

La conformación literaria de la colectividad gallega en el género chico criollo. 1890-1921

Marina L. Guidotti

MARINA LILIANA GUIDOTTI: Profesora y Licenciada en Letras por la Universidad del Salvador. Dicta las cátedras de Literatura Argentina del siglo XIX, Lengua Española e Introducción a la Literatura. Es Profesora de Español para Extranjeros, Investigadora de la USAL y de un proyecto de investigación plurianual del CONICET.

Introducción

Mucho antes de que se produjera el gran aluvión inmigratorio hacia la Argentina, que comenzó a mediados del siglo XIX y se extendió, con altibajos, hasta mediados del siglo XX, los extranjeros que más tempranamente son retratados en la futura literatura nacional son los italianos y los españoles, estos últimos agrupados bajo el gentilicio “gallegos”, usado como colectivo para designar, sin distinción, a los inmigrantes que provenían de España o de alguna de las cuatro provincias de Galicia.

Estos dos grupos étnicos se vieron reflejados tanto en poemas como en las primeras composiciones teatrales compuestas en el Virreinato, perduraron después de la Independencia e incrementaron su presencia en las obras del llamado género chico criolloⁱ -comedias, dramas, comedias dramáticas, sainetes, sainetes tragicómicos, grotesco criollo- que dieron testimonio de la vida, las costumbres, las peculiaridades y problemáticas de estas significativas colectividades en un momento crucial para la consolidación de la identidad argentina.

Si bien existen importantes ensayos que estudian la figura de los inmigrantes italianos en los sainetesⁱⁱ, y otros en los que se analiza la imagen social de los inmigrantes españoles en diferentes campos culturalesⁱⁱⁱ, faltaba una investigación que diera cuenta de la representatividad de estos últimos en las obras que se incluyen dentro de la denominada “literatura de cordel”. Este trabajo forma parte de un proyecto en el que nos proponemos analizar la presencia de los personajes *gallegos* en el género chico criollo entre 1890 y 1940.

A través de las imágenes plasmadas en poemas y piezas breves, se comienza a conformar un imaginario en torno de los *gallegos* que instaurará distintos estereotipos, tanto femeninos como masculinos, creados, organizados a partir no solo de características físicas e intelectuales, sino también de los diversos oficios por ellos desempeñados. Se los mostrará tanto como incultos, cortos de luces, ingenuos, o bien, como personas capaces de labrarse un porvenir y ascender socialmente, lo que en su país les hubiera estado vedado.

Los gallegos en los orígenes de nuestra literatura

Los primeros poemas compuestos en el Virreinato del Río de la Plata y los que se escribieron después de 1810 muestran la asimilación de los españoles a la sociedad y revelan que las tres voces nominales con las que se identificaba a las personas provenientes de la Península Ibérica eran usadas como sinónimos: *españoles*, *godos*, *gallegos*, sin que ello representara una connotación negativa.

El Triunfo Argentino (1808)^{iv}, escrito por Vicente López y Planes^v después de las invasiones inglesas, presenta una visión positiva de los españoles y de los gallegos en particular, quienes se destacaron por su desempeño en la defensa de Buenos Aires contra los ingleses en 1807. Lo demuestra la formación de *El Tercio de Gallegos*, que pudo constituirse en 1806 debido a la llegada al Río de la Plata de alrededor de mil soldados provenientes de Galicia, reclutados entre 1784 y 1789 para cubrir la guarniciones existentes en esta región.

Las diferentes comunidades españolas que actuaron repeliendo el ataque inglés quedaron plasmadas en estos versos:

«*¡Oh, inclito Señor! Esta no es tropa:
Buenos Aires os muestra allí sus hijos:
[...]
El castellano y diestro vizcaíno,
el asturiano y cántabro invencible,
el constante gallego^{vi}, el temible hijo
de Cataluña, el arribeño fuerte
y el andaluz se prestan al conflicto;
[...]
¡Oh, vosotros iberos, oh argentinos,
que de Roma y Cartago sois afrenta
[...]
para que el anglo en cuanta lid intente
humille su cerviz al argentino».*

Los españoles referidos como *gallegos* vuelven a mencionarse en un cielito de

la misma época atribuido a Hidalgo^{vii}:

«*Cielito de los gallegos,*
¡ay! Cielito del dios Baco,
que salgan al campo limpio
y verán lo que es tabaco».

En 1818, otro hecho militar, de capital importancia dentro del plan de lucha por la Independencia de Chile y Perú llevado a cabo por el general San Martín, será reflejado a través de distintos géneros discursivos, como el interesante relato escrito por uno de los hombres que participó en él, Samuel Haigh. Varios poetas se refieren a la crucial batalla de Maipú ganada por San Martín: Vicente López y Planes en *Los Oficiales de la Secretaría del Soberano Congreso a la Patria, en la victoria de Maipú*^{viii}; Esteban de Luca, con su *Oda a la Victoria de Maipú*; Juan Cruz Varela, con *El triunfo de nuestras armas en los llanos del río Maipo*. Este episodio también será reflejado por Hidalgo^{ix} en el *Cielito patriótico que compuso un Gaucho para cantar la acción de Maipú* (1818) en el que evidentemente utiliza el gentilicio para designar con él a todos los españoles.

«*No me neguéis este día*
cuerditas vuestro favor
y contare en el CIELITO
de Maipú la grande acción.

[]

Se reúnen los dispersos
y marchan las divisiones,

[]

Pero ¡bien ayga los indios!
ni por el diablo aflojaron,
mueran todos los gallegos,

[]

Godos como infierno, amigo,
en ese día murieron,
porque el Patriota es temible
en gritando al entrevero.

[]

Ya, españoles, se acabó
el tiempo de un tal Pizarro,

[]

vivan las Autoridades,
y también que viva yo
para cantar las verdades».

En la obra teatral anónima de ese mismo año, *El detall de Maipú*^{xii}, se comienza a observar ya un tono despectivo cuando se hace referencia a los *gallegos*, aunque el término es utilizado genéricamente por *españoles*. La pieza, escrita en verso, pone en escena el momento en que Juan José, un soldado de San Martín, entrega el parte de guerra que anuncia la victoria a Juan Martín de Pueyrredon.

Esta producción sigue la misma línea inaugurada por Juan Baltasar Maciel en su poema *Canta un guaso en estilo campestre los triunfos del Excmo. señor don Pedro Cevallos*, compuesto en 1777, con el que se inicia la gauchesca^{xiii}.

Los personajes son los necesarios para que la trama se desarrolle: Pancho y Marica, padres de Juan José; Pajarito, su hermano; el Alcalde, y los vecinos, que representan al pueblo. Aparece también –aunque no está mencionado en el reparto– un personaje secundario, un comerciante español, dueño tal vez de un almacén de ramos generales, al que Pajarito va a comprar ‘caña’ por orden de su padre. Cuando regresa con el pedido, lo que es indicado en las didascalías: “*Se oye galope afuera, y al momento entra Pajarito con el chisle*”, el joven trata despectivamente al negociante:

«*¡La perra digo, en el hombre!*
¡Gallego habría de ser!
No quiso abrirme la puerta;
Ya no me quería vender.»

La referencia ofensiva se encuentra en el parlamento que Pancho dirige a su mujer cuando le explica las razones por las que él también se enrolará para combatir al enemigo:

«*Solo te pido una cosa:*
Que si acaso quedás viuda,
No te caséis con Gallego.
Porque son pura basura.»^{xiv}

Del análisis del texto, definido por don Pancho como sainete, se concluye que los lexemas *gallego*, *gallegos* están utilizados como sinónimos de “español, godo o realista”. La intervención de Pancho denota desprecio, pero también puede ser reflejo del sentimiento antiespañol que se irá acrecentando después de 1816; el mismo sentido podría atribuirse a las palabras de Pajarito.

En los años que siguieron a la Independencia comenzará un flujo constante de inmigrantes europeos, especialmente italianos y españoles, que llegaron al país amparados por el artículo 25 de la Constitución Nacional^{xv} de 1853:

«*El Gobierno federal fomentará la inmigración europea; y no podrá restringir, limitar ni gravar con impuesto alguno la entrada en territorio*

argentino de los extranjeros que traigan por objeto labrar la tierra, mejorar las industrias, e introducir y enseñar las ciencias y las artes.»

Según las investigaciones^{xvi} realizadas en los últimos años por los especialistas en estudios de corrientes inmigratorias, un importante número de habitantes de Galicia eligió, hacia finales del siglo XIX, la zona del Río de la Plata, y en especial las ciudades de Buenos Aires y Montevideo, para radicarse y comenzar una nueva vida.

Primaron dos tendencias: los que llegaron a la región de manera independiente para desempeñar funciones públicas, actuar como militares o establecerse como comerciantes; y los que conocieron Argentina y decidieron probar suerte en estas tierras gracias a las redes que se establecían entre la familia receptora en América y los parientes que se encontraban en la Península. Esta segunda modalidad permitió el arribo de los grupos más numerosos que, con o sin oficio, se emplearon como artesanos, peones, changadores, porteros o sirvientes; en este último caso sin distingo de sexos, con una marcada preeminencia femenina en el servicio doméstico.

A la labor realizada por las redes familiares y de paisanaje, lo que determinó que muchos de los recién llegados provinieran de las mismas zonas o ayuntamientos, se sumó el financiamiento mediante el envío de remesas de dinero desde Argentina y el posterior abaratamiento de los pasajes para los viajes transatlánticos debido a la introducción de la tecnología de la máquina de vapor en la década de 1870.

Los puertos más beneficiados por los decretos de libre comercio de Carlos III fueron los de La Coruña, Ferrol, Vigo y las Rías Bajas de Pontevedra, que se constituyeron en cabeceras desde las que partía un flujo inmigratorio cada vez mayor. Estos factores hicieron de la emigración gallega un fenómeno masivo, menos selectivo que el éxodo de otras regiones españolas.

Contrariamente a lo que siempre se ha dicho, los inmigrantes de Galicia no buscaban un nuevo horizonte porque estuvieran pasando privaciones; si bien Galicia no estaba desarrollada industrialmente, los nacidos en las provincias de La Coruña y Pontevedra –y en especial los provenientes de las localidades costeras, consideradas como las zonas más ricas de Galicia– conformaron el grupo mayoritario durante el período en consideración. El historiador José Carlos Moya^{xvii} cree probable “que los gallegos constituyesen el principal grupo regional de inmigrantes ibéricos en el Río de la Plata.” Según sus estudios, en 1855, el 38% de los 5800 españoles que habitaban Buenos Aires eran gallegos. De ese porcentaje, el 61% provenía de Pontevedra y el 35% de La Coruña. Proporciones casi idénticas se encuentran en 1860-61, único censo anterior al de 1882. De los españoles aten-

didos en el *Hospital Español de Buenos Aires* entre 1878 y 1884, el 54% provenían de Galicia. Hacia 1910, los gallegos arribados a la Argentina constituyeron alrededor del 13% y alrededor de 1920, considerado el período final de la llegada masiva de inmigrantes, los provenientes de Lugo y Orense alcanzaron un 9%. Según Xosé Manuel Núñez Seixas^{xviii}, el 55% de los españoles llegados a la Argentina entre 1850 y 1930 eran gallegos.

De acuerdo con los datos censales, el 90% de ellos llegaba sin oficios calificados y, por lo general, se los registraba como jornaleros. Esto no impedía que gracias a la cultura del trabajo y del ahorro pudieran llegar a ser propietarios de comercios o negocios de distintos ramos –pulperías, bares, restaurantes, almacenes, tiendas, sastrerías, ferreterías– o dueños de parcelas de tierra; o que demostraran un ascenso social al pasar a la categoría de dependientes, encargados de edificios o empleados de oficinas públicas.

Continuidad del estereotipo en obras del género chico criollo

La mirada disvalorativa en torno a los gallegos se constituyó en un tópico literario y socio-cultural durante los siglos XIX y XX que se vio reflejado en el género chico criollo. A pesar de la tarea de la intelectualidad gallega, que trató de revertir el estereotipo, no fueron muchos los aspectos que se lograron cambiar; sin embargo, algunas de las obras analizadas muestran una visión diferente del inmigrante gallego llegado a la Argentina y se relaciona con la honradez, la capacidad de trabajo, la lealtad, la bondad, el sentimiento de pertenencia a esta nueva nación.

Según Túlio Carella^{xix}, el origen del llamado ‘género chico’ puede remontarse hasta Grecia. En España, los *pasos* de Lope de Rueda escritos en el siglo XVI abrieron el camino para este tipo de composiciones basadas en una comicidad directa, escritas en un lenguaje coloquial y en las que se caricaturizaban los tipos tradicionales. Posteriormente, se confirmarían sus rasgos distintivos en los *entremeses*, y sería en el s. XVIII, con Ramón de la Cruz (1731-1794), que comenzaría a llamarlos *sainetes*. Con la incorporación de la música, nacieron las *zarzuelas*; y, hacia 1870, se empezó a afirmar en Madrid el género chico. Se sumó a esta evolución un cambio importante en la actitud del público, que prefería asistir a obras menos extensas y pagar un precio razonable por cada función; los empresarios, por su parte, abarataron los costos mediante la reducción de las piezas ofrecidas, lo que llevó a la creación del ‘teatro por secciones’, o ‘teatro por horas’, en el cual las representaciones se desarrollaban en un lapso no mayor de una hora por función.

Ante las reciteraciones argumentales, los estrenos sucesivos sin importar la calidad de las obras exhibidas, la desvinculación de actores y actrices de importantes

compañías, que terminaban desapareciendo, el género chico hispano cayó en des- crédito. Lo mismo ocurrió en el Río de la Plata, pero en ese momento, gracias a la existencia de autores nacionales, de intérpretes formados actoralmente y de un público que apoyaba estas producciones, el sainete criollo y las diversas especies dramáticas consideradas 'menores' se afianzaron y ganaron un espacio propio.

El "género chico criollo" incluyó zarzuelas, revistas, vodeviles, pochades, humoradas, juguetes, petit piezas, dramones gauchescos, piezas costumbristas, melodramas, entre los que sobresalió ampliamente el sainete. El éxito de estas creaciones movilizó a autores y actores a realizar, en primer término, una observación y descripción más profunda de los tipos y caracteres relacionados con lo criollo, que posteriormente se volcaría hacia la inmigración.

Los autores se proponían reflejar en sus historias los conflictos que los extranjeros vivían en los diferentes espacios donde desarrollaban sus actividades; así, la ambientación textual ubicaría a los personajes en la ciudad, el arrabal o el campo. Para ello, montaron un espectáculo en el que la trama estaba interpretada por actores que utilizaban un lenguaje particular, representativo de cada colectividad, en el desarrollo de los diálogos. En estas composiciones, la música también solía estar presente como elemento constitutivo. Los espectadores, en su gran mayoría inmigrantes^{xx}, se veían retratados en ellas, obras que les permitían, también, aprender los rasgos distintivos de la sociedad receptora; de allí su éxito.

El sainete criollo se convirtió en verdadero hito cultural, ya que, con bases en la tradición española, supo reactualizar esta especie mediante temáticas locales al incluir la tradición popular. Esta resemantización del género chico quedó demostrada en la cantidad de obras escritas –más de 3000— su puesta en escena, el surgimiento de distintas compañías conformadas por actores y actrices españoles y argentinos, así como por la aceptación del público.

También, significó una revolución desde el punto de vista de la lectura debido al surgimiento de revistas teatrales que recogieron estas producciones literarias, de gran difusión hasta mediados del siglo XX. Esta vertiente de la llamada literatura "popular" o de "cordel" se reunió en publicaciones semanales o quincenales como *Bambalinas*, *La Escena*, *Teatro Popular*, *El Teatro Nacional*, *Argentores* y *Nuestro Teatro*, entre otras prestigiosas colecciones, que nos hablan de un ávido público receptor sin distingos de clases sociales.

En este contexto histórico, social, económico, característico de una época, el payador *Nemesio Trejo* comenzó en 1890 su carrera como dramaturgo. Con él, la figura del gallego pasó a ser constitutiva de los tipos característicos que conformaron el universo de la inmigración.

Su notable reconocimiento se debió también, en parte, al cambio en los gustos

del público, que desde 1884 había asistido a la representación del mimodrama *Juan Moreira*, que los hermanos Podestá^{xxi} habían comenzado a presentar en la arena del circo de los Hnos. Carlo, basado en el folletín^{xxii} escrito por Eduardo Gutiérrez y que él mismo adaptara para la actuación. En cada puesta en escena, la obra sufría modificaciones; se introdujeron sencillos diálogos para que el espectador pudiera comprender mejor la trama; se incluyeron nuevos parlamentos, y se incorporaron nuevos personajes como el famoso *Cocoliche*^{xxiii}, creación del actor Celestino Petray, que pasó a identificar al inmigrante italiano llegado a nuestras tierras. Cuando fue estrenada en el sala *Politeama Argentino* en 1890, se convirtió en referente de una actividad teatral regular desarrollada fundamentalmente en Buenos Aires.

Las creaciones de Trejo, considerado como el iniciador del género chico criollo^{xxiv}, tienen la particularidad de expresar los valores, pensamientos e ideales de los criollos viejos que iban siendo desplazados por la modernidad, así como también permitir que emergieran las voces de los emigrados dentro de un *corpus* orgánico. *La fiesta de don Marcos*^{xxv}, 1890, pieza inaugural de su dramaturgia, responde a la primera premisa planteada; las producciones posteriores reflejarán esa polifonía.^{xxvi}

En 1892, se pone en escena *Los óleos del chico*^{xxvii}, que había escrito también en 1890. Allí aparece como personaje secundario el gallego Farruco. No es casual el nombre elegido; el adjetivo 'farruco'^{xxviii} se utilizaba para designar al emigrante gallego o asturiano, pero también era usado con valoración despectiva como sinónimo de 'insolente, altanero'; Farruco se convertirá en nombre propio y será uno de los elegidos por los dramaturgos para sus personajes.

En este sainete, estructurado en un cuadro y seis actos, la acción se desarrolla en un ámbito rural, donde los paisanos conviven con un italiano y un gallego; a través de esa pluralidad de personajes y voces –criolla, italiana y gallega– Trejo pone en evidencia la injusticia social que alcanza tanto a los campesinos como a los inmigrantes; ambos han sido desplazados, han sido marginados económica y culturalmente.

Comienzan a perfilarse, así, algunos de los rasgos identitarios que conformarán la imagen del gallego: uno de ellos, el empleo de la fuerza bruta sobre la razón, hecho que queda demostrado cuando Farruco carga él solo con el peso de una mesa y la traslada hacia el exterior, hacia el patio de la casa. De esta manera, se asocia su figura con la del hombre rústico de gran fuerza que se desempeña bien efectuando tareas que no demandan un esfuerzo intelectual.

En cuanto a su forma de expresión, el autor captura elementos característicos del idiolecto gallego: el cambio de la 'o' interconsonántica por 'u'; la transformación de la vocal final 'o' en 'u'; el uso del sufijo diminutivo en -iño y el cambio de

la consonante 'g' por 'j', la famosa gheada –aspiración de la ge inicial– por la cual se produce el trueque de la 'g' por 'j' y de la 'j' por 'g'.

Estas particularidades lingüísticas se repetirán cada vez que intervenga un personaje gallego, tanto si es un recién llegado a estas tierras como si se ha transformado en gallego 'asimilado' que mezcla su idiolecto con la forma de hablar propia de los hombres del campo o del vocabulario porteño, al incluir palabras del lunfardo.

Una obra posterior, *Los políticos*^{xxix}, estrenada el 17 de abril de 1897, escrita en prosa y verso, estructurada en un acto y tres cuadros, es considerada pieza emblemática del sainete criollo, pues en ella, a través de una trama única, se plantea una temática nacional en la que los inmigrantes tienen activa participación. También incluye un tango como representación de la música popular orillera.

En el desarrollo de la trama de este sainete cómico-lírico, el autor expone situaciones por todos conocidas: la corrupción de los políticos, la mala administración pública, el fraude electoral, la injusticia.

En el cuadro tercero, por medio de las didascalías, se describe a los nativos y a los inmigrantes: Manuel (gallego) dueño del *Almacén de los Carreros*, Benito (andaluz), barbero; un vasco repartidor de leche y los criollos Baldomero, Juan y Miguel. Cada uno de ellos cantará, con las peculiaridades propias de cada zona, una canción. Manuel entona una copla popular, como lo hacen también el vasco y el andaluz; también se escucha un estilo criollo por medio del cual el cantor plantea distintos temas: la necesidad de que el pensador tenga libertad de pensamiento y de expresión; la amoralidad de los políticos; el abuso de poder.

Manuel tiene intenciones de participar en política, pero su última intervención es desafortunada, pues cuando trata de evitar el fraude que quiere cometer uno de los votantes, mata sin proponérselo a un joven fiscal; este final trágico era necesario para que el protagonista, el Dr. González, pudiera expresar su desencanto con la política y hacer reflexionar al auditorio sobre los hechos que presenciaba.

Otras piezas teatrales breves de Trejo incluyen personajes gallegos; llamativamente, siempre son hombres. Así ocurrirá en *Los amigos*^{xxx}, donde dialogan José, portero en el estudio de un abogado, y Pedro, dependiente de almacén; o en *Los inquilinos*^{xxxi}, tal vez su obra más exitosa, escrita en 1907 para testimoniar la huelga feroz que ese año efectuaron los moradores de las casas de inquilinato. En ella, Manuel, el encargado del conventillo, enfrenta a los inquilinos, quienes liderados por Baltazar, reclaman por sus derechos.

Un texto anterior, *El Registro Civil*^{xxxiii}, de 1895, publicado en la colección *El Teatro Nacional*, Año I, el 13 de junio de 1918, retrata a José, portero gallego, uno

de los arquetipos que con mayor frecuencia aparece en las producciones del género chico. A través de las palabras que dirige al público, José resume su vida en Buenos Aires, y por ellas se deduce su ascenso social, ya que ha dejado de trabajar como portero del Hotel "Español" para ser portero de una oficina pública. Su ingenuidad se manifiesta al relatar la manera en que se ha casado; ha elegido a quien será su esposa por la recomendación que le ha hecho el jefe de esa oficina, quien le manifiesta que se trata de una muchacha 'buena y experimentada'.

«José. - *"Cuando era purteru del Hotel "Español" y mi novia era criada del jefe de esta oficina... me diju que la muchacha era buena, que la había esperimentau, y tantu buenu me dijo : "cásate José "... y ... ¡me casé! Tuvo hasta el desprendimientu de currer cun los gastos y después emplearme de purteru en esta misma oficina ... "*^{xxxiv}

Si bien el papel de José no es principal, está presente en toda la trama; el efecto de comicidad está logrado mediante recursos verbales y situacionales a los que se suma la caracterización del personaje.

Como es de rigor en la mayoría de las obras de este género, todo se resuelve felizmente en la última escena; el accionar de José es necesario para solucionar las complicaciones que se plantean en esta comedia de enredos.

Del análisis de los textos de Trejo en los que actúan personajes gallegos, se desprende que estos son presentados como hombres simples, trabajadores, respetuosos de quienes poseen un nivel cultural más elevado; en ellos, se destaca la búsqueda por alcanzar no solo un ascenso social, sino también lograr el reconocimiento de la sociedad receptora, casarse, formar una familia, mantener sus valores éticos, su lengua y su cultura, aunque algunos renegaran de su origen.

Uno de los autores que con más fidelidad retrató a los gallegos fue Alberto Weisbach. Son contradictorios los datos con respecto al lugar de nacimiento del autor. Juan Pablo Echagüe consigna en su *Anuario teatral argentino*^{xxxv} que nació en Paysandú, Uruguay, el 18 de septiembre de 1883; para otros, nació en Fray Bentos, Uruguay. Falleció en Montevideo el 25 de septiembre de 1929.

Echagüe relata que desde joven se había aficionado al teatro y que había concurrido asiduamente a los espectáculos que la compañía Podestá-Scotti presentaba en el antiguo teatro *Politeama* de Montevideo; allí, copiaba taquigráficamente la letra de las obras y las representaba con familiares y amigos en un escenario improvisado en los fondos de su casa.

Comenzó a escribir composiciones que se escenificaron en el teatro *Nacional*, 1902, y *Argentino*, 1904. Posteriormente, ganó el concurso del teatro *Nacional* en

1911 con su boceto dramático *Resaca*; pero su nombre cobra fama con el gran éxito *Los dientes del perro*^{xxxvi}, 1918, escrita en colaboración con José González Castillo, que incluía el tango *Mi noche triste*, con letra de Pascual Contursi y música de S. Castriota. Cuando esta composición es cantada por Gardel comenzará una amistad con el escritor que llevará al cantante a grabar el *shimmy* "¡Hola, Señorita" con letra de Weisbach - Raúl Doblas y con música de Antonio de Bassi, incluido en la revista musical *¿A París? ...; Te lo Regalo!*. Compuso, también con Doblas, en 1922 la letra del tango *Los dopados*, con música de Juan Carlos Cobián.

Escribió más de 30 piezas teatrales, varias incluyen personajes gallegos; de ellas, analizaremos *El tajamar* (1915) y *Farruco* (1921).

El Tajamar^{xxxvii}, sainete en prosa y verso, estructurado en 2 cuadros, con música del compositor vasco Francisco Payá, fue estrenado en el *Teatro Nacional* el 25 de junio de 1915 por la compañía Vittone-Pomar y, posteriormente, publicado por la librería *El Teatro Nacional*, Revista Semanal de Teatros, Año II, Nº 41, el 23 de abril de 1919.

Su título hace referencia a la estructura construida por el hombre para actuar como divisoria de aguas, cuya finalidad es permitir que estas sean repartidas equitativamente hacia ambos lados.

Los nombres de los protagonistas tienen relación directa con el agua: Ondina, deidad marina, es la joven nieta de Brígido, un pescador pobre; es la que lucha por mantener la dignidad de su abuelo; Tonina, nombre dado al delfín que vive en mares templados, es el joven que la pretende, tan pobre como ella, pero dispuesto a cualquier sacrificio para ayudarla.

En oposición, surgen las figuras de quienes detentan el poder, encarnadas en don Genaro –lo genérico– comerciante que consigue la pesca de manera ilícita, por 'arrastre', sin importarle el daño que puede producir en la zona; de esa manera captura los peces dentro de la jurisdicción de aguas de don Brígido. Ondina y su abuelo se niegan a usar tales métodos y defienden los procedimientos tradicionales de pesca, pues saben que de aquella manera se termina con "las crías, el pan de mañana, por tenerlo hoy abundante"; así, se destruye el futuro. Genaro abusa de su poder con Tonina cuando este se niega a seguir trabajando para él; mediante la violencia física lo obliga a montar a caballo y adentrarse en el mar para recoger la pesca. Su autoridad y soberbia también se manifiestan cuando declara que está decidido a sitiar el lugar para que la joven se rinda a sus pretensiones amorosas a causa del hambre y tenga que aceptarlo.

Don Nicola, el contratista, representa de igual forma el poder; es el intermediario en la comercialización de la pesca; también pretende a Ondina, pero, a diferencia de Genaro, actúa sutilmente. La engaña diciéndole que la ayudará para que se

reconozca la jurisdicción de cada una de las partes sobre las aguas; le hace creer que ha conseguido la intervención del Ministerio de Marina y le promete que estará presente cuando llegue un acorazado —que resulta ser una cañonera— para dirigir la cuestión.

El personaje gallego de este sainete es Tiburcia, vendedora ambulante que habla siempre como gallega, aunque no revela cuál es su ciudad de origen; solo en el segundo cuadro dirá que es de *Jalicia*. Por la descripción de su actividad se la puede asociar con otra de las figuras estereotípicas de la inmigración: el turco vendedor ambulante de artículos de mercería. Su rol es protagónico pues está en el núcleo de la acción y de los conflictos. Es una especie de *Celestina* que trata de concertar los casamientos entre los pescadores y las mujeres del lugar; así queda demostrado cuando los pescadores la reciben:

« UNA

Vean quien viene. ¡Doña Tiburcia!

UNOS

¡La mercachifle!...

OTROS

¡La enredadora!...

UNOS

¡El tiburón!

TIBURCIA (*Dentro*)

*Peines, peinetas y peinetones;
ricos corales, lindos botones...;
lijas, sortijas, cintas, collares
y mil rejalus para espunsales.*

CORO

¡La enredadora!... La de los chismes... »^{xxxviii}

Compone con el italiano Sena, un marinero que está embarcado en la cañonera y es el encargado de transmitir los partes, la pareja antitética a la de Ondina y Tonina. Sena tiene como único objetivo el seducirla, pero Tiburcia no se lo permite; como mujer, también deberá defender su honra.

Paralelamente, el teniente de la cañonera trata de conquistar el amor de Ondina. Ninguno de los dos consigue alcanzar a la mujer deseada; en este tema las diferencias de rango no otorgan beneficios.

Para estudiar el conflicto que la obra plantea, en la que se observan dos visiones diferentes del mundo y se presentan dos clases sociales en franca oposición, realizaremos su análisis actancial^{xxxix}.

Si tomamos como eje la relación amorosa entre la pareja de pescadores, el

sujeto de la acción es Tonina; el **objeto** de su amor, Ondina. Lo que mueve al sujeto a la acción, el **destinador**, es conseguir el amor de la joven; la **destinataria** es la pareja. El coro de pescadores y Tiburcia actúan como **ayudantes** del sujeto; los **oponentes** son Genaro y Nicola.

Si lo vemos como la lucha entre dos clases sociales, como la rivalidad entre dos personajes por conseguir el amor de Ondina, el cuadro actancial pone en evidencia la oposición entre esos dos mundos:

- El **destinador** es el poder, su ejercicio y demostración; los **destinatarios** son Ondina, Don Brígido y Tonina.
- El **sujeto** de la acción es Genaro, cuyo **objeto** de deseo es Ondina a quien quiere conquistar a cualquier precio; su accionar es resistido por Tiburcia y Tonina, **oponentes**; Nicola, movido por sus intereses personales, actúa como **ayudante** de Genaro; ambos se convierten en **oponentes** de los jóvenes pescadores.
- Sin embargo, cercano ya el desenlace, Genaro va a modificar su posición, pasa de **oponente** a **ayudante** cuando, convencido de que no logrará conquistar a Ondina, sale a rescatar a Tonina de una muerte segura pues ha sido sorprendido en el mar por la tempestad.

En este enfrentamiento de clases, Ondina y Tonina personifican a los pescadores pobres, honestos, trabajadores que reparan sus redes y preparan los palangres, esos gruesos cordeles de los que penden ramales con anzuelos. Brígido encarna al hombre que ha trabajado toda su vida para llegar a tener una posición, pero los indicadores temporales hablan de un ‘ahora’, de un presente de miseria, de desilusión, un presente vivido como ruina. La didascalia del primer cuadro ubica la acción en una “*playuela*” del sur de la provincia de Buenos Aires. El sustantivo despectivo “*casucha*” empleado en la descripción del hogar de Ondina y Brígido, así como el sufijo con igual sentido en “*playuela*”, refuerzan la connotación negativa del lugar.

El segundo cuadro se ubica en el mismo escenario, al amanecer, con la diferencia de que el tajamar ha sido en parte destruido.

La acción comienza con el diálogo cantado entre Tonina y Ondina; él saldrá a pescar para Brígido y su nieta; es el primer viaje de este tipo que el joven realiza solo; Ondina le promete que será suya a su regreso, pues habrá probado ante todos que es tan hombre como Genaro. La joven se aleja cantando su amor. Entretanto el mar se ha ido retirando; una inesperada bajamar hace que Tiburcia, Brígido y Ondina salgan de la casa para verla; en ese momento el abuelo se entera de que Tonina está en el mar; la calma presagia la terrible tempestad. Desesperada, Ondina quiere salir a buscarlo mientras arrecia el temporal, pero no la dejan partir. Pedirá ayuda a Genaro, quien cambia su actitud al ver el amor sincero de los jóvenes; él mismo sale a rescatarlo. Queda así resuelto el problema de pareja y el conflicto de intereses.

Si bien Brígido simboliza el fracaso de una vida de trabajo que no ha sido recompensada, el final de este sainete es esperanzador; el anciano observa el mar desde su *casucha* como si mirase desde un "rústico" balcón; su mirada panóptica le permite visualizar a los pescadores como un grupo homogéneo, a Ondina y a Tonina que seguirán unidos, a Tiburcia, con su decir y actuar entre cómico y serio. Es una apuesta al amor y al trabajo.

Otro texto de Weisbach, significativo para conocer cuál es la representación de los *gallegos* en el imaginario, es *Farruco*¹, *comedia de ambiente gallego* en tres actos; fue estrenada en el Teatro *Politeama* el 26 de marzo de 1921 por la Compañía de Comedias Roberto Casaux y publicada en la Revista teatral *La Escena*, Año IV, n.º 145 del 7 de abril de 1921.

Ya desde las primeras escenas se plantea el conflicto que existe entre Josefa, señora de la casa, y su esposo, Farruco, que vive en La Pampa y es dueño, junto con su hermano Xan, de la tienda de ramos generales: *Telleiro Hnos, Ferretería, Almacén y artículos rurales*.

Josefa reniega de su origen gallego; tampoco acepta a su marido, sus costumbres, su forma de hablar y de proceder. Inculca a sus hijos el desprecio hacia el padre, no quiere que sus amistades conozcan nada sobre la vida de ambos al llegar a la Argentina, pues los dos se habían desempeñado como mucamos. La familia ha ascendido socialmente gracias al sacrificio y el trabajo de su marido, que regresa a la casa después de diez años.

De los hijos del matrimonio, uno, el mayor, Salvador, todavía está en España, trabajando en Vigo. En la Argentina están los jóvenes Maximino y Avelina, son 'niños bien' que solo saben derrochar el dinero del padre; solo el menor, Antoñito, que tiene diez años, le manifiesta su cariño.

Con ellos, vive la ahijada del matrimonio, Mariña, quien está encargada del manejo de la casa y, además, se ocupa de supervisar las tareas de Agripina, la criada que, según Maximino, es una "*gallega cerrada*". Por el diálogo entre Mariña y Maximino se sabe que Farruco le ha pedido insistente a su hijo que lo acompañe en el negocio, pero la madre se ha negado sistemáticamente, arruinando cualquier posibilidad de viaje.

A tal punto llega el desprecio de Josefa por sus raíces que le prohíbe a Maximino usar el apellido paterno. Por su parte, este no deja de criticar a su madre, que pretende pertenecer a una clase social diferente de la clase de la criada, y dice: "*A la vieja le conviene tener una gallega cerrada a su lado, como Agripina, porque así no se le notan a ella las "gues" y las "gotas"*", de esta manera se confirma que Josefa sigue utilizando la 'gheada' cuando no presta la debida atención al hablar.

Cuando Farruco decide volver a su casa acompañado por su hermano Xan,

quien también habla en gallego en todas sus intervenciones, es humillado verbalmente por su mujer y por su hija; lo deprecian por la ropa que usa y por su modo de hablar. Por boca de ambas se plantea otro de los temas de la pieza: la desvalorización de la lengua y la cultura gallegas. Josefa dice que fue su idioma, pero ya no lo es; Avelina acota que es un lenguaje ordinario, y que "*los gallegos son porteros, mucamos, y todos los oficios bajos*". Farruco defiende a sus paisanos, pues son honrados y trabajadores, aun cuando sus tareas sean humildes. Llega Xan, que ha ido a hacer compras, acompañado por un changador gallego —uno de los oficios desempeñados con mayor frecuencia por los hombres— al que recompensa con una buena propina. Cuando están por reunirse a "*comer todos juntos, Avelina se marcha diciendo: ¡esto parece una fonda de gallegos!*"; Farruco se siente apesadumbrado por la reacción de su esposa e hija.

En este primer acto se presenta a un connacional, Casimiro, vecino de la misma aldea de Josefa y Farruco; es el pretendiente de Avelina, aunque esta lo rechaza, pues dice que es avaro. Farruco tampoco lo recibe afectuosamente, le recrimina el no haber cuidado a su familia cuando llegaron a la Argentina; él no le había pedido dinero, sino solo que velara por ellos mientras partía para el campo a establecer su negocio. Queda demostrado un nuevo rasgo del carácter de Farruco, el cuidado y la preocupación constante por los suyos.

El ubicar a los personajes en un 'ambiente gallego' permite que se describan las costumbres de los emigrados; en el primer acto, Agripina, la criada, es reprendida por regresar tarde a la casa, pues ha concurrido la noche anterior a las *romeiras*. En el segundo, la acción se ubica en un patio transformado en comedor; están preparando la fiesta de bienvenida a Salvador, que llegará de España para hacerse cargo del negocio paterno. Mariña, Agripina y Farruco están adornando el lugar con flores y un cartel mientras cantan una canción de su tierra. En el tercer acto, Agripina hace pasar a la casa a Silvestre, un gallego joven, gaitero, recién llegado que cuenta las novedades de todos los conocidos en la aldea. Le dicen *Soño* porque toca la gaita con los ojos cerrados. A través de este personaje se reactualizan las imágenes y noticias de la vida que continúa su curso en Galicia.

También se relata un hecho que confirma lo expuesto en la introducción de este trabajo: al preguntarle Xan a Casimiro si ha enviado dinero a su aldea para obras públicas, "*hospitales, asilos*", este le contesta que ha hecho construir un palacete en Villagarcía para pasar allí algunas temporadas. Casimiro, al igual que Josefa, son la contracara, la contrapartida de miles de inmigrantes gallegos, que enviaban dinero regularmente para ayudar a sus familias y aldeas; Casimiro solo quiere figurar, demostrar que se ha convertido en un 'indiano' rico. Su discurso, en el que ahora no utiliza palabras en gallego, demuestra que se siente avergonzado de su tierra natal; sus sentimientos son de desprecio hacia sus coterráneos; su acti-

tud es de desvalorización hacia la colectividad al asumir como propias las representaciones instaladas en el imaginario:

«... Yo no debo nada a Galicia y el ser gallego en este país, donde con justicia se les aborrece, no me ha servido más que de obstáculos. No abre ninguna puerta, y además... dásello de bruto... »^{xli}

En cuanto a las conflictivas relaciones familiares, cuando están preparando la fiesta para Salvador, Avelina maltrata a su padre haciéndolo callar como si fuera un criado. Josefa, también, muestra su desprecio hacia sus paisanos; prefiere dejar la casa para ir al "biógrafo" antes que esperar la llegada de su hijo para no reunirse con "... la demás gentuza que viene aquí...", con "*una gallejada que da vergüenza verlos entrar por esa puerta...*"^{xlii}

Cuando Salvador llega a la casa demuestra su cariño a su padre, tío y hermanos, aunque no es correspondido por Avelina y Maximino; pregunta luego por su madre que no está para recibirla. El padre inventa una excusa tratando de explicar la conducta de Josefa, pero ante la respuesta de Antoñito comprende la verdadera situación que se está viviendo en la casa.

Mariña lo recibe afectuosamente recitando en su totalidad el famoso poema de Rosalía de Castro *Airiños da miña terra*.^{xliii}

El último acto muestra el paso del tiempo: es invierno. La verdadera relación entre los esposos se pone de manifiesto en las dos primeras escenas; Josefa siente vergüenza de su esposo; este solo quiere que Salvador no vea la triste realidad y advierta el lugar que ocupa en su propio hogar.

La relación entre Mariña y Salvador se afianza; Casimiro quiere convencerlo de que la joven no es para él, que debe buscar esposa entre las niñas de familia "bien". Salvador descubre la personalidad de Casimiro y revela la actividad mediante la cual este se ha enriquecido: es un prestamista usurero. Le recrimina que huyó de España prófugo, como un delincuente, y que progresó vilmente en "*esta tierra bendita*".

La tirantez familiar comienza a distenderse cuando Salvador afirma que se hará cargo del negocio en La Pampa, para lo que necesita un dependiente de confianza. Su hermano Maximino acepta trabajar con él.

Las palabras de Salvador sintetizan su forma de pensar con respecto a la Argentina y el lugar que en ella ocupaban los inmigrantes:

«[...] Ahora, prefiero escuchar, sentir la vibración el alma de este pueblo con el cual he de compartir trabajos y energías, conocer sus hábitos, costumbres y sentimientos... asimilándome en lo posible y cuanto antes, para dejar de ser un extraño o uno de los

tantos extranjeros recalcitrantes! [...] Yo he cumplido con mi patria. No he salido huyendo de mi país, como muchos, y he emigrado, buscando horizontes nuevos y más amplios, en una aspiración noble. Soy un emigrado consciente y he llegado conociendo y amando ya a esta tierra de promisión y de libertad; y resuelto a ser digno de ella! »^{xliv}

También, gracias a su intervención se resuelve la situación entre Agripina y su novio, un tal Ventura Perillas, un ‘primo’, quien, en realidad, ha abandonado a su esposa e hijos en Galicia. Instala así el tópico de la mujer explotada por el hombre, pues la criada le ha dado todos los ahorros que había reunido trabajando dignamente; Salvador le garantiza que le serán restituidos.

La tensión vuelve a incrementarse en el último diálogo entre Josefa y su hijo; esta, enfurecida, quiere alejarse de Farruco. Salvador equilibra la situación y le recuerda que cuando eran pobres estaban unidos; ahora, ricos, están separados. Le reprimina que sienta desprecio por su padre y junto con el tío Xan la inculpan por ser ella la que ha infundido el odio hacia los gallegos en la familia.

También, se conocen las verdaderas intenciones de Casimiro; solo le importa la dote de Avelina, pero Salvador y Xan se imponen; este último, con firme decisión, prefiere llevar a la casa *Telleiro Hnos.* a la ruina antes que darle el dinero a alguien que ha renegado de sus orígenes.

Conmueve la angustia de Farruco al final de la obra. Pide que no lo dejen solo, acepta quedarse en el fondo de la casa como un criado; llorando se deja caer en una silla. Ante este cuadro Avelina y Josefa se le van acercando y lo abrazan, llorando con él. En ese momento Salvador echa a Casimiro señalándole la puerta y le dice: “*no olvide usted que para destruir un hogar gallego, antes es preciso dejarles sin corazón*”. Casimiro, ofendido, deja la escena con un gesto de desprecio.

Como en el anterior texto analizado de Weisbach, en *Farruco*, los nombres propios han sido elegidos conscientemente para mostrar la verdad de las complicadas relaciones que se viven en el seno de esta familia gallega: gran parte de sus integrantes tratan despectivamente a Farruco; por el contrario, Mariña, Xan, Antonio y Salvador, lo quieren bien. Maximino, ‘el más grande’, representa la ambición de ascenso social por parte de Josefa, que quiere ubicar a su hijo en el ‘máximo’ lugar de esa escala; Salvador, será quien restituya el orden perdido en la familia, establezca el respeto a los mayores, renueve el amor por la tierra de origen y la de adopción; gracias a él, la familia es ‘salvada’ de la desintegración.

En esta comedia, Weisbach presenta otra mirada con respecto a la desvalorización del inmigrante gallego: aquí son los mismos integrantes de la familia, liderados por Josefa, los que reniegan de su origen.

Casimiro tampoco se siente orgulloso de serlo, pero el haber prosperado en Argentina le ha servido para ser alguien y, sobre todo, para ser reconocido en su pueblo como una persona exitosa al mandar a construir el palacete.

Farruco, Xan y Salvador simbolizan la cultura del trabajo, del ahorro y del sacrificio. Mariña encarna los valores de la mujer gallega, el respeto, la conservación de la tradición familiar, el amor por la poesía en la figura de Rosalía de Castro. Antoñito, por su edad, será permeable a los cambios introducidos por Salvador y en cuanto a Maximino, que es el más aporteñado de todos, lo que se reconoce por el constante uso de palabras del lunfardo, muestra una modificación en su actitud cuando acepta ir con su hermano a La Pampa.

Salvador es quien regresa para resolver el conflicto moral y de intereses que se ha suscitado; quiere unir a su familia y continuar con la tarea de su padre. Es un emigrado que comprende que viene a ocupar un lugar en la nueva sociedad, quiere conocer a la gente de Buenos Aires y sus costumbres para asimilarse y no sentirse un extraño. La relación con Mariña hace prever un final feliz para la pareja.

El cambio de actitud de Josefa y Avelina da a entender que también ellas modificarán su conducta, conviviendo en armonía y respeto.

El dramatismo de la obra no impide que el amor de la familia pueda más, y el desenlace deja entrever una esperanza de reconciliación entre sus integrantes.

Conclusiones

A través de este recorrido literario, que comienza cuando todavía no éramos una Nación, se puede comprobar la presencia de personajes *gallegos* en distintos géneros discursivos, entre ellos, la poesía y el teatro; estudiamos sus primeras manifestaciones para luego analizar en profundidad algunos textos específicos del naciente género chico criollo.

Varias de las características constitutivas del *sainete*—la ubicación espacial en un ámbito determinado; la sucesión de los hechos en un tiempo cronológico; el uso de un lenguaje acorde con las características socioculturales de los hablantes y la inclusión de una moraleja en la que el espectador se veía reflejado— hicieron de estas obras de entretenimiento un enorme éxito de representación y de lectura, este último demostrado por la cantidad de publicaciones que semanalmente las acercaban a un público que sin distingos de clases sociales reflexionaba o se deleitaba con ellas.

Elaboramos consideraciones en torno a la producción de Nemesio Trejo, quien incluye a los *gallegos* por primera vez como una de las voces de la inmigración dentro de un *corpus*. En ellas, comienzan a surgir algunos de los rasgos distintivos

con los que posteriormente se conformará el imaginario colectivo en torno a la figura de los inmigrantes *gallegos*, sin distinción de procedencia.

En cuanto a las creaciones de Weisbach aquí analizadas, *El Tajamar* (1915) y *Farruco* (1921), son dramas sociales. Los conflictos dejan al descubierto los enfrentamientos originados por diferentes concepciones del mundo, ambiciones personales, ostentación del poder... Son piezas profundas que no buscan el entretenimiento fácil ni están estructuradas sobre una comicidad grotesca basada en particularidades verbales o en situaciones disparatadas. En ellas, Weisbach estudia los rasgos indentitarios de esta colectividad, con sus aciertos y desaciertos... No siempre la resolución es feliz, pero la esperanza parece no perderse.

Las obras consideradas ejemplifican también la función de las cadenas migratorias y el complejo proceso operado entre la sociedad de origen y la sociedad receptora; muestran cómo los lazos familiares se mantenían entre los habitantes de las provincias de Galicia y el Río de la Plata, lo que permitía la reagrupación familiar, además de la ubicación laboral, económica y social de los recién llegados.

De lo expuesto, comprobamos que la identidad de una nación se construye, se modifica, se enriquece con los aportes que otras culturas, con sus peculiaridades, instalan en la sociedad receptora. La literatura se convirtió en testigo de sucesos, hechos de vida, alegrías y problemáticas que vivieron tanto nativos como inmigrantes. Estas obras de teatro presentan distintas miradas, disímiles formas de representación en torno a la figura de los *gallegos*, imagen que se constituyó en uno de los estereotipos que este género discursivo instaló en el inconsciente colectivo.

Bibliografía

- BAJTÍN, Mijail. *Problemas de la poética de Dostoievski*, Buenos Aires, FCE, 1993.
- . *Estética de la creación verbal*, México, Siglo Veintiuno, 1998.
- BARCIA, Pedro, *Las letras rioplatenses en el periodo de la Ilustración: Juan Baltasar Maciel y el conflicto de dos sistemas literarios*, Humanidades, Revista de la Universidad de Montevideo, Año I, N.º1.
- BOSCH, Mariano, *Historia del teatro en Buenos Aires*, Buenos Aires, El Comercio, 1910.
- —, *Historia de los orígenes del teatro nacional argentino*, Buenos Aires, Solar-Hachette, 1969.
- CARELLA, Tulio, *El sainete criollo*, Buenos Aires, Hachette, 1957.

- CASTAGNINO, Raúl, *El teatro durante la época de Rosas, 1830-1852*, Buenos Aires, Instituto Nacional de Estudios de Teatro, 1944.
- _____, *El circo criollo. Datos y documentos para su historia, 1757-1924*, Buenos Aires, Lajouane, 1953.
- _____, *Sociología del teatro argentino*, Buenos Aires, Nova, 1963.
- CONSTITUCIÓN ARGENTINA de 1853, Buenos Aires, Eudeba, 1998.
- CROS, Edmond, *El sujeto cultural. Sociocrítica y psicoanálisis*. Buenos Aires, Corregidor, 1998.
- DE MAJO, Oscar, *Taller de Técnicas de Guión*. Universidad del Salvador-USAL-Argentina. www.salvador.edu.ar/vrid/ead/guion.
- DE TORO, Alfonso, *Texto-Mensaje-Recipiente. Análisis semiótico-estructural de textos narrativos, dramáticos y líricos de la literatura española, hispanoamericana y francesa de los siglos XVI, XVII y XX*. Buenos Aires, Galerna, 1990.
- DE TORO, Fernando, *Semiotica del teatro. Del texto a la puesta en escena*. Buenos Aires, Galerna, 1989.
- DEVOTO, Fernando, *Historia de la inmigración en Argentina*, Buenos Aires, Sudamericana, 2003.
- ECHAGÜE, Juan Pablo, en su *Anuario Teatral Argentino*, Buenos Aires, s/d.
- GALLO, Raúl, *Historia del sainete nacional*, Buenos Aires, Quetzal, 1958.
- GENETTE, Gérard, *Palimpsestos. La literatura de segundo orden*, Taurus, Madrid, 1989.
- GREIMAS, Algirdas, *Semántica estructural*, Madrid, Gredos, 1971.
- GUTIÉRREZ, Juan María, *Estudios biográficos y críticos sobre algunos poetas sud-americanos anteriores al siglo XIX*, Buenos Aires, Imprenta del Siglo, 1865.
- HIDALGO, Bartolomé, *Cielitos y diálogos patrióticos*, Buenos Aires, Huemul, 1963.
- JITRIK, Noé, *El mundo del ochenta*, Buenos Aires, CEAL, 1982.
- LÓPEZ Y PLANES, Vicente, *La lira argentina*, Buenos Aires, CEAL, 1979.
- LORENZO ÁLVAREZ, Elena de, *La construcción de una identidad: el mundo indígena en la literatura independentista (La Lira Argentina)*. www.cervantesvirtual.com
- MARCO, Susana, POSADAS, Abel, SPERONI, Marta y Griselda VIGNOLO, *Teoría del Género chico*, Buenos Aires, Eudeba, 1977.
- MOYA, José C., "Los gallegos en Buenos Aires durante el siglo XIX: inmigración, adaptación ocupacional e imaginario sexual", en *La Galicia Austral*, Buenos Aires, Biblos, 2001.

- , *Primos y extranjeros*, Buenos Aires, Emecé, 2004.
- NÚÑEZ XEIJAS, Xosé, "Algunas notas sobre la imagen social de los inmigrantes gallegos en Argentina (1860-1940)", en *Estudios migratorios latinoamericanos*, agosto 1999, año 14, núm. 42.
- , "Colón y Farabutti: discursos hegemónicos de la élite gallega de Buenos Aires (1880-1930)", en *La Galicia Austral. La inmigración gallega en la Argentina*. Buenos Aires, Biblos, 2001.
- ORDAZ, Luis, *Breve Historia del teatro Argentino*, Buenos Aires, Eudeba, 1962-1965, 6 v.
- PAVIS, Patrice, *Diccionario de teatro. Dramaturgia, estética, semiología*. Buenos Aires, Paidós, 2005.
- PELLAROLLO, Silvia, *Sainete criollo. Democracia y representación*, Buenos Aires, Corregidor, 1997.
- PELLETTIERI, Osvaldo. (ed.), *Inmigración Italiana y Teatro Argentino*, Buenos Aires, Galerna, 1999.
- PODESTÁ, José, *Medio siglo de farándula*, Buenos Aires, Río de la Plata, 1930.
- TREJO, Nemesio, *La fiesta de don Marcos*, Buenos Aires, Imprenta Mariano Moreno, 1890.
- , "Los óleos del chico", en *Antología del género chico criollo*, Comps. y eds. Susana MARCO et al., Buenos Aires, Eudeba, 1976.
- , *Los políticos*, Buenos Aires, Centro Teatral, 1906.
- , *Los inquilinos*, en ORDAZ, Luis, Comp. y ed., Buenos Aires, Eudeba, 1976.
- UBERSFELD, Anne,
- , *El diálogo teatral*, Buenos Aires, Galerna, 2004.

Notas

- i. MARCO, Susana, POSADAS, Abel, SPERONI, Marta y Griselda VIGNOLO, *Teoría del Género chico*, Buenos Aires, Eudeba, 1977.
- ii. PELLETTIERI, Osvaldo, (ed.), *Inmigración italiana y teatro argentino*, Buenos Aires, Galerna, 1999.
- iii. Núñez Seixas, Xosé M., "Algunas notas sobre la imagen social de los inmigrantes gallegos en Argentina (1860-1940)", en *Estudios migratorios latinoamericanos*, agosto 1999, año 14, núm. 42.

- mericanos, agosto 1999, año 14, núm. 42, pp. 67-85.
- iv. Como señala José Carlos Rovira, el poema describe al ejército en el momento en que está defendiendo la ciudad de los invasores; "el poema funciona como una «afirmación histórica» en ese momento de «extensión de un sentimiento criollista», previo a la independencia, generado por la expulsión de la armada inglesa", en Elcna de Lorenzo Álvarez, *La construcción de una identidad: el mundo indígena en la literatura independentista (La Lira Argentina)*. www.cervantesvirtual.com
 - v. López y Planes nació en Buenos Aires en 1785 y falleció en la misma ciudad en 1856. Durante las invasiones inglesas actuó como capitán de patricios; después de la victoria compuso este poema endecasílabo "...en memoria de la heroica defensa de Buenos Aires contra el ejército de doce mil hombres que atacaron los días 2 a 6 de julio". En 1811, compuso la letra del Himno Nacional Argentino.
 - vi. La negrita es nuestra.
 - vii. BARCIA, Pedro, *Las letras rioplatenses en el periodo de la Ilustración: Juan Baltasar Maciel y el conflicto de dos sistemas literarios*, Humanidades, Revista de la Universidad de Montevideo, Año I, N.º1.
 - viii. LÓPEZ Y PLANES, Vicente, *La lira argentina*, Buenos Aires, CEAL, 1979, pp. 9-12.
 - ix. HIDALGO, Bartolomé, *Cielitos y diálogos patrióticos*, Buenos Aires, Huemul, 1963.
 - x. En el paso argentino-chileno de Maipo o Maipú, se libró el 5 de abril de 1818 la batalla entre las fuerzas patriotas al mando de San Martín y las realistas dirigidas por Osorio. Estas fueron derrotadas tras encarnizada lucha. Este triunfo consolidó la libertad de Chile. Busaniche, José Luis, *Historia Argentina*. Buenos Aires, Ediciones Solar, 1984.
 - xi. Seguimos la numeración de la obra publicada por el CEAL, Buenos Aires, 1979, 32-58.
 - xii. Así lo considera el Dr. Barcia en el estudio antes citado.
 - xiii. *El detall de Maipú*, Op cit, p. 48.
 - xiv. *El detall de Maipú*, Op cit, p. 55.
 - xv. *Constitución Nacional*, Buenos Aires, Eudeba, 1998.
 - xvi. MOYA, José C., *Primos y extranjeros*, Buenos Aires, Emecé, 2004.
 - xvii. MOYA, José C., "Los gallegos en Buenos Aires durante el siglo XIX: inmigración, adaptación ocupacional e imaginario sexual" en *La Galicia Austral*, Buenos Aires, Biblos, 2001, pp. 69-86.
 - xviii. NÚÑEZ SEIXAS, Xosé M, "Introducción" en *La Galicia Austral*. Buenos Aires, Biblos, 2001, pp. 11-19.
 - xix. CARELLA, Tilio, *El sainete criollo*, Buenos Aires, Hachette, 1957, pp. 7-42.

- xx.JITRIK, Noé, *El mundo del ochenta*, Buenos Aires, CEAL, 1982. Según los datos consignados por el autor, en 1890 la ciudad de Buenos Aires contaba con 500.000 habitantes, de los cuales, 300.000 eran extranjeros.
- xxi.José Podestá se hizo famoso con su personaje *Pepino 88* que realizaba monólogos en los que criticaba la situación política del momento. En *Medio siglo de farándula*, Buenos Aires, Rio de la Plata, 1930.
- xxii.La novela fue publicada en forma de folletín en el periódico *La patria argentina* entre 1879 y 1880. Es lícito aquí aplicar la terminología acuñada por GENETTE, Gérard, *Palimpsestos. La literatura de segundo orden*. Editorial Taurus, Madrid, 1989, pues los sainetes se constituyeron en verdaderos hipertextos a partir de la novela gauchesca de Gutiérrez y otras similares que, publicadas también como folletines, tuvieron notable repercusión de público hacia finales del siglo XIX, y se constituyeron en hipertextos de los que los sainetes se nutrieron.
- xxiii.Cocoliche representó a los italianos en su forma de hablar, de gesticular, en sus oficios, en RAMA, Ángel, *Los guachipolíticos rioplatenses*, Buenos Aires, CEAL, 1982, pp.145-146. Posteriormente, este término pasó a designar la jerga híbrida de italiano y español.
- xxiv.MARCO, Susana, POSADAS, Abel, SPERONI, Marta y Griselda VIGNOLO, Op. Cit.
- xxv.TREJO, Nemesio, *La fiesta de don Marcos*, Buenos Aires, Imprenta Mariano Moreno, 1890.
- xxvi.BAJTÍN, Mijail, *Estética de la creación verbal*, México, Siglo Veintiuno, 1998, pp. 249-290.
- xxvii.TREJO, Nemesio, *Los óleos del chico*, en *Antología del género chico criollo*, Comps. y eds. Susana MARCO et al., Buenos Aires, Eudeba, 1976.
- xxviii.DRAE, 22.^a ed. www.rae.es.
- xxix.TREJO, Nemesio, *Los políticos*, Buenos Aires, Centro Teatral, 1906.
- xxx.En MARCO, S., POSADAS, A., SPERONI, M. Y VIGNOLO, G., Op. Cit., p. 367.
- xxxi.TREJO, Nemesio, *Los inquilinos*, en ORDAZ, Luis, Comp. y ed., Buenos Aires, Eudeba, 1976.
- xxxii.Se plegaron 2.000 casas de inquilinato que representaban el 80% de los conventillos porteños. Se calcula que los huelguistas llegaron a 100.000. PELLAROLLO, Op. Cit., p.186.
- xxxiii.TREJO, Nemesio, *El Registro Civil, Teatro Nacional*, Año I, N.^o 8, 13 de junio de 1918.
- xxxiv.Sin numerar en el original que manejamos de *El teatro Nacional*.
- xxxv.ECHAGÜE, Juan Pablo, *Anuario teatral argentino*, Buenos Aires, s/d.

- xxxvi. En las *Acotaciones* de la publicación en *El teatro Nacional*, Año I, Núm. 19, de septiembre de 1918, se confirma que la obra lleva más de 400 representaciones consecutivas, lo que “ha significado el éxito más extraordinario y legítimo del teatro nacional”.
- xxxvii. WEISBACH, Alberto, *El Tajamar*, Buenos Aires, Teatro Nacional, 23 de abril de 1919.
- xxxviii. WEISBACH, A., Op. cit., Cuadro I, escena I; sin numerar en el ejemplar.
- xxxix. DE MAJO, Oscar, *Taller de Técnicas de Guión* -Universidad del Salvador-USAL-Argentina. www.salvador.edu.ar/vrid/ead/guion
- xl. WEISBACH, Alberto, *Farruco*, Buenos Aires, *La Escena*, N.º 145, 7 de abril de 1921.
- xli. WEISBACH, A, Op. cit., Acto II, escena VI, p. 19.
- xlii. WEISBACH, A, Op. cit., Acto II, escena II, p. 15.
- xliii. WEISBACH, A, Op. cit., Acto II, escena X, p. 22.
- xliv. WEISBACH, A, Op. cit., Acto III, escena V, p. 27.