



La comedia en la organización de las fuerzas teatrales: Tucumán, 1954-1966. El caso Julio Ardiles Gray.

Mauricio Tossi

(Universidad Nacional de Río Negro/CONICET)

Al estudiar las fuerzas productivas del teatro tucumano en su período de organización (1954-1966)¹, reconocimos que la comedia funcionó como una poética dominante en los repertorios de las principales formaciones escénicas, a saber: el Teatro Estable de la Provincia de Tucumán y los grupos independientes Teatro de la Peña El Cardón y Nuestro Teatro. Mediante esta estrategia poética, dichas formaciones artísticas lograron, por un lado, fortalecer –siguiendo las premisas independentistas– los ideales de un teatro popular con compromiso social, esto último evidenciado en el postulado de la *culturalización* y en los autores representados: Molière, Cervantes, Ferreti, Gogol, Laferrère, García Lorca. Por otro lado, con este despliegue estético obtuvieron notables reconocimientos en las instancias de legitimación cultural y, a su vez, contribuyeron en el incremento de espectadores locales, todo esto, sostenido en los inestables procesos de capacitación escénica de los agentes participantes.

Por lo tanto, con fin de profundizar en esta etapa histórico-teatral, nos proponemos en este ensayo reflexionar, desde lo general hacia lo particular, sobre la comedia y sus hipotéticas significaciones sociales, al estudiar la emergencia de una dramaturgia propia como es el caso de la obra *Farsa del Doctor Gañote y el Rico Tarugo* (1954) del escritor y periodista tucumano Julio Ardiles Gray.

1. Indagaciones sobre lo cómico

Desde tiempos lejanos, diversos pensadores se han inquietado ante la dimensión de lo cómico y han intentado descubrir sus orígenes, mecanismos y efectos. Entonces, las aproximaciones filosóficas, psicológicas, antropológicas y artístico-literarias que desde hace siglos se vienen realizando para aprehender

¹ Mauricio Antonio Tossi, *El teatro en Tucumán, período 1954-1976: formas poéticas y significaciones socio-culturales*. Tesis de doctorado, San Miguel de Tucumán, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Tucumán, 2009, inédita.



algún aspecto de lo cómico provocan un sinnúmero de teorías y perspectivas de análisis al respecto.

Tomando en consideración esta complejidad gnoseológica, el reconocido investigador Elder Olson² propone una clasificación para los estudios de lo cómico organizada en tres grupos fundamentales: primero, las indagaciones en términos del *objeto* del cual reímos. En este grupo ubicamos a una de las nociones más antiguas, la de Aristóteles, para quien lo risible es una especie de lo feo o deformidad que no causa dolor o perjuicio a otros³. El segundo conjunto de teorías aborda lo cómico en relación a los *sujetos*, es decir, las causas de la risa están en una determinada disposición subjetiva o mental de las personas; por ejemplo, algunos referentes de este grupo son las teorías de Baudelaire, esto es, lo risible como una falta, producto de la caída y el pecado original. En la misma perspectiva encontramos el pensamiento freudiano sobre el chiste y su significación psíquica. En tercer lugar, se ubican los estudios sobre las *relaciones* entre los objetos y los sujetos motores de lo cómico. Olson destaca aquí a las teorías de Jean Paul Richter, para quien lo cómico se configura a partir de tres elementos interactivos: contraste objetivo, circunstancias físicas y contraste subjetivo⁴.

Estas clasificaciones le permiten a Olson concluir que no existe una teoría general sobre lo cómico y, al mismo tiempo, afirmar que ninguno de los conceptos y lineamientos antes mencionados puede ser considerado falso. En todo caso, cada uno de ellos se muestra incompleto, aunque reconoce que el último grupo puede resultar operativo para los estudios contemporáneos. Por consiguiente, en su propia teoría de la comedia, busca una transversalidad entre los tres grupos de estudios e intenta relacionar cierta clase de objeto con determinada predisposición subjetiva, sin relegar el análisis de las bases socio-culturales sobre las que lo cómico se experimenta.

Antes de abordar la propuesta de Olson, desarrollamos dos ejes conceptuales sobre lo cómico como categoría estética. Estas posiciones teóricas nos permiten complementar la teoría del investigador citado y, posteriormente, ensayar posibles respuestas sobre el impacto de esta forma poética en Tucumán.

² Elder Olson, *Teoría de la comedia*, Barcelona, Ariel, 1978; p. 16.

³ Aristóteles. *Poética*, Buenos Aires, G/Z, 2005, p. 37. La cita no es textual.

⁴ Olson, ob. cit.; p. 17.



1.1. Lo cómico ante la mecanización de lo social

Desde que el filósofo francés Henri Bergson publica en 1924 su libro *La risa. Ensayo sobre el significado de lo cómico*, diversos estudios reproducen su teoría hasta convertirla en un referente ineludible y polémico sobre el tema.

La propuesta conceptual de Bergson se ubica en el primer grupo de teorías clasificada por Olson, es decir, analiza lo cómico en términos de su objeto. De este modo, el autor mencionado no pretende establecer una definición esencialista sobre la risa, sino, por el contrario, estudiar los procedimientos de construcción del objeto cómico. Para lograr este fin parte de dos postulados generales: primero, dice, fuera de lo humano no hay nada cómico; segundo, la risa necesita del eco de un otro, esto implica que la risa es siempre social⁵.

Desde esta perspectiva, lo cómico es la respuesta de un determinado grupo humano ante condiciones particulares del objeto, a las que Bergson describe con su tesis de la *rigidez mecánica*. En este sentido, señala:

Toda rigidez del carácter, toda rigidez del espíritu y aun del cuerpo será, pues, sospechosa para la sociedad, porque puede ser indicio de una actividad que se adormece y de una actividad que aísla, apartándose del centro común, en torno del cual gravita la sociedad entera. Y sin embargo, la sociedad no puede reprimirla con una represión material, ya que no es objeto de una material agresión.⁶

En consecuencia, el automatismo, la rigidez y la mecanización provenientes de diversos órdenes –lo corporal, lo lingüístico, lo psicológico, lo político, etc.– constituyen las fuentes de lo cómico, desde estas motivaciones la risa se configura como un gesto social de respuesta frente a lo que pudiese quedar adormecido, pues, ante el temor por una inflexibilidad estructural, la risa ofrece elasticidad a lo estático. La risa es, según Bergson, un látigo que moviliza a las costumbres; la risa es un *castigo* a lo esclerotizado en un cuerpo social.

⁵ Henri Bergson, *La risa. Ensayo sobre el significado de lo cómico*. Buenos Aires, Losada, 2002, p. 12-14.

⁶ Bergson, ob. cit. p. 23.



1.2. Lo cómico ante la amenaza del individualismo

René Girard propone otra hipótesis sobre lo cómico, hipótesis que podemos ubicar en el segundo grupo de la clasificación expuesta por Olson, es decir, analiza lo cómico desde las perspectivas del sujeto⁷.

Así, reconoce con manifiesta intertextualidad freudiana que tanto tragedia como comedia, por su condición de ficción, le permiten al lector/espectador elaborar cierta distancia y superioridad ante lo representado, facilitándole el placer estético sobre lo allí expuesto, aún cuando dicho objeto –en el ámbito de lo real– le implicaría una notable amenaza. Si ésta es su similitud, entonces, la distinción entre una forma poética y la otra, radica en que lo cómico funda sus raíces en el “fracaso último de todo individualismo”⁸, pues, mientras intentamos confirmar nuestra independencia o individualidad, lo cómico, por su cualidad de reciprocidad, la jaquea, la impugna. Por lo tanto, *la risa es crisis*. Para Girard, lo recíproco implica la posibilidad que tiene la comedia de poner uno a uno a sus participantes, riéndose con o contra él, pero en condiciones similares. Lo cómico define a los hombres y mujeres como gregarios; esto es, reafirma nuestra fragilidad individual, desnuda nuestra condición de sujetos y, como tales, sujetados, amarrados a estructuras predeterminadas (lengua, ideología, inconsciente). Así, la comedia es “anticartesiana”⁹ porque devela que son falsas las pretensiones del *cogito*. Por ejemplo, dice, la relación entre amos y esclavos fueron abordadas por la comedia antes que los estudios de Marx, Freud y Nietzsche.

En suma, Girard argumenta a favor de la ambigüedad estética que lo cómico provoca. Por un lado, lo cómico desencadena la sensación de pérdida de autonomía y dominio de sí mismos, implica un alivio transitorio frente a nuestra propia rigidez y mecanización –para retomar los términos de Bergson–; sin embargo, por otro lado, después de la risa, como después de una ingesta alcohólica excesiva, lo cómico puede mostrar el vacío y provocar náuseas. En consecuencia, en lo cómico se registra un peligroso equilibrio, el que debe ser negociado inteligente y

⁷ René Girard, “Equilibrio peligroso. Una hipótesis sobre lo cómico”, en *Literatura, mimesis y antropología*. Buenos Aires, Gedisa, 1984.

⁸ Idem p. 137.

⁹ Idem, p. 141.



cuidadosamente por su principal empresario: el autor o el actor, pues, de él o ellos depende que la amenaza-motor de lo cómico sea, al mismo tiempo, abrumadora y vacua, irremediable y pueril.

2. La comedia popular como promotora de nuevos puntos de vista

Diversos investigadores e historiadores¹⁰ demuestran la influencia de la comedia como poética emergente y/o dominante en procesos de afianzamiento escénico a nivel nacional y latinoamericano; vale decir, la comedia actúa como una forma artístico-estratégica en etapas teatrales incipientes o constitutivas. En este sentido, Marina Sikora confirma la relevancia de la comedia en la construcción de una "metáfora de país" en momentos significativos para la configuración del Estado Nacional Argentino, esto último, debido a su fuerte cariz didáctico que le permite polemizar con su propio contexto socio-político; tal es el caso de obras como *El gigante amapolas* (1841) de Juan Bautista Alberdi o *¡Al campo!* (1902) de Nicolás Granada, entre otras. Al respecto, Sikora concluye:

(...) la comedia ha funcionado en nuestra historia teatral como un género que ha resultado apto para ratificar de manera optimista el funcionamiento social imperante y para cuestionar actitudes que atentaran contra el mismo. En momentos como el que hemos abordado, en que la nación estaba en vías de organización, el triunfo del hombre sobre el aparente caos, resultaba evidentemente una respuesta a la que éste respondía con toda seguridad.¹¹

Por lo tanto, considerando estos antecedentes históricos, desarrollamos el presente análisis bajo la hipótesis de que en Tucumán, durante los años 1954-1966, es decir, en la etapa organizativa del campo escénico específico, la comedia le facilita a los agentes e instituciones teatrales la consolidación de esferas y circuitos productivo-receptivos, como así también ganar legitimación y reconocimiento de las fracciones intelectuales cercanas a la ideología del teatro independiente.

¹⁰ Cfr. Raúl Castagnino, *Sociología del teatro argentino*. Buenos Aires, Nova, 1963, p. 41-ss; Luis Ordaz, *Personalidades, personajes y temas del teatro argentino*, tomo 1. Buenos Aires, Inteatro, 2005; p.297-306.

¹¹ Marina Sikora, "La comedia en Buenos Aires: una metáfora del país", en Osvaldo Pellettieri, (ed.). *Imagen del teatro*. Buenos Aires, Galerna, 2002; p. 225.



Estos logros se efectúan abordando múltiples versiones de la comedia¹², pero debido a su constancia y sistematización se destaca las aproximaciones a la *comedia popular*:

- 1) La farsa francesa medieval o clásica: *Farsa de Palos: La obstinación de las mujeres* (1954), Anónimo; *Farsa de Isopete y el satre* (1954), Anónimo; *El médico fingido* (1955) de Molière; *Farsa del calderero* (1960), Anónimo.
- 2) La farsa moderna, nacional e internacional: *Farsa del Doctor Gañote y el Rico Tarugo* (1954) de Julio Ardiles Gray; *Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín* (1957, 1960, 1964) de García Lorca; *Las zorrerías* (1960) de Roberto Espina; *Knok o El triunfo de la medicina* (1962) de Jules Romain; *La cama y el sofá* (1966) de Aurelio Ferretti.
- 3) El entremés español de los siglos XVI y XVII: *La Cueva de Salamanca* (1955, 1960, 1963) de Cervantes; *La carátula* (1955) de Lope de Rueda; *Pagar o no pagar* (1956) de Lope de Rueda.

En consecuencia, podemos afirmar que la comedia popular, en sus versiones de farsa y de entremés, establecen una respuesta estética a los intereses intelectuales y *horizontes de expectativas*¹³ del campo cultural de Tucumán durante los años 1954-1966.

2.1. Sobre la farsa y el entremés: antecedentes y resignificación

Para algunos investigadores las formas poéticas mencionadas son derivaciones directas de la comedia popular antigua que, hacia finales de la edad media o principios de la era moderna, se constituyen en géneros específicos¹⁴.

En cambio, para otros historiadores, la farsa –puntualmente– no conforma un género propiamente dicho o, como señala Alatorre¹⁵, las distintas formas poéticas (tragedia, comedia, melodrama, drama de tesis, etc.) pueden devenir en

¹² Para la siguiente clasificación hemos tomado como referencia la cronología de estrenos publicada por Juan Tríbulo ("Cronologías", en *Tucumán es teatro*. S. M. de Tucumán, Instituto Nacional del Teatro, 2005). Estos espectáculos corresponden, en su gran mayoría, a una de las fuerzas teatrales paradigmáticas del período, aludimos al Teatro de La Peña El Cardón, luego denominado Nuestro Teatro. El Teatro Estable de la Provincia, a su vez, también promovió la poética de la comedia, pero en otras vertientes. El año que se consigna entre paréntesis pertenece al estreno en S. M. de Tucumán.

¹³ Hans Robert Jauss, *La literatura como provocación*. Barcelona, Península, 1976; p. 169-174.

¹⁴ Patrice Pavis, *Diccionario del teatro*. Buenos Aires, Paidós, 2003, p. 204-205; Francesc. Massip, *El teatro medieval*. Barcelona, Montesinos, 1992; p. 29.

¹⁵ Cecilia Alatorre, *Análisis del drama*. México, La gaceta/Escenología, 1994.



farsa, porque ésta es definida como un "proceso de simbolización" al que accedería cualquier estructura literario-teatral. En relación a esta característica de la acción fársica, la citada autora dice:

La farsa, decíamos, es un proceso de simbolización que se va a dar sobre una concepción ya estructurada. La farsa implica una relación doble con la realidad porque la concentración en el significado se da sobre el material dramático que, a su vez, es una elaboración de la realidad objetiva. (...) La farsa persigue el escándalo, para lograrlo va a echar mano a todos los recursos posibles para "cargar de sentido" hasta el acto más trivial.¹⁶

De modo correlativo con esta postura teórica, para Matthew Hodgart la farsa evoluciona como una construcción satírica proveniente de distintas corrientes culturales¹⁷. Dicho autor entiende a lo satírico como un particular modo de ver el mundo; mirada estética que se caracteriza por la mezcla de risa e indignación, de fantasía y realidad, pues "descubre jardines imaginarios con sapos de verdad en ellos"¹⁸. Esta perspectiva conceptual coincide con Alatorre, dado que las construcciones satíricas así entendidas por Hodgart no conforman un género en sí mismo, por el contrario, sus formas son múltiples e interrelacionan lo fársico, lo paródico y lo satírico de manera indefinida. Por lo tanto, desde este punto de vista general, la farsa en lo particular es entendida como un "constructo morfo-temático"¹⁹ que se sostiene en una visión fantástica del mundo transformado. Así, lo fantástico o lo imaginario es una estrategia de abstracción que le otorga identidad a la farsa y le permite un singular contacto con lo real circundante.

En síntesis, en el presente trabajo, entendemos la farsa como una forma poética –no un género teatral– en permanente cambio que, recuperando su tradición medieval francesa²⁰, se configura como un espectáculo cómico breve, con acciones y argumentos centrados en la *phaulos*, es decir, en lo infame o en el

¹⁶ Alatorre, ob. cit., p. 112-113.

¹⁷ En este sentido, Matthew Hodgart (*La sátira*, Madrid, Guadarrama, 1969) extiende las interconexiones culturales de la sátira y, por ende, de la farsa y la parodia, es decir, no sólo establecerá relaciones con la comedia y el drama satírico antiguos, sino además, con los libelos esquimales, los pueblos originarios afro-americanos y ciertos textos antiguos del mundo árabe.

¹⁸ Idem; p. 11.

¹⁹ Seguimos el concepto de "poética" propuesto por Jorge Dubatti, en *Teatro jeroglífico*. Buenos Aires, Atuel, 2002, p. 57.

²⁰ Si bien conocemos la emergencia y el importante desarrollo de la farsa en otros países, por ejemplo, Alemania, destacamos su conexión francesa por ser éste país un polo de referencia indiscutido para Tucumán en los años citados.



individualismo degradado, con argumentos y situaciones que abordan la violación de una regla en relación a la autoridad (ya sea política, intelectual, militar o religiosa), o en vinculación con lo sexual y sus normativas sociales, o con las funciones naturales (comer, beber, defecar) u otras características corporales; sus personajes son máscaras o roles prefijados (marido burlado, mujer astuta, estudiante ingenioso, etc.), quienes desde esa tipicidad, construyen un mundo fantástico, pero, en cierta medida, posible; un mundo abstracto o imaginario que, sin embargo, impugna o cuestiona algún orden axiomático o naturalizado en la realidad. Entonces, la acción fársica y su posible recepción serán comprendidas como *látigos* contra lo adormecido en el cuerpo social, siguiendo la ya explicitada teoría bergsoniana.

La otra tendencia de la comedia popular desarrollada en Tucumán está representada en los entremeses españoles de los siglos XVI y XVII. El entremés y la farsa, más allá de sus conocidas particularidades culturales y literario-teatrales²¹, encuentran en sus orígenes puntos comunes. Por un lado, ambas formas poéticas remiten a una estructura escénica que *media* entre uno y otro texto teatral culto o legitimado como tal, pues, recordemos que etimológicamente farsa (del francés *farcir*) significaba relleno o condimento para determinadas comidas. De este modo, farsa indica la presencia de un "cuerpo extraño"²² en una obra "espiritualmente noble". De la misma manera, el entremés era el *paso*²³ de una representación a la otra, reproduciendo el carácter de *intermedii*, esto último, según sus contactos con la cultura italiana. Por otro lado, ambas formas se vinculan expresamente con la tradición popular de sus propios países. Así, Cesar Oliva y Francisco Torres Monreal²⁴ indican que, en el caso del entremés, sus fuentes las encontramos en la tendencia italianizante desarrollada por Lope de Rueda y que, a su vez, contribuye a la formación de la comedia española del siglo de oro. En efecto, para Eugenio Asensio,²⁵ el entremés puede definirse como una forma poética sin pretensiones didácticas, ni psicológicas, sin adhesión a los regímenes aristotélicos, surgido en el

²¹ Algunas referencias y antecedentes sobre este tema los encontramos en Emilio Carilla, *El teatro español en la edad de oro*. Buenos Aires, Centro editor de América Latina, 1968; Javier Maydeu, *El teatro barroco*. Barcelona, Montesinos, 1999.

²² Pavis, ob. cit. p. 205.

²³ "Paso" es otra acepción análoga al entremés, según lo refieren los autores consultados.

²⁴ César Oliva y Francisco Torres Monreal, *Historia básica de las artes escénicas*, Madrid, Cátedra, 2005, p. 156-ss.

²⁵ Eugenio Asensio, "Introducción crítica: los entremeses de Cervantes", en Miguel de Cervantes Saavedra, *Entremeses*, Madrid, Castalia, 1993.



siglo XVI como pasatiempo popular y breve, tomando como ejes de acción y de argumentación "(...) campesinos, gente del hampa, chusma callejera, modesta burguesía y algunos profesionales que la sátira y el ridículo habían hecho suyos desde antaño, como médicos y abogados"²⁶.

Por lo tanto, sin negar las singularidades o distinciones que la farsa o el entremés poseen, delimitamos aquí el cariz popular que las relaciona.

A partir de estas pertinentes aclaraciones conceptuales que, por supuesto, no intentan ser exhaustivas, sino operativas a nuestros objetivos, podemos afirmar que la farsa y el entremés son reproducidas por aquellas fracciones de intelectuales tucumanos cercanos al movimiento teatral independiente como un modo de "reflejar"²⁷ una "conciencia de clase popular" inscrita en dichas formas poéticas desde sus antecedentes historiográficos.

Recordemos que, en el marco de los discursos y las polémicas del Primer Simposio de Directores Escénicos Latinoamericanos realizado en la provincia Tucumán en el año 1958, los agentes de la llamada *escena libre* argentina persisten en su acción de elaborar repertorios dramáticos atentos a las tensiones entre lo local y lo internacional, lo clásico y lo moderno. En suma, señalan que un *auténtico teatro nacional y popular* sólo sería posible de desarrollar en ciudades como San Miguel de Tucumán, cuando sus artistas encuentren un punto de creación dialéctico entre dichas tensiones, esto implica, primero, poder abordar textos clásicos europeos sin convertirse en cómplices de los *lujos de salón* propios de la elite burguesa; segundo, desarrollar una dramaturgia con identidad pero sin caer en nacionalismos pueriles o estériles.

Otro antecedente que nos ayuda a contextualizar nuestra hipótesis es la apropiación de la farsa que el teatro independiente de Buenos Aires efectúa en su etapa de modernización durante los años 30 para poder superar, desde allí, el realismo finisecular²⁸. A partir de entonces y durante las décadas siguientes, la farsa es resemantizada en obras tales como *El desierto entra en la ciudad* (1942) de Roberto Arlt²⁹ o en las poéticas de Aurelio Ferretti y de Agustín Cuzzani.

²⁶ Asensio, ob. cit.; p. 7.

²⁷ Raymond Williams, *Marxismo y literatura*. Barcelona, Península, 1980; p. 116.

²⁸ Osvaldo Pellettieri, *Una historia interrumpida. Teatro argentino moderno (1949-1976)*. Buenos Aires, Galerna, 1997; p. 64.

²⁹ Para un análisis exhaustivo de esta obra y sus vinculaciones con la farsa, véase: Raúl Castagnino, *El teatro de Roberto Arlt*. Buenos Aires, Nova, 1970, p. 109-ss.



En consecuencia, atravesados por este marco intelectual, los agentes de la escena tucumana hacen contrapunto en la comedia popular con tendencia hacia la farsa y el entremés. En dichas formas poéticas, los teatristas locales hallan la síntesis requerida para las tensiones entre lo nuevo y lo viejo, entre un teatro con pretensiones de modernización cultural y otro con auténtico sentido regional-popular. En este sentido, el sociólogo Duvignaud afirma:

En las farsas, las *soties* y las demás formas de este género, el grupo [social] se somete a una prueba significativa, presentando el conflicto de los status y de los roles, y mostrando de ese modo una posibilidad para la expresión de la espontaneidad de los grupos.³⁰

A través de esta *posibilidad expresiva* que pone a prueba a los grupos sociales involucrados, la comedia popular en las vertientes citadas puede ser entendida también como un modo de multiplicar los puntos de vista sobre los objetos representados, descentralizando las perspectivas hegemónicas y contribuyendo a la elaboración de una *crítica a la vida cotidiana* en tanto devela el fracaso de todo individualismo, tal como lo indica Girard en su teoría ya expuesta.

3. La dramaturgia de Julio Ardiles Gray: lo farsesco ante una comunidad agarrotada

El primer caso de estudio que abordamos es la obra *Farsa del Doctor Gañote y el Rico Tarugo* de Julio Ardiles Gray. Este texto dramático fue estrenado el 25 de junio de 1954, bajo la dirección de Jorge Wyngaard en el marco de las actividades del Elenco Estable de la Peña El Cardón.

Tal como señalamos en la introducción, las estrategias de análisis se desarrollan a partir de la *dramatología*, método propuesto por el investigador José Luis García Barrientos³¹ que, recordemos, indaga en la obra a partir de cinco componentes teatrales; estos son: las estructuraciones del texto y la ficción, el tiempo, el espacio, los personajes y, por último, las *visiones* o hipótesis sobre la recepción.

³⁰ Jean Duvignaud, *Sociología del teatro. Ensayo sobre las sombras colectivas*, México, FCE, 1966, p. 111.

³¹ José Luis. García Barrientos, *Cómo se comenta una obra de teatro*, Madrid, Síntesis, 2003.



3.1. Estructura del texto y de la ficción

La mencionada obra fue publicada en San Miguel de Tucumán, en 1961, por ediciones Jano bajo el título *Égloga, farsa y misterio*. En efecto, la estructura del libro responde a las tres formas poéticas enunciadas en el título, conformando cada una de ellas una pequeña obra autónoma, aunque entrelazada por un mismo recurso dramático; aludimos a la actuación de tres juglares que funcionan como nexo y/o puentes para el pasaje de una a la otra, generándose así situaciones dramáticas paralelas que contribuyen al estatuto ficcional del texto. Éstas son: a) prólogo, b) dos secuencias interliminares, c) epílogo.

Por lo tanto, si bien nos centramos en la segunda obra del libro, es decir, la farsa puesta en escena por el mencionado grupo tucumano, desde un punto de vista textual, ésta no puede dissociarse completamente de las otras dos piezas y de sus respectivas situaciones interliminares, debido a que dicha organización tiene implicancias ficcionales. Así, la estructura textual y ficcional responde al siguiente esquema:

Estructura textual	Estructura ficcional
Prólogo	Comienzo
Égloga	Introducción propiamente dicha
Primer interliminar	Enlace hacia el nudo
Farsa del Doctor Gañote y...	Nudo propiamente dicho
Segundo interliminar	Enlace hacia el desenlace
Misterio o Auto de Martín González	Desenlace
Epílogo	Mirada final o fin propiamente dicho

Desde esta organización textual y ficcional, podemos estimar que el montaje escénico dirigido por Jorge Wyngaard en 1954 responde a la tercera, cuarta y



quinta microestructuras, vale decir, a los dos interliminares de enlace y al nudo propiamente dicho.

La estructura ficcional de la farsa en estudio está compuesta aristotélicamente, tal como se evidencia en la organización general del libro. Su introducción argumenta, por un lado, la llegada del Doctor Gañote a la comarca del rico acompañado de Repollo, su criado mudo y, por otro, la elaboración de un engaño –acción principal de la obra– en base a los datos ofrecidos por el personaje Campesino. El nudo del relato se desarrolla desde el encuentro del Doctor Gañote con Rico Tarugo y su comitiva de servidores. El despliegue de la estratagema central se lleva a cabo a partir de tres tácticas de persuasión que, siguiendo la teoría de García Barrientos³², conforman tres constelaciones de fuerzas dramáticas que permiten el progreso de la acción, a saber: primero, la estrategia de adulación por parte del Doctor Gañote hacia Rico Tarugo, dice:

Tarugo:- (...) ¿Y qué más dicen de mí?/Doctor:- Que eres muy rico, muy liberal... que fuisteis en vuestra juventud muy trabajador...³³

Segundo, la estrategia fantástica que hemos definido como uno de los componentes determinante de la farsa; ésta es vender al criado Repollo como un “protogeo”. Por último, una estrategia paródica al enciclopedismo con la que logra obnubilar a Rico Tarugo. Por ejemplo:

Doctor:- (Con gesto académico, pomposo y poniendo los ojos en blanco) Según el tratado de Proculis, que según se sabe vivió en el siglo II después de Cristo, y según los estudios de los famosos clínicos medievales Tesio y Cafesio, que fueron corroborados más tarde por las elocuentes monografías del bachiller y protomédico Domingo Pandorga, el hígado en determinadas condiciones puede dar diamantes en lugar de cálculos. Y a los hombres que dan diamantes en lugar de cálculos se los llama protegeos.³⁴

El desenlace argumenta el triunfo de Gañote en su ardid contra Rico Tarugo y la caída de éste, quien finalmente reconoce la trampa. En suma, el fin de la obra

³² García Barrientos, ob. cit. ; p. 76.

³³ José Luis Ardiles Gray, *Égloga, farsa y misterio*. S. M. de Tucumán, Jano, 1961; p. 31.

³⁴ Ardiles Gray, ob. cit.; p. 32-33.



presenta, por medio de un elemento sorpresa, la aparición de los padres de Repollo que reclaman a su hijo y, así, se logra el desenmascaramiento del engañador.

Además de lo ya indicado a nivel textual, *La farsa del Doctor Gañote y el Rico Tarugo* registra tres formas de diálogos distintas; primero, el coloquio o intercambio a dos voces, el cual tiene, por fin, la realización directa de una acción o la caracterización de situaciones y personajes, tal como lo ejemplificamos más adelante; segundo, el "falso diálogo"³⁵, por ejemplo, en las múltiples secuencias en las que el Doctor, con su definida retórica, le habla a su criado Repollo, pero éste, por su condición de mudo, no responde, convirtiendo a ese diálogo en un soliloquio o en un falso diálogo que opera además como un recurso cómico; tercero, el funcionamiento coral, también utilizado como un componente para lograr hilaridad y agilidad en el desarrollo de la escena.

Otras notaciones importantes a nivel textual son las acotaciones o didascalias. Las encontramos en diversos estilos: espaciales, sonoro-lumínicas, paraverbales, corporales y operativas³⁶. A través de ellas, Ardiles Gray llega – inclusive – a delimitar *gestus* actorales cómicos, tales como el contrapunto o la ironía, los que se articulan con sus correlativos recursos verbales:

Campeño:- Bueno, fíjese usted, doctor Cogote...

Doctor:- (Molesto) Gañote...

Campeño:- Gañote o Pezcuezo, que al fin es lo mismo. Sepa usted que no está frente a ninguna ciudad, sino a las posesiones del rico Tarugo, el hombre más rico de toda la república (Con rabia) y gracias a cuya generosidad vivimos. (Escupe como si acabara de maldecir).

Doctor:- ¡Ah, ah...! Es una república...

Campeño:- En realidad, sí y no, porque él hace de gobernador, parlamento y único ciudadano.³⁷

De las acotaciones textuales podemos analizar otro componente, es el procedimiento escénico del fante propuesto por Ardiles Gray para el montaje de la obra.

Los distintos autores que citamos con anterioridad coinciden en atribuirle a lo cómico en general y a la farsa en particular la utilización de la marioneta como un recurso que ostenta la *rigidez mecánica* descrita por Bergson y, al mismo

³⁵ Anne Ubersfeld, *El diálogo teatral*. Buenos Aires, Galerna, 2004, p. 27.

³⁶ García Barrientos, ob. cit.; p. 48. La cita no es textual.

³⁷ Ardiles Gray, ob. cit.; p. 26.



tiempo, define visual y poéticamente a sus personajes-tipo como cristalizaciones de las relaciones interpersonales. Ardiles Gray retoma esta idea en su farsa y propone en sus didascalias el siguiente juego: "El juglar del Pífanos y el Juglar de la Matraca corren lentamente las cortinas descubriendo en el fondo un retablo donde están los muñecos inmóviles, en diferentes posiciones"³⁸. Así, cada fantoche podrá convertirse en los múltiples personajes de la égloga, la farsa y el misterio e interactuar como juguetes de las historias que los juglares relatan³⁹. De este modo, el mencionado juego funciona como *isotopía*⁴⁰ argumental para las tres obras cortas.

En consecuencia, a través del mecanismo del fantoche revivido, las tres obras pueden ser leídas como una metateatralización de un mundo inanimado que es puesto en acción por los juglares a través de sus situaciones de enlace, lográndose –de algún modo– vivificar lo adormecido.

3.2. Dimensiones temporales y espaciales

El tiempo diegético del espectáculo, es decir, el tiempo narrativo o ficticio en el que se organiza la fábula de *La Farsa del Doctor Gañote y el Rico Tarugo* está estructurado a partir de un acto único, sin cortes, pausas o elipsis; es un tiempo cronológico y sin expresiones latentes, aunque no se menciona una época o período determinado para el despliegue de la acción. Así, se elabora cierta reciprocidad entre el tiempo diegético y el *tiempo escénico*, esto es, el tiempo pragmático de la escena, manifestándose en la obra por medio de un ritmo "condensado"⁴¹, por lo tanto, ágil y breve.

La mencionada reciprocidad entre los dos planos temporales posibilita borrar o anular las distancias históricas entre aquella comarca y personajes con rasgos

³⁸ Idem; p. 12.

³⁹ El recurso del fantoche tendrá en la dramaturgia de Ardiles Gray otras evoluciones estéticas, incluso, hasta llegar a rasgos grotescos, como es el caso de la obra *La noche del crimen perfecto* (1985).

⁴⁰ Según A. J. Greimas, la isotopía es un conjunto de núcleos semánticos redundantes que permite leer de manera uniforme un texto. Umberto Eco parte de este postulado para estudiar dicha categoría desde su complejidad semiótica (semántico, fonético, estilístico, sintáctico, argumental, etc.) y la define como "coherencia de un trayecto de lectura". Véase: Humberto Eco, *Lector in fábula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo*. Barcelona, Lumen, 1987; p. 131-132.

⁴¹ José Luis García Barrientos, *Drama y tiempo*. Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1991, p. 258.



medievales y los referentes o anclajes contemporáneos de los espectadores tucumanos. Las referencias espaciales colaboran en la formulación de estas ideas.

El *espacio diegético* se construye, por un lado, a través de diálogos caracterológicos o descriptivos, por ejemplo, al llegar el Doctor a la comarca dice:

(...) Grandes palacios... lujosas mansiones... cabañas miserables... negocios prósperos. Sin duda alguna, aquí la nobleza es pobre y la burguesía hace buenos negocios a costillas de los miserables. (Repollo asiente) Las hijas de los carniceros, de los panaderos, de los banqueros enriquecidos se casan con los hijos de los duques, marqueses y condes... (Repollo deja caer el fardo y se sienta sobre él) Terreno propicio para nuestros negocios.⁴²

Por otro lado, dicho espacio diegético elabora una alegoría de ciudad que, en términos de resignificación, proyecta un primer intento de *crítica a la vida cotidiana de los tucumanos*. En este sentido, podemos señalar una imagen de comunidad estancada, vulnerada e inmovilizada; imagen que, a su vez, es puesta en valor por el Campesino, esto último, quizás, como signo de la aludida conciencia de clase popular, dice:

Campesino:- Resulta que el noble Tarugo no es nada noble (...) Nos saca hasta el último aliento... vivimos muertos de hambre (...) Fíjese usted, señor, la gente ha tenido que colgar cables en las calles, como pasarelas, porque de escuálidas se las lleva el viento... Los días de viento sólo corre el tráfico en una dirección: en dirección hacia donde sopla el viento. Si es para el Norte, para el Norte... Si es para el Sur, para el Sur... Las gentes, para hacer sus visitas y los pocos negocios que aún quedan, viven mirando los gallos de las veletas... Hay familias que hace muchísimos años que no se ven la cara... Son las que viven en el barrio oeste, pues allí jamás sopla viento alguno.

Doctor:- (Entusiasmado) Superior... Superior... Más de lo que esperaba...

Campesino:- (Impotente) Imaginaos, ¿cómo vamos hacer una revolución si él [Tarugo] también ha fijado sus residencias en el oeste...? ⁴³

Con la proyección de esta imagen de comunidad agarrotada, Ardiles Gray profundiza en el cariz fantástico de la farsa, para esto apela a la hipérbole y al extrañamiento como recursos dramáticos, es decir, intenta convertir lo familiar o cercano en algo distante o extraño, exagerando hasta niveles caricaturescos

⁴² Ardiles Gray, ob. cit. ; p. 25.

⁴³ Idem; p. 27-28.



algunos rasgos sociales: por ejemplo, la abulia de la vida urbana tucumana que espera algún repentino *viento del oeste* para poder transformarse.

En lo que respecta al plano del espacio escénico, podemos inferir que se realiza siguiendo una concepción de dirección teatral ortodoxa⁴⁴, vale decir, la puesta en escena busca principalmente concretizar las didascalias del autor. Como referencia, tomamos el siguiente registro visual del montaje:



Farsa del Doctor Gañote y el Rico Tarugo (1954)

Del anterior documento fotográfico, podemos estimar la construcción de un espacio escénico único y patente que fortalece, por ejemplo, el uso poético de la unidad de lugar aristotélica; además, se observa una escenografía premoderna, esto es, caracterizada por el uso del telón pintado con su respectiva superficie

⁴⁴ Osvaldo Pellettieri (Director). *Historia del teatro argentino en Buenos Aires. La segunda modernidad (1949-1976)*. Buenos Aires, Galerna, 2003, p. 27. La cita no es textual.



plana o bidimensional, configurándose lo que García Barrientos denomina un “espacio convencional”, el que es definido como pura arbitrariedad signica que otorga la máxima distancia entre la ilusión teatral y lo real⁴⁵.

Asimismo, a partir de la fotografía citada, se tornan evidentes las dificultades edilicias del sótano del Bar Colón, ubicado en calle San Martín al 400; esto es, recordemos, la pequeña sala donde funciona el elenco del Teatro Estable de la Peña El Cardón con capacidad para 40 personas aproximadamente. La precaria disposición espacial de la sala establece un particular modo de relación escénica entre el actor y el espectador, relación que puede ser descrita por su directa frontalidad y por la ausencia de los recursos ilusionistas típicos del estilo *a la italiana*, pues obsérvese que el lugar de la escena y el lugar del espectador tienen, por un lado, prácticamente la misma altura; por el otro, las distancias con el público son mínimas y sin posibilidad de constituir un “punto de fuga”⁴⁶. Del mismo modo, los bastidores del escenario ciñen la acción dramática hasta exigir al actor a *esperar* fuera de su ámbito lúdico, tal como lo demuestra la imagen referida.

Por lo tanto, la fotografía documentada nos permite deducir aspectos artísticos de la propuesta teatral y, al mismo tiempo, comprender o estimar las problemáticas estético-productivas que el mencionado grupo debe enfrentar al momento de realizar sus montajes. Vale decir, hacia el año 1954, los medios de producción de la escena local –aquí representados en el elenco del Teatro de la Peña El Cardón– son escasos, rudimentarios, pero sostenidos en el ímpetu creativo de sus agentes y en la visión *culturalizante* que el movimiento del teatro independiente les proporciona.

Estas dificultades y/o características espaciales influyen a toda puesta en escena que la agrupación realiza en dicho ámbito, entonces, desde estas condiciones de creación es posible explicar la elección de un repertorio cómico dominante, puesto que otros montajes –por ejemplo, tragedias o dramas

⁴⁵ García Barrientos, *Cómo se comenta...*, *ob. cit.*; p. 146. La cita no es textual.

⁴⁶ El concepto *punto de fuga* es una consecuencia de la incorporación de la perspectiva en el teatro italiano renacentista. Así, el *punto de fuga* es una representación geométrica del infinito, según Anne Surgers, se elabora del siguiente modo: “Pie de la recta perpendicular a la línea que va desde el ojo del observador hasta el cuadro. Se encuentra pues en la línea del horizonte, frente al ojo del observador”. El punto de fuga es, además, el recurso del *teatro a la italiana* que facilita la configuración del “ojo de príncipe”, vale decir, un resabio arquitectónico de la ideología monárquica que resulta muy poco compatible con la estética de la farsa y el entremés. La cita fue extraída de Anne Surgers, *Escenografías del teatro occidental*. Buenos Aires, Artes del Sur, 2004; p. 143.



modernos- le exigirían al elenco del Teatro de la Peña El Cardón distintas formas técnicas de producción, entre otras cosas.

3.3. Los personajes-marionetas

Los personajes de la farsa en estudio pueden ser comprendidos como *roles* o *máscaras*. Entendemos el rol o la máscara como configuraciones semióticas o fuerzas actanciales codificadas y limitadas por una función determinada o previsible⁴⁷.

Para aproximarnos al análisis de estas máscaras, abordamos las características del Doctor Gañote y, luego, del Rico Tarugo. En el texto dramático, Ardiles Gray define al Doctor Gañote como:

(...) grandilocuente, ceremonioso; habla con voz hermosa y grandes ademanes (...) viste galera vieja que comienza a pelarse, levita negra llena de goterones de grasa y pantalones con dos hermosos remiendos en las asentaderas⁴⁸.

Aquí encontramos la condición antes definida a partir de la teoría de Jauss sobre el héroe cómico *no heroico* o, mejor, héroe perfecto pero degradado. Doctor Gañote representa el rol del *tramposo*, una figura ampliamente desarrollada por la literatura popular tradicional que, según Hodgart⁴⁹, es factible de hallar en diversas culturas y formatos estéticos, desde las representaciones primitivas en las tribus afroamericanas hasta en la novela picaresca o en las fábulas de animales, siendo el personaje *zorro* un clásico convencionalismo del tramposo-astuto en los cuentos y narraciones típicos de esta corriente. Recordemos que a este singular personaje lo encontramos también en la obra *Los casos de Juan* (1943) de Bernardo Canal Feijóo, uno de los textos paradigmáticos de la dramaturgia del noroeste argentino.

Así, el tramposo como personaje-marioneta⁵⁰ en la obra de Ardiles Gray nos remite a la tipología de roles analizada por Osion en su teoría de la comedia. El

⁴⁷ Anne Ubersfeld, *Semiótica teatral*. Madrid, Cátedra/Universidad de Murcia, 1989, p. 81.

⁴⁸ Ardiles Gray, ob. cit.; p. 24.

⁴⁹ Hodgart, ob. cit. ; p. 19-ss. La cita no es textual.

⁵⁰ Recuérdese que, tal como ya indicamos, en la estructura ficcional presentada en el libro de 1961, la mencionada farsa se desarrollaba a partir de un juego escénico propuesto por el autor. Dicho juego era llevado a cabo por los juglares quienes, para relatar sus historias, despertaban a distintas marionetas



Doctor Gañote compone un “ingenioso malintencionado”⁵¹, cuyo fin no es otro que obtener dinero por medio del engaño a través de un seudointelectualismo. Tal como lo indica el autor en sus didascalias, el tramposo se define por la utilización de dos tácticas centrales, primero, una dicción cómica sostenida en la parodia de lo retórico, apelando a tropos erróneos o también a metáforas, inferencias y comparaciones rimbombantes, es decir, vacías de contenido. Además, la dicción cómica cumple sus efectos gracias al contraste dado por la mudez y tosquedad del criado Repollo. En segundo término, es un ingenioso malintencionado por su capacidad de travestir a su propia máscara, típico recurso del astuto que, en el caso del personaje mencionado, puede expresarse en el siguiente diálogo:

Doctor: (...) entre las numerosas profesiones que tengo se encuentra la de abogado, haremos de abogado. (A Repollo) Tú serás mi procurador (Repollo ríe entusiasmado). Pero puede suceder que alguna rica heredera esté enferma de un mal desconocido... discípulo fui del famoso cirujano Don Sancho Sanguijuelas y de quien aprendí el difícil arte de las cataplasmas. Ejerceremos notablemente esa profesión. (A Repollo) Tú serás mi enfermero. (Repollo bate palmas y aprueba). (...) En fin, amado Repollo, ya veremos lo que primero se presenta a mano, lo que fuere ventajoso, o lo que el ingenio pueda resolver más presto.⁵²

Por el contrario, el Rico Tarugo representa a la máscara del *neccio malintencionado*⁵³. La necedad de este personaje se observa en la arrogancia y en la sandez con que ejecuta cada una de sus acciones. El autor, en didascalias, lo caracteriza de este modo:

Por la derecha aparece una nube de moscones y aduladores que rodean al rico Tarugo quien va en una silla de mano, recostado muy orondo, comiendo bombones y confituras que le llegan luego de ser sacadas de un canasto que va detrás y de pasar de mano en mano de los servidores. Es un hombre bajito, rollizo, piernicorto, que espanta con un pañuelo, displicentemente, a los aduladores que rondan en torno con sus zalemas y reverencias.⁵⁴

dormidas e inmovilizadas, fantoches que a su vez funcionaban como los personajes de la égloga, la farsa y el misterio respectivamente.

⁵¹ Oslon, ob. cit.; p. 75.

⁵² Ardiles Gray, ob. cit.; p. 25.

⁵³ Oslon, ibidem.

⁵⁴ Ardiles Gray, ob. cit.; p. 29.



Con la caída del necio malintencionado y el triunfo del ingenioso malintencionado, Ardiles Gray le propone al lector/espectador la experiencia de la *catástasis*, vale decir, el juego cómico que –según Osłon– provoca cierta relajación en torno a una preocupación hasta llegar a aniquilarla.

3.4. Hipótesis sobre la recepción

Si la *Farsa del Doctor Gañote y el Rico Tarugo* contribuye a la experiencia estética de la *catástasis*, entonces, debemos preguntarnos qué normas sociales u horizontes de expectativas contrasta dicha obra cómica; esto último, según las ya comentadas apreciaciones teóricas de Hans Robert Jauss.

Lamentablemente no disponemos de críticas periodísticas sobre este espectáculo que nos ayuden a reconstruir dicho horizonte de significación. Sin embargo, sí conocemos el marco intelectual en el cual se inscribe y desde el cual puede apreciarse esta puesta en escena. Aludimos a las polémicas y premisas del movimiento del teatro independiente argentino que impactan en Tucumán durante esos años, en especial, como ya dijimos, las nociones referidas a un repertorio que ideológicamente debía responder a la representación social de un *teatro nacional y popular*.

Inferimos que al poner en escena esta obra, Ardiles Gray y el elenco del Teatro la Peña El Cardón fortalecen un proceso artístico acorde a la estética independentista, y con esto, logran posicionarse ante ciertas exigencias: primero, la necesaria emergencia de una dramaturgia de autor tucumano; segundo, la síntesis entre una escena culturalmente legitimada como es el formato de la farsa francesa y otra que fortalezca determinada conciencia de clase popular; tercero, siguiendo el postulado de la *culturalización*, comienzan a desplegarse incipientes posturas frente a las discusiones entre peronismo y teatro independiente, un debate que llega a la provincia precisamente en 1954, aunque, por supuesto, no con los alcances y niveles que se plantea en Buenos Aires.

Si bien la farsa de Ardiles Gray no puede reducirse de manera unilateral a estas circunstancias sociopolíticas, es sintomático que durante el citado año se crea la Federación Tucumana de Teatro Independiente. En el marco de esta formación cultural, los actores locales estrenan la obra en estudio, con objetivos y



declaraciones públicas a modo de manifiestos que contextualizan su producción, dicen:

Considerando que el Teatro Independiente Argentino implica no sólo el ejercicio de una vocación artística sino un movimiento estético abierto a la búsqueda y experimentación de nuevas formas de realización escénica, de literatura dramática, con prescindencia de todo propósito utilitario ajeno al logro de sus propios objetivos, que persigue la difusión popular del buen teatro a través de un repertorio de jerarquía, presentando versiones escénicas, clásicas y renovadoras y entendiendo que tal es el camino para la creación de un Teatro Nacional en todos sus aspectos; decidimos: agruparnos en un Organismo Federativo para luchar por el cumplimiento de estas finalidades...⁵⁵

En síntesis, podemos deducir que con el estreno de la *Farsa del Doctor Gañote y el Rico Tarugo* en 1954, los agentes teatrales de la provincia se inscriben en las lógicas de funcionamiento y debates concernientes a la ideología independentista, dejando atrás la producción escénica artesanal correspondiente a la fase histórica de "institucionalización" del teatro tucumano, para comenzar desde entonces un complejo proceso artístico que se desarrolla durante los años sucesivos.

4. Conclusiones

En el proceso histórico que definimos *organización de las fuerzas teatrales productivas* (1954-1966), la comedia opera como una forma poética dominante y estratégica a los objetivos de los teatristas tucumanos, evidenciada en los repertorios del teatro oficial como independiente, pues encuentran en lo cómico – analizado por nosotros desde las teorías de Bergson, Girard y Olson– los fundamentos estéticos acordes a los ideales de *culturalización, compromiso, crítica social* y bases *populares* propuestos por los agentes del teatro independiente nacional.

⁵⁵ Teresita Apud Terraf, "A cincuenta años de la creación del Seminario de Teatro de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNT. Punto de inflexión entre el Teatro Independiente y el Teatro Estable de la Provincia", en Mauricio Tossi, (Comp.) *La Quila. Cuaderno de historia del teatro, n° 1*. San Miguel de Tucumán, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Tucumán, 2009; p. 137.



Del análisis podemos inferir que los artistas tucumanos alcanzan u obtienen:

- factibilidades técnicas, pensadas desde los recursos humanos y económicos disponibles;
- innovación estilística y reconocimiento de nuevos procedimientos estéticos, recordemos: juego del fanteche y metáfora del *theatrum mundi*, máscaras-roles y sus respectivos desafíos actorales, entre otros;
- respuesta a los horizontes de expectativas vigentes;
- actitud crítica frente a la vida cotidiana de los tucumanos, plasmada en las reflexiones cómicas sobre el conservadurismo ciudadano;
- síntesis estética entre lo culto europeo y lo *popular*, esto último, al resignificar las connotaciones historiográficas de la farsa, por un lado, inscripta en la tradición profana o juglaresca de la Edad Media e inicios del Renacimiento, y, por el otro, consagrada por los cánones literarios franceses y españoles.

En suma, el proyecto de los teatristas tucumanos sobre la comedia popular con bases en la farsa y el entremés logrará crear un horizonte poético e histórico, el que es desarrollado por el grupo Nuestro Teatro y por la dramaturgia de Oscar Quiroga a partir del año 1967 y hasta fines de los años 70. La proyección de la farsa en el eje diacrónico acotado, así como sus fusiones poéticas serán variables de estudio pendientes para otra publicación.

mauricio_tossi@yahoo.com.ar

Abstract:

In Tucuman, in the years 1954-1966, theatrical productive forces develop a series of projects that allow them to, first, to organize, second, and an incipient manner, establish their own logic of operation. Thus, the farce is a poetic strategy unchanged, with noticeable cultural relevance to contribute to strengthening the ideals of the Movement of Independent Theatre. From this perspective, the dramatic of Julio Ardiles Gray effectively operates as an aesthetic model.

Palabras claves: Comedia popular - organización - independientes, Tucumán- *Farsa del Doctor Gañote y el Rico Tarugo*- Ardiles Gray.

KeyWords: Popular comedy - organization - independent - Tucumán- *Farsa del Doctor Gañote y el Rico Tarugo* - Ardiles Gray.