

# *El trabajo rural femenino en las obras teatrales argentinas del período 1880-1950*

VIVIANA E. BARTUCCI<sup>1</sup>

## *Resumen*

*Este artículo analiza las representaciones creadas por dramaturgos argentinos entre 1880 y 1950 sobre las trabajadoras rurales. Tras una breve presentación de la temática y de la metodología de trabajo, el estudio las divide de acuerdo a las modalidades de desempeño: familiar y dependiente. Los textos teatrales son descubiertos en su condición de documento histórico a través del examen de su naturaleza interna - título, género y didascálicas - y de la elaboración de un marco contextual. El objeto es demostrar la veracidad de la fuente y detectar los elementos de ficción presentes en ella. Pese a las limitaciones, se aprecian su capacidad narrativa, que se manifiesta en la reiteración de algunas situaciones*

<sup>1</sup> Universidad del Salvador.

*cotidianas vinculadas con las trabajadoras, y su contribución a la historia de las mujeres y a la historia rural.*

### *Palabras clave*

Historia de las mujeres – Historia rural - Teatro - Trabajadoras

### *Abstract*

*This article analyses the theatrics about female rural workers created by Argentinian dramaturgists between 1880 and 1950. After a short introduction of both the subject and the method employed, the study classifies these workers according to the modality of their work: housework or employment. As for the theatre scripts, they are considered regarding their condition of historical sources, minding not only their internal nature – title, genre and didactics– but also their historical context. The purpose of the article is, in the first place, to proof the veracity of the sources and, second, to identify the elements of fiction contained in them. In spite of the expected limitations present in these type of texts, their narrative capacity – shown in the reiteration of everyday situations related to working women–, and their contribution to both rural and women’s history, can be considerably appreciated.*

### *Key words*

Women’s History – Rural History - Theatre - Working Women

**L**a visión que ofrecen las obras teatrales nacionales del período comprendido entre los años 1880 y 1950 sobre las mujeres ocupadas en tareas rurales constituye el objeto del presente trabajo. Como sostenía en un trabajo anterior, publicado en esta misma revista, “las fuentes serán estudiadas como resto indeliberado, es decir en su aspecto de reflejo de objetos y modos de vida limitados al tiempo y a la región de su autor”.<sup>2</sup> Junto a otras trabajadoras, las rurales fueron

2 VIVIANA BARTUCCI, “«Civilización y barbarie». El mito de Polifemo en Homero y en Horacio Rega Molina” en *Épocas*. Revista de la Escuela de Historia Universidad del

abordadas en mi tesis doctoral; este artículo constituye una ligera adaptación de lo investigado allí.<sup>3</sup>

En comparación con otras actividades, son escasos los documentos que reflejan el desempeño de mano de obra femenina en labores agrícolas y ganaderas. Los censos del período, generales y agropecuarios,<sup>4</sup> indican su escasa presencia en relación a la de los varones.<sup>5</sup> Pero debe advertirse que en la mayoría las trabajadoras rurales no fueron registradas por considerarse sus actividades parte de las del hogar; en palabras de Patricia Roggio, “su figura no estuvo presente en el discurso social

Salvador, 1, Buenos Aires, Ediciones Universidad del Salvador, 2007, p. 153.

3 VIVIANA BARTUCCI, *El trabajo de las mujeres en las obras teatrales argentinas del período 1880-1950*, inédita. Un ejemplar de la tesis, defendida en la Facultad de Historia, Geografía y Turismo de la Universidad del Salvador, en septiembre de 2011, puede consultarse en la Biblioteca Central de dicha casa de estudios. El capítulo dedicado a las trabajadoras rurales es el octavo. En la tesis demostré que la literatura teatral suministra un conocimiento valioso y, en ocasiones, inédito sobre múltiples aspectos vinculados con el pasado laboral femenino y que, “con mayor o menor profundidad [...] puede constituirse en fuente histórica” (p. 275).

4 Durante el período aquí abordado fueron realizados cuatro censos agropecuarios, los de 1888, 1908, 1937 y 1947.

5 De acuerdo al Censo Nacional de 1914, que coincide cronológicamente con la casi totalidad de los testimonios teatrales ofrecidos en este artículo, en Capital Federal, 38 agricultoras, 1 criadora-cabañera, 17 estancieras, 85 hacendadas, 22 horticultoras y 5 jardineras. Estas mujeres representan poco menos del 2 % del total de trabajadores rurales, 79 son de nacionalidad argentina y el resto, 89, extranjeras. Datos tomados del *Tercer Censo Nacional. Levantado el 1/6/1914*. Ordenado por la ley N° 9108 bajo la presidencia del doctor Roque Sáenz Peña. Ejecutado durante la presidencia del doctor Victorino de la Plaza. Comisión Nacional Presidente Alberto Martínez. Vocales Francisco Latzina – Emilio Lahitte, IV. 1. Capital Federal. I. Agricultura y Ganadería, Buenos Aires, Talleres Gráficos de L. J. Rosso y cía, 1917. El tomo V del censo está dedicado a las explotaciones agropecuarias, en todas las provincias y territorios nacionales. Se especifican la cantidad de hombres, mujeres y niños que son familia del director y los que son empleados y peones. Aquí la proporción de mujeres es bastante más elevada, al igual que la de los niños de quienes no se hace distinción de sexos. El porcentaje aproximado de ellas, en un total de casi un millón trescientos mil trabajadores, sin contar a los niños, es casi de un 42%.

de la época en torno a la mujer como trabajadora, quizás porque se naturalizó su rol y a la familia rural como una unidad de producción”.<sup>6</sup>

Como los censos, los estudios historiográficos asocian el trabajo rural femenino con el sostén del grupo familiar, tanto en el desempeño de actividades necesarias para la supervivencia del grupo –proveer de alimentación y vestimenta, colaborar en la cría de animales de granja y en el cuidado de la huerta–, como con la reproducción de la fuerza de trabajo.<sup>7</sup> La reciente publicación de varios escritos de mujeres inmigrantes que en el pasado se dedicaron al trabajo rural suma el conocimiento de sus aspiraciones y autovaloración.<sup>8</sup> También fueron estudiadas iniciativas estatales, en especial provenientes del Ministerio de Agricultura de la Nación y del Museo Social Argentino, orientadas a la educación de las mujeres rurales. La enseñanza del hogar agrícola, por ejemplo, estaba dirigida a las hijas de los agricultores mayores de 12 años y

6 PATRICIA ROGGIO, *Mujeres del campo. Aproximación al estudio de la importancia del trabajo femenino en tareas rurales. Córdoba 1908-1947*, Buenos Aires, ANH, 2001. Separata del XI Congreso Nacional y Regional de Historia Argentina, pp. 4, 7-8.

7 Las conclusiones se corresponden con la teoría de la economía campesina desarrollada por Chayanov para la Rusia del siglo XIX aplicada, desde la sociología histórica, en los trabajos de las historiadoras feministas Scott y Tilly. “Esta teoría se centra en la familia o más bien en la «casa» como unidad de producción y consumo y los objetivos de sus miembros suponen cubrir las necesidades de la familia más que conseguir beneficios”. Alexander Chayanov, *La organización de la unidad económica campesina*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1974 cit. NÉLIDA EIROS, “Mujer y trabajo: una perspectiva historiográfica” en *Anuario IEHS*, 5, Tandil, Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires, 1990, p. 227.

8 Concretamente me refiero a los de Anais Vilá y Dorothea Fugl, de nacionalidad francesa y danesa respectivamente. Cf. ANA MARÍA LASSALLE, “Más vale dos veces viuda que mal casada. Recuperando fuentes: *La Narración de mi vida, 1884-1937* de Anais Vialá” en *Mujeres en escena. Actas de las Quintas Jornadas de Historia de las Mujeres y Estudios de Género*. Septiembre de 1998 Santa Rosa La Pampa, Santa Rosa, UNLP. Facultad de Ciencias Humanas. Instituto Interdisciplinario de Estudios de la Mujer, 2000, pp. 41-47, y MARÍA BJERG, *El mundo de Dorothea. La vida en un pueblo de frontera de Buenos Aires en el siglo XIX*, Buenos Aires, Imago Mundi, 2004, 128 p. (Bitácora Argentina).

...ponía énfasis sobre la práctica de la lechería y derivados, cría e industria del cerdo, horticultura, economía doméstica y costura. Se esperaba que como consecuencia de ese aprendizaje la mujer rural evitaría el “pensar en el confort de las lejanas y populosas ciudades.”<sup>9</sup>

Iniciativas similares continuaron durante las décadas de 1940 y 1950, durante las presidencias de Juan D. Perón.<sup>10</sup>

En las obras teatrales, pese a que existen numerosas referencias sobre el trabajo rural en comedias, dramas y sainetes,<sup>11</sup> las de trabajadoras no abundan. Quienes las conciben suelen ser dramaturgos del interior o residentes temporales de alguna provincia que trasladan “sus rememoraciones del pago chico” a sus obras.<sup>12</sup> Su preocupación es reflejar los

9 TALIA VIOLETA GUTIÉRREZ, “Proyectos educativos de orientación productiva. La enseñanza agrícola en la provincia de Buenos Aires y la región pampeana. 1890-1930” en *Estudios de Historia Rural*, IV, La Plata, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación UNLP, CEHR, 1996 (Colección Estudios e Investigaciones), pp. 83-84. La autora menciona la tesis de Alberto Fernández Gorgolas, presentada a la Facultad de Agronomía y Veterinaria de la UBA (*Escuelas de prácticas agrícolas*, 1916, p. 74), a su vez citada en el *Proyecto de ley orgánica sobre enseñanza agrícola*, presentado al ministro José Padilla por la Comisión Asesora de Enseñanza Agrícola, 1938, p. 17. La iniciativa sólo perduró entre 1915 y 1917. Luego hubo algunas privadas, cf. *Ibidem*, p. 84. Sobre las impulsadas del Museo Social Argentino, escriben NOEMÍ GIRBAL DE BLACHA y SILVIA OSPITAL en “Sectores de opinión y trabajo femenino: la experiencia del Museo Social Argentino (1911-1930)” en *III Jornadas de Historia de la Ciudad de Buenos Aires “El trabajo en Buenos Aires”*, Buenos Aires, Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires. Secretaría de Cultura. Instituto Histórico de la Ciudad de Buenos Aires, 1988, pp. 194-198. Las mismas tenían por objeto conocer la realidad del hogar campesino, orientar la función social de mujeres e hijos a través de la enseñanza agrícola e incentivar la participación femenina en el trabajo doméstico y rural como medio para poblar la campaña.

10 NANCY PEIRANO, “La educación de las mujeres rurales en el Territorio Nacional de La Pampa durante los primeros gobiernos peronistas (1946-1955)” en *La Aljaba (Luján)* [en línea], 10, Luján, enero – diciembre 2006, pp. 109-122. Disponible en: [http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci\\_isoref&pid=S1669-57042006000100007&lng=es](http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_isoref&pid=S1669-57042006000100007&lng=es) (octubre 2008).

11 DOMINGO CASADEVALL, *La evolución de la Argentina vista por el teatro nacional*, Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas, 1965, p. 147.

12 LUIS ORDAZ, *Breve historia del Teatro Argentino. VIII. La comedia provinciana*,

contrastes entre la vida urbana y la rural y los cambios acaecidos tras la modernización de los campos. Por ello, las trabajadoras rurales no protagonizan el relato y, en general, aparecen estrechamente vinculadas con su familia.

Dicha tendencia se percibe claramente en *Juan Moreira*, de Eduardo Gutiérrez, cuyo estreno generó una famosa polémica en torno al origen del teatro nacional entre Vicente Rossi y Mariano Bosch.<sup>13</sup> En la obra, la mujer es la compañera del gaucho, el protagonista central del relato. Según Bosch, la pintura no responde a la realidad nacional. Su apreciación es compartida por Arturo Berenguer Carisomo quien sostiene que

...toda aquella trama de accidentes y agonías no tienen absolutamente nada de criolla o autóctona. Son reminiscencias de Hugo, de Walter Scott, de Dumas, de Ponson du Terrail si apuramos un poco la memoria, ubicadas gratuitamente en el siglo XVIII y a orillas del Paraná.<sup>14</sup>

A pesar de la posterior incorporación de variantes –a medida que *Juan Moreira* fue estrenándose en los pueblos de la provincia, el suburbio de Buenos Aires, La Plata y Rosario, “el público fue imponiendo y quitando personajes, alargando escenas y desechando otras”<sup>15</sup>– el papel de la mujer siguió siendo secundario.

Buenos Aires, EUDEBA, 1966, Introducción, pp. 7-8 (Colección Serie del Siglo y Medio, 89). Los autores son Pedro Benjamín Aquino, Francisco Defilippis Novoa, Rafael De Rosa, Arturo Lorusso, Pedro Pico, José Antonio Saldías, Julio Sánchez Gardel y Carlos Schaeffer Gallo.

13 Vicente Rossi, de origen uruguayo, aunque residió muchos años en Córdoba, sostiene, en una obra publicada en 1910, el origen del teatro nacional rioplatense en la pantomima *Juan Moreira* representada en 1886 en Chivilcoy por la Compañía Podestá-Scotti. (*Teatro Nacional Rioplatense. Contribución a su análisis y a su historia*, Buenos Aires, Solar / Hachette, 1969, en especial pp. 41-51). Mariano Bosch, crítico teatral y dramaturgo de origen nacional, ironiza sobre ello en el capítulo III de su *Historia de los orígenes del teatro nacional argentino*, al que titula “El teatro de los Podestá fines del siglo XIX, y el teatro que no era de los Podestá – Algunos errores que se han escrito y publicado”.

14 ARTURO BERENGUER CARISOMO, *Las corrientes estéticas en la literatura argentina*, 1, Buenos Aires, Huemul, , 1969, p. 259.

15 OSVALDO PELLETTIERI, «A qué llamamos gauchesca teatral. La gauchesca y la con-

En 1896, el estreno de *Calandria*, de Martiniano Leguizamón, “obra absolutamente enrolada en el costumbrismo”, inicia un nuevo período en el teatro argentino: el nativismo.<sup>16</sup> Pese a que el gaucho rebelde es reemplazado por el paisano trabajador y la pampa abierta cede paso al establecimiento agrícola,<sup>17</sup> la mujer sigue ocupando un lugar marginal. Pero a diferencia de lo que sucede en *Juan Moreira*, desempeña varias tareas, como cribar un calzoncillo, lavar en una batea y pisar maíz en un mortero.<sup>18</sup> La descripción se corresponde con la brindada por Juan Bialeto Massé, observador real del ámbito campesino, quien indica la asistencia femenina en las tareas del campo junto al cumplimiento de ocupaciones en su hogar, como lavado y planchado.<sup>19</sup> Se verifica la verosimilitud del relato de Leguizamón. El dramaturgo, perteneciente a una familia tradicional de Entre Ríos, pasó gran parte de su infancia en la estancia paterna “El Rincón de Tala”, en plena selva de Montiel.<sup>20</sup>

figuración de un discurso propio. Obra dramática de la gauchesca» en “Microsistema de la gauchesca teatral (1884-1896)” en OSVALDO PELLETTIERI (dir.), *Historia del teatro argentino en Buenos Aires*, 2, Buenos Aires, Galerna. Facultad de Filosofía y Letras (UBA), 2002, p. 103.

16 Cf. *Ibidem*, p. 110 y LAURA MOGLIANI, «Concepción de la obra dramática del nativismo» en “Microsistema... *cit.*”, pp. 176-179.

17 DOMINGO CASADEVALL, *El teatro nacional. Sinopsis y perspectivas*, Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas, 1961 (Biblioteca del Secuscentenario), IV. Agrega el autor, en otro trabajo, que en la obra se asiste a “la transfiguración del gaucho libérrimo, errabundo y holgazán, en paisano laborioso, con asiento fijo, salvándose así la decadencia vertiginosa de sus congéneres inadaptados a la modalidad impuesta por los tiempos nuevos”. (*La evolución... cit.*, p. 29). Sobre este planteo, CARLOS ALBERTO FLORIA y CÉSAR GARCÍA BELSUNCE comentan una observación de Lucio V. Mansilla (*Historia de los argentinos II*, Buenos Aires, Larrouse, 1992, p. 176).

18 MARTINIANO LEGUIZAMÓN, “Calandria” en *Bambalinas*, 88, Buenos Aires, 1919.

19 BIALETO MASSÉ, *El estado de las clases obreras argentinas a comienzos del siglo XX*, Córdoba, Argentina, Universidad Nacional de Córdoba. Dirección General de Publicaciones, 1968.

20 De acuerdo al testimonio de MARIANO BOSCH, casi contemporáneo a su estreno, la obra es “copia y cuadro de vida campestre y personajes de la tierra” (*Historia de los orígenes del Teatro Nacional y la época de Pablo Podestá*, Buenos Aires, Solar/Hachette, 1969 [Biblioteca Dimensión Argentina], p. 52). Aporta LAURA MOGLIANI que “la presencia del costumbrismo se amplifica en *Calandria* por el aumento de la cantidad y

La pintura de la transformación del gaucho y el retrato secundario de las mujeres de la campaña continúa en obras posteriores. Por ejemplo, en *La piedra del escándalo* de Martín Coronado, estrenada en 1902,<sup>21</sup> sólo es mencionada una trabajadora rural, evocada por Pascual, un hombre ya mayor y arraigado en las viejas costumbres:

...Y en el fondo / de mis recuerdos lejanos, / miro marchar en silencio / tras el surco del arado / a mi noble y santa madre / con Leonor entre los brazos, / arrojando la semilla, / que era el pan de mis hermanos.<sup>22</sup>

Unos años después, otros dramaturgos, al reflejar los cambios acaecidos en el espacio rural tras la implementación del modelo agro-exportador, las delinean más ampliamente. Sus obras me permitieron clasificarlas a partir de las modalidades de desempeño laboral: familiar y dependiente. Bajo la primera, las mujeres trabajan junto a su familia en estancias y chacras. En la segunda, reciben una retribución monetaria por sus tareas.

### 1. Familiar

El origen de estas trabajadoras, no siempre explicitado por los dramaturgos, alterna entre nacional e inmigratorio. Se desempeñan, junto a su familia, en estancias y chacras.

En las obras teatrales, las estancias que pertenecen a “criollos” son sencillas y confortables. Por la ausencia de innovaciones tecnológicas,

duración de las descripciones de este tipo [...] Esta intención regionalista se evidencia, además, tanto en las acotaciones –que describen las actividades rurales cotidianas que realizan los personajes en escena– como en el particular discurso de los personajes [habla popular entrerriana]”. («Concepción de la obra dramática del nativismo» en “Microsistema... cit., p. 177).

21 CASADEVALL, *El teatro nacional... cit.* IV.

22 CORONADO, “La piedra del escándalo” escena 1, acto 3 en *Breve historia del teatro argentino*. Selección y presentación de Luis Ordaz, III. Afirmación de la escena criolla, Buenos Aires, EUDEBA, 1963. (Serie del Siglo y Medio, 43), p. 137.



algunos personajes las consideran símbolo de atraso y reflejo fiel de sus propietarios, alejados del ideal del progreso. Contrastan con las dirigidas por inmigrantes. Esta diferencia persiste en algunas obras teatrales hasta avanzada la década de 1930, a través de la pintura de algunos terratenientes, por ejemplo don Tomas Davinson, el “fundador de Salto Grande”, una ciudad ficcional, “transfiguración literaria de Santa Rosa”<sup>23</sup> y propietario de la mayor parte de su ejido y de los campos limítrofes.<sup>24</sup>

Una estancia famosa es la de *Barranca Abajo*, situada en la campaña entrerriana. En la didascalía inicial de la obra, Florencio Sánchez describe su patio, cubierto con un gran parral y a cuya derecha se encuentra “una casa antigua, pero de buen aspecto”, y su sencillo mobiliario: “una mesa, cuatro sillas de paja, un sillón de hamaca, una vela, un banquito”. También hay elementos de trabajo doméstico, como “un brasero con cuatro planchas, una tabla de planchar y varios papeles de estraza para hacer parches”, y los infaltables mate y azucarera. El establecimiento, antes propiedad de don Zoilo, es de Juan Luis, que lo obtuvo por artilugios legales. El último, como gesto de caridad, permite al criollo y a su familia, seguir viviendo allí, “para que pueda[n] acabar tranquilamente sus días.”<sup>25</sup> Sus mujeres desempeñan tareas domésticas vinculadas con el cuidado del hogar.

En una obra menos conocida, *¡Al campo!*, Nicolás Granada presenta a Fortunata. El personaje le permite apreciar los cambios suscitados por la modernización, a través de doña Fortunata. Sus tareas son alimentar a los chanchitos del chiquero, cuidar las gallinas, ordeñar las vacas y sacar los yuyos del jardín. Deslumbrada por la riqueza que ha ido acumulando su familia, al igual que su hija, no comprende “la autenticidad

23 DORA BATTISTÓN, SUSANA LLAHÍ, “La Pampa (1896-1950)” en OSVALDO PELLETTIERI, *Historia del teatro argentino en las provincias II*, Buenos Aires, Galerna. INET, 2007, p. 215.

24 PEDRO PICO, “Trigo guacho” en *Trigo guacho. Pueblerina*, Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas, 1983, p. 29. La obra forma parte de una saga en la que también figuran *Pueblerina* y *La novia de los forasteros*.

25 FLORENCIO SÁNCHEZ, “Barranca abajo” en *Teatro rioplatense*, Buenos Aires, Ayacucho, 1986, p. 126.

de la sencilla vida en el campo” y pide a su esposo mudarse a Buenos Aires.

En su afán por lograr la distinción que para ella significa vivir en la ciudad, utiliza palabras que no conoce, las deforma, las confunde, resultándole imposible ocultar su origen humilde y campesino.<sup>26</sup>

Al final de la obra, reconoce al campo como su lugar de pertenencia. Una conferencia de Arturo Giménez Pastor sobre Nicolás Granada, pronunciada en 1939, señala dicha valorización del ámbito rural y el relato en su obra de la “transformación de las condiciones de vida, de las costumbres y del espíritu urbano [...] contra el grueso gusto de cepa rural que perpetuaba el espíritu de la vieja estancia en la vida de la moderna ciudad”.<sup>27</sup>

También Julio Sánchez Gardel y Roberto Payró se ocupan de las mujeres que trabajan en la estancia familiar. El primero manifiesta las aspiraciones de una de ellas y el segundo remite, a través de la trabajadora, a la modernización de los campos. Aunque ninguno describe la faena que realizan, ambos personajes tienen voz propia.

La acción de *Los mirasoles*, de Julio Sánchez Gardel, transcurre en una ciudad del norte del país hacia 1911. Mamerto busca una esposa para que lo ayude en los quehaceres rurales y a tal pide la mano de Azucena a sus padres. La muchacha se niega dado que aspira a una vida mejor. Sánchez Gardel reivindica su libertad para escoger marido y muestra la escasa apreciación de muchos hombres del campo por la mujer, a la que sólo consideran un objeto útil.

26 NICOLÁS GRANADA, “¡Al campo!” en *Breve historia del teatro argentino*. Selección y presentación de Luis Ordaz, III... *cit.*

27 ARTURO GIMÉNEZ PASTOR, “Nicolás Granada: El hombre y su obra” en *Conferencias del ciclo 1939 dictadas en el Teatro Nacional de Comedia*, Buenos Aires, Comisión Nacional de Cultura, 1940, p. 111. Destaco esta apreciación sobre la obra de Granada, por provenir de la pluma de un dramaturgo, dedicado también a la docencia, gestión universitaria y al periodismo. Cf. TITO LIVIO FOPPA, *Diccionario teatral del Río de la Plata*, Buenos Aires, Argentores. Ediciones del Carro de Tespis, 1961.

[Mamerto:] Yo estoy ya en edad y necesito una mujer. Hace falta en la finca otra persona que cuide de la casa y que atienda los quehaceres menudos; yo con las tareas de labranza tengo bastante [...] La señorita Azucena es muy simpática y *parece que tiene buena salud, ¿eh?* [...] yo estaría dispuesto a casarme con ella cuanto antes, pues la cosecha se viene encima [...]

[Mamerto a Azucena:] En la finca hace falta una mujer... [...] que cuide bien los intereses; los sirvientes le roban a uno, el hombre no puede estar en todo ni entiende de muchas cosas.

[Azucena:] Claro. Usted necesita una mujer, que al mismo tiempo que sea su mujer, se ocupe de la comida de los peones [...] que vigile la cosecha [...] que de vez dé también una manito [...] que no gaste mucho [...] que no le gusten las diversiones [...] Yo no le convengo a usted porque soy muy dormilona; me gusta tomar el matecito en la cama; soy muy gastadora; me gusta la sociedad, el baile [...] Aspiro a casarme con un hombre que me ame [...]

[Mamerto:] es que yo, señorita Azucena, estaba enamorado de usted.

[Azucena:] ¿de mí o de mi buena salud para el trabajo?<sup>28</sup>

Cabe consignar que, pese al tono crítico de la joven, la obra defiende los valores de la tradición, al igual que *¡Al campo!*

Leonor, en tanto, es el personaje de Payró. Se autovalora en forma negativa, como “una pobre paisanita que nunca ha salido del rancho sino para galopar por los alrededores o hasta la escuela del pueblo... Tatita me ha dejado, el pobre, siendo una rústica, ¡y quién sabe todavía si no ha tenido razón!... ¡Oh! ¡No me quejo, no! También en el campo se ha de poder llegar a ser feliz”.<sup>29</sup> Días antes, había intentado, sin éxito, convencer a su progenitor y a su hermano acerca de las ventajas de construir desagües, siguiendo los consejos del ingeniero García.

28 JULIO SÁNCHEZ GARDEL, “Los mirasoles” en *Breve historia del Teatro argentino. VIII. La comedia provinciana*, Buenos Aires, EUDEBA, 1966, (Colección Serie del Siglo y Medio, 89), pp. 103-106.

29 ROBERTO PAYRÓ, “Sobre las ruinas”, acto 1, escena 4 en *Teatro completo*. Estudio preliminar de Roberto Giusti, Buenos Aires, Librería Hachette, 1976, p. 67.

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

[D. Pedro] ¡Qué Leonor ésta!... ¡Cómo si mi abuelo, como si mi padre que poblaron este mismo campo, hubieran necesitau tanto embeleco p'criar sus animalitos y vivir con su produto!... [...]

[Leonor] es prudente hacer economías, poder hacerlas... Ahora, todo lo que entra se va por un mismo camino, en las simples necesidades de la casa...

[D. Pedro] Así ha sido siempre... ¿Y diande t'imagina que podríamos sacar plata p'a tener guardau?...

[Leonor] Tratando de que la estancia produzca más...

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

[D. Pedro] Sí, pero lo que no dice es que tiene que gastar veinte veces más con los alfarares, las sementeras, los galpones, las máquinas, los animales de estrangis [...] ¡Y con sirvientes, sí, señor!... [...] ¿No es una atrocidad que los animales estén en palacios, mientras los cristianos andan sin techo y muriéndose de hambre?... ¡No, señor! ¡La hacienda en el campo, los cristianos en la casa!...

[Leonor] [...] El hecho es que Martín [su primo], como mayordomo, gana más que usted como estanciero, tatita. [...] [La plata] la invierte en la misma estancia; como ahora tiene una participación...<sup>30</sup>

30 *Ibidem*, escena 2, acto 1... pp. 61-63. Ambientada en la campaña de Entre Ríos, una obra de temática similar, la de un viejo criollo que no se adapta a la modernización de los campos, es "Barranca abajo" de FLORENCIO SÁNCHEZ (*Teatro rioplatense*, Buenos Aires, Ayacucho, 1986, pp. 110-152). La asociación entre ambos dramaturgos también la realiza OSVALDO PELLETTIERI en "Payró y el teatro de ideas" en PELLETTIERI (ed.), *Reflexiones sobre el teatro*, Buenos Aires, Galerna. Fundación Roberto Arlt, 2004, p. 254. MARIANO BOSCH, contemporáneo a ambos dramaturgos y enmarcado en la referida polémica sobre los orígenes del teatro nacional, difiere. Para él, mientras que don Cantalicio posee numerosos vicios y defectos, don Pedro "no obraba torcidamente, por perversidad, sino defendiendo lo que él creía 'su ley', es decir, cediendo incontestables fatalidades ancestrales" (*Historia de los orígenes... cit.*, p. 211).

La postura de la muchacha prevalece al finalizar la obra. De esta forma, Payró dramatiza “lo que entendía como la decadencia de una mentalidad que, por haberse detenido en el tiempo, no comprendía las nuevas necesidades que cambiaban la estructura social del campo, siguiendo el proceso industrial de las ciudades.”<sup>31</sup> La mujer es portadora del progreso.

Bajo otra perspectiva, las trabajadoras rurales concebidas por Edmundo Bianchi, en *De América a las trincheras*, protagonizan una aventura absurda: luego de escapar de la estancia de su padre, para buscar a sus primos que están peleando en la primera guerra mundial, viajan a Europa y se mezclan con curiosos personajes. Su trabajo en la estancia familiar no es descripto ni valorado. Sólo se consigna que lo alternaban con el canto y la conversación y que su padre solía reprenderlas en los momentos de distracción.<sup>32</sup>

También, de manera referencial, algunos dramaturgos delinearon a estas trabajadoras de estancia desde el ideario socialista. El mencionado Pedro Pico, militante y cultor de las “comedias provincianas”, según la acepción empleada por Luis Ordaz para catalogar a “una línea particular de nuestra dramática costumbrista”,<sup>33</sup> ambienta a varias, sin mayores noticias, en *La Pampa*.<sup>34</sup>

Las chacras también eran trabajadas por los miembros del grupo familiar, la mayoría colonos de origen extranjero. En algunas obras teatrales son llamadas “colonias”.

En *La gringa*, de Florencio Sánchez, todas las mujeres del hogar de don Nicola trabajan en uno de esos establecimientos, situado en la re-

31 LUIS ORDAZ, *Breve historia del teatro argentino*, Buenos Aires, Claridad, 1999 (Breve Historia), p. 85.

32 EDMUNDO BIANCHI, “De América a las trincheras” en *Bambalinas*, 138, Buenos Aires, 4/12/1920.

33 BATTISTÓN, LLAHÍ, “La Pampa... cit, p. 213.

34 Entre sus obras ambientadas allí se cuentan —aparte de la mencionada *Trigo guacho— Tierra virgen; La seca; Pasa el tren; La novia de los forasteros; San Juancito de Realicó; Pueblerina; Que la agarre quien la quiera*, escrita en colaboración con Rodolfo González Pacheco; y *Campo de hoy, amor de nunca*, estrenadas entre 1910 y 1930. v.i. a una peona delineada por Pedro Pico.

gión cerealera santafesina. La esposa lleva un balde de leche ordeñada a la casa; Victoria, una de las hijas, escudillas de desayuno para los peones –mate cocido y ración de galleta–, y aventa maíz o trigo; Rosina, la otra hija, ara. Los peones de la chacra ven de mal grado el trabajo de las “gringuitas”:

[Peón 1] ¡P’chas gringos desalmaos! Podridos en plata y haciendo trabajar a esas pobres criaturitas...

[Peón 2] Por eso tienen plata, pues.

[Peón 1] Natural. ¡Miren a esa chiquilina! Dejuro que se ha tajeado una vena, y los padres tan frescos. ¡Habría de ser hija mía!...

[Peón 2] O mía. Hacer levantar a esas criaturitas de Dios a las dos de la madrugada, con estas heladas, pa que trabajen como pioneros...

[Peón 3] Y trabajan las botijas como hombres grandes [...]

[Peón 2] Gueno, son estrangis y se acabó. Está dicho todo.<sup>35</sup>

Rosendo, amigo de Nicola, lo aprecia de modo muy distinto:

Busquénme la última gringuita de éstas y verán que mujer así les sale, que compañera pa todo, habituada al trabajo, hecha al rigor de la vida, capaz de cualquier sacrificio por un hombre o por sus hijos.

Luego dice a los peones que sus hijas, si las tuvieran, serían “modistas cuando menos”.<sup>36</sup>

La opinión de los peones se complementa con la de don Cantalicio, personaje principal de la obra y contrario a la modernización de su campo. Sostiene Mariano Bosch, desde una posición muy crítica relacionada con la controversia entablada con Rossi sobre los orígenes del teatro nacional, que la obra en general, y por tanto sus personajes, no reflejan la realidad argentina sino la uruguaya:

35 FLORENCIO SÁNCHEZ, *La gringa*, escena 8, acto 1, Buenos Aires, Kapelusz, 1967, pp. 70-72.

36 *Ibidem*, Escena 8, acto 1... p. 72. Hay una evidente desvalorización de la actividad de las modistas por parte de este último personaje; el capítulo 7 de mi tesis doctoral ofrece algunas consideraciones al respecto que encuentran apoyo no sólo en las obras teatrales sino también en otras fuentes del período.

Nosotros teníamos de sobra en 1904, de sobrado tiempo atrás, todos los adelantos necesarios en nuestras campañas y provincias, en lo referente a cría de animales finos de magnífico *pedigree*, en nuestras siembras de grandes extensiones, nuestras canalizaciones y endicamientos, magníficas obras de arte de ingeniería en nuestras extensas líneas ferroviarias, en nuestra armada, en el ejército, en los viñedos y pronto en la siembra del algodón, el arroz, etc. [...] En cuanto al gringo (el italiano) era y ha continuado por mucho tiempo siendo el gran trabajador pero no un científico. [...] Y el problema del *gaucho bruto y la gringa*, no existía entonces en la Argentina.<sup>37</sup>

Alejandro Berruti, en *Madre tierra*, y José de Maturana, en *La flor de trigo*,<sup>38</sup> presentan a otros colonos trabajando en chacras familiares de la provincia de Santa Fe. El último también traza a varios peones explotados por el estanciero criollo don Miguel, quien acosa a la hija de uno de ellos. Ambos, de orientación anarquista, centran su obra en la sindicalización de los trabajadores rurales. Pero del desempeño laboral femenino nada dicen.

Al igual que la delineada por Leguizamón líneas más arriba, Leonor, personaje del anarquista Alberto Ghiraldo, pisa maíz en un mortero, prepara mazamorra, ordeña vacas y alimenta gallinas.<sup>39</sup> Es trazada junto a su padre, a un ayudante y su esposo Facundo. La discrepancia ideológica entre los dramaturgos no obstaculiza la coincidente descripción de las tareas femeninas ni el rescate de la figura del gaucho. Pero mientras Leguizamón lo descubre como forjador de la nacionalidad, en

37 BOSCH, *Historia de los orígenes... cit.*, pp. 210-211. Agrega Bosch que en una obra estrenada un en 1903, *Resabios*, Sánchez “presentó ya el caso de un gallego que se quedó con todo el campo de un paisano anafalbeto. Su hijo ama a la hija de su antiguo patrón” (p. 212).

38 La primera fue publicada por *La Escena* en su número 127, año 1920; la segunda, en 1909 (Buenos Aires, Pascual Mediano). Fueron estrenadas en 1920 y 1908, respectivamente.

39 ALBERTO GHIRALDO, “Los salvajes” en *Bambalinas*, 248, Buenos Aires, 1923.

un ámbito cuyos valores eran de fuerte signo positivo frente a la ciudad que simbolizaba la opresión y el encierro, Ghiraldo pensaba que el arte de cada pueblo (de cada región) tenía matices de diferencia como en el caso argentino, de allí el rescate del gaucha [...]”<sup>40</sup>

Hasta el momento, la visión dramática de los trabajos rurales femeninos es idílica. Las mujeres se desempeñan en contacto con la naturaleza; son sanas y fuertes y no se apartan del hogar.

En cambio, para Robustiana, la hija de don Zoilo de *Barranca abajo*, la situación es diferente. Está enferma, y muere en el tercer acto de la obra. Florencio Sánchez la presenta como la única mujer de la familia no embelesada por el dinero y que acompaña a su padre sin renegar de sus tareas. A través de ambos personajes muestra “la muerte del gaucha mítico en manos de una sociedad que lo acorrala y destruye”.<sup>41</sup> Coincide con otros dramaturgos en concebir a las tareas rurales dentro de las domésticas: Robustiana prepara mazamorra, pisa maíz y también se ocupa de tender las camas.<sup>42</sup>

## 2. Dependiente

*¡Al campo!*, de Nicolás Granada, presenta a peonas pobres.

40 JUAN SURIANO, *Anarquistas. Cultura y política libertaria en Buenos Aires 1890-1910*, Buenos Aires, Manantial, 2001, p. 164 (Colección Cuadernos Argentinos). Es necesario advertir que para Suriano la restitución del gaucha no fue propiciada por todos los dramaturgos libertarios sino por aquellos a los que cataloga como *intelectuales heterodoxo*: Alberto Ghiraldo, Rodolfo González Pacheco, José de Maturana y Florencio Sánchez, en especial el primero con “su recurrente tendencia al autoelogio”. Ellos estrenan en el circuito profesional, “condicionado por la estructura económica y marcado por el consumo”. Exceptúa las primeras obras de Sánchez, *Ladrones y Puertas adentro*, estrenadas en círculos anarquistas uruguayos aclarando que “esto no implica que sus obras [la de los intelectuales heterodoxos] fueran leídas y discutidas por los anarquistas”. Cf. SURIANO, *Anarquistas... cit.*, pp. 162-163.

41 LUIS ORDAZ, *Breve historia... cit.*, p. 77.

42 FLORENCIO SÁNCHEZ, “Barranca abajo” en *Teatro rioplatense*, Buenos Aires, Ayacucho, 1986, *passim*.



Otras mujeres aparecen como esposas o hijas de peones conjeturándose que colaboran en las tareas rurales. Por ejemplo, *Las víboras* de Rodolfo González Pacheco, refleja, desde la mirada de los trabajadores y trabajadoras, los cambios acaecidos en el medio rural a partir de las últimas décadas del siglo XIX. A pesar de permanecer las tierras de la estancia en manos de una misma familia, los peones observan una diferencia en su manejo entre el padre y el hijo que las ha heredado recientemente. Así se lo expresa Evangelisto a su hija Marta,

Todo ha cambiado. Vea: ésta era la estancia “El Sol”. Y oiga bien lo que le digo: este nombre no se lo había puesto el dueño, sino el pobrerío del pago. Porque así era él: como un poncho pa los pobres: cubría todas sus miserias. [...] Pero aura, muerto él, ¡nos sentimos guachos! [...] Diego no es nada mío, ni de m’hijo Braulio. Es el patrón no más. Viene en verano a su estancia sólo pa hacer hechurías [...] Como las víboras.<sup>43</sup>

Los cambios no solo afectan a los peones, también a su familia; el patrón seduce a la esposa de uno de ellos. La obra, según Jorge Dubatti, no puede incluirse dentro de la producción anarquista de González Pacheco pues se limita a cuestionar “la arbitrariedad de los comportamientos de Diego” pero no “la institución laboral en sí misma” y las relaciones, desde el punto de vista laboral, entre patrón-peón.<sup>44</sup>

Algunas mujeres, presuntamente peonas por el contexto en que son ambientadas, tienen un significado simbólico. La joven huérfana concebida por Pico en “*Que la agarre quien la quiera*” refleja a la tierra de todos, en riesgo frente a la prepotencia de las empresas explotadoras.<sup>45</sup>

En *Polifemo, o las peras del olmo*, Horacio Rega Molina, en dos mujeres, contrapone la vida del campo y la de la ciudad “a través de

43 RODOLFO GONZÁLEZ PACHECO, “Las víboras” en *Teatro completo I*, Buenos Aires, Américal, 1953, p. 21.

44 JORGE DUBATTI, «Concepción de la obra dramática premoderna» en “El sistema teatral de Florencio Sánchez” en OSVALDO PELLETTIERI, *Historia del teatro argentino... II*, cit., p. 403.

45 BATTISTON, LLAHÍ, , *ob. cit.*, p. 215.

la estilización de la leyenda clásica sobre Polifemo”.<sup>46</sup> A diferencia de la mayor parte de las producciones anteriores, la modernización no es bienvenida y se la identifica con el atraso. El original tratamiento del tema se inscribe en la doble vertiente del rescate de los valores autóctonos –desarrollo del nacionalismo—<sup>47</sup> y del compromiso artístico de elevar la cultura del pueblo a través del acercamiento de un mito clásico –desarrollo de los teatros libres.<sup>48</sup>

Según la concepción de Ulises, los campos deben transformarse en estancias y los campesinos –o peones– aprender a trabajar con nuevas técnicas. En contraposición, Polifemo se niega a la apertura de caminos y al cultivo del trigo para alimentar a los extranjeros, entre ellos Ulises, pues “comerá ese trigo convertido en pan, sin valor para echarlo de la boca apenas piense lo que ese pan lleva en su miga: el cansancio de muchos huesos, el dolor de muchas almas”.<sup>49</sup> Hada y Galatea defienden las posturas de sus maridos. Mientras la primera afirma que la tierra se hace a medida que se la cultiva, mejora y se la comunica a través de caminos, Galatea sostiene que la voz de la gente y los huesos de los abuelos enterrados son los mejores títulos de propiedad diciendo; “la tierra es del que puede decir algo de ella”.<sup>50</sup> Al final de la obra, “surge

46 BARTUCCI, “«Civilización... cit, p. 165. El artículo citado profundiza la comparación entre esta obra y el relato sobre Polifemo en *La Odisea*.

47 En el ámbito cultural, la influencia del nacionalismo es clave para comprender las producciones de la década de 1940, signada por la reposición de numerosas obras vinculadas con temáticas tradicionales. Sin embargo, cabe señalar que a diferencia de su maestro de juventud, Leopoldo Lugones, Rega Molina se mantuvo ajeno a las disputas políticas del momento. Incluso, no frecuentaba las peñas literarias.

48 El lema del Teatro del Pueblo era un pensamiento de Goethe: “Avanzar sin prisa y sin pausa, como la estrella”. El objetivo era extirpar los aspectos meramente comerciales del teatro y acercar obras de jerarquía al pueblo. Impuso técnicas de vanguardia y con su actividad trabajó por la afirmación de una cultura popular del teatro. En su repertorio se hallaron autores modernos, clásicos y nacionales.

49 HORACIO REGA MOLINA, *Polifemo o las peras del olmo*, I, Buenos Aires, Poseidón, 1945 (Colección Pandora), p. 39.

50 *Ibidem*, p. 37.

una esperanza que, paradójicamente, se encarna en el hijo de Ulises que lleva el nombre del campesino ultrajado<sup>51</sup> y cuya madre es Galatea.

### *Palabras finales*

En todos los relatos, la apreciación dramática sobre las trabajadoras rurales es indirecta. En las obras primigenias son personajes secundarios sin identidad propia. En obras posteriores aparecen como piezas de una realidad que las trasciende: las modificaciones acaecidas en el ámbito rural a partir de la implementación del modelo agro exportador y de la llegada masiva de inmigrantes y, desde fines de la década de 1920, de empresas extranjeras. Los principales escenarios son la campaña entrerriana y santafesina y el territorio pampeano.

Los dramaturgos reflejan su ideología. Pero no hay apreciaciones concretas sobre la labor de las trabajadoras, inclusive la descripción que hacen de sus tareas es incompleta.

Un personaje femenino secundario sintetiza con gran sensibilidad la posición predominante de los autores frente al trabajo rural: la crítica a la explotación y acumulación de tierras. Relaciono la fuerte ligazón con el terruño manifestada por Galatea, al igual que la de otras mujeres, con la maternidad, cuestión señalada, implícita o explícitamente, por todos los dramaturgos analizados. *é*

51 BARTUCCI, “«Civilización... *cit*, p. 179.

*ANEXO: Obras dramáticas ordenadas por fecha de estreno*<sup>52</sup>

1884, *Juan Moreira* de Eduardo GUTIÉRREZ (Buenos Aires, 1851 – Buenos Aires, 1889). Drama criollo ambientado en la campaña argentina, época contemporánea. Obra canonizada y criticada a la vez y que ha despertado polémicas en la historia del teatro nacional, en especial la sostenida entre Vicente Rossi y Mariano Bosch. Sus reposiciones fueron numerosas.

1896, *Calandria* de Martiniano LEGUIZAMÓN (Rosario de Tala. Entre Ríos, 1858 – Finca La Morita. González Catán. Buenos Aires, 1935). Comedia de costumbres “campesinas o campestres”, según su autor, ambientada en la provincia de Entre Ríos, entre 1870 y 1879. El público “culto” de la ciudad de Buenos Aires la valoró positivamente. Fue identificada por varios historiadores del teatro con el ideario nacionalista conservador.

1902, *La piedra del escándalo* de Martín CORONADO (Buenos Aires, 1850 – Caseros [desde 1925 Martín Coronado], 1919). Drama ambientado en una chacra de los alrededores de Buenos Aires, 1889. Los contemporáneos al estreno y la historiografía coinciden al comentar su extraordinario éxito y que Coronado, a través de esta obra, consiguió acercar al público distinguido al teatro.

1902, *¡Al campo!* de Nicolás GRANADA (Buenos Aires, 1840 – Buenos Aires, 1915). Comedia ambientada en la ciudad de Buenos Aires y en una estancia de la provincia de Buenos Aires, época contemporánea. Se estrenó con gran concurrencia y, al igual que *La piedra del escándalo* de

52 Para completar los datos ofrecidos en este anexo, cf. Bartucci, *Las mujeres...*, pp. 279-352 *passim*. Para las obras estrenadas en un mismo año se utiliza como segundo criterio el alfabético, por apellido. En el caso de Florencio Sánchez los datos de su nacimiento y muerte aparecen en la obra estrenada en 1904.

Martín Coronado, promovió el acercamiento del público distinguido al teatro.

1904, *Sobre las ruinas* de Roberto PAYRÓ (Mercedes. Buenos Aires, 1867 – Buenos Aires, 1928). Drama – melodrama social según Osvaldo Pellettieri – ambientado en la campaña de la provincia de Buenos Aires, época contemporánea. El autor se inspiró en las inundaciones del campo bonaerense de 1900. Antes de ser estrenada, la obra fue rechazada en el teatro Apolo. Vinculada por los historiadores del teatro con la etapa de militancia socialista de Payró y la influencia de las ideas positivistas que impregnaban la época.

1904, *La gringa* de Florencio SÁNCHEZ (Montevideo, 1875 – Milán, 1910). Drama ambientado en la provincia de Santa Fe, época contemporánea. La crítica contemporánea de su recepción fue dispar.

1905, *Barranca abajo* de Florencio SÁNCHEZ. Sainete “costumbrista” ambientado en la campaña de la provincia de Entre Ríos, época contemporánea. Los críticos asocian la concepción de esta obra con la de *Sobre las ruinas* de Roberto Payró. Fue concebida por el dramaturgo para el lucimiento del actor Pablo Podestá.

1908, *La flor de trigo* de José de MATURANA (Buenos Aires, 1884 – Córdoba, 1917). Poema rural en verso ambientado en la campaña de Santa Fe, época contemporánea.

1911, *Los mirasoles* de Julio SÁNCHEZ GARDEL (Catamarca, 1879 – Temperley. Provincia de Buenos Aires, 1937). Comedia de costumbres regionales ambientada en la ciudad de una provincia del norte argentino – sin especificar –, época contemporánea. La crítica de su estreno fue favorable. Obra identificada con el “realismo provinciano” y la defensa de los valores tradicionales.

1916, *Las víboras* de Rodolfo GONZÁLEZ PACHECO (Tandil, 1881 – Buenos Aires, 1949). Boceto dramático en un acto ambientado en la estancia “El Sol” de la campaña argentina, época contemporánea. La obra está impregnada de ideas positivistas pese a la militancia anarquista de su au-

tor. Fue valorada por el público luego de la obtención del primer premio de la Primera Gran Fiesta del Teatro Nacional.

1920, *Madre tierra* de Alejandro BERRUTI (Córdoba, 1888 – ?, 1964). Drama ambientado en el litoral argentino, época contemporánea. Su estreno generó debates de tono libertario y le permitió a su autor obtener reconocimiento.

1920, *De América a las trincheras* de Edmundo BIANCHI (Montevideo, 1880 – Montevideo, 1965). Opereta ambientada en una estancia argentina y en Europa, ca. 1914-1918.

1920, *Los salvajes* de Alberto GHIRALDO (Mercedes. Buenos Aires, 1875 – Santiago de Chile, 1946). Tríptico dramático, según *Bambalinas*, ambientado en la campaña argentina, época contemporánea.

1928, *Trigo guacho* de Pedro PICO (Buenos Aires, 1882 – Buenos Aires, 1945). Drama ambientado en Salto Grande, transfiguración literaria de Santa Rosa, La Pampa, época contemporánea. Con rasgos del sainete tragicómico según Osvaldo Pellettieri.

1945, *Polifemo o las peras del olmo* de Horacio REGA MOLINA (San Nicolás de los Arroyos. Buenos Aires, 1899, Buenos Aires, 1957). Drama ambientado en la campaña – sin especificar –, época contemporánea. La concepción y el tema de la obra despertaron polémicas en la época de su estreno.