



Olivar, vol. 17, nº 25, e003, junio 2016. ISSN 1852-4478
 Universidad Nacional de La Plata.
 Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación.
 Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria

El estereotipo del “gallego” en el género chico criollo

Marina L. Guidotti *

* Universidad del Salvador, Argentina

PALABRAS CLAVE

Sainete
 Estereotipo
 Gallegos
 Valores
 Ascenso social

RESUMEN

Las producciones teatrales breves surgidas entre 1890 y 1940 forman parte del sistema denominado “género chico criollo”, que presenta particularidades en cuanto a temáticas, personajes, espacios representados y conflictos que lo diferencian del “teatro por secciones o teatro por horas” español. En el Río de la Plata, estas piezas denominadas genéricamente “sainetes” fueron compuestas por destacados dramaturgos de ambas orillas, para un público mayoritariamente inmigrante, con la finalidad de brindarle un entretenimiento acorde con su horizonte de expectativas y favorecer el entendimiento de una cultura y un país desconocidos. La numerosa colectividad gallega radicada en el ámbito rioplatense, cuya impronta y aportes impactaron en la comunidad receptora en un momento estructuralmente significativa para la consolidación de la identidad argentina, tuvo destacada presencia en los sainetes; en ellos es posible rastrear una imagen estereotípica de doble valencia: aspectos negativos –fuerza ‘bruta’, avaricia, incultura, terquedad y mal humor– y aspectos positivos –lealtad, honradez, bondad, generosidad, responsabilidad para con los deberes familiares y laboriosidad–. El presente trabajo analiza las representaciones del colectivo gallego en lo referido a la transmisión de valores, la conservación de raíces culturales, principios éticos y el deseo de ascenso social.

KEYWORDS

Sainete
 Stereotype
 Galician
 Values
 Social mobility

ABSTRACT

The brief theatrical productions that emerged between 1890 and 1940 are part of the genre called “género chico criollo” which presents unique characteristics in terms of themes, characters, settings and conflicts that differentiate it from the Spanish “teatro por secciones o teatro por horas”. In the Río de la Plata, these works –generally called “sainetes”– were composed by prominent playwrights from Argentina and Uruguay for a largely immigrant public in order to provide entertainment and foster understanding of an unfamiliar culture and country. The large Galician community based around the Río de la Plata, whose contributions impacted the host community in a crucial moment for the consolidation of the Argentinean identity, had a strong presence in these sketches. In them, it is possible to trace stereotypes of two natures: negative –brute force, greed, ignorance, stubbornness and moodiness– and positive –loyalty, honesty, kindness, generosity, and responsibility to both family and work–. This paper analyzes representations of the Galician community with regard to the transmission of values, conservation of cultural roots, ethical principles and the desire for social advancement.

Cita sugerida: Guidotti, Marina L. (2016). El estereotipo del “gallego” en el género chico criollo. En M. R. Lojo (ed.), Galicia en la Argentina: una identidad transatlántica. Olivar, 17 (25), e003. Recuperado de <http://www.olivar.fahce.unlp.edu.ar/article/view/OLle003>



El texto teatral, como expresión de la cultura de una sociedad, se convierte en fuente privilegiada para analizar la manera en que se fueron construyendo las representaciones sociales y se afianzaron o definieron valores considerados positivos para los rioplatenses, que veían modificada su estructura étnica por la llegada de migrantes de distintos países de Europa.

En ese contexto de producción, las prácticas teatrales se convirtieron, hacia finales del siglo XIX, en nuevos medios de comunicación a través de los cuales fue posible enunciar y poner de manifiesto el concepto de nación. Esto fue necesario tanto para los criollos como para los inmigrantes; los primeros reconstruyeron y los segundos conocieron los valores, los bienes culturales y religiosos, las tradiciones que habían dado origen al imaginario nacional argentino.

Parte de este acervo se mantuvo, otra parte se resignificó. Las obras breves contaron las historias de nativos y extranjeros como medio de legitimar la presencia de estos últimos y de incorporarlos al cuerpo social; la lucha por la ciudadanía, las aspiraciones sociales, económicas, políticas y culturales los mostraron insertos en el espacio rioplatense.

Es interesante trabajar la producción dramática creada por autores de ambas orillas del Río de la Plata, entre 1890 y 1940, pues fueron de ambas nacionalidades los dramaturgos que escribieron las primeras obras sobre temáticas vernáculas y dieron cabida a un sinnúmero de personajes, espacios y temáticas en los que representantes de diferentes colectivos migratorios se vieron reflejados.

Siguiendo a Pellettieri (2002) se habla de la consolidación de un sistema teatral en nuestro medio a partir de la conjunción de diferentes factores: fue necesario contar con un importante número de autores que produjeran obras para las nacientes compañías de actores nacionales, con las que cautivar al público que masivamente concurría a las salas teatrales y también las leía en las revistas teatrales que se crearon en la época.

Los autores, conscientes de las transformaciones de todo orden –sociales, de la arquitectura urbana, educativas y del ámbito de la cultura– que se iban viviendo por el desplazamiento de la población del medio rural al núcleo urbano, por la modernización de la Argentina y por el fenómeno migratorio, se convirtieron en portavoces de una realidad cambiante que estaba modificando a la sociedad en su conjunto.

En este marco, los dramaturgos, como individualidades que supieron auscultar esas variaciones, hicieron protagonistas o incluyeron en sus obras a “tanos”, “gallegos”, “turcos”, judíos, polacos y representantes de otras nacionalidades. El resultado fue la creación de un importante número de piezas breves, genéricamente designadas como “sainetes”, producción que en la ciudad de Buenos Aires se consolidó a lo largo de cincuenta años, con más de 3.000 obras puestas en escena y publicadas en la Capital, lo que determinó que estas creaciones se convirtieran en referentes sociales, culturales, familiares, político-económicos, laborales y éticos. De esta manera, las piezas teatrales reflejaron una nueva manera de entender la argentinidad en un momento en que la nación se encaminaba hacia el nuevo siglo, comenzaba a encarar el Centenario y rearmaba sus lazos con España que comenzó a reconocerse con el ideograma de “Madre Patria”.

Varios de los aspectos constitutivos del sainete: la ubicación espacial en un ámbito

específico; la sucesión cronológica de los hechos; el uso de un lenguaje acorde con las características socioculturales de los hablantes; la inclusión de una moraleja; la crítica y la sátira social –elementos con los que el espectador se sentía identificado– lograron que estas producciones de entretenimiento fueran un enorme éxito de representación y de lectura. La gran cantidad de publicaciones semanales que llegaban a los lectores, sin distinción de clases, les proporcionaban material de entretenimiento o de reflexión; las revistas teatrales *La Escena*, *Bambalinas*, *Nuestro Teatro*, *Teatro Argentino*, *Argentores* y otras, así lo atestiguan.

Otro factor fundamental para la consolidación del sistema fue la creación de compañías locales de actores. Desde mediados del siglo XIX, llegaban al país compañías europeas –españolas, francesas e italianas– y estadounidenses, cuyos espectáculos se relacionaban más con lo circense, ya que giraban en torno a la realización de ejercicios ecuestres, escenas cómicas y pantomimas. Con variada suerte se presentaron en Buenos Aires y en algunas localidades del interior. Hacia finales del siglo surgieron las figuras de los hermanos Carlo, Pablo Scotto y los hermanos Podestá (Guidotti, 2008).

En cuanto a las compañías creadas por los *capocómicos*, algunos elegían una sala particular para las representaciones; las que más se destacaron fueron las de Florencio Parravicini, en el Argentino; Podestá-Vittone, en el Apolo; Guillermo Battaglia en El Nacional; les siguieron las compañías de Alippi-Ruggero, Enrique Muíño, Roberto Casaux, Olinda Bozán, Paulina Singerman, Arata-Simari, Cicarelli-Busto, Pascual Carcavallo, César Ratti, Camila Quiroga y la de Luis Vittone.

Esto confirma que, desde mediados del siglo XIX, para que la oferta teatral pudiera desarrollarse proliferaron nuevas salas, necesarias para llevar adelante una actividad que respondía a las expectativas de un público interesado en estas manifestaciones artísticas. Se crearon así salas para las representaciones operísticas que concitaban el interés de un público melómano, en general perteneciente a las clases culturalmente formadas en los cánones europeos, como lo atestigua la inauguración del teatro Colón, en 1857. Para la actividad teatral se abrieron, específicamente, otras salas: en 1865 los teatros San Martín, El Recreo y el Coliseum; en 1870, el de La Alegría; en 1871, año en que la ciudad fue asolada por la epidemia de fiebre amarilla, se abrió el teatro de La Libertad; en 1872 inició su actividad el de La Ópera; en 1879 se anunciaban bailes de máscaras en el nuevo teatro Politeama Argentino de la calle Corrientes.

La importancia de la dramaturgia en Buenos Aires queda demostrada por la repercusión de público que tuvo la actividad. Pellettieri señala que, hacia 1890, asistían a las salas teatrales 2,5 millones de espectadores, y durante la época de mayor esplendor, hacia 1925, concurrían anualmente al teatro más de 6,9 millones de personas (2002: 83). En las salas antes citadas se ofrecían piezas del género chico español, zarzuelas y operetas, y las primeras obras compuestas por autores rioplatenses, cuya producción se vio incrementada a causa de la creciente demanda de los actores más importantes.

Un hecho comercial determinó, asimismo, el desarrollo y madurez del género. Se incorporaron nuevas pautas de representación que habían surgido en Madrid –donde había nacido el teatro por secciones o teatro por horas– que permitía la asistencia de mayor cantidad de

espectadores debido al abaratamiento del costo de la entrada, y redundaba, además, en un mayor ingreso para los propietarios de las salas. Esta modalidad pudo haber determinado, en parte, la actitud del público que perdió su visión crítica y no cuestionó la calidad de los textos, las repeticiones de las tramas, los clichés cómicos o la presencia de personajes caricaturizados.

Los dramaturgos, aunque muchas veces se tratase de “piezas por encargo”, no dejaban de tener en cuenta a los receptores, un público heterogéneo, que con su asistencia hacía posible el establecimiento de la comunicación teatral. Los escritores, basados en el horizonte de expectativas de ese público, incluyeron entre las voces de la inmigración a los “gallegos” y mostraron sus peculiaridades distintivas. Muchas de estas composiciones pasaron a formar parte del canon literario y se convirtieron en paradigmas para creaciones análogas.

Sintetizando, a partir de 1890 y por cincuenta años, el sistema teatral del “género chico criollo” se fue consolidando como tal a partir de la conjunción de autores, actores nacionales y público en uno de los períodos de mayor esplendor en cuanto a cantidad de obras producidas, compañías y salas teatrales, y asistencia masiva de espectadores. Es justo revalorizarlo, habida cuenta de la preocupación por reflejar las transformaciones de toda índole que se operaron en la región durante una época signada por grandes cambios y conflictos mundiales.

El colectivo gallego en el “género chico criollo”

Como ya se mencionó, el estudiar las obras teatrales breves en su carácter de documentos de una época, permite indagar y reflexionar sobre el pasado, tomar conciencia del proceso migratorio en un sentido amplio, y comprender las frustraciones y esperanzas de quienes llegaban a estas tierras, sin distingo de procedencia. Interesa identificar, en particular, los roles y características de los personajes gallegos que emergen en estas composiciones de vertiente netamente popular, de los que nos hemos ocupado en trabajos anteriores (Guidotti, 2007a; 2007b; 2010, y en nuestra tesis de doctorado) y en forma conjunta con María Rosa Lojo y Ruy Farías en una obra pionera, en cuanto a los tipos textuales abordados, en *Los gallegos en el imaginario argentino. Literatura, sainete y prensa* (2008).

Del rastreo en los diferentes reservorios que preservan el acervo teatral argentino –*Instituto Nacional de Estudios del Teatro* (INET), teatro *Cervantes*; *Argentores*, *Biblioteca Nacional*, *Biblioteca del Congreso*, *Centro Gallego de Buenos Aires*, *Federación de Asociaciones Gallegas*– y de la lectura y examen de más de dos mil setecientas obras, se ha constatado que la presencia de los gallegos en estos textos breves no es un hecho menor. Los personajes, tanto en roles protagónicos como secundarios, han sido estudiados en relación con la noción de estereotipo, entendido como una forma de acercamiento y conocimiento de una realidad diferente, así como de otros sujetos culturales.

Los trabajos sobre las representaciones socioculturales abordan, dentro de su campo de indagación, el análisis de las identidades grupales y de la construcción de estereotipos, por cuanto estos se ponen de manifiesto a través de imágenes codificadas que se cristalizan y se fijan en los imaginarios colectivos. Los estereotipos, en tanto imágenes o ideas de carácter inmutable aceptadas por una sociedad, poseen un origen multifactorial que determina muchas de las pautas que generan

tanto rechazo como atracción y aceptación, por parte de distintos sectores sociales.

Como afirma Miguel Rojas Mix (2006), el imaginario opera de manera axiomática dado que una clase impone sus valores a las otras como medio de preservar su hegemonía y defender sus propios intereses. Las imágenes constituyen un sistema de representaciones que los receptores teatrales –tanto espectadores como lectores– desentrañan tomando como base su propia enciclopedia y con referencia a su particular cultura semiótica.

Es necesario recordar que el concepto de imagen encierra –como toda palabra– una carga semántica propia, cuya plurisignificación alude tanto a la idea como a lo que es visto, a la representación como a la apariencia. En ese sentido, la imagen es *doxa*, opinión, creencia y, en cuanto representación, solo es verosímil. Por ello, cuando se aborda la temática de la construcción de un imaginario, se sabe que este se apoya en componentes mentales que son elaborados socialmente, lo que no implica que exista una correspondencia con la realidad. Al tratarse de formas cristalizadas como *habitus* social, la imagen que se construye resulta ser una visión prefigurada, con sus aspectos positivos y negativos. La literatura, a través de tramas y personajes, de temas y estilo fue construyendo estereotipos –especialmente desde principios del siglo XIX– relacionados con el ámbito nacional y con comunidades de otras nacionalidades. No es infrecuente que estas representaciones –tanto de tipos nacionales como extranjeros– se cargaran de una connotación negativa (Amossy y Herschberg Pierrot, 2005), que ponía de manifiesto una actitud peyorativa y demonizadora hacia un “otro” que podía poner en riesgo el proyecto de nación.

Como afirma Lojo al estudiar la presencia del colectivo en la literatura argentina, los “gallegos”, con peculiares matices, se incorporaron en la narrativa, las (auto)biografías y memorias en las que es posible reconocer “rasgos de carácter y valoraciones que responden a la consolidación de un estereotipo”. (2008: 54)

Antes de analizar de lleno la representación del estereotipo gallego en las obras del género chico es necesario realizar algunas consideraciones que atañen a su construcción: en primer término, muchos de los emigrados españoles que son designados como “gallegos” en las obras, también provenían de otros lugares de España: es frecuente que el gentilicio se emplee para nombrar a andaluces, madrileños, vascos y catalanes. En segundo término, es necesario saber que la prevalencia del aspecto negativo con que eran identificados los naturales de Galicia, no había nacido en América sino que provenía de la tradición española, castellana, que los desvalorizaba al asociarlos con la población más empobrecida y menos evolucionada culturalmente de la España de finales del siglo XIX y comienzos del siglo XX. En tercer lugar, en la medida en que los gallegos comenzaron a instalarse en Buenos Aires se fue estableciendo un pre-ícono galaico –a partir de su fenotipo físico y sus particularidades lingüísticas– que tendía a devaluarlos; esto se observa, por ejemplo en la revista *Caras y Caretas*, como analiza Ruy Farías (2008), en las que chistes, pequeñas historias y diálogos dejan ver la limitación de entendimiento, la tozudez y la tosquedad de los gallegos. Finalmente, a estas notas negativas, se sumó una burda representación icónica recreada en chistes identitarios que cuestionaban la inteligencia, los modales y la forma de hablar de los gallegos y que destacaba solamente los rasgos estigmatizantes de la colectividad. Los chistes de gallegos se convirtieron en un elemento recurrente en el humor porteño, sustentado principalmente en los rasgos fenotípicos que los medios gráficos se empeñaron en reproducir.

En este sentido, la iconografía, en cuanto a las particularidades del fenotipo masculino, afianzó una imagen que destacaba los siguientes rasgos, según Antonio Pérez Prado:

... cabeza cuadrada, pelo cortado a la prusiana, cejas espesas, saledizas, corridas, quijadas fuertes; la barba, de dos o tres días, representada por puntitos que ensombrecen el rostro... (1976: 176)

No obstante, en las obras teatrales no hay ni en las didascalias ni en el cuerpo de los textos analizados descripciones que respondan, en su totalidad, a este modelo estructurado.

En cuanto a las mujeres, la representación se fijó a partir de una naturaleza recia y robusta; cara redonda, cejas juntas, piernas curvadas, cabello recogido en un rodete y poca gracia en el vestir. Este último aspecto es uno de los referidos con mayor frecuencia en las obras estudiadas. Pérez Prado (1976) afirma que la figura femenina se identificó con el personaje de la historieta *Ramona*, de Lino Palacio, que apareció en el diario *La Razón*, en 1945.

Es cierto que muchos de los emigrados que llegaron a las costas argentina y uruguayas no poseían una formación escolarizada y solo contaban con conocimientos relacionados con sus trabajos en áreas rurales de Galicia. Esto afianzó un modelo, una representación social de los gallegos que redundó, a partir de percepciones y creencias, en la creación de un imaginario colectivo simplificado y, muchas veces, alejado de la realidad.

En la literatura rioplatense, y en especial en las obras del género chico, el tratamiento dado a los personajes gallegos revela que los autores tuvieron en cuenta al construirlos los rasgos del fenotipo, las maneras de hablar, de comportarse socialmente en encuentros familiares y grupales – como las romerías y las reuniones en clubes –, que coincidían con las representaciones imaginarias de la sociedad a la que pertenecían; no obstante, son de gran riqueza en ellas las consideraciones realizadas por los dramaturgos, a partir de una toma de posición, en cuanto a los modos de encarar el trabajo, a las peculiaridades de carácter, de comportamiento y de valores de los paisanos galaicos gracias a las cuales reelaboraron esos estereotipos, alejándolos de una categorización rígida.

Como se desprende de lo antedicho, el análisis de la construcción estereotípica del colectivo gallego es de gran complejidad, ya que se tiende a generalizar a partir de conductas connotadas negativamente, pero es necesario desmontar prejuicios que no fueron (re)evaluados y que mantienen una visión parcializada sobre las particularidades de sus integrantes.

Xosé Manuel Núñez Seixas (2002) asevera que el estereotipo gallego se construye a partir de rasgos desfavorables y favorables; respecto de los primeros se los considera incultos, avaros, toscos, cortos de luces, ingenuos, zafios, tercos, de mente estrecha; en cuanto a sus características positivas se los muestra como seres sencillos, fieles, honrados, trabajadores, leales, diligentes, llenos de bondad, humildes y perseverantes.

Para demostrar la certeza de esta afirmación se comenzó a observar cómo, en las obras teatrales, los personajes gallegos presentaban otros matices, y cómo eran contruados a partir de una imagen de valencia doble, por cuanto hacían referencia a los aspectos negativos, pero también a los positivos, que el estereotipo también contemplaba, a la vez que incorporaba otras consideraciones: surgieron así otros rasgos que diferían de la imagen estereotípica: caballerosidad, educación como

medio de ascenso social, conservación de la honra femenina, el orgullo por el origen y el agradecimiento hacia el país receptor.

Una mirada alternativa sobre las imágenes estereotípicas:

La transmisión de valores y el amor por la nueva patria

Los dramaturgos, en contraposición al perfil identitario que se había instalado en el Río de la Plata dieron a conocer al público otras facetas y matices. A partir de una mirada inquisitiva, los autores y actores permitieron que la sociedad visualizara a los “gallegos” desde otras perspectivas que no fueran las estrictamente relacionadas con el ámbito laboral, aspecto en el que todos coincidían en cuanto a su dedicación al trabajo, honradez y fidelidad. De esta manera, por medio de los personajes destacaron la impronta del colectivo en lo referido a la transmisión de imágenes y valores; subrayaron el rol de los padres en la familia; reprodujeron cantos, música y danzas que afirmaban la conservación de las raíces culturales; enfatizaron el tema del amor por la patria de adopción; subrayaron el carácter moral de los personajes que mantuvieron sus principios éticos y demostraron el deseo de ascenso social y de progreso, gracias a lo ganado con honestidad y esfuerzo.

Se analizan algunas obras significativas en un recorrido diacrónico, ya que permite demostrar la continuidad de los principios y valores comentados, que los autores se preocuparon por demostrar.

Una obra emblemática en este sentido es el boceto dramático *Alma gallega*, del español Luis de Arcos y Segovia, de 1907, publicado en la revista teatral *Bambalinas*, N.º 166, en 1921.

En la figura del protagonista, Pachín, se sintetizan las características de quien puede considerarse el “buen inmigrante gallego” (Guidotti, 2007a). La obra subraya la voluntad y fortaleza de un hombre que llegó joven a la Argentina, a los quince años, que contaba con escasos recursos, pero que decidió luchar para labrarse un porvenir. Pasados más de cuarenta años de vivir en el país, solo tiene palabras de agradecimiento para la nación que lo recibió, le permitió prosperar, casarse y formar una familia. Así lo expresa al reconocer que la Argentina es su segunda patria:

El alma española, o si quieres mejor el alma gallega, como dirían aquí está representada en toda su nobleza por nosotros; los honrados, los leales, los laboriosos; los que al morir podemos llevar en la conciencia la convicción profunda de que honramos a la patria, nuestra madre; de que nuestra vida no fue estéril, sino fecunda en progresos para nuestra segunda patria, para la esposa de nuestro corazón. (Acto único, escena 8)

Como queda demostrado, el texto exalta la laboriosidad de Pachín, uno de los rasgos estereotípicos que iguala a hombres y mujeres, sin importar el rol que desempeñen en las obras. En los “sainetes” es uno de los aspectos más referido, ya que se describe la vida de gallegas y gallegos sacrificados que en la ciudad, en ámbitos rurales o en lugares inhóspitos, gracias a su trabajo, tenacidad y voluntad, construyeron un futuro para sí y para sus familias.

Hay que tener en cuenta el año de representación, 1907, en el que ya se comenzaba a vivir el clima de festejos por el Centenario. Por las afirmaciones del protagonista, vertidas en ese marco

sociocultural, el texto dramático opera como un instrumento de difusión ideológica. El dramaturgo propende a que los receptores se sientan identificados con el conjunto de principios que Pachín representa, dignos de emulación.

Es claro el ideograma que subyace en la obra de Arcos y Segovia: la Argentina es una nación pacificada, con bases educativas sólidas, ya organizada institucionalmente, con un futuro promisorio que espera prosperar gracias a la llegada de mujeres y hombres de otras nacionalidades. España y la Argentina quedan simbolizadas en la figura de dos mujeres, la madre y la esposa:

Pachín.-... mujer es la madre que nos da el ser, y mujer es la esposa que nos da su amor y sus ternuras. España es mi madre porque nació en su suelo; la Argentina es mi esposa, porque me abrió sus brazos, porque me entregó con el casto impudor de los nobles amores su seno fecundo... la Argentina es mi esposa porque ella es la madre de mi hija. Díme ahora si para amar a mi madre he de despreciar a mi esposa. (Acto Único, escena 7)

También en este fragmento se pone de manifiesto el tópico del amor a la tierra. Pachín ha podido concretar sueños y progresar gracias a la cultura del trabajo; la vida en el campo le ha permitido desarrollarse y conservar valores que atesora y transmite a familiares y amigos.

El tema del orgullo por el origen y la gratitud a la tierra de adopción también se destaca en la comedia *¡Gallego y a mucha honra!*, del dramaturgo argentino Emilio Paredes, estrenada el 7 de agosto de 1929, y publicada ese mismo año en *La Escena*, N.º 590. Es de destacar la dedicatoria del autor a Enrique Muiño, uno de los actores más reconocidos de la escena porteña. Enrique Muiño (1881-1956) (Casadevall, 1969: 190) había nacido en el barrio porteño de San Cristóbal; sus padres era gallegos, oriundos de Lendo, provincia de La Coruña. Debutó profesionalmente en 1898, en la compañía de Jerónimo Podestá. Tuvo una destacada actuación tanto en el teatro como en la filmografía argentina. Fue cabeza de compañía y representó en innumerables ocasiones a personajes gallegos.

Esta obra está dedicada "A mi gran amigo ENRIQUE MUIÑO, que con su alma de artista exquisito y detalles de genial actor, creó y dio humanidad al buen Don Manuel Dos Pazos. Sinceramente reconocido,

EL AUTOR.

El reconocimiento a los actores no constituyó un hecho aislado; otro de los actores de la obra fue Juan Alonso; se conoce su pertenencia a la colectividad por la dedicatoria de la obra *¡Morriña... morriña mía...!*, de Enrique García Velloso, Buenos Aires, Revista Teatral *Bambalinas* N.º159, 1921.

A los eminentes artistas Juan Alonso –que es gallego– y Pedro Rojas –que es andaluz–, ofrenda de admiración y cariño del autor. Enrique García Velloso.

Paratextualmente, el título *¡Gallego y a mucha honra!* parece solo referirse al sentimiento de orgullo por la pertenencia al colectivo; avanzada la trama se comprueba que también se trata del tema del honor de la mujer gallega. El tema de la honra no podía estar ausente en las producciones teatrales nacionales debido a la fuerte impronta con que el teatro español marcó las producciones

del género chico criollo. Las diferentes situaciones que tuvo que enfrentar la mujer gallega al llegar a América fueron retratadas en sainetes que se convirtieron en documentos de la realidad social y psicológica del medio en el que debieron aprender a vivir.

Don Manuel, en uno de los roles protagónicos, encarna a un hombre maduro que en su juventud había comenzado a trabajar como changador –uno de las tareas con las que se asocia el estereotipo del gallego por la “fuerza bruta”– y que se convierte en un ejemplo más, entre tantos, del axioma “esfuerzo y trabajo redundan en ascenso social”.

En cuanto al tema de la honra de la mujer, la obra plantea dos situaciones relacionadas con esta problemática: por un lado, presenta a Ramona, la criada que ha sido deshonrada por un sobrino de Manuel, y por otro, las vivencias de su sobrina Carmiña, acosada por el novio de su prima.

La descripción de la criada, realizada en la didascalia inicial del Acto Primero recalca, a través de los detalles de su vestimenta, la simpleza de Ramona –otra de las características del estereotipo femenino–:

(Es una gallega, que hace poco que llegó. Lleva atado a la cabeza, a la usanza del lugar, un pañuelo de un rojo furioso. La pollera, recogida sobre las caderas, deja ver un refajo que es también rojo. Ramona es la sirvienta de la casa; es joven, y arregladita no sería fea. Sacude el polvo de los cuadros que penden de las paredes. Estira las alfombras. Mientras hace lo dicho, canturrea el siguiente aire gallego) (Acto Primero)

En el primer caso, la mediación de Manuel hace posible que Ramona, que espera un hijo, pase a ocupar el lugar que le corresponde en la familia por medio del matrimonio. El acto del casamiento tiene una doble implicancia por cuanto legitima su situación y brinda un apellido a su hijo, a la vez que obtiene la restitución de su honra y el reconocimiento social.

En el segundo caso, Carmiña, cuyo porte y vestimenta descriptos en la didascalia hacen referencia a su honradez inocente:“(una linda muchacha de veintiún primaveras. Viste con elegante sencillez. Vale decir, que los cuatro trapitos que lleva le quedan como las propias rosas.)” (Acto I, escena XIV), también saldrá airosa de las falsas acusaciones que cuestionan su honra. Llama la atención la franqueza con la que es tratado el tema, que pone en evidencia que la virtud de la mujer es uno de los bienes más preciados para los gallegos:

Manuel.- Es violento... un tanto desagradable... Es una cousa que quisiera que non fuera verdade...

Carmiña.- ¿Tan grave es?...

Manuel.- Como que va en ello ó honor nosso... el tuyo, el mío... el de toudos. [...] Tú sabes cómo son as mullers d’alá, dá nossa terra... mudas, ásperas, pero de una honestidad más pura que á nieve d’as montañas... Dicen que ti has olvidado que eres mociña gallega, que has perdido a túa virtude, deixándote seducir por un home que se recibe en esta casa... y yo, que soy aquí como tu pae... pídotte que te expreses con franqueza...¿Es cierto que has sido de ese miserable?... Contesta sin dobleces... mirándome a os ollos... (Acto Segundo, escena XIV).

Al concluir la pieza, Don Manuel no deja de expresar el orgullo por sus raíces celtas –

manera también de relacionarse con otro universo cultural— y se siente feliz porque su sobrina Carmiña se casará con José, gallego joven, recto y honesto, que trabajaba con él; la pieza augura la conservación de las tradiciones gallegas en las nuevas tierras.

El ascenso social mediado por la educación

El sainete *Cosas del barrio*, de los argentinos Mario y Alberto Rada, con música del maestro Navarrete, estrenada y publicada en la revista *El Teatro Nacional*, N.º 44, de 1919, pone de relieve las ansias de los trabajadores gallegos por alcanzar el tan ansiado ascenso social, en este caso mediante el acceso a la educación.

Secundino es un dependiente de almacén, no se desempeña en un rol protagónico, sin embargo es clara la intención en la pieza de resaltar que la idea de progreso no se basa solo en lo laboral; las aspiraciones de Secundino de convertirse en dueño de un negocio propio, lo llevan a estudiar contabilidad.

Secundino.- Hay que aguantar mucho, pra poder ser comerciante y tener patente...
¡Aljún día, eu también seré patrón! [...]

Secundino.- Eu aprendo contabilidad. [...]

Fioritura.- ¡Vos tenés el berretín de la patente! Has nacido para almacenero.

Secundino.- Pra eso vine a América (Cuadro I).

Es de destacar que los hermanos Mario y Alberto Rada escribieron alrededor de veinte sainetes; asimismo, Mario, con su medio hermano Carlos Mauricio Pacheco –autor muy reconocido dentro del género chico criollo— escribió otras piezas breves. Mario Rada se dedicó luego al periodismo y a componer letras de tango. Defendió el sainete ante la dureza de la crítica al considerarlo expresión original de la dramaturgia rioplatense, basado en el pintoresquismo y lo popular.

Otro texto que trata el mismo tema, pero en relación con el primogénito de una emigrada gallega, es *Airiños da miña terra*, comedia del argentino Alberto Novión, estrenada en 1924 y publicada en *La Escena*, N.º 310, el mismo año.

El título, paratextualmente, hace referencia a los primeros versos del poema homónimo de Rosalía de Castro, de su poemario *Cantares Gallegos* de 1863.

La trama de la obra gira en torno a las historias de vida de dos hermanos gallegos: Mercedes y Miguel. Mercedes forma su familia en la Argentina y su hijo mayor, Pedro, acaba de recibirse de médico. Por otra parte, el hijo menor, Fernando, opuesto a Pedro en cuanto a asumir responsabilidades, recompondrá su vida al ir a trabajar con su tío Miguel a Tucumán.

En el Acto Primero, Escena VIII, se describe el momento en que llega Pedro, eufórico, a dar la buena noticia a la familia:

Pedro.- ¡Mamita! ¡Vieja! Pronto, venga a mis brazos.

Mercedes.- ¡Pedrito! ¿Saliste bien?

Pedro.- Más que bien. La mesa examinadora, una vez que hube terminado el examen, me felicitó.

Mercedes.- ¡Hijo mío!

Pedro.- Usted no se hace una idea lo feliz que me siento, mamá. Por fin dejaré de ser una carga. Por fin trabajaré para darle todo a mi querida madre..

Mercedes.- ¡Pedrito!

Pedro.- Se acabaron las privaciones. Ya soy médico (Acto Primero, Escena XIII).

Este diálogo entre Pedro y su madre confirma la creencia, instalada en el imaginario, según la cual era más fácil acceder a un futuro exitoso mediante una profesión prestigiosa.

La obra, asimismo, trata otro tema: el de la nostalgia por la patria que ha sido abandonada. El título remite a los albores de la literatura gallega que poetiza la añoranza por el terruño y la tristeza por la ausencia de las personas queridas que quedaron en Galicia, todo se resume en un sentimiento de melancolía que se acrecienta con la distancia y la soledad. El episodio que sintetiza este sentir es el que escenifica el reencuentro de Miguel, hombre ya maduro –que en Tucumán se había convertido en propietario de un importante ingenio azucarero– con Emilia, su primera novia en la aldea natal, antes de que él partiera en busca de fortuna a América.

Miguel, su hermana Mercedes y Emilia evocan los años dorados de la niñez; los recuerdos se agolpan y el afecto hacia la antigua novia reaparece en sus cálidas palabras que le ofrecen protección. Al finalizar el primer Acto los personajes expresan su sentir:

Mercedes.- Dechamos a nosa terra.

Miguel.-Y no volvimos más por ella.

Emilia.- Quién pudiera beber agua de sus fuentes.

Mercedes.- ¿Quién pudiera correr por sus praderas?

Miguel.- ¿Quién pudiera besar a paredes de nuestra casa paterna? ¡Ay, Rosalía! Qué bien dijistes: Airiños, airiños, aires...

Mercedes.- Airiños da miña terra...

Miguel.- Airiños, airiños, aires...

Emilia.-Airiños, levaima a ela (Acto Primero, Escena XVII).

Si bien la obra muestra a un hombre que ha sido exitoso gracias a su empeño y su trabajo, por otro lado, deja entrever la imposibilidad de recuperar el amor de Emilia, quien se dedica por entero al cuidado de su hija. Queda demostrado que la posesión de bienes materiales no es

suficiente para atemperar la soledad de Miguel.

Una pieza posterior, la comedia en tres actos *Martorell, Magariños y Cía.*, estrenada por la compañía del francés nacionalizado argentino Roberto Casaux, el 22 de junio de 1927, y publicada en 1928 en *La Escena*, N.º 499, además de referirse al ascenso social a través de la educación, es un ejemplo de lo que Halbwachs (2004) llama *sociedades complejas*, es decir, aquellas que se constituyen a partir de las relaciones que se establecen entre los miembros de diferentes familias que viven en un mismo lugar y frecuentan las mismas amistades, lo que los lleva a compartir un marco de recuerdos comunes. El primer contacto suele darse en las esferas social, cultural o laboral y muchas veces culmina en el casamiento entre personas de una misma localidad o región – endogamia– o con los pertenecientes a otras colectividades de migrantes. Esta es la realidad que la pieza pone en escena: Martorell, catalán, y Magariños, gallego, se relacionan laboralmente y con el tiempo se convierten en propietarios de una zapatería, lo que les permite alcanzar una posición económica desahogada. Ambas familias comparten una casa, espacio en el que las esposas rivalizan para demostrar opulencia y su vida de “nuevas ricas”; la casa, por este motivo, se transforma en ámbito de conflictos, a pesar de los buenos recuerdos en común o de ser el lugar en el que nació el amor entre los hijos. Cada uno de los matrimonios ha tenido tres hijos argentinos; de ellos, Cristina y Miguel se han casado y tienen un bebé; a su vez, los otros hijos de ambos matrimonios, Estrella y Paco, son novios, por tanto, ambas familias por las relaciones establecidas forman parte de la *sociedad compleja* antes mencionada.

El hecho que desencadena la acción es la tirante relación entre las esposas, Petrona y Jesusa –quienes se habían desempeñado en el servicio doméstico recién llegadas al país–, lo que lleva a los socios a tomar la decisión de vender el negocio. Ambos rememoran sus comienzos como zapateros remendones en un conventillo y tras un diálogo teñido de emoción en el que recuerdan los momentos difíciles que debieron sortear, finalmente prima la cordura y deciden mantenerse unidos y fortalecer sus vínculos para conservar el lugar conquistado dentro de la nueva sociedad que los acogió. Ramón y Modesto vuelven a ser socios y habitan la casa como antes, “cuando el bienestar y la fortuna nos favoreció” (Acto Tercero).

Como se comentó, la situación de partida para ambas parejas fue similar; cada uno se desempeñó en un primer momento en el área de servicios, ya fuera por cuenta propia o en relación de dependencia; como resultado del trabajo personal y de la labor mancomunada, lograron modificar su posición.

Con respecto al tema educativo, la decisión de ambas familias de enviar a los hijos menores a la Facultad de Medicina es un claro indicio de que consideraban el tener estudios universitarios como vía de ascenso social.

Otra pieza en la que el protagonista presenta otras facetas que lo alejan del encasillamiento del estereotipo y se relacionan con el ámbito de la cultura es el sainete *¡Baja, Manolo!*, del argentino José Robles, estrenada en 1931 y publicada en *Bambalinas*, N.º 714, 1932.

Manolo, quien se desempeña como mozo en un café para mantener a su familia, abriga la esperanza de convertirse en un dramaturgo de renombre. Habla de ello con los parroquianos quienes deciden hacerle creer que un director de teatro está interesado en sus piezas. Las situaciones que se

plantean permiten caracterizarla como una “comedia de enredo”, ya que se generan varios malentendidos entre lo que dicen los clientes, lo que cree Manolo –que renuncia a su trabajo– y el momento en que lleva su libreto a un teatro para presentarlo al Director. Allí le gastan una broma que deja ver la crueldad de quienes se habían complotado, a la vez que exterioriza la real situación de su familia, que no tiene dinero para alimentarse. El suegro es el que los ayuda económicamente y hace entrar en razón a Manolo, de allí el título de la obra. El protagonista vuelve a su trabajo, pero no deja de pensar cada situación que vive como el germen de un futuro guion.

Si bien Manolo no logra alcanzar su meta, rompe con la imagen estereotípica porque se lo muestra como una persona instruida, que conoce de teatro y que, a causa de su perfil artístico, descuida sus obligaciones como jefe de familia en aras de su vocación.

El cambio de estatus social, el regreso del “indiano”

La pieza cómica sentimental *El Gallego Mondoñedo*, de Mariano de la Torre, representada en 1926 y editada al siguiente año en *La Escena*, N.º 467, aborda dos temas de gran importancia para la colectividad gallega: la posibilidad de ascenso social lograda a partir del trabajo independiente –y por qué no, la suerte– y el tema del regreso al terruño, en este caso como un “indiano rico”.

La obra gira en torno a la vida de Eulogio Mondoñedo, propietario de la tienda *Compostela bella*, quien ha progresado económicamente gracias al trabajo realizado a partir de un emprendimiento personal. Dos datos aluden contextualmente al ámbito de Galicia, por un lado, el apellido del protagonista, epónimo de la población ubicada en Lugo y, por otro, el nombre dado al comercio, referencia a la ciudad y parroquia de Santiago de Compostela. Como afirma Piel (1979) la utilización de topónimos tiene como función remitir al receptor a lugares específicos y así despertar el recuerdo de las tierras que son evocadas.

La acción del Cuadro Primero, en contraposición a los espacios añorados, se ubica en Buenos Aires, donde Mondoñedo ha empleado a dos paisanos –Emiliano y Remigio– para que lo ayuden en su tienda; el primero se desempeña como dependiente y, el segundo, como contador. Es claro el sentimiento de añoranza que los embarga:

Mondoñedo.- (Evocando la tierra) ¡Galicia nuestra! ¡La aldea querida! Las blancas casitas que nos vieron partir. (Seca una lágrima).

Remigio.- ¿Sientes morriña, Eulogio? Yo la tengo metida en el alma desde que vine... ¡Ah!... quién me diera volver junto a los míos!

Mondoñedo.- Ya volverás (Cuadro Primero, escena 7:8)

El sentimiento de nostalgia, la morriña, invade sus corazones, pero los amigos no se dejan vencer por ella y retoman el trabajo “que es la única verdad de nuestras vidas” (Cuadro Primero, escena 7: 8). Del diálogo de Mondoñedo con su paisano Remigio se desprende que la vida no ha sido fácil para él, con gran sacrificio ha trabajado en su negocio para poder subsistir junto a su hijo, Nicolás. Gracias a un golpe de suerte en un juego de azar la situación cambia, lo que le dará mayor

holgura para vivir. Comparte los beneficios de la ganancia con familia y amigos y decide emprender el ansiado sueño del retorno a su tierra natal. Lo acompañan Nicolás, que contagiado por la euforia de su padre acepta abandonar su entorno conocido, y su amigo Remigio. Asimismo, y como muestras de su generosidad y responsabilidad para no dejar desatendido el negocio, Mondoñedo nombra copropietario a Emiliano, el dependiente.

La alegría por el retorno se evidencia en las palabras que dirige a Nicolás, que a manera de prolepsis, imaginan un futuro para su hijo en Galicia:

Mondoñedo.- (Llorando de alegría) ¿Tú sabes lo que esto representa, Remigio? Ver otra vez la aldea tantas veces recordada, la de los primeros amores...

[A Nicolás] A Galicia, a mi tierra... Tú y Remigio me acompañarán... [...]

Aquello es tan hermoso... Mira: compraremos una casa junto a la montaña, tendremos automóvil y hasta puede que una linda gallega te toque el corazón... y te cases... (Cuadro Primero, escena 8: 9).

En los Cuadros Segundo y Tercero, la acción se traslada a la aldea, en Galicia. Ante sus paisanos Mondoñedo ya no es el mismo que se fue, ahora es visto como el “indiano rico”, el que regresó al terruño luego de hacer fortuna en América. El protagonista no ha transformado su carácter o forma de encarar la vida, pero el cambio de posición económica le acarrea dificultades con quienes antes eran sus amigos, pues lo acosan con pedidos de dinero. Desencantado, al comprender que solo los mueve el interés, resuelve regresar a las tierras porteñas.

Hacia el final del Cuadro Segundo, a través del recurso del teatro dentro del teatro, se presenta a un grupo de comediantes que pasan por la aldea y van a visitar a Mondoñedo, pues saben que está recién llegado de Buenos Aires. Invirtiendo el tema de la morriña gallega, el Cómico 2º dice: “... es tan lindo recordar a la tierra lejana en suelo extranjero” (Cuadro Segundo, escena 5: 15). Esto da pie a que uno de ellos cante el tango *Porteño*, de Enrique P. Maroni, que sintetiza los distintos subtemas que se relacionan con el motivo de la nostalgia –la patria, la madre, el amor, los amigos–:

Patria mía, desde lejos

Evoco tu nombre santo

Nubla mis ojos el llanto

Con lágrimas de dolor;

Porque en tu nombre se encierra

Algo que nunca se olvida,

Madre, amigos y querida,

Placer, venturas y amor! (Cuadro Segundo, escena 5: 16).

El tercer Cuadro presenta el reencuentro de Mondoñedo con su novia de juventud, Amalia; esta se había casado y tenido una hija, Carmiña. Nicolás y Carmiña se conocen y se enamoran. A pesar del pedido del padre, el hijo decide quedarse en Galicia y comenzar allí una nueva vida, por ello se habla de una inversión de roles: los comediantes sienten nostalgia por Buenos Aires y cantan un tango; el hijo del inmigrante no retorna a su patria de nacimiento y opta por las tierras de sus antepasados.

El regreso de Mondoñedo a su aldea natal puede vincularse con el tema del indiano. Las representaciones literarias del indiano lo asociaron con ciertas características: exotismo, riqueza desmedida, vivencias de aventuras inimaginables; todo ello contribuyó a crear una visión de América como tierra de opulencia y fantasía (Guidotti, 2010). El imaginario construido en torno del indiano siguió vigente en obras teatrales del siglo XIX, aunque unidas a características negativas como la ambición desmedida y la avaricia (Moya, 2004).

En el corpus recabado con personajes gallegos en el sainete criollo, no se han encontrado ejemplos de “indianos ricos” que decidieran reinstalarse definitivamente en Galicia; sí hay casos de aquellos que regresaron a sus pueblos pero que no pudieron amoldarse a la patria chica que habían abandonado; América los había cambiado y se había convertido en su nueva patria. Esto se confirma en el accionar de Mondoñedo; ha modificado su sentido de pertenencia a partir de un cambio vinculado con lo afectivo: al instalarse en la Argentina y casarse con una criolla, se convierte en padre. A partir de esa fuerte vivencia, de construir un futuro para su familia y de sentirse atraído por los valores, cultura y rasgos idiosincráticos de la nueva sociedad que ha elegido, siente que debe volver a su hogar porteño.

Por lo aquí analizado se desprende que *El gallego Mondoñedo* ejemplifica la realidad de un “sujeto cultural indiano” que pertenece a dos mundos; no encuentra en la aldea que siempre añoró su “lugar” y mientras permanece en Galicia, extraña la vida de Buenos Aires, sus amigos y su negocio.

No obstante, antes de regresar, quiere demostrar su compromiso para con sus paisanos y su pueblo: construir –como todo indiano– una casa en la villa natal, una escuela, un asilo para obreros, para convertirse en benefactor de la aldea que lo vio nacer. A pesar de sus buenas intenciones, no logra hacerlo, como ya se comentó, a causa del rechazo de quienes no lo reconocen como compatriota.

Interesa destacar aquí otro matiz: Mondoñedo siente nostalgia por la aldea estereotipada de su infancia, la que no se condice con la realidad que, ya adulto, palpa al regresar. La siguiente cita da cuenta del cambio que se va operando en el protagonista:

Mondoñedo.- Esta no es la aldea que dejamos al partir... Mucho ha cambiado en tanto tiempo.

Remigio.- No, Eulogio... la aldea es la misma... los que hemos cambiado somos nosotros. Nosotros que nos fuimos siendo niños y con la miseria en los hombros y volvemos ya viejos, con fortuna pero sin ilusiones... (Cuadro Segundo, escena 4: 13).

Se comprueba, paradójicamente, que el desasosiego vivido por Mondoñedo ante el

imperativo de regresar al terruño desaparece en las nuevas generaciones; los hijos aman la patria de sus padres a través de sus recuerdos, descripciones y tradiciones o, como en el caso de Nicolás, quien al comprometerse con una joven gallega, decide dejar por ella su propio país.

En conclusión, Mondoñedo es retratado como un hombre compasivo, cortés y generoso; que desea ayudar a la comunidad con dos de los bienes para él más preciados: el bienestar de niños y ancianos, y la educación; clara alusión a las privaciones y carencias que había sufrido de niño y había observado en la aldea.

De esta manera, los personajes de Eulogio Mondoñedo, su hijo Nicolás, los amigos de ambos, Emiliano y Remigio, son construidos a partir de consideraciones positivas que se suman e incorporan al estereotipo de la colectividad gallega.

El bienestar familiar y la conservación de las tradiciones

En un importante número de piezas se destaca la preocupación del personaje masculino por alcanzar el bienestar de su familia, no solamente en lo económico sino muy especialmente en cuestiones morales que atañen a sus miembros. Valores como el respeto entre sus integrantes, la honestidad en el trabajo, la preservación de la honra de las mujeres que tiene a su cuidado, el cumplimiento del deber, la conservación de las tradiciones, el compartir con los recién llegados lo que se ha conseguido con esfuerzo y el ayudarlos a encaminarse en la nueva tierra, son pilares constitutivos de la colectividad gallega conducentes a mantener viva la idiosincrasia identitaria.

Farruco, del dramaturgo uruguayo Alberto Weisbach, de 1921 y *¡Gallego lindo!*, de los autores argentinos Rafael de Rosa y José Bugliot, de 1931, se convierten en paradigmas de estos valores.

La comedia de ambiente gallego, *Farruco*, estrenada en marzo de 1921 y publicada en abril de ese mismo año en *La Escena*, N.º 145, puede considerarse un drama familiar ya que su autor visibiliza en el texto verbal los enfrentamientos que se originan en el seno de una familia gallega a raíz de los diferentes valores que rigen la conducta de cada uno de sus miembros. La esposa y dos de los hijos del matrimonio desean pertenecer a la parte más encumbrada de la sociedad, para lograrlo deben romper los lazos con todo aquello que los conecte con sus orígenes. A través de una trama sencilla, Weisbach pone de manifiesto las complejas relaciones familiares y crea una pieza profunda que no busca solo entretener ni se organiza sobre la base de una comicidad grotesca a punto de partida de particularidades verbales de los personajes –tales como el uso de la gheadagueada y el seseo, propios de las provincias del oeste– o de situaciones disparatadas que ocurran en escena.

Desde los primeros diálogos se plantea el conflicto que existe entre Josefa y su esposo Francisco Telleiro –Farruco– quien deja a su familia en Buenos Aires para labrar su fortuna en la provincia de La Pampa donde funda la casa *Telleiro Hnos, Ferretería, Almacén y Artículos rurales*. Josefa pretende negar su origen y no acepta que su marido mantenga la forma de hablar y las costumbres que lo relacionan con el ámbito gallego; además de renegar de su pasado, se cuida de que sus amistades sepan que cuando ambos habían llegado a la Argentina se habían desempeñado

en el área de servicios, como mucamos.

En esta obra el dramaturgo presenta otra mirada con respecto a la desvalorización del inmigrante gallego ya que son los mismos integrantes de la familia, encabezados por Josefa, los que reniegan de sus raíces. Baste un ejemplo, la madre prohíbe a uno de los hijos, Maximino, que use el apellido paterno lo que conlleva el rechazo de los vínculos históricos y culturales que los unen a Galicia, además de acentuar el desprecio por la propia filiación y la falta de identificación con su ascendencia. Con este mandato, la madre procura que el hijo pierda su singularidad como persona y facilite, así, su relación con el “alto” estamento social con el que quiere relacionarse; queda claro que es Josefa quien desea borrar cualquier lazo con el pasado (Guidotti, 2007b).

Anne Ubersfeld (1993) afirma que el autor teatral asigna una determinada funcionalidad dramática al significado de cada uno de los nombres, que se convierten en signos metonímicos o simbólicos cuya función es denotar y connotar. En este texto de Weisbach los nombres propios – Farruco, Salvador, Maximino, Mariiña, por solo citar los más emblemáticos– han sido elegidos reflexivamente para connotar y ejemplificar las complejas relaciones que se viven en el seno de esta familia gallega. No es casual el apelativo del protagonista; el adjetivo ‘farruco’ se utilizaba para designar al emigrante gallego o asturiano, pero también se usaba despectivamente como sinónimo de “insolente, altanero”. En la obra, la significación se corresponde con la primera acepción del término ya que el autor caracteriza al protagonista por medio de este calificativo metonímico para connotar al emigrante recién salido de su tierra que no se había adaptado aún a la sociedad receptora. Es revelador que el nombre propio Farruco sea uno de los más elegidos por otros dramaturgos para roles protagónicos.

En cuanto a Salvador, el hijo mayor que retorna de España para hacerse cargo del negocio, es quien viene a ‘salvar’ a esta familia del desmembramiento y de la ruina moral. Se enamora de la ahijada de Farruco, Mariiña, diminutivo de María, nombre hebreo que significa entre otras acepciones *la señora, la elegida, la profeta, la vidente*, por encarnar los valores de la mujer gallega: el respeto, la conservación de la tradición familiar y el amor por la poesía en la figura de Rosalía de Castro.

La declaración de Salvador sintetiza su forma de pensar respecto de la Argentina y el lugar que en ella ocupaban los emigrados:

Ahora, prefiero escuchar, sentir la vibración del alma de este pueblo con el cual he de compartir trabajos y energías, conocer sus hábitos, costumbres y sentimientos... asimilándome en lo posible y cuanto antes, para dejar de ser un extraño o uno de los tantos extranjeros recalcitrantes! [...] Yo he cumplido con mi patria. No he salido huyendo de mi país, como muchos, y he emigrado, buscando horizontes nuevos y más amplios, en una aspiración noble. Soy un emigrado consciente y he llegado conociendo y amando ya a esta tierra de promisión y de libertad; y resuelto a ser digno de ella! (Acto tercero, escena V: 27)

Dentro de la producción de Alberto Weisbach, esta pieza es la que incluye mayor cantidad de rasgos, costumbres y reflexiones acerca de los gallegos en Buenos Aires. Ha permitido observar qué imágenes y qué creencias despertaban el interés o estigmatizaban a ciertos grupos y a sus miembros (Amossy y Herschberg Pierrot, 2005), a la vez que deja al descubierto que la

discriminación no siempre provenía del afuera; se trata de un ejemplo de autodiscriminación, aunque, finalmente, la actitud de arrepentimiento de la esposa y los hijos –mediada por Salvador y Mariiña– deja entrever una esperanza de reconciliación entre sus integrantes.

La comedia en dos cuadros de Rafael de Rosa y José Bugliot, *¡Gallego lindo!*, puesta en escena en julio de 1931 y publicada en la revista teatral, *La Escena*, N.º 703, de diciembre de ese año, refleja los valores familiares y la conservación de los rasgos idiosincráticos de la colectividad gallega.

Esta obra permite reflexionar sobre el proceso migratorio basado en la dinámica expulsión-atracción; quienes emigraban ponían sus expectativas de progreso y ascenso social en otros suelos; movidos por distintas causas –políticas, religiosas, culturales, económicas, entre otras– tomaban esa decisión y elegían el lugar de destino. También coadyuvaban las políticas migratorias implementadas por los países receptores, ya fueran de aceptación o de restricción.

En la República Argentina, se vio la necesidad de establecer normas tendientes a captar y encauzar el caudal migratorio que comenzaba a ser masivo. La sanción de la Ley de Inmigración, en 1876, fue trascendental para el futuro demográfico del país que necesitaba mano de obra calificada para el trabajo que cubriera las necesidades de un país que entraba de lleno en la modernidad. Asimismo, se equiparaban los derechos civiles de argentinos y extranjeros. Esta legislación permitió la implementación de una campaña de difusión en Europa sobre las posibilidades que se brindaban en la Argentina; se nombraron agentes de inmigración en Italia y en Austria, quienes hacían conocer las ventajas que ofrecía el gobierno argentino a todos quienes quisieran radicarse en el país, lo que permitiría concretar así los planes de colonización trazados. Resulta interesante destacar que la Argentina se constituyó en el país con mayor cantidad de inmigrantes de América Latina.

A este accionar gubernamental se sumó la labor que realizaron los integrantes de la colectividad gallega ya instalados en el país. A través de las redes de paisanaje y las “cartas de llamada” se establecieron estrechos vínculos que unieron la orilla gallega con la rioplatense. La función de estas cartas fue organizar el viaje de familiares, amigos o parroquianos que allende el mar esperaban la oportunidad de radicarse en tierras americanas. A veces eran escritas –en América– por personas a las que acudía el remitente, que no estaba alfabetizado, y luego eran leídas a los destinatarios por el cura de la parroquia, el boticario, el notario o quien contara con la instrucción básica que le permitiera comunicar las tan esperadas noticias. El arribo de amigos, familiares y conocidos de la misma aldea o ciudad, constituyó un hecho colectivo, de gran complejidad social, en el que incidieron factores propios del lugar de origen así como factores macroestructurales del país receptor, como es el caso argentino antes referido.

En *¡Gallego lindo!* se destacan la bondad innata de Antón y sus cuidados, como *pater familias*, para mantener la concordia en el seno del hogar porteño y, a la vez, sus valores al ayudar a los parientes que llegan a radicarse en la Argentina.

Según se indica en la didascalía inicial, la acción del Cuadro Primero se desarrolla en el taller de planchado que Antón ha ubicado en el patio de su casa; donde establece una pequeña empresa en la que realizan sus tareas sus hijas Filomena y Rosalía, e Isabel, su ahijada. El

protagonista es el encargado de fortalecer los vínculos entre los integrantes de su familia ante las desavenencias de sus dos hijas, distanciadas de sus parejas por diferentes motivos, y de ayudar a Isabel a resolver una cuestión de honor.

La acción del Cuadro Segundo se ubica en el mismo patio de la casa, con la diferencia de que se encuentra adornado para recibir a los paisanos que llegan de Galicia y que Antón ha ido a esperar. El dueño de casa es propietario de un pequeño campo en la provincia de Buenos Aires y lo ha ofrecido para que los recién llegados comiencen a trabajar en él.

Se trata de un típico cuadro de costumbres en el que no faltan el coro, las gaitas y los bailarines. Los paisanos traen noticias de la familia y del pueblo, lo que posibilita mantener el contacto con el terruño. El brindis y las palabras de Antón reflejan sus buenos deseos de bienestar para sus coterráneos: "... que esta tierra hospitalaria y generosa sea propicia a vuestra salud y vuestra fortuna! ¡Quisiera que a vosotros os fuera como a mí!" (Cuadro Segundo). A una indicación de Antón entran los gaiteros y todos lloran emocionados; la morriña se hace sentir... Antón comprende la angustia que los abrumba por haber dejado Galicia y destaca la generosidad de la Argentina en el diálogo que entabla con Amadeo –el novio argentino de su ahijada Isabel–:

Antón.- Los gallegos, quiero afirmarlo, viven en el corazón argentino con el mismo calor que en España.

Amadeo.- ¡En mi patria, hombres como usted no son extranjeros! ¡Un abrazo! ¡Por todos los argentinos!

Antón.- (Con igual ímpetu, y en el abrazo): ¡Por todos los gallegos!

Amadeo.- (En el abrazo, repite) ¡Gallego lindo! ¡Gallego lindo! (Cuadro Segundo).

Como se desprende del análisis de la pieza, Antón y su familia conforman un endogrupo en el que, desde el punto de vista social, los valores propios no se alteran. Más aún, se afirman cuando llegan los parientes, con quienes comparten experiencias de vida, el amor por el terruño y el anhelo de concreción de un futuro promisorio.

Al finalizar la obra, Antón se siente satisfecho pues ha podido solucionar los problemas de sus hijas y ahijada, y ha ayudado a sus compatriotas ofreciéndoles trabajo que han aceptado con regocijo y gratitud. Todo esto confirma que a Antón lo ha movido el deseo de lograr el bienestar familiar y que, a pesar de la distancia, se siguen conservando las tradiciones de la colectividad.

Conclusiones

Se ha querido demostrar que las obras del género chico criollo –como expresión cultural de valor testimonial– ponen en evidencia la labor de un importante número de dramaturgos rioplatenses que supieron plasmar, a través de una extensa producción, las problemáticas humanas que se vivieron en el Río de la Plata desde fines del siglo XIX hasta entrada la década del cuarenta del siglo XX. Además, al incorporar a actantes de distintas nacionalidades, temáticas populares, tramas que recogían hechos de la vida cotidiana y recuperaban la memoria de las distintas

colectividades retratadas, posibilitaron la creación de hábitos culturales para un público que antes no había tenido acceso al consumo de este tipo de bienes.

Las ideas expresadas en los sainetes fueron evolucionando de acuerdo con las épocas y respondieron a situaciones diferentes; muchas veces las nuevas imágenes erosionaban las antiguas, haciéndolas desaparecer o trasladándolas a la historia, pero subyacían en el imaginario colectivo, de allí la dificultad en desarticular los estereotipos. No obstante, al relevar, ubicar y analizar en los sainetes las distintas características que dieron forma en el imaginario colectivo al estereotipo gallego se observa una complejidad mayor en la construcción de los personajes gallegos que la que habitualmente le es asignada, a la vez que son de gran riqueza, en estas producciones, las consideraciones en cuanto a las peculiaridades de carácter, de comportamiento y de principios de los paisanos galaicos.

Se constata que los rasgos identitarios retratados cobran mayor espesor o revelan modificaciones en algunas de sus facetas, por lo que se puede afirmar que las obras del género chico, sin dejar de exteriorizar las particularidades del estereotipo, también mostraron la existencia de una imagen matizada que facilita una nueva percepción de la colectividad gallega. Se confirma, por una parte, que los roles desempeñados por los gallegos responden a los tipos idiosincráticos laborales, culturales y sociales que provenían del siglo XIX; pero, por otra, que no se circunscriben solamente a las características negativas, sino que se distinguen por facetas positivas, tales como ser leales, honrados, trabajadores y generosos; por mostrarse dueños de una sabiduría innata que se contraponen a la imagen de ignorancia, ingenuidad y sencillez con que se los identificaba; por el hecho de demostrar el amor a su patria de origen así como a la tierra que los recibió; por buscar denodadamente para sí y para su familia el anhelado ascenso social a través del estudio y del trabajo, y por estar imbuidos de firmes valores morales, comunitarios y familiares.

En consecuencia, se desprende que dentro de los posibles objetivos que los dramaturgos rioplatenses se plantearon, en relación con el colectivo gallego, pueden mencionarse: el que el público tomara contacto con los rasgos que los volvían reconocibles; que los mismos miembros de la colectividad se reencontraran con el idioma de la infancia, las costumbres, música y festividades de la aldea natal, y el deseo de incorporar a las mujeres y hombres de Galicia en el imaginario nacional, no solo para que se sintieran integrados en la comunidad sino para que también los nativos los pensarán como parte de un 'nosotros', de un proyecto común.

Autores y obras teatrales citadas

ARCOS Y SEGOVIA, LUIS DE, 1921. *Alma gallega*, Buenos Aires: *Bambalinas*, N.º 166.

CASAUX, ROBERTO, 1928. *Martorell, Magariños y Cía.*, Buenos Aires: *La Escena*, N.º 499.

DE LA TORRE, MARIANO, 1927. *El Gallego Mondoñedo*, Buenos Aires: *La Escena*, N.º 467.

DE ROSA RAFAEL Y JOSÉ BUGLIOT, 1931. *¡Gallego lindo!*, Buenos Aires: *La Escena*, N.º 703.

GARCÍA VELLOSO, ENRIQUE, 1921. *Morriña... morriña mía...!*, Buenos Aires: *Bambalinas* N.º159.

NOVIÓN, ALBERTO, 1924. *Airiños da miña terra*, Buenos Aires: *La Escena* N.º 310.

PAREDES, EMILIO, 1929. *¡Gallego y a mucha honra!*, Buenos Aires: *La Escena*, N.º 590.

RADA, MARIO Y ALBERTO, 1919. *Cosas del barrio* Buenos Aires: *El Teatro Nacional*, N.º 44.

ROBLES, JOSÉ, 1931. *¡Baja, Manolo!* Buenos Aires: *Bambalinas*, N.º 714.

WEISBACH, ALBERTO, 1921, *Farruco*, Buenos Aires: *La Escena*, N.º 145.

Bibliografía

Amossy, Ruth y Anne Herschberg Pierrot, 2005. *Estereotipos y clichés*, Buenos Aires: Eudeba.

Casadevall, Daniel, 1969. *Quién fue quién en el Teatro Nacional*, Buenos Aires: Ediciones culturales argentinas.

Castro, Rosalía De, 1993. *Cantares Gallegos de 1863, Obras completas de Rosalía de Castro. Vol.II*, Madrid: Turner.

Farías, Ruy, 2008. *Los gallegos en el imaginario argentino. Literatura, sainete y prensa*, A Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza.

Guidotti, Marina, 2007a. “Alma gallega en un país Centenario”, en *Actas de las Jornadas Buenos Aires Gallega, Inmigración, pasado y presente*, Buenos Aires: Comisión para la Preservación del Patrimonio Histórico y Cultural (CPPHC), 2007, ISBN 978-987-23708-4-8, 229-250.

Guidotti, Marina, 2007b. “La conformación literaria de la colectividad gallega en el género chico criollo 1890-1921”, *Signos Universitarios*, Año XXVI, n.º 42, *Extranjeros en Argentina*, 135-158.

Guidotti, Marina, 2008. *Los gallegos en el imaginario argentino. Literatura, sainete y prensa*, A Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza.

Guidotti, Marina, 2010. “La otredad y las fronteras. La situación del inmigrante gallego en las obras del género chico criollo”, II Jornadas de Literatura Argentina. *Encuentro de Culturas en la Literatura Argentina*.

Disponible en <http://p3.usal.edu.ar/index.php/gramma/article/view/1981/2508>

Halbwachs, Maurice, 2004. *La memoria colectiva*, Traducción Sancho - Arroyo, Zaragoza: PUZ.

Lojo, María Rosa (dir.), 2008. *Los gallegos en el imaginario argentino. Literatura, sainete y prensa*, A Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza.

Moya, José, 2004. “Vida institucional y social”, *Primos y extranjeros. La inmigración española en Buenos Aires, 1850-1930*, Buenos Aires: Emecé.

Núñez Seixas, Xosé Manuel, 2002. *O inmigrante imaxinario. Estereotipos, representacións e identidades dos galegos na Arxentina (1980- 1940)*, Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela.

Pelletieri, Osvaldo, 2002. *Historia del Teatro Argentino en Buenos Aires. La emancipación cultural (1884-1930)*, Buenos Aires: Galerna, Volumen II.

Pérez Prado, Antonio, 1973. *Los gallegos y Buenos Aires*, Buenos Aires: La Bastilla.

Piel, Josph, 1979. “Considerações gerais sobre toponímia e antroponímia galegas”, *Verba*, Anuario Galego de Filoloxía, Santiago: Universidad de Santiago de Compostela, n6.

Rojas Mix, Miguel, 2006. *El Imaginario. Civilización y cultura del siglo XXI*, Buenos Aires: Prometeo.

Ubersfeld, Anne, 1993. *Semiótica teatral*, Madrid: Universidad de Murcia.