

## **Bromeando sobre Rosas en dos revistas teatrales de Luis Bayón Herrera de los años treinta**

*Joking about Rosas on two plays of Luis Bayón Herrera from the thirties*

**Andrés Bisso**

Universidad Nacional de La Plata  
CONICET, Argentina

<https://orcid.org/0009-0000-6894-7442>

**DOI:** <https://doi.org/10.25032/crh.v10i19.2332>

**Recibido:** 17/5/2024

**Aceptado:** 17/10/2024

---

**Resumen:** En el presente artículo se analizan los usos del pasado rosista por parte del dramaturgo Luis Bayón Herrera en dos obras, *Gran Caricatura Federal* y *Escándalos Federales*, ambas definidas bajo los parámetros de la «bufonada histórica» o la «crónica tragicómica». Sostenemos que –a través de una constante apelación al anacronismo voluntario y absurdo– Bayón Herrera logró replantear, a través del formato teatral comercial y de entretenimiento, las miradas de gravedad historiográfica previamente estandarizadas sobre el período del gobierno bonaerense de Juan Manuel de Rosas, a la par que fue capaz de incorporar referencias movilizadoras del público en relación con las disputas políticas locales e internacionales circulantes en los años treinta del siglo XX, momento de producción de las mencionadas obras.

**Palabras clave:** rosismo, anacronismo, teatro, Luis Bayón Herrera.

---

**Abstract:** This article analyses the «uses of past» that playwright Luis Bayón Herrera promoted on «rosismo» through two of his plays, *Gran Caricatura Federal* y *Escándalos Federales*, described as «tragicomic chronicles» or «historical buffooneries». We argue that using a willingly and absurd anachronism on those entertaining and commercial plays, Bayón Herrera was able to revise some extended historiographical «seriousness» on «rosismo» while adding political mobilizing contemporary issues on the 1930's Argentinean audience.

**Keywords:** «Rosismo», Anachronism, Theater, Luis Bayón Herrera.

---

Es, pues, grande, o mejor dicho, grandísimo defecto el no saber separar lo que conviene a la poesía de lo propio de la historia.  
Luciano de Samósata, *¿Cómo ha de escribirse la historia?*

No me joda con la Historia en materia de teatro.  
Lo que cuenta aquí es la ilusión poética....  
Alejo Carpentier, *Concierto barroco*

## 1. Introducción

Los años durante los que Juan Manuel de Rosas ejerció el poder en la provincia de Buenos Aires, ocupando de forma casi ininterrumpida el cargo de gobernador entre 1829 y 1852, y en los que hizo sentir su influjo tanto en el resto del territorio de la Confederación Argentina como en el Uruguay, han pasado —para las historiografías de ambos costados del Río de la Plata— cualquier cosa menos desapercibidos.<sup>1</sup>

El recuerdo de la suma del poder público, la guerra civil y la violencia política amalgamado con las tormentosas discusiones posteriores en torno al significado que debía extraerse de esa experiencia han colocado al rosismo, en la consideración pública mayoritaria en el habitáculo conceptual de ser un tema en particular urticante para el debate, lo que hace que —todavía hoy— se lo juzgue como un momento del pasado que debería ser tomado muy «en serio».<sup>2</sup>

Por otro lado, la misma tradición literaria consagrada acerca del rosismo hizo un extendido culto del acento trágico, primero detrás del tono de denuncia y resistencia y luego bajo el mandato de la condena de su memoria.<sup>3</sup> Siguiendo la línea de las célebres *Los misterios del Plata* de Juana Manso y *Amalia* de José Mármol, novelas primero aparecidas en folletines de Brasil y Uruguay, respectivamente, mientras Rosas todavía se encontraba en el poder, la concentración en los románticos tonos de luto y de sangre se extendía en un formato a través del que solo de manera muy esporádica

---

<sup>1</sup> Según se ha señalado recientemente, «el papel que Rosas desempeñó en la historia rioplatense es un tema de debate abierto que en algunos sentidos puede compararse —salvando las distancias y diferencias de escala— con el de los Bonaparte luego de las dos grandes revoluciones ocurridas en Francia» (Ternavasio 81).

<sup>2</sup> En efecto, hace poco más de un lustro, los responsables de un dossier sobre la cuestión, seguían definiendo al rosismo como un «objeto caliente» (González Bernaldo de Quirós y Pasquale 132).

<sup>3</sup> Arturo Capdevila, ironizando un punto sobre ello, diría en sus notas en el diario *La Prensa*: «En la bibliografía antirosista, el año 40 dura cabalmente 12 años, lo cual es, por lo menos exagerado...No queda en el rojo cuadro, bocacalle sin su degollado y su degollador» (13). Sin embargo, él mismo parecía censurar, ya en la década de 1920, la posibilidad que no existiera esa mirada valorativa al acercarse a dicha época, al escribir que «es muy cierto que la tiranía de Rosas ha sido cosa demasiado seria para que alguien pueda arrimarse a su atmósfera con espíritu exclusivamente estético» (155).

se podía bromear.<sup>4</sup> Esto se advierte no solo en la literatura de exiliados, sino también en obras antirrosistas y antioribistas de autores franceses, quienes advirtieron con intención condenatoria la influencia del gobernador bonaerense a ambos lados del Río de la Plata.<sup>5</sup>

Años después, la repetición en la narrativa decimonónica del fusilamiento de Camila y Uladislao<sup>6</sup> no pudo hacer más que resaltar el aspecto grave de todo el período, en el cual, según indicaba una de las versiones –hecha a fines de siglo XIX– de ese drama ya transitado antes por las plumas de, entre otros, Ascasubi y Gorriti: «Si Rosas no hubiera sido bastante arbitrario, bastante cruel y rencoroso, bastante cobarde y malvado para hacer execrar con entera justicia los años de su dominación, lo hubieran conseguido sin él los hombres que lo apoyaban: eran dignos lacayos de un amo semejante» (Llanos 141).

Este perfil tétrico llegaría a su clímax, también a fines de ese siglo, en las obras de Eduardo Gutiérrez, quien –desde los folletines asimismo– modernizaría los argumentos antirrosistas mediante la ubicación de sus novelas dentro de una colección de «Dramas del Terror» que apuntaban ya no al carácter principalmente militante de la condena (que se daba por descontada) a ese gobierno,<sup>7</sup> sino que quedaban más bien

---

<sup>4</sup> Aunque *Los misterios del Plata* (Manso) y *Amalia* (Mármol) tienen dos finales diferentes en cuanto el destino de los protagonistas, en ambos el tono admonitorio y grave sobre la crueldad de Rosas (y también la de Oribe) impide casi por completo el espacio para la distracción cómica. Podrían salvarse de esta consideración general, ciertas reflexiones del personaje de «Daniel» en Mármol, por ejemplo, cuando refiere a la posibilidad –en pleno ocultamiento de las «hordas» rosistas– de utilizar junto a su amigo, los vestidos femeninos de su prima (Mármol 101). En *Los misterios de Plata* de Juana Manso, por otra parte, ni siquiera la parte en que Rosas se dedica a bromear a costa de sus bufones parece destinada a hacer reír, sino por el contrario, a resaltar la crueldad sádica del exgobernador. Ver el capítulo «La casa de Rosas por dentro» (Manso 105-110). Aunque sí se deja ver algún párrafo aislado de irónica humorada cuando al referirse al aspecto físico del edecán de Rosas, Manso lo define a este como una «f» minúscula cuando está parado, debido a la curvatura de su postura a causa de la edad, y a su cabeza como «un queso de Holanda sin parte superior ó inferior» (119).

<sup>5</sup> Mencionemos, en ese sentido, tanto *Montevideo ou une nouvelle Troie* de Alejandro Dumas, en que se señalan de Rosas «sus instintos de crueldad que lo hicieron luego una celebridad sangrienta», como *Rosas ou la Republique Orientale* de Alfred Villeneuve. Nuestra traducción.

<sup>6</sup> Nos referimos al romance entre Camila O’Gorman y el cura Ladislao Gutiérrez condenado por Rosas con la pena capital para ambos, el 18 de agosto de 1848. La potencia –todavía detectable en la actualidad– de este hecho, puede rastrearse ya desde las primeras décadas después de producido (Iturbe-La Grave 2015), durante las que no dejó, sin embargo, de resultar, en ocasiones, un referente incómodo en el horizonte del inmediato posrosismo, tal como analizan Alejandro Eujanian y Luz Pignatta al develar las operaciones de censura que en el año 1856 se cursaron sobre una obra de teatro dedicada a la tragedia en cuestión (y basada en un texto de Felisberto Pelissot) que pretendió estrenarse en Buenos Aires y luego en Montevideo, sin chances de lograrlo en ambos casos, a pesar de que la versión novelada en castellano del original de Pelissot sí se imprimió y difundió largamente por esos mismos años.

<sup>7</sup> El anatema sobre el rosismo ya desde los dos primeros párrafos del *Don Juan Manuel de Rosas* de

atentas a captar el interés de difusión popular que el incipiente ímpetu de la ampliación de la alfabetización era capaz de proveer, a través de la acentuación –de factura virtuosa, pero hiperbólica– del sensacionalismo de los hechos de sangre, reputando a los personajes que representaban a los victimarios como la muestra más acabada de la «depravación y cobardía de estos miserables elevados a la categoría de asesinos oficiales» (Gutiérrez 3). Con todo, como podemos suponer, la popularidad de esas obras de Gutiérrez provocó una serie de reediciones y relecturas que abrirían un campo de resemantización de estas –amparado además por la falta de voluntad explícita del autor por darles un sentido marcado– que se mantendría en retroalimentación durante décadas.<sup>8</sup>

Junto a esas producciones, la literatura política y la historiografía cercanas al suceso, por otro lado, también habían construido su andamiaje de representación dando centralidad a los «crímenes» del rosismo. Desde la publicación en tierra uruguaya de *Rosas y sus opositores* de José Rivera Indarte y sus detalladas «Tablas de Sangre», el tenor grave se impuso casi «naturalmente» sobre la producción de la época relatada y continuó a lo largo del siglo, incluso en aquellas obras que –en algunos casos entendidas como protorrevisionistas, como la de Saldías–<sup>9</sup> intentaron un acercamiento menos sesgado a la persona de Juan Manuel de Rosas y del régimen que encarnó. Así, sin dejar de atribuir responsabilidades por igual tanto a unitarios como federales, Saldías (1892) no dudaría en calificar la época rosista como aquella en la que el absolutismo y la incapacidad de ambos partidos «ensangrentaron la República Argentina durante treinta años» (369).

Así, el *Historikerstreit* desatado con evidencia en la Argentina en los años treinta del siglo XX –que no dejaba de incluir el debate sobre lo acontecido en Uruguay–<sup>10</sup> se prolongó hasta alcanzar picos de particular sensibilidad en los años

---

Gutiérrez es directo, casi automático y no admite matices: «Empezamos hoy la serie de folletines que abrazan la época luctuosa porque atravesó nuestro país, desde 1829 hasta 1852. Mucho se ha escrito sobre la vida política del funesto tirano, pero aún permanecen oscuros los dramas más sombríos de aquella época de sangre y crimen, de aquella noche de veinte años, bajo cuyas tinieblas fue envuelto el pueblo argentino» (3). Nuestra actualización ortográfica.

<sup>8</sup> Alejandro Eujanian y María Julia Blanco han puesto, en una reciente contribución a las *Jornadas Departamentos/Interescuelas de Historia 2024*, llevadas a cabo en la ciudad argentina de Rosario, el foco sobre estas cuestiones de manera especialmente original, no solo al analizar los textos, sino también las imágenes que acompañaron las reediciones de dicha obra.

<sup>9</sup> Este autor se define como alguien «desprendido de la tradición de odio en que nos educamos los que nacimos cuando Rozas caía» (Saldías 1892, 370).

<sup>10</sup> Por ejemplo, en una clara muestra de la transmisión de la imagen negativa de Rosas a la de Oribe,

posteriores de los sesenta y setenta, reforzando así una imagen de obligada gravedad que solo recientemente algunos trabajos académicos han empezado a desandar, a partir de la remisión a referencias de la cultura popular y de masas, en donde la plasticidad del objeto a indagar –aunque sin dejar de presentar el ubicuo costado sangriento–,<sup>11</sup> se ha mostrado más abiertamente permeable a ciertas connotaciones «livianas» o «jocosas».<sup>12</sup>

En este último sentido, veremos en el apartado a continuación, cómo los usos humorísticos del rosismo en el teatro de Bayón Herrera nos permiten demostrar la instalación de dicha temática histórica como un *topos* de fácil reconocimiento en la opinión pública argentina, tanto como para ser consumida por el público del teatro “ligero” porteño de los años treinta. El análisis de estas obras nos facilitará, por otro lado, explicar la necesidad circulante, en la Argentina de esos años, por “plebeyizar” las líneas del debate historiográfico acerca de esa época, a fin de utilizarlas como un material moldeable y flexible capaz de conectarse de manera eficaz –sin olvidar la primacía de la “diversión”- con las disputas ideológico-políticas del momento.

## 2. Un rosismo que da risa y divierte en el marco del período de entreguerras

Desde la perspectiva señalada en el párrafo anterior, podremos advertir a partir de esta investigación cómo durante el período de entreguerras –en estricto paralelo con las «graves» discusiones historiográficas– diversos actores históricos se permitieron practicar y hacer/dejar circular otros usos de énfasis lúdicos, de entretenimiento e incluso **en apariencia** «gratuitos» acerca del período de Rosas. En estos experimentos artísticos, la intención central no pareció ser la de «sentar posición» acerca del rosismo, sino la de –con los materiales históricos y los imaginarios sobre el pasado disponibles– «meramente» divertir al público, sin olvidar –por otro

---

pueden consultarse estas líneas del historiador cordobés Juan B. González: «Rosas y Oribe se identifican en sus planes políticos, en los odios y pasiones que los dominan; en la frialdad del alma, en la espantosa sed de venganza, en sus odios satisfechos con aterradora crueldad, en su ansia dominadora que no se detendrá ni ante el crimen ni ante el sacrificio de los pueblos» (761).

<sup>11</sup> Pensemos tan solo por dar un ejemplo de la vasta composición de ambiente rosista de Blomberg, en *Los jazmines de San Ignacio*, cuando se señala: «Y cuando fusilaron a aquel muchacho allá en la plaza de la Victoria, vi que llorabas, y que el muerto tenía jazmines blancos, esos que yo te enviara, entre sus manos ensangrentadas» (222).

<sup>12</sup> Podemos citar, en ese sentido, además de la visión pionera de Adolfo Prieto, los aportes –aunque diversos en hipótesis, conducentes en el sentido mencionado– de Adamovsky, Bisso (158-163), Pankonin y Saítta.

lado— la esfera redituable que regía en los parámetros del teatro comercial en donde muchas de estas apariciones tuvieron lugar.

Es el caso de dos obras teatrales, ubicadas en la larga tradición del teatro burlesco de referencia histórica,<sup>13</sup> compuestas por el dramaturgo español Luis Bayón Herrera y que se sirven libérrimamente de la temática rosista —que ya había recibido la atención de no pocos dramaturgos—,<sup>14</sup> para desarrollar su trama tal como veremos a continuación.

Sin duda, no es que antes no hubieran surgido espíritus dispuestos a mofarse — incluso con Rosas en vida y en el poder— del «Restaurador de las Leyes»,<sup>15</sup> pero la marca relativamente novedosa en esa operación era que el uso de dicha carta jocosa se diera —al menos a primera vista— *sine ira et studio*, más que como operación política.

Así, como señalaba ya hace más de medio siglo, Adolfo Prieto, esos «sainetes y bufonadas revisteriles» demostraban evidentemente que existían ya autores que se hallaban «más desprendidos y ajenos al tema que los que escribieron bajo el influjo de Caseros», aunque por lo mismo tendían entre el autor y la temática, según el mencionado analista, un «quebradizo puente de interés» (40). Podríamos decir que, desligadas ya del mandato político-moral de tener que expresar una opinión valorativa de Rosas, estas obras fueron «herederas descastadas» de Ascasubi,<sup>16</sup> o de Luis Pérez

---

<sup>13</sup> Podemos retrotraernos, pensando además en el origen español del autor que analizamos, a la tradición de la «comedia burlesca» del teatro del «Siglo de Oro» español, en que no faltarían parodias de tipo «históricas», como *El Mariscal de Virón* o *El rey Alfonso, el de la mano horadada* o aquellas centradas en el emperador Carlomagno. Como ha señalado Serralta, «las comedias que los editores y los propios autores del Siglo de Oro llamaban burlescas tienen como punto de partida un tema “serio” muy conocido por el público», pero «su principal motivo era provocar la risa» (451-2).

<sup>14</sup> Sobre los antecedentes de obras teatrales centradas en el período rosista, entre los que pueden rastrearse los nombres autorales notables de Paul Groussac, Martín Coronado o Belisario Roldán, remitimos a Deforel y Lanteri.

<sup>15</sup> Pensemos, por ejemplo, en los dibujos satíricos que desde Montevideo se imprimían a través de la publicación *El grito argentino* y que cerraban desde 1839 cada uno de sus números. Sin embargo, como se ha resaltado, difícilmente estos dibujos podrían sustentarse en la caricatura física sobre Rosas. Por nuestra parte creemos que esta ausencia, explica que el acento en la deformación de los rasgos físicos hubiera podido derivar en una postura más bien jocosa que no condecía con el espíritu de denuncia patética que buscaba vehicular el periódico. Sobre los dibujos de *El grito argentino* (junto a los de su par *Muera Rosas*) puede consultarse a Fúkelman.

<sup>16</sup> Lo decimos en que es Hilario Ascasubi el referente originario de la utilización del verso gauchesco de tono picaresco en las obras destinadas a combatir al rosismo en el ámbito rural. Así, como se ha mencionado que «Ascasubi sumó a la intención polémica y guerrera, una cierta airosa y a veces feliz calidad satírica y humorística» (Borello 59), puede agregarse en el mismo tomo, que «su público lector no eran solo los puebleros ilustrados de Montevideo, sino también el pobrero de la ciudad y la gente de la campaña [...]. Hay algunas páginas sombrías, teñidas de estremecido horror, como la escena del degüello de un unitario por un mazorquero, pero que no dejan de tener el impromptu burlesco: sonrisa

(desde el bando rosista),<sup>17</sup> si es que vale la laxitud de la paráfrasis a Emilio Gentile,<sup>18</sup> o aún más, nietas *aggiornadas* de los textos de Barbará.<sup>19</sup>

En efecto, en estas piezas teatrales la intención y el uso de los materiales y de las remisiones al pasado pedían ser entendidos –al menos desde la voluntad del autor– como medios para lograr únicamente el fin primordial de la diversión y el humorismo, como sucedería en el caso de la «bufonada histórica» llamada *Escándalos federales* y que será una de las dos producciones de las que nos ocuparemos (Bayón Herrera 1936; de ahora en más, *EF*). Así, en el final de dicha obra, estrenada en enero de 1936 en el teatro Broadway de la ciudad de Buenos Aires, se podían escuchar las palabras escritas por el dramaturgo y poeta español Luis Bayón Herrera, centro de nuestro interés,<sup>20</sup> y

---

y grito se aúnan en un juego desgarrador de tragedia y sarcasmo» (Weinberg 131-133).

<sup>17</sup> En la biografía laudatoria de 1830, Luis Pérez remeda las formas gauchescas para difundir la imagen de Rosas en la campaña bonaerense, en un formato que resultara ligero para sus lectores, como él mismo se encarga de señalar en los versos: «Mi objeto es el de divertir los mozos de las orillas» (Rodríguez Molas 6).

<sup>18</sup> Emilio Gentile señalaría en torno al uso que el fascismo daba a la creación de nuevos rituales y liturgia que sostuvieran al régimen, que «en ciertos aspectos los organizadores del culto del littorio, con sus propósitos de pedagogía de masas, pueden ser considerados los continuadores, si bien espurios, de la tradición revolucionaria, descastados discípulos de Rousseau en la aplicación de sus preceptos a las festividades civiles para edificar una “república de las virtudes”» (Gentile 140). En ese sentido, los artistas de la «bufonada histórica» abreviarían en la tradición ascasubiana, pero ya desligándola de la intencionalidad política, al atender a objetivos puramente lúdico-comerciales, y de ahí podemos inferir cierta herencia «descastada».

<sup>19</sup> En el caso de Federico Barbará, la influencia de la intención de usar al rosismo, una vez derrocado, **primariamente** como «mero divertimento» resulta mucho más directa. Lo podemos ver, a partir de uno de los tantos volúmenes que dedicó al tema y cuyas primeras ediciones se agotaron **rápidamente**, siendo luego **recurrentemente** impreso, por ejemplo por la editorial Tor, hasta el momento en que se daban a conocer las obras teatrales de Bayón Herrera que aquí analizamos. Así, sus *Diabluras, diversiones y anécdotas de Juan Manuel de Rosas* se publicaban, según Barbará, con la intención de «no atacar a nadie» y de «tantear si gustan al público» (3). Si bien el autor no duda en considerar a Rosas como «demente» (5) «loco» (23), «tirano» (22) o «flojonazo» (37), se toma **aparentemente** a la chacota su título de «Grande americano» (25) y llega a definir el carácter «feroz, bajo y sanguinario del tigre de Rosas» (74), en una mirada **abiertamente** condenatoria que se agudiza a medida que se desarrolla la obra; en general, a lo largo del texto, la descripción del personaje se centra más que nada en solazarse sobre su condición de perpetuo –aunque también cruel– bromista, más allá de las condenas políticas o morales. La densidad de la marca condenatoria iría fluctuando según las ediciones de sus obras (lo que requeriría de un estudio específico), como puede verse en la de 1877 del *Libro alegre*, en la que Barbará al conocer la noticia de «la muerte del tirano», antes de cerrar esa nueva edición, no duraría en agregar un apartado suplementario en el que, confiando en la justicia divina, pronosticaría el castigo merecido a Rosas en el otro mundo, en «severa cuenta de la sangre que hizo verter durante su ominosa dictadura» (94). Agradezco muy **especialmente** la referencia de este autor, clave a los intereses de este texto, a Alejandro Eujanian.

<sup>20</sup> Luis Bayón Herrera nació en Bilbao, España en 1889. A los 18 años ya logró la consagración teatral con una obra para la compañía de Pablo Podestá. En 1931 colaboró con el libreto y la realización de la película *Luces de Buenos Aires*, **posteriormente** tuvo una prolífica y reconocida labor como director y guionista del «cine de oro» argentino de los años cuarenta y cincuenta, y dirigió éxitos de, entre otros, Niní Marshall o Luis Sandrini. Falleció el 31 de marzo de 1956. Ver su biografía en Cutolo (209).

que se ponían en boca de uno de los personajes de la obra, Jacinto Suipacha, interpretado por el actor, cabeza de la compañía, Enrique de Rosas:

Si al público respetable,  
consiguió esta bufonada,  
sin pretensiones de nada,  
brindar un rato agradable...  
Si en el tiempo transcurrido  
a veces ha interesado  
y a ratos ha divertido...  
ni más hemos pretendido,  
ni a más hemos aspirado  
(EF 46-47).

Nótese que esta defensa de la «gratuidad lúdica» que se esgrimía incluso en su «inocencia» por tratar temas ríspidos de la historia, el mencionado autor ya la había blandido en momentos incluso más tensionados de la Argentina y en referencia ya no a temas «históricos», sino a obras de directa actualidad política, como lo demostraba un verso similar de *Gran Manicomio Nacional* (Juan Pueblo 1931), un revista teatral estrenada por la compañía de Luis Arata en el teatro *Sarmiento*, el 4 de junio de 1931, en plena dictadura del general Uriburu, y que tenía por objeto no solo la mofa de los dirigentes radicales derrocados y proscriptos, sino que incluso se animaba a dudar, con sorna, de las intenciones de «provisionalidad» del gobierno militar surgido por el golpe de Estado de 1930. En esta obra, el personaje de «Juan Pueblo» (seudónimo usado también por Bayón Herrera para escribir la obra) cerraba la función con el siguiente verso, en términos similares al anteriormente transcrito:

Y aquí da fin la revista,  
sin ninguna pretensión,  
más que la de divertir,  
me puse un día a escribir  
esta breve colección  
de notas sin argumentos,  
y si en algunos momentos  
me puse serio, perdón  
(p. s/n).

Sin embargo, a continuación, el argumento se complejizaría –como lo había demostrado ya una escena previa de la obra, en la que dos hermanos dejaban de lado sus diferencias ideológicas por el amor a una misma «madre», la Patria– y así se agregaba luego de esa primera estrofa citada, otra que la seguía de esta manera:

No todo ha de ser reír,  
No todos somos comparsas,  
Ni está demás en la farsa  
Que alguien nos haga sentir

Solo os quise divertir,  
 Y un poquito emocionar,  
 Si lo llegué a conseguir,  
 Ni más tengo que pedir,  
 Ni más me tenéis que dar  
 (*idem*, p. s/n).

De esta manera, al hacerse cargo de cierto emotivo sentido «patriótico» (aunque, recordemos que el autor además de ser español, había estado cerca del anarquismo en sus «años mozos»),<sup>21</sup> la absoluta «gratuidad» de la obra comenzaba a quedar matizada. Es que, en efecto, el propio autor teatral debía adivinar que en los tormentosos momentos en que se representaba la obra, la necesidad de tocar una fibra «sensible» en los espectadores, resultaba imprescindible como forma de mantener el interés del público.

Así, la consideración de la «gratuidad» sociable, que entre otras formas podía asumir la forma teatral, se complejizaba –en términos ya advertibles por George Simmel en sus reflexiones de principios de siglo XX– en relación con las complejidades y ambigüedades que supone toda «evasión gratuita» de la realidad.<sup>22</sup>

En estas circunstancias, en medio de amenazas de rebeliones radicales y represiones dictatoriales, un argumento que se autocomplaciera en el pasatismo absoluto, podía ser incluso contraproducente en el intento de lograr su efecto, aunque se tratara –¿deberíamos decir «en especial tratándose»?– del más «elemental» teatro comercial. Frente a dicho dilema, era la *expertise* del dramaturgo en cuestión la que podía hacer que la ambigüedad del posicionamiento y la capacidad de las múltiples lecturas que podían hacer los espectadores mantuvieran la atracción de la temática política invocada, sin necesidad que se le atribuyera un claro embanderamiento con alguno de los sectores –incluso aunque el propio dictador Uriburu, como forma de demostrarse tolerante y con sentido del humor, al menos en el plano simbólico de la

<sup>21</sup> Como se ha recordado, Bayón Herrera formaba parte de la tertulia «de notoria filiación libertaria» del café *La Brasileña*, presidida por Alberto Ghirardo (Saldías 1968, 62).

<sup>22</sup> Como decía Simmel: «Toda sociabilidad no es más que un símbolo de la vida, según se presenta en el curso de un juego ligeramente satisfactorio. Pero incluso, siendo un símbolo de la vida, su imagen se transforma solo hasta el límite que lo demanda la propia distancia en relación con ella; de la misma manera en que el más libre y fantástico arte que se aleja de ser una mera copia de la realidad se nutre de una relación profunda y fiel con ella, si no quiere aparecer como vacío y mentiroso. Aunque el arte se sitúa por encima de la vida, no obstante se sitúa encima de la vida. Si la sociabilidad corta del todo los hilos que la ligan a la realidad de la vida, y con los que teje libremente –y de una manera estilísticamente diferente– su tela, ella pasaría a convertirse de un Juego, en un jugueteo de formas vacías, en un esquematismo muerto que incluso se jacta de su propia falta de vida» (Nuestra traducción; Simmel 66).

parodia teatral, no dudara en asistir como espectador a alguna de estas obras de coyuntura política.<sup>23</sup>

Pensando de una manera genérica, creemos que frente a sus antecesores más directos, los «sainetes políticos» de finales de la década del diez y principios de los años veinte, que se «cuidaban» de explicitar sus personajes con nombres de la realidad dirigenal; la revista de actualidad que se vuelve **de amplia circulación** desde la disputa eleccionaria de 1928 y «explota» en popularidad luego del golpe del 6 de septiembre de 1930, se nutre de manera directa de las personalidades políticas de la época, tomando sus nombres propios para nombrar a los personajes.<sup>24</sup> Esto obligaba a un «acuerdo» entre partes que entendería con perspicacia –aunque de manera hartamente idealizada– Mariano de Vedia y Mitre cuando analizaba la visita –ya indicada– de Urriburu a ese tipo de representaciones:

El General suele ir a verse y a celebrar con el público estos espectáculos, consiguiendo así dos efectos y dos aclamaciones. Es una prueba de buen humor y una señal significativa de tolerancia y de comprensión. Se establece de tal modo en las salas una triple y saludable corriente de simpatía entre el escenario (autores y actores), la concurrencia y el alto personaje representado (De Vedia y Mitre en Juan Pueblo).

Sin embargo, este aparente virtuosismo tripartito (entre autoridades, intérpretes y público) no se afincaba en momentos que pudieran considerarse de armonía política. Para ello, la capacidad de «autocontrol» de la producción artística debía ponerse a prueba constante. Analizaremos a continuación, como podía esta tensión política, surgida del apartamiento del radicalismo del poder, traducirse al plano del debate político e historiográfico de la época.

### **3. Luis Bayón Herrera, entre «crónicas tragicómicas» y «bufonadas históricas»**

---

<sup>23</sup> Así, lo podemos ver en estas memorias de Francisco García Jiménez, autor del tango *Viva la Patria*, que sabría cantar Carlos Gardel y en el que precisamente se homenajearía el golpe militar del 6 de septiembre: «Inmediatamente a la revolución de 1930, que abatió la segunda presidencia de Yrigoyen, las revistas de sátira política –comunes en los escenarios de la arteria– contarían a su vez con la asidua presencia del gobernante «de facto». Al general José Félix Urriburu le placía verse encarnado por algún festejado cómico del momento –León Zárate, verbigracia– y reír las chocantes salidas que ponía en sus labios la pluma punzante de un Bayón Herrera» (García Jiménez 40).

<sup>24</sup> Hemos analizado ambos tipos de producciones en Bisso. Por su lado, con antelación a nuestro aporte, Carolina González Velasco ya había llamado la atención sobre estas cuestiones.

Con ese sentido de «dominio inestable» de los elementos de la «gratuidad» de la diversión con los de la «grave» referencia política mencionados, es que Bayón Herrera –luego de sus incursiones políticas– se «animaría» a desafiar con su pluma otra «densidad», la de la polémica historiográfica, a través de dos obras referidas –nada menos que– a la época de Rosas.<sup>25</sup> Una de ellas, la ya mencionada de 1936; la otra, previa, estrenada en 1933, y que –también en la compañía dirigida por Enrique de Rosas– se había definido como «crónica tragicómica de la época de la tiranía» y llevaba por título el de *Gran Caricatura Federal* (Bayón Herrera 1933, de ahora en más, *GCF*), en la que podía verse a un Florencio Parravicini, aclamado actor de la época, en la piel de un mazorquero que no dejaba de evidenciar rasgos payasescos.<sup>26</sup>



1. Tapa de la obra *GCF* en la digitalización del sitio del Iberoamerikanisches Institut de Berlín. <https://shorturl.at/YoN4U>

Estas dos obras «de ambiente rosista» de Bayón Herrera se diferenciarían, en un aspecto nada menor, de su antecesora más renombrada en el género, dada en el comienzo de entreguerras y titulada *Veinticuatro horas dictador* del rosarino Enrique García Velloso ([1916] 1934),<sup>27</sup> dramaturgo que ya venía de transitar esa temática

<sup>25</sup> Bayón Herrera no sería del todo original en esta empresa, ya que contaba con el antecedente de una obra teatral de Alberto Ballester, definida en este caso como «humorada histórica», titulada *iQué papa el año 40!*, estrenada el 23 de agosto de 1929 por los hermanos Ratti en el teatro Apolo de la ciudad de Buenos Aires.

<sup>26</sup> Anotemos, de paso, que el propio Parravicini estaba cercanamente conectado al pasado rosista. En efecto, su padre había sido criado por el matrimonio de Agustina Rosas, hermana del gobernador, y de Lucio Mansilla; y su madre era hija de Florencio Romero, una figura también cercana a Rosas (Varela 41-43).

<sup>27</sup> No en vano citamos la publicación de la década del treinta, sino para demostrar la potencia del interés sobre Rosas en esos años, que hacía que la obra se reeditara en función de la vigencia de su temática y del interés de las compañías teatrales por llevarla a escena, y que entraba en contemporaneidad con las obras de Bayón Herrera (quien, por otra parte, supo intercambiarse correspondencia con García

histórica, dos años antes, a través de la dirección del film mudo *Amalia*, basado en la novela homónima de Mármol.

En el caso de la obra teatral, a diferencia del film,<sup>28</sup> García Velloso ya había tomado la decisión de interpelar a la época de Rosas bajo el tono de la «tragicomedia histórica», sin dudar en recorrer, para ello, asiduamente la faz jocosa (por ejemplo, en la figura del «loro unitario» que no paraba de decir «prurr... viva Lavalle»). De cualquier manera, en dicha creación del renombrado dramaturgo no se dudaba –con todo– en seguir reclamando el verosímil histórico como recipiente del argumento.

En *Veinticuatro horas dictador*, estrenada en el año 1916, el uso del tradicional argumento teatral de la simulación de una identidad magna por efecto de la irracionalidad (en este caso, aprovechando los efectos del consumo ético del personaje al que se intenta engañar), aunque se daría de una manera moderna, incluso en anticipación de obras (en las cuales la irracionalidad la da la locura) como *Enrique IV* de Pirandello o *Saverio el Cruel* de Arlt,<sup>29</sup> su pretensión de evitar los anacronismos la obligaba a no extenderse sobre ciertos límites que, en cambio, Bayón Herrera sobrepasaría largamente en búsqueda de la carcajada.

Así, en todo momento, en la obra de García Velloso, los personajes históricos se atienen estrictamente a su verosímil de época. En efecto, como demostración de ese límite, el autor dedicaría la obra –en su formato papel– a la memoria del historiador Juan Pradère, miembro de la Academia Nacional de la Historia, muerto –a los 37 años– un día después de que la obra fuera estrenada por la compañía Podestá-

---

Velloso). Otro sainete de época rosista destacado, del año anterior al de García Velloso, sería *La Mazorca* de Carlos M. Pachecho.

<sup>28</sup> Con todo, más allá del evidente tono trágico que debía tener la película en relación con la novela que buscaba actualizar, en la presentación inicial de los actores, tanto el actor que interpreta el personaje de Cuitiño (el jefe de la mazorca) como las actrices que representan caracteres afroporteños, ensayarían guiños «simpáticos» a la cámara, rompiendo con la «sacralidad» canónica de la obra en cuestión. Algunos especialistas han señalado que esto se debió, en gran medida, a las características del elenco convocado por García Velloso: «El elenco es totalmente amateur y, si bien los actores se mueven frente a la cámara siguiendo con precisión las indicaciones de quien los dirige, se advierte también la instancia del rodaje mediante miradas al público, sonrisas cómplices y lo que parecen guiños internos entre lo que eran: un grupo de jóvenes amigos sin demasiada experiencia en la actuación, pero que, es innegable, disfrutaron su trabajo» (Felix-Didier y Levinson 78).

<sup>29</sup> Sin dejar de notar las diferencias posibles, podemos encontrar un aire de familia entre las obras señaladas. En efecto, en la obra de García Velloso será el propio personaje de «Juan Manuel de Rosas», interpretado nada menos que por Pablo Podestá en el estreno, quien finja haber sido vencido en una revolución liderada por un viejo compañero de él, borracho díscolo, pero convencido unitario, «Juan Méndez», interpretado por Parravicini, quien –sin embargo– nunca deja de creer del todo en la mascarada organizada por Rosas.

Parravicini. En la obra, así, se remedan de manera «fidedigna» las formas de hablar epocales, con la tolerancia que permitía una obra para un público amplio, y se sostienen, por otra parte, de manera canónica, los consagrados vicios y virtudes que los biógrafos habían impuesto a los referentes centrales, según parámetros previsibles: un Rosas cruel y falto de palabra frente a una Manuelita inocente y caritativa, en el marco de un constante terror imperante.<sup>30</sup>

En sus obras, Luis Bayón Herrera, en cambio, en vez de dedicarle una de las obras a un historiador del rosismo como en el caso de García Velloso, lo hace con el propio director del teatro Broadway, Augusto Álvarez, rompiendo de entrada, en *GCF*, con el verosímil histórico,<sup>31</sup> decidido rápidamente a jugar por el anacronismo paródico al presentar, de esta manera, en la apertura misma del primer cuadro, un pregón de un sereno federal: «¡Viva la Santa Federación! ¡Mueran los salvajes unitarios! Las veinticuatro y media en punto ¡Hora controlada por los Yacimientos Petrolíferos Fiscales!».

Así, a pesar de situar la acción en el Buenos Aires de 1840, la súbita aparición de la empresa estatal creada en 1922 y que solía auspiciar radioteatros y otras expresiones de la cultura de masas de la época, desubicaba con efecto cómico al espectador, desde el principio mismo de la experiencia teatral,<sup>32</sup> adelantándole –por otro lado– el sentido burlón de la recreación histórica mediante esas recurrentes apariciones empresariales,<sup>33</sup> las que por otra parte también son parodiadas con la no

<sup>30</sup> Puede entreverse también, en García Velloso (s/a 158), la influencia literaria que Eduardo Gutiérrez tendría en su obra, sobre el que no dudaba en señalar que en sus «evocaciones de la época de Rosas, nos encontramos con fragmentos de un vigor extraordinario, de una psicología sagaz y certera como aquellas cien primeras páginas de “El puñal del tirano”». La imagen de Manuelita como «víctima inocente» de su padre ya circulaba desde la misma época de Rosas en el poder, a partir de la literatura de los exiliados, como ha analizado Alejandro Eujanian (24).

<sup>31</sup> *EF*, estrenada tres años después que *GCF*, estará dedicada a otra persona del mundo dramaturgico, su amigo Julio F. Escobar, quien en esos momentos actuaba como crítico de cine.

<sup>32</sup> Así, como se ha señalado para estos casos, «el efecto es mucho más chocante cuando los anacronismos se multiplican y la incongruencia que contienen se vuelve más desenfadada y atrevida [...] Todo ello provoca un efecto de confusión y de simultaneidad temporal que anula cualquier imagen de evolución histórica [...] La proliferación de anacronismos genera el desconcierto del lector, que comprueba cómo su competencia histórica resulta constantemente desafiada» (Fernández Prieto 251).

<sup>33</sup> No sería la única mención de empresas anacrónica en relación con la época. Así, se jugará con el nombre de otro de los personajes («San Martín de las Cañuelas») para referir a la empresa láctea *La Martona* (fundada en 1889) y que tenía su sede en esa ciudad; y el de otro, Thompson, para aludir a la mueblería fundada en 1887. También se haría alusión al Untisal (creado en 1929, para dolores musculares), al vino mendocino *La Superiora*, creado por el gallego Julio Lemos en 1897 y al Anís 8 hermanos) de 1916. En el caso de la Ginebra *Bols* también mencionada por el autor, podría no considerarse un anacronismo, ya que dicha marca era conocida ya desde época virreinal, pero inmediatamente esa ilusión se quiebra cuando el «Gaviota» dice que parece «Bols del Yacimiento

menos anacrónica aparición de una radio, desde la que se remedan las publicidades contemporáneas a la época,<sup>34</sup> o con la aparición de reporteros del diario *Crítica* (fundado por el periodista uruguayo Natalio Botana en 1913), entre otras tantas referencias insólitas en relación con el período histórico invocado.<sup>35</sup> De la misma manera, en *EF*, aparecerá un pregonero anunciando los diarios *La Prensa* y *La Nación*, también posteriores al evento en el que –en apariencia– transcurre la acción.

En las obras de Bayón Herrera convivirían, así, los principales personajes históricos de la época con otros de nominación absurda. Así, en *GCF*, Juan Manuel de Rosas y Manuelita se entremezclan con otros claramente paródicos, como «Marina de Tandil» (lo que le sirve, de paso, para jugar con el apellido del dirigente conservador de la época y vicepresidente de Uruburu, Enrique Santamarina,<sup>36</sup> o con la calidad de los quesos de la zona a que refiere el apellido),<sup>37</sup> o el «Doctor Santiago del Estero» (haciendo que la aparente sonoridad de un nombre de la «época antigua» devenga en el de la provincia argentina).<sup>38</sup> Y, si se sostienen las clasificaciones de Rosas como tirano y déspota y de su hija como tierna e ingenua, la forma en que se tramitan esas

---

Petrolífero Fiscal».

<sup>34</sup> Desde una imaginada «Radio», así, se decía: «Los mejores impermeables, por mensualidades, no olvide que los vende la Casa Gabardi». No es la única mención anacrónica de medios de comunicación del siglo XX, al interior de la obra. Así, el personaje de Thomson, cuando intente evadir –por temor– la charla con Rosas, le dirá a su amada Manuelita, que hablará con el Restaurador, «en seguida que esté el teléfono inventado». *GCF*. No serán los de comunicación o de movilidad (como la *voituré* que menciona el prometido de Manuelita o el asfalto al mencionar el camino a Luján, en *GCF*, o el tren que dice el personaje unitario que puede perder o los «colectivos» con los que hay que tener cuidado en *EF* y con los que incluso se llega a endilgar al personaje de un mazorquero degollador «chicato» (de poca visión), un pasado como chofer de colectivo y un futuro como arquero del Club Atlanta) los únicos aparatos anacrónicos en la obra de Bayón. También aparecerán mencionadas otras novedades del período de entreguerras, como el *yo-yo* moderno, conocido en la década del veinte.

<sup>35</sup> Por ejemplo la mención al sábado inglés, las vacaciones en Mar del Plata, los tallarines o el uso de gases lacrimógenos por parte de la Mazorca.

<sup>36</sup> Se ve en este intercambio: «-Pardales: Che, ¿es virgen, Santa Marina? -Gaviota: Es la patrona 'el Tandil y si es virgen no lo sé, lo que me han dicho es que fue mártir el cinco de Abril». Esto, claro está, en alusión paródica a la victoria radical en las urnas bonaerenses, precisamente en ese día de 1931. Y, continuando, en una oración del personaje de Mercedes del Tandil, se mencionaría «¡Santa Marina!... Nos proteja en toda hora, de todo mal nos preserve, y la vida nos conserve ya que eres conservadora» (agrupación del referido caudillo local) y le piden un «milagro» como el del 8 de noviembre (en referencia a las elecciones de 1932 en que fue ungido presidente Agustín P. Justo, gracias a la abstención del radicalismo, provocada por la proscripción de su candidato Marcelo T. de Alvear). *GCF*.

<sup>37</sup> Comparando a «Marina» con su madre, el «Sargento Pardales» dirá: «Si la vieja es de Tandil, la piba, en cambio, es de Holanda», en alusión al tipo de queso argentino de ese nombre. *GCF*.

<sup>38</sup> Este juego era del gusto de Bayón Herrera, quien ponía recurrentemente a sus personajes –como en el caso de Marina del Tandil– apellidos con nombres de localidades bonaerenses, casi siempre de fundación posterior a los hechos supuestamente aludidos como en el caso de los personajes apellidados «Suipacha» y «Ramallo» en *EF*.

clasificaciones es, aunque sin dejar de remedarse algunos de los referentes clásicos,<sup>39</sup> la de la caricatura hiperbólica.<sup>40</sup>

Por otro lado, el uso intempestivo del lunfardo también interviene para demoler cualquier intento de verosímil histórico del siglo XIX. Así, en su segunda intervención en *GCF*, el personaje del «Serenio» dirá: «Mueran los pitucos unitarios».<sup>41</sup> En dicha línea, en esa misma obra, también se hará mención a los tangos, como cuando a uno de los personajes se le llame «Mi lindo Julián» en alusión a la letra de la composición que lleva ese nombre masculino, escrita en 1923 por el poeta uruguayo José Panizza, o incluso se realice la cima del anacronismo cuando el mismísimo personaje del «Pulpero» entone *La pulpera de Santa Lucía*, éxito musical del momento del dúo Blomberg-Maciel en *GFC*, o cuando en una fiesta mazorquera se indique que se toque la milonga *Juan Manuel* del maestro Soifer, colaborador del propio Bayón Herrera, en *EF*.<sup>42</sup>

En ese marco, otras referencias de la «vida moderna» serán la cocaína, cuando la sirvienta diga que está dopando a los mazorqueros con «perejil»,<sup>43</sup> a las estrellas de Hollywood, cuando «Jacinta» le pida a «Julián» que bese a «Marina» con un beso «como los que dá “Gar Cable”» (por Clark Gable); a los «héroes modernos» de la aviación como el francés Jean Mermoz, cuya referencia se utiliza para evitar que una

<sup>39</sup> Así, en *GCF* también se presentará al personaje de Rosas impasible ante la condena a fusilamiento de una amiga de Manuelita por relacionarse con un unitario, en vago remedo de la tragedia de Camila y Ladislao.

<sup>40</sup> De esta manera, cuando Manuelita le exige a su novio, Thompson, que hable con su padre para formalizar la relación amorosa, se produce este gracioso intercambio:

«Thompson: ¿Yo hablar con Juan Manuel? ¡A eso sí que no me animo!

Manuelita: Tatita es un caballero, y aunque de modales rudos no come a los niños crudos

Thompson: ¡Sí...los hace asar primero!» (*GCF*).

<sup>41</sup> Pueden identificarse otros usos del lunfardo en ambas obras: afilar (en sentido amoroso), estufando (es decir, aburriendo o hastiando), cabrear (por enojar), otario (por tonto), espamantar (por exagerar), manyame (en el sentido de mirar), churro y zanagoria (por muchacha bonita), alcaucil (por delator), macanudo (por útil), cana (por policía), pebeta (por muchacha), apoliyaremos (por dormir), escolaseamo (en referencia al juego de cartas), escracho y jeta (por la cara).

<sup>42</sup> Para acentuar el «guiño», debemos mencionar que Soifer venía de musicalizar, el año anterior, la película *Noches Buenos Aires* que, dirigida por Manuel Romero, contaba con el guion de este y de Bayón Herrera.

<sup>43</sup> Podemos saberlo gracias a la aclaración del autor en: «Hace gestos de aspirar cocaína y mutis». *GCF*.

de las actrices diga: «Me dejó en Pelotas»<sup>44</sup> (en el sentido de desnuda); y a los referentes del turf de la época, como el entrenador Naciano Moreno.<sup>45</sup>

Sin embargo, el uso del anacronismo paródico permite a Bayón Herrera, por fuera de la explícita «gratuidad» de lograr la diversión mediante el efecto sorpresivo en el espectador de la ruptura del verosímil histórico, al que acompaña también el efecto de la ruptura de la «cuarta pared»,<sup>46</sup> dos operaciones que le hubieran resultado imposibles de permanecer «fiel» al ambiente de época: una política y otra historiográfica.

En el primer caso, la operación política logra unificar la mirada burlona del pasado con una valoración jocosa –aunque no carente de crítica– del presente. De esta manera, la imagen represiva de la Mazorca decimonónica logra equipararse, a pesar de su distancia cronológica, con la de las fuerzas policiales de los años treinta. De esta manera, cuando el «Sargento Pardales» y el «Mazorquero Gaviota» irrumpen en el salón de una de las damas de la obra, esta diría: «¡Quien me iba a decir que un día, la Mazorca que aquí veo, en mi salón entraría como entró la policía en el salón Augusteo!» (*GCF*), en referencia a las constantes intromisiones de las fuerzas de seguridad o de los grupos paramilitares de derecha en ese teatro usado con frecuencia por los opositores al justismo para realizar sus mítines.<sup>47</sup>

---

<sup>44</sup> En cambio, la sirvienta «Jacinta» diría: «me dejó en...bueno, ahí, donde aterrizó Mermoz cuando bajó en el Brasil. ¿Se acuerdan?». *GCF*.

<sup>45</sup> El personaje de «Julián» en *GCF* diría que no montaron a caballo por la lluvia, porque «Naciano me ha dicho que no lo corra en el barro». En la misma lógica, Bayón Herrera hará decir al personaje del Restaurador: «¿Es esto una ejecución o un partido de polo?». Y en *EF* puede verse la aparición del fútbol como reconocido deporte de masas, tanto al compararse la violencia en las canchas con la de la política, como al bromearse sobre el color rojo de los trajes mazorqueros, que hará decir a «Cipriana»: «¿Estos son los mazorqueros o es el tin [por team] de independientes? [en alusión al color de la camiseta del Club Atlético Independiente de Avellaneda]». Lo que permite la continuidad de la picardía, cuando los mazorqueros se vayan emparejando con las damas de la casa, provocando el comentario de «Cipriana» al ver que se constituía una nueva pareja: «Otro diablo que la emboca, nunca tan guapos los ví... ¡Si hubieran jugado así cuando empataron con Boca!» En ese tono, también sería mencionado «el tin –por team– de Atlanta».

<sup>46</sup> Así, en un diálogo dado entre «Marina» y «Julián» en el segundo cuadro de *GCF*, este tranquilizaría a su prometida frente al temor que fuera apresado, mediante las siguientes palabras: «Nunca vi en un escenario agarrar a un unitario hasta el final de la obra». De la misma manera, al interpelar al «Pulpero», el personaje de «Gaviota» reflexionaría «¿Criollo y pulpero? ¡Mentira! Yo siempre he visto en el teatro que en todas las pulperías el patrón era italiano», en alusión a los estereotipos de los sainetes previos. Finalmente será el propio personaje de «Rosas» que, en *EF*, ante la imposibilidad de «fusilar» al unitario (que como «última voluntad» había pedido al mazorquero que lo dejara huir, y así lo consentiría el ingenuo) no dudaría decir que ante tal situación no quedaba más que «terminar la obra y echar corriendo el telón».

<sup>47</sup> Por el impacto que supuso, y en relación con la cercanía del hecho, no sería dudoso ubicar la mención de Bayón Herrera en el acto que en diciembre de 1932 realizó la Juventud Radical y que «terminó en un prolongado tiroteo entre los participantes y la policía, a lo que siguió la detención de Yrigoyen, Alvear,

En esta operación, el tiempo se invertía de manera que el personaje «de época» en cuestión parecía conocer –al igual que el autor y los espectadores– los sucesos políticos de casi un siglo después, en una estrategia que no quedaría aislada,<sup>48</sup> y en la que las confusiones adrede –en el marco de la «diversión comercial»– entre política y frivolidad serían constantes.<sup>49</sup> En otras instancias, como en una escena de *EF*, ni siquiera van a ser necesarias tantas precauciones formales, ya que la sola mención de un «mazo de cartas marcadas» le serviría a Bayón Herrera para ofrecer –por el lado del «negocio del juego»– una larga descripción irónica sobre la ciudad de Avellaneda (llamada literalmente así en la obra de tenor rosista, a pesar de que esa denominación se hubiera efectivizado recién en 1904). Esa mirada se centraría sobre la dominancia del caudillo Alberto Barceló en relación con sus características de permisividad y control tanto del juego ilegal como de otras alteraciones al orden, que hacían a esta ciudad foco de la inseguridad.<sup>50</sup> Continuando con la crítica política, el personaje de «Jacinto Suipacha» diría: «¡Allí sí que hay libertad! ¡Cualquiera allí, les advierto por si alguien de ustedes fuere hace todo lo que quiere! ¡Lo que quiere Don Alberto!».

---

Güemes y otros dirigentes radicales, la declaración del estado de sitio y la clausura de varios locales» (Iñigo Carrera 35). De hecho posteriormente, en otro fragmento de la obra, se dirá que «la mazorca entró a esta casa, como en cualquier comité».

<sup>48</sup> En otra ocasión, el personaje de Thomson presiente que como castigo pueden llevarlo en un barco del gobierno, llamado «La Golondrina», que incitaba al lector –sin decirlo– a que los conducirían a la prisión de Tierra del Fuego (trasladada a Bahía Golondrina, Ushuaia, «recién» en 1902). Esta idea de conexión represiva con rasgos anacrónicos, está presente en el personaje de «Julián», también de *GCF*, quien al decir que para un conspirador era una época en la que las cosas estaban «fieras», y señalaba que podían darle, de descubrirlo, «una pensión en Las Heras» (en alusión a la avenida en que estaba construida la Penitenciaría Nacional creada en 1877) o «un pasaje a San Julián» (en alusión también al lugar de confinamiento, en el que entre otros, habían sido llevados dirigentes radicales importantes como Pueyrredón, Noel y Tamborini en ese mismo año de 1933, tan solo pocos días antes del estreno de la *GCF*).

<sup>49</sup> Así, en *GCF*, se habla dentro de una serie de allanamientos donde aparecen armas anacrónicas a la época rosista («un acorazado con sus cañones y todo»); y que en el allanamiento a Noel (en referencia a uno de los dirigentes de la Unión Cívica Radical contemporáneo a la obra) le encuentran no «bombas» como presumía «Rosas», sino bombones (en alusión a la homonimia con la fábrica de chocolates). Lo curioso es que en este caso, el anacronismo no llega a ser total, ya que la empresa *El Sol*, fundada por el vasco Carlos Noel Echave (abuelo del dirigente radical e intendente de la ciudad de Buenos Aires referido) en 1847, era donde la propia Manuelita Rosas asistía como cliente de sus dulces de fruta. No será la única broma de parentesco u homonimia, ya que en *EF*, uno de los personajes se confundirá al mazorquero «Cuitiño» con la familia del autor teatral uruguayo –muy renombrado en el período de entreguerras– Vicente Martínez Cuitiño. En el caso de *EF*, podían mezclarse también «frivolidades» sobre la política junto con comentarios menos superficiales, como el que hace «Ramallo»: «Antes que olvidarla, ingrata, verá secarse la mar, ponerse gomina Alvear [en referencia a la calvicie del ex presidente argentino de 1922-1928] y a don Agustín [P. Justo] mandar la intervención a La Plata [es decir, a la Provincia de Buenos Aires]».

<sup>50</sup> Al señalarse que era una «preciosa ciudad», se decía: «De día, ¡qué claridad! De noche... ¡qué tiroteos! Y allí no hay desocupados. Todos allí están empleados para poder mantenerse, y trabajan sin cesar: los unos en asaltar, los otros en defenderse». *EF*.

A esa imagen negativa se sumaría, en la misma obra, otro largo exordio acerca del fraude electoral imperante tanto en dicha ciudad como en toda la provincia de Buenos Aires, donde se dan «unas fiestas anuales que llaman las elecciones ¡Qué farras más colosales!». La violencia, aquí, vuelve a aparecer, nuevamente en tono jocoso y le servirá al autor para conectar, además, sentido con la situación internacional.<sup>51</sup> Estos comentarios dispersos que incluían una munida cantidad de apellidos de dirigentes políticos,<sup>52</sup> sin embargo, favorecían una clara analogía transhistórica: que radicales y unitarios eran homologables como víctimas de un sistema de violencia y fraude.<sup>53</sup>

Luego, en el segundo caso, relacionado con la apuesta historiográfica de la «bufonada», el anacronismo permitiría que en la presentación que uno de los personajes hace de «Juan Manuel» de Rosas, en *GCF*, se expresara una sesuda parrafada historiográfica, en la que se incluían biógrafos e historiadores contemporáneos, y que se muestra especialmente efectiva a la hora de delinear los alcances de la disputa acerca de la valoración de la época y de su principal referente:

No hay un solo historiador que esté de acuerdo en lo que es. Para unos es un tirano de espíritu criminal, para otros un gaucho llano que tiene dura la mano, pero la visión genial. Inútil es que procuren en sendas biografías pintar su alma, ni Saldías, ni Paul Groussac, ni Ybarguren, que, al fin, tras de tanto leer sobre él juicios tan opuestos se llega uno a convencer que Rosas debe de ser más difícil de entender que la nueva ley de impuestos.

Así, mezclando esa reflexión historiográfica con la mirada sobre la crisis económica, sobre la que ironizaría más de una vez,<sup>54</sup> Bayón lograba colorear la «gratuidad» burlona con la gravedad de las referencias diarias de las discusiones de la opinión pública, sin presentar una posición tajantemente definida, sino esperando –

---

<sup>51</sup> «¡Si vieran que lindo! Un día, tal tiroteo se oía, que preguntó Pueyrredón [uno de los dirigentes del radicalismo]: ¿me han traído a una elección o me han traído a Etiopía [en mención de la invasión italiana de 1935 a ese país]? Cada radical que ufano su sobre cerrado lleva hasta la urna en la mano iba más muerto que italiano entrando en Addis Abeba!» Así, vemos cómo la actualidad internacional se podía comentar en una obra «rosista», dejando por otro lado entrever cierto costado antifascista de Bayón al burlarse del ejército mussoliniano.

<sup>52</sup> Además de los nombrados en el resto de las citas a pie de página, son parodiados los ministros de la Concordancia, Federico Pinedo, Luis Duhau, Manuel María de Iriondo y Leopoldo Melo; el candidato radical Vicente Gallo y hasta el concejal por el partido Salud Pública, Genaro Giacobini.

<sup>53</sup> Así, el personaje de «Camila» en *EF* diría: «Ser novia de un unitario es igual que presentarse candidato radical por la Provincia: quedarse con las ganas de comer y que de yapa te fajen». En ese sentido, la mención –bajo el juego de palabras– al gobierno de Manuel Fresco queda también situada en la mira paródica, de esta manera: «Y que fresco el provincial [...] aunque un poco desigual, porque a un tiempo su frescor refresca al conservador y calienta al radical».

<sup>54</sup> Por ejemplo en la discusión entre «Pulpero» y «Gaviota» acerca de la *expertise* o no de la gestión del ministro de Hacienda de Justo, Alberto Hueyo en *GCF*.

más bien – que fuera la recepción de los espectadores la que modelase la interpretación sobre esas palabras.

En consonancia con esta apuesta, las obras que hemos analizado se integrarían –es cierto que bajo el registro más extremo del absurdo y el anacronismo burlón- en la amplia corriente de productos culturales destinados a quitar el cerrojo interpretativo sobre el rosismo y a desafiar –por el desvío o la parodia- algunas imágenes que, por unívocamente repetidas, habían congelado a aquella época bajo un juicio sumario y pretendidamente inapelable.

De esta manera, en ese mundo del bilbaíno Bayón Herrera, donde «las mulatas» arquetípicas de la época de Rosas podían volverse en cambio «niñas bien» que han «llegao recién de quemarse en Mar del Plata [porque] ponerse la piel bien negra y el pelo color patito es hoy el último grito» y en el que el temor de Rosas ante la llegada de Urquiza se parodia con el nombre de un producto de limpieza de amplia difusión en la época («Gran Jabón Federal»),<sup>55</sup> se expresaban una serie de anhelos y expectativas sociales que no buscaban ser «resueltas» *in limine* por parte de los espectadores a dichos teatros, en tanto público, sino sobre todo «conjuradas» (en el doble sentido derridiano) bajo el expeditivo trámite de la experiencia de la diversión, en el marco de la candente coyuntura que los interpelaba bajo la doble faz de ciudadanos y de “usuarios” del pasado. ◇

## Obras citadas

### Fuentes

- Ballesteros, Alberto. «¡Qué papa el año 40!». *La Escena. Revista Teatral*, año XIII, n.º 607, 1930.
- Barbará, Federico. *Diabluras, diversiones y anécdotas de Juan Manuel de Rosas*. Buenos Aires: La Reforma, 1859.
- Barbará, Federico. *El libro alegre o Rosas y sus locuras*. Buenos Aires: Mercurio, 1877.
- Bayón Herrera, Luis. «Gran Caricatura Federal». *La Escena. Revista Teatral*, año XVI, n.º 770, 1933.
- «Escándalos federales». *Nuestro Teatro*, año 1, n.º 16, 1936.
- Blomberg, Héctor P. *Poesías. Sus mejores canciones*. Buenos Aires: Anaconda, s.f.
- Capdevila, Arturo. *Las vísperas de Caseros*. Buenos Aires: El Elefante Blanco, 1998.
- Dumas, Alexandre. *Montevideo ou une nouvelle Troie*. París: Imprimerie Central de

<sup>55</sup> En *EF*, el personaje de Jacinto Suipacha diría: «Hoy darán fin nuestros males, ya huyen los federales, y el pánico es general, y yo te aseguro Eladio, que hoy reina en la capital un gran jabón federal... lo dicen hasta por radio».

- Napoleón Chaix, 1849.
- García Velloso, Enrique. «Veinticuatro horas dictador» [1916]. *Argentores*, año 1, n.º, 1934.
- González, Juan B. «El general Oribe al frente del Ejército Confederado Argentino en la época de Rosas». *Revista de la Universidad de Córdoba*, vol. 23, n.º 5-6, 1936, 761-784.
- Gutiérrez, Eduardo. *Don Juan Manuel de Rosas*. Buenos Aires: La Patria Argentina, 1882.
- Juan Pueblo (seudónimo de Luis Bayón Herrera). «Gran Manicomio Nacional». *La Escena. Revista Teatral*, año XIV, n.º 678, 1931.
- Llanos, Julio. *Camila O’Gorman*. Buenos Aires: La Patria Argentina, 1883.
- Manso, Juana. *Los misterios del Plata*. Buenos Aires: Tomassi, 1899.
- Mármol, José. *Amalia*. Mar del Plata: EUEDEM, 2017.
- Rivera Indarte, José. *Rosas y sus opositores*. Montevideo: Imprenta del Nacional, 1843.
- Saldías, Adolfo. *Historia de la Confederación Argentina. Tomo V*. Buenos Aires: Felix Lajouane, 1892.
- Villeneuve, Alfred. *Rosas ou la République Oriental*. París: Paul Permain, 1849.

### Referencias bibliográficas

- Adamovsky, Ezequiel. «¿Un “revisionismo popular”? Criollismo y revisionismo histórico en Argentina». *História da historiografia*, n.º 24, 2017, 77-96.
- Bisso, Andrés. *Política y frivolidad en la Argentina de la primera mitad del siglo XX*. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes, 2023.
- Borello, Rodolfo A. «Introducción a la poesía gauchesca». En Horacio Jorge Becco, *Trayectoria de la poesía gauchesca*. Buenos Aires: Plus Ultra, 1977, 37-80.
- Cutolo, Vicente Osvaldo, *Novísimo diccionario biográfico argentino. Tomo 1*. Buenos Aires: Elche, 2004.
- Deforel, Ana M. y Nélica M. Lanteri. «El teatro». En *Proyección del rosismo en la literatura argentina. Seminario del Instituto de Letras*. Rosario: UNL, 1959, 111-140.
- Eujanian, Alejandro. *El Pasado en el péndulo de la política. Rosas, la provincia y la nación en el debate político de Buenos Aires*. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes, 2015.
- Eujanian, Alejandro y Luz Pignatta. «Camila O’ Gorman sin escena. Las tramas de la censura teatral en Buenos Aires y Montevideo, 1856-1857». *Prismas. Revista de Historia Intelectual*, n.º 28, 2024, 1-21.
- Felix-Didier, Paula y Andrés Levinson. «Amalia, Enrique García Velloso y Max Glücksmann». *Journal of Film Preservation*, n.º 95, 2016, 77-81.
- Fernández Prieto, Celia. «El anacronismo: formas y funciones». *Actas do Coloquio Internacional Literatura e História*, vol. I, 2004, 247-257.

- Fükelman, María Cristina. «Caricatura, sátira e Ilustración en la representación de Rosas». *Jornadas de Humanidades. Historia del Arte*. Universidad Nacional del Sur. Departamento de Humanidades. Área Historia del Arte. Bahía Blanca, 11 al 13 de agosto de 2005. Ponencia.
- García Jiménez, Francisco. *Memorias y fantasmas de Buenos Aires*. Buenos Aires: Corregidor, 1994.
- García Velloso, Enrique. *Memorias de un hombre de teatro*. Buenos Aires: FNA, s/a.
- Gentile, Emilio. *El culto del littorio*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2007.
- González Bernaldo de Quirós, Pilar y Mariano Pasquale. «El “momento” rosista Bordes y desbordes de lo impensado». *Anuario IEHS*, vol. 33, n.º 2, 2018, 131-143.
- González Velasco, Carolina. «Otros escenarios para la política en los años veinte: el teatro de género chico». En Sandra Gayol y Silvina A. Palermo (editoras), *Política y cultura de masas en la Argentina de la primera mitad del siglo XX*. Buenos Aires: Prometeo, 2018, 201-228.
- Iñigo Carrera, Nicolás. «La huelga general política de 1932: descripción de los inicios de un ciclo en la historia de la clase obrera argentina». *Programa de Investigación sobre el Movimiento de la Sociedad Argentina. Documento de Trabajo*, n.º 31, s.f.
- Iturbe-La Grave, Valentina. *Camila O’Gorman: realidad y mito en el imaginario cultural argentino (1847-1884)*. Tesis doctoral, University of Colorado at Boulder, 2015.
- Pankonin, Leandro N. «La producción de representaciones del pasado rosista en la trayectoria de Héctor P. Blomberg». *Prohistoria*, n.º 35, 2021, 107-134.
- Prieto, Adolfo. «Volumen e importancia de la literatura condicionada por el rosismo». En *Proyección del rosismo en la literatura argentina*, Rosario, Universidad Nacional del Litoral, 1959, 28-41.
- Rodríguez Molas, Ricardo. *Luis Pérez y la biografía de Rosas escrita en verso en el año 1830*. Buenos Aires: Clío, 1957.
- Saítta, Sylvia R. «Los usos de la historia en los comienzos de la radio argentina». *ALAIIC*, vol. 18, n.º 32, 2019, 327-337.
- Saldías, José Antonio. *La inolvidable bohemia porteña*. Buenos Aires: Freeland, 1968.
- Serralta, Frédéric, «Comedias de disparates». *Cuadernos Hispanoamericanos*, n.º 311, 1976, 450-461.
- Simmel, Georg. *Grundfragen der Soziologie*. Berlin: Walter de Gruyter, 1970.
- Ternavasio, Marcela. «Rosas y el rosismo: lecturas sobre la república plebiscitaria». *Estudios*, 45, enero-junio 2021, 79-98.
- Varela, Alfredo. *La vida romántica y aventurera de Parravicini*. Buenos Aires: Biblioteca Nacional, 2023.
- Weinberg, Felix. «La poesía gauchesca de Hidalgo a Ascasubi». En Horacio Jorge Becco, *Trayectoria de la poesía gauchesca*. Buenos Aires: Plus Ultra, 1977, 103-145.