

¡Otra vez la sombra terrible de Quiroga y el ensangrentado polvo que cubre sus cenizas! El *Facundo* del Coronel Olascoaga y el enigma de siempre: cómo ser nación.

Yamila Grandi
(Universidad de Buenos Aires)

*Todo nacionalista es simplemente un patriota;
pero no todo patriota puede considerarse
nacionalista, si no ha adquirido la conciencia
de su nacionalidad.*
(Ricardo Rojas, *La guerra de las naciones*)

1. A modo de punto de partida

El "progreso argentino es la encarnación en el cuerpo de la nación de lo que comenzó por ser un *proyecto formulado en los escritos* de algunos argentinos cuya única arma política era su superior clarividencia" afirma Tulio Halperin Donghi en *Una nación para el desierto argentino*¹, un texto en el que es posible observar todo un universo de fuerzas en conflicto: diferentes visiones de la realidad posrosista, diferentes visiones del plan que el país debería seguir, diferentes maneras de orientar los propios discursos en el concierto de discursos existentes; muchos de ellos erguidos como "postulados iluminados" del presente y futuro del país.

Si bien la pugna tuvo como protagonistas centrales a Sarmiento y Alberdi, el estudio de Halperin Donghi nos propone un ejercicio de reconocimiento de otras propuestas existentes, mostrando de este modo el cruce de discursos que tuvo lugar².

¹ Tulio Halperin Donghi, *Una nación para el desierto argentino*, Buenos Aires, Prometeo libros, 2005. (El destacada nuestro)..

² Véase al respecto, entre otros: Natalio Botana, *La tradición republicana. Alberdi, Sarmiento y las ideas políticas de su tiempo*. Buenos Aires, Sudamericana, 2005.



Nos interesa destacar de esta lectura de nuestra historia, la situación de "batalla discursiva" como acontecimiento fundacional: como "modo de ser y hacer". Son las palabras el barro con que se amasan los cimientos de esta nación. Son ellas ladrillos, y en su uso y manejo, el acontecimiento y la pericia escrituraria se tornan voluntad y poder de ser y hacer Argentina.

David Viñas, por su parte, quien también encuentra ligado a Caseros el gran punto de inflexión, en tanto "la literatura argentina empieza con Rosas"³, sostiene que ella es "la *historia de la voluntad nacional...*" Cuando los escritores dejan de ser literatos y se transforman en autores, "la literatura argentina comenta a través de sus voceros la historia de los sucesivos *intentos de una comunidad por convertirse en nación...*" (subrayado nuestro).

La mirada de Halperín Donghi y la de Viñas comparten el motivo de la lucha por crear/ser nación, donde lo discursivo -entendido como voluntad- es tan vital como fundante. Se trata de una nación que debe ser construida y representada en medio de discursos que pugnan entre sí. Y lo hacen a capa y espada.

En este lugar discursivo primigenio, encontramos la raíz que habrá de dar origen, semántica, y, a su vez, dinámica a los subsiguientes discursos sobre lo nacional. En tal sentido, vemos oportuno partir desde aquí, siendo este punto el antecedente que nos permitirá un acercamiento cabal a nuestro objeto de estudio. Si bien, el tema central que nos ocupa está ligado al nacimiento del teatro nacional, es nuestro interés abordarlo como *un nuevo discurso de lo nacional*, un enunciado que en su enunciación misma crea nación.

Discurso nuevo, pero con pasado. Como señala Pellettieri,

³ Ampliamos cita: "La literatura argentina es la historia de la voluntad nacional; es decir el proceso que puede rastrearse a lo largo de un circuito pero que sólo se verifica en los momentos culminantes caracterizados por la densificación de un dato fundamental (...) la literatura argentina comenta a través de sus voceros la historia de los sucesivos intentos de una comunidad por convertirse en nación, entiendo ese particular *nacionalismo* como realismo en tanto significación totalizadora en un *elam* inicial y como estilo en tanto autonomía y autenticidad de los diversos grupos sociales de acuerdo a las coyunturas a las que se ven abocados. Dentro de esta perspectiva, la literatura argentina empieza con Rosas." En David Viñas, *Literatura argentina y realidad política*, Buenos Aires, CEAL, 1994; p. 14.



Si aceptamos que toda persona que escribe, dirige, lee o presencia un espectáculo teatral es el resultado de un pasado que actúa sobre ella, sea o no consciente de ese hecho, conozca o no sus detalles, podemos deducir sin dificultades la categoría de historicidad del teatro.⁴

Desde esta perspectiva adoptada, nos será posible entonces vislumbrar la especificidad de "este arte, [que] en cada representación, *resignifica constantemente su pasado*".⁵

En continuidad con aquellos discursos de su pasado cercano, introducimos a nuestro autor, José María Olascoaga (1835-1911), "expedicionario del desierto, escritor, pintor geógrafo y publicista mendocino", tal cual lo describe la Junta de Estudios Históricos de Mendoza⁶. Al igual que sus antecesores, él se vio navegando entre la función pública y el hacer literario, en un intento por conjugar ambos en pos de una búsqueda de lo nacional. Pese a la distancia temporal, su situación no dista mucho de la descrita por Viñas, cuando habla de aquellos hombres que no terminaban de distinguir los límites entre sus funciones públicas y sus tareas literarias⁷. Asimismo, Olascoaga sostiene una mirada tan nostálgica como hambrienta de futuro. Veamos qué dice al respecto Juan Duaghi, su biógrafo:

La obra literaria de Olascoaga es un *llamado constante a la dormida energía criolla*. El literato mendocino *se duele de ver a nuestra sociedad del siglo pasado dormitando en un engañoso marasmo de gloria y abundancia*. Olascoaga quiere ver a la juventud lanzarse contra las dificultades que tonifican la voluntad y acrecientan la potencia colectiva de la Patria. En

⁴ Osvaldo Pellettieri, "Qué es una historia del teatro argentino", en *Historia del teatro argentino en las provincias*. Vol. I Buenos Aires, Galerna, 2005.

⁵ Ibidem. El destacado es nuestro.

⁶ Junta de Estudios Históricos de Mendoza, *Centenario del Cnel Manuel José Olascoaga, 1835-1935*, Mendoza, impresiones Best, 1935.

⁷ Según Viñas a este escritor "...le cuesta escindir la parte oficial de la personal y cotidiana. Téngase en cuenta: esta pauta se vincula estrechamente con su imagen del escritor estilista y militante cuya visión del mundo no reconoce la jurisdicción ni los fueros de la vida exclusivamente estética. 'Establecidas estas premisas de nuestra profesión de fe como escritores -escribe Mitre en 1852-, profesión de fe que no es sino un reflejo de nuestra vida como soldados y publicistas...' [...] la escisión se marcará sutilmente en el viaje de Sarmiento: un libro oficial dedicado a la pedagogía y otro cotidiano y divertido en forma de cartas dedicados a los amigos. David, Viñas. ob. cit.; p. 31.



todos los libros de Olascoaga se ve surgir al *héroe juvenil, romántico, amante de la tierra, honestísimo, justiciero y, por sobretodo, con una amplia y orgullosa definición de argentinidad*⁸.

Por su parte, él también hizo un viaje "utilitario"⁹. Y al igual que para Alberdi o Sarmiento, la experiencia del viaje fue transformadora. Pero no fue Europa ni Estados Unidos el destino, sino la Patagonia argentina, donde fue convocado a participar de la llamada "Campaña del desierto" por sus conocimientos del suelo y costumbres de los araucanos. Esta experiencia marcó definitivamente su visión de la vida, su concepto de patria y sus convicciones acerca de qué debía hacerse por y con ella. En este punto, cabe destacar que desde el vamos, la idea que él tenía de esta campaña distaba mucho de la de Roca. Otra era para él esa campaña, y así lo escribía en un informe de 1878:

... la mayor parte de estas tribus son pacíficas y reducibles. [...] servirán, no lo dudo, para *incrementar con brazos robustos e inteligentes las poblaciones* que allí han de formarse al amparo de la ocupación militar (la Expedición al desierto). *No serán mejores que ellos, si sabemos tratarlos, las inmigraciones extranjeras que nos vengan.*¹⁰

Es desde este lugar que Olascoaga –como lo hicieron los citados Alberdi y Sarmiento- verá en su expedición una manera de construir patria, descubriendo y aportando conceptos, informando, estudiando: escribiendo. Asimismo, al igual que aquellos, él tendrá una doble vida escrituraria: por un lado, su pluma estará abocada a su desempeño oficial, de publicista; por otro, a la tarea literaria que supo cultivar. Él se ocupó tanto de la narrativa¹¹ como del ensayo¹² y el periodismo (llegó a fundar un

⁸ Juan Duaghi, miembro de la Junta de estudios históricos de Mendoza, Conferencia leída en el Salón de Actos del Colegio Nacional Agustín Álvarez el 26 de Octubre de 1935. Publicada por la Junta de Estudios Históricos de Mendoza, Centenario, ob. cit.; p. 30. El destacado es nuestro.

⁹ Así describe Viñas a este viaje: "...utilidad, necesidad de cambio [...] progresismo, poner un país al día, estructurar el proyecto nacional, alcanzar el nivel de lo europeo. El futuro es la única trascendencia para Alberdi..." describe Viñas, ob. cit.; p. 26.

¹⁰ Carta del Manuel José Olascoaga al Dr. Estanislao Cevallos (1878). Fuente: archivo histórico de la municipalidad de Chos Malal. Provincia de Neuquen. Legajo de documentación histórica.

¹¹ Obras de Olascoaga: *Misterios argentinos*, Chile (1866), *Juan Cuello*, obra gauchesca en prosa escrita en 1873 y publicada por El Nacional en su folletín 1880; *El brujo de las cordilleras*, libro donde se explica la



diario *El comercio*, y en su exilio, el periódico humorístico con ilustraciones *La linterna del Diablo*), al tiempo que incursionó en el género teatral con seis piezas: *Patria*, drama en verso en cuatro actos; *Liú Hincá*, drama en prosa en cuatro actos¹³; *El gran reformador*, comedia en dos actos; *Crispín*, comedia en un acto; *El gobierno de los locos*, comedia en dos actos; y *Facundo*, drama histórico en cuatro actos y siete cuadros.

Mientras que sus escritos topográficos y científicos fueron ampliamente reconocidos y aplaudidos, (su estudio topográfico fue galardonado en Italia), y – fundamentalmente- utilizados por el Estado; los otros han sido captados por el silencio. Como se verá, es justamente ese silencio el que aquí nos convoca.

Si bien nos interesa analizar la evolución del discurso de Olascoaga, esta tarea excede los límites del presente trabajo (que debería incluir un análisis pormenorizado de sus diferentes textos), y, por ello, nos centraremos aquí exclusivamente en su génesis. Es por eso que tomaremos uno de los textos de juventud de nuestro autor: su *Facundo*. De esta manera, nos será posible apuntar un registro de sus primeros pasos. En tal sentido, cabe mencionar que si bien este texto fue escrito en la juventud de nuestro autor, su publicación data de la ya vejez del mismo¹⁴. Y leemos en este acto una reafirmación de quien, con mirada piadosa, lee su propio pasado escriturario dándole lugar en su presente.

Es el nuestro un intento por rescatar una lectura (y escritura) del pasado nacional en uno de sus momentos cruciales de la historia. Aspiramos que nuestro

razón de los malones araucanos, y tiene, por añadidura, saludables sugerencias para el espíritu criollo. *El Sargento Claro, El club de las damas*, novela fantástica, *Criollos históricos*, y *Porteños revolucionarios*. Fuente: Juan Duaghi, ob. cit.; p. 21.

¹² Ligado a sus estudios científicos, Olascoaga publicó: *Estudio Topográfico de La Pampa y Río Negro*, donde se documentaba la conquista del desierto; *Memorias del Departamento de ingenieros Militares*; *Neuquén*, nota descriptiva; *Aguas perdidas y Topografía andina*; *La cuestión de los límites de Argentina y Bolivia*; *Los Andes australes*; *El país del Norte*; *Compendio de Geografía de la Provincia de Mendoza*.

¹³ Que en araucano quiere decir "el extranjero blanco".

¹⁴ Se lee en la dedicatoria de *Facundo*: "A la pena de dejar enterrado este trabajo, *que emprendí con entusiasmo en mi juventud*, prefiero la crítica. En obras de esta clase, cualquiera que sea su mérito intrínseco, no puede dejar de ir envuelta el alma del autor. La dedico a mis buenos amigos, porque me basta que para ellos no tenga otro mérito."

análisis nos permita descubrir tanto algunos aspectos particulares de la obra elegida, como así también adquirir junto con ella puntos que nos permitan pensar en la construcción del teatro nacional argentino (entendiéndolo como un nuevo discurso de lo nacional), desde un enfoque particular.

2. Perspectivas teóricas para el análisis

En lo referente al marco teórico específico de análisis teatral, nos serviremos de las nociones de campo teatral y periodización de Pellettieri,

Para nuestra concepción de la historia teatral, periodizar es determinar sistemas, aclarar su significación artística y social y relacionarlos con los anteriores y posteriores. Situarlos en la peculiaridad argentina y latinoamericana, admitir su multiplicidad. Advertir que en el sistema teatral argentino, en todas las épocas coexistieron varios subsistemas, y que, en cada uno de ellos coexistieron el dominante, con el residual y el emergente en dialéctico y constante préstamos de procedimientos¹⁵.

a las que sumaremos los conceptos que Jorge Dubatti maneja para el abordaje de textos históricos:

Desde una perspectiva historicista, la poética de un texto teatral no es suficiente: no es autónoma de la semántica que le imprime su sujeto de enunciación y debe ser leída desde el *régimen de experiencia en el que dicho sujeto se halla localizado*. El núcleo central de dicho régimen de experiencia es lo que llamamos fundamento de valor, la constitución de dicha poética se asienta sobre ese régimen de experiencia que es su condición de posibilidad y está compuesta por un conjunto de prácticas históricas de lo individual, lo microsocial, lo macrosocial, la alteridad y la civilización. Un fundamento de valor no opera mecánicamente en la configuración de una poética: es la relación gestáltica de fondo/figura, de enunciación/enunciado sobre la que ésta recorta su propio sentido¹⁶.

¹⁵ Osvaldo Pellettieri, ob. cit.; p. 20.

¹⁶ Jorge Dubatti, *El convivio teatral. Teoría y práctica del Teatro Comparado*, Buenos Aires, Atuel, 2003; p. 81. El destacado es nuestro.

Conjugando ambos enfoques teóricos, nuestro estudio podrá abarcar cuestiones contextuales para ser analizadas de manera dialógica, al tiempo que nos permitirá situar a nuestro autor en su experiencia. En tal sentido, interesará reconocer tanto la historia y el contexto de producción, como la poética del texto; su recepción y la experiencia de su sujeto de enunciación.

3. Breve nota biográfica de José Manuel Olascoaga.

Nació en la ciudad de Mendoza el 26 de octubre de 1835, en donde realizó sus primeros estudios que culminó en Buenos Aires, para retornar a su provincia al poco tiempo. Después de este primer traslado, su vida estuvo plagada de viajes y mudanzas de provincia, inclusive se exilió en Chile. En cada lugar, tuvo diferentes desempeños, en los que supo encontrar un papel destacado (funcionario, militar, periodista). También cultivó tareas tales como el dibujo y la escritura. Pese a esta vida trashumante, fue la incursión en la Patagonia su gran viaje, "la gran experiencia", como hemos de llamarla. Basta leer los títulos de sus escritos para reconocer allí un gran objeto de interés. Olascoaga participó de la llamada "Campaña del desierto". Al respecto, hay un tema que, sin duda, escapa los límites de este trabajo, pero que, de todos modos, no queremos dejar de señalar: la extraña relación que nuestro autor tuvo con el poder, por un lado, y con los indios, por otro. El mismo que no duda en dedicar su *Estudio topográfico de La Pampa y Río Negro* a Roca, festejando el hecho de haber sido él mismo parte de tal proyecto "civilizador"¹⁷, en otro momento, escribirá en la intimidad de sus letras con amor y ternura sobre los pueblos originarios.

Su mayor aporte a la mentada campaña fue como topógrafo y estudioso del suelo, pero jamás fueron escuchadas sus sugerencias en torno al tema de cómo

¹⁷ Se lee en una carta que Olascoaga le dirige a Roca en diciembre de 1880: "Me es satisfactorio presentar a VE este libro, cuyo contenido es un estudio proveniente de la descripción itineraria de la campaña que llevó la línea de frontera militar al Río Negro y estableció el dominio de la civilización en los territorios australes de la república, quebrando definitivamente el de sus habitantes salvajes"



encarar el problema del araucano¹⁸. Tema que, sin duda, llegó a apasionar a nuestro autor. Tal como apunta su biógrafo, Juan Duaghi: "cuando se despierte el culto por nuestro pasado aborigen, habrá que recurrirse necesariamente a Olascoaga para la dilucidación del problema araucano". Y seguramente, si existe un motivo por el cual sus dichos sólo encontrarán oídos sordos en el gobierno de entonces, esto se debe a que quien se sumara al proyecto roquista¹⁹, finalmente y gracias a la experiencia vivida llegó a amar al pueblo araucano, "quería verlo trocarse en ciudadano útil, capaz de llevar una vida regular, dentro de la armonía nacional argentina" según Duaghi.²⁰ Si bien escapa a este estudio, no podemos dejar de señalar el desconcierto que nos provoca esto: el mismo personaje que inicialmente no dudara en batallar al pueblo araucano, le guarda especial afecto e incluso pide por sus derechos. Valora su cultura, pero ve con ojos felices cómo ellos la pierden en desmedro de la "civilización". Sin duda el tema merece una reflexión detenida, por eso no presentamos idea alguna más que el desconcierto.

En 1884 Olascoaga fue designado gobernador del territorio de Neuquén, donde ejerció dos períodos. Su ciclo patagónico terminó en 1891. Siendo presidente municipal del departamento Las Heras de Mendoza, falleció en junio de 1911.

¹⁸ Apunta su biógrafo: "En 1863, desempeñando ya un cargo militar de consideración dentro del ejército nacional, le toca a Olascoaga elevar al superior gobierno un plan detallado, con el correspondiente mapa, tendiente al rescate de 20.000 leguas de territorio que era ocupado por los araucanos ... Motivos de orden interno hicieron que no se aprovecharan las hábiles sugerencias de Olascoaga.." Duaghi, Op. Cit. Pág. 23.

¹⁹ "Si hemos seguido de corazón al Dr. Alsina en sus anhelos humanitarios, también hemos sido entusiastas con Roca al barrido de la Pampa y Neuquen..." decía en 1985 en su libro *El brujo de las cordilleras, Crónica de las depredaciones de indios y aliados, en las poblaciones australes de Buenos Aires y demás provincias*, Buenos Aires, La mendocina, 1895.; p. 145.

²⁰ Según lo expresa en su libro *El brujo de las cordilleras*, la problemática de los malones tenía más que ver con un plan económico dirigido desde Chile que con la naturaleza del indio local. Esto reformula la noción de barbarie lisa y llana que se venía barajando desde el *Facundo* de Sarmiento. Así se refiere a su informante, el viejo Marilef: "Al fin era bárbaro... Su medio social era el germen de su sentido moral. La civilización, que no ha podido, o no ha querido apoderarse de ese hombre antes que mate e incendie, casi carece del derecho de condenar..." ob. cit.; p. 86.

4. Primer acto. Contexto histórico y teatral: prácticas y campo cultural

a) el sistema teatral rioplatense al momento de escritura y publicación de nuestra obra.

Tenemos motivos de sobra para pensar que en el momento de escritura de nuestra obra no existía sistema teatral ya que, si se trata de un texto escrito en la juventud de nuestro autor, podríamos datarlo en la década del cincuenta. De la mano de Luis Ordaz, recordemos un par de datos acerca de la situación del teatro por aquel entonces: la creación de "magníficas salas de teatro en cuyos escenarios se ofrecen las obras más importantes de la lírica y la dramática universales, animadas por los artistas más famosos²¹ en cada especialidad"²², se debió a la búsqueda por parte del gobierno de situar al país a la altura de las más grandes naciones. Este ímpetu no sólo se vio reflejado en la invitación a dichos artistas, sino en la construcción de magníficas salas de teatro. Con respecto a las obras –cuenta Ordaz– "habría que enumerar todas las del gran repertorio"²³. En cuanto a la infraestructura, cabe mencionar que el primer Teatro Colón se inaugura en 1857 con *La Traviata*. A esta sala se le sumarán unas cuantas más. En relación al público, apunta Ordaz que

Ricardo Rojas pudo expresar, refiriéndose a los espectáculos mantenidos por la clase social dominante a lo largo de la segunda mitad del siglo pasado: "la burguesía porteña, al aplaudirlos y pagarlos largamente, mostraba en ello una loable refinamiento estético, pero desamparaba con injusta soberbia los ensayos locales". Y este otro concepto tan agudo: "una minoría culta puede llegar al goce de un teatro inactual o exótico; pero la mayoría sensitiva necesita un teatro propio que le represente el drama de su propia existencia".²⁴

²¹ Ordaz anota: Tamango Gyarre, la Patti, la Tetrzzini o Tina de Lorenzo, y a intérpretes dramáticos como Adelaida Ristori, Eleonora Dise, Sarah Bernardt, María Tabau, Jacinta Pezzana, Tomás Salvini, Ernesto Rossi, Remete Novelli, Coquelín o Giovanni Grasso.

²² Luis Ordaz, *Breve historia del teatro argentino, II La organización Nacional*, Buenos Aires, Eudeba, 1962.

²³ *Idem*, p. 14.

²⁴ *Ibidem*

Si tomamos como referencia estos dichos, bien podemos comprender el paso desapercibido de nuestra obra al momento de su escritura: no fue publicada ni estrenada en un contexto donde poco interesaba la expresión escénica de lo nacional en espacios cultos (sin duda el ámbito que pretendería nuestra obra) y, mucho menos, si se trataba de una producción del interior (Mendoza).

Como se verá en detalle más adelante, nuestra obra es un claro reflejo de la situación teatral al momento de su escritura y esto se revelará en dos sentidos: por un lado, la apelación a los intertextos extranjeros y, por otro, la carencia de experiencia escénica que determinará su factura.

Cabe destacar que esta obra, desde el momento de su escritura hasta el de su publicación realmente existió. No sabemos si estuvo oculta en un cajón del escritorio de su autor o bien si pasó de mano en mano a fin de encontrar quien la llevara a la escena, pero sí que en tanto artefacto estético era una entidad que de una u otra manera podría establecer alguna relación con el medio, pero no lo hizo. Lejos de interesarnos en trazar hipótesis improbables acerca de los por qué de este vacío, nos interesa estudiarla como un documento que nos permita leer al trasluz su contexto, a fin de encontrar en este ejercicio una manera de abordar el análisis de la formación del discurso nacional teatral en su conjunto.

En el momento de su publicación (1903), el flamante sistema teatral porteño daba sus primeros pasos. Cabe preguntarnos por el lugar que el sistema le diera entonces. La respuesta se corresponde con el vacío que vivió nuestra obra en el momento de su escritura: ninguno. ¿Por qué seguir en nuestro camino entonces? Porque, como se ha dicho, buscaremos prestar escucha a los silencios que rodearon nuestro *Facundo*, intentando, al mismo tiempo, leer en las disonancias con quienes sí formaron parte del sistema distintas maneras de construir y emitir discursos teatrales con temática nacional²⁵.

²⁵ Resulta interesante el dato de la puesta en escena de 1906 del *Facundo* de David Peña. Se trata de un proyecto liderado por Pablo Podestá, con Esther Buschiazzo, Olinda Bozán, Herminia Mancini, Francisco

Así, seguimos avanzando en un estudio que pretende visualizar cómo se genera el discurso de lo nacional desde el teatro.

Retomando nuestro recorrido histórico, a modo de contextualización, recordemos que el estreno del *Moreira* hablado (1886) fue, según los historiadores de nuestro teatro²⁶, una piedra angular, en la medida en que, generada a partir de la obra de Gutiérrez, esta versión escénica fue fruto de un proceso que transformó la originaria pantomima en teatro de texto²⁷.

Sin embargo, para la conformación del sistema teatral hubo que esperar unos años. Hacia 1902, el sistema se consolida con el estreno en ese año de las obras *¡Al campo!* de Granada, *La piedra de escándalo* de Martín Coronado, *Jesús Nazareno* de García Velloso, precedidas por *Calandria* (1896) de Martiniano Leguizamón. Como es requerido para la existencia de un campo teatral, una serie de instituciones ya se habían desarrollado y operaban en conjunto. Autores, actores, público, crítica, etc. convivían siendo y haciendo teatro, en una verdadera comunidad teatral. De esta manera, tanto la producción como la recepción y circulación de las obras se veían atravesadas por un *ida y vuelta* entre los diferentes actores del sistema. Así, este organismo vivo que es el campo teatral empezó a delinear su propia figura y manera de funcionar.

b) Olascoaga y el sistema teatral: una historia de desencuentros.

Como ya hemos señalado, nuestra obra no fue publicada ni representada, y, al mismo tiempo, tampoco encontramos referencia alguna que dé cuenta del estreno de alguna de las obras de nuestro autor. Este dato nos llama especialmente la atención,

Dicasse y Alberto Ballarini, bajo la dirección artística de Atilio Supparo y estrenado en el Argentino. Fuente: *Breve historia del teatro argentino*. IV: La época de oro. Buenos Aires, CEAL, 1963; p.. 15. Otras fuentes:

²⁶ Luis Ordaz, Osvaldo Pellettieri, entre otros.

²⁷ Al respecto ver de Luis Ordaz *Historia del teatro argentino*. Cap. II *Desde Caseros hasta el zarzuelismo criollo*. Homenaje al Teatro Argentino, Buenos Aires UNT, 1990; p. 43-46. y *Breve historia del teatro argentino II La organización nacional*, Buenos Aires, Eudeba, 1962.

en tanto consideramos que algunas de ellas –tal es el caso de *El Huinca blanco*– revelan un interesante manejo del lenguaje, una fábula atractiva y dinámica, y una madurez escrituraria notoria. Queda para otro momento el estudio de esta cuestión en particular; aquí, simplemente, señalamos el asunto. Lo fundamental de este hecho para nuestro análisis es que al no existir estreno no existe participación en el sistema teatral, en tanto no se completa el circuito obra-escena-espectadores. Esta situación podría desalentar el estudio de nuestra obra, pero, sin embargo, vemos allí un eslabón más donde encadenar nuestro análisis.

Por un lado, leeremos el *Facundo* de Olascoaga como su propia lectura sobre el pasado reciente de la Argentina y sobre los conceptos –tan queridos para él– de nación y patria; por otro lado, nos interesa indagar en la construcción de este texto en contraste con los textos que sí llegaron a formar parte del sistema. La propuesta es pensar, a partir de dicho contraste, las similitudes y diferencias a fin de reconstruir los discursos y las experiencias que les dieron soporte.

La relación de Olascoaga con el dato histórico que aborda en su *Facundo* no es ajena a su experiencia; en efecto, como él recuerda en sus escritos,

En la reacción liberal que se produjo en Mendoza a la caída de Rosas, [Olascoaga] tomó parte en la revolución que encabezó el coronel D Manuel Pizarro y sus hijos, derrocando al gobernador Mallea, y entró con muchos otros jóvenes distinguidos a formar el cuadro de oficiales que reemplazó la antigua plana mayor del batallón Constitución, fuerza activa que hacía el servicio completo de la ciudad²⁸.

Esta experiencia se verá reflejada en la construcción misma de nuestra obra. Allí, no sólo podemos encontrarnos con la apelación al dato histórico que la antecede, sino también con una mirada mendocina del asunto. Vale decir que Olascoaga aborda la escritura de *Facundo* como el joven mendocino que es²⁹. Como ya se dijo, si bien

²⁸ Olascoaga, ob. cit. El número de página es ilegible en el original.

²⁹ Para más información sobre Olascoaga, veáse de José Francisco Navarrete, "Mendoza (1892-1939)", en Osvaldo Pellettieri (dir.) *Historia del teatro argentino en las provincias* v. 2. Buenos Aires, Galerna, 2007; p. 310 -312.

carecemos de exactitud en las fechas de su escritura, tenemos motivos para situarla en este contexto³⁰. Nos basamos para decir esto en dos cosas; por un lado, por los valores que el texto maneja (ligados a un rescate de la vida colonial pacífica, llena de mandatos hispano-criollos y religiosos),³¹ y, por otro, por la ausencia de “la gran experiencia” (la patagónica), vivencia que marcará a fuego su producción escrituraria y que una vez vivida lo teñirá todo. Se trata entonces de los primeros pasos de nuestro autor, como tal y como actor social. Así es posible situarlo a él y su obra: en un momento de ingenuidad romántica, donde la problematización de la realidad está puesta en el pasado y no en el presente, y la ideología que se manifiesta tiene que ver con la herencia hispano-criolla³².

A modo de paréntesis señalamos que distinto será el caso de la ya citada *El Huinca blanco*³³, donde “la gran experiencia” tendrá su impronta: en esta obra, si bien se recurre al pasado histórico (más lejano en este caso ya que se trata de la época de la conquista española), la utilización de este recurso para plantear una lectura de la situación presente es obvia y la problematización de la realidad que le es contemporánea salta a la vista. Del mismo modo, la crítica a la institución monárquica española revela un distanciamiento y toma de posición respecto de la manera de considerar al indio, a quien la obra aborda con un tratamiento amoroso. Él no es un otro innombrado, anónimo: desierto; sino con entidad de persona, incluso noble a quien se respeta y se ama.

³⁰ Acerca de su formación: “En Mendoza cursó sus primeras humanidades en un colegio, estudio latín en el convento de San Francisco y otros idiomas con profesores a domicilio. En 1947 pasó a continuar sus estudios en Buenos Aires en el internado francés del memorable educacionista Don Alberto Larroque, y bajo la protección de la casa de Irigoyen. [...] en enero de 1952 al aproximarse el general Urquiza en su campaña contra Rosas, allí siguió cursando sus ciencias exactas, con profesores particulares.” Fuente: *Datos biográficos del Cnel Manuel José Olascoaga. Según sus propias anotaciones*. Archivo histórico Chos Malala. Donación: Familia Olascoaga.

³¹ En los archivos históricos de Chos Malal, se describe la idiosincrasia mendocina de esta manera: “dominan las costumbres y principios de la vida hispano-criollas, con tantos rasgos de buen sentido y nobleza, con el coraje tranquilo y la paciencia para afrontar todos los peligros y dificultades. [...]el gusto y reposo de la vida llena de sencillez y calma, lejos de las agitaciones de la gran urbe aglomerada. Los atractivos de la herencia hogareña hispano-criolla, las mujeres sobrias y hacendosas, hábiles en la atención de la vida social bien organizada.” Fuente: Archivo Histórico de Chos Malal.

³² Su padre era español, concretamente vasco y su madre era hija de españoles.

³³ *El Huinca blanco, drama musical histórico en cuatro actos*, Buenos Aires, Compañía Sudamericana para billetes de banco, 1899.

Volviendo a nuestra obra; la distancia entre las novedades del flamante sistema teatral porteño y el contexto de producción del *Facundo* de Olascoaga son evidentes: mientras que aquel está iniciando su consolidación; éste se encuentra en una situación de completa soledad. Y, como es de esperar, esto marca la producción dramática de la que damos cuenta: no se escribe para un público, ni se lo hace para una compañía teatral, tampoco hay críticos a quien agradar o con quien pelearse. En tal sentido, las preguntas por la posible recepción de la misma son nulas, en términos de la lógica del circuito de producción teatral. Sin embargo, ambos tienen algo en común: la pregunta por la nacionalidad, la producción de discurso al respecto. A modo de anticipo, podemos decir que mientras que en el *Facundo*, Olascoaga se repite un discurso heredado (el cual le aporta el sistema de valores con los que se manejará tanto en la escritura como en la vida social); los nuevos discursos teatrales que irán apareciendo en el sistema teatral, se mostrarán emancipados de la herencia hispana y pugnarán por gestar un nuevo discurso nacional sostenido en una semántica y una experiencia propias de la época, ligadas a las novedades sociales experimentadas.

5. Segundo acto: la obra y sus procedimientos

a) análisis de la fábula y estructura de la obra

La fábula del *Facundo* de Olascoaga está basada en el relato de Sarmiento. Aquel toma de este uno de los pasajes más románticos y menos politizados, propio del universo de los sentimientos y el mundo privado. Citamos a continuación el correspondiente fragmento:

Quedaban en La rioja, no obstante la orden de Facundo, una niña y un sacerdote: la severa y el padre Colina. La historia de la Severa Villafañe es un *romance lastimero*, es un *cuento de hadas en que la más hermosa princesa de sus tiempos anda errante y fugitiva, disfrazada de pastora algunas veces, mendigando un asilo y un pedazo de pan, otras, para*



escapar a las acechanzas de algún gigante espantoso, de algún sanguinario barba Azul. La Severa ha tenido la desgracia de excitar la concupiscencia del tirano, y no hay quien le valga para librarse de sus feroces halagos. No sólo es virtud lo que hace resistir a la seducción; es repugnancia invencible, instintos bellos de mujer delicada que detesta los tipos de fuerza brutal, por que teme que ajen su belleza. (...) La Severa resiste años enteros. Una vez escapa de ser envenenada por su tigre en una pasa de higo; otra, el mismo Quiroga, despechado, toma opio para quitarse la vida. Un día escapa de las manos de los asistentes del general que van a extenderla de pies y manos en una muralla para alarmar su pudor; otro Quiroga, la sorprende en el patio de su casa, la agarra de un brazo, la baña en sangre y bofetadas, la arroja por tierra y con el tacón de su bota le quiebra la cabeza. ¡Dios mío! ¿No hay quien favorezca a esa pobre niña? ¿No tiene parientes? ¿No tiene amigos? ¡Sí tal! Pertenece a las primeras familiar de La Rioja; el general Villafañe es su tío; tiene hermanos que presencian estos ultrajes; hay un cura que le cierra la puerta cuando viene a esconder la virtud detrás del santuario. La Severa huye al fin a Catamarca y se encierra en un beaterio. Dos años después pasaba por allí Facundo y manda que se abra el asilo y la superiora traiga a su presencia las reclusas. Una hubo que dio un grito al verlo y cayó exánime. ¿No es éste un lindo romance? ¡Era la Severina!³⁴

Como se verá más adelante, son los rasgos románticos, y de apelación fantástico-libresca los que primarán en la versión de Olascoaga. En ella, la historia de amor (historia inventada, ya que no se sabe de la existencia real de una relación entre Santos Pérez y Severina) prima por sobre toda inquietud filosófica en torno al ser nacional; no hay enigma que develar. Asimismo, la dicotomía civilización/barbarie pareciera desplazarse también hacia el ámbito de lo privado: Severa se encuentra reclamada tanto por el amor puro, noble y "civilizado" de Santos Pérez (que la respeta y quiere institucionalizar sus sentimientos por medio del casamiento) y el amor bárbaro de Facundo (que parece obedecer sólo a sus instintos carnales, fuera de toda ley). e esta manera, será a partir de una institución –el matrimonio– que se pretenderá restaurar el caos institucional que representa la figura de Quiroga.

³⁴ Domingo Faustino Sarmiento, *Facundo*, Bogotá, Oveja Negra, 1986; p. 112, -113. El destacado es nuestro.



La estructura de esta obra está organizada en cuatro actos y siete cuadros³⁵. En ella se cuenta la historia de amor entre Severa y Santos Pérez. La unión de los enamorados se ve impedida por causa de Facundo: al tiempo que Santos defiende la provincia de los abusos desmedidos de este personaje y, por eso, lleva una vida de guerrero; la pasión que despertó la joven Severina en Quiroga la obliga a refugiarse en un convento. La experiencia vivida por ella, cuando Facundo la va a buscar allí, la deja loca; condición en la que pasa varios años. Durante este tiempo, Santos está junto a ella disfrazado de sacerdote, afirmando ser su tío. Cuando llega el momento de Barranca Yaco, una tormenta atroz se desata: Santos mata a Quiroga liberando así de la bárbara opresión a su pueblo y Severa logra recobrar la cordura. Es entonces cuando, por fin, pueden estar juntos al tiempo que se ha restaurado el orden.

Por lo visto, tanto la estructura como la fábula de la cual ella da cuenta, revelan una noción clásica -y hasta podríamos decir ingenua- del drama. En él es posible rastrear cantidad de intertextos que delatan potenciales modelos que pudieran haberse tenido como referencia a la hora de su escritura. Esta intertextualidad (que detallamos a continuación) nos remite a algo apuntado arriba: la factura de la obra tiene como

³⁵ Acto uno: Cuadro 1. La Rioja. Doña Juana (madre de Severina) reparte bienes a los pobres. Presentación de Santos Pérez, Severa y la situación general. Facundo con sus hombres vienen haciendo estragos a la población. Santos deja a Severa por ir a pelear por la causa de la resistencia a Facundo.

Cuadro 2: Doña Juana acompaña a Severa al monasterio donde se la cree a salvo de Quiroga. Vuelve a su casa a repartir sus bienes al pueblo. Las hordas de Facundo están cerca. Se encomiendan a la Virgen del Valle.

Acto dos: cuadro 3: Facundo con sus hombres en la campaña. Se lo presenta como jugador, cruel con las mujeres y asesino de niños. Santos Pérez se introduce disfrazado de viejo mendigo y entra al servicio de Facundo. Él está desesperado por encontrar a Severa y a Santos para matarlo. Los hombres de Quiroga encuentran a Doña Juana. Diálogo entre ella y Facundo en el que él le declara abiertamente sus intenciones con su hija. Doña Juana lo increpa. Santos logra liberarla y escapan.

Acto tres: cuadro 4: Doña Juana y Santos Pérez escapan. Él le habla del "designio divino" que lo lleva a luchar contra Facundo y que le pide que lo mate. Los serranos le anotan de las nuevas crueldades de Quiroga y él jura venganza. Van al convento donde está Severa.

Cuadro 5: en el convento. Facundo ingresa y reclama a Severa. Los serranos de Santos Pérez entran a dar pelea a Facundo, quien escapa cobardemente.

Acto cuatro: cuadro 6: Córdoba. (1835) Ya en paz. Severa quedó loca y Santos Pérez la protege. Ahora se hace pasar por cura y tío suyo. Se habla de la llegada de Facundo y Santos Pérez va a su encuentro en Barranca Yaco.

Cuadro 7: en Barranca Yaco. Tempestad que acompaña los sucesos. Severa en medio de la tormenta cae desmayada. La encuentra Santos Pérez junto con sus hombres y Doña Juana. Él ya dio muerte a Facundo. Ella recobra la cordura. Final feliz con palabras de Santos Pérez sobre la patria y Dios.

referentes de lo teatral un repertorio extranjero que bien pudo haberse tomado de los libros o de la asistencia a aquellos espectáculos que la burguesía porteña, al aplaudirlos y pagarlos largamente, mostraba en ello una loable refinamiento estético, como decía Rojas, pero no de la experiencia del teatro local.

b) Intertextos: procedimientos y fines

- El intertexto español:

Si bien pueden rastrearse algunos elementos que nos remiten al teatro clásico, el más fuerte intertexto que anotamos es el español. *Facundo* está escrita en verso y con un lenguaje que coquetea con lo castizo. Su organización estructural es de corte aristotélico y remite a la propuesta por Lope de Vega en su *Nuevo arte de hacer comedias*;

En el acto primero ponga el caso,
en el segundo enlace los sucesos,
De suerte que hasta el medio y el tercero
Apenas juzgue nadie en lo que para.

Asimismo, lo más llamativo del *Facundo* es el uso de la justicia poética, principio fundamental para el drama español clásico según Alexander Parker:

El primer punto que debe ser tenido en cuenta al deducir el tema de los hechos de la acción es que los argumentos del drama español están contruidos sobre el principio de justicia poética. [...] La justicia poética es un principio literario y no un hecho de la experiencia. En la vida real, los malvados pueden prosperar y los virtuosos sufrir. Pero en la literatura, durante el siglo XVII se consideró decoroso que el crimen quedara impune y la virtud sin premio. El drama español también señala lo inverso: la



necesidad del castigo del malvado; es decir, que nadie debería ser castigado y merecer calamidades sin merecerlo³⁶.

Desde esta perspectiva, la confección de personajes maniqueos funcionan dentro de la lógica de buenos vs. malos; castigo vs. recompensa. La virtud de Santos Pérez es pagada con el amor de Severina, mientras que la maldad de Quiroga es doblemente castigada: primero, por la negativa de ella, y, luego, por la muerte. Esta noción explica la necesidad de la construcción del personaje de Santos Pérez como el joven noble y valiente, guardián del honor de su pueblo y su amada. Así, la dicotomía civilización/barbarie se cristaliza perdiendo fuerza de conflicto: mientras que en el *Facundo* de Sarmiento, los límites entre un bando y otro podrían llegar a desdibujarse, e incluso la barbarie podía despertar admiración por sus diferentes saberes o conductas (el baqueano, el cantor, el culto al coraje); en el *Facundo* de Olascoaga no hay lugar para la duda y los frentes están totalmente diferenciados. Si consideramos que nuestro joven autor tomó parte de los acontecimientos suscitados al momento de la caída de Rosas en su provincia natal, podemos deducir que la búsqueda del *bando de los buenos*, y la necesidad de creer a ciencia cierta en él deviene de una necesidad de saberse obrando adecuadamente en beneficio de la patria.

Otro recurso que recuerda al drama español es el uso de disfraces para elaborar un engaño que devenga en beneficio propio. Como ya se comentó, Santos se disfraza de sacerdote para poder estar junto a la trastornada Severa (a quien le hace creer que es su tío), para poder estar con ella sin despertar sospechas ni amenazar la moral y con ello ocasionar un escándalo social. Anteriormente a esto, en la obra, el mismo Santos se había disfrazado de viejo mendigo a fin de estar cerca de Quiroga, espiarlo y conocer sus intenciones:

³⁶ Alexander Parker, "Aproximación al drama español del siglo de oro" en M. Durán y R. González Echevarría (ed.), *Calderón: Antología de la crítica* Vol. 1. Madrid, Gredos, 1976; p. 324.



FACUNDO
Tu eres del *pago*?

MENDIGO
Soy del pago, amigo, pero...

FACUNDO
Pero, qué?

MENDIGO
No de la *paga*.

FACUNDO
Qué quiere decir?...

MENDIGO
Que tengo
Necesidades sin fin:
Muchos me deben; si, muchos!...
Y nadie me pega...

FACUNDO
Pues...
Si para algo fueres bueno,
No faltará quien te pague.

MENDIGO
O me *pegue*...

FACUNDO
Ya lo creo!

MENDIGO
Para todo soy, mi amito,
Apto, a pesar de ser viejo.
Si gusta...

En esta escena, podemos anotar otro recurso: el uso del humor. En tal sentido, la obra pareciera acatar los preceptos de Lope de Vega cuando dice en su nuevo arte de hacer comedias:



Lo trágico y lo cómico mezclado,
Y Terencio con Séneca, aunque sea
Como otro minotauro de Pasife,
Harán grave una parte, otra ridícula;
Que aquesta variedad deleita mucho.
Buen ejemplo nos da Naturaleza,
Que por tal variedad tiene belleza.

De esta manera, pese a la seriedad el tema (histórico) y el enfoque desde el cual se lo trabaja, este pasaje cómico revela una apropiación de normas extranjeras puestas al servicio de una expresión local.

- El intertexto romántico:

*... y los poetas transmitieron el nuevo humor
a los novelistas; éstos a los historiadores;
éstos a los políticos; estos a todos los
demás hombres; éstos a todas las mujeres,
y luego salió de Francia aquel virus ya bastardeado
y corrió toda la Europa, y vino, en fin, a España.*
(Ramón Mesonero Romanos, "El romanticismo y los
románticos")

Siguiendo nuestro epígrafe apuntamos que este movimiento también siguió su ruta hasta nuestro país. Fue de la mano del joven Esteban Echeverría, quien en 1825 viaja a Europa y comienza su formación romántica en París.

En cuanto a nuestra obra –escrita bastante tiempo después– es posible aún rastrear algunos elementos del romanticismo: la pareja cuyo amor es amenazado; el dato histórico y la cuestión de lo nacional; la naturaleza que se impone manifestando su grandeza; el amor noble versus el tirano; el héroe noble y virtuoso; la heroína también virtuosa; etc. Se trata de una intertextualidad con modelo europeo, pero que ya ha tenido una apropiación local por parte de Echeverría y sus seguidores e incluso algunas zonas del propio Sarmiento. Dicho



intertexto permite una amplia gama de elementos a ser utilizados, tanto en lo referente a las cuestiones formales como temáticas.³⁷

Algo hemos apuntado arriba acerca de ciertos rasgos románticos del *Facundo* de Sarmiento, y también señalamos que es justamente de uno de sus pasajes más cercanos a este movimiento de donde se extrae la fábula para el *Facundo* de Olascoaga. Por su parte, si en *La cautiva* de Echeverría la naturaleza y sus rigores fueron escenario del drama de María y Brián, donde parece reinar la injusticia (Brián dirá moribundo: "Tal gloria no he conseguido; mis enemigos triunfaron"), en el *Facundo* de Olascoaga será el marco donde sí se hace justicia. Es a Quiroga a quien

La tormenta que no pudo
Darle alcance, le ha salido
Hoy al paso, por delante,
Cual si le llamase a juicio

Se trata de una naturaleza cómplice de los virtuosos e implacable con los malvados. Asimismo, Severa, cual heroína romántica, encuentra en la fuerza de la naturaleza fuerzas y guía:

Con el rumbo del viento me dirijo;
La tempestad me impele
Y retempla mi ser cada estampido.
Un relámpago alumbró el grupo negro
Y me dice: -allí van! Y en el oído
Silva el viento y me dice - sigue! Sigue!
Yo siempre sigo...

³⁷ De gran llegada al público, esta propuesta supo ser bastante amplia y encontrar distintas maneras de enfocar su producción. Así lo planteaba irónicamente Mesonero Romanos: "¿Qué cosa es el romanticismo?...", les ha preguntado el público; y los sabios le han contestado cada cual a su manera. Unos le han dicho que era todo lo ideal y romanesco; otros por el contrario, que no podía ser sino lo escrupulosamente histórico; cuáles han querido ver en él la naturaleza en toda su verdad; cuáles la imaginación en toda la mentira; algunos han asegurado que sólo era propio para describir la Edad Media; otros le han hallado aplicable también a la moderna; aquellos le han querido hermanar con la religión y con la moral; éstos le han echado a refir con ambas; hay quien pretende dictarle reglas; hay, por último, quien sostiene que su condición es la de no guardar ninguna Ramón Mesonero Romanos, "El romanticismo y los románticos", en Ricardo Navas Ruiz, *El romanticismo español*, 3º ed. Madrid Cátedra, 1982, cap. VIII; p. 223.



La naturaleza emerge entonces como un marco donde el final feliz tiene lugar, allí no habrá llanto lastimero como en *La cautiva*, sino lágrimas de alegría y pecho patriótico hinchado. Es en ella donde puede albergarse tanto el triunfo del amor como el del bien de la patria. La civilización domina a la barbarie, el hombre de bien a la fiera: así se refiere Santos a la sangre de Quiroga: "Es de una fiera!.../ esa sangre hoy nos salva." Pero este triunfo no es el triunfo de la razón sino de la fe (en este punto recordemos lo apuntado arriba en torno a la formación hispanocriolla tradicional de nuestro joven autor mendocino). Se trata de una causa santa, según el héroe:

Y si es fuerza morir, prestando el brazo
Ante el altar de la bandera Santa...
Nunca más cerca el hombre está de Dios,
Que cuando muere por salvar la Patria!

6. Tercer acto: el sistema teatral rioplatense visto desde el *Facundo de Olascoaga*

Seguidamente destacaremos algunos puntos de contacto entre nuestra obra y las que le precedieron, formando parte del sistema teatral. Nuestro objetivo es poder reconstruir con este ejercicio el abordaje de temas comunes observando los diferentes enfoques, a fin de resaltar las diferentes construcciones discursivas de lo nacional tanto en términos semánticos como pragmáticos.

1. Los puntos en común.

En primera instancia señalaremos los puntos en común que nuestra obra presenta con las que sí forman parte del sistema. Se trata de un repertorio de temas propio de los intereses de la época, que apuntan a conformar un discurso nacional.

a) Evocación final a la patria.

En *iAl campo!* De Granada, Gilberta dirá acerca de su unión con Gabriel antes que caiga el telón: "Nos unimos, no tan solamente por nuestro amor, sino por el de ustedes [se refiere a unos niños] representado en estos niños, que son el porvenir. Esta es la verdadera caridad. ¡Yo los educaré; él los enseñará a trabajar!..." y Don Indalecio concluye: "¡Y ansina es que haremos patria!".

Del mismo modo, como ya se ha señalado, en el *Facundo* de Olascoaga también el cierre ocurre con una pareja reunida, la de Santos Pérez y Severa, él concluye diciendo:

Nunca más cerca el hombre está de Dios,
que cuando muere por salvar la Patria!

b) El problema de apropiación.

En todos los casos existe un problema de apropiación. Dicha apropiación está ligada a la mujer y la tierra: Severa y los bienes que su madre prefiere regalar antes que sean arrebatados por Facundo; Gilberta que es tentada por la urbanidad de Palemón, y Leonor por Alejo.

El conflicto por la propiedad de la tierra/mujer se resuelve positivamente cuando el malvado es desenmascarado (*iAl campo!*) o muerto (*Facundo*). De esta manera, mujer y tierra están a salvo, próximas a ser fecundadas apropiadamente.

Según lo apuntado arriba, podemos decir que, más allá de la participación o no en el sistema teatral, sí existen temáticas comunes que nos hablan de inquietudes compartidas y de cierta visión de mundo que se conecta. Todo esto se muestra ligado al tema de la patria, de la tierra que debe ser poblada (de ahí la insistencia con la pareja unida), la relación civilización/barbarie, y el interés malsano de ciertos

personajes que, lejos de amar la tierra, especulan con ella³⁸. Sin embargo, como ya hemos dicho, las diferencias formales (producto de la praxis teatral/social) dividirán aguas.

2. Las diferencias

a) El personaje:

Como hemos visto, el héroe del *Facundo* de Olascoaga, (que es Santos Pérez y no Quiroga), lejos estaba de ser un paria. Él según descripción del autor³⁹,

campeaba, pues, por sus convicciones, como muchos otros paisanos, cuyo espíritu independiente y guerrero, era la característica de esos tiempos, y ha sido muy injusto y arbitrario aceptar para este argentino esforzado, por más criminal que fuese, el calificativo de *gaucho vulgar pagado para matar: especie miserable que para honra argentina, podemos decir que no existe en nuestra tierra*.⁴⁰

Vale decir que la elección de este personaje histórico y la decisión de su tratamiento son antinómicas con respecto a la que tuvo Juan Gregorio Blanco (personaje real que fuera inspiración de Moreira). Asimismo, si en el caso de Moreira la lucha se suscita por rebelarse contra una injusticia personal, siendo el propio honor el motor de los actos; en el caso de Santos Pérez, habrá una búsqueda de justicia, ya no personal sino colectiva; mientras que el motor será el amor: primero a la patria, luego a Severa.

El enfoque adoptado por nuestro autor nos habla de una descripción ligada al propio deseo. Sin duda, él quería poder afirmar que el "gaucho vulgar pagado para

³⁸ *Facundo*, que arrasa con lo ajeno, Palemón en *iAl campo!*, cuya teoría es: "...que la casta rural trabaje en el campo, y cuando se haya enriquecido se venga a la ciudad a enriquecer a su vez a los que nos sacrificamos por ella política, económica y científicamente"

³⁹ En "Antecedentes históricos", Prólogo a *Facundo*.

⁴⁰ El destacado es nuestro.

matar: especie miserable que para honra argentina, podemos decir que no existe en nuestra tierra”.

Este deseo se basa justamente en su experiencia como actor social: quien dedica su vida a la conformación de un estado ordenado y próspero, basado en los altos valores de una nación noble, no podrá adherir a la construcción de un imaginario en donde se presente una violencia al sistema, de la mano de un personaje que no sea acorde con los valores que él promulga.

En tal sentido, salta a la vista la diferencia que se marca con quienes más que estar preocupados por los valores a transmitir desde las tablas, estaban preocupados por llevar al escenario personajes con problemáticas que convocaran al público (como es el caso de un Moreira, u Hormiga Negra). La diferencia no es menor y está ligada a los fines que cada uno tiene: mientras que el primero encuentra en la escritura teatral una manera más de expresar su visión y su deseo de país, los otros simplemente desean hacer teatro. Y es *en* este ejercicio que su discurso de lo nacional se construye.

b) La experiencia teatral:

Ya desde el vamos podemos diferenciar una obra de otra: mientras que *Moreira* podría llamarse un largo *trabajo en proceso*, que dio su fruto final después de muchas tablas recorridas (recordemos que nace como propuesta de una compañía extranjera en Buenos Aires, con Podestá como protagonista, luego se lleva por el interior como pantomima y, finalmente, se le agrega texto con una reestructuración de la obra), en el caso del *Facundo* de Olascoaga se trata de una experiencia vivida en la soledad del autor de gabinete. Allí la prueba y error no existen, como tampoco la incorporación de novedades para la escena a partir de las devoluciones de los espectadores y/o colaboradores. Esta diferencia entre una y otra es vital. La experiencia del público - privilegio que el *Facundo* no tuvo y, en cambio, *Moreira* sí- no sólo se traducirá en diferentes planteos de lo estrictamente escénico (sumarle texto, por ejemplo), sino también en la incorporación de elementos de la realidad extra-escena del momento. A



modo de ejemplo, sirva el nacimiento del Cocoliche (recurso tan característico de la escena nacional), tal lo retratará José Podestá en *Cien años de farándula*.

Por aquel tiempo había ingresado nuevamente a la compañía, sin puesto fijo, Celestino Petray, quien regresaba de la Patagonia en la mayor pobreza. Petray tenía gran facilidad para imitar a los tanos acriollados, pero a pesar de sus tentativas anteriores para imponerse en su papel de gringo no triunfó hasta que en una ocasión, sin previo aviso, se consiguió un caballo... uno de esos matungos que no sirven para nada..., y vestido estrafalariamente y montado en su Rocinante se presentó en la fiesta campestre de Moreira, remedando el modo de hablar de los hermanos cocoliche. Cuando Jerónimo vio a Celestino con aquel caballo y hablando de tal forma, dio un grito a lo indio y le dijo: “_ Adiós amigo Cocoliche, ¿cómo le va? ¿de dónde sale tan empilchao?” a lo que Petray le respondió: Venge de la Patagonia co este perejieri macanuto amique! No hay ni qué decir que aquello provocó una explosión de risa...⁴¹

Si bien, resulta casi una obviedad que la relación entre la experiencia en la práctica teatral y su escritura están emparentadas, en este caso veremos con total claridad la distancia entre uno y otro a los efectos de los resultados. En tal sentido, podemos afirmar que es la conformación del campo teatral (donde los autores puedan ver y hacer teatro) la que posibilita una escritura integral, donde lo referencial y la praxis teatral construyen discurso: sin estas novedades que en cada función iba incorporando el Moreira, no hay *progreso* de la obra en el sentido de *trabajo en progreso*; y sin la aparición de los nuevos elementos escénicos que ella propone, no hay nuevo teatro rioplatense.

⁴¹ José Podestá, *Medio siglo de Farándula Memorias de José J. Podestá*, Buenos Aires, Río de la Plata, 1930; p. 166. Podríamos mencionar muchas más anécdotas que retratan el *proceso de Moreira*, pero anotamos aquí una ya clásica: la vital sugerencia de León Beaupuy, el espectador amante de las pantomimas, que le pregunta a Podestá por qué no le suma texto a la escena pantomímica. Don Pepe Podestá toma e incorpora esta idea. No podemos dejar de subrayar que la Patagonia en este relato es anotada como aquel espacio del vacío y la carencia, de donde se viene pobre, muerto de hambre. Una imagen que representa simbólicamente aquello de lo que hablamos: allí hay un vacío que –si aporta algo al teatro– es justamente esa noción de vacío, de carencia, tan ajena a la experiencia teatral como fuerte en lo personal.

En tal sentido, en este momento de la historia de nuestro teatro, es *en* la experiencia escénica en que se forja este nuevo discurso.

c) Lo autorreferencial:

A diferencia de lo que podría pasar a un autor de teatro que tiene un sistema teatral conformado a su alrededor, y que puede elegir la escritura de gabinete, pero ya tiene sobre sus espaldas la historia (por más reciente que sea) del teatro que se está haciendo en su país; para aquel que está escribiendo *desde la nada*, como es el caso de Olascoaga, la apelación a recursos teatrales será inevitablemente propia de otros sistemas teatrales (accesibles prioritariamente por medio de la lectura). Y esta situación indudablemente lo llevará a la elaboración de textos que, más allá de su estructuración y/o temática, no serán expresión pragmática de su teatro nacional. En este teatro de Olascoaga, las referencias teatrales tendrán siempre puesta la mirada en modelos extranjeros, ya que no se cuenta con referentes locales con los cuales dialogar.

Diferencia abismal con las nuevas obras pertenecientes al sistema, que han de desarrollar todo un sistema autorreferencial. Tales son los casos de *¡Al campo!* de Granada y *La piedra de escándalo* de Martín Coronado. En ellas pueden verse giros metareferenciales de intertexto teatral con el propio campo.

Veamos los ejemplos: en el texto de Coronado, Rosa le dice a Ciriaco: "qué te has creído/ *Juan Moreira de cartón?*" (el destacado es nuestro), al tiempo que en el de Granada leemos en boca de Palemón: "... estos señores preferirán ir al *Apolo*. Allí se encontrarán con conocidos viejos" (el destacado es nuestro).

Las notas aquí expuestas nos permiten ver con claridad cómo más allá de compartir ciertas temáticas, se produce una bifurcación clara entre una textualidad (la de Olascoaga) y otras (las del sistema), cuya divisoria de aguas es la experiencia. Experiencias diferenciadas: del actor social/del teatrante. Así, es posible reconocer, por contraste, la existencia de necesidades propias de la escena para la construcción de *su*

discurso nacional: discurso específico, que desde su génesis es único y diferenciado dentro del concierto de discursos que hablan de *lo nacional*.

Epílogo: algunas notas en torno a la construcción del discurso nacional teatral

Para finalizar nuestro trabajo, si destacamos una palabra clave, ella es *experiencia*. Como hemos desarrollado, es la experiencia la que permite gestar y desarrollar los diferentes discursos sobre lo nacional. Diferenciamos la experiencia del teatrista, del actor social; al tiempo que semejante diferenciación alcanza al estadista y al literato: cada una de estas esferas construyen un modo particular de dar cuenta del mismo tema que comparten: la nacionalidad argentina. Es esa experiencia la que se traduce en los propios discursos y dirige su enfoque más allá de las temáticas compartidas; discursos que quieren postularse como aquellos iluminadores del camino que la nación debe seguir (estadistas), discursos que representan las voluntades de ser nación de diferentes sectores (literarios), discursos que pretenden llevar a la escena aquello que se cree representa a su público (a quien se necesita para seguir existiendo y con quien puede tener un diálogo directo): el teatro.

Nuestro autor y su obra, en tanto *híbrido* de todos ellos, nos permitió ver, por contraste estas nociones.

En tal sentido, el presente trabajo ha pretendido mostrar en el cruce de un texto que no llegó a formar parte del sistema con los otros que sí, distintas versiones de una misma búsqueda, al tiempo que nos permitió subrayar la especificidad que presenta el discurso teatral aún compartiendo un tema común con otros discursos (como podrían serlo el ensayo o el literario). Pudimos ver así como cada uno, desde su conformación misma intenta develar el misterio: dar cuenta del gran enigma argentino: la pregunta por el ser nacional.



yamilagrandi@yahoo.com.ar

Abstract:

From the consideration of the *Facundo* by Colonel José María Olascoaga, the authoress tries to rescue a way of reading (and writing) of the Argentine past in one of the crucial moments of its history. Her analysis focuses on discovering some particular aspects of the chosen work and, at the same time, on pointing out those which allow to think about the construction of the national Argentine theatre, understood as a new speech about nationality.

Palabras clave: *Facundo* - Olascoaga- teatro histórico- identidad-

Keywords: *Facundo* - Olascoaga- historical theatre- identity