigoyen quien instituyó por Decreto en 1917, el 12 de octubre como "Día de la Raza" en recordación de la llegada de Cristóbal Colón al continente americano y en una política del gobierno radical de congraciarse con España.

EL TEATRO SOCIALISTA ESPAÑOL

Sus huellas en Neuquén

Gloria Siracusa

Un espacio de disputa

Unos cuantos años antes de que Leónidas Barletta repicara en sordina la campana del Teatro del Pueblo (que abrió en la ciudad de Buenos Aires, en 1930, como Teatro de la Campana), convocando a los porteños a un desafío: ser espectadores de un verdadero teatro popular, de indagación social, ya en el lejanísimo territorio nacional neuquino, entre los años 1917 y 1921, se representaba un teatro de tendencia socialista. Teatro que fue abriéndose un espacio entre las comedias frívolas y superficiales de las que hablamos en el capítulo anterior, grietas que permitieron, tal vez, alertar a los espectadores de que el teatro podía hablar de temas más profundos y poner en escena los conflictos de los más desposeídos.

El Partido Socialista en la Argentina se preocupó desde su nacimiento, en 1896, por crear círculos culturales como fundamento e impulso de transformación social, de ahí que desde siempre hayan organizado centros obreros, las famosas Casas del Pueblo, verdaderos laboratorios en los que se procesaba una cultura de los trabajadores (Suriano, 2005: 19). En ellas funcionaban bibliotecas, escuelas libres para trabajadores, coros, orquestas, grupos de lectura en los que un obrero alfabetizado leía en voz alta ante un grupo de oyentes, que luego comentaban y debatían. En suma, eran estas casas espacios sagrados, donde se organizaban veladas artísticas: lectura de altisonantes poemas “obreristas”, declamación de monólogos de composición colectiva; y se estimulaba la creación de grupos teatrales o conjuntos filodramáticos. La Ley de descanso dominical, sancionada en 1905, gracias a la lucha de los socialistas, con el primer diputado socialista de América, Alfredo Palacios, a la cabeza, abrió un espacio de ocio para las familias proletarias, que debía ser aprovechado en sana diversión, en el que se conciliara el divertimento con la formación política. Los socialistas mostraron siempre especial predilección por el teatro, aunque no por razones puramente literarias o artísticas, sino porque era el campo del arte que mejor se adecuaba a la realidad de la vida, por eso en las escuelas socialistas se impartía una educación laica y doctrinal, declamación e iniciación al

La Dramaturgia de Neuquén en la Memoria

teatro. Pensaban, además, que no solamente un teatro realista de corte social debía mostrar la realidad, sino que era necesario modificarla, contribuyendo a extirpar los “vicios” y “lacras” sociales. Los socialistas diferenciaban claramente el arte burgués del arte social, *ergo* dividían aguas entre un teatro de expresión burguesa de uno de tendencia socialista, y la diferencia para ellos radicaba esencialmente en los problemas que se abordaban y en la forma de resolverlos¹. Aunque no por eso desdeñaron las comedias pasatistas y divertidas, sin demasiados pruritos, alternaban obras doctrinarias, didáctico-propagandísticas, de autores socialistas, escritas *ex profeso*, con otras de autores burgueses, como lo probamos en nuestro capítulo anterior, cuando analizamos la trayectoria de Felipe Santamaría, director de la escena neuquina entre los años 1912 y 1917. A diferencia de los anarquistas, los socialistas no pretendían crear una contra cultura, si bien como ya dijimos cuestionan el arte burgués, para el que es una actividad capitalista más; no son tan sectarios y su flexibilidad se advierte en esta combinación de dramaturgia libertaria con otra menos comprometida ideológicamente.

Tienen muy claro los socialistas cuál es la función del arte, privilegian la dimensión didáctica de la obras artísticas, por eso conciben al teatro como un espacio de educación del proletario, con una orientación ideológica innegable y no solo como mero entretenimiento. Al privilegiar esa pedagogía, en las piezas teatrales se impone el triunfo de una moral propia del “buen obrero” y es tal la importancia que le conceden al “deber ser” y a los rígidos preceptos morales, que muchas veces se precipita este teatro a imponer una abstracción de la conducta humana, ya que la descontextualizan históricamente. Es común, entonces, en las piezas producto de esta concepción teatral, la existencia de personajes arquetípicos, heroínas trágicas, héroes agonistas, que son arrasados por el determinismo, por un sino trágico destructivo; y una férrea moral principista se convierte en el cepo que les impide salvarse. Al anteponer la intención política sobre el hecho artístico, estas piezas interpretadas por actores *amateurs* mostraban sus debilidades: los extensos y muchas veces aburridos parlamentos, la exagerada economía de recursos, el exacerbado realismo-naturalismo de muchas escenas, las anécdotas simplistas que contrastan con la repetición de temas sustantivos pero desarrollados generalmente en forma maniquea: de un lado la clase explotada, doliente, símbolo de la más pura bondad, y del otro, los explotadores, símbolos irredentos de la maldad.

**La crítica teatral
en la prensa libre pensadora**

Cuando analizamos la trayectoria de la prensa librepensadora del socialismo argentino, son notables los cruces con la prensa más libertaria y radicalizada como la de los anarquistas y la de los comunistas. Entre finales del XIX y hasta bien avanzada la década de 1940, las principales ciudades de Argentina que albergaban centros progresistas de ideas de izquierda -Buenos Aires, Rosario, La Plata, Córdoba, Bahía Blanca- dieron a luz muchos periódicos, revistas y diarios, expresiones gráficas de los partidos de izquierda de activa militancia gremial, política y social. En muchas de estas publicaciones había una página dedicada a la cultura en la que la literatura y la crítica teatral tenían un generoso espacio. Para la cultura socialista la prensa escrita formaba parte de la esencia del partido; cada centro tiene sus periódicos y revistas, órganos de difusión y propaganda del ideario y de las actividades partidarias. Todo obrero consciente para ser un buen socialista debía cumplir una serie de rituales que lo definían como tal: llevar blusa, acudir a los actos del 1º de mayo, casarse por civil, afiliarse a la Casa del Pueblo, comprar y leer la prensa socialista. La literatura periodística del socialismo argentino tuvo en *La vanguardia*² “*Periódico socialista, científico y defensor de la clase obrera*”, según su fundador Juan Bautista Justo, su expresión más acabada, órgano de información de los sindicatos y federaciones obreras y, sobre todo, de difusión de las ideas laicistas y del pensamiento libre, de las “ciencias morales” que impulsaba el partido. *La vanguardia* reserva un espacio a la cultura letrada; la sección literaria, generalmente dominical, estuvo dirigida por preclaros intelectuales, como el caso de Álvaro Yunque (1889-1982) que la dirige en sus primeros años, y Enrique Anderson Imbert (1910-2000) editor de esa Sección, entre 1927 y 1947, quien crea las columnas “Nuestra América”, “Criba de lectores”, “Variaciones” en las que la polémica y el debate suscitaban sumo interés y en las que había reseñas, comentarios y crítica teatral (Guiamet, 2012: 3). Esta página contará con valiosos escritores: José Ingenieros, Roberto Payró, Leopoldo Lugones, Alberto Gerchunoff, Samuel Eichelbaum; también colaboraciones de los que integraron el Grupo de Boedo: Leónidas Barletta, Elías Castelnuovo, Nicolás Olivari y, más tarde, Leopoldo Marechal. Además del periódico, el partido sostenía una editorial del mismo nombre, que

La Dramaturgia de Neuquén en la Memoria

posibilitaba publicaciones variadas, sosteniendo un amplio y ecléctico catálogo que proveía de material de lectura a crecientes masas de lectores. Estas producciones culturales tenían por objetivo relacionar la política de izquierda con la creación y la crítica literaria; proveer a las bibliotecas de sus ateneos y centros, en fin, acercar y hacer más accesible diverso material de lectura al proletariado, a los grupos ilustrados y al público en general.

Con respecto a la crítica teatral en especial, no puede olvidarse la persistente y aguda crítica teatral que Osvaldo Palazzolo ejerció desde *La vanguardia*; su estilo escritural es parecido al de Cesáreo Fernández, el cronista del diario *Neuquén* y corresponsal del periódico *Río Negro*, de cuya actividad periodística hablamos en el capítulo anterior.

Dramaturgia española: siglos XIX y XX

El teatro social

Los historiadores del teatro español se encuentran con un problema conceptual cuando intentan definir al llamado “teatro social”, aparecido a finales del siglo XIX, heredero de un teatro romántico vinculado a la utopía socialista de principios del siglo, que pensaba desde la literatura despertar conciencia en el proletario para liberar a los explotados. Cuestiones como la pobreza, la falta de trabajo, la ignorancia del obrero, el desamparo del asalariado, en fin, la injusticia social se convierten en tema de toda una literatura militante, que apoyada por una prensa obrerista abren un nuevo espacio de compromiso. En principio, estos historiadores acuerdan que el rasgo más caracterizador de este tipo de teatro es la lucha de clases: conflicto humano surgido de unas estructuras sociales injustas, que deben modificarse para conformar una sociedad solidaria y equitativa (García Pavón, 1962: 18). En España, se considera a Joaquín Dicenta (Calatayud-Zaragoza, 1862 - Alicante, 1917) el precursor de este tipo de teatro, con su creación dramática *Juan José*, estrenada en Madrid, en octubre de 1895 y según Torrente Ballester:

La novedad del teatro social de Dicenta no consiste en sacar a escena al pueblo, sino en sacarlo investido de “derechos” que suponen el movimiento proletario del siglo. El pueblo como tal siempre tuvo su puesto en la escena española, pero es un pueblo alegre o doliente, que no se subleva, y que si lo hace, es en nombre de idearios políticos, no sociales. (1968: 94)

La Dramaturgia de Neuquén en la Memoria

En la evolución del teatro español de tendencia social se reconocen tres etapas: un teatro social revolucionario (1885-1936) en la que se incluyen autores de generaciones, calidades y estéticas variadas, como Benito Pérez Galdós, Joaquín Dicenta, Ángel Guimerá, Francisco de Viu, López Pinillos; una etapa de un teatro contrarrevolucionario, poco fecundo; y el teatro social de la posguerra (1939-1950), en el que se destacan grandes dramaturgos como Antonio Buero Vallejo, Alfonso Sastre, Lauro Olmo, Carlos Muñiz. Si bien, como dice Jaime Mas Ferrer, el más conocido estudioso de la obra de Joaquín Dicenta, que:

(...) todo teatro es un arte social, en cuanto reúne al público y lo convierte en receptor de lo que allí se dice y se hace. (...) las formas rigurosas de la intención social son el fin que persigue el autor al exponer ante el espectador una realidad con el objeto de conseguir, por una toma de conciencia con el auditorio, una reforma o purificación de esa realidad representada. (1978: 28)

Esta realidad podría identificar esta dramaturgia con la lucha de clases, entendiendo por “temas rigurosamente sociales” a aquellos que tratan una realidad dramática en la que están involucrados grandes grupos humanos sometidos a situaciones de inequidades e injusticias. Lo curioso es que cuando los críticos estudian las obras consideradas “sociales” encuentran que el tema de la lucha de clases no aparece como tema único y excluyente, sino que está acompañado de otros temas de carácter sentimental o pasional, más cercano al melodrama. Esto lleva a identificar al llamado teatro social con aquel que denuncia ciertos vicios sociales y en el fondo, en la mayoría de los casos porque no propugna la modificación de las relaciones entre las distintas clases, no pasa de ser un teatro de crítica costumbrista y de un difuso “regeneracionismo”, aunque sí sea específicamente obrerista, político, anticlerical. Ante esta contradicción entre la concepción teórica y las obras estudiadas, se debe aceptar que es un teatro que plantea de modo apologético, casi retórico, la lucha de clases y la revolución social, y que se cultiva en reducidos círculos politizados, de socialistas y anarquistas, que escribían un teatro no al servicio de la literatura sino del partido, del sindicato o de la propia lucha de su autor, casi siempre al margen de los cauces habituales del teatro en España.

BIBLIOGRAFÍA

BARLETTA, Leónidas (1969). *Teatro. Manual del director*. Buenos Aires: Stilcograf.

GARCÍA PAVÓN, Francisco (1962). *Teatro Social en España (1895-1962)*. Madrid: Taurus.

GUIAMET, Javier (2012). “Enrique Anderson Imbert. Un análisis de sus escritos en la página literaria de *La vanguardia*”. Ponencia en Congreso de Periodismo y Comunicación. *Debates sobre la verdad*. Universidad Nacional de La Plata.

MAS FERRER, Jaime (1978). *Vida, teatro y mito de Joaquín Dicenta*. Instituto de Estudios Alicantinos: Diputación Provincial de Alicante.

SURIANO, Juan (2005). *Auge y caída del anarquismo. Argentina 1900-1930*. Buenos Aires: Capital Intelectual. Colección Claves para Todos.

TORRENTE BALLESTER, Gonzalo (1968). *Teatro español contemporáneo*. Madrid: Guadarrama.

NOTAS

¹ Luis Araquistán, crítico socialista que defiende un teatro popular sin que se convierta en tribuna de mitin, afirma: “no creo que la literatura deba hacerse socialista, sino que el socialismo debe hacerse literario, poético, y por tanto universal” (1925). Citado por Mas Ferrer (1978: 35).

² *La vanguardia*, periódico fundado por Juan B. Justo en 1884, a partir de 1896 se convirtió en el órgano oficial del Partido Socialista de la Argentina. En 1905, bajo la dirección de Nicolás Repetto comenzó a venderse en la calle.

SEGUNDA PARTE

ESTUDIO DE CASOS

UN “GERMINALISTA” EN LA ESCENA NEUQUINA

JOAQUÍN DICENTA

(Calatayud, Zaragoza, 1862 - Alicante, 1917)

Gloria Siracusa

Joaquín Dicenta pasó su niñez y primera juventud en Alicante; a finales de la década de 1870, está en Madrid, lleva una vida bohemia e intenta estudiar derecho. Se introduce en círculos republicanos y demócratas, recibe el influjo de las ideas krausistas¹ y del socialismo utópico, y sobre todo de Francisco Giner de los Ríos². Colabora en el periódico *El liberal*; escribe numerosas novelas, cuentos y teatro; también incursiona en la poesía, en su poema *Prometeo* (1885) hace fe de su ateísmo. Impulsa en 1895 la creación de la *Democracia social*, un periódico de efímera vida, con un ideario socialista, en el que crea la sección literaria “El romancero de la blusa”, en ella da cabida a producciones de otros autores y a las suyas propias, como el poema *El andamio*³ en el que muestra su conciencia social en la voz del albañil “de la blanca blusa”, que desde el tablón lanza su grito de guerra “a los poderosos de la tierra”. El resonante éxito de su drama *Juan José* (1895) lo ubica en un lugar de reconocimiento; dirige el semanario *Germinal* (1897-1899), de ideología avanzada, que publica ensayos, poesía y literatura “obrerista”; agrupa a autores del naturalismo y a un grupo de utopistas honestos, republicanos y anticlericales independientes, que se autodenominan Gente Nueva, disconforme con la sociedad española de su tiempo. A este grupo de colaboradores se sumaron muchos de los integrantes del '98: Ramiro de Maeztu, Valle Inclán, Jacinto Benavente, Pío Baroja⁴. Los jóvenes “germinalistas” se interesarán por el dramaturgo nórdico Henrik Ibsen (1828-1906)⁵, considerado como el gran revolucionario anarquista del arte dramático moderno, demolidor de la moral burguesa, reivindicador de una nueva moral y creador de un teatro de tesis, relacionado con las posibilidades de llegar a un sector social que no tenía acceso a otro género literario, como por ejemplo, la novela. Sus biógrafos coinciden en considerar que su ideología, siempre progresista, respondía más a motivos emocionales o sentimentales que a una meditada elaboración teórica, cuestión bastante frecuente en otros escritores progresistas contemporáneos. Dicenta dirigió también *El país*, uno de los diarios republicanos más importantes de la época, y desde sus páginas, después del éxito de *Juan José*, se llamará a los jóvenes revolucionarios a continuar

La Dramaturgia de Neuquén en la Memoria

en la línea iniciada por el dramaturgo. Joaquín Dicenta escribe otros dramas sociales como *El señor feudal* (1897), *Aurora* (1902), *Daniel* (1906), *El crimen de ayer* (1907), a los que se agregan innumerables títulos que lo ubican como un dramaturgo fecundo y de gran éxito en la escena nacional española. Patriarca de una saga de dramaturgos y actores, hijos y nietos interpretaron en algún momento a los personajes de sus obras⁶. Dicenta muere en Alicante en 1917.

Los “germinalistas” españoles

“¡Arte, justicia y acción!” era la fórmula que debían invocar, a voz en cuello, los aspirantes a ingresar a la madrileña “casa de la Bohemia”, cenáculo de escritores que emulaba al parisino Club de Medán y a las veladas organizadas los días miércoles, en la casa de campo de Emile Zolá⁷. Entre estos émulos españoles del escritor francés, se encuentra Joaquín Dicenta, quien funda, en 1897, la revista *Germinal*, órgano de ideología radicalizada y de un acentuado Naturalismo, movimiento que concebían como una práctica de reformismo social. Los creadores y redactores de la revista creían estar asistiendo al derrumbamiento de la sociedad capitalista y al albor de la “germinación” de una sociedad más justa e igualitaria (Ramos Gascón, 1975: 128). Este semanario “republicano y socialista”, que pasó por etapas de esplendor y de ocaso, toma su nombre de la novela *Germinal*⁸ de Emile Zolá, que publica por entregas desde el primer número y cuya traducción del francés es realizada especialmente para la revista. Desde su número inicial abría con “¿A dónde vamos?” (*Germinal*, año I, nro. 1, 1897). Desde la primera página diseñaban un programa político artístico y científico, que los condujera a la “germinación” de un mundo nuevo y al estallido de una revolución, que cambiara estructuras anquilosadas en la desigualdad y la injusticia. De inmediato, se suman a la publicación algunos de los intelectuales que luego la crítica literaria los agrupará como la “generación del ’98: Jacinto Benavente, Ramiro de Maeztu, Ramón del Valle Inclán, Pío Baroja. Si bien, en esta primera etapa, *Germinal* no cuenta con un equipo de redacción orgánico, son muchos los colaboradores, todos de tendencia de izquierda, que militaban en el anarquismo o en un socialismo marcadamente marxista, todos defensores de la república y antimonárquicos declarados. El nombre *Germinal* se convierte en pendón simbólico de los republicanos socialistas; bajo su amparo se organizaban para llevar a cabo su misión

La Dramaturgia de Neuquén en la Memoria

“regeneracionista”⁹. Cuando la revista deja de aparecer en 1899, el grupo pervivirá y se los llamará “germinalistas”; muchos de ellos escribirán en la revista *Vida galante* fundada por Eduardo de Zamacois, en 1900, la que tendrá una sección denominada “Germinal”, en la que se hacen semblanzas de jóvenes escritores, todos ellos considerados como políticos rebeldes y transgresores sociales. (Medina Arjona, 2002: 171)

En América, el español Rafael Barrett fundó, en Paraguay, una revista *Germinal*, en colaboración con José Guillermo Bertotto, argentino, ambos de militancia ácrata; este quincenario, cuyo primer ejemplar sale el 1 de mayo de 1908, alcanzó a publicar once números, antes de ser clausurada, y sus mentores perseguidos y encarcelados (Etcheverri, 2007: 64). La República Argentina tuvo también su versión de la revista *Germinal*, dentro de la treintena de periódicos y revistas de la prensa anarquista, entre noviembre de 1897 y diciembre de 1898, período en el que se publican veintitrés números, con una apreciable tirada de dos mil ejemplares. Son sus gestores Baldomero Salvans y Francisco García, declarados anarquistas. En tren de asociar esta prensa libertaria con sus ecos en la urbe, existía un Bar Germinal en la Av. Corrientes 948, “El Bar de la selecta concurrencia y de las Buenas Orquestas”, según el popular *slogan* (Revista *Escenario*, 1931), lugar de encuentro de los amantes del tango como de la bohemia porteña.

Juan José

“Un drama de alpargata”

Joaquín Dicenta estrena esta obra el 29 de octubre de 1895, en el Teatro de la Comedia de Madrid; se representó ininterrumpidamente cuarenta y una representaciones, un éxito extraordinario para esos tiempos de comedias ligeras. En las propias palabras de su autor, al que “la miseria me llevó a convivir con los humildes y los desheredados”, esta obra es “el trágico poema de los desheredados” como lo considera en “Carta a modo de prólogo”, en la edición de *Juan José* publicada en *La novela corta*, año I, nro. 17, del 1 de mayo de 1916. El drama fue aclamado por don Miguel de Unamuno¹⁰ en una reseña, publicada en el semanario de Bilbao *La lucha de clases*, como un verdadero manifiesto socialista: “resplandor de la verdad” y “revelador de la honda significación de un mundo”. *Juan José*, obra considerada en su época como antiburguesa y revolucionaria fue, tal vez, la más representada antes de la

La Dramaturgia de Neuquén en la Memoria

Guerra Civil (1936), no tanto por su planteo sociológico, sino por el hecho de ser innovadora y romper con la atonía social de su tiempo. Si bien, en principio, hay una predominante preocupación social, al mostrar “documentalmente” la situación del asalariado urbano, cuando acaba el drama, es lo pasional la dominante, o como opina Rubio Jiménez “se pasa de una apelación a la revolución de clase a un final de drama neorromántico” (1982: 162). Las opiniones que se suscitaron en círculos más politizados acerca del presunto socialismo de *Juan José* son una muestra de confusión ideológica y de la oscilación entre una literatura testimonial y una de innovación estética de algunos autores que inician el llamado teatro social español. El entusiasmo suscitado por esta obra y su apuesta de carácter ideológico llevó a considerarla un modelo del movimiento obrero y adoptarla como bandera simbólica para la celebración de la Fiesta del Trabajo cada 1º de mayo¹¹, como una costumbre que se prolongó durante décadas¹². *Juan José* es un melodrama que lejos está de ser un teatro dramático que plantee justamente la lucha de clases; aunque Juan José, el protagonista, sea un albañil de andamio en paro forzoso, y cuyo antagonista sea el dueño de los medios económicos, no hay entre ambos enfrentamientos clasistas, sino puramente pasionales. Paco no es un poderoso patrón que explota a sus obreros sino más bien un pequeño empresario, nuevo rico, que vive con comodidades y lujos prohibidos a Juan José y sus compañeros. La relación entre ambos es de total sumisión del obrero al patrón:

No me olvido. Usted es mi maestro, el que me da el jornal con que como, y dispone de mí y de estos brazos desde que sale el sol hasta que anochece. (Acto I, Escena XV)

Son rivales porque ambos aman a la misma mujer, Rosa, veleidosa y ambiciosa muchacha, que no resiste los embates amorosos del aprendiz de explotador, que se vale de los buenos oficios de la hábil Isidra, logrado remedo “celestinesco” (Acto I, Escena VII)¹³. Seguramente que si Paco hubiera pertenecido a la misma clase social que el despedido obrero, la reacción de éste no hubiera variado; en cuestión de amores se rompen las solidaridades de clase. El albañil se auto desvaloriza frente a sus patrones como lo reconoce explícitamente: “Mi sudor, bueno, mi trabajo, bueno también; de usted son porque usted los paga”. Y además su precaria situación de obrero en paro, no lo impulsa nunca a buscar una salida en la lucha colectiva, para establecer un nuevo sistema de relaciones laborales y económicas entre las clases sociales. No hay protesta sindicalizada ni

La Dramaturgia de Neuquén en la Memoria

rebelión corporativa, casi ninguno de los personajes posee un discurso proletario convincente. Solamente un obrero, Perico, manifiesta cierta conciencia de clase, pero su escasa participación en la pieza hace que su tibia conciencia clasista se diluya, aunque haga suyo el discurso libertario que deletrea dificultosamente en un periódico, corroborando su indignación con el puñetazo que descarga sobre la mesa de la taberna. Su apelación a los compañeros a echarse a la calle y “acabar con el hato de granujas que nos oprimen” (Acto I, Escena II) es desoída con desdén; sus ideas, rápidamente rebatidas por Ignacio, el obrero que ha sufrido en carne propia la represión y cuyo relato sintetiza el drama del explotado. Entonces el planteo laboral pierde fuerza, nadie se suma porque los obreros desconfían y descreen de las luchas sociales. En alguna ocasión Juan José revela una conciencia anti sistema:

¡Ni que el trabajo fuese una limosna para que a uno se lo nieguen!...
Pues qué, ¿no hay más que condenar a un hombre a morirse de hambre o a pedir por Dios? ¿Hay en esto justicia?... (Acto II, Escena VI)

y se opone a obreros poco concientizados, como Andrés, que pululan por la taberna. Entre los personajes proletarios hay diferentes tipos: los más conscientes como Perico y Juan José, los indiferentes o los escépticos como Andrés e Ignacio; uno cree en la libertad como gran valor social, otro en la justicia, otro se aliena bebiendo¹⁴. Pero todos estos planteos no pasan de ser individuales, no logran cuajar en un programa ni en una lucha colectiva que redima a la clase obrera de la explotación a la que está sometida.

El protagonista vive una suerte de situación de deshonor social, porque no tiene trabajo, dice Juan José:

¿Qué consigo? ¡Enterarme que no es justo que un hombre trabajador se quede sin trabajo; enterarme que no hacen bien en negármelo los que me lo niegan; saber que cuando me quejo llevo razón!... (Acto II, Escena IX)

y ya había admitido con dolor que “la miseria es mala compañera de la honra” (Acto II, Escena VI). Otro tipo de deshonor es de índole más íntima: está amancebado con Rosa, lo que coloca a la pareja al margen de la institución matrimonial, reguladora de las relaciones sociales de la época. Aunque una de las premisas de los socialistas más radicalizados (en especial de los anarquistas) era “el amor libre”, es decir el derecho a las

La Dramaturgia de Neuquén en la Memoria

uniones de pareja sin el matrimonio civil, ni hablar del religioso, dado su claro ateísmo. Este menoscabo de la honra social no impide la defensa de su dignidad y sus derechos de hombre igual a cualquier otro hombre. Esta posible lectura desde un planteo del tema del honor: el adquirido por el protagonista por su trabajo honrado podría juzgarse como un exponente de orgullo personal, que poco tiene que ver, como ya lo advertimos, con el de un estamento de clase. Asimismo, le preocupa la buena consideración ajena, sobre todo la de sus propios compañeros, ideas recurrentes en la obra, ya que por origen, una niñez de orfandad e intemperie, no puede ufanarse de linaje honorable ni tampoco aspirar al ascenso social. A pesar de la pérdida de la estima social, la situación de deshonor en la que incurre cegado por el amor que lo conduce a la cárcel donde purga su culpa, se niega a convertirse en un rufián y rechaza la propuesta de Cano; se precia de ser “un hombre honrao” (Acto III, Escena II). Aun así, inexorablemente le espera un final trágico, resolución fatalista del conflicto, aunque su falta de honor sea la de un amante desengañado y no la de un luchador obrero. La venganza, elemento básico en los clásicos dramas de honor del teatro del Siglo de Oro, es el motor del final trágico, aunque no implique la reparación de la ofensa, sino el castigo del protagonista que pasa de víctima a agresor y contrasta con los finales tópicos de los dramas de honor del siglo XVII. La honra reside en el entorno social; la relación amorosa del obrero, aunque machista y patriarcal, solamente puede sustentarse en la lealtad de la mujer amada, y frente a la traición de Rosa, el espectador es inducido a tomar partido por la figura masculina agigantada frente a la disminuida figura femenina, casquivana e interesada. La evidencia de la transgresión de la mujer respecto del pacto de fidelidad de la pareja, a pesar de que no estén casados, impone una justicia que lave la afrenta; la solución es extrema: el asesinato. Ante este desenlace de venganza de sangre, Jaime Mas Ferrer considera que más que propiamente un drama de honor parece un drama convencional de amor, pasión y celos, en el que predomina la severa estructura externa típicamente calderoniana, pero en el que la unidad dramática interna lo forma el enfrentamiento de clases, el conflicto y la injusticia social. (1978: 112)

Analizando la trayectoria del personaje y salvando las distancias es inevitable vincular a Juan José con Étienne Lantier, el épico protagonista de la novela *Germinal* (1885) de Emile Zolá, valiente alegato a favor de los mineros del sur francés, en una situación de opresión y de explotación

La Dramaturgia de Neuquén en la Memoria

extremas. Debemos ratificar que Joaquín Dicenta adhiere a la postura política e ideológica del escritor naturalista francés, a su naturalismo anti burgués, y a su valiente lucha en el “caso Dreifus”, que marca un antes y un después en la intervención de los intelectuales en la cosa pública (1894-1906)¹⁵. Aunque, no siempre las ideas políticas de Dicenta cosechaban adhesiones sino más bien desconfianzas, ya que algunos de sus contemporáneos no encontraban que su ideario fuera claro y sólido, como lo revela el comentario de Azorín, que en una carta dirigida a Leopoldo Alas (“Clarín”), datada el 26/10/1896, rebate expresiones de un “palique” laudatorio sobre Dicenta, en *El país*, achacándole que no se lo podía tomar en serio, porque su socialismo era de un “lirismo trasnochado” (López Criado, 2011: 1198). Se acuerda más en considerar a Dicenta como un socialista, ferviente antimonárquico, defensor del republicanismo, más proclive a luchar por la instalación en España de un gobierno democrático moderado antes que una revolución.

Decíamos al comienzo, al señalar las debilidades del teatro socialista, de los temas desarrollados en forma binaria y maniquea: buenos/malos, pobres/ricos, amor puro/deseo impuro, *Juan José* es una prueba de este planteo dicotómico; y con respecto al personaje-espejo, modelo para el resto de los personajes, el protagonista es el que le explica al espectador el mensaje de la tesis realista de Dicenta. A pesar de estas debilidades, la aceptable construcción dramática de *Juan José*, la acertada caracterización de algunos de sus personajes, el logrado realismo ambiental, un registro pintoresco, propio de hablantes del bajo fondo lingüístico, que los rescata del chabacano léxico del sainete, en un juego dramático de linaje “moratiniano” hicieron que la obra de Dicenta obtuviera un gran éxito de público y de crítica, refrendado con la aparición de diversas parodias y de una serie de “juanjosés” (Martín, 2004: 207)¹⁶. En 1989, Televisión Española, en el espacio *España encuentro de las Letras*, hace una versión de *Juan José*, interpretando el personaje protagónico Daniel Dicenta, un biznieto del dramaturgo, confirmando que fue el fundador de una saga de actores.

***Juan José* en España**

Ya hemos señalado que la reacción entusiasta del público a las más de cuarenta representaciones de *Juan José*, en ese año de 1895, no solo fue un suceso sin precedentes en la escena madrileña, sino que fue un

La Dramaturgia de Neuquén en la Memoria

punto de inflexión en la convergencia de los noventayochistas (Shaw, 1974: 41). La representación de la obra en su momento supuso constatar su carácter nuevo, transgresor y hasta revolucionario, cosechó adhesión y aplausos pero, luego del éxito inicial se pasó a la prohibición posterior, dispuesta por los alcaldes de Palma de Mallorca, Zaragoza, Jaén, Mahón y también por la desaprobación de varios obispos¹⁷. Una creciente conflictividad de la obra provocó no solamente censuras eclesiásticas y políticas sino anécdotas del espectáculo, como el hecho de que algunas actrices esquiven representar el papel de la casquivana Rosa, o actores afamados se nieguen a representar la obra. El propio Joaquín Dicenta tenía conciencia de lo polémico de su creación; en una entrevista responde a la pregunta de un crítico si había concurrido al estreno, contesta:

No, sabía que mi obra tenía aspectos nuevos, sociales, y que en la Comedia no había un público muy idóneo. Yo mismo estaba sorprendido ante aplausos tan clamorosos.

La prensa de la época hizo significativos comentarios, como lo testimonian *El país*, *El imparcial*, *La justicia*, *La lucha de clases*¹⁸. Tanto el público ávido de cambios como la crítica progresista la aplaudieron por igual, aunque alguna prensa más conservadora se espantara por “exaltar sin medida las virtudes del populacho”. (Ruiz Contreras, 1919: 116)

Una singular representación de la obra en España, que no podemos dejar de comentar, por su trascendencia y notas de color, fue la del 16 de diciembre de 1910, una gala benéfica por Navidad, en el Teatro Real de Madrid, en la que el papel protagónico lo asume el propio Joaquín Dicenta, con otros importantes actores que lo secundan y con la curiosa participación de un jovencito llamado Ramón Gómez de la Serna, en un futuro próximo lúdico poeta “greguerista”-surrealista, quien interviene como “figurante” en el rol del mozo de taberna, que más que actuar es espectador mudo de las escenas en la taberna (Paleque, 2009: 24). Los periódicos madrileños de la época *ABC*, *Nuevo mundo*, *Blanco y negro*, *Comedias* y *comediantes* acompañan las reseñas con una profusión de fotografías en blanco y negro que constituyen testimonios únicos del espectáculo escénico. Agregamos en este aspecto que *Juan José* fue una pieza en la que algunos actores obtuvieron triunfos por sus notables actuaciones, como es el caso de la actriz Nieves Suárez que inmortalizó el personaje de Toñuela, y la de Emilio Thuiller y Juana Martínez en los papeles de Juan José y Rosa respectivamente.

La Dramaturgia de Neuquén en la Memoria

En la Argentina del Centenario, con una importante actuación de las comunidades europeas y una masa creciente de obreros, de idearios socialistas, anarquistas y comunistas, obras teatrales de tendencia obrerista como *Juan José* eran de elección obligada por los grupos vocacionales, que se formaban al amparo y estímulo de esos partidos. En el año 1917, *Juan José* se representa en el teatro Minerva, en el barrio de Flores, en la ciudad de Buenos Aires, por un elenco encabezado por un gran actor, Ángel H. Dell'Acqua; actúa también Gregorio Ciccarelli, otro actor consagrado, que se había iniciado en cuadros filodramáticos. (Lemos, 1965: 23-24)

La preceptiva teatral socialista no le hace lugar a la ironía, al humor o a situaciones risibles; la sutileza de argumentos está ausente, no apela a recursos que sorprendan al espectador distendiéndolos con una sonrisa. Esta obra de Dicenta responde a los postulados clásicos de ese teatro, que carece del juego psicológico y excluye el dilema moral de personajes con matices, lejanos de altura épica y heroica. A pesar de la tibieza del planteo, a medio camino entre el drama social y la comedia neorromántica, la pieza *Juan José* fue considerada como un símbolo de la lucha de clases en los conflictivos años de finales del siglo XIX. El público lo bautizó como un “drama de alpargata” en contraposición con las “comedias de levita” a las que estaba acostumbrado, en referencia no solamente a la vestimenta de los personajes proletarios y a su humilde condición social sino también a una nueva modalidad escénica. (Forgas Berdet, 1990: 83)

Juan José en Neuquén

Decíamos anteriormente que las obras precedidas de buena crítica en los escenarios porteños o en otras importantes plazas era un reaseguro de éxito en el interior del país. Encontramos que *Juan José*, se representó en 1905, en el Teatro del Cerro de Montevideo y el comentario del historiador calza perfectamente a la situación en Neuquén.

Una compañía cómico-dramática pone en escena juguetes cómicos, dramas y la pieza de Joaquín Dicenta, *Juan José* adoptada por los elencos locales contando con gran cantidad de representaciones. (Verner, 1999: 205)

Según lo documenta Calafati en su *Historia del teatro de Neuquén* (2011: 249), *Juan José* se habría representado por primera vez en la zona

La Dramaturgia de Neuquén en la Memoria

del Alto Valle, en General Roca, en 1916, por la Compañía de Leopoldo Laina, los actores son J. Bono y J. Bado, comparte cartel con *Los mirasoles* de Julio Sánchez Gardel (Varga: 2000: 31). El periódico *Río Negro* del 30/11/1916 anuncia en su página 1 “el grandioso drama en cuatro actos, *Juan José* de Joaquín Dicenta”, con un precio de \$50 con 4 entradas el palco y \$10, también con 4 entradas, la platea; estreno que se repitió todos los sábados de ese mes de diciembre de 1916, el día domingo en matiné y por la noche “función de moda” en la confitería La Sonámbula. Repuesta en 1917, por la Compañía Serrano Mendoza, su titular desempeña el papel del protagonista y una tal “Sra. de Soria”, el de Rosa; la misma compañía la repone también en Neuquén y en Zapala (*Río Negro*, 18/01/17). En 1918, nuevamente está en cartelera en Neuquén; esta vez es la Compañía de Gonzalo Gobelay la encargada de montarla y en 1920, otra vez figura en cartelera, esta vez, la Compañía de Chico de la Peña representa *Juan José* en Neuquén, Cipolletti y Zapala, siempre “con gran éxito”. Curioso periplo el de esta pieza de teatro de tendencia socialista, cuatro años en los teatros de la región, compañías distintas, en gira, deciden “adoptarla” y mantenerla en cartelera; podemos pensar que siguiendo la tradición libertaria de los trabajadores, en el 1° de mayo de esos años, la obra habrá sido homenaje obligado. No podemos dejar de reflexionar sobre el contexto social de la representación de este teatro, que aborda la “cuestión social” en forma de melodrama, que inclinaría al público regional hacia un sentimentalismo cuasi revolucionario, más que a una efectiva lucha revolucionaria. Sin embargo, puede haber encendido el espíritu de lucha de los pobladores neuquinos, ya que por esos años se suscitaban protestas vecinales, que instalaron una “cultura de la movilización” (Manara-Fernández, 1994: 204). Si bien esas movilizaciones eran protagonizadas por pequeños contribuyentes, ya que muchos españoles e italianos se negaban a pagar tasas excesivas, sus protestas convirtieron a la vía pública, en escenario de una lucha de clases, *sui generis*, pero lucha al fin.

El 1° de mayo de 1919, el corresponsal del *Río Negro*, Cesáreo Fernández indica: “habrá una velada teatral a la que concurrirán en masa las familias trabajadoras”; el programa es variado: monólogos, poesías y números de música y canto; no menciona la obra teatral, pero bien podría incluirse este melodrama proletario. Esta presencia de la dramaturgia de Dicenta¹⁹ -también en forma repetida se escenifica su obra *Lorenzo*²⁰- expresa una voluntad de los actores en representarla, de los empresarios

en mantenerla en cartelera, y la voluntad del público, que no se renovarían tanto año a año, en una fidelidad asombrosa al texto dramático y a las peripecias de su protagonista. Si pensamos que por esos años también se representa *Tierra baja* del catalán Ángel Guimerá, también de marcada ideología socialista, estamos ante intentos de ruptura del teatro burgués, frívolo e intrascendente, del que hablamos en el capítulo anterior y ante la intención de convocar al público de la región a ser partícipe de otra dramaturgia.

BIBLIOGRAFÍA

- BERENZSTEIN, Sergio (1999). *Un partido para la Argentina moderna. Organización e identidad del Partido Socialista (1896-1916)*. Buenos Aires: CEDES.
- CALDERÓN, Carlos y Silvia ZANINI (2009). *Asociación Española de Socorros Mutuos de Neuquén. Una historia en cien años*. Tomo I: 1909-1959. Neuquén: Educo.
- ETCHEVERRI, Catriel (2007). *Rafael Barrett. Una leyenda anarquista*. Buenos Aires: Capital Intelectual.
- FORGAS BERDET, Esther (1990). "Ideología y recepción teatral. Lo 'social' en el teatro de Joaquín Dicenta". *Anales de filología hispánica*, vol. V, p. 71-84.
- FOS, Carlos (1995). "El melodrama y el monólogo como vehículos expresivos del teatro libertario". *Teatro libertario y su acción pedagógica*. Salamanca: Editorial del Huerto.
- (2012). "Socialistas internacionales y ácratas: vías de encuentro en las tablas". *Afuera. Estudios de crítica cultural*, versión digital.
- GOLLUSCIO DE MONTOYA, Eva (1987). "Elementos para una teoría teatral libertaria". *Latin American Review*, 21-1, p. 85-94.
- (1995). "El patrimonio dramático libertario (Río de la Plata 1890-1914)", en Pellettieri, O. (Ed.). *El teatro y los días. Estudios sobre teatro argentino e iberoamericano*. Buenos Aires, Galerna, p. 111-118.
- LEMOS, Francisco (1965). *El desarrollo de los teatros filodramáticos*. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas.
- LÓPEZ CRIADO, Fidel (2011). "El Teatro de Joaquín Dicenta: la otra revolución". *Arbor. Ciencia, Pensamiento y Cultura*, vol. 187-752, p. 1197-1207.

La Dramaturgia de Neuquén en la Memoria

- MANARA, Carla y Sonia FERNÁNDEZ (2002). "Participación política y mecanismos informales de poder: Españoles e italianos en el Territorio Nacional de Neuquén (1904-1930). *Revista de Historia*, Neuquén, Universidad Nacional del Comahue, p. 197-211.
- MAS FERRER, Jaime (1978). *Vida, teatro y mito de Joaquín Dicenta*. Instituto de Estudios Alicantinos: Diputación Provincial de Alicante.
- MARTINEZ LÓPEZ, Fernando (2010). "El Germinal Almeriense. La Agrupación Republicano-Socialista *Germinal* 1899-1902", en dialnet.unirrioja.es.
- MEDINA ARJONA, Encarnación (2002). "El Grupo *Germinal* de 1901 y Zola: el carácter programático de una carta inédita". Departamento de Lenguas y Culturas Mediterráneas: Universidad de Jaén, p. 169-182, versión digital.
- PALENQUE, Marta (2006). "Una singular representación de *Juan José* (diciembre de 1910). Los intelectuales a escena". *Anales de literatura española contemporánea*, vol. 31, Issue 2, Drama Theatre, p. 209-227.
- (2009). "Actor en *Juan José*". *Boletín Ramón*, nro. 19, p. 24-47.
- PERAL VEGA, Emilio (2008). "Entre denuncia y melodrama: *Juan José* y el teatro social de Joaquín Dicenta". *Revista de literatura*, enero-junio, vol. LXX, nro. 139, p. 67-84.
- PÉREZ DE DEHESA, Rafael (1970). *El grupo Germinal. Una clave del '98*. Madrid: Taurus.
- RAMOS GASCÓN, Antonio (1974). "La *Revista Germinal* y los nuevos planteamientos estéticos de la 'Gente Nueva'". *Estudios en memoria de Rafael Pérez de la Dehesa. La Crisis de fin de siglo. Ideología y literatura*. Barcelona: Ariel, p. 124-142.
- RUBIO JIMÉNEZ, Jesús (1982). *Ideología y teatro en España: 1890-1900*. Zaragoza. Universidad de Zaragoza: Libros Pórtico.
- (1988). *La renovación teatral española de 1900. Manifiestos y otros ensayos*. Madrid: Asociación de Directores de España.
- SHAW, Donald (1974). "El drama desde el Romanticismo hasta el fin de siglo". *Historia de la literatura española* 5. Barcelona: Ariel, p. 119- 143.
- SARLO, Beatriz (1999). *Una modernidad periférica (Buenos Aires 1920-1930)*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- SURIANO, Juan (2005). *Auge y caída del anarquismo. Argentina 1900-1930*. Buenos Aires: Capital Intelectual. Colección Claves para Todos.

VARGA, Dinko (2000). *La tercera conquista del desierto. Historia del teatro en el Alto Valle de Río Negro*. General Roca: Fundación Cultural Patagonia.

VERNER, Eduardo (1999). “Crónica del Teatro de Cerro en Montevideo”. Spring, 2001. *Latin American Theatre Review*, 205.

NOTAS

¹ Los krausistas son los seguidores de la escuela filosófica creada por Karl Krause, en Alemania; trasplantada a España, tuvo sus seguidores en los impulsores de la Institución Libre de Enseñanza, y en los intelectuales del '98.

² Francisco Giner de los Ríos, figura destacada de la intelectualidad madrileña, fundador de la señera institución educativa que impulsó la enseñanza laica y formó generaciones de librepensadores.

³ “El andamio” publicado en *Hoja obrera* en 1910, pero escrito en paralelo a *Juan José*. Este poema de Joaquín Dicenta puede leerse en forma completa en *Cien años de poesía popular de Costa Rica (1850-1950) La musa proletaria* (2007), tomo II, Costa Rica: Euned.

⁴ Una prueba de la importancia de *Juan José* de Joaquín Dicenta es que en las tertulias de algunos de los del '98: Maeztu, Azorín, Baroja y eventualmente Unamuno, que se realizaban en la casa del escritor Ruiz Contreras, entre 1896 y 1898, bajo el cristal de la mesa que presidía el lugar de reunión mostraba el primer acto de la obra de Dicenta, estrenada en 1895. (Shaw, 1974: 35)

⁵ Cinco poemas sociales del escritor noruego fueron traducidos por Juan Ramón Jiménez, publicados en la revista madrileña *Vida nueva* (nro. 83 del 7/01/1900) a los que adjetivaba de “anarquistas”. El mismo poeta de Moguer influenciado por esta poesía obrerista escribirá poemas de parecido tenor. El teatro de Ibsen despertó gran entusiasmo en un público proclive a los cambios y de tendencia socialista, que también seguía a otros escandinavos como: Björnson, Hauptamann y Strindberg.

⁶ Su hijo Manuel Dicenta encarnó el personaje de *Juan José* en una puesta en 1936, en el Teatro Español de Madrid, y en la que la actriz Ana Adamy hacía el de Rosa. La pieza siguió representándose hasta la caída de la II República, por toda España, una muestra de esta fidelidad es el programa de mano de una función organizada por la Agrupación Femenina Republicana, el 30 de abril de 1935, en el Teatro Bretón de Logroño. (blog. De Miguel de Lama, 2009)

⁷ Participaban en *les soirées*, además del anfitrión Émile Zola, Paul Alexis (1847-1901), Henri Céard, y el producto de las mismas es un volumen colectivo publicado en 1880.

⁸ El nombre *Germinal* se refiere al séptimo mes del Calendario Revolucionario de la Convención Nacional Francesa (1782-1806), mes que corresponde al ciclo agrícola, en relación a las cuatro estaciones del año y los sucesivos equinoccios de primavera y otoño.

⁹ Las agrupaciones republicanas socialistas y ácratas “germinaron” a lo largo de toda España: Almería, Albacete, Alicante, Badajoz, Barcelona, Cáceres Ciudad Real, Cuenca, Guadalajara, Jaén, León, Lugo, Málaga, Murcia, Salamanca, Tarragona, Toledo, Valencia, Valladolid, Zaragoza. (Martínez López, 2010: 105)

¹⁰ Miguel de Unamuno ingresa en 1894 a la Agrupación Socialista de Bilbao y colabora con notas y ensayos en el semanario *La lucha de clases*. En 1896, escribe un ensayo “La regeneración del teatro español” en el que condena la liviandad del teatro contemporáneo y en el que no duda de reivindicar lo popular y a los dramaturgos que se inscriben en esa línea.

¹¹ Es el escritor Eduardo Zamacois, director de la revista *Vida nueva*, que acoge a los *germinalistas*, quien en 1916, concibe la idea de celebrar el 1º de mayo de cada año con la representación de *Juan José*, estandarte simbólico de la celebración. Zamacois cuenta en *El liberal*, del 9/05/1916, que recibe una carta del actor Emilio Thuiller, quien prestó encarnadura escénica al personaje de *Juan José*, apoyando la proposición, que con el correr del tiempo se convirtió en una tradición, hasta la caída del gobierno republicano en 1939.

¹² Prueba de la vigencia de la obra es el drama lírico popular *Juan José* escrito por Pablo Sorozábal (1897-1988) a fines de la década de 1960, que estuvo por ser estrenada en el Teatro de la Zarzuela de Madrid, estreno que no ocurrió debido a que Sorozábal la retiró por desacuerdos entre los responsables del teatro y el gobierno franquista. Finalmente, ya muerto su autor, la ópera en tres actos y dos horas de música se estrenó en febrero de 2009, en San Sebastián y Madrid en forma simultánea.

¹³ Joaquín Dicenta con el personaje de Isidra se inscribe en la tradición del teatro hispano, iniciada por Fernando de Rojas, en el siglo XV, con *La Celestina*.

¹⁴ Los socialistas consideraban al alcoholismo como un vicio que debía ser erradicado de la sociedad. La Sociedad Luz del socialismo argentino encara, en años de la década de 1920, una campaña contra el etilismo y son memorables los folletos de la serie “¡Guerra al alcohol!”.

¹⁵ Émile Zola (1840-1902) interviene abierta y decididamente en defensa de Dreifus, militar de origen judío al que acusan de traición a la patria, víctima del antisemitismo y nacionalismo de buena parte de la sociedad francesa. Memorable es su artículo “*J'accuse*” publicado en 1898.

¹⁶ Cabe mencionar a *Los hijos de Juan José* de Enrique Medina y a la parodia *Pepito* (1895) de Celso Lucio López y Antonio Palomero Dechado.

¹⁷ Graciosa, muy irónica y panfletaria es la réplica, sin firma: “¡Que venga la peste bubónica!” a una carta en la que Dicenta se queja de estas censuras, sobre todo la de los obispos y la del alcalde mahonés. Se le echa en cara haber hecho concesiones y no ser lo comprometido que aparentaba: “Y ¿te quejas, Joaquín, de que se atropelle a *Juan José*, cuando tú, que eres de los que han podido protestar, pasas por alto, y sin quejas de ninguna especie, tantos atropellos ajenos? Y ¿a protestar a favor de *Juan José*, no protestas en nombre de las ideas, ni de los sentimientos, sino en nombre de la propiedad?”. (Vista en HTLM: Bilis- Biblioteca Virtual Cervantes)

¹⁸ En *El país*, del 30 de octubre de 1895, el crítico Daniel Delorme considera a la pieza de Dicenta como “la Biblia de todos aquellos que en la revolución, en las ideas, en las costumbres y en los hechos esperamos la realización del Derecho y la Justicia”. *El imparcial*, al otro día del estreno, opinó: “drama hermoso, con caracteres sacados de la realidad”. (Forgas Berdet, 1990: 82)

¹⁹ Para los festejos de 12 de octubre de 1932, el cuadro filodramático Juan Bautista Alberdi de Cipolletti, es contratado por la Asociación Española de Neuquén, para representar en forma gratuita *Juan José*. Dato extraído de las Actas de ese año.

²⁰ *Lorenzo* es una comedia en tres actos y en prosa estrenada en el Teatro Español de Madrid en 11 de febrero de 1907. En la región esta obra de Joaquín Dicenta se representó en Neuquén en 1918 y en 1919, y 1920 fue repuesta en la misma ciudad y en Zapala. Para los festejos del 12 de octubre de 1932, la Comisión Directiva de la Asociación Española de Neuquén, entrevista al cuadro filodramático “Juan Bautista Alberdi” de Cipolletti para que represente la obra *Juan José*. (Calderón, 2009: 165)

TIERRA BAJA DE ÀNGEL GUIMERÀ
De Cataluña a la Patagonia

Néstor Tkaczek

Àngel Guimerà i Jorge no conoció la Patagonia; es posible que se enterara de que su obra más famosa también se haya representado en un territorio tan lejano y exótico para él. Es posible, quizá que haya sentido asombro de saber que su Sebastián, déspota y obsesionado por una mujer haya suscitado los mismos odios que en el teatro Romea de Barcelona o en París o en Berlín, y que se hayan conmovido y compadecido ante la suerte de la pobre Marta, o simpatizado con el ingenuo y *roussoniano*¹ Manelic; y que hayan aplaudido hasta quedarse con las manos calientes y dolorosas cuando Manelic se lleva a Marta a las “tierras altas”, es posible, pero... es terreno inseguro el de las suposiciones².

También tenemos que pisar el cenagoso terreno conjetural cuando hablamos de las representaciones teatrales en esta región del mundo, y más precisamente en la Patagonia Norte. Poca es la documentación que se ofrece a quien investiga los inicios del teatro en la zona y sus primeros pasos durante las décadas del veinte y del treinta. Nuestro propósito, no es otro que con los indicios leves que tenemos, tratar de hacernos una idea sobre cómo se representó la obra y cómo fue la recepción, desde la península, pasando por Buenos Aires hasta llegar a las improvisadas salas de nuestra región.

Pero rodeemos las arenas movedizas por unos minutos para pisar terreno más firme y hablar sucintamente sobre Guimerà. Nacido en Tenerife en 1847, a los pocos años se traslada a Cataluña, tierra que adoptara como propia. Fue uno de los impulsores de la lengua catalana como vehículo de expresión literaria y salvo algunos textos de su juventud, escribió toda su obra poética, ensayística, novelística y teatral en esta lengua. Guimerà fue uno de los líderes del movimiento cultural y político llamado *Renaixença*³, este movimiento perseguía una reivindicación cultural de los catalanes que reclamaban el derecho a su lengua, a sus costumbres y tradiciones y a su propia literatura. Esta decisión literaria y también política de nuestro autor no limitó su difusión ya que fue inmediatamente traducido al castellano primero y luego a diferentes lenguas europeas como el francés, inglés y alemán. Guimerà muere en Barcelona el 18 de julio de 1924.

La Dramaturgia de Neuquén en la Memoria

Guimerà es considerado como el autor más importante del teatro catalán; más allá de cualquier *ranquin*, él renovó por completo la escena catalana con un teatro diferente de lo que se representaba en Barcelona. El melodrama romántico era el género más exitoso. Si bien había piezas de calidad pronto se cayó en la repetición de estructuras y convenciones que hacía parecer a las obras como todas salidas del mismo molde. Las carteleras catalanas se llenan de melodramas procedentes de Francia. Son obras con una fuerte carga emocional y muchos efectos escénicos; si a esto le sumamos un marcado mensaje moral se entiende el porqué de su popularidad, pero también de su escasa relevancia estética.

La aparición de Guimerà coincidió con una de las crisis más agudas del género. La escena catalana había perdido toda relación con el público, (sobre todo con la burguesía, verdadera impulsora de los grandes teatros) que desertaba de las salas cansado de no hallar contenidas, en el teatro, ninguna de sus aspiraciones, anhelos o inquietudes.

En estas circunstancias aparece Guimerà, que viene a dar una inyección de vida a un teatro que moría de decrepitud, de vejez prematura, de inercia. La obra de Guimerà es muy extensa y se inicia con *Gala Placidia* (1879) y cierra su escritura dramática con *Joan Dalla* (1921), -aunque deja una obra inconclusa- en total cuarenta y cuatro obras. De tan extensa producción lo más destacado son sus dramas en prosa de la década de los noventa, especialmente obras como *Maria Rosa* [*María Rosa*] (1894), *Terra baixa* [*Tierra baja*] (1896) o *La filla del mar* [*La hija del mar*] (1900). La aproximación a la realidad contemporánea y a los procesos de cambio que sufría la sociedad catalana hacia un modelo claramente urbano e industrial acabó de singularizar su producción de este período, en el que se puede decir que el autor consiguió definir una dramaturgia propia de una fuerza teatral extraordinaria.

Terra baixa está considerada como la gran obra clásica del teatro catalán. Trata dos temas recurrentes en las tragedias de Guimerà como son el conflicto pasional (en este caso el triángulo amoroso entre Sebastià, Marta y Manelic) y la rebelión contra el poder establecido, presentes también en obras como *En pólvora* (1893), *Maria Rosa* (1894) y *La filla del mar* (1900).

La obra está dividida en tres actos con doce, diez y once escenas respectivamente y plantea un tema tradicional: el de la honra en el amor considerado desde una vertiente que supera lo individual para incidir en lo colectivo. Se puede afirmar que enlaza con los dramas de honor del siglo

La Dramaturgia de Neuquén en la Memoria

de Oro, allí el conflicto ofensor-ofendido correspondía a la de noble-villano; aquí es amo-criado. La nobleza de sangre ha dado paso al poder económico como fuente de injustas prerrogativas. Sebastián, un propietario de tierras, se encuentra arruinado y quiere contraer un matrimonio por conveniencia que lo saque de apuros, pero no quiere separarse de Marta, (una joven huérfana que él hizo su amante y maneja a su capricho) y para seguir disfrutando de su amor, decide casarla con un inocente pastor llamado Manelic, este confía ciegamente en el amo, y se enamora de Marta aun sin conocerla. Manelic baja de la tierra alta para casarse pero Marta se niega porque no lo ama. El matrimonio igual se lleva a cabo debido a la orden de Sebastián y cuando ya están juntos, Manelic se da cuenta de que Marta no lo quiere. Marta se da cuenta de que Manelic ha sido engañado y de que no conoce su vínculo con Sebastián. Lentamente la aversión de Marta se transforma en cariño y Manelic, cuando se ha asegurado del amor de su mujer, no se preocupa del pasado. El pastor se encuentra desubicado en la tierra baja y es objeto de burlas de los campesinos por no haberse dado cuenta del montaje urdido para encubrir el romance. Marta evoluciona desde el rechazo primero al amor arrebatador y la progresiva purificación de sus sentimientos después. La localización es decisiva: hay una división entre la tierra baja y la montaña, esta es buena porque el hombre está solo entre piedras y animales y hasta tal punto se han trastocado los valores del pastor y de tal modo choca con la maldad de los hombres, que termina dando muerte a su amo y le grita a Marta: “Vámonos de la tierra baja”. Es el trágico problema de Manelic y su amada, dos víctimas del poder del amo, lo que tangencialmente sugiere un estado de cosas intolerable en el campo catalán, al mismo tiempo que se vislumbra una crisis de estos señores rurales motivada por los cambios en los modos de producción y comercialización.

Benet i Jornet (1974) nos hizo ver que una de las lecturas de la obra era “un discurso sobre la propiedad”, sobre la posesión obsesiva, ya que la lucha entre Sebastián y Manelic tenía como objetivo poseer Marta. (Calvet i Figuerola, 2009/2010: 38)

Porque la posesión de Sebastián no se limita a las cosas, sino también a las personas. Y las personas, entre ellas los campesinos y campesinas que trabajan en sus campos, no se opondrán nunca, a pesar de tener bien claro que el dueño los lleva por el mal camino, y que los utiliza. Sin embargo, a pesar de estar arrepentidos en muchos casos por su accionar, no son capaces de oponerse a él. Así en la escena primera del

La Dramaturgia de Neuquén en la Memoria

último acto dos de ellos se arrepienten de haber contenido a Manelic y de echarlo de la propiedad de Sebastián:

JOSÉ.- Es que hemos hecho una mala acción.

NANDO.- (*Levantando la voz.*) ¡Sí que la hemos hecho! ¡La hemos hecho! ¡Que no sé cómo no se nos cae la cara de vergüenza! (Acto III, escena I)

Pero donde podemos observar este dominio más impresionante es sobre Marta. Es sobre ella que Sebastián experimenta la máxima capacidad de posesión. Marta se ve incapaz de romper este vínculo, a pesar de ser utilizada de la forma más vil, sobre todo porque, como en todos los protagonistas de Guimerà, no ha gozado de una infancia como es debido, y no ha tenido la oportunidad de formarse plenamente como persona. Marta resume el inicio de la posesión siendo ella una desposeída de padres, de casa, de cariño.

MARTA.- [...] Estaba mucha gente y el amo; me hicieron que bailase y que cantase y el amo... me dijo, que era muy graciosa... Nos recogió... nos dio este molino... venía todos los días... y me regalaba mucho..., y cuando huía de él se ponía furioso..., y me decía que yo no era nadie..., que no era sino como los sapitos que se crían en la charcas después de la lluvia..., y a fuerza de amenazas y halagos, golpes y abandono, llegué a lo que soy casi sin saberlo. (Acto II, Escena IV)

La obra tiene un fuerte simbolismo, el conflicto entre dos mundos, la tierra baja y la tierra alta tienen un significado valorativo de oposición, dos espacios antagónicos, la tierra alta es un lugar idílico, puro y bondadoso; la tierra baja es el reflejo de una sociedad campesina degradada por la explotación y caracteriza a sus habitantes como malvados y mezquinos. La tierra alta representa los Pirineos, es un lugar virgen sin pecado, sin corrupción y en un lugar bueno por naturaleza donde vive el pastor, este tendrá las mismas virtudes que el espacio. Es el espacio utópico que permite el cumplimiento de los sueños y los deseos. En el otro espacio, la tierra baja, se concentra el mal del mundo, en él conviven la malicia, el pecado, la corrupción y contagia a sus habitantes de los mismos males.

Todos los personajes tienen asociada la imagen de un animal en función de su personalidad. Se ha hablado ampliamente de la figura del lobo, que el imaginario popular siempre ha visto como signo de maldad. No debemos olvidar que el centro de esta fábula animalística es el pastor, él da sentido a toda esta simbología. Así, él es quien protege a la oveja-Marta

La Dramaturgia de Neuquén en la Memoria

del lobo-Sebastián, tal y como ya se anticipa con la historia que cuenta Manelic en el primer acto. Es interesante ver también cómo este vínculo entre protagonistas y animales lleva asociada una inversión de valores. Así, el dueño, aparentemente fuerte y patriarca, es débil y ladrón, el buen salvaje, aparentemente débil, es extremadamente firme, y terminará conociendo el mal; y la mala mujer alcanzará el bien y su redención por medio del amor.

Nos interesa sobremanera la recepción de *Tierra baja*, obra en la que trabajó Guimerà entre 1895 y 1896 como lo testimonia en dos cartas a María Guerrero, que ya en ese tiempo había fundado su propia compañía teatral y era la actriz más importante de la escena española, preferida por los hermanos Álvarez Quintero, por José Echegaray y por Jacinto Benavente, una verdadera referente de la escena madrileña⁴: así en la misiva del 17 de septiembre de 1895 dice: “tengo la redacción de *Tierra baja* muy avanzada y espero terminarla pronto”, luego expone el argumento de la obra y allí el desenlace es diferente: Manelic ahoga a Marta y huye a las tierras altas. Según leemos en la obra *Los grandes españoles: María Guerrero*, la relación de Guimerà con el matrimonio Guerrero-Díaz de Mendoza iba más allá de lo puramente comercial, así María Guerrero recuerda:

(...) nos quería muchísimo [Guimerà]. Durante nuestras temporadas hizo para nosotros *María Rosa* y *Tierra Baja*, que la escribió expresamente para Fernando. (Antón de Olmet y Torres Bernal, 1920: 84)

Con respecto al cambio del final de la obra:

Sólo me explico los éxitos de mis obras, porque en ellas el público ve el desenlace esperado: la muerte o el castigo del malo y el triunfo del bueno... Estoy convencido de que una de las cosas que más gusta al público en *Tierra baja*, es la muerte de Sebastián y el triunfo de Manelic. (Guimerà, 22/12/1912)⁵

Quizás una de las razones de ese cambio se deba a una concepción bastante utópica de la vida y sus conflictos por parte de Guimerà y no a cierta concesión demagógica o mercantilista como pudiera pensarse.

Para Guimerà el amor remueve todo el mal, lo puede todo, es la solución a todo, también al conflicto social, porque nivela las desigualdades, suprime la injusticia y el sacrificio de los protagonistas acabará por remover la sociedad en que viven, que recuperará los valores perdidos. Es, como dice Fàbregas (1971: 165),

La Dramaturgia de Neuquén en la Memoria

“un mito de filiación romántica que el dramaturgo viste con ropas realistas”. (Calvet i Figuerola, 2009: 33)⁶

La obra se estrena el 27 de setiembre de 1896 en el teatro Español, de Madrid, por la compañía de María Guerrero y Fernando Díaz de Mendoza⁷. Francisco Madrid en el prólogo a la traducción de la obra para la editorial Poseidón de Buenos Aires, la editorial estrella y de mayor circulación en la década del cuarenta, (famosa por su distribución en toda Latinoamérica, con un catálogo inmenso que privilegiaba las artes plásticas y la historia), nos da una idea de cómo fue la puesta en escena y la recepción de un público especial, aristocrático como el que estaba abonado a aquella sala.

El decorado original de Mauricio Vilumara -uno de los más grandes escenógrafos realistas que ha dado Cataluña- representaba el pobre zaguán y comedor de una casa-molino. Los vestidos de los personajes eran faldas y blusas oscuras para las mujeres -según el uso de las campesinas catalanas- y zamarras y chaquetones de pana, más el penacho de la roja barretina, para los hombres. (Madrid, 1943: 6)

También Madrid nos habla de la recepción de la obra:

El público madrileño la recibió con relativo interés. Superó el clima escénico que le fue desagradable y se dejó llevar por las pasiones de los personajes. La crítica advirtió los méritos de la obra y no le puso un solo reparo. *Tierra baja* tuvo regular éxito de público y un gran éxito de crítica. (1943: 8)⁸

Pero Madrid omite que hubo un solo reparo como se encarga de destacar el diario catalán *La Vanguardia* en un artículo del día siguiente:

Desde Madrid. EL DRAMA DE GUIMERÀ. Efectuóse anoche en el teatro Español el estreno del nuevo drama de don Ángel Guimerà, *La Tierra baja* [sic]. Pocas horas después de terminada la representación, LA VANGUARDIA debió saber, por sus corresponsales telegráficos, el éxito franco y completo que obtuvo la nueva obra del gran dramaturgo catalán. Todos los periódicos de Madrid, con la única excepción de “El Imparcial”, hablan hoy bien del drama y tributan al autor del mismo la merecida justicia”. Luego el extenso artículo firmado con las iniciales J. G. intenta refutar uno a uno los puntos negativos que el crítico del periódico madrileño le hace a la obra⁹.

Tiempo después, el 10 de mayo de 1897 en el teatro Romea -denominado en su origen como teatro “Català” por ser una sala que

La Dramaturgia de Neuquén en la Memoria

estrenaba obras en catalán únicamente- se estrena la obra para el público barcelonés, pero aquí se da el caso inverso, un gran éxito de público y la crítica la emprende, no con el drama en sí, sino con la interpretación de los actores, como lo hace P, el crítico de La Vanguardia que literalmente destroza hasta el mismísimo Enrique Borrás¹⁰ famoso luego por ser quien más veces representó en el mundo la obra de Guimerà, incluso lo llegó a hacer a los 84 años, en agosto de 1947, en el teatro Alcázar de Madrid:

El drama de Guimerà hizo al público de anoche impresión hondísima, de aquellas que el público no olvida jamás... Mayor hubiera sido ella todavía si la interpretación que los cómicos dieron a la obra, en conjunto, hubiese sido mejor sostenida y más justa. Un ejemplo da lo que decimos: El señor Borrás, que representaba al humanísimo Menelich [*sic*], logró anoche algunos aplausos francos y entusiastas, pero cayó con tanta frecuencia, en el decir, en amaneramientos de tan mal gusto, que quedó completamente deslucida su labor de conjunto¹¹.

Un punto de vista diferente sobre aquella primera función lo tiene Enrique Borrás que le cuenta a Francisco Madrid cómo fue aquello:

Al final del primer acto el público aplaudió por cortesía [...] unos dijeron que no gustaba y otros que se recibía de manera hostil, por el hecho de haberla dado a conocer antes en castellano que en catalán [...] Por lo que fuera no hallamos el entusiasmo que se esperaba [...] Pero en el segundo acto al llegar el momento en que Manelich encarándose con Sebastián le dice: “Es mía, es mi mujer!” el público ovacionó la frase y la obra adquirió desde aquel momento el éxito que merecía [...] Al terminar el segundo acto, se reclamó la presencia del autor y yo busqué a Guimerà, le obligué a salir al escenario y tras abrazarme fuertemente me dijo: “Me has sacado de un pozol!”.
(Madrid, 1943: 9-10)

La obra será traducida a varios idiomas y tendrá inmediata repercusión en Francia, Italia, Alemania y otros países europeos. Para hacernos una idea de la popularidad de *Tierra baja* basta con señalar que pocos años después del debut, en 1903, se estrena en Praga la ópera *Tiefland*, con música de Eugen d'Albert y libreto de Rudolf Lothar. Lentamente el texto de Guimerà comenzará un viaje hacia nuestro país ya que los contactos con las compañías teatrales españolas eran muy estrechos y se estrecharán aún más en las siguientes décadas hasta el comienzo de la Guerra Civil.

La Dramaturgia de Neuquén en la Memoria

La puesta en escena más antigua en nuestro país de *Terra baixa* -al menos no conozco otro dato- es de 1906 en Salta, allí se presenta la compañía Mercedes Blanca-Julio Soto con la obra de Guimerà.

Pero nadie duda de que la consagración del drama de Manelic en Argentina es la puesta protagonizada por Pablo Podestá en 1909. La misma tuvo una gran repercusión tanto en Buenos Aires como en Montevideo, lugar donde se estrenó. La obra era una adaptación del texto de Guimerà realizado por Camilo Vidal y ambientada en la región chaqueña. Según testimonios citados por Beatriz Seibel (2008) en “Actores y técnicas: del circo criollo al escenario a la italiana”, se elogiaba la destreza física y el don para la acrobacia de Podestá, “(...) en el final de *Tierra baja*, daba un salto tremendo y gritaba ‘¡Maté al tigre!’ mientras clavaba el cuchillo en el escenario muy cerca de Sebastián, mientras el público explotaba en aplausos y alguna que otra dama se desmayaba”.

Y aquí volvemos a hacer pie con dificultades porque tenemos varios interrogantes con respecto a la obra. ¿Cuál fue el motivo de la adaptación? ¿Tenía que ver con criterios de comprensión o intencionalidad dramática? ¿Era necesario adaptar un escenario que podía parecer extraño a los espectadores rioplatenses? O bien ¿Se buscaba darle una mayor intencionalidad social y para eso se incorporó una problemática propia? Por el momento no tenemos una respuesta para estos interrogantes; pero es posible pensar que todas estas preguntas en mayor o menor grado están presentes en el momento de la adaptación que protagonizó Podestá. Adaptación que contó con el beneplácito de Guimerà a juzgar por una dedicatoria que el autor catalán escribió en una fotografía que regaló al actor argentino: “A Pablo Podestá, en nombre del Manelich catalán al Manelich de las tierras argentinas, felicitándole por su estilo maravilloso”. Esta fotografía se conserva en el Museo Nacional del Teatro en Buenos Aires.

Sobre esa puesta de Podestá en 1912 o 1913 (hay discrepancias en la fecha), Mario Gallo realiza el primer largometraje argumental de Argentina y lo hizo convocando a la gente del teatro, según la fórmula del *Film d'Art* francés¹². El *film* de M. Gallo discurría por el inevitable estadio de teatro fotografiado, pues venía a ser una trasposición fiel de la acriollada refundición escénica, estrenada con grandioso éxito por la Compañía Pablo Podestá. No fue esa la única adaptación para el cine, el texto de Guimerà sirvió de base a varias películas en diferentes países y

La Dramaturgia de Neuquén en la Memoria

épocas. Nuestra indagación ha dado con un total de siete *cintas*, algunas pertenecen al cine mudo y otras al sonoro¹³.

Sin grandes cambios con respecto a la metrópoli, salvo en algunos casos la simplificación de la puesta en escena y del texto, son las obras peninsulares que las diferentes compañías itinerantes españolas representan a lo largo y lo ancho de Latinoamérica. Entre 1916 y casi toda la década del veinte y del treinta, Neuquén y la región son visitadas por estas compañías españolas y otras criollas: así tenemos la compañía Nacional de Leopoldo Laina, la compañía Española de Operetas y Zarzuelas Mendoza-Serrano (esta agrupación estrenó en 1917 en Neuquén y Zapala, *La hija del mar* de Guimerà y D'Albert según Calafati), la de Chico de la Peña, la de Gonzalo López, y la que nos interesa mayormente, la de Gonzalo Gobelay con su Compañía Española de Dramas y Comedias. Todas ellas llegaban desde Buenos Aires en extensos recorridos que abarcaban desde Bahía Blanca a Zapala, siguiendo la línea del Ferrocarril Sud. La mayoría de estas compañías, por ejemplo, no tienen presencia documentada en un lugar relativamente cercano como las ciudades de la provincia de La Pampa.

Nos interesa Gonzalo Gobelay porque es el primero, hasta donde sabemos, que estrena *Tierra baja* en la región, lo hace el 8 de enero de 1918 en General Roca, Río Negro, y permanece en esta ciudad hasta el día 17 del mismo mes. Luego se dirige a Cipolletti y Neuquén, y a juzgar por la cantidad de obras representadas debe haberse quedado más de diez días¹⁴.

De Gonzalo Gobelay no tenemos datos biográficos exactos sobre este verdadero trotamundos del teatro. Tanto *La vanguardia* de Barcelona como otros periódicos de Sudamérica se refieren a él como español, también se lo relaciona por el nombre de su compañía; sin embargo hay algunos testimonios, sobre todo cuando ya estaba retirado y viviendo en Ecuador, que lo dan como originario de Cuba. Así tenemos en una biografía del pintor ecuatoriano Luis Urquiza Cuesta; cuentan que en su infancia:

Los días que no tenía escuela y sus padres lo buscaban, habían de encontrarlo en casa de Don Gonzalo Gobelay, un viejo cubano, actor de teatro, retirado ya...¹⁵. [El subrayado es nuestro.]

Esto podría ser factible y que se lo considere como español se debería a que su nacimiento se produjo cuando Cuba era posesión española. Su compañía recorrió gran parte de Latinoamérica durante las décadas del diez y del veinte. Es notable el esfuerzo de este tipo de elenco trashumante ya que los medios de locomoción y los caminos de aquellas

La Dramaturgia de Neuquén en la Memoria

primeras tres décadas del siglo XX, transformaban a cualquier viaje en una verdadera odisea. En diferentes archivos periodísticos y estudios sobre historia del teatro de distintos países, el nombre de Gobelay está presente. Así está mencionado en una historia del teatro venezolano:

Después de 1924 otras compañías como la de Gonzalo Gobelay removió de nuevo la escena venezolana con repertorios que incluyeron desde Shakespeare a Jacinto Benavente, el autor privilegiado de la época. (Azparren Giménez, 1997: 111)

También hay registros de la puesta de Gobelay de *Tierra baja* en Arequipa en 1915 y Salta en 1927. Hay noticias de Gobelay en Colombia, en Ecuador, en Bolivia; en un recorrido que abarca gran parte del continente sudamericano, miles de kilómetros que ponen de relieve el esfuerzo de estos “teatros de alma”, verdaderos embajadores culturales y formadores de un público ávido de teatro. Gobelay cruzó el Atlántico para actuar en la mismísima Barcelona, (quizás imaginó que el éxito podría aquietar su itinerancia), llegó precedido de gran fama, toda cimentada en Latinoamérica, y hubo mucha expectativa en su debut teatral en la ciudad condal¹⁶; es posible que semejante curiosidad le jugara en contra, a juzgar por los conceptos del crítico de *La vanguardia* del día 14 de setiembre de 1922:

Precedidos de elogios desmesurados se presentó al público congregado en el teatro del Tívoli el actor don Gonzalo Gobelay, aquí hasta la fecha completamente desconocido, por lo menos para la generalidad. Y ocurrió lo que en semejantes casos acontece, o sea que el auditorio sufrió una decepción, pues esperaba admirar a un gran artista y hallóse con un cómico discreto, que en algunos momentos consigue con su labor despertar el interés. Representó “El intérprete de Hamlet”, la conocida obra del señor Sassone. Las anticipadas y excesivas frases laudatorias hicieron un mal tercio al distinguido actor. (p. 16)

En un monográfico dedicado al Teatro Achá¹⁷ de Cochabamba, el diario *La opinión* reproduce lo que decía el semanario *El republicano* de esa ciudad boliviana en 1920.

Gobelay debutó el 20 de febrero con “El Intérprete de Hamlet” con notable éxito. Esta compañía española de alta comedia que estaba conformada por un selecto grupo de artistas, casi todos ellos españoles, presentó en dos temporadas numerosas obras como “El estigma”, “Marianela”, “Esclavitud”, y “Tierra baja”. Los artículos de prensa elogiaban las intervenciones del famoso actor Gonzalo

La Dramaturgia de Neuquén en la Memoria

Gobelay y la actriz Marta Fábregas, que por su trayectoria son conocidos a nivel internacional.

El periódico nos da además un dato esclarecedor que nos permite inferir cómo pudo haber sido parte de la puesta en escena de *Tierra baja* en Neuquén y la región. Recordemos que estas compañías llevaban un ritmo frenético de representaciones y estaban en constante movimiento, por lo que inferimos que el trabajo escenográfico era bastante despojado y muy estandarizado, si se quiere, ya que utilizarían esos decorados para diferentes obras, esto se corrobora con lo que dice *El republicano*:

El escenario sólo presenta dos decorados de fondo, un paisaje montañoso hasta el momento de la boda de Marta y Manelic, y la pared de una casa desde la boda hasta el final. No hay un mobiliario que conecte directamente con el ambiente propio del campesinado: tan sólo algunos de los elementos de trabajo agrario (palas, horquillas) que aparecen en escena nos lo pueden sugerir. (1920)

No tenemos ningún documento que nos brinde cómo fue la puesta de *Tierra baja* en aquel enero de 1918 en Neuquén, en qué lugar se representó -es posible que fuese el Hotel Confluencia, ubicado en la esquina de las actuales Avenida Argentina e Independencia, abierto en 1906, el hotel Confluencia fue un símbolo de la vida social neuquina hasta promediar el siglo XX- y cómo la recibió el público; sí en cambio, hay un pequeño comentario sobre el drama en el periódico *Río Negro* de mediados de enero. Dice el cronista sobre *Tierra baja*:

Muchos años hemos esperado para asistir a una obra de renombre mundial. La espera no fue en vano, su estreno revistió caracteres de acontecimiento, pues el drama que desde el primer momento gustó al soberano, fue aplaudido al terminar los actos primero y segundo, y al terminar la obra una delirante explosión de entusiasmo manifestada con bravos y estruendosos aplausos saludó a los actores. El primer actor Gonzalo Gobelay deslumbró al público con su papel de Manelich, Marta Fábregas conmovió hasta el llanto a las numerosas damas presentes y Miguel Rius destacó en interpretación del malvado Sebastián.

Con la partida de Gonzalo Gobelay la obra más renombrada del teatro catalán deja de representarse en la zona, habrá que esperar al 21 de mayo de 1937, nuevamente en General Roca, cuando un grupo de actores aficionados quiere ponerla en escena para recaudar dinero en

La Dramaturgia de Neuquén en la Memoria

beneficio de la República Española; pero se prohíbe por parte de la policía rionegrina a instancias del entonces gobernador del territorio Adalberto Pagano, quien aplicó un decreto del presidente Agustín Justo que prohibía las manifestaciones solidarias con los bandos en lucha. (Decreto que reflejaba la bipolaridad del gobierno de A. Justo y posteriormente el de Roberto Ortiz, ya que por un lado respetaban al poder democrático español, pero por otro muchos de sus ministros y el ejército simpatizaban con los rebeldes)¹⁸. Sin embargo en otros puntos de la Patagonia, como es el caso del territorio de Chubut, se crearon varios centros de ayuda, republicanos, ignorando este decreto. En el caso puntual de General Roca, se puede conjeturar, después de leer el periódico *Río Negro* de la época, que los inmigrantes españoles estaban divididos en las simpatías de los dos bandos en guerra y para evitar males mayores, A. Pagano sacó a relucir el decreto; aunque había tenido la misma actitud ante un acto para la creación de uno de estos centros en San Antonio Oeste; lo que sugiere que o bien temía demasiado los desórdenes públicos o bien sus simpatías estaban con las tropas encabezadas por el general Francisco Franco.

Cabe preguntarse por qué *Tierra baja* dejó de ser representada por las compañías que visitaban el Alto Valle, también vale la pregunta para los grupos de teatro que se formaron en la región. Es posible que esa visión trágica y utópica no les interesara a los grupos teatrales, sobre todo a los socialistas que concebían el teatro como un lugar de formación y de combate ideológico. Es posible, ya que en Guimerà los conflictos sociales funcionan muchas veces (es el caso de *Tierra baja*) como telón de fondo de la historia principal, que no es otra que la trama amorosa. El objetivo de Guimerà es mostrarnos las pasiones humanas, no la denuncia de la explotación de los campesinos catalanes, aunque la vislumbremos en la obra con la crítica del caciquismo. Y la moralidad está en la muerte del patrón; pero Manelic solo defiende lo suyo, no tiene ninguna intención de romper con la estructura social. También el auge creciente de la dramaturgia rioplatense pudo haber conspirado para que la obra no se representara más. Sin embargo la vigencia de *Tierra baja* continuó a lo largo del siglo y aún hoy, especialmente en Cataluña, hay puestas novedosas del texto de Guimerà.

BIBLIOGRAFÍA

ANTÓN OLMET, Luis y José de TORRES BERNAL (1920). *Los grandes españoles: María Guerrero*. Madrid: Renacimiento.

La Dramaturgia de Neuquén en la Memoria

- AZPARREN GIMÉNEZ, Leonardo (1997). *El teatro de Venezuela. Ensayos históricos*. Caracas: Alfa.
- BAAMONDE, Miguel Ángel (1976). *La vocación teatral de Antonio Machado*. Madrid: Gredos.
- CALAFATI, Osvaldo (2011). *Historia del teatro de Neuquén*. Neuquén: Educo.
- CALVET I FIGUEROLA, Salvador (2009/2010). *La preocupació social en el teatre d'Àngel Guimerà*. UOC. Consultado por internet.
- DIAGO, Nel (1994). "Buenos Aires: la capital teatral de España. (1936-1939)". En Pellettieri, Osvaldo (Ed.). *De Lope de Vega a Roberto Cossa*. Buenos Aires: Galerna, p. 17-32.
- DUBATTI, Jorge (2009). *Concepciones del teatro. Poéticas teatrales y bases epistemológicas*. Buenos Aires: Colihue.
- GUIMERÀ, Àngel (1943). *Tierra baja*. Traducción y prólogo de Francisco Madrid. Buenos Aires: Poseidón.
- MONTENEGRO, Silvina (2002). *La Guerra Civil española y la política argentina*. Madrid: Universidad Complutense (tesis doctoral).
- ORDAZ, Luis (2010). *Historia del teatro en el Río de la Plata*. Buenos Aires: Instituto Nacional del Teatro.
- SEIBEL, Beatriz (2008). "Actores y técnicas: del circo criollo al escenario a la italiana". En Dubatti, Jorge (Coord.). *Historia del actor*. Buenos Aires: Colihue.
- VARGA, Dinko (2000). *La tercera conquista del desierto. Historia del teatro en el Alto Valle de Río Negro*. General Roca: Fundación Cultural Patagonia.
- Monográfico dedicado al Teatro Achá. Consultado por internet en: http://www.opinion.com.bo/opinion/articulos/2012/14septiembre/teatro_acha.pdf.

NOTAS

¹ Decimos "roussonian" porque Manelic encarna el prototipo del "buen salvaje", no contaminado ni pervertido por la civilización. Esta es una de las ideas centrales del libro *Emilio o De la educación* de Juan Jacobo Rousseau (1712-1778).

² Lamentablemente son pocos los testimonios escritos de las primeras dos décadas del siglo XX en Neuquén. Hemos buscado en diversos archivos y solo el diario *Neuquén* de Abel Cháneton tiene testimonios de la época, lamentablemente las colecciones consultadas están muy incompletas. Fundamental es el archivo del diario *Río Negro*, aunque en la época a la que nos referimos el periódico era semanal.

³ La llamada "Renaixença", fue paralela a la revolución industrial experimentada por Cataluña que se reflejó en un auge económico importante. Alrededor de 1830, los estudiosos sitúan el punto de partida de este movimiento. No es fácil su caracterización pero podemos decir que se inició como una reacción de los escritores a la progresiva castellanización de la burguesía catalana, contrapuesta a las clases populares, que mantenían la lengua del país.

Durante la segunda mitad del siglo XIX el movimiento logra conectar con las clases populares gracias a autores que utilizan en la literatura los modos y usos lingüísticos de los pueblos y ciudades de Cataluña. Su consolidación fue posible gracias a revistas e instituciones, entre ellas las de la Universidad de Barcelona, que trabajaron para recuperar la identificación de lengua y pueblo, de cultura e identidad nacional.

⁴ María Guerrero (1867-1928). La primera obra que representó como empresaria en el teatro de La Princesa en 1895 fue la traducción de su amigo José Echegaray del drama de Guimerà, *María Rosa*. En esta obra era su galán quien luego será su pareja y socio de la empresa, Fernando Díaz de Mendoza.

⁵ Entrevista a Guimerà al diario *El liberal* (22/12/1912), citado por Ramón Bacardit, citado a su vez por Salvador Calvet i Figuerola.

⁶ La traducción libérrima es mía.

⁷ Es importantísima la labor de esta compañía encabezada por el matrimonio no solo en España, sino en Latinoamérica, especialmente en nuestro país, al que llega por primera vez en 1897 y tiene descomunal éxito en el teatro Odeón de Buenos Aires. Esto abrió las puertas para nuevas giras en diferentes lugares como Perú, Colombia, Bolivia, Cuba, Venezuela. Más de veinte viajes a la Argentina y sobre todo a Buenos Aires, los decide a construir un teatro sobre las calles Córdoba y Libertad, que se inauguró en 1921 y que se conoció como el teatro Cervantes y actualmente como Teatro Nacional Cervantes.

⁸ Hemos descubierto, no sin sorpresa, que en esas representaciones hizo su debut como actor nada menos que don Antonio Machado. En una de sus epístolas a su hermano comenta: “Se ha estrenado con éxito dudoso la obra de Guimerà, *Tierra Baja*, escrita en colaboración con Echegaray, la Guerrero, Yute y un señor catalán”. Es claro que este comentario equivale a decir que la adaptación de la pieza al español, y para aquel montaje escénico, fue debida a la labor de distintas personas, con aportaciones diferenciadas en cada caso. Muchos años después, en un reportaje para *El día gráfico*, Machado cuenta las libertades que Echegaray se tomó con el texto: “Recuerdo que, al hacer la traducción, Echegaray cortó muchas escenas, entre ellas la de la borrachera de ‘Manelic’, que Guimerà escribió y que no se ha representado nunca. Nosotros éramos jóvenes entonces y nos indignábamos tremendamente con esta mutilación”. Más adelante Machado cuenta la escasa relevancia de su papel en la obra: “(...) yo actuaba de partiquino. Era uno de los que sujetaban a Manelic en el final del segundo acto”. Por otro dato complementario, proporcionado por el mismo poeta, sabemos que era “uno de aquellos payeses que van a llevar tierra al molino de *Tierra baja*”. Debo estas notas al texto de Baamonde. (1976: 21)

⁹ Consultado por internet, en <http://hemeroteca.lavanguardia.com/preview/2002/08/18/pagina-1/33405822/pdf.html?search=tierra%20baja> (Lunes 30 de noviembre de 1896).

¹⁰ Enrique Borrás (1869-1957). Vino varias veces a Buenos Aires, lugar en donde tuvo gran éxito con su compañía.

¹¹ Consultado por internet, en <http://hemeroteca.lavanguardia.com/preview/1895/12/01/pagina-6/33408538/pdf.html?search=terra%20baixa%20+%20guimera> (11 de mayo de 1897).

¹² El Film d’art fue una corriente cinematográfica creada por un grupo de actores de comedia que buscaban atraer al público burgués y aristócrata que hasta entonces desdeñaba el cine por considerarlo un espectáculo popular. Su idea era crear un cine histórico y literario y utilizaron para ello directores, actores y escenógrafos de teatro. Esta corriente comenzó en 1908 en Francia.

¹³ De las siete adaptaciones, cuatro pertenecen a la época muda y tres a la sonora. La primera y la tercera, españolas, las realizaron los pioneros catalanes Fructuós Gelabert y Francisco Elías, introductores ambos de uno de los géneros que serían determinantes en el futuro del cine español: la adaptación de importantes obras de dramaturgos prestigiosos. Para ambas versiones se contó con la autorización de Guimerà y la intervención de actores de las Compañías que representaban esas mismas obras en Barcelona. La versión de 1907 recogía una selección de las escenas principales de la pieza y obtuvo un gran éxito de público y crítica; y la de 1914 consistía en una mera filmación hecha por Elías sobre la representación en catalán de *Terra baixa*, interpretada por Enrique Borrás.

La Dramaturgia de Neuquén en la Memoria

La versión norteamericana, *Marta of the lowlands* (1914), fue producida por Famous Players e interpretada por Bertha Kalich, una famosa actriz teatral que ya encarnó el papel de Marta en el estreno neoyorquino de la pieza.

En Alemania se efectuaron dos versiones. De la muda, *Tiefland* (1920-1922) dirigida por Adolf Edgard Licho, apenas conocemos más que algunos datos contradictorios. La versión sonora titulada igual, *Tiefland* (1943-1953), constituyó un conflictivo proyecto en la carrera de la controvertida cineasta Leni Riefenstahl. Su argumento partía no directamente de la obra de Guimerà sino de una adaptación de la ópera homónima de Eugen d'Albert y E. Lothar (1903). La cinta comenzada en 1943 e interrumpida al año siguiente, no pudo concluirse hasta diez años después y estrenarse en el Festival de Cannes de 1954.

Existe una versión de *Tierra baja* (1950), rodada en México, su adaptador trasladó la acción de la pieza original, de Cataluña al medio rural mejicano sin que la ambientación sonara a falsa.

En 1982 y debido al gran éxito de una puesta de *Terra baixa*, Mercé Vilaret realizó un video para Televisión Española en Barcelona, sin querer se había vuelto a las viejas técnicas de Gelabert y Gallo.

¹⁴ Gonzalo Gobelay representó en 1918 en la región varias obras: *El orgullo de Albacete* de Joaquín Abati y Díaz y Antonio Paso; *El chiquillo* de los hermanos Quintero; *Lluvia de hijos* de Margarita Mayo; *La carcajada* de Isidro Gil; *El movimiento continuo* de Armando. Discépolo, Rafael José de Rosa y Mario Folco; *El sexo débil* de Antonio Ramos Martín; *Juan José* de Joaquín Dicenta; *Lorenzo* de mismo autor y *El místico* de Santiago Rusiñol. Repárese en la cantidad de obras representadas en el lapso de quince o veinte días; también la cantidad de obras de autores españoles, tendencia que se irá revirtiendo según pasen los años por autores nacionales, de los peninsulares quien tiene una larga continuidad en los escenarios regionales es Jacinto Benavente. Para mayores datos de las obras representadas sobre todo en la provincia de Neuquén puede consultarse Pellettieri, Osvaldo (Dir.) (2007) *Historia del teatro argentino en las provincias*. Buenos Aires: Galerna, Volumen II. También los textos de Calafati (2011: 252) y de Varga (2000: 33). En este último se agrega el enorme interés por el estreno de la obra *Don Ajenor Saladillo* de gran éxito en la metrópoli. Sin embargo para el crítico teatral del diario *Río Negro*, la obra está “tratada en forma burda” y tiene “una marcada deformidad estética”; consiente que gustó igual al público.

¹⁵ Hay testimonios interesantes sobre algunos aspectos de la vida de Gobelay en la página dedicada a este pintor ecuatoriano: <http://www.urquizoguevara.com/urquizo/biografia.txt>. Lamentablemente en la actualidad, al parecer, ha sido dada de baja. También en las biografías de destacadas personalidades del arte latinoamericano podemos encontrar referencias a Gobelay, por ejemplo en la página colombiana dedicada a Rodrigo Correa Palacio (<http://rodrigoorreapalacio.webnode.es/auto-retrato/>), se hace referencia al “histrionismo indiscutible de Gonzalo Gobelay”.

¹⁶ Así en *La vanguardia* del jueves 12 de setiembre de 1922 puede leerse (respeto las mayúsculas) la siguiente publicidad del teatro Tivoli: “Tournés del trágico español GONZALO GOBELAY. Primer actor y Director GONZALO GOBELAY. Primera actriz: JULIA DELGADO CARO. Hoy martes, 10 noche: DEBUT DE LA COMPAÑÍA con la tragicomedia en un prólogo y 4 actos, original del célebre escritor Felipe Sassone: EL INTÉRPRETE DE HAMLET. Magistral interpretación, del primer actor Gonzalo Gobelay”.

¹⁷ El Teatro Achá, está instalado en lo que fuera la bóveda central del antiguo convento e iglesia de San Agustín. El 9 de agosto de 1864 el Presidente de aquel entonces el General José María Achá, dispuso que sus instalaciones se destinaran a actividades líricas y escénicas. Ese mismo año, el 15 de septiembre el Honorable Concejo Municipal expidió un reglamento, designando la infraestructura con el nombre de “Teatro de la Unión Americana”. Finalmente en 1876, el municipio José Pol propuso que este recinto se denomine “teatro Achá”, reconociendo la labor de su fundador.

¹⁸ Para este tema de las relaciones de los gobiernos argentinos con España durante la Guerra Civil es de utilidad la tesis doctoral de Silvina Montenegro (2002). Son especialmente útiles los capítulos I y III de la primera parte.

A PROPÓSITO DE JACINTO BENAVENTE
Motivaciones escénicas en los espacios teatrales neuquinos
(1920-1930)

Lorena Pacheco

Si por teatro entendemos ese acontecimiento que ocurre en determinados espacios y tiempos y en determinados cuerpos, somos conscientes de que ese ocurrir tiene la consistencia de lo efímero, tiene la firmeza de las voces que se resisten a olvidar ese hecho temporal y, por ende, fugaz. Sobre esa fugacidad de los acontecimientos dramatúrgicos haremos valer nuestra práctica en tanto, críticos teatrales. El estudio de las puestas en escena alejadas en el tiempo, pretende recuperar y aprehender una lógica en el campo cultural en que tales representaciones tuvieron lugar. Pensar, entonces, las coordenadas que rigen el espacio cultural a partir de las puestas en escenas será nuestro desafío teniendo en cuenta la territorialidad y la historicidad que de ellas se desprenden.

Llamamos territorialidad a la consideración del teatro en contextos geográfico-histórico-culturales singulares. Llamamos historicidad al principio de necesidad histórica por el que: a) una poética teatral corresponde a un tiempo determinado y a la inserción de ese tiempo en una territorialidad particular en cuanto a sus condiciones de posibilidad; b) no podría haber surgido en otro momento histórico. (Dubatti, 2010: 343)

Para ser más precisos, intentamos recuperar una dramaturgia olvidada, la dramaturgia de Jacinto Benavente, en el marco de un tiempo: 1920-1930, en dos espacios concretos: Neuquén y Zapala. Partimos, de hecho, de una lectura de la tan importante investigación de Osvaldo Calafati. En su libro *Historia del teatro de Neuquén* (2011), es posible percibir que el dramaturgo español Jacinto Benavente ha tenido una recurrencia notoria en la escena patagónica entre 1920 y 1930¹. Los datos son los siguientes:

1920: se representa *Los intereses creados*, *La malquerida* y *Los búhos* en Neuquén y Zapala gracias a la Compañía de Chico de la Peña. En ese mismo año también hay datos de una representación de esta obra en General Roca².

1924: se representa *La honra de los hombres* en Zapala, puesta en escena del Conjunto Juventud Unida.

La Dramaturgia de Neuquén en la Memoria

1927: vuelve a escena nuevamente *La honra de los hombres* en Zapala, esta vez en el Club Deportivo Cultural, bajo la dirección de Luis Monti y Mauricio Yankelevich.

1929: vuelve a escena *La malquerida* en la ciudad de Neuquén, con la actuación del conjunto vocacional dirigido por Antonio Altermir.

Este recorte en el objeto de estudio tiene, sin duda, sus dificultades, dado que es preciso tener en cuenta distintos factores. Por un lado, se torna necesario un análisis de la producción dramática de Jacinto Benavente, entender cuál es la propuesta teatral que surge de sus textos y dilucidar qué incidencias tuvo ese teatro en la lectura y en la expectación tanto en España como en Argentina. Por otro lado, también es imprescindible tener en cuenta cuáles son las fuerzas que se constituyen en dominantes en el campo cultural de la Norpatagonia, en la década mencionada (1920-1930). Dada la convergencia de tantas posibilidades de análisis, este estudio solo pretende ser un primer estadio investigativo.

Quisiera, en primer lugar, aportar algunos datos interesantes sobre la figura del dramaturgo español Jacinto Benavente:

Jacinto Benavente (1866-1954) tuvo una posición paradójica ante la crítica, se debatió entre el elogio y la sanción. A Benavente se le imputa, por un lado, que su teatro sea de escasa acción y de una notoria esterilidad escénica. Pocos son los artilugios en cuanto a lo escenográfico y lo gestual puesto que se trata de una tendencia hacia un teatro de palabra, centrado en el diálogo como eje de la dramaturgia. Por otro lado, se le supo criticar a Jacinto Benavente su propósito de reflejar el escaso vuelo espiritual de sus espectadores. Benavente escribió teatro para la clase burguesa a la que él mismo pertenecía. Satirizó en muchas ocasiones sobre los vicios de su propia clase, se rió infinitas veces de sus defectos, y fueron estas mismas sátiras y risas cómplices las que mantuvieron a Benavente unido a su público. Sin embargo, dichas críticas siempre se perfilaron a nivel superficial, nunca quiso el dramaturgo realizar una crítica profunda ni una propuesta moral con su teatro ni proponer reformas de tipo social. Su público pudo percibir en las sutiles y efímeras sátiras un modo de liberar su conciencia apenas en el tiempo recortado de la representación. El estrecho vínculo de Benavente con su público al que mantuvo siempre conforme fue, sin duda, la base de su éxito. Al parecer, a los burgueses les sedujo verse satirizados, denunciados, atacados, no importa de qué modo, siempre y cuando esto no ocurra, naturalmente, más que en un escenario.

La Dramaturgia de Neuquén en la Memoria

A pesar del rotundo e incuestionable éxito ante su público, mucho se habló de la “hipocresía facilona”, de la “banalidad ideológica”, de la “ingravedad moral” y la “versatilidad de conciencia”, crítica impuesta por sus opiniones y su accionar ante determinados hechos sociales y políticos como lo fueron su posición cercana a la germanofilia en la Primera Guerra Mundial y su posterior postura dudosa ante la Guerra Civil Española. Aun así, este intelectual criticado siempre en el centro de una polémica: adorado por sus espectadores, criticado por el círculo de intelectuales, pudo erigirse como figura pública tanto en el ámbito de la literatura como en el de la política. En 1912, fue nombrado miembro de la Real Academia de la Lengua, en 1918, designado diputado por el partido de Antonio Maura y en 1922 recibe el máximo galardón de las Letras, el Premio Nobel. Debemos tener en cuenta, además, su participación en algunas revistas literarias de la época como por ejemplo *La vida literaria* de 1899 y *Germinal*³ en 1918. A la luz de todos estos datos, es posible percibir que estamos frente a un escritor cuya indiscutida popularidad se debatió siempre entre la literatura y la política, encrucijada en la que muchos intelectuales de la época cayeron.

Pese a su público incondicional, la crítica siempre intentó ubicarlo en una posición marginal dentro del campo cultural de España de ese momento. Frente a propuestas estéticas como las de Ramón del Valle Inclán y Federico García Lorca⁴, la dramaturgia de Jacinto Benavente se percibió como una estética comercial, de puro entretenimiento y solo con algunos atisbos de crítica social, que se ahogaba en el mismo espacio de la representación. Estos “alfilerazos” de críticas apenas podían competir con el trasfondo ideológico de Valle y Lorca. Según esta postura, Benavente no alcanzaría el mérito literario en sus obras por la falta de trabajo sobre el texto. Pensemos, por ejemplo, en la depuración del material en *Bodas de sangre* y *Yerma* que Lorca hace en su teatro rural, pero poético y simbólico. Lo mismo sucede con el teatro de Valle en *El embrujado*, en el que también lo rural es simbólico. El teatro benaventino no es ni poético, ni simbólico, ni rupturista. Esta ausencia de rupturas, símbolos y poesía no debe, sin embargo, pensarse en sentido negativo. Benavente recurre a otras formas, a otros recursos que vinculan sin duda su teatro con el teatro del Siglo de Oro español.

Más allá de las críticas a nivel tanto ideológico y estético, es innegable que la figura de Jacinto Benavente constituye un paradigma en el ámbito del teatro español. Su renovación del gusto del público,

La Dramaturgia de Neuquén en la Memoria

subyugado hasta entonces por otra figura, la de José de Echegaray⁵ es uno de los mayores logros estéticos del autor. Benavente logra revertir la poética de Echegaray que pretendía un teatro ampuloso, con un lenguaje rígido, demasiado retórico, con finales cruentos y violentos. Tal exageración en la forma y en el contenido se desgasta y es, justamente Benavente, quien se encargará de poner fin a esa dramaturgia. Lo logra a partir de la construcción de un teatro menos ornamental, más agudo en los diálogos, menos hiperbólico en los finales. Este nuevo teatro se centró en una austeridad de formas y de tratamiento escénico. El diálogo se constituyó en el instrumento escénico fundamental. Al ser éste el eje de la trama, se renovaron los registros empleados hasta el momento, haciéndolos más reales, mucho más acordes a las clases sociales a las que identifica con un vocabulario que refleja los distintos dialectos. Por otro lado, otra de las características de su poética teatral consiste en la tendencia al costumbrismo, sobre todo Benavente intenta representar, como ya dijimos, la vida de la aristocracia y la burguesía, clases sociales que el autor conoce a la perfección, a las que critica a través de la sátira y la ironía pero, en definitiva, clases a la que dedica su producción y clases que consumen su teatro.

Pero la gran innovación está dada por presentarse como un teatro desprovisto de elementos propios de la puesta en escena, principalmente porque se percibe escasa presencia de acotaciones escénicas y de indicaciones tanto para la configuración del espacio escénico como para la recuperación del mundo de la gestualidad que es inherente a la construcción dramática. Se lo relaciona a Lope de Vega del siglo XVII no sólo a lo prolífero de su obra sino porque escribe de acuerdo a lo que el público necesita. Benavente es autor de alrededor de ciento setenta y dos piezas teatrales; sorprende la cantidad y la diversidad de su escritura, entre ellas encontramos obras satíricas, psicológicas, rurales, fantásticas, comedias, sentimentales, misceláneas.

Dada la versatilidad de la producción benaventina, ha sido difícil proponer criterios claros y homogéneos para valorar y juzgar críticamente la totalidad de su obra. Podemos clasificar la extensa producción de acuerdo a los géneros, pero también en virtud de sus espacios, por lo tanto, tendría obras urbanas y rurales, solo por mencionar dos criterios de clasificación. Sin embargo, nos parece más pertinente a nuestro objetivo, plantear un ordenamiento de las obras de Benavente a partir de la relación de su teatro con el campo cultural en el que tales obras se manifestaron.

La Dramaturgia de Neuquén en la Memoria

Tal consideración implica pensar y evaluar el modo en el que la dramaturgia de Benavente es producto de su tiempo y de una determinada recepción.

En base a este criterio hemos optado por considerar la producción total de Benavente en tres grandes etapas. Esta distinción se ve fundamentada por el hecho de que el autor, consciente de que no hay obra sin espectador y que éste promueve los gustos, cambia y planifica en virtud a los cambios sugeridos por el propio público. Lo que lo convierte en un dramaturgo atento a las demandas de sus espectadores y de críticos no complacientes. Evidentemente, lo que constituyó la base de su éxito fue más tarde el origen de su marginación y olvido, dado que ese éxito masivo provocó la excesiva repetición de fórmulas escénicas que, desgastadas, perdieron efectividad a lo largo del tiempo.

De acuerdo, entonces, a la clasificación de la crítica, podemos hablar de tres etapas en la dramaturgia de Benavente. Esta distinción por etapas, aunque discutible, por estar en el plano de la especulación crítica, puede servirnos para marcar las distintas tendencias que tuvo la producción extensa y prolífera en un tiempo de cambios significativos, tanto en lo cultural como en lo social, como lo fue el fin del siglo XIX y las primeras tres décadas del siglo XX.

La primera etapa correspondería a las primeras producciones dentro del período 1890-1894. Se trata de una etapa de experimentación en el plano literario que incluye las obras *Cartas de mujeres* (1892), *Teatro fantástico* (1892), *Versos* (1893) y *El nido ajeno* (1894). A esa etapa corresponde la denominación de “el primer Benavente” para referirse a un autor que pretende mayor acercamiento al movimiento modernista. Melchor Fernández Almagro realiza un estudio pormenorizado del teatro de Benavente en ese período, para resaltar la estética modernista de la mayoría de sus obras.

La segunda etapa de su producción corresponde a su momento de plenitud y de sus éxitos más importantes. Incluye las obras escritas, publicadas y estrenadas desde 1894 hasta 1920. En este período Benavente compone, dirige y estrena obras que tienen mucho éxito⁶. Durante este período el autor se convierte en director, actor y hasta puede permitirse la denominación de empresario teatral. La gran proliferación de obras hace pensar en un éxito sostenido en fórmulas que gustan al público y a las actrices que colaboraron en la exitosa tarea de Benavente. Sería, sin duda, fundamental el análisis de las actrices que interpretaron a los personajes

La Dramaturgia de Neuquén en la Memoria

femeninos más emblemáticos como por ejemplo: la Raimunda de *La malquerida*, sin embargo, tal análisis nos desviaría de nuestra intención. Solo quisiera destacar que fueron estas actrices las que llevaron a cabo la labor de divulgar y promover por España y América el teatro de Benavente. Sin Lola Membrives⁷, sin María Guerrero⁸, sin Margarita Xirgu⁹, el teatro de Benavente no hubiera sido el mismo.

La última etapa ha sido denominada la “decadencia” de Benavente: desde 1920 hasta sus últimos años. ¿Por qué decadencia si tenemos en cuenta que durante este período recibe el Premio más importante de las Letras y sus obras se siguen representando? Tal pregunta es difícil de responder. El éxito del autor implica una lógica repetición de fórmulas. No logra cambios radicales en su dramaturgia. Se estanca en fórmulas viejas. Se repite cuando la época necesita un cambio en la estética. El agotamiento de las fórmulas lleva a un progresivo aburrimiento y desgaste del público. La decadencia del dramaturgo debe verse en virtud de un campo cultural que ya ha dado muestras de un cambio en la estética. De hecho, en España hacia 1930 Lorca asume la vanguardia en términos dramáticos junto a otros escritores, como Rafael Alberti, Alejandro Casona, los hermanos Manuel y Antonio Machado, Eduardo Marquina, entre otros. Por otra parte, el resto de Europa ya ha visto cambios notorios en relación a las técnicas teatrales. Por lo tanto hablar de decadencia implica entrar en la discusión sobre el interés de determinado público y los objetivos de cada dramaturgia, como así también de las nuevas tendencias de un teatro más experimental, que ya atravesaba las fronteras europeas y produciría una revolución en las técnicas y postulados escénicos.

Jacinto Benavente en Argentina

Jacinto Benavente viaja a la Argentina en tres oportunidades. La primera vez en 1906, la segunda en 1922. En este año, la compañía de Lola Membrives representa en el teatro Avenida de Buenos Aires, *Los intereses creados* y otras obras de su producción. Benavente aprovecha su estadía en el país para dictar conferencias en Buenos Aires y algunas ciudades del interior, enterándose en viaje a una de ellas, de la obtención del Premio Nobel de Literatura, hecho que fue reflejado ampliamente por la prensa local. El último viaje a nuestro país data de 1945.

La Dramaturgia de Neuquén en la Memoria

Raúl H. Castagnino, al referirse a las diferencias de recepción que tuvieron las tres visitas a nuestro país nos dice:

Benavente, en su primer viaje, fue un factor comercial. En el segundo, 'comida de las fieras' por los escandaletes que le envolvían. Mientras que en el tercero, simplemente, curiosidad por verle senecto, por ver de cerca al Premio Nobel. (1988: 207)

La Norpatagonia como espacio cultural dependía hacia la década del '20 de los postulados estéticos de Buenos Aires. Existen, pues, intenciones, espacios, obras, compañías afines entre Neuquén y Zapala, y el resto de Argentina e incluso de América. En todos los espacios geográficos mencionados, lo que podemos denominar dramaturgia consistió en una voluntad de recepcionar el teatro español como el canon más importante e inmediato. Así lo establece María Begoña Caballero García:

Las décadas de los veinte y de los treinta en España y Argentina se caracterizaron, en el teatro, por el predominio de una serie de piezas dramáticas de baja calidad que subrayaban la repetición de temas y situaciones-sobre todo los que trataban de temas de honor y del adulterio-los diálogos altisonantes, los personajes estereotipados y las puestas en escena poco imaginativas. A este tipo de teatro se le ha denominado con el adjetivo peyorativo de "comercial," para designar que los dueños de las compañías teatrales no veían más que el interés crematístico como objetivo primordial. En España muchas de las zarzuelas y los sainetes costumbristas pertenecen a este apartado; pero algunos críticos también incluyen las piezas de José Echegaray (1833-1916) y de sus seguidores. En Argentina, el sainete criollo junto a la zarzuela importada de España, componen las piezas comerciales de esos mismos años y, como en España, todas ellas están dirigidas a una burguesía creciente que podía permitirse asistir a este tipo de espectáculos. (2006: 9)

Las puestas en escena locales debieron competir y perder, en la mayoría de los casos, frente a la gran "inmigración cultural y teatral" llegada del otro lado del océano. Los espacios argentinos fueron abiertos y adecuados para que el teatro español pudiera ser representado. Los espacios teatrales de la Norpatagonia no escapan a esta apertura del teatro argentino hacia el teatro español. El teatro argentino puede verse como un campo de rica institucionalización y actividad muy intensa aunque todavía no lo suficientemente "fuerte", abierto al mundo y actualizado, permeable a todas las novedades de la modernización. Hacia la década del '20, en el campo cultural de Neuquén en el que tiene lugar la dramaturgia

La Dramaturgia de Neuquén en la Memoria

de Jacinto Benavente existe ya un gusto formado en el público hacia la dramaturgia española de corte realista, rural y costumbrista, como se desarrolla ampliamente en capítulos anteriores de este libro. Es de notar la influencia que tuvo en este aspecto la presencia constante de las compañías itinerantes españolas que recorrían la Patagonia, instalándose en cada pueblo con la intención de acercar el teatro español más inmediato. A estas compañías hay que sumar la intención de grupos locales de constituir espacios teatrales como la del conjunto vocacional Juventud Unida de Zapala. Los espacios escénicos de la Norpatagonia se constituyeron a modo de reflejo de los escenarios madrileños. Existe, de hecho, escasa diferencia temporal entre las primeras representaciones de las obras y sus puestas en escena en Neuquén y Zapala. Hay que tener en cuenta, además, que los impulsores de este teatro en el ámbito de Neuquén eran grupos de elite, de ascendencia mayoritariamente española que intervinieron activamente no solo en la política local sino en su concretización cultural. Así, lo señala la investigación de Carla Manara y Sonia Fernández.

Podemos afirmar que no es casual que la presencia de las elites dirigentes española e italiana fuera una constante en todos los ámbitos de la sociedad civil y política. Esto puede entenderse considerando que estos actores sociales, en general, comerciantes, hacendados y profesionales, estaban integrados al quehacer económico y social de Neuquén, pertenecían a los clubes y asociaciones culturales más importantes, se erigieron al mismo tiempo en representantes de sus propias colectividades, influenciaban a la opinión pública desde las páginas de la prensa local aliada o propia, interactuando en una amplia red de relaciones políticas, sociales, económicas y culturales. (1994: 205)

Esta significativa recurrencia ha despertado nuestro interés por indagar las motivaciones estéticas y temáticas que han tenido tanto las compañías teatrales, como los distintos directores e incluso el público mismo para ver representado a este Nobel escritor español. Sabemos, por otro lado, que, lejos de constituir un caso aislado, las sucesivas representaciones de Benavente, no hacen más que confirmar un predominio del teatro de autores españoles en estas primeras décadas del siglo veinte en todo el país¹⁰. Testimonian este predominio las investigaciones del crítico y teórico Jorge Dubatti quien, siguiendo la línea

La Dramaturgia de Neuquén en la Memoria

del teatro comparativo, ha rastreado y estudiado la presencia de algunos autores españoles en nuestro país, por ejemplo, la de Jacinto Benavente.

Ahora sí, una vez que nos hemos aproximado a la dramaturgia de Jacinto Benavente y al campo cultural en el que tal dramaturgia tuvo lugar, quizás podamos establecer algunas hipótesis de lectura. Será fundamental analizar los planteos temáticos y estéticos de *La malquerida*, *La honra de los hombres*, *Los intereses creados* y *Los búhos*, dado que fueron estas las obras elegidas por las compañías teatrales y por los grupos improvisados de teatro para ser representadas en la Norpatagonia.

La malquerida

La malquerida de 1913, junto a *Señora ama* (1908), *La noche del sábado* (1903) y *Los intereses creados* (1907), forma parte de las piezas rurales. Fue estrenada en Madrid en el Teatro de la Princesa y a partir de entonces se representa en numerosas ocasiones en España y en América. Constituye un drama en tres actos y en prosa. Está dedicada a María Guerrero, actriz con quien viaja a América en 1906. Benavente retoma el tema de la dominación de la mujer por parte de hombres, como ya hizo en *Señora ama* (1908). En esta ocasión, la obra se ambienta en la hacienda de “El soto” donde habitan Doña Raymunda y su hija Acacia. Al enviudar, Raymunda contrae segundas nupcias con Esteban, quien se enamora de Acacia. Ciego por unos celos infundados, Esteban empieza a perseguir a todos los hombres que rodean la vida de Acacia, a la que voces maldicientes empiezan a llamar “la malquerida”.

Toda la obra está teñida de un sentimiento religioso. Según este parecer, los personajes son individuos con culpa, con malos pensamientos, instintivos, conscientes de no poder actuar de manera racional. El Rubio se diferencia de esta postura, dado que es amoral, no tiene sentimiento de culpa ni se arrepiente, solo persigue un objetivo: dinero y poder. *La malquerida* presenta un mundo en el que las acciones son juzgadas de acuerdo a una ideología rural basada en una visión pasiva y marginal de la mujer frente al rol activo y social del hombre. El miasma del incesto se sabe y se silencia pero hace estallar siempre la tragedia. De este modo, el drama pasa de lo privado a lo público y de lo individual a lo social. El pueblo, personaje colectivo importante, juzga, interviene, hace justicia. Es drama rural no solo porque los hechos ocurren en un espacio rural sino porque es el espacio el que determina algunos aspectos importantes de la

La Dramaturgia de Neuquén en la Memoria

obra como: el surgimiento de las pasiones humanas incontrolables, la necesidad de acallar esas pasiones, las habladurías del pueblo, la relación amo-criado, el lenguaje rural, las mujeres del campo.

En *La malquerida*, Benavente defiende la idea de que la mujer debe ser de un solo hombre y, aunque enviudezca, no debe volver a casarse; que los patrimonios familiares no deben compartirse ni fragmentarse, que los hijos deben obediencia ciega a sus padres, y que los sentimientos más valiosos no son los vinculados con la atracción carnal (Raimunda-Atilano) ni con el amor, sino con los familiares (Raimunda-Acacia). Las pasiones descontroladas y los amores prohibidos constituyen una transgresión imperdonable al orden del mundo rural y por eso son castigados sin piedad.

La honra de los hombres

La obra se estrenó en el Teatro Lara de Madrid en 1919. Narra el sacrificio de Gunna, una joven soltera que con la complicidad de su novio Toggi y de sus padres, y para salvar la honra de Paula, su hermana casada, asume la maternidad del hijo extramatrimonial de esta. Magnus, el marido, cree el engaño cuando vuelve de la temporada de pesca, pero la verdad acaba siendo develada cuando Magnus se burla de Toggi y este, ofendido y en defensa de su honra, revela la artimaña. Se trata de una comedia en dos actos que, como *La malquerida*, presenta escasas acotaciones escénicas. La acción transcurre fuera de España, en este caso en Islandia, un espacio extraño a lo español. El diálogo es fluido y conciso. La palabra es el eje del discurso y de la trama. Todo versa sobre el tema de la honra que aparece unido al tema del decir y del callar, ya un tópico de este teatro.

Los intereses creados

Los intereses creados fue estrenada el 9 de diciembre de 1907, en el Teatro Lara de Madrid. Esta obra junto a *La malquerida* le valió el reconocimiento del público, también de la Real Academia de la Lengua, reconocimiento que luego lo llevaría a recibir el Premio Nobel. Podría entenderse la obra recogiendo una afirmación del personaje Crispín: “Mejor que crear afectos es crear intereses” (acto II, escena IX). A principios del siglo XVII, Leandro y Crispín, dos pícaros impenitentes,

La Dramaturgia de Neuquén en la Memoria

llegan a una ciudad italiana, donde Crispín mediante su elocuencia y su facilidad de palabra, logra hacer creer que Leandro es hombre adinerado, generoso y culto. Con esta imagen, Leandro deberá enamorar a la hija del rico Polichinela, para conseguir riquezas. El problema surge cuando el amor se hace real entre ambos jóvenes. Polichinela descubre el engaño que pretende arrebatarse sus riquezas pero no puede librarse de él mismo puesto que la boda será un negocio para todos. Esta situación permitirá a Leandro saldar sus deudas con los que creyeron en sus mentiras. Esos mismos crédulos logran convencer al rico Polichinela para que acepte el casamiento. Sin embargo la crítica a los supuestos morales de la sociedad burguesa se suaviza pues Polichinela no es víctima inocente sino que merece castigo por sus desmanes pasados.

Los búhos

Esta obra se estrenó en 1907, en Madrid. Se trata de una comedia en tres actos. Muchos son los temas en común que esta breve pieza dramática mantiene con las anteriormente mencionadas y representadas en la Norpatagonia. Además de la brevedad, tiene en común con las otras la concisión de los diálogos, la escasez de acotaciones escénicas y la temática de la honra asociada a la apariencia y al “qué dirán” propio de los pueblos pequeños.

Como puede verse, llama la atención que todas las obras de Benavente que se representan en Neuquén y Zapala (en algunos casos dos o más veces) tienen una temática afín. Tanto *Los intereses creados* como *Los búhos*, *La honra de los hombres* y *La malquerida* están atravesados argumentalmente por la honra, el amor y el poder, siempre envueltos en las murmuraciones y prejuicios de comunidades pequeñas. Tres temas de antiquísima tradición literaria y universal que, supeditados a la ambientación rural, lograron en la década del '20 captar a los espectadores de Neuquén capital y Zapala, y de pueblos rionegrinos.

Por otro lado, salvando las diferencias, todas estas obras carecen de una estructura escénica que conlleve dificultades de representación. En todas estas obras se percibe escasez de acotaciones escénicas que sugieran indicios temporales y espaciales así como indicadores que marquen la configuración de los personajes. El teatro de Benavente que se pone en escena en la Norpatagonia no es un teatro experimental, ni tampoco es un

La Dramaturgia de Neuquén en la Memoria

teatro simbólico; se trata más bien de un teatro realista, costumbrista y rural que persigue la construcción a través de los diálogos, de personajes incapaces de olvidar, incapaces de perdonar y de ver la vida más allá de pequeños y miserables intereses materiales.

Es interesante resaltar que, frente a las repetidas puestas en escena -recordemos tres puestas de *La malquerida* y dos de *La honra de los hombres*- a lo largo de la década del '20, solo se produce alguna esporádica representación en las dos décadas siguientes. Por ejemplo, en 1932 se estrena *Cuando los hijos de Eva no son hijos de Adán*, en General Roca (Varga, 2000: 39), y en 1942 se vuelve a representar *El nido ajeno*, Alto Valle, Compañía Teatral Vidal-Suazo. Mientras que a partir de la década del '50, la dramaturgia de Benavente ya no interesa a los conjuntos vocacionales locales y empieza lentamente a desaparecer de los horizontes culturales de los espectadores de Neuquén y Zapala.

En conclusión, en coincidencia con la etapa de plenitud del dramaturgo español Jacinto Benavente, se percibe en los espacios escénicos patagónicos un predominio de puestas en escena de sus obras. En esta década, la del '20, Madrid-Buenos Aires-las provincias argentinas-Neuquén y Zapala constituyeron un campo cultural afín, en el que fue posible el tránsito de unos mismos autores, unos mismos géneros, unas similares propuestas escénicas. De modo semejante, cuando las excesivas y repetidas fórmulas teatrales de Benavente dejan de tener para el público español el auge que tuvieron, aquí en Neuquén y Zapala, se transforma desde entonces en una dramaturgia tristemente olvidada. Más allá de este olvido que sufrió Benavente a partir de la década del '30, es importante señalar que durante una década su teatro constituyó para el público de la Norpatagonia no solo un modo de entretenimiento sino un medio para construir una identidad cultural. Si bien, en este punto, no tenemos una idea clara sobre cuál es la identidad cultural durante ese período, dada la escasa bibliografía y fuentes de consulta, podemos intuir algunos rasgos. De hecho, podemos pensar que la sociedad en la que tuvieron lugar las representaciones de Benavente resultó ser conservadora, temerosa a los cambios, con cierta pacatería en cuanto a esconder determinados problemas sociales como la marginación de la mujer, el ocultamiento de las relaciones ilícitas fuera del matrimonio y muchas veces relaciones incestuosas aceptadas y silenciadas en el ámbito de la privacidad familiar.

Ante estas posibilidades, cabe preguntarnos si el sentido de la honra, pergeñado desde el espacio escénico de las obras de Benavente,

La Dramaturgia de Neuquén en la Memoria

coincidiría con los parámetros que la propia sociedad tiene de antemano. En este sentido, podríamos sugerir que las reiteradas representaciones de Benavente, a lo largo de la década del veinte en Neuquén, reafirman un sentimiento y un modo de actuar colectivo ya existente. De esta manera, vemos que el teatro de Benavente asume la función de sostener valores y la de aprobar y desaprobar comportamientos sociales que surgen del estrado mismo de la ficción escénica.

En este contexto, habría que preguntarse cuál fue el rol de la Iglesia Católica, en tanto reguladora de las costumbres de una sociedad. Como es sabido, recién en 1961, el Papa Juan XXIII crea el Obispado de Neuquén y nombra a Francisco de Nevares como Obispo, quien marca una línea pastoral nueva. Hasta esa fecha, monopolizaron las tareas evangélicas los sacerdotes salesianos, sumamente conservadores, que sometían a sus feligreses a una conciencia dogmática y a la sociedad toda a un férreo control de las conductas. Una muestra de esta política de los salesianos es el caso de la beata Laura Vicuña, una jovencita que había emigrado con su madre y una hermanita de Chile. Asentadas en la zona cordillerana de Junín de los Andes, protagonizan una vida de sometimiento al poder machista y patriarcal. La real historia de Laura Vicuña difiere del relato eclesiástico, que habla del sacrificio de una niña con atributos de santa. Según la versión difundida por curas salesianos y las monjas de María Auxiliadora, aferrada al imaginario religioso popular, la niña muere luego de ofrecer su vida para salvar la de su madre, que vivía amancebada con un rico hacendado de Junín de los Andes. Este hombre, dueño y señor de sus tierras, toma a las mujeres como de su propiedad, disponiendo incluso de sus cuerpos. Los salesianos rescatan el sacrificio de la niña pero evitan hablar en términos de violencia sexual por parte del hombre, para apostar a la vida irregular de la madre. Si bien cuando se inicia el proceso de beatificación, se propone a Laura Vicuña como patrona de las víctimas de abuso, de incestos y huérfanos, mártires de Chile y Argentina, la verdad de su historia fue escamoteada por la iglesia o por lo menos referida en forma ambigua. Es decir que, en el campo religioso-moral, la sociedad neuquina, y en particular las mujeres y las niñas, estaba sometida a un patrón de indigna opresión y a una falta absoluta de libertad.

Las reiteradas representaciones de Jacinto Benavente en la Norpatagonia, sin duda, tuvieron un alcance mayor al del mero entretenimiento; fueron el sostén de una ideología fuertemente arraigada en sentimientos de dominación masculina, católica y rural, ejercida por los

grupos de poder -tanto civiles, económicos como religiosos- de comunidades y pueblos en crecimiento. Infinidad de “malqueridas” debieron transitar la marginalidad y la opresión de los pueblos patagónicos.

BIBLIOGRAFÍA

- BENAVENTE, Jacinto (1970). *Comedias escogidas*. Madrid: Aguilar.
- CALAFATI, Osvaldo (2011). *Historia del teatro de Neuquén*. Neuquén: Educo.
- CASTAGNINO, Raúl H. (1988). “Vínculos hispanos y mediaciones académicas en el teatro porteño”. *Boletín de la Academia Argentina de Letras*, tomo L, nro. 207-208.
- DUBATTI, Jorge (1996). “El teatro de Jacinto Benavente en la Argentina (1910-1915)”, en Pellettieri, Osvaldo (Ed.). *El teatro y sus claves: estudio sobre teatro argentino e iberoamericano*. Buenos Aires: Galerna, p. 194-201.
- (2010). “Herramientas de Poética Teatral: concepciones de teatro y bases epistemológicas”. *Texturas* 9, 9/10,
- FERNÁNDEZ ALMAGRO, Melchor (1980). “El primer Benavente”, en Rico, Francisco. *Historia y crítica de la literatura española*, nro. 6. Barcelona: Crítica, p. 219-225.
- MANARA, Carla y Sonia FERNÁNDEZ (1994). “Participación política y mecanismos informales de poder: Españoles e italianos en el Territorio Nacional de Neuquén (1904-1930)”, en *Revista de historia*, n° 4, marzo/94.
- VARGA, Dinko (2000). *La tercera conquista del desierto. Historia del teatro en el Alto Valle de Río Negro*. La Pampa: Fundación Cultural Patagonia.

NOTAS

¹ Hemos notado una esporádica presencia del teatro benaventino en otras décadas, por ejemplo, en 1932 se estrena *Cuando los hijos de Eva no son hijos de Adán*, en General Roca. En 1942 se vuelve a representar *El nido ajeno*, Alto Valle, Compañía Teatral Vidal-Suazo.

² *Los intereses creados* (“lo mejor salido del ingenio de Benavente”, Varga, 2000: 34). Dinko Varga también registra en Roca *La malquerida* y *El nido ajeno*. Río Negro del 13/01/20: “obra sobre la que huelgan los comentarios” sobre *Los intereses creados*.

³ Gloria Siracusa: ver, en la Primera Parte: “Un *germinalista* en la escena neuquina”.

⁴ Tanto Jacinto Benavente como Ramón del Valle Inclán y Federico García Lorca conforman el panorama teatral del período que va desde principio del siglo XX hasta el inicio de la Guerra Civil Española. Sin embargo, las propuestas de estos tres autores son radicalmente diferentes y, de hecho, participan de manera muy desigual en la vida teatral de su época. Empujados por la misma necesidad de renovación del arte teatral en España que proponga un modelo

nuevo acorde a la reforma teatral en Europa y mantenga, a la vez, la inexorable vinculación con la tradición española.

⁵ José Etchegaray (1832-1916) fue un personaje trascendental para la cultura española de principio del siglo XX. Polifacético, como tantos personajes del momento, transitó la política, la ciencia y la literatura. En este último ámbito contribuyó a plasmar una forma de teatro que, si bien, fue criticada por sus contemporáneos, tuvo éxito y dominó la escena hasta la renovación de Benavente. Recibió en 1904 el máximo galardón, el premio Nobel de Literatura, hecho que generó polémicas sostenidas tanto por los integrantes de la generación del '98, muy críticos de su teatro frívolo, como por los vanguardistas que vinieron después.

⁶ Para tener un completo panorama de la prolifera producción de esta segunda etapa transcribo los títulos de las obras: *Gente conocida* (1896), *De alivio* (1897), *La farándula* (1897), *El marido de la Téllez* (1897), *Teatro feminista* (1898), *La comida de las fieras* (1898), *Operación quirúrgica* (1899), *Despedida cruel* (1899), *Viaje de instrucción* (1900), *La gata de Angora* (1900), *Por la herida* (1900), *Sin querer* (1901), *La gobernadora* (1901), *El primo Román* (1901), *Modas* (1901), *Lo cursi* (1901), *El tren de los maridos* (1902), *El automóvil* (1902), *Alma triunfante* (1902), *Amor de amar* (1902), *La noche del sábado* (1903), *La casa de la dicha* (1903), *El hombrecito* (1903), *Al natural* (1903), *Por qué se ama* (1903), *No fumadores* (1904), *El dragón de fuego* (1904), *Rosas de otoño* (1905), *La sobresaliente* (1905), *Las cigarras hormigas* (1905), *Los malhechores del bien* (1905), *El encanto de una hora* (1905), *El susto de la condesa* (1905), *Cuento inmoral* (1905), *Más fuerte que el amor* (1906), *La princesa Bebé* (1906), *-Todos somos uno* (1907), *Los búhos* (1907), *Los ojos de los muertos* (1907), *La copa encantada* (1907), *Los intereses creados* (1907), *La historia de Otelo* (1907), *-Abuela y nieta* (1907), *El amor asusta* (1907), *La fuerza bruta* (1908), *La escuela de las princesas* (1908), *Hacia la verdad* (1908), *El marido de su viuda* (1908), *El último minué* (1908), *De pequeñas causas* (1908), *Señora ama* (1908), *Por las nubes* (1909), *La señorita se aburre* (1909), *Ganarse la vida* (1909), *El príncipe que todo lo aprendió en los libros* (1909), *De cerca* (1909), *El nietecito* (1910), *La losa de los sueños* (1911), *El criado de Don Juan* (1911), *La malquerida* (1913), *La propia estimación* (1915), *El collar de estrellas* (1915), *La ciudad alegre y confiada* (1916), *Campo de armiño* (1916), *El mal que nos hacen* (1917), *La inmaculada de los Dolores* (1918), *La ley de los hijos* (1918), *Los cachorros* (1918), *Mefistófela* (1918), *La vestal de Occidente* (1919), *Por ser con todos leal, ser para todos traidor* (1919), *Y va de cuento* (1919), *La nicenita* (1919), *La honra de los hombres* (1919).

⁷ Actriz dramática argentina, hija de españoles. Su trabajo supuso un puente entre la cultura escénica española y la argentina. Aunque comenzó como tonadillera dentro del género chico, su triunfo la llevó a representar a los grandes escritores de la escena de habla hispana y llegó a ser protagonista en obras de Jacinto Benavente, Federico García Lorca, los hermanos Machado y otros destacados escritores. Recibió su formación en España y su debut en el teatro español tuvo lugar en el Teatro Apolo de Madrid, a principios de siglo; fue este el primero de sus grandes éxitos por toda España e Hispanoamérica. En el año 1905, viajó a Buenos Aires, donde continuó una carrera artística que duró más de sesenta años. En 1920, creó en Argentina su propia compañía, al frente de la cual trabajó hasta 1927 y obtuvo numerosos reconocimientos. En 1929, regresó a España y estrenó dos nuevas obras, *Pepa Doncel* de Jacinto Benavente, y *La Lola se va a los puertos*, de los hermanos Machado, obras que también representó, al año siguiente, en Buenos Aires.

⁸ La actriz María Guerrero tuvo enorme éxito interpretando obras españolas de diversos autores. Llegó a constituir compañía propia en unión de su marido, el actor Fernando Díaz de Mendoza. Desde 1897 viajaban anualmente a Argentina, para trabajar en el Teatro Cervantes de Buenos Aires, y en 1898 realizaron una excursión artística por Francia e Italia, haciendo representaciones en París, Milán, Turín, Génova y Roma. Se distinguió en la representación de papeles trágicos, para los que mostraba excepcionales cualidades, pero su repertorio era muy amplio y abarcaba todos los géneros. Son famosas sus interpretaciones en *María Rosa* y *Tierra baja* de Angel Guimerá, en *Don Juan Tenorio* de José Zorrilla, *La Dolores* de José Feliú y Codina, y en los dramas de Benito Pérez Galdós (*Realidad*, *La de San Quintín* y *La loca de la casa*) y de Jacinto Benavente (*La malquerida* y *La noche del sábado*).

⁹ Margarita Xirgu estrenó el 23 de marzo de 1918, en el Teatro de la Princesa, la primera obra que el autor escribió para ella, *El mal que nos hacen*, llevando a cabo una interpretación

La Dramaturgia de Neuquén en la Memoria

admirable. A partir de este momento la amistad y la colaboración mutua entre la actriz y Benavente sumó particularidad a la producción teatral del momento

¹⁰ Tomamos como base de nuestra investigación el texto de Osvaldo Calafati, 2011.

EL DRAMA LORQUIANO SE HACE PATAGÓNICO

Gloria Siracusa

Presencia de García Lorca en Argentina

Seis meses de *porteñidad*

Mucho se ha escrito sobre la visita de Federico García Lorca (1898-1936) a la Argentina, entre octubre de 1933 y marzo de 1934, invitado por la actriz Lola Membrives¹ para la reposición de *Bodas de sangre*², estrenada en Madrid, en marzo de 1933, por la compañía de Josefina Díaz y Manuel Collado. Lorca se convierte en un visitante inmediatamente mimado por un público generoso, que lo obligaba al ritual de aparecer en el escenario, escoltado por el elenco, para el saludo final, al grito de “¡El autor!”, una práctica explícita de reconocimiento, que lo llenaba de zozobra pero a la vez de gran orgullo. También, mucho se ha escrito sobre la representación de su teatro en escenarios porteños y en los de las provincias, como asimismo, de la decisiva intervención de la gran actriz catalana Margarita Xirgu, “una suerte de actriz fetiche de la cultura de la República”, en la difusión del drama lorquiano en nuestro país (Mainer, 2010: 208). Además de la Membrives, ninguna otra actriz mejor que ella para encarnar a las mujeres del teatro lorquiano: Marianita Pineda, doña Rosita, la soltera, la Madre, Yerma, dirá a propósito de ellas: “Las quiero a todas por igual. Las mujeres de Federico son extraordinarias” (Ordaz, 2005: 376)³. Es Margarita la que trae consigo uno de los pocos ejemplares encontrados de *La casa de Bernarda Alba*, la obra que García Lorca alcanza a terminar dos meses antes de ser asesinado y que con este original rescatado, la Editorial Losada de Buenos Aires publicará esta última obra de la trilogía que integra con *Bodas de sangre* y *Yerma*. Años más tarde, en 1945, la Xirgu protagonizará el estreno mundial, en el Teatro Avenida de la capital porteña, de *La casa de Bernarda Alba* y diez años más tarde, en 1958, dirigirá una versión de este “Drama de mujeres en los pueblos de España” en el Teatro Cervantes. En 1963, dirigirá a Alfredo Alcón y a María Casares en *Yerma*, en una puesta inolvidable, que habló de su conocimiento de los textos lorquianos y de su maestría para dirigirlos. En 1969, sin haber podido nunca regresar a España, muere en su exilio sudamericano, Margarita Xirgu, y ese mismo año, también muere Lola Membrives, la actriz argentina-española, casualidad histórica, último papel protagonizado por las dos actrices que con más pasión y arte interpretaron a Lorca.

La Dramaturgia de Neuquén en la Memoria

Sería injusto no reconocer a otra de las figuras que representaron la dramaturgia de García Lorca, en un lugar destacado a la actriz valenciana Eloísa Cañizares, nacida en 1910, que desde niña trasegaba los escenarios e integraba con sus padres, la compañía de Margarita Xirgu. Llega a Buenos Aires en 1930, en gira trashumante, pero se queda en el Río de la Plata para siempre. Sus interpretaciones de los textos lorquianos son memorables y se le reconoce ser una genuina portavoz del teatro del genial granadino. Uno de sus últimos espectáculos fue un unipersonal *Federico García Lorca y yo* en el que reedita textos del poeta y dramaturgo andaluz y renueva su compromiso escénico con un público que siempre está dispuesto a disfrutar la dramática del gran andaluz.

En 1938, se hace una versión fílmica de *Bodas de sangre*, dirigida por Edmundo Guibour, interpretada por Margarita Xirgu, Pedro López Lagar, Amalia Sánchez Ariño, Amelia de la Torre, Enrique Diosdado, Eloísa Vigo, Helena Cortesina y Alberto Contreras, entre otros, casi todos actores exiliados y calificados antifranquistas. La película se rodó en las sierras cordobesas, pero se estrena en Buenos Aires, en el cine Monumental, solamente se exhibió trece días, pasó sin pena ni gloria por la cartelera porteña, y nunca llegó a exhibirse en España⁴. Considerada como una joya del cine argentino, recoge por única vez una interpretación fílmica de un drama de García Lorca por la Xirgu, y permite conocer la voz y la técnica teatral de la gran actriz catalana, quien interpreta el papel de la Madre, un ser ambiguo, en tensión entre sucesos por acaecer y la venganza por lo ya sucedido.

Acordemos que la presencia de Lorca en Buenos Aires y la representación de su teatro contaron con la adhesión del público y con una entusiasta crítica, que acompañó y estimuló la concurrencia de los porteños a las funciones. Pero también, tuvo detractores y voces que se alzaron en contra de su persona y de su obra dramática, esta crítica negativa provenía de sectores ligados con la conservadora jerarquía de la Iglesia Católica y de los sectores civiles y militares del llamado nacionalismo. Aunque en la actualidad, no nos pueda llamar la atención la agresividad de cierto periodismo, nos espantan crónicas y comentarios de alguna prensa gráfica del Buenos Aires de los años '30. Un botón de muestra lo constituye una polémica que se suscitó entre *Criterio*, revista cultural de la extrema derecha católica, dirigida por monseñor Gustavo Franceschi, y *Sur*, la emblemática publicación dirigida por Victoria Ocampo, desatada por la comparación entre José María Pemán, el

La Dramaturgia de Neuquén en la Memoria

dramaturgo preferido de la falange española, y Federico García Lorca, cercano al republicanismo (Lagmanovich, 1995: 208). Con motivo del estreno, en 1937, de *El divino impaciente* de Pemán y de *Doña Rosita, la soltera* de Lorca se suscita un interesante debate que no es solo de crítica teatral sino profundamente ideológico, en el que la voz cantante de *Criterio* es el crítico José Assaf, quien no ahorra calificativos denigrantes para Lorca: “poeta gitano”, “afeminado”, “lloriqueador”, y que comparado con Pemán, “el pobre Federico no pasa de ser un modesto analfabeto”. El que defiende la obra de Lorca, es el escritor José Bianco, estrecho colaborador de la Ocampo⁵ en *Sur*, resalta a Margarita Xirgu en el papel de la soltera Rosita y al público: “se sale del Odeón reconciliado con el teatro”. (Bianco, 1937: 76)

Cartelera teatral del año 1938 en la región

No deja de sorprender el estreno, en la región del Alto Valle de Río Negro y Neuquén, de *Bodas de sangre*⁶ en ¡1938!, a apenas dos años de que García Lorca fuera asesinado en Granada (Calafati, 2011: 260). La compañía de Nieves López Marín es la encargada de la puesta, hablamos de una española, nacida en Madrid, en 1908, precoz actriz, que a sus once años ya integraba la compañía teatral de la reconocida Prudencia Griffel⁷. Nieves López Marín fue pionera de los radioteatros en Chile⁸, país al que había emigrado en 1927, de la mano de la compañía teatral de Juan Leal, años más tarde creará la suya propia: El Teatro de Ayer. En 1938, Nieves López Marín ya es una popular artista de radioteatro, escenifica las novelas y las representa en pueblos y pequeñas ciudades de las regiones chilenas con la Compañía de Teatro Itinerante. Es difícil saber cómo esta actriz española-chilena y su compañía teatral llega a la zona⁹, si habrá venido desde el sur de Chile, vía alguno de los pasos cordilleranos entre la X Región y la provincia de Neuquén o bien desde Mendoza, por Chos-Malal, primera capital del territorio, enclave teatral de las primeras décadas del siglo XX (Garrido, 2011: 62). No es de extrañar que López Marín haya elegido *Bodas de sangre*, ya que en la temporada teatral de 1937, la gran actriz Margarita Xirgu representa en el Teatro Municipal de Santiago de Chile, un nutrido repertorio lorquiano: *Doña Rosita, la soltera o El lenguaje de las flores*, *Yerma*, *La zapatera prodigiosa* y *Bodas de sangre*. Esta serie de obras de Lorca no solamente fue un suceso de público y un homenaje al dramaturgo, sino que señaló un camino para muchos elencos

La Dramaturgia de Neuquén en la Memoria

que salían a provincias y regiones, que incluían en sus repertorios los dramas del granadino, asesinado por los esbirros del general Francisco Franco. Revisada la historia del teatro en Chile, encontramos puntualmente la de los elencos universitarios, que nacieron con el impulso de muchos artistas españoles desterrados, que el Winnipeg¹⁰ colocó en el puerto de Valparaíso y aportaron su experiencia adquirida en las Misiones Pedagógicas de la II República. Las giras de Margarita Xirgu por Chile y la creación de una Academia de Arte Dramático, en Santiago, por parte de la actriz española fueron decisivas para el desarrollo del teatro chileno. No encontramos en los relatos históricos datos que nos permitan saber si Nieves López Marín se relacionó con esta actividad académica y de divulgación de la dramaturgia hispana, pero seguramente se encontraría entre las entusiastas seguidoras de la actividad de la Xirgu en Chile y no descartamos que hayan tenido ambas actrices algún contacto.

La crónica periodística local aporta singulares detalles sobre la presencia de esta compañía teatral: “Debutó con gran éxito la Compañía de Comedias Modernas Nieves López Marín”:

Ante una selecta concurrencia hizo su debut anoche -como lo anunciáramos en nuestras ediciones anteriores- en la Sala del Teatro Español, la compañía cuyo nombre figura en el epígrafe, sirviendo como base la formidable obra “Todo un hombre” del gran escritor español Miguel de Unamuno. Brindándonos una correcta y eficaz interpretación, revelando ser un conjunto de positivos valores, como muy pocos han llegado a estas latitudes. Destacándose primeramente la joven primera actriz Nieves López Marín, secundada eficazmente por la actriz de carácter Emma Valcárcel, María Luisa Fernández, dama matrona y la dama joven Aurora Castro. De los actores, el señor Juan Leal, tuvo una interpretación feliz su debut, pues nos brindó una actuación brillante a través de un esmerado matiz. Sobrio, muy correcto en todo momento. Rogelio González, actor de grandes recursos. Secundados eficazmente por los actores, Pablo Mosquera y Joaquín Mendoza. Tal como lo dijéramos anteriormente, la citada compañía reafirmó una vez más el prestigio de que venía precedido. Para hoy jueves anuncia su segunda función con la graciosa obra “Mal año de lobos”. Para mañana viernes estrenará el grandioso éxito del malogrado poeta español Federico García Lorca, titulado “Yerma”. Dada la bondad del espectáculo y el éxito del mismo, es de suponer que en la función de hoy, como en la de mañana, se vea agotada la localidad del Teatro Español. (*Río Negro*, 20/01/38: 3)

La Dramaturgia de Neuquén en la Memoria

La reseña periodística, ilustrada con una fotografía de la actriz principal, costumbre de la prensa hispana que acompañaban las reseñas teatrales con caricaturas o fotos de los actores o de las puestas escénicas, corrobora la usual categorización de las actrices y de los actores: ser primera actriz significaba ocupar la cúspide de la compañía, requería profesionalismo pero también carisma y contar con el favor del público, secundada por la “damita joven”, dotada de juventud, belleza y simpatía como principales atributos, con aspiraciones a ascender y ocupar el lugar de la primera actriz¹¹. Un caso de ascenso es el de Catalina Bárcena, damita joven de la Compañía de María Guerrero, que emigró a nuestro país y elevada a la categoría de primera actriz por Gregorio Martínez Sierra¹², dramaturgo que se refugió en Buenos Aires, durante el exilio español. La actriz de carácter, generalmente la “mala” o el contrapeso de la virtuosa protagonista, debía contar con una voz profunda y un cuerpo que se impusiera en el escenario, el público debía identificarla como la antagonista “que se las trae”. La dama matrona, generalmente una mimada cabeza del elenco, que en su madurez y vejez se resignaba a jugar el rol de madre, de abuela o de la anciana sabia, es el caso de Eva Franco o de Milagros de la Vega en la escena nacional. En cuanto a los actores sufrían la misma estigmatización: actor joven, actor de reparto, también estaba el de “carácter”, el “cómico” heredero de la *figura del donaire* del teatro lopesco.

Es muy interesante analizar el repertorio de las obras que la actriz Nieves López Marín representó en ese año de 1938, en la región del Alto Valle de Río Negro y Neuquén. Creemos que la selección del repertorio de esta compañía itinerante pasaba por cierto eclecticismo, ya que en esa misma gira, integraban el repertorio: *El Padre Pitillo* de Carlos Arniches¹³, *Todo un hombre* de Miguel de Unamuno y *Mal año de lobos* de Manuel Linares Rivas (Calafati, 2011: 6). García Lorca debió, entonces, compartir cartelera con el más popular de los autores del teatro comercial de España, como es Carlos Arniches, quien recién llegado a la Argentina, estrena con la Compañía de Valeriano León y Aurora Redondo, *El Padre Pitillo* en el Teatro Cómico de Buenos Aires, con un éxito apabullante de más de quinientas representaciones, entre abril y noviembre de 1937. Luego, la pieza comienza a recorrer las provincias y así, precedida de ese gran éxito, arriba a los escenarios norpatagónicos. *El Padre Pitillo* es una comedia algo ingenua, plantea el enfrentamiento entre dos familias de una aldea castellana, de la que es párroco don Froilán, un cura algo

La Dramaturgia de Neuquén en la Memoria

excéntrico, que da refugio a Rosita, una joven deshonrada por Bernabé, el señorito del pueblo. En este enfrentamiento entre la familia del cacique y la de la joven caída en desgracia se filtran ecos de la guerra entre republicanos y sublevados en la Guerra Civil. Aunque Arniches, que no había tomado partido por los acontecimientos que convulsionaban a su patria, no profundiza esa línea confrontativa y resuelve el conflicto con un mensaje conciliador, dándole un cierre convencional (Diago, 1995: 207). Esta pieza provocará una dura crítica del diario *ABC*, cuyo cronista en la reseña que escribe cuando la obra se estrena en el Teatro Lara de Madrid, en 1939, emite un lapidario comentario: “comedia de corrientes turbias de un romanticismo trasnochado” (Ríos Carratalá, 2006: 45). Me interesa detenerme en un párrafo de una carta de Carlos Arniches, citada por Vicente Ramos, en la que da cuenta de una apreciación sobre el público argentino de aquella época. La carta, fechada en diciembre de 1937, dice:

(...) la gira por el interior de estos pueblos de Argentina mediana de resultados. No hay afición al teatro, ni les importa nada que sea cultura ni arte. De América, Buenos Aires y nada más. (Ramos, 1996)

Puede tomarse semejante juicio como el de un exigente autor, al que le molesta un público poco entrenado como espectador, pero no deja de ser un indicio de que la recepción teatral, en las provincias, aún distaba de conformar las expectativas de dramaturgos y actores. También, es sano contextualizar este comentario de Arniches, en el rechazo de muchos exiliados por la nueva realidad del país de exilio, como bien lo analiza Emilia Zuleta al citar comentarios muy peyorativos sobre el público argentino de Ramón Pérez de Ayala y de Rosa Chacel. (2009: 41)

Llama la atención el caso de *Todo un hombre*, escenificación de una novela escrita por don Miguel de Unamuno, en 1920, cuyo título completo es *Nada menos que todo un hombre*. La escenificación en cinco jornadas, considerada un drama en tres actos, fue realizada por Julio de Hoyos, estrenada en el Teatro Infanta Beatriz de Madrid, en diciembre de 1925, y publicada en 1926 por la Sociedad de Autores Españoles, Comedias Nº 20. Decimos que la puesta de esta pieza en teatros de la región, se trata de un caso llamativo, porque *Todo un hombre* es un texto psicologista, en el que su protagonista¹⁴ se debate entre el “deber ser” y la realidad, ejemplarizando la tesis unamuniana sobre la voluntad del ser. Es una incógnita cómo habrá sido receptionada la obra, ya que la ambigüedad en la que se debate el protagonista ante una presunta infidelidad de su esposa y su grandeza de espíritu rayana en cierto paternalismo, convierten

La Dramaturgia de Neuquén en la Memoria

a esta pieza en un texto que no buscaba entretener sino perturbar e inquietar al espectador. Aunque la crónica del periódico *Río Negro*, citada anteriormente, elogia “la formidable obra”, nos queda la duda sobre la recepción de una adaptación de la escindida y amarga literatura de Unamuno, al que desvelaba la idea de escribir un “teatro de masas” (Mainer, 2010: 206). Años más tarde, Homero Manzi y Ulises Petit de Murat escribieron un guión sobre el texto unamuniano, para la película que dirigió Pierre Chenal en 1943, protagonizada por los actores argentinos, más famosos de esa década: Francisco Petrone, Amelia Bence y Guillermo Battaglia. Los espectadores locales de 1938 habrán tenido la oportunidad de reconocer en la versión fílmica, la puesta de la actriz española-chilena y su compañía y comparar en perspectiva, el tratamiento del conflicto.

Con respecto a *Mal año de lobos* de Manuel Linares Rivas¹⁵, un famoso dramaturgo coruñés, fue estrenada en el Teatro Lara en octubre de 1927 y publicada en Buenos Aires, por *Teatro Selecto, Colección Joyas Literarias*, en ese mismo año. *Mal año de lobos*, melodrama en tres actos, es un drama rural, que transcurre en una Galicia aún más primitiva que la de Valle Inclán en su drama *El embrujado*. Las obras elegidas por Nieves López Marín podían constituir un repertorio variado pero observemos que todas son de autores españoles, muy conocidos, muy populares tanto en España como en Argentina. Las tres recogen prejuicios pueblerinos, atavismos, conductas instintivas o poco racionales, excesos pasionales; todas propuestas atrayentes, “taquilleras” diríamos hoy, de teatro de autor. Se garantizaba para el público de estos lares la posibilidad de presenciar piezas estrenadas casi simultáneamente en la Gran Vía, en la Avenida de Mayo y en las salas barridas por el viento patagónico, y que abordaban temas para nada ajenos a los conflictos de sus habitantes.

Asimismo, ese año de 1938, se inaugura el Teatro Español de la ciudad de Neuquén, ignoramos si esta representación de *Bodas de sangre* habrá tenido lugar en el flamante teatro. Con respecto a la recepción de *Bodas de sangre*, debemos recordar que el público neuquino estaba ya familiarizado con los dramas rurales de Jacinto Benavente, de los que Lorca era conocedor, como es el caso de *La malquerida* (1913), que en repetidas funciones se había representado en la región. Esta familiaridad con los dramas rurales nos induce a pensar que la pieza lorquiana, con su alto voltaje de celos, traiciones entre familias enemigas, venganzas, intervenciones alucinadas de la Muerte-Luna, en medio de agoreros leñadores, tiene que haber impresionado profundamente en la sensibilidad

La Dramaturgia de Neuquén en la Memoria

de los espectadores. Desconocemos cómo puede haber sido la puesta de una pieza que huía de la estética realista, inscribiéndose en el vanguardismo, con una retórica cercana al surrealismo, el más lírico de los dramas rurales de Lorca. Podemos imaginar que esta pieza dramática haya sido montada incorporándole algún efecto visual, que dejara entrever las figuras alucinadas y espectrales de la Muerte y la Luna. O bien, imaginar que los actores o actrices que encarnaban estos personajes fantasmales, someterían sus apariencias a las requeridas por la circunstancia escénica, teñida de profundo simbolismo. Con respecto a la gestualidad y dicción de Nieves López Marín y de su elenco, tampoco contamos con registros, pero ateniéndonos a la formación de la actriz principal, adquirida junto a actrices de la escuela clásica española, y conociendo la calidad de la poesía lorquiana, no dudamos en pensar que el espectador tal vez, no percibiera el simbolismo del pensamiento pero sí, la sonoridad mágica del verso. En plan de suposiciones, cuando hablamos de recepción de la dramaturgia de García Lorca en la región, concebimos como público a la elite que concurría a las salas, no al pueblo llano que prefería otro tipo de espectáculos.

Mientras en Neuquén se estrenaba este drama rural, que muestra un clima de violencia contenida de la campiña andaluza, en Buenos Aires, en el Teatro Renacimiento, tenía lugar un festival del ayuda al Gobierno republicano, al que asistió el último embajador de la República Española, Ángel Ossorio y Gallardo. Alumnos de escuelas primarias protagonizaron “un cuadro vivo”: una milicianita bailó con un gauchito, otra cantó el himno de la Pasionaria¹⁶ y otra recitó poesías alusivas a la lucha”, según la crónica del periódico *Orientación* del 27 de diciembre de 1938. En junio de ese año (1938), en Río Gallegos, provincia de Santa Cruz, la Compañía de dramas y comedias, encabezada por María Llopart, dirigida por Enrique Barrenechea, pone en escena *Yerma* y *Bodas de sangre*, con un “éxito rotundo” (Arpes, 2008: 8), hecho relevante no solamente por ser García Lorca el dramaturgo elegido sino porque la función fue a beneficio de la República.

Si *Yerma. Poema trágico*, estrenada por Margarita Xirgu en el Teatro Español de Madrid, en 1934, fue también elegida en esa gira de 1938, por Nieves López Marín, estamos ante otra monumental tragedia, tal vez la más intimista y desgarrada de las piezas de la trilogía lorquiana. La obsesión de Yerma por tener un hijo es el motivo excluyente de la obra, es complejo el tratamiento del conflicto, porque no queda claro si esa

La Dramaturgia de Neuquén en la Memoria

obsesión se debe a un problema biológico o es por la falta de interés de Juan, el esposo, campesino insoldable e inescrutable, o bien por cumplir un poderoso mandato social de ser madre. No deja de asombrarnos que se haya representado esta tragedia rural, sabemos que en General Roca, no hay información cierta de que la compañía replicara funciones en Neuquén. De ser así, a los espectadores se les habrá negado la oportunidad de percibir el drama de esta heroína, sacada de la galería de mujeres alucinadas de su *Romancero gitano*, que transita un campo andaluz ubérrimo en “crías tiernas” pero que a Yerma le está vedado ser fecundada. Lorca no escatima críticas a la moral cerril de los terratenientes andaluces, a sus prejuicios, a las relaciones familiares o vecinales atravesadas por odios ancestrales como tampoco deja de exaltar lo más puro e ingenuo de sus costumbres y su acervo folklórico, recogido en canciones y bailes de la oralidad rural.

Esta llegada de Lorca a los escenarios patagónicos no es solamente una prueba de la repercusión, en estas lejanías sureñas, de la teatralidad de las ciudades más importantes, es también un mérito de esta compañía trashumante de la actriz española-chilena pero también de la voluntad de los empresarios teatrales de la zona, que colaboraban en que el “malogrado” (como lo denomina el cronista) Federico García Lorca sea conocido, gustado y que su teatro sea transmitido.

Llegado a este punto se nos impone una reflexión relacionada con la conformación de los públicos en esta región de la Norpatagonia, en la década de 1930. Nos queda en claro que existían dos sectores sociales bien diferenciados: el de una elite integrada por una incipiente clase media, que concurría a las salas en las que las compañías representaban las obras hispanas y que constituía el público más urbano y del que surgirán los grupos vocacionales locales que convivían con las compañías españolas. El otro sector social, integrado por obreros transitorios, pequeños crianceros, chacareros inmigrantes, artesanos, peones jornaleros, acudía a los espectáculos circenses, a las ferias y kermeses, en las que se representaban sainetes y mimodramas; pertenecía a un público menos exigente, que buscaba sencilla diversión. Aun cuando hubiera estos diferentes públicos reinaba cierta armonía entre la praxis política y la social que daba cuenta de la coherencia ideológica entre los productores de una cultura cuyo modelo era España, de ahí que la dramaturgia española dominara la escena.

**Tiempos de la II República y de la Guerra Civil
en la región norpatagónica**

Ecós en la prensa escrita

No creemos que la representación de este drama lorquiano en 1938, haya sido porque reflejara la “mentalidad dominante” de la sociedad neuquina de los años treinta, que deseaba rescatar la dramaturgia de un poeta y dramaturgo, una de las primeras víctimas de una guerra fratricida (Seibel, 1994: 202). La historia del entonces territorio muestra una conducta pendular con respecto a la Guerra Civil Española (1936-1939), la toma de posiciones frente a este hecho que desangró a la sociedad española y causó el horror del mundo, no tuvo la repercusión ni la fervorosa militancia que se dio en Buenos Aires, Santa Fe, Córdoba, Tucumán o en la más cercana Bahía Blanca. Para una mejor comprensión del impacto que la sublevación militar en julio de 1936 y la consiguiente Guerra Civil provocan en Argentina, es necesario señalar que la cantidad de españoles residentes se calculaba entre un millón y medio a dos millones, en un país que tenía aproximadamente doce millones de habitantes (Rein, 2003: 169). Por lo tanto, en ciudades y pueblos, la Guerra Civil Española fue tema excluyente en los debates políticos, en las sobremesas familiares, en las mesas de café, en las trastiendas de almacenes; en síntesis fue un tema que penetró hondo en la vida cotidiana de los argentinos. No había en Neuquén una Avenida de Mayo, trinchera porteña, en la que se cruzasen nacionalistas y republicanos, ni volaran mesas como las del Café Iberia en fervorizadas escaramuzas ideológicas. Desconocemos si hubo este tipo de enfrentamientos, los periódicos de la época no lo reflejan, pero sí se sabe que funcionó algún comité de ayuda¹⁷ como los tantos que activaban en otras ciudades y pueblos patagónicos, como Puerto San Julián, Comodoro Rivadavia, San Antonio Oeste, Villa Regina. Muchos de ellos eran recorridos por emisarios de las organizaciones que nacieron en nuestro país en ayuda de los leales a la II República Española¹⁸. Pedro Grosso delegado de FOARE, Federación de Organismos de Ayuda a la República Española, recorrió en 1937 los Territorios Nacionales de la Patagonia, buscando ayuda para el Gobierno Español del Frente Popular: Río Colorado, Cipolletti, Cinco Saltos, Neuquén, Plaza Huincul, Zapala, Bariloche, San Antonio Oeste, Carmen de Patagones y pueblos del litoral atlántico hasta Puerto San Julián (Montenegro, 2002: 99). En muchos

La Dramaturgia de Neuquén en la Memoria

de ellos funcionaron, durante los años de la contienda y aún después de terminada la guerra, comités de ayuda. Un ejemplo de esta militancia es el testimonio de Francisco Muñoz Muñoz, un joven español que llegó al Territorio de Río Negro en 1929, y que participó activamente en un Comité creado en la localidad de San Antonio, recaudando fondos que eran enviados a los combatientes republicanos. (Yappert: *rionegro/on line*)

En la década de 1930, los diarios nacionales de mayor tirada eran *La Nación* y *La Prensa*, contaban con corresponsales en España y predicaban a favor de los sublevados, desde el comienzo de la contienda y así mantuvieron la línea editorial durante los tres años que duró la Guerra Civil. Prueba de esto son los titulares: “El país entero lucha en el lado de los nacionalistas” (4/06/38), “Los nacionalistas luchan por restaurar a España” (19/06/38), “Tarragona fue ocupada por los nacionalistas” (enero de 1939), “El estado de guerra rige en todo el territorio catalán” (enero/39). Frente a ellos, el diario *Crítica*, fundado por Natalio Botana, vespertino muy popular, el de mayor circulación a mediados de la década de 1930, estaba a favor de las fuerzas republicanas¹⁹; sus titulares así lo demostraban: “Heroicamente se conducen las milicias” (29/07/36), “El proletariado español luchará para aplastar el fascismo” (8/08/36), “En España se está decidiendo la vida de la democracia” (29/07/36), “La destrucción de Guernika es una destrucción incalificable” (27/04/37), hasta el titular más agónico: “Cayó Barcelona pero la República no está vencida” (21/01/39). También, el diario vespertino radical *Noticias Gráficas* y el semanario *La Vanguardia*, órgano del Partido Socialista argentino, se ubicaron abiertamente del lado de los republicanos.

El periódico *Río Negro*, de General Roca, abre el año 1936, en la columna “Brújula de Bolsillo” (23/01/36, p. 2) con un artículo de Enrique González Tuñón, titulado: “Valle Inclán contra el Fascismo y la Guerra”, promesa de una línea editorial firme, en contra de la política expansionista de la ideología totalitaria, firmeza que no se mantuvo durante los tres años que dura la Guerra Civil Española. Si bien, el 23 de julio de 1936, apenas cuatro días después de la sublevación de Franco, en Melilla, contra la República Española, en su página 1, hay una nota editorial, “La tragedia de España”, de decidida defensa de la legalidad del Gobierno democrático, y en la página 10: “El perfil del momento” firmado por Manuel Azaña sobre el asesinato de Calvo Sotelo, detonante de la asonada militar, no se publicarán más noticias hasta un mes después, y no habrá, en ese año, más notas editoriales sobre el tema. En la edición del 13 de agosto aparece un

La Dramaturgia de Neuquén en la Memoria

comunicado del embajador de Argentina en España, Daniel García Mansilla, que con el titular “Noticias de España”, da cuenta de la salida de refugiados y el 20 de agosto se convoca a una velada local, en la que se proyectará la película *Nobleza baturra*²⁰, en beneficio de la Cruz Roja Española. En las ediciones del 3 y del 10 de setiembre se brinda noticia de dos veladas a beneficio también de la Cruz Roja Española realizadas el 24 y 25 de agosto, en el cine Odeón de Neuquén, y también se publica el resultado de una colecta, auspiciada por la Asociación Española de General Roca, de mil quinientos cincuenta y cuatro pesos con treinta centavos, remitida a la Asociación Patriótica Española²¹. La edición del 8 de octubre, página 3, informa que la Asociación Patriótica Española ha resuelto no conmemorar el “Día de la Raza” y en la del 15 de octubre, página 8, dice que la Asociación Española de Neuquén adhirió a esta resolución y tampoco festejó. Transcurrido el primer año de la guerra, esas son solamente las noticias que publicó el periódico roquense, por lo tanto la única forma de obtener más información sobre la guerra española era a través de los diarios nacionales. Imaginamos que otra vía de información serían las cartas que los españoles residentes recibirían de los familiares que sufrían la contienda, tanto de un bando como del otro, pero ese interesante testimonio escrito habrá quedado en el fondo de los baúles o el tiempo los habrá destruido.

En 1937, el diario ofrece regular información, el 25 de marzo, página 5, sobre la conformación de la Comisión local de ayuda al gobierno republicano español: “Comisión de amigos de la República Española”²² afiliada a la Comisión Auxiliar de Madrid en Buenos Aires, y el 1 de abril se repite una nota similar, con una reseña de un *picnic* realizado en una chacra del vecino Claudio Uriate, con una recaudación generosa de los asistentes²³. El 18 de julio, al cumplirse un año de la Guerra, encontramos en la página 5, “La tragedia española”: extensa columna, en la que el editorialista aclara que escribe “despojado de parcialidades de cualquier carácter”, pero equipara a los bandos enfrentados, no discrimina entre legales y sublevados, y la norma periodística de pretendida neutralidad le hace desconocer que en España, en 1937, se estaba librando una batalla contra el fascismo, que luego llevará a las naciones europeas a la Segunda Guerra Mundial. Renueva lo expresado un año antes (23/07/36), los votos para que cese la guerra y el derramamiento de sangre, las “pasiones desatadas”, el “quebrantamiento material de la nación”, el “divisionismo fraternal que ha hecho enemigos a los hombres hermanados por la sangre y

La Dramaturgia de Neuquén en la Memoria

por la raza”, toda una retórica que no pone en juego una opinión clara del periódico sobre el conflicto. La editorial termina con un corolario de reconciliación, de pretendida prescindencia:

Dejemos que cada cual atribuya cargos y culpas a hombres e ideas y formulemos un voto porque cese esa guerra española, porque se establezca la normalidad interna de la nación y porque se atemperen, definitivamente, los ánimos en esfuerzo por devolver a la gloriosa patria hispana la paz y la felicidad que le arrebataron en una hora de triste recordación.

Ratificando la liberalidad que parece caracterizaba a esta prensa escrita valletana, el 5/08/37, página 5, un título sorprende, “Falange Española Nacional Sindicalista”²⁴:

Informa sobre la constitución de la Delegación en la zona del Alto Valle, de una sede dependiente de la Comisión Central en Buenos Aires, cuya misión será: “acercar a los españoles que deseen comunicarse con la España Nacionalista y ponerse a disposición de los simpatizantes con el Jefe del Movimiento Generalísimo Francisco Franco. Recomiendan enviar correspondencia Vía Lisboa o Vía Gibraltar.

“Una de cal y otra de arena”: en la edición del jueves siguiente, 12/08/37, el *Río Negro* anuncia la constitución del “Centro Republicano Español”²⁵, que pretende agrupar a todos los republicanos españoles de la localidad. Este centro no debe haber contado con las simpatías gubernamentales, ya que el 2 de diciembre de ese año, página 3, el periódico da cuenta de que: “La policía prohibió la realización cinematográfica del Centro Republicano Español”, la película en cuestión es *Fuego en España* de Hispano Film Argentina²⁶, un documental elaborado con imágenes de diversas fuentes cinematográficas, entre ellas el noticiario “España al día”, cuyas noticias estaban prácticamente completas y comprendían desde el inicio de la guerra hasta el verano de 1937 (Crusells, 2002: 44). El Inspector de Policía Juan Carrasco aplica un decreto del Gobierno del Territorio Nacional, de setiembre de 1937, que “prohibía las manifestaciones solidarias con los bandos en lucha en España”. El presidente, don Anacleto del Hierro interpone un recurso ante el Tribunal, que fue desestimado por el procurador fiscal “con costas”. Es decir que no solamente se ejercía una “salomónica censura” sino que a quien protestaba ante tan disparatada norma, se hacía pasible de costear los gastos del reclamo.

La Dramaturgia de Neuquén en la Memoria

Llega el año 1938, segundo de la guerra, el 18 de febrero, el periódico *Río Negro*, página 2, en una “Gacetilla Literaria” firmada por Teodoro Berro, comenta el drama de los escritores exiliados, entre los que se encuentran el dramaturgo Gregorio Martínez Sierra y la actriz Catalina Bárcena, con su compañía teatral. El doloroso tema de los artistas españoles que se refugiaban en nuestro país no tuvo espacio en la prensa local, no encontramos, salvo este comentario ningún otro que refiera la diáspora de la “España peregrina”. En las páginas 1 y 2 de ese mismo ejemplar, la línea editorial se muestra de acuerdo con la decisión de “unificar las colectas destinadas a España”, considera que le parece bien, ya que “las donaciones parten de comisiones sin ninguna orientación determinada”. Interpretación, que por supuesto no compartimos, olvida el periódico que el bando franquista contaba con apoyo económico, en pertrechos y en soldados de la Italia de Mussolini y de la Alemania de Hitler, y que la República languidecía entre la generosa, aunque insuficiente, participación de las Brigadas Internacionales y el progresivo abandono de la Rusia estalinista y la especulación de las potencias europeas como Francia e Inglaterra, que crean su “Comité de no Intervención”. Además, no era cierto que las comisiones que trabajaban en ayuda de cada una de las facciones enfrentadas no tenían orientación determinada. A propósito, viene a cuento la anécdota de un poblador de Villa Regina²⁷, integrante de un Comité de apoyo a la España Republicana, que refería la frustración que sintieron defensores de la República, cuando enviaron una modesta suma de dinero, reunida con sacrificio, y esa misma semana se enteran de que la viuda de Canale, la dueña de la famosa fábrica de bizcochos, había enviado a Franco un aporte que representaba diez veces más que la suma reunida por ellos.

La Asociación Española neuquina estaba integrada por españoles emigrados, en su gran mayoría, empleados, pequeños comerciantes y productores. Durante los años de la II República (1931-1939) se supone que muchos de ellos habrían acordado con el nuevo sistema de gobierno. Las Actas de las reuniones no revelan posturas políticas partidarias, ya que era un axioma indiscutible que los partidismos no debían interferir en la vida institucional. Sin embargo, una vez finalizada la Guerra y vencidos los republicanos, se discute en el seno de la comisión directiva si se debía “reemplazar la bandera tricolor republicana por la rojo y gualda monárquica” (Calderón, 2009: 199). En la Asamblea General del 23 de julio de 1939, se discute un Proyecto presentado por el asociado Ernesto

La Dramaturgia de Neuquén en la Memoria

Serrano sobre el uso de la bandera española y su sustitución por la bandera argentina²⁸. De la discusión se deduce que hay un enfrentamiento entre quienes apoyaban la democracia, rechazaban el fascismo, y quienes aceptan el nuevo régimen de derechas, que se convertiría en una dictadura por más de cuatro décadas. La lectura del acta de esa Asamblea permite comprobar esta disparidad de ideas, que habla de un inevitable pensamiento escindido. Esto ocurría en el contexto de un gobierno conservador en la Argentina, depositario del golpismo de José Félix Uriburu (cabeza del primer Golpe de Estado del 6 de setiembre de 1930), nos referimos al de Agustín P. Justo (período 1932-1938), que se había apresurado a reconocer la legalidad de Franco, aún antes de que cayeran Madrid y Valencia (abril de 1939). Es época de “década infame”, en ese marco pueden comprenderse los planteos timoratos de estos españoles, que se quedan en las formas de un símbolo, que se ha vaciado de representatividad, aunque no hay que dejar de reconocer cierto espíritu conciliador al proponer izar solamente la bandera argentina.

García Lorca Prohibido en el Comahue

Desde aquel 1938 y por muchos años, no será Federico García Lorca un dramaturgo elegido por los elencos locales ni por los que llegaban desde otros lugares. Recién en 1968, y en un accidentado suceso, el Conjunto Vocacional del Café Teatral, pone en escena “El Retablillo de Don Cristóbal. Farsa para el guiñol”, una de sus *Cinco farsas breves*, escritas en distintas épocas y publicadas juntas por primera vez, por Guillermo de Torre, en la Editorial Losada de Buenos Aires, en 1953. Texto que incluye además: *Los títeres de cachiporra*, *La doncella*, *el marinero y el estudiante*, *El paseo de Buster Keaton* y *Quimera*. Son sus obras guiñolescas, compuestas algunas, en su primera juventud y representadas en fiestas familiares, en teatrillos de títeres ambulantes, integraban, también, el repertorio del conjunto de los estudiantes universitarios de La Barraca²⁹, en tiempos de la II República. Esta farsa guiñolesca tenía un antecedente en *Los títeres de cachiporra. Tragicomedia de don Cristobita y la señá Rosita*, en la que el adulterio de la protagonista es real, como lo es la descompostura final del muñeco Cristóbal, viejo miserable que ha obtenido a la muchachita comprándosela a su propia madre. *El Retablillo de Don Cristóbal*, escrita en 1931, trata un tema similar, en la que el

La Dramaturgia de Neuquén en la Memoria

marido cornudo mata a la suegra y no alcanza a hacerlo con la dulce doña Rosita porque el director se lo impide. El mismo García Lorca había montado su *Retablillo*, en Buenos Aires, pocos días antes de su regreso a España, la noche del 26 de marzo de 1934, en el vestíbulo del Teatro Avenida, cuando organiza una representación titiritera, “como demostración de afecto a los cronistas de teatro y escritores de la ciudad de Santa María de los Buenos Aires”, según rezaba el programa de mano. “Resultó muy simpática la fiesta de anoche en el Avenida” tituló el diario *Última Hora* al día siguiente, hubo titulares semejantes en *Noticias Gráficas* y en *Crítica*, los diarios populares de mayor tirada en la capital argentina, que replicaron reseñas de la velada, en la que se representaron *Los dos habladores*, un gracioso entremés cervantino, con música de Manuel de Falla, una escena de *Las Euménides* de Esquilo, dirigida por Antonio Cunil Cabanillas y:

(...) como broche de oro, una primicia, mi *Retablillo de don Cristóbal y doña Rosita* (aquella tragicomedia que representaba en casa para los niños, hace mil años, cuando don Manuel de Falla me acompañó al piano), pero esta vez totalmente arreglada para la ocasión, que subtité *Aleluya popular basado en el viejo y desvergonzado guñol andaluz*, con decorados de Manuel Fontanals y los muñecos de Arancibia³⁰. (Roffé, 2006: 150)

El Conjunto Vocacional del Café Teatral³¹, cuyo mentor era el actor y promotor teatral Norman Portanko, funcionaba en un local del Bulevar Alvear 276 de la ciudad de Neuquén y había inaugurado una novedosa sala, en la que los espectadores además de presenciar un espectáculo artístico tomaban un café o una copa y luego de la función podían quedarse en animadas charlas, para comentar la actuación y la pieza representada. Según recuerda Portanko, la idea había sido tomada de un espacio similar, que funcionaba en la ciudad de Buenos Aires, La Botica del Ángel de Eduardo Bergara Leumann, y fue el primer café *concert* del interior del país. Para la pueblerina ciudad que era Neuquén, en la década de 1960, esta modalidad daba la ilusión de estar en una urbe cultural, a la moda europea o porteña. Hablábamos en el párrafo anterior de “accidentado suceso”, en realidad se trató de un caso de censura ejercido por las autoridades municipales³² de la vecina Cipolletti (Río Negro), en donde se había prohibido la representación del *Retablillo*, que pretendían hacer unos jóvenes estudiantes, integrantes de un conjunto vocacional, llamado Siglo XXI. Julio Piquer, un profesor de Arte Dramático, actor y especialista

La Dramaturgia de Neuquén en la Memoria

en Lorca, contratado por la Dirección de Cultura, les había impartido un seminario de actuación y como corolario del mismo los chicos y chicas asistentes representarían la farsa guñolesca *El Retablillo de Don Cristóbal*. Mientras los chicos ensayaban, trascendió entre los padres la letra de los parlamentos de los personajes y la pacatería de algunos, los prejuicios de otros y la supina ignorancia de todos, que pusieron el grito en el cielo, colocando a García Lorca en el *Index* de la censura cipoleña, impidió que la obra, desenfadada y divertida, se representara. Estalló el escándalo, era inaudito que en el año del Mayo francés y de la “Imaginación al poder” se prohibiera a Lorca en la Norpatagonia. Aunque, en el contexto del “onganiato”, no fuera tan inaudito... de ahí que algún ingenioso periodista titulara su crónica, comentando el caso como: “El *Bomarzo* cipoleño”, ya que por esos años de ridículas censuras, el gobierno de facto del general Juan Carlos Onganía había prohibido, en julio de 1967, la puesta en el Teatro Colón, de la ópera *Bomarzo*³³, con música del maestro Alberto Ginastera, guión de Manuel Mujica Láinez, autor de la novela del mismo nombre. Esta ridícula prohibición, motivada “para resguardar la moral pública”, provocó la indignación del público porteño y en el Instituto Di Tella, emblemático espacio de vanguardia cultural de la capital, se realiza un acto de reparación al compositor Ginastera y al novelista Mujica Láinez; la ópera se estrena, luego, con gran éxito, en marzo del 1968, en el Lincoln Center de Nueva York.

Como desagravio al poeta-dramaturgo, al que le gustaba escandalizar: “una de las finalidades de mi teatro es precisamente aspa ventar y aterrar un poco. Estoy seguro y contento de escandalizar” (García Lorca, 1996: 612), y también al profesor y a los jóvenes cipoleños, los actores neuquinos deciden poner *El Retablillo de Don Cristóbal* en el Café Teatral, con dirección de Darío Altomaro, y la actuación de Raúl Domínguez, Alicia Villaverde y Norman Portanko. Imitando los movimientos espásticos de las marionetas, provistos de unas esperpénticas máscaras, asumen los papeles de doña Rosita, don Cristóbal y de la Madre, mientras una voz en *off* recitaba los poéticos parlamentos. Las máscaras habían sido construidas por el plástico Jorge, “Tito”, Gueijman, otro de los que sostenían la experiencia de Café Teatral, y los efectos lumínicos y de sonido estuvieron a cargo de “Patín”, un peruano “anequeniado”, tan hábil en el manejo de las luces y el sonido como amante del teatro. El espectáculo fue de una novedad y riqueza plástica inusitada, justamente porque los actores se excluyeron como tales y prestaron sus cuerpos a las

La Dramaturgia de Neuquén en la Memoria

marionetas, acentuado la finalidad liberadora de las formas. Además, se respetaba el espíritu del teatro de García Lorca, sobre todo el titiritesco, cuya filosofía se basa en la necesidad de que sea el personaje y no el intérprete, el protagonista. (Ibarzábal, 2008: 213)

García Lorca sabía de prohibiciones y de represiones, él mismo, admite cargar los parlamentos de picardía, animándose a salpicarlos con algunas “palabrotas”, entre las que “culito” rima con “quesito”, por eso en el prólogo, explicita el pacto con los espectadores y en la representación porteña lo titula *Desvergonzado guiñol andaluz*:

Señoras y Señores:

El poeta que ha interpretado y recogido de labios populares esta farsa de guiñol tiene la evidencia que el público culto de esta tarde sabrá recoger, con inteligencia y corazón limpio, el delicioso y duro lenguaje de los muñecos. Todo el guiñol popular tiene este ritmo, esta fantasía y esta encantadora libertad que el poeta ha conservado en el diálogo. El guiñol es la expresión de la fantasía del pueblo y da el clima de su gracia e inocencia. Así pues, el poeta sabe que el público oirá con alegría y sencillez, expresiones y vocablos que nacen de la tierra y que servirán de limpieza en una época en que maldades, errores y sentimientos turbios llegan hasta lo más hondo de los hogares.

Y, a modo de epílogo, cierra la farsa, mientras el Director toma los muñecos y se queda con ellos mostrándolos al público, diciendo:

(...) Las malas palabras adquieren ingenuidad y frescura dichas por muñecos que miman el encanto de esta viejísima farsa rural. Llenemos el teatro de espigas frescas, debajo de las cuales vayan palabrotas que luchen en escena con el tedio y la vulgaridad a la que la tenemos condenada, y saludemos hoy en “La Tarumba de don Cristóbal” el andaluz, primo del Bululú gallego y cuñado de la tía Norica de Cádiz; hermano de Monsieur Guiñol de París, y tío de don Arlequín, de Bérnago, como a uno de los personajes donde sigue pura la vieja esencia del teatro.

BIBLIOGRAFÍA

- AZNAR SOLER, Manuel (1997). “El teatro español durante la II República (1931-1939)”. *Monteagudo*, 3ª época, N° 2, p. 45-58.
- BAREA, Arturo (1956). *Lorca, el poeta y su pueblo*. Buenos Aires: Losada.
- BIANCO, José (1937). *Sur*, VII, 32. Buenos Aires, p. 75-80.
- CALAFATI, Osvaldo (2011). *Historia del teatro de Neuquén*. Neuquén: Educo.

La Dramaturgia de Neuquén en la Memoria

- CALDERÓN, Carlos-ZANINI, Silvia (2009). *Asociación Española de Socorros Mutuos de Neuquén: una historia de cien años*. Tomo I: 1909-1959. Neuquén: Educo.
- CRUSELLS, Magí (2002). *Las Brigadas Internacionales en la pantalla*. Universidad de Castilla La Mancha.
- DIAGO, Nel (1995). “La Guerra Civil Española en el teatro argentino de la época”, en Pellettieri, Osvaldo. *El teatro y los días*. Buenos Aires: Galerna, p. 205-216.
- DUBATTI, Jorge (2012). “Un pueblo conquistado por Lorca”, diario *Tiempo Argentino*, 23/12/2012.
- (2012). *Cien años de Teatro Argentino. Desde 1910 a nuestros días*. Buenos Aires: Editorial Biblos.
- FERNÁNDEZ, Ángel Raimundo (1998). “Apuntes sobre el teatro histórico español del siglo XX”, en Spang, Kurt (Ed.). *El drama histórico. Teoría y comentarios*. Pamplona: Eunsa, p. 216-238.
- FERNÁNDEZ, Víctor (Ed.) (2008). *Cartas de Vicenta Lorca a su hijo Federico*. Barcelona: Letras.
- GARCÍA LORCA, Federico (1996). *Obras completas*, edición de Miguel García-Posada. Barcelona: Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores.
- GARRIDO, Margarita (2011). “Fantasmal presencia de la ausencia en la dramaturgia de Neuquén”, *Actas de las II Jornadas de las Dramaturgias de la Norpatagonia argentina: Neuquén*. Neuquén: Educo, p. 61-80.
- GIBSON, Ian (1998). *Vida, pasión y muerte de Federico García Lorca (1898-1936)*. Barcelona: Plaza y Janés.
- GOLDAR, Ernesto (1986). *Los argentinos y la Guerra Civil Española*. Buenos Aires: Plus Ultra.
- GÓMEZ TORRES, Ana (1994). “La carnavalización en el teatro. Los títeres y la ruptura del canon dramático”, en www.anmal.es/numero_12/gomez.htm.
- IBARZÁBAL, Clara María (2008). “Buscando al actor lorquiano”, en Dubatti, Jorge (Coord.). *Historia del actor. De la escena clásica al presente*. Buenos Aires: Galerna, p. 201-214.
- LAGMANOVICH, David (1995). “Pemán y García Lorca en la escena de Buenos Aires, 1937”, en Pellettieri, Osvaldo. *El teatro y los días*. Buenos Aires: Galerna, p. 197-204.
- MAINER, José Carlos (2010). “La profesión de los escritores. El negocio de las Letras” y “Después de 1930: el Teatro de García Lorca”, en *Historia de*

La Dramaturgia de Neuquén en la Memoria

- la literatura española. Modernidad y nacionalismo. 1900-1939.* Barcelona: Crítica, p. 165-210/583-590.
- MONTENEGRO, Silvia (2002). “La Guerra Civil española y la política en Argentina”. Tesis Doctoral. Madrid: Universidad Complutense.
- MUCHNIK, Daniel (2004). *Gallo rojo/Gallo negro. Los intereses en juego en la Guerra Civil Española.* Buenos Aires: Grupo Norma.
- ORDAZ, Luis (2005). *Personalidades, personajes y temas del teatro argentino.* Buenos Aires: Inteatro, tomo I.
- PELLETTIERI, Osvaldo (Dir.) (2005). *Historia del teatro argentino en las provincias.* Buenos Aires: Galerna-Instituto Nacional del Teatro, volumen I.
- PERALTA GILABERT, Rosa (2007). *Manuel Fontanals, escenógrafo: teatro, cine y exilio.* Caracas: Fundamentos.
- RAMOS, Vicente (1996). *Vida y teatro de Carlos Arniches,* capítulo XXX, Biblioteca Virtual Cervantes, www.cervantesvirtual.com.
- REIN, Raanan (2003). *Entre el abismo y la salvación. El pacto Franco-Perón.* Buenos Aires: Lumiere.
- RUIZ RAMÓN, Francisco (1971). *Historia del teatro español.* Madrid: Alianza, tomo II.
- RÍOS CARRATALÁ, Juan Antonio (2006). “El Padre Pitillo y la Guerra Civil”, en Universidad de Alicante, Biblioteca virtual Cervantes, www.cervantesvirtual.com.
- ROFFÉ, Reina (2009). *El otro amor de Federico. Lorca en Buenos Aires.* Buenos Aires: Sudamericana.
- SCHWARZSTEIN, Dora (1990). “Historia oral y memoria del exilio. Reflexiones sobre los republicanos españoles en la Argentina”. *Estudios sobre las Culturas Contemporáneas*, Vol. III, N° 009. Méjico: Universidad de Colima, p. 149-172.
- SEIBEL, Beatriz (1994). “Mujer, teatro y sociedad en el siglo XIX en Argentina”, en Fletcher, Lea (Comp.). *Mujeres y cultura en la Argentina del siglo XIX.* Buenos Aires: Femirama.
- YAPPERT, Susana. “Historia de acá”. *Rionegro on line*
- VILAR, Pierre (1986). *La guerra civil española.* Barcelona: Grijalbo-Mondadori.
- ZULETA, Emilia (1999). *Espanoles en la Argentina. El exilio literario de 1936.* Buenos Aires: Atril Ensayo.

NOTAS

¹ Sobre la actuación de Lola Membrives (Dolores Membrives Fernández, Buenos Aires, 1888-1969) en *Bodas de sangre*, es recordada porque convierte el diálogo entre la Madre y la Novia,

en un monólogo de lucimiento personal, que lleva a José Carlos Mainer a considerarla “una actriz con ínfulas”. (2010: 588)

² Lola Membrives ofreció en una función en *matinée* de *Bodas de sangre* a los actores argentinos, y a beneficio de la Fundación Casa del Teatro (Roffé, 2009: 159). García Lorca tan preocupado siempre por su futuro económico, estaba exultante por el éxito de su obra, en noviembre de 1933, *Bodas de sangre* acumulaba cerca de cien representaciones y la actriz con su elenco festejaron en el Teatro Avenida la función número cien con un gran acto, en el vestíbulo de teatro, del que participó el propio Lorca.

³ Margarita Xirgu, la notable intérprete de las tragedias lorquianas, confiesa su inmensa pena por el asesinato del dramaturgo y amigo: “¡Yo lo quería tanto! ¡Ha estado tanto conmigo desde el primer momento! Desde su Margarita Pineda. ¡Yo quería mucho a Federico!”, en *Revista Cartel*, Buenos Aires, 15 de junio de 1939 (entrevista realizada por Luis Ordaz, reproducida en *Personalidades, personajes y temas del teatro argentino*, p. 376).

⁴ Conservada en archivos filmicos de nuestro país y considerada una joya del cine argentino, se proyectó en Granada recién en 2008, conjuntamente en Jesús María, municipio de lo provincia de Córdoba, donde se filmó la película 70 años antes.

⁵ En el número 33 de *Sur*, 1937, VII, Victoria Ocampo publica una “Carta a Federico García Lorca (después del estreno de *Doña Rosita la soltera* en Buenos Aires”), en la que deja claro su admiración por el poeta granadino. Un dato a tener en cuenta de este reconocimiento es que la editorial de *Sur* publicó textos de García Lorca.

⁶ *Bodas de sangre* se estrenó en marzo de 1933, por la compañía de Josefina Díaz y Manuel Collado. En octubre de ese mismo año, Lola Membrives estrena la pieza en Buenos Aires, con asistencia del propio Lorca.

⁷ Prudencia Griffel (1879-1970) fue una actriz española de amplia trayectoria en América Latina. Cuba, Venezuela y Méjico son los países que transitó durante las primeras décadas del siglo XX, sobre todo en Méjico donde realizó largas giras representando zarzuelas, operetas y comedias. En 1917, formó su propia compañía teatral y posiblemente en ella haya hecho sus primeros papeles Nieves López Marín. Prudencia Griffel partió al exilio durante la Guerra Civil española.

⁸ Nieves López Marín escribió libretos para radioteatro: *Perdida en las tinieblas*, *Mi corona de espinas*, *La cruz del pecado*, *Encadenada*, *Marcha nupcial*, *Cárcel de mujeres* son algunos de los títulos. Estas novelas eran transmitidas por las radios chilenas y luego las mismas eran teatralizadas y puestas en escena en pueblos y parajes, por la Compañía de Teatro Itinerante, cuya primera figura es Nieves López Marín. Se sabe de su presencia en el Teatro Municipal de Purranque, en Osorno, IX Región Los lagos, donde actuó con su compañía itinerante. Ver purranqueciudad.wordpress.com/.

⁹ El periódico *Río Negro*, en su edición del 20 de enero de 1938, informa sobre el debut en General Roca, de la Compañía de Comedias Modernas de Nieves López Marín.

¹⁰ El barco francés Winnipeg trajo, a Chile, en setiembre de 1939, a miles de exiliados españoles desde los campos de concentración en Francia, por iniciativa del poeta Pablo Neruda.

¹¹ “La primera actriz María Guerrero pasó de dama joven a esa responsabilidad cuando su antecesora Elisa Mendoza Tenorio se casó”. (Mainer, 2010: 203)

¹² Martínez Sierra, un cultivador de la comedia de costumbres “benaventinas”, fue el primer director artístico que ejerció como tal en España y protagonizó un triángulo con la actriz Catalina Bárcena y su esposa María de Lejarraga, que no solo fue amoroso, sino también profesional, ya que muchos historiadores del teatro español hablan de que sería su esposa quien habría escrito gran parte de las obras que Martínez Sierra firmaba como de su autoría y Catalina Bárcena fue su actriz predilecta y amante, con la que tuvo un hijo.

¹³ Carlos Arniches (Alicante, 1866-Madrid, 1943) es uno de los dramaturgos más populares y exitosos del teatro español de las primeras décadas del siglo XX. Exiliado en Argentina, desde enero de 1937 hasta enero de 1940, donde escribe, dirige y estrena algunas comedias con mucho éxito.

¹⁴ *Nada menos que todo un hombre* cuenta la historia de un varón, el indiano Alejandro Gómez, posesivo e irresoluto, que se comporta, según un patrón machista, con su bella esposa, de la que desconfía, ante el acoso de un presunto amante. Una suerte de sucedáneo

del Cañizares de *El celoso extremeño* cervantino, termina suicidándose sobre el cadáver de su mujer.

¹⁵ Manuel Linares Rivas (La Coruña, 1866-Madrid, 1938) inscripto en la corriente naturalista, sus piezas dramáticas exageran la discursividad de las obras de Jacinto Benavente (López Criado: 1998), del que es considerado un “torpe seguidor”. (Mainer, 2010: 323)

¹⁶ La Pasionaria es Dolores Ibarruri, una militante del Partido Comunista Español, a quien se le atribuye la consigna “*No pasarán*”, grito de la resistencia de Madrid.

¹⁷ La gran solidaridad del pueblo argentino se tradujo en los aproximadamente mil comités, que hacia 1938 funcionaban en más de sesenta localidades. (Muchnik, 2004: 177)

¹⁸ *Amigos de la República Española, Comité de Ayuda al Pueblo Español, Comité Femenino de ayuda al Pueblo Español, Comité Hispanoamericano de Alianza de Intelectuales para la defensa de España* eran algunas de las organizaciones que funcionaron en la República Argentina.

¹⁹ Entre la prensa republicana estaba: *España Republicana, La Vanguardia, La Nueva España Claridad*.

²⁰ *Nobleza baturra*, película de 1935, dirigida por Froilán Rey y protagonizada por su esposa, la actriz Imperio Argentina. Es una comedia musical que trata del enfrentamiento entre dos agricultores y ganaderos por los límites de una tierra, el conflicto está atravesado por la historia amorosa de la joven que es pretendida por el rico terrateniente al que no quiere y al criado pobre que sí ama. El guión de esta película de ambiente rural, que se desarrolla en un pueblito aragonés, está basado en una obra teatral de Joaquín Dicenta, dramaturgo conocido en los escenarios norpatagónicos, por *Juan José*, repetidamente representada.

²¹ La Asociación Patriótica Española fundada en 1896, actuaba como un vínculo común entre todas las asociaciones españolas en Argentina y generaba actividades en beneficio de los residentes españoles en el país. Cuando estalla la Guerra Civil, entre los residentes españoles se fue generando una división que resintió la vida de las instituciones, sobre todo en las provincias y centros regionales que se fragmentaron ya que muchos defendían a la República, pero había grupos que apoyaban a Franco y a los nacionalistas.

²² “A fin de suscribir entre los vecinos efectivos y mercaderías destinadas a ayudar a los milicianos que en la Guerra Civil defienden al régimen republicano. Preside la Comisión Antonio Castaño, que secundado por otros connacionales, procederá a realizar colectas. Con este fin, autorizada por el Centro Republicano Español y todo vecino que realice una donación puede exigir la credencial correspondiente que garantice la legalidad del pedido”.

²³ “Con muy buena asistencia de público, asado a la criolla, baile con una orquesta local. Se rifó una victrola, resultó favorecido Aurelio Seoane, y una botella de vino dulce, donada por el Sr. Luis Amerio. Se obtuvieron \$160 porque la botella fue donada y rifada varias veces. También un huevo de repostería donado por la confitería ‘El Molino’ del Sr. Miguel Arias, se recaudó \$210. Concurrieron al pic-nic más de 400 personas, simpatizantes de la República Española, se hicieron correr ómnibus para acercar a los asistentes. Usó la palabra al final, el Sr. Pedro Vichich. El total recaudado fue \$1.118”.

²⁴ La sede estaba ubicada en Bartolomé Mitre 600 de General Roca y estuvo integrada por Emilio Valcárcel, Santiago García, Jesús Martínez, Nicolás Martínez, Brieva, Antonio Vidal, Lucinio San Román.

²⁵ La primera comisión del Centro Republicano Español estuvo integrada por: Presidente, Anacleto del Hierro, Sergio Gil, vice-presidente, Ángel Molina, secretario, Francisco Castaño, pro-secretario, Miguel Arias, tesorero, Manuel Prieto Vega, pro-tesorero, como vocales: Víctor Aranzábal, Froilán López, Joaquín Martínez y Revisores de cuentas: Jesús Martínez y Antonio Castaño.

²⁶ Las últimas noticias incluidas en *Fuego en España* se relacionaban con las fortificaciones construidas en Belchite, reconquistada por los republicanos el 6 de setiembre de 1937. Ramón Sala cree que esta película podía ser una versión para el mercado de Iberoamérica de *España en fuego*, ya que en los créditos finales aparece después de Film Popular y Laya Film, productoras del noticiario “España al día”, Hispano Film Argentina, y la voz del relator tiene un marcado acento sudamericano.

²⁷ Entrevista realizada por la autora a don Antonio Siracusa, setiembre de 2011.

La Dramaturgia de Neuquén en la Memoria

²⁸ Muy distinta fue la conducta del Centro Asturiano de Buenos Aires que hasta los últimos días de Franco (1975) se negó a izar la bandera española, a fin de evitar cualquier identificación con la dictadura. (Rein, 2003: 171)

²⁹ En una entrevista durante su estancia argentina, Federico declara que “La Barraca es una institución de arte que no puede anquilosarse a pesar de depender económicamente del Estado, porque sus factores son los estudiantes. En cuatro camiones llevamos los decorados, el aparato eléctrico, el escenario desmontable y el personal de la compañía, que son treinta personas, de las cuales siete son mujeres, y todos estudiantes. Durante los cursos estudiamos y representamos en Madrid, cuando llegan las vacaciones nos largamos a recorrer los pueblos”. (*Obras completas*, vol. III, p. 452)

³⁰ Federico García Lorca le pide a su amigo Ernesto Arancibia, guionista y escenógrafo, que le fabricara algunos muñecos para una función privada, con la que deseaba agasajar a sus amigos porteños antes de su regreso a España. Manuel Fontanals era un reconocido escenógrafo catalán, artífice de la escenografía de muchas de sus obras, que acompañó a García Lorca en su viaje a Buenos Aires.

³¹ La experiencia de Café Teatral, que funcionó en la capital neuquina entre los años 1968 y 1972, permitió concretar una idea del prof. Fulvio Villamil, Decano de la Facultad de Humanidades de la Universidad Provincial de Neuquén, quien insta a los actores Norman Portanko, Ernesto Sotomayor, Alicia Fernández Rego a crear la Comedia Neuquina. Estos actores habían puesto con éxito de público, nada menos que cuarenta y tres representaciones, en febrero de 1968, *La fiaca* de Ricardo Talesnik en una inolvidable puesta al aire libre, en el foso de una obra en construcción.

³² En ese año de 1968, Gobierno de Onganía, la Municipalidad de Cipolletti estaba intervenida y ejercía la intendencia Julio Salto, era Secretario de Cultura, Omar Fossatti, un entusiasta del teatro que trajo a Julio Piquer, un más que prestigioso profesor de teatro, egresado del Instituto de Arte de la UBA y fundador del GEITUBA (Grupo de Egresados del Instituto de Teatro de la UBA), Piquer permaneció unos dos meses en la ciudad e impartió un curso de actuación a estudiantes de escuelas medias de la ciudad. El suceso tuvo ribetes de escándalo cuando se cruzaron por el aire radiofónico (LU5 Radio Splendid, filial local), el intendente cipoleño con el decano de la Facultad de Humanidades, Fulvio Villamil y con Jorge, “Tito”, Gueijman quien desagrávió al poeta García Lorca. La intervención de dos profesoras del Dpto. de Letras, Beba de Cea y Teresa Siracusa facilitó el texto teatral a los integrantes del Café Teatral de Neuquén, con el que los actores trabajaron.

³³ El 9 de julio de 1967, Onganía ordena levantar la obra y firma el Decreto N° 827/67 prohibiendo la ópera *Bomarzo* para “resguardar la moral pública”, con el apoyo del Cardenal Primado de la Argentina, Antonio Caggiano. Esta prohibición fue un eslabón más de una cadena de censuras, como los *ballets: El mandarín maravilloso* de Béla Bartók y *La consagración de la primavera* de Igor Stravinsky, y la película *Blow-up* de Michelangelo Antonioni, basada en el cuento “Las babas del diablo” de Julio Cortázar. Uno de los actos de solidaridad con el maestro Alberto Ginastera lo protagonizó el compositor italiano Luigi Nono, quien decide levantar sus obras, que por esos días se ejecutaban en el Teatro Colón.

ANEXO
(Registro gráfico)

La Dramaturgia de Neuquén en la Memoria

La Dramaturgia de Neuquén en la Memoria



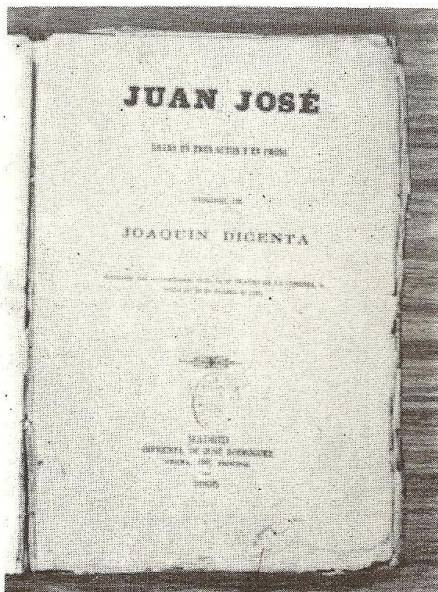
Felipe Santamaría

Neuquén Enero de 1916
A la familia de Fernandez
(Don Victor) dedico este humilde
recuerdo en prueba de amistad
y agradecimiento.
Felipe Santamaría

Firma de Felipe Santamaría



Joaquín Dicenta



La Dramaturgia de Neuquén en la Memoria



Angel Guimerà



Enrique Borrás y Margarita Xirgu en una representación de Tierra Baja

La Dramaturgia de Neuquén en la Memoria

Margarita Xirgu y Enrique Borrás en el homenaje de Barcelona al gran escenógrafo Soler y Rovirosa



He aquí a los dos admirables artistas de Cataluña en una escena de la inmortal creación de Guimerà «Tierra baja», que la Xirgu y Borrás interpretaron en la función celebrada en el Teatro Real de Barcelona el 19 de Mayo de 1900. Escenografía del teatro catalán en homenaje al ilustre escenógrafo Soler y Rovirosa. FOT. GASPAR

www.fotocoleccion.net

La Dramaturgia de Neuquén en la Memoria



Enrique Borrás en su caracterización de Manelic



Gonzalo Gobelay y Marta Fábregas

La Dramaturgia de Neuquén en la Memoria



María Guerrero y Fernando Díaz de Mendoza

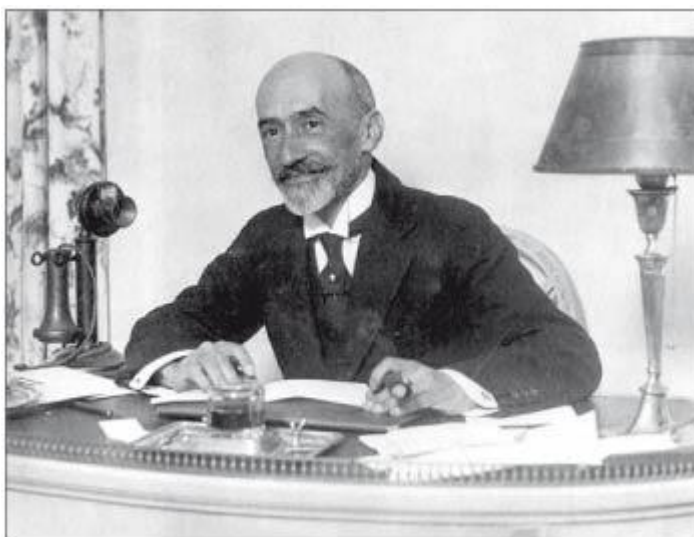


Fernando Díaz de Mendoza
y María Guerrero en el estreno
de *La malquerida*, 1917
Archivo ABC

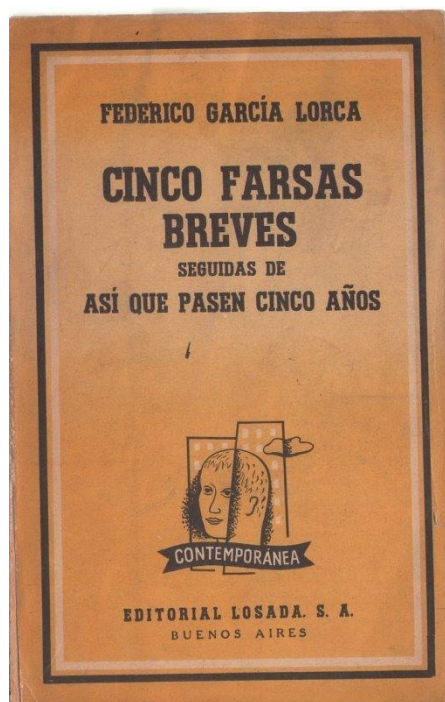
La Dramaturgia de Neuquén en la Memoria



Pablo Podestá como protagonista de Tierra baja en Argentina



Jacinto Benavente.



34. Lorca llega a Buenos Aires en 1933. A su derecha, Gregorio Martínez Sierra y María Molina Montero, hija de emigrados de Fuente Vaqueros; a su izquierda, junto a él, el escenógrafo catalán Manuel Fontanals; a la derecha de la fotografía, con gafas, Juan Reforzo, marido de Lola Membrives.