

[Original]

## Apropiación del modelo extranjero y metateatralidad en la primera modernidad teatral argentina

GRISBY OGÁS PUGA  
Universidad de Buenos Aires (UBA)  
Consejo Nacional de Investigaciones  
Científicas y Técnicas (CONICET)  
R. Argentina  
✉

---

**Resumen:** En este artículo nos detendremos en piezas dramáticas de los autores Vicente Martínez Cuitiño y Francisco Defilippis Novoa. El estudio de la obra de estos dramaturgos es indispensable en tanto que realizaron los primeros gestos de modernización que explican coherentemente el posterior desarrollo, en el teatro argentino, de producciones plenamente modernas como la de Roberto Arlt. El dramaturgo Vicente Martínez Cuitiño nos interesa especialmente por ser uno de los menos estudiados y a la vez por presentar procedimientos dramáticos metateatrales de un alto nivel de innovación, relacionados con la apropiación de modelos extranjeros tanto dramáticos como teórico-estéticos.

**Palabras clave:** Intertexto – Metateatro – Modernización.

[Full paper]

### **Metatheatre and the Appropriation of the Foreign Model in Early Argentine Theatrical Modernity**

**Summary:** This article analyzes the dramatic works of Vicente Martínez Cuitiño and Francisco Defilippis Novoa and their essential influence for future generations as the first authors to venture into modernity. Both pioneers in their approach to modernization in Argentine theatre, they paved the way for subsequent modern productions by artists, such as Roberto Arlt. This work especially addresses the lack of scholarship on Cuitiño's work and analyzes the innovative metatheatrical content he employed as part of the appropriation of foreign models, both in themes and theoretical aesthetics.

**Key words:** Intertext – Metatheatre – Modernization.

---

## Introducción

El presente trabajo se inscribe en una investigación mayor sobre las formas y funciones de la metateatralidad en el teatro argentino del siglo XX, comenzando desde el período de la primera modernización teatral argentina (1920-1940). Estas formas a menudo se dieron en relación al proceso de recepción productiva (Grimm 1993) y apropiación de modelos teatrales extranjeros que circulaban en el Buenos Aires de la época. Si pensamos la productividad de textualidades extranjeras en nuestro teatro como un proceso de recepción productiva, entendemos que ese intertexto es apropiado y resemantizado en el contacto con los distintos campos sociales de la Argentina del período. Convencidos de que el teatro es un elemento simbólico y constructor de nuestra identidad cultural, concebimos la apropiación de modelos extranjeros en tanto práctica de recepción productiva, en fusión con las textualidades teatrales argentinas vigentes y preexistentes. Esta visión dialéctica del proceso de recepción del elemento externo, intenta dejar atrás enfoques deterministas que conciben el fenómeno en términos de influencia, como fuentes directas de los cambios producidos en el sistema.<sup>1</sup>

En este artículo nos detendremos en piezas dramáticas de los autores Vicente Martínez Cuitiño y Francisco Defilippis Novoa. El estudio de la obra de estos dramaturgos es indispensable en tanto que realizaron los primeros gestos de modernización que explican coherentemente el posterior desarrollo, en el teatro argentino, de producciones plenamente modernas como la de Roberto Arlt. El dramaturgo Vicente Martínez Cuitiño nos interesa especialmente por ser uno de los menos estudiados y a la vez por presentar procedimientos dramaturgícos metateatrales de un alto nivel de innovación, relacionados con la apropiación de modelos extranjeros tanto dramáticos como teórico-estéticos.

Los primeros intentos de renovación teatral en la época que nos ocupa, tuvieron mayor productividad en el circuito teatral culto. Si bien los dramaturgos precursores de la modernización del '30 formaban parte de ciertas elites intelectuales, no obstante generaron en su teatro producciones híbridas con lo popular. O sea, mixturaron lo nuevo extranjero —considerado culto— con nuestras formas expresivas tradicionales, como el sainete y la revista criolla. Este proceso de importar, traducir y construir lo propio (García Canclini 1992) se ha dado de manera peculiar en un país como la Argentina donde la afluencia inmigratoria ejerció su dinámica. Inclusive los dramaturgos más cercanos a

---

<sup>1</sup> Para profundizar en este tema, *cfr.* Ogás Puga (2011).

modelos europeos no fueron escritores miméticos, importadores de estéticas, sino que las introdujeron contextualizándolas en nuestra propia cultura.

Identificamos en el teatro culto de la década una marcada tendencia a la producción de un espacio de autocontemplación, textos que se vuelcan sobre sí mismos y reflexionan sobre las condiciones de su existencia. El espacio textual-escénico adquiere una autoconciencia escritural al ser utilizado para teorizaciones que aproximan el teatro a la teoría y a la crítica teatral. Es así como la metateatralidad aparece como principio constructivo en numerosos textos dramáticos de los autores estudiados.

La crítica ha considerado reiteradamente la influencia pirandelliana o la de Lenormand, a la hora de analizar formas teatrales como el grotesco criollo, procedimientos del tipo del teatro dentro del teatro o del expresionismo, pero por lo general, no ha tenido en cuenta este fenómeno dentro de un proceso de apropiación y resemantización. Analizamos entonces las apropiaciones de textualidades extranjeras en los dramaturgos de la década del '20, desde una categoría de tipo formal: la metateatralidad. Categoría que nos resulta metodológicamente operativa en el análisis y que nos evita reducir la interpretación a simples comparaciones y correspondencias entre autores y modelos.

Las características que englobamos desde un concepto amplio de metateatralidad, responden en su origen teórico a lo que por primera vez André Gide en su diario de 1893 denominó con la expresión *mise en abyme*, quien lo compara con el procedimiento heráldico de colocar, en el centro de un escudo, un segundo escudo que es réplica del primero en miniatura. Patrice Pavis explica que por analogía, es el procedimiento que consiste en incluir en la obra —pictórica, literaria, teatral— un enclave que reproduce alguna de sus propiedades o similitudes estructurales (1987 (1998):295). El concepto de *mise en abyme* es retomado de Gide y redefinido por Lucien Dällenbach (1977:18, 71), quien aplicándolo a la narrativa lo define como un espejo interno en que se refleja el conjunto del relato por reduplicación simple, repetida o infinita y aporética. Según los tipos de reflejo, Dällenbach distingue varias formas de *mise en abyme*, con diversos niveles de complejidad. Adaptando al drama algunas categorías, y asimismo, siguiendo las distinciones aportadas por la teoría de la enunciación, los «procedimientos de reflexión» podrían dividirse en:

1) Reflejos del código: enunciado que remite al código, teatro como tema.

2) Reflejos del enunciado: enunciado que remite al enunciado, teatro dentro del teatro.

3) Reflejos de la enunciación: enunciado que remite a la enunciación, acto de escritura-lectura y/o representación-expectación.

Estas distinciones son puramente teóricas y no necesariamente aparecen en forma pura o exclusiva en una obra. Sin embargo, estos procedimientos de reflexión, facilitaron nuestra lectura<sup>2</sup> de la metateatralidad especialmente en tres obras del dramaturgo Vicente Martínez Cuitiño: *Café con leche* (1926); *El espectador o la cuarta realidad* (1928) y *Muñecos de ocasión* (1928) y en dos piezas de Francisco Defilippis Novoa: *María la tonta* (1927) y *Despertate Cipriano* (1929).

### **Vicente Martínez Cuitiño: metateatralidad, vanguardia y teoría de la recepción en *Café con leche*, *Muñecos de ocasión* y *El espectador o la cuarta realidad***

Focalizamos el caso del dramaturgo Vicente Martínez Cuitiño,<sup>3</sup> cuya producción se desarrolló entre 1910 y 1940. Después de una primera etapa de producción dramática desde el realismo finisecular —*El derrumbe* (1909), *El malón blanco* (1912), y *La fuerza ciega* (1917)—, Martínez Cuitiño orientó su drama hacia problemáticas de raíz científica o expresión filosófica, ofreciendo obras de tendencia vanguardista como *Café con leche* (1926), *Muñecos de ocasión* (1928), *El espectador o la cuarta realidad* (1928), *Atorrante o la venganza* (1932) y *Servidumbre* (1938), entre otras. Si bien en el aspecto verbal su dramática seguía apegada a una retórica demasiado recargada, resintiendo a menudo la estructura teatral de sus obras, debe reconocerse a Martínez Cuitiño una gran capacidad de concretar variantes originales de los modelos teatrales europeos y

---

<sup>2</sup> Algunas aproximaciones sobre estos dramaturgos se presentaron en la ponencia «La productividad de las vanguardias europeas en los primeros modernizadores del teatro argentino: Martínez Cuitiño, Francisco Defilippis Novoa y Roberto Arlt», durante el *XI Congreso Internacional de Teatro Iberoamericano y Argentino* (Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, UBA, Agosto de 2002).

<sup>3</sup> Uruguayo [1887-1964] radicado en Argentina, fue un dramaturgo prolífico. Su primer estreno data de 1908 cuando la Compañía de José J. Podestá puso en escena su obra *El único gesto*. Durante cincuenta años no dejó de escribir teatro siempre atento a las corrientes renovadoras.

una elevada calidad intelectual que lo convierten en un exponente particular dentro del teatro argentino.

Las apropiaciones de impronta metateatral que realizó este autor fue uno de los gestos precursores más contundentes de la primera modernización teatral argentina, consolidada luego por el teatro independiente. La apropiación que estudiamos aquí se relaciona con teorías estéticas de las vanguardias europeas, contemporáneas a Martínez Cuitiño y que él incorpora resemantizándolas en su obra.

En primer lugar, tenemos en cuenta al autor en su condición de productor-emisor del texto dramático, condicionado por el campo teatral e intelectual de su tiempo: en Buenos Aires de esa época se venía incorporando el discurso sobre la vanguardia artística y crítica. Sabemos de la amistad del autor con el escritor Macedonio Fernández, fuerte divulgador de las nuevas ideas vanguardistas sobre el papel del lector en la literatura. Martínez Cuitiño no era ajeno al movimiento que pretendía una renovación vanguardista de las letras y del arte. En septiembre de 1929 pronuncia en Montevideo una conferencia titulada «Teatro de vanguardia»<sup>4</sup> en el marco de la decimocuarta sesión ordinaria del Instituto Popular de Conferencias. En ella distingue dos tipos de renovadores teatrales: 1) Teorizante (crítico). 2) De acción (*regisseur* o escenarista, que en la actualidad equivaldría a la figura del director). Entre los primeros renovadores del tipo «teorizante o crítico», destaca a Pirandello, Andreiev, Shaw, O'Neill, Lenormand. Entre los del segundo tipo —renovadores de acción—, nombra a Gordon Craig y a Copeau, entre otros.

Dentro de la producción dramaturgica del autor, destacamos la pieza *El espectador o la cuarta realidad*, de 1928, publicada por la revista de Argentores en 1935, subtitulada «*Escenas en libertad*», a modo de epígrafe. Esta obra fue estrenada el 5 de julio de 1928 en el Teatro de la Comedia por la Compañía Rivera de Rosas-Franco. Los roles principales estuvieron a cargo de José Franco, Eva Franco y Enrique de Rosas en el personaje del «Espectador». Historiadores teatrales, como Luis Ordaz (1957) han señalado a la vanguardia europea como motivadora directa de las indagaciones y experimentación de este texto. Se trata de una obra metateatral, con un alto grado de autorreflexividad, en tanto el teatro se toma a sí mismo como signo. Aparece en la obra un sistema de personajes metateatrales que representan cada uno de los roles que conforman

---

<sup>4</sup> En ella cita y evalúa a determinados autores, representantes de las vanguardias europeas que constituyen posibles intertextos en su obra.

el campo teatral en su conjunto: el dramaturgo («poeta» en la obra), el actor, el crítico, el periodista, el empresario teatral (o productor) y los músicos. Todos ellos se reúnen en un restaurante luego de una función de la compañía que conforman, para desagraviar a la actriz principal que durante la representación ha sido víctima de una silbatina del público promovida por un espectador. Espectador que luego irrumpirá en la cena de los artistas sin que ellos adviertan su identidad y que paulatinamente se irá convirtiendo en una especie de director de la improvisación teatral que surgirá con los mismos teatristas de la comedia que, pocas horas antes, él mismo había presenciado e interrumpido. Recién al final de la cena y de la obra, «el espectador»<sup>5</sup> es identificado como el agresor de la frustrada función.

En la pieza de Pirandello *Ciascuno a suo modo* (1924), se exponen los cuatro planos o perspectivas teatrales: autor, personajes, actores, público y crítica. El dramaturgo italiano suma esta cuarta dimensión del espectador que de hecho no estaba en *Sei personaggi in cerca d'autore* (1921). Por primera vez, en una obra de Pirandello —y seguramente, también por vez primera en el teatro moderno occidental—, escenario y platea interactúan, criticando la propia dramaturgia. Martínez Cuitiño, conocedor del teatro europeo, debió tener acceso a las ediciones de Pirandello que circulaban en Argentina. Por otra parte, *Ciascuno a suo modo* se estrenó en Buenos Aires en 1925 por la Compañía Darío Niccodemi. La intertextualidad en *El espectador y la cuarta realidad* de *Ciascuno a suo modo* es observable, tanto en el nivel semántico como en el composicional. Por lo cual es posible que el dramaturgo argentino retomara la idea de la intromisión del espectador en su pieza a partir de la obra pirandelliana.

En *El espectador...*, el personaje homónimo funciona como portavoz del autor. A través de él, Martínez Cuitiño expone en la obra su teoría de las cuatro realidades: 1) la factual; 2) la autoral; 3) la interpretativa y 4) la de la recepción. La factual corresponde a la vida misma y tiene una dimensión social, al igual que la cuarta, la del espectador o «de recepción». La autoral se refiere a la forma artística otorgada a la realidad primera por un sujeto creador y, al igual que la tercera realidad, la del intérprete o actor, posee una dimensión individual. Sin la cuarta realidad —la del espectador—, la obra no existiría, ya que no podría interpretarse:

---

<sup>5</sup> Se hacen patentes en el personaje del «Espectador», los ideogramas pirandellianos de la alienación y de la relatividad del conocimiento de la verdad (López 1997:137).

Espectador: —Un espectador es un individuo que contempla. Las cosas no valen sin él.

Actor: —¿Que no valen sin él? ¿Cómo se atreve a afirmar semejante disparate?

Crítico: —Quiere decir que este bandoneón, por ejemplo, no vale sin él.

Espectador: —Eso es. Perfectamente. Usted me ha entendido. Un bandoneón dormido no vale nada. Vale con un ejecutante. Y un ejecutante a quien no oyen o no ven, es como un bandoneón dormido, es decir, no vale nada. Si usted se mandara mudar, caro señor, el bandoneón valdría lo mismo, acaso valdría más, porque usted lo gasta. Usted actor vale porque yo lo oigo, no porque sea mejor que yo. ¿Estamos señores...? Los tesoros de Tutankamón no valían nada, con ser menores que el actor, hasta que no pudimos admirarlos. ¿Estamos?

Actor: —Usted está diciendo tonterías... (Martínez Cuitiño 1928 [1935]:22).

A partir de aquí la obra plantea una serie de reflexiones estético-teatrales en general, haciendo hincapié en la recepción —que el autor denomina cuarta realidad—, desde un enfoque comunicacional. Pavis, retomando los aportes de Jauss (1978), destaca el hecho de que el «sujeto percibiente participa activamente en la constitución de la obra [de un modo tal que], su trabajo coincide con el del crítico y el del escritor» (1987 (1998):385). Cuitiño agrega también a la analogía, la semejanza con la actividad del actor:

Espectador: —El espectador, señores, impone con su presencia verdad a la fantasía, realidad a la ilusión, dinamismo a la farsa escénica. Cuando él cree lo que ve, los actores le animan esa creencia y tratan por todos los medios de que el espectador se olvide de sí mismo para vivir en el ambiente de la mentira o la ilusión (...), crea en el actor el poder de su mentira porque sin él el actor no se tomaría ningún trabajo. Y entonces [el espectador] es un creador, un creador que se olvida de sí mismo, como el intérprete, que si no se olvida de sí mismo no es tampoco un intérprete (1928 [1935]:32).

Siguiendo la línea metateatral, en la tarea del espectador se establece otra analogía con la función del «director». La escena en que el espectador de Cuitiño comienza a intervenir en la dirección de un improvisado cuadro musical, nos recuerda la idea grotowskyana sobre el director como espectador de profesión.

Llaman la atención ciertos conceptos esbozados en la obra alrededor del tema de la recepción que parecieran adelantarse —por más de treinta años— a

categorizaciones desarrolladas por Jauss en los años setenta, quien distingue tres núcleos relacionados que podemos reconocer en la obra de Cuitiño: *recepción-efecto*; *tradición-selección*; *horizonte de expectativa-función de comunicación*. Según Jauss (1978), «efecto» es el aspecto determinado por el texto, supone una apelación o irradiación del texto e implica un «receptor implícito». «Recepción» es el elemento determinado por el destinatario, que es un «receptor explícito» condicionado por su horizonte de expectativa estético y social. Identificamos ambos receptores, o sea, las categorías *efecto-recepción*, en la siguiente situación dramática de la obra de Martínez Cuitiño:

Espectador:— ... Shakespeare escribía para espectadores.

Actor:— Que ya han muerto. (...)

Espectador: —Lo que usted quiere decir, señor actor, es que hay dos clases de espectadores.

Crítico: —¿A ver? ¿A ver cómo es eso?

Espectador: —El de ayer y el de hoy, o mejor dicho, el de hoy y el de mañana; el espectador inmediato y el mediato. Y que ambos son distintos (Martínez Cuitiño 1928 [1935]:23).

En el ejemplo que da el personaje de Cuitiño, *efecto* y *recepción* de la obra shakespeariana se articulan entre un sujeto presente y un discurso pasado. El receptor explícito del presente descubre la respuesta implícita contenida en el discurso pasado y la percibe como respuesta a una cuestión que le interesa plantear actualmente. El carácter artístico de la obra mantiene abierta y presente —pese al tiempo—, la significación implícita que nos habla en la obra desde el pasado y que el receptor explícito puede actualizar. Por eso Jauss (1978) reconoce un carácter dialógico y no monológico de la significación de una obra. En los parlamentos recién citados reconocemos claramente también, la tercera categorización de Jauss, la de *horizonte de expectativa y función de comunicación*, en tanto el ejemplo alude al camino que transita la obra desde el horizonte de expectativa en el momento de su aparición y su relación con los nuevos horizontes que se re-actualicen en su proyección de futuras recepciones. Completando la cita anterior, el diálogo en torno a los dos tipos de espectadores, continúa así:

Crítico: —¿Y cuál es el mejor...?

Espectador: —El de mañana.

Crítico: —¿Por qué?



Espectador: —Porque asegura la eternidad de la obra (1928 [1935]:23).

Y más adelante, criticando al actor y al empresario su actitud comercial, agrega:

—A usted, le interesa el espectador de hoy. Nada más. A un gran autor, a un genio, puede interesarle el de mañana, porque es el que asegura la vida de la obra (...) (*Ibíd*: 24).

Podemos intuir aquí la segunda categoría, *tradición y selección*, donde el teórico alemán (Jauss 1978) define cómo nuestra comprensión del arte está condicionada a la vez por cánones estéticos históricos (clásicos) en su mezcla con los de institucionalización latente, que permiten el surgimiento de las innovaciones. Una tradición elegida y otra inconsciente. Por eso concluye en que toda tradición implica una selección.

En la obra que analizamos existen muchas otras reflexiones estéticas y teatrales acerca, por ejemplo, de la autorreferencialidad del arte, de la teatralidad de la vida cotidiana. También esboza interesantes visiones sobre una teoría de la actuación, donde el proceso de identificación del espectador se plantea con original hibridación entre el ilusionismo aristotélico y el distanciamiento brechtiano. Evidentemente, la reflexión estética del autor, promovida por su lectura de las ideas vanguardistas sobre el arte, contribuyó a la innovación en su dramaturgia en un proceso dialéctico de incorporación de teorías estéticas europeas en la textura del teatro argentino vigente. En *El espectador o la cuarta realidad*, Cuitiño habla del teatro de su época, de la comedia asainetada, de la revista. Un ejemplo de esto es la incorporación de un personaje típico criollo, «Teva» («vate», al revés), quien en un parlamento critica los diversos elementos del teatro comercial de la época:

Teva: —(Refiriéndose a la primera actriz) La maleva no sabe nada! El poeta parla chomu, tiene más palabras que un gallego catedrático. El crítico no mangia ni medio a pesar de su dentadura. El empresario es un cafiolo trompa y usurero, fabricante de secciones que nos parte la noche y el alma! Yo soy la sinceridad... (Martínez Cuitiño 1928 [1935]:16).

Cuando esta obra se estrena en Barcelona, la crítica del periódico *El Noticiero Universal* advierte que:

Los escritores sur-americanos que se dedican a cultivar el teatro, ofrecen una curiosa nota digna de ser apuntada, y esta nota consiste en que en sus obras la aportación de elementos extranjeros no ahoga nunca el ambiente del país; al contrario, procuran asimilarlos a las necesidades culturales propias, con elevado fin de enseñanza. Es un fenómeno de asimilación que sirve para purificar el alma popular (*cit. in* Martínez Cuitiño L. 1998:90).<sup>6</sup>

No estamos de acuerdo con que el fenómeno de apropiación, llamado aquí «asimilación», deba servir para «purificar» ningún «alma popular». Pero sí estamos convencidos de que esta obra significó un aporte fundamental en la modernización teatral argentina, como innovación dramática, coherente con la incipiente reflexión que sobre la vanguardia se estaba produciendo en nuestro país en aquellos años veinte.

Sectores de la crítica porteña de la época ya habían empezado a reconocer piezas como la de Cuitiño, como representantes de la incipiente vanguardia teatral argentina. No se dudó en afirmar que *El espectador o la cuarta realidad* se trataba de «la obra vanguardista de la escena nacional (...) Martínez Cuitiño ha conquistado todo lo que se le pueda exigir a un autor: originalidad, innovación, honestidad literaria, inquietud intelectual, observación y estudios psicológico-filosóficos» (s/a, 1928).

La obra de Martínez Cuitiño, *Café con leche* (1926), fue estrenada el 16 de abril de 1926, por la compañía de Pascual Carcavallo, en el Teatro Nacional. Estructuralmente se desarrolla en un acto único, con acciones paralelas y situaciones que se abren y se cierran resolviéndose autónomamente, casi siempre rematadas con una situación cómica. La obra, ambientada en un típico café porteño, es un retrato de la época y especialmente de la problemática de la clase burguesa.

Luis Martínez Cuitiño (1998), en su estudio sobre la obra de su tío Vicente Martínez Cuitiño, reconoce, en *Café con leche*, una autotextualidad explícita — en tanto forma metateatral— que, desde nuestra lectura, creemos aún muy limitada. La metateatralidad recién puede notarse francamente a partir de *El espectador o la cuarta realidad*. El tópico de la recepción del público está planteado como tema, sobre todo desde el nivel discursivo. El espectador aparece incorporado a la ficción como un personaje clave, adquiriendo un protagonismo absoluto en la trama, con lo cual el autor destaca el papel activo

---

<sup>6</sup> Citado sin datos, del archivo personal del dramaturgo, por Luis Martínez Cuitiño (1999).

que juega la categoría «espectador-receptor» en la producción de sentido de una obra. Esto queda explicitado en distintas formas: además de su desarrollo en el nivel discursivo y temático y de su inclusión en el sistema de personajes, aparece planteado en las indicaciones para la puesta en escena o didascalias.

En este sentido, *El espectador o la cuarta realidad* constituye un caso de metateatralidad temática, puesto que el enunciado remite al código —en este caso al código teatral— y a todo lo referido al universo dramático-teatral. Entramos en el primer tipo de reflejo que explicitamos al principio de este artículo: «reflejos del código», según la categorización propuesta. En esta obra, el teatro se toma a sí mismo como tema, se refiere a sí mismo como signo. Desde este punto es que decimos que Martínez Cuitiño realiza reflexiones metateatrales. La obra se plantea con un detallado desarrollo argumentativo sobre el teatro entendido como fenómeno comunicacional, enfocando específicamente la instancia de la recepción, denominada por el autor como «cuarta realidad».

Identificamos otro nivel metateatral más profundo, en ciertas escenas de la obra, donde el personaje del «Espectador» se convierte en director de improvisados cuadros musicales representados por la compañía teatral. Estas micro-obras dentro de la obra, corresponden al segundo nivel de la distinción metodológica: «reflejos del enunciado», cuando el enunciado remite a otro enunciado incluido, presentando distintas dimensiones de ficcionalidad; lo que conocemos comúnmente como teatro dentro del teatro.

En algunos de los parlamentos del protagonista, Cuitiño desarrolla —aunque discursivamente— una teoría acerca de la teatralidad de la vida cotidiana. Citamos un fragmento de la escena en la que el «Espectador» viene dialogando con el «Actor» de la compañía sobre la importancia de la función del espectador:

Actor: —Eso será en el teatro. Aquí no lo necesitamos. Estamos fuera de las tablas y nuestra animación depende de nosotros mismos y no del espectador. (En ese momento llega de la calle el eco de un tumulto. El murmullo crece hasta que se concreta en palabras ásperas y altisonantes, en voces vulgares y ruidosas) (Martínez Cuitiño 1928 [1935]:22).

En este momento de la trama los personajes-artistas observan una pelea callejera por una ventana del restaurante donde se encuentran; con la

particularidad de que los personajes de la trifulca advierten que están siendo observados. Una vez concluido este espectáculo cotidiano, que dentro de la ficción de la obra corresponde a una ficción paralela, el espectador agrega:

—¿Han visto ustedes?... Un espectador es siempre un motivo de animación. Se habían arreglado porque estaban solos. En cuanto nos tuvieron como espectadores se animaron y produjeron una pobre realidad. (...) El espectador es siempre un motivo de animación, en el teatro y en la vida (*Ibíd*:22-23).

Esta situación dramática también corresponde al segundo grado de metateatralidad. La diferencia con la situación del «teatro dentro del teatro» es que en este nuevo ejemplo basta con que la realidad descrita aparezca como ya teatralizada. Es el caso de obras como *La vida es sueño* de Calderón de la Barca. Creemos que la metáfora de la «vida como teatro» o del «teatro de la vida» responde a la sensación de que la creación, aunque limitada, es una ilusión benéfica en tanto cosmos mejor ordenado que la vida. Técnicamente esto también se realiza sustituyendo la clásica cuarta pared por la convención del teatro dentro del teatro que produce una multiplicación de ficciones, recurso que, en cierta medida, logra un anti-ilusionismo y un efecto distanciador.

La obra *Muñecos de ocasión*<sup>7</sup> fue escrita también en 1928, a sólo seis años del estreno de *Seis personajes en busca de autor* en Buenos Aires, cuando la presencia pirandelliana era notable. En *Muñecos de ocasión* la acción dramática se estructura a partir del conflicto de los actores entre bambalinas, que forman parte de la escena. Se establecen argumentos paralelos: el diseñado por el dramaturgo real —Vicente Martínez Cuitiño— y el de otro escritor que se le adelantó —el autor «fotográfico»— quien trasladó al escenario el conflicto de los actores tal como ocurrió en la realidad primera. Según Luis Martínez Cuitiño (1998), el personaje del autor se encuentra en el segundo acto entre los espectadores, en tanto espectador privilegiado, ya que su cualidad de autor dramático lo habilita para reconocer la maquinaria teatral, convirtiéndose en crítico.

---

<sup>7</sup> Conocemos esta obra a través de la referencia crítica que de ella realiza Luis Martínez Cuitiño (1998), ya que el texto pertenece al archivo privado del autor y actualmente no se encuentra su publicación

El personaje de «director» de la pieza que se va a montar dentro de la obra, explica que el autor no acuerda con el estilo folletinesco y sensacionalista que los actores han producido desde la vida real y se resiste a escribirlo. Consecuentemente el otro autor no real-ficcional, reproduce la realidad y los actores-personajes terminan representándose a sí mismos y funcionando, tal como alude el título, como «muñecos de ocasión». Como ya hemos apuntado en el primer apartado, el procedimiento del personaje autónomo que tiene vida independiente a la de su creador, ya había sido explotado por Pirandello.

Por su estructura y niveles del conflicto, esta obra se encuadraría perfectamente en el tercer nivel de la categorización metodológica, «reflejos de la enunciación», en que el enunciado-obra se refiere al acto mismo de su enunciación-escritura-puesta en escena. Se evidencia la naturaleza misma del teatro como drama de la representación y de la escritura dramática como drama de la creación, o el eterno conflicto entre la realidad y la copia, entre la presentación y la representación. Nuestra interpretación de esta obra coincide con las explicaciones de Pavis (1987 (1998):295) para textos contemporáneos que intentan abismar su propia práctica de escritura y convertir su problemática de creación y de enunciación en el centro de sus preocupaciones especulativas y de sus enunciados.

Como vimos, las obras de Martínez Cuitiño transitan los tres niveles de metateatralidad: el del código, el del enunciado y el de la enunciación, que implican diferentes grados de complejidad. Esta propuesta metodológica para el análisis del funcionamiento de la metateatralidad en relación a la apropiación y resemantización de los modelos extranjeros, si bien parte del estudio inmanente de los textos no deja de lado la dimensión histórico-social del campo teatral porteño. En el proceso de recepción productiva de los modelos extranjeros, las obras a las que hicimos referencia resemantizaron esos modelos con rasgos propios del teatro argentino vigente: el sainete, la comedia asainetada y la revista. En el caso de *Café con leche* y *Muñecos de ocasión*, aparecen rasgos del sainete criollo. En *Café con leche* la puesta en escena presentó dos novedades: Libertad Lamarque interpreta el tango «Déjalo», con letra de Cuitiño y música de Merico. Presenta, además, el procedimiento formal de un intermedio a telón abierto con el fondo musical de un tango que interrumpe la acción. Por otra parte, el texto retoma componentes del sainete, sobre todo la mezcla heterogénea de personajes de diferentes nacionalidades y estratos sociales, explotando el uso del lunfardo para ciertos personajes de tipo. La obra, ambientada en un típico café porteño es un retrato de la época, y

especialmente de la problemática de la clase burguesa. Otro elemento proveniente del sainete es su final precipitado, que cambia inesperadamente la atmósfera que se venía dando.

Ambas piezas presentan la heterogeneidad de los grupos humanos, personajes típicos de la noche porteña como el jugador, el poeta arrabalero, el mozo gallego, el canillita o el atorrante. De la revista se toman los intermedios musicales y las referencias a episodios de la actualidad porteña de la época. En *El espectador o la cuarta realidad* Cuitiño alterna personajes intelectuales — portavoces de sus teorizaciones sobre el teatro— con personajes criollos típicos que incorporan el habla al revés y el lunfardo; a la vez que realiza una marcada crítica al teatro comercial de su época. De esta forma se resemantiza el modelo extranjero en función de procedimientos que intentan responder a inquietudes nacionales. Podemos afirmar entonces que no se trata de un mero «trasplante» sino de reelaboraciones que pretendían, en definitiva, contribuir al cambio en los campos estético y social; hecho que constituyó el *leitmotiv* y tal vez el logro del proyecto creador encabezado por Barletta en el Teatro del Pueblo años después. Con Roberto Arlt como dramaturgo clave del movimiento independiente se solidificarán estos procedimientos de apropiación.

Entonces, si bien esta línea de primeros modernizadores recurría a una estilización en contacto con modelos europeos, lo hacía desde el interés por la renovación de nuestro teatro nacional, y en compromiso permanente con las problemáticas de su tiempo.

### **Francisco Defilippis Novoa: metateatralidad, expresionismo y pirandellismo en *María la tonta* y *Despertate Cipriano***

Francisco Defilippis Novoa<sup>8</sup> se inició con comedias costumbristas pero luego demostró ser un frecuentador del teatro europeo moderno y un admirador de la vanguardia. Ordaz (1957:148-156) reconoce dos épocas de su producción; a la primera, de cohorte realista y de personajes románticos corresponden: *El día sábado* (1913), *La casa de los viejos* (1914), *El diputado de mi pueblo* (1918), *La madrecita* (1920), *El turbión* (1922), *La samaritana* (1923); y a la segunda etapa, renovadora, en que sigue los modelos de vanguardia: *Los caminos del mundo*

<sup>8</sup> Nació en Paraná, Entre Ríos [1890-1930]. Dejó una producción de más de treinta obras.

(1925), *María la tonta* (1927), *Despertate Cipriano* (1929) y *He visto a Dios* (1930). Si bien se inició con una técnica cercana al realismo costumbrista y en su primera etapa participó del circuito popular comercial, pronto se interesó por las nuevas tendencias renovadoras del teatro de vanguardia europeo y expresó esta actitud en la mayoría de las obras de su última etapa. En este autor notamos un mayor impacto de las vanguardias europeas —en relación acon Martínez Cuitiño—, aunque todavía manteniéndose en una modernización limitada, con respecto a la que se concretará luego en la obra de Roberto Arlt.

El teatro de Defilippis Novoa poseía una retórica con introducción de recursos líricos, de belleza expresiva y profundo contenido humano. Si bien su teatro era profundamente cristiano y se basaba en los conceptos fundamentales de la doctrina cristiana con alusiones a la Biblia, el dramaturgo supo darle a esta temática un sentido más humanista que religioso y le imprimió a nivel formal la tónica de los nuevos procedimientos de la dramaturgia moderna con una visión vanguardista de la escena. En este sentido, la mayoría de sus personajes cumplían funciones alegóricas, tenían un motivo de ser, una misión redentora que cumplir, y sus reacciones equivalían simbólicamente a las luchas, dolores y esperanzas de la humanidad. Personajes siempre sufrientes y resignados, que no conocían la rebeldía y preferían, en cambio, el perdón y la redención.

En relación a su contacto con los modelos teatrales extranjeros Ordaz (1957:149) asegura que Defilippis Novoa conoció en profundidad a los nuevos dramaturgos europeos, de quienes en varias ocasiones fue traductor, asimilando todo aquello que era útil a su poética particular. Asimismo, conocía las experiencias que los grandes directores se hallaban realizando en los escenarios de Francia, Inglaterra, Rusia y Alemania. Al igual que Martínez Cuitiño, comunicó sus ideas sobre el teatro de vanguardia.<sup>9</sup>

Asimismo, Ordaz señala que en la obra de Francisco Defilippis Novoa se observan las «influencias» —que aquí llamamos «apropiaciones»—, del expresionismo alemán en piezas como *María la tonta* (1927) en la que

---

<sup>9</sup> En un reportaje publicado en *La Razón* (2 de julio de 1930), Defilippis Novoa exponía sus juicios sobre el teatro de vanguardia, con motivo del estreno de *He visto a Dios*: «El vanguardismo heroico ha cumplido su misión: abrir brecha, indicar nuevos rumbos y abrir los caminos de la fantasía, de la interpretación del hecho real, en contraposición con la fotografía del hecho en que fincaba el arte el viejo sistema (...) París es el mejor laboratorio, los vanguardistas de ayer pasan al día siguiente a ser actuales y no resistidos, el caso de Lenormand». En esta declaración, Defilippis reconocía además a Pirandello, Rosso di San Secondo y Chiarelli.

sorprenden las cercanías de personajes y reflexiones con el texto de *Gas*, de Georg Kaiser y agrega que «aunque bajo la influencia intelectual de la vanguardia dramática europea, calificó su pieza como “misterio moderno”» (1992:41). *María la tonta* (1927) constituye una de sus obras más logradas. La protagonista simboliza una especie Virgen María, madre de un futuro Dios, de un nuevo Cristo. En cuanto a su filiación expresionista Dubatti (2002:495) ha señalado que la pieza condensaría la fusión de las dos líneas del expresionismo señaladas por Brugger,<sup>10</sup> en tanto se valoriza lo divino, celestial, lo trascendente —en definitiva la línea metafísica—, a la vez que se critica negativamente el aspecto social presentado.

Es necesario aclarar que al igual que Martínez Cuitiño, Defilippis Novoa se apropió de procedimientos expresionistas en mezcla con convenciones teatrales finiseculares nacionales, por ejemplo las pertenecientes al realismo costumbrista de su primera etapa dramatúrgica, lo cual se observa, por ejemplo, en los primeros retablos de *María la tonta*.

Lo mejor de sus obras breves y a la vez el magnífico anuncio de lo que pudo ser el teatro definitivo de Defilippis Novoa, fue su pieza *He visto a Dios* (1930). Protagonizada por Luis Arata en 1930 fue la última obra que estrenó Defilippis antes de fallecer. Cabe destacar que esta obra se encuadra en el «grotesco criollo» inaugurado por Discépolo.

Defilippis participó activamente en la línea modernizadora que va desde Sánchez hasta Arlt, pasando por Discépolo, Martínez Cuitiño y Eichelbaum. En este sentido, su obra *Tu honra y la mía* (1925)<sup>11</sup> sería el segundo texto pirandelliano del teatro nacional; el primero fue *Muñeca* (1924), de Discépolo (Pellettieri 2002:491).

La pieza *Despertate Cipriano* (1929) crea una situación pirandelliana: la de un personaje que se fabrica una ficción paralela, compensadora de su realidad hostil, una mentira que él también termina creyendo, que consiste en inventar una posición social y económica que no posee, sumiendo a su familia en la ruina y la humillación. Podríamos ubicar este texto en el segundo nivel de la categorización para el análisis de la metateatralidad, es decir, el que corresponde a los reflejos del enunciado —enunciado que remite a otro

<sup>10</sup> Brugger (1968) distingue dos líneas dentro del expresionismo: una militante, de crítica social (*Los destructores de máquinas* de Georg Kaiser) y otra línea de tipo metafísica-ética.

<sup>11</sup> Esta pieza es intertextual con *Vestir al desnudo* de Pirandello, obra que Defilippis conocía a fondo por haberla traducido al castellano.



enunciado en su interior—, aunque en una instancia incipiente. Si bien se da el juego del teatro dentro del teatro, modelizado con rasgos del grotesco (como lo trágico y lo cómico y la dualidad entre rostro-máscara), este nivel no llega a crear espacios autónomos dentro de la ficción. La dualidad del personaje, además de darse en el espacio de la conciencia en tanto es el resultado de un conflicto interior entre el «ser» y el «parecer», se da exteriormente por la aparición de un personaje que funciona como su doble, denominado por el hablante dramático básico como «el otro yo» de Cipriano, posibilitado por el procedimiento del autoengaño propio del grotesco. Otro rasgo pirandelliano de la obra es la constante relativización de la realidad en la que se van filtrando diversos niveles de fantasía provenientes de la imaginación de Cipriano, hasta llegar a homologar completamente ambos universos, cuestionando los límites entre ficción y realidad:

Cipriano: (refiriéndose a Bitter, su «otro yo»): ¿Existes? ¿Sos Bitter Angostura, buscador de changas que me permiten vivir, o no sos otra cosa que una sombra de mis pensamientos? ¿Sos un ser real o sos un loco? (Defilippis Novoa 1929 [1967]:74).

Tanto en *Despertate Cipriano* —que presenta una relación intertextual con *Enrique IV* de Pirandello, en cuanto al tratamiento de la alienación del protagonista— como en *María la tonta*, los actantes sujetos se caracterizan por un tipo de conciencia inestable o borrosa (Gravier 1967) que se presenta con un desdoblamiento de la conciencia —en el primer caso— o con una identidad confusa<sup>12</sup> —en el segundo—.

*María la tonta* (1927), presenta una trama aparentemente lineal alrededor del tema de la marginalidad de los hombres provocada por una sociedad injusta. El personaje de María aparece como el chivo expiatorio de las culpas sociales. El trasfondo religioso de la serie pecado-castigo-expiación, es el eje argumental que encarna la tesis de que la única justicia verdadera es la divina. A pesar de

<sup>12</sup> Dubatti señala en esta pieza el rasgo expresionista de mostrar en los personajes predisposiciones patológicas, en tanto «María» es «tonta», «la Vieja», parece «deficiente mental» y el conjunto de los suicidas también parecería atravesado por patologías psíquicas. Sin embargo, «este aspecto no debe vincularse con una intención naturalista sino que está articulado hacia la constitución de los personajes expresionistas como “almas” de difícil comprensión, lo que implica a su vez renunciar a abordar sus conciencias mediante estrategias exteriores» (2002:497).

tratarse de una obra construida a partir de una fuerte tesis moralista y con intertextos bíblicos, incluye elementos provenientes del expresionismo y del suprarrealismo, resemantizados con rasgos propios del teatro argentino finisecular. Los procedimientos suprarrealistas en *María la tonta* consisten en la creación de un espacio onírico que constituye una subrealidad incluida en la realidad primaria de la trama. En este sentido Lafforgue ha señalado que en el expresionismo teatral «la realidad se articula en dos planos, de modo tal que detrás del normal de todos los días él advertirá la presencia de una dimensión trascendente» (1970:27). Esta segunda dimensión se logra en la obra en cuestión a partir del recurso del desdoblamiento de los personajes. María, el personaje marginado —una deficiente mental— se transforma en María, la Madre de Dios, mientras que el personaje de «la vieja» —una mendiga insolente— se convierte en María Magdalena. Por otro lado, aparecen nuevos personajes de carácter simbólico (como «la eternidad» y «Jesucristo»). Desde la puesta en escena indicada en las didascalias se diseña este segundo espacio detalladamente a partir del trabajo con la luz, que crea la atmósfera de nimbo que constituye el espacio trascendente o sub-real.

Una innovación importante para el teatro argentino de la época es el planteamiento de todo un acto sin parlamentos, desarrollado únicamente a partir de las acciones físicas de los personajes, que conforman una suerte de coreografía acompañada de una voz en *off* no anclada en ningún personaje, cuya función —según la indicación para la puesta en escena— es la de «reflexionar sobre la justicia divina». Este acto explota los códigos visuales y escénicos, por lo que podemos decir que constituye uno de los primeros intentos de conformar un teatro de imagen. Por otro lado, este acto produce un quiebre del texto dramático —y como consecuencia, un efecto de distanciamiento— entre la línea de acción realista que se venía dando desde el principio de la obra y la segunda parte, en la cual comienzan a incluirse escenas ya no lineales sino con diversos niveles de ficcionalidad. Otro aspecto que contribuye a crear distanciamiento son las indicaciones del hablante dramático básico en las que esboza su intencionalidad: que el espectador tome conciencia del tema y asuma una posición crítica: «Una voz llega al espectador, como si fuera la de su propia reflexión» (Defilippis Novoa 1927 [1967]:37).

Todas estas características nos conducen a incluir este texto también dentro de la segunda categoría metodológica —de un modo más notable que en *Despertate Cipriano*—, correspondiente a los reflejos del enunciado, o sea, cuando en la obra aparecen diferentes niveles de ficcionalidad.

## Conclusiones

En este artículo ensayamos una metodología para el análisis de la metateatralidad en relación con la apropiación de los modelos extranjeros en los dramaturgos precursores de la primera modernización teatral argentina. De esta manera, intentamos dar una respuesta —incompleta y transitoria aún— sobre un aspecto clave, una cuestión que se ha preguntado la crítica y la historiografía sobre teatro argentino y que retomamos en el diálogo intersubjetivo de la investigación: ¿Cómo se procesaba lo intercultural, cómo se producía el diálogo simultáneo con lo extranjero en nuestro medio teatral local?

Consideramos que en un primer momento, a mediados de la década del '20, la recepción productiva inmediata de los modelos teatrales extranjeros tomó, en general, aspectos semánticos de esas textualidades, sobre todo los relativos a la tematización de la teatralidad y de los problemas de la personalidad, ejecutando, con moderadas variantes, procedimientos compositivos como el teatro dentro del teatro y el personaje autónomo. Los rasgos metateatrales que aparecen de un modo incipiente en la producción de Defilippis Novoa, Martínez Cuitiño y otros precursores de la modernización del 30, tuvieron su continuación y afianzamiento en la obra de Roberto Arlt, quien produce la plena concreción de apropiaciones de los modelos extranjeros. En línea coherente con las innovaciones de Martínez Cuitiño y Defilippis Novoa, se instauran tres piezas paradigmáticas de Arlt: *Trescientos millones* (1932), *Saverio el cruel* (1936) y *El fabricante de fantasmas* (1936).

Intentamos demostrar que los diversos procedimientos metateatrales funcionaron durante el período de la primera modernización como forma de anclaje, de resemantización del intertexto vanguardista extranjero. ■

## REFERENCIAS

- BRUGGER Ilse M. de  
1968 *El expresionismo*, Buenos Aires: CEAL, 1968.
- DÄLLENBACH Lucien  
1977 *Le récit spéculaire*. Paris: Le Seuil.
- DUBATTI Jorge  
2002 «Precursores de la modernización del treinta. Concepción de la obra dramática», en PELLETTIERI Osvaldo (dir.), *Historia del teatro argentino en Buenos Aires. La emancipación cultural (1884-1930)*, Buenos Aires: Galerna, Vol II, pp. 492-503.
- GARCÍA CANCLINI Néstor  
1992 *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, Buenos Aires: Sudamericana.
- GRAVIER Maurice  
(1967) «Los héroes del drama expresionista», en AA.VV., *El teatro moderno*, Buenos Aires: EUDEBA, pp. 116-30.
- GRIMM Gunter  
1993 «Campos especiales de la historia de la recepción», en RALL Dietrich (comp.), *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*, México: Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 221-311.
- JAUSS Hans Robert  
1978 *Pour une esthétique de la réception*, Paris: Gallimard.
- LAFFORGUE Jorge  
1970 «El expresionismo teatral», en AA.VV., *Literatura Contemporánea*, Buenos Aires: CEAL, pp. 20-38.
- LÓPEZ Liliana  
1997 «Pirandello y la dramaturgia culta en Buenos Aires», en PELLETTIERI Osvaldo (ed.), *Pirandello y el teatro argentino (1920-1990)*, Buenos Aires: Galerna, pp. 131-44.
- MARTÍNEZ CUITIÑO Luis  
1998 «La vanguardia teatral de los años 20 en la obra de Vicente Martínez Cuitiño», *Letras. Revista de la Facultad de Filosofía y Letras de la Pontificia Universidad Católica Argentina*, 37, enero-junio, pp. 83-97.
- OGÁS PUGA Grisby  
2011 «La crítica y la historiografía teatral ante el problema del modelo extranjero. El caso Roberto Arlt», en MIRZA Roger (ed.), *Teatro y representación. Perspectivas contemporáneas sobre teoría, historia y crítica del teatro latinoamericano y europeo*, Montevideo: Universidad de la República, pp. 209-16.
- ORDAZ Luis  
1957 *El teatro en el Río de la Plata*. Buenos Aires: Leviatán.  
1992 «Madurez de la dramática nativa», en *Aproximación a la trayectoria de la dramática argentina*, Ottawa, Ontario: Girol Books, pp. 39-42.
- PAVIS Patrice  
1987 *Dictionnaire du Théâtre*, París: Messidor/Éditions Sociales; (tr. esp.: *Diccionario de teatro. Dramaturgia, estética y semiología*. Barcelona: Paidós, 1998).

PELLETTIERI Osvaldo

- 2002 «A qué llamamos precursores de la modernización del treinta», PELLETTIERI Osvaldo (dir.), *Historia del teatro argentino en Buenos Aires. La emancipación cultural (1884-1930)*, Vol. II, Buenos Aires: Galerna, pp. 489-92.

#### FUENTES

DEFILIPPIS NOVOA Francisco

- 1927 «María la tonta» en *Despertate Cipriano y María la tonta*, Buenos Aires: EUDEBA, 1967, pp. 11-63.
- 1929 «Despertate Cipriano», en *Despertate Cipriano y María la tonta*, Buenos Aires: EUDEBA, 1967, pp. 65-104.
- 1930 «Reportaje a Francisco Defilippis Novoa», *La Razón*, 2 de noviembre, p. 14.

MARTINEZ CUITIÑO Vicente

- 1926 «Café con leche», *Bambalinas*, XII, 695, noviembre de 1931, pp. 1-35.
- 1928 «El espectador o la cuarta realidad», *Revista Teatral de Argentores*, II, 46, marzo, 1935, pp. 1-38.
- 1929 «Teatro de vanguardia», *Instituto Popular de Conferencias*, 5 de septiembre, pp: 213-47.

S/A

- 1928 «El espectador o la cuarta realidad», *El Diario*, 6 de agosto.

