

Cocoliche en el tablado¹

“Cocoliche” on the carnival stage

Gastón Borges

Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación

Universidad de la República

ed.gaston.borges@gmail.com

Recibido: 08.02.19

Aceptado: 01.11.19

Resumen

Este artículo propone demostrar que el teatro del tablado, que se representa año a año en el carnaval uruguayo, encuentra similitudes con la escenificación del circo criollo de fines de siglo XIX. Comprobamos la continuidad de un personaje sobresaliente nacido en el Circo criollo en el tablado de 1933 en Montevideo: Cocoliche. Este personaje tuvo su evolución en el teatro culto rioplatense pero aquí demostramos también su presencia en el teatro carnavalesco, junto con elementos folclóricos incluidos en la representación circense. Este hallazgo revela una relación entre estos escenarios populares la cual se podrá extender a otros rasgos en investigaciones futuras.

Palabras clave: circo criollo, carnaval, gauchesca

Abstract

This article proposes to demonstrate that the theater of the tablado, which is represented year after year in the Uruguayan carnival, finds similarities with the staging of the circo criollo of the late nineteenth century. We checked the continuity of an outstanding character born in the circo criollo on the 1933 stage in Montevideo: Cocoliche. This character had its

¹ Este artículo es resultado de una investigación realizada como pasaje del Curso de Teatro Latinoamericano dictado en 2017 por Gustavo Remedi en la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad de la República, en el contexto de la Maestría de Teoría e Historia del Teatro. A su vez este artículo es parte de mi tesis de maestría, que se encuentra en período de redacción, titulada *Presencia del teatro de bufones en la escritura escénica rioplatense*.

evolution in the cult theater of the River Plate but here we also demonstrate its presence in the carnival theater, along with folkloric elements included in the circus representation. This finding reveals a relationship between these popular scenarios which may be extended to other features in future research.

Keywords: criollo circus; carnival; gauchesca

Presentación

El objetivo general de esta investigación es comprobar y analizar la presencia de algunos elementos del circo criollo en el carnaval montevideano de la primera mitad del siglo xx. En el proceso se detectó la presencia de un personaje nacido en el circo y de gran importancia en la tradición teatral rioplatense: Cocoliche. Como detallaremos en el desarrollo del trabajo este personaje, el italiano que busca integrarse en la sociedad criolla, tuvo su proyección en el teatro culto de años posteriores. Es primero en el sainete y luego en el drama rural donde el inmigrante tiene singular importancia como personaje y como tema que va cobrando realismo en la representación y en la dramaturgia.

La presencia del inmigrante en el teatro rioplatense del siglo xx ha sido estudiada previamente por investigadores como Osvaldo Pellettieri, David Viñas y Jorge Dubatti, entre muchos otros. En la medida en que el elemento inmigrante es uno de los ejes sobre los que gira la representación dramática de la primera mitad del siglo, el tema se ha desarrollado en extenso. Entendemos que la lectura de esos autores sobre el inmigrante y su influencia en el teatro rioplatense ha sido la dominante y que ha guiado la historiografía teatral de la región, por eso este trabajo presentará otra zona de influencia de Cocoliche en el teatro. Digamos que la influencia del drama moderno fue convirtiendo el personaje cómico en un personaje realista. La caricatura de la cual nace Cocoliche en el circo se va disolviendo en busca de la representación naturalista del inmigrante, en la sucesión sainete-drama rural. Por tal razón no citaremos esa línea de investigación entendiéndolo que no aportan al desarrollo del punto de vista que intentamos establecer aquí. Preferimos observar que en el teatro de carnaval el personaje continuó otra línea evolutiva, y de eso es testimonio el libreto que la agrupación criolla *Los del viejo Zoilo* presenta en el carnaval montevideano de 1933. En el cocoliche carnavalesco que presentamos en este trabajo se revive el carácter cómico del personaje. Aquí quién baila el pericón y se convierte en protagonista de la representación es Cocoliche, pero sin perder su carácter humorístico. Mantiene su contrapunto con los criollos, su manejo deficiente del español y su carácter desafiante de personaje fuera de lugar que lo convierte en elemento risible, tal como sucedía en *Juan Moreira*.

Breve resumen histórico del teatro gauchesco

El teatro gauchesco primitivo

Es importante contextualizar el surgimiento de Cocoliche para luego configurar su proyección en otras formas representativas. Resumiremos la historia del teatro gauchesco porque entendemos que el contexto de aparición de Cocoliche se encuentra en su refundación. La gauchesca se entiende por lo general como poesía gauchesca y pensamos en *Martín Fierro* y en *Santos Vega*, por ejemplo, pero la gauchesca encuentra una primera manifestación a fines del siglo XVIII, en la representación teatral. Por eso pensamos que el fenómeno de *Juan Moreira* fue una refundación del género. Sobre el tema escribe Raúl Castagnino en un artículo publicado en *Revista Iberoamericana* que resume algunos de los puntos que estudia en su extensa bibliografía:

El amor de la estanciera, sainete representado en el «Teatro de la Ranchería» entre 1792 y 1793, constituye la más antigua muestra, completa y unitaria, de literatura gauchesca conocida, en el sentido estricto de lo que se entiende por gauchesco. Este origen teatral parece sobrevivir en manifestaciones posteriores, aun en los géneros no dramáticos. (Castagnino, 1974: 492)

Esta tendencia a lo teatral de la poesía gauchesca que registra Castagnino se explica por su intento de representar la oralidad de habla gaucha. La literatura gauchesca, aunque sea para ser leída busca conservar huellas de la oralidad, esto contextualiza a sus personajes en acciones dialogadas. Un ejemplo pionero de la gauchesca dialogada corresponde a Bartolomé Hidalgo y su *Dialogo patriótico interesante* de 1821. Entonces se puede afirmar que la gauchesca tiene su origen en el teatro y sus formas literarias se gestan como literatura dramática. Pero si quisiéramos llegar a un ejemplo anterior y también muy cercano a la representación teatral hay que remitirse a los cielitos de Bartolomé Hidalgo cantados en el segundo sitio de Montevideo, y que Acuña de Figueroa registra en sus Diarios del sitio. Esos versos que servían de burla y provocación eran cantados por el ejército artiguista a los pies de la muralla; estos son el ejemplo más claro de una gauchesca surgida de un letrado como lo era Hidalgo que logra vincularse con el espíritu popular, en versos acompañados con música de guitarra y acompasados por la danza.

Poesía popular, que no se distinguía por su delicadeza, que utilizaba los metros de la décima o del cielito, que se acompañaba del instrumento, que inventaba el sarcasmo, el insulto, la grosería, para

perpetrárselo al enemigo en un modo que será consustancialmente nacional. Era la tropa y eran los jefes los que competían en la invención, mientras Acuña de Figueroa, del otro lado de la muralla, anotaba presurosamente las letras, tan seguro estaba de que era testigo de grandes sucesos históricos (Rama, 1972: 67-68)

Estamos de acuerdo con el progresivo aislamiento del gaucho que se describe en el uso de la voz narrativa: un nosotros exaltado en los cielitos revolucionarios de Bartolomé Hidalgo, seguido del diálogo de 1821 como forma narrativa gauchesca, para culminar en el soliloquio del gaucho Martín Fierro en 1872 (Rama, 1972: 86-87). Este aislamiento de la voz ficcional es testimonio del fracaso revolucionario y de la traición que sufren las clases populares tras el triunfo liberal. Vemos en la gauchesca primitiva de Bartolomé Hidalgo un nacimiento local del «cantar opinando» que no encuentra su correlato en el teatro convencional.

Dijimos que el origen del teatro gauchesco es el sainete *El amor de la estanciera*, pero este origen no es espontáneo y no debe entenderse como una creación original del Río de la Plata. El género sainete cuya estructura sirve de molde para escribir esta primera obra gauchesca, es un género español. La escritura era patrimonio de las clases altas, por lo tanto la reproducción del habla gaucha es un acto de ventriloquía que ejerce la clase letrada de fines de siglo XVIII principios del XIX. En términos formales se puede decir que la gauchesca es un uso literario de la oralidad del gaucho con intenciones políticas, aunque también es cierto que hay una gauchesca más nativista, menos interesada en política. De hecho, en este primer sainete no hay fines políticos explícitos, lo que sí hay es una adaptación de un modelo europeo a los modos locales, realizado por un autor letrado.

Raúl Castagnino formula una categorización de la gauchesca en dos vertientes netamente diferenciables: «una realista y pintoresca, de matiz costumbrista y atractivo «color local»; otra de protesta, con intención política o social» (Castagnino, 1974: 493). Es importante para comprender el fenómeno de Cocoliche tener en cuenta esta categorización, porque en las sucesivas reescrituras escénicas del *Juan Moreira* de los Podestá se fue dando una fusión de estas dos categorías. La primera, que tiene un peso mayor de lo pintoresco o nativista, es a la que corresponde *El amor de la estanciera*: allí se relata una historia romántica de encuentros y desencuentros de una pareja rural, hay una abundante referencia a expresiones orales, a actividades y trabajos rurales y deja constancia de las relaciones de poder patriarcales. En esta primitiva obra gauchesca no se presenta la crítica social, ni la provocación política que se verá más adelante con la poesía de Bartolomé Hidalgo, tampoco la manifiesta adhesión partidaria de Hilario Ascasubi hacia el bando de Urquiza, y que alcanza a la versión folletinesca del *Juan Moreira* escrita por Eduardo Gutiérrez.

De este breve resumen surge una pregunta: ¿Por qué la poesía gauchesca se constituye como género mientras que el teatro gauchesco carece de relevancia hasta *Juan Moreira*? La respuesta la brinda convincentemente Abril Trigo al decir que no conseguía constituir un sistema teatral. Si bien Ángel Rama se refiere directamente a este asunto Trigo explica en más detalle el conflicto. Basándose en Bosch, afirma que en la primera mitad del siglo XIX había actores, había textos, pero no había un público que quisiera ver la representación, no había un lugar donde alojar la representación del teatro gauchesco. Los teatros de la época no eran lugares propicios para estas representaciones. La clase alta no tenía interés de ver obras de tipo gauchesco y la clase popular no tenía interés en ingresar a esos lugares que la excluían naturalmente. La función de propagación ideológica que el teatro podía brindar era positiva para el proyecto liberal, pero ya le era suficiente el alcance que proporcionaba la poesía gauchesca:

Los gauchos, convertidos a la revolución por el ideario democratizante de la poesía gauchesca, intentan imponer esos mismos principios en la sala patricia. A diferencia de la poesía, que va en busca de su público para hacerlo participante activo, el teatro gauchesco primitivo necesita que su público acceda a una sala que no le pertenece. Una sala que documenta el choque entre el modelo cultural hegemónico (letrado-porteño), y un proyecto popular... (Trigo, 1992: 64)

Este párrafo documenta muy bien el conflicto que genera el teatro escrito con el molde del sainete. Es una dramaturgia pensada para ser representada en una sala teatral culta. Se puede decir que la dramaturgia no se adapta al espacio ni al contexto donde se podía constituir un sistema. El lugar de representación fue decisivo tanto para aplazar el surgimiento del teatro gauchesco como determinante para la conformación del sistema teatral rioplatense, en el circo criollo.

Creación del teatro nacional y refundación del teatro gauchesco

Dada la extensión de este trabajo es necesario hacer algunas elipsis en este resumen para llegar a nuestro objeto de estudio rápidamente. Antes que nada, hay que señalar el acuerdo sobre la importancia del teatro gauchesco para la cultura rioplatense en general:

La gauchesca teatral implicó para la historia de nuestro teatro la creación de un discurso cultural e ideológico propio, por lo cual Osvaldo Pellettieri la considera como la primera fase del sistema de la Emancipación Cultural. Con ella el teatro alcanza su «emancipación»

de los modelos españoles [...] lo que por sobre todo hizo posible esa emancipación fue la configuración de un sistema teatral y un campo intelectual teatral, y la afirmación de los elementos del circuito teatral ya existentes: público, autores, actores y crítica. (Mogliani, 2015: 20)

Para apreciar en su justa medida este fenómeno hay que tener en cuenta que la fusión entre teatro gauchesco y circo no es creación original de los hermanos Podestá, sino que es un fenómeno que se venía gestando en el territorio argentino principalmente. Según algunos críticos los períodos de gobierno rosista fueron años de especial efervescencia del circo criollo, lo cual explica a su vez su escasa presencia en Montevideo, lugar de exilio para muchos unitarios. Como el fenómeno de *Juan Moreira* tuvo tan alta repercusión y tanta importancia histórica es fácil confundir este discutido inicio del teatro nacional con el inicio de la hibridación entre teatro gauchesco y circo. De hecho, según documenta Castagnino en su *Historia del circo*, el fenómeno tiene sus orígenes en el segundo gobierno de Juan Manuel de Rosas:

En 1842 este mismo Circo Olímpico introduce en los programas representaciones dramáticas; primeramente confundidas con números de prestidigitación e ilusionismo; luego, sainetes grotescos; finalmente [...] se interpretan dramas y comedias, utilizando el picadero como prolongación de un primitivo escenario. El antecedente no debe olvidarse para establecer más tarde hasta qué punto son originales los Podestá... (Castagnino, 1953: 30)

Esto no le quita mérito a la importancia de *Juan Moreira* como espectáculo que logró amalgamar una gran masa de público. Teodoro Klein refiriéndose a la importancia de *Juan Moreira* en la historia del teatro argentino agrega algunos elementos formales del espectáculo. En la cita que sigue a continuación Klein (1994) menciona la utilización de herramientas que no son propias, allí se refiere a las técnicas del clown europeo aprendidas por los Podestá en sus primeros años en Montevideo. En su proceso de aprendizaje fueron asimilando esas herramientas de manera que su aplicación personal fue vinculándose al contexto rioplatense. Más tarde, esta adaptación de la técnica extranjera al contexto local se fue integrando a la representación gauchesca que se comenzó a incluir en el circo en 1842.

Asimilan una técnica que no es propia y la transforman en la herramienta para un nuevo proyecto, el teatro gauchesco de picadero y proscenio. Como tantas veces en nuestro continente, los aparentes dominados utilizan y subvierten los modelos dominantes

para sus propios fines y de este modo configuran nuestra identidad nacional. (Klein, 1994: 206)

Klein comprende la cultura latinoamericana como una cultura híbrida, y no podemos no estar de acuerdo. Se trata de una cultura de contrastes, de ensamblaje de partes que no siempre son armónicas. Esto se expresa con claridad en estas adaptaciones y fragmentaciones del espectáculo circense pero que también puede describir la reunión de poéticas mixtas que convoca el tablado montevidiano.

La poesía gauchesca de fines de siglo XIX presenta la figura del gaucho como sujeto acosado por el poder de los magistrados y sufriendo la injusticia de un sistema policíaco que lo margina y violenta. Esta figura constituye el pilar sobre el cual se funda el teatro rioplatense tal como afirma de este lado del río Ángel Rama. Esta figura es la que se convirtió en estereotipo del gaucho desgraciado que venía a representar a una clase desheredada. El ejemplo paradigmático de este personaje nace en 1872 con Martín Fierro. Es la última etapa de la gauchesca, la del soliloquio. Pero al igual que en las etapas anteriores fue llevada adelante por una clase urbana, muchas veces universitaria, que tomaba para sí la voz del gaucho.

Los hombres rioplatenses del 80 hicieron esta experiencia a través del drama criollo representado en el circo y comulgaron en el Juan Moreira de Gutiérrez-Podestá [...] La fecha de 1886 en que fue repuesta en el pueblecito de Chivilcoy la pantomima creada dos años antes sobre la novela de Eduardo Gutiérrez Juan Moreira, pero ahora hablada, en una rudimentaria versión del payaso de la compañía «Pepino el 88», ha sido considerada como punto de partida del teatro nacional y por lo mismo duramente atacada por los críticos cultos más autorizados... (Rama, 1972: 152)

Tanto Klein como Rama señalan la importancia de la mezcla de la gauchesca con la técnica asimilada por los actores del circo criollo. Se trata de un teatro eminentemente corporal que se sustenta en el gesto y la pantomima, pero también en la exhibición de destrezas físicas como el manejo del cuchillo, la acrobacia sobre caballos, las habilidades musicales y el canto. Estas destrezas adquiridas por los actores en su entorno real, y desarrolladas escénicamente en el circo criollo aparecen mezcladas en las representaciones dramáticas. Esta convivencia y contaminación entre el espectáculo circense y dramático convierte el circo criollo en un espectáculo de dos partes diferenciadas. En su libro *Historia del circo*, Beatriz Seibel resume la gestación de esta modalidad de circo en dos partes:

...el actor Benito Jiménez, mulato favorito del público en el escenario teatral, se hace cargo de la dirección de las obras en el circo, presentando sainetes, dramas y comedias. Esa modalidad anticipa lo que será más tarde el circo criollo, con su primera parte de acrobacia y comicidad y su segunda parte de drama. (Seibel, 2005: 25-26)

Aquí podemos intuir como se iban fusionando estas formas representativas que presentaban en la primera parte: equilibristas, forzudos, payasos, animales con diferentes destrezas y una segunda parte destinada a la representación dramática. Tenemos también que distinguir la presencia de Pepino el 88 como un *clown* criollo. Digamos que este clown que componía José Podestá no era una copia del *clown* inglés sino que era una adaptación local tal como nos informaba Klein en una cita anterior. Era un clown que tocaba la guitarra y cantaba canciones al estilo campero. Pepino tenía mucho de payador e improvisador con la guitarra. Sus canciones eran de crítica social directa y de tono burlesco. Sobre la representación de Pepino el 88 hay un breve libro que reúne algunas de sus canciones escrito por Juan González Urtiaga: *Podestá y Pepino*, de gran interés.

Ahora se entiende como este clown criollo pudo fácilmente incorporar elementos de la representación gauchesca y combinarlos con elementos de la representación clownesca. Al espectáculo del circo criollo se fueron sumando otros tipos de artistas que provenían del ambiente rural. Así es como la voz del payador comienza a tener una importancia singular en el circo, sumándose a la representación y contribuyendo al elemento pintoresco. En ese movimiento de inclusión de diálogos para los personajes se transforma la representación de la pura pantomima, al teatro gauchesco con elementos de pantomima. Es decir, una gauchesca con elementos circenses. Entre 1890 y 1915 es lo que Beatriz Seibel llama la Época de oro del payador: «Sin abandonar los anteriores ámbitos de actuación, la actividad del payador se extiende en ese período: «de la pulpería al café de la ciudad, al circo, al teatro», y convoca a todos los sectores sociales, como sucede con el circo criollo y otras manifestaciones de la cultura popular que se hacen mayoritariamente valorizadas» (Seibel, 1998:16).

La importancia de la voz del payador en el circo criollo demuestra la mayor espectacularidad que la gauchesca comienza a exponer, y que es testimonio de la dirección pintoresquista que va tomando en búsqueda de nuevos públicos y esas transformaciones llevarán al contexto de surgimiento de Cocoliche.

Aparición de Cocoliche y supervivencia en el siglo xx

El teatro gauchesco se revitaliza con el éxito de la adaptación que realiza el circo de Podestá-Scotti del folletín: *Juan Moreira*. Por esta razón al inicio del trabajo hablamos de una

refundación del teatro gauchesco. Pero la obra no dejaría de transformarse en busca de una mayor concurrencia de público. El interés de la compañía era el éxito comercial, por lo tanto la obra se fue adaptando a las solicitudes del público. Los actores registraban su mayor o menos reacción y modificaban el espectáculo en relación con esto. Ángel Rama describe la evolución de *Juan Moreira* en *La creación de un teatro nacional*, vinculándolo a la aparición de un sistema teatral que incluye los dos elementos fundamentales: un emisor y un receptor, o una obra y un público interesado. El *Juan Moreira* de los Podestá logró amalgamar diversas capas de la sociedad, elementos populares, clase alta y el sector inmigrante. Rama lo explica de la siguiente manera:

Para entender el interés que por el *Juan Moreira* habría de evidenciar la *high life* ciudadana, no basta con evocar el majismo que singulariza a los sectores aristocráticos. Como en el modelo del XVIII español, la atracción se ejerció aquí por la parte de espectáculo que comportaba el *Juan Moreira* [...] La incorporación del pericón, que sugiere Elías Regules, sustituyendo al gato original, e incluso el perfeccionamiento nacional de ese pericón con el aditamento del pabellón patrio blanco y celeste... (Rama, 1972: 164-165)

Siguiendo el razonamiento de Rama en el artículo que venimos citando reiteradamente y que seguiremos haciendo, convenimos en que esta incorporación de elementos pintoresquistas unidos a una tendencia hacia lo cómico que comienza a producirse con la incorporación de nuevos personajes como Cocoliche, van produciendo una cierta neutralidad ideológica. Esas versiones posteriores de *Juan Moreira* fueron olvidando aquellos últimos restos de crítica social que formaban parte de la versión original de Eduardo Gutiérrez. Estas nuevas versiones de *Juan Moreira* atenúan los componentes violentos de la imagen del gaucho malo y lo inmovilizan en la idealización. De esa manera el circo criollo logra que la clase alta de la sociedad se interese por este espectáculo que dulcifica la imagen del gaucho malo.

En esta ampliación del éxito de público del circo criollo, la tercera capa social que se incorpora al sistema de representación de *Juan Moreira* son los inmigrantes europeos. La búsqueda de su integración al espectáculo colabora a elevar el efecto cómico de las nuevas versiones con la aparición de Cocoliche. A fines del siglo XIX la presencia de inmigrantes italianos en el Río de la Plata era muy fuerte, especialmente en Buenos Aires, y compartían lugares comunes con el criollo pobre: el suburbio y el conventillo. Por otra parte, el inmigrante rioplatense necesitaba insertarse en el nuevo contexto social y este personaje le abre una puerta a su inclusión en el imaginario local:

De ahí nace la insólita inserción de los «tanos» en el universo escénico de Juan Moreira... De los varios personajes italianos que se incorporan al Juan Moreira, ninguno habría de tener la trascendencia de Cocoliche [...] Cocoliche desplazó el interés que motivaba Juan Moreira y concluyó reinando en el picadero y en el escenario. (Rama, 1972: 166-167)

La aparición de Cocoliche en versiones posteriores de *Juan Moreira* significa la incorporación del inmigrante al sistema cultural rioplatense y se incorpora siguiendo las exigencias del público. Con esto no queremos decir que Cocoliche sea el primer inmigrante representado en el teatro. Cuando decimos que el inmigrante se incorpora al sistema, estamos entendiendo sistema por una comunión de elementos: actores, espacio, público, textos. Entendemos un sistema teatral como la conjunción de esos elementos, siguiendo la explicación de Trigo, que ya citamos previamente. Los inmigrantes aceptan el lugar que Cocoliche les otorga en la representación como objeto de burla pero también de simpatía, por lo tanto se incorporan al sistema también como parte del público. En el desarrollo de esta investigación se pudo reconocer dos versiones sobre la creación de este personaje: uno atribuido a Celestino Petray, uno de los actores incorporados al circo de los Podestá, como parodia de un peón rural llamado Cocoliche. La segunda versión afirma que el creador del personaje fue otro actor que había ingresado a la compañía en 1890 llamado Lorenzo de Negri y que luego Petray adaptó para su presentación en *Juan Moreira*. Si bien poco importa si fue Petray o de Negri el autor de esa creación sí importa la vaguedad del testimonio, ya que es posible dudar de ambas y arriesgar una tercera opción: Oscar Conde en su libro *Lunfardo* nos informa sobre lo siguiente:

... en razón de datos aportados por Eduardo Giorlandini, las palabras cocoliche y cocolicchio no existirían como apellidos. Si se descartase esta alternativa, quedaría solo otra posible explicación para la etimología del término: resultaría de la combinación de dos palabras: cocco y liccio «cerebro» y «liso», esto es, «lento» (Conde, 2011: 178).

Entonces, Cocoliche sería cocoliso o cabeza plana. Según este origen del nombre se entiende que el tano es el tonto de la representación. De todas maneras, como ya sabemos, la evolución teatral en el Río de la Plata colocaría a la figura del inmigrante en lugares centrales y serios en la escena del teatro culto. Pero Cocoliche también transitó por otras escenas, no solo evolucionó en el drama culto, sino que sobrevivió casi inalterado en escenas populares. Sobre el tema escribe Seibel en su libro *Historia del circo*:

...inspira cantidad de folletos como Cocoliche en carnaval, Nuevas canciones de Cocoliche (de Santiago Rolleri), Amores de Cocoliche

(de Manuel Cientofante), El cocoliche-Décimas napolitanas criollas para carnaval (de Silverio Manco), etc., en la primera década del siglo. Esos versos se interpretan por actores profesionales o aficionados y se cantan en carnaval por los que se disfrazan de ese personaje, en comparsas como los Cocoliche acriollati o en máscaras sueltas. Su figura también se reproduce con frecuencia en textos de publicidad, dibujos y caricaturas (Seibel, 2005: 62)

El libreto de la agrupación criolla *Los del viejo Zoilo* que presentamos en este trabajo fue representado en el Carnaval de 1933 en Montevideo. Según se pudo relevar en los libretos de la época, que se hallan en la Biblioteca Nacional de Uruguay, este tipo de espectáculo era frecuente en el carnaval de los años treinta. Sociedades criollas como *Derecho Viejo*, o *La tradición vuelve* fueron frecuentes en aquellos carnavales. Es interesante este libreto en particular ya que integra en la representación varios elementos constitutivos de *Juan Moreira*, pero que a su vez los mezcla con Don Zoilo, el personaje de Barranca abajo de Florencio Sánchez. Aquí vemos como el escenario de carnaval es un espacio donde Cocoliche continuó evolucionando, no tanto transformando su personalidad sino transformando su centralidad en el espectáculo y sobreviviendo al propio Juan Moreira en el imaginario popular. Al mismo tiempo este libreto es un ejemplo de cómo la cultura carnavalesca es capaz de producir mezclas sorprendentes como este cruce entre el viejo Don Zoilo del drama rural situado en Entre Ríos en 1905 con el Cocoliche de fines de siglo XIX, ambos reunidos en un tablado de 1933 en Montevideo.

El surgimiento de los tablados montevidianos

Hasta ahora fuimos configurando un panorama del surgimiento del personaje Cocoliche en el circo criollo, pero este artículo se interesa por la aparición del personaje en los tablados montevidianos. Nos parece importante visitar el surgimiento de los tablados montevidianos como espacio de representación popular. Esos tablados de la primera mitad de siglo XX fue el lugar donde se representaron los espectáculos de agrupaciones criollas que trajeron a nuestro personaje, junto a troupes, coros, lubolos y las primitivas murgas, pero sobre esos detalles profundizaremos un poco más adelante.

Paralelamente al surgimiento de Cocoliche en el circo de los Podestá en Montevideo se va desarrollando otro fenómeno de teatralización popular. El carnaval se transforma en espectáculo. Hasta antes de 1870 las festividades carnavalescas eran un evento cívico que amalgamaba diferencias de status social, de procedencias dispares y que carecía de una reglamentación o diferenciación entre espectáculo y público. Se trataba de una festividad que se vivenciaba a través de los baldazos con agua, las máscaras, los bailes, las pedradas y

el griterío callejero, entre muchas otras formas de desorden ciudadano. El proceso de disciplinamiento que se desencadena a fines del siglo XIX modifica radicalmente estas festividades y que, como veremos a continuación, van propiciando el surgimiento de los tablados como espacios de representación carnalera. Respecto al contexto nacional e internacional que presionan sobre estas festividades montevidéanas dice Gustavo Remedi en su libro *Murgas: El teatro de los tablados*.

Existía por ese entonces un imperativo superior —la inserción en el mercado capitalista internacional— que demandó un cambio en la cultura nacional, es decir, una adaptación del modo de vida y de la sensibilidad, de tal forma de hacerlas compatibles con la lógica de la acumulación del capital nacional e internacional. Por último, existían los medios modernos —la ciencia, las comunicaciones, el aparato coercitivo del Estado— que hicieron posible el disciplinamiento efectivo de la sociedad (Remedi, 1996: 151)

Mientras que en el circo criollo se produce la constitución de un sistema teatral popular, en Montevideo se produce un fenómeno de transformación del carnaval como fiesta al carnaval como espectáculo. Las festividades carnalescas se transforman en campo de tensiones que pugnan por controlarlas. La segunda parte del libro de Milita Alfaro: *Carnaval, una historia social de Montevideo desde la perspectiva de la fiesta* (1998), es un libro que describe cuidadosamente esta época de transición describiéndola como un pasaje de una mentalidad bárbara a una civilizada. En esa oposición entre lo civilizado y la barbarie las últimas décadas del siglo XIX son claves para comprender este fenómeno complejo. Esta es la época de la modernización en el Uruguay, época de implementación del sistema capitalista, una época de cambio en la forma de percepción del mundo de nuestra sociedad y que involucra una transformación demográfica, tecnológica y económica pero también cultural y simbólica. La sociedad de fines de siglo XIX ingresa en una mentalidad interesada por el bienestar, el utilitarismo y la racionalidad, se trata de una transformación profunda que tardó décadas en asimilarse, pero que en el terreno del carnaval se concretó de un modo particularmente claro y repentino: «como si la sociedad hubiera descubierto de pronto la panacea de la *civilización*» (Alfaro, 1998, p. 17) Por entonces ciertos grupos hegemónicos de la sociedad del sector político, eclesiástico, comercial y ganadero principalmente, comienzan a reclamar un control de los desbordes festivos, exigiendo la erradicación de los juegos brutales del carnaval que en unos pocos días ponían de manifiesto el carácter primitivo de la sociedad montevidéana.

Dentro de este contexto que se opera en nuestro medio el proceso de disciplinamiento cultural [...] entre el 1860 y 1890, impuso la gravedad en el porte, el control obsesivo de la sexualidad, el pudor y

la higiene en el cuerpo, la sacralización del trabajo y del ahorro, la demonización del juego y del placer... (Alfaro, 1998: 15)

El año 1873 es decisivo para el disciplinamiento del carnaval montevideano, que si bien no transformó inmediatamente la festividad por completo sí fue el punto de inicio de una serie de transformaciones irreversibles. En ese año las autoridades políticas imponen un Edicto a la ciudadanía que permite ciertos juegos tradicionales como los bailes públicos, el uso de disfraces y los bailes de las comparsas a su vez prohíbe otros no menos importantes como los juegos con agua o el disfraz de militar o de clero, también dispone la construcción de tablados para que allí las comparsas bailen acompañados por una banda de música organizada para la ocasión, y por primera vez se dispone la organización de un desfile de carnaval con su recorrido delimitado y adornado convenientemente.

Estas disposiciones del Edicto vienen a responder los reiterados reclamos de algunos vecinos de Montevideo que exigían control de los excesos carnalescos. Esta es la primera vez que el poder político interviene para reglamentar las festividades de carnaval en Montevideo, luego de esa fecha la relación entre el poder político y el carnaval seguirá registrando tipes y aflojes, pero desde entonces no ha dejado de existir esa relación. Estos últimos años del siglo XIX son decisivos por la cantidad de modificaciones que se suceden a estos hechos germinales «... si bien es cierto que los cambios registrados en el año 73 no fueron definitivos en lo inmediato, también es cierto que, como ya se ha dicho, señalan una tendencia que resultaría irreversible a larga duración» (Alfaro, 1998: 14). Pero la intervención del poder político en las festividades carnalescas afecta otras áreas que intervienen en los eventos. Las reglamentaciones transforman la festividad de un juego más o menos improvisado a un festejo organizado, con tablados, orquestas, desfiles y muchísima decoración. Estas transformaciones comienzan a configurar las festividades carnalescas de Montevideo como un negocio para algunos sectores comerciales.

El encorsetamiento de la celebración que produce la intervención estatal no solo limita ciertas libertades, sino que introduce los festejos en un ambiente más aburguesado, más ajustado a los intereses de los sectores modernizadores de la sociedad montevideana de entonces, como dijimos las clases acomodadas de ese entonces. «En contraste con el rústico y democrático juego de décadas anteriores que solo requería agua y caretas de alambre, el progresivo refinamiento en las costumbres y el deseo de ostentar convirtieron al consumo en ingrediente casi indispensable de la fiesta... (Alfaro, 1998: 52). El sector comercial ve las nuevas modificaciones con buenos ojos. Comienza a significar un tiempo de lucro importante, al mismo tiempo se va configurando también como un tiempo de inclusión y exclusión consumista. La intervención política en el carnaval y el beneficio comercial van de la mano, comienzan ambos a fines del siglo XIX. Pero el negocio se va modificando con el

tiempo, así como la relación del poder con la festividad también registra sus historias. Un ejemplo decisivo para la constitución del tablado como centro de los nuevos espectáculos carnavalescos fue el concurso organizado por el tablado Saroldi en 1890. Milita Alfaro tiene junto con Antonio di Candia un fascículo de la colección Nuestro Tiempo titulado *Carnaval y otras fiestas* (2013), donde se relata brevemente este episodio:

En una suerte de anticipo de lo que sería la vertiente más perdurable de nuestro carnaval, el concurso creado por el Saroldi en el año de su fundación congregó a más de cinco mil espectadores y contó con la participación de una veintena de conjuntos. A partir de entonces, organizado año a año sin auxilio oficial alguno y librado solo a los elementos del vecindario, el tablado se convirtió en una referencia de proyección creciente, nacida de tres factores igualmente decisivos: el entusiasmo carnavalesco de los vecinos, el peso de una emergente cultura barrial y los intereses económicos de los comerciantes de la zona (Alfaro y di Candia, 2013: 15)

Pero si bien este episodio del tablado Saroldi en el barrio del Cordón fue de singular importancia para la historia del carnaval tal como lo conocemos, el auge de los tablados comienza a destacarse en la segunda década del siglo xx. Los comerciantes encuentran que patrocinando una agrupación o un tablado pueden encontrar allí una oportunidad de difusión. A su vez es en las décadas del treinta y cuarenta cuando se produce una multiplicación de tablados de barrio. Según recuerda Alfredo Percovich en esa época comienzan los desfiles de carros alegóricos en carnaval que eran una neta publicidad de alguna marca, por ejemplo, café El Chaná fue una marca que se destacó en muchos carnavales hasta no hace tanto tiempo. Por ese entonces «...los comerciantes se dieron cuenta que el carnaval era un fenómeno riquísimo en el cuál ellos podían participar ya no solo patrocinando a tal o cual conjunto o tablado sino a través de sus propios carros alegóricos, creando incluso su propio concurso (Percovich, 1992: 57). El carnaval como festividad es modelada en buena medida por dos sectores principales la clase política y los comerciantes. Este despliegue de la representación carnavalesca va afectando también a los espectáculos.

En este artículo vamos a observar un espectáculo del carnaval de 1933, por lo tanto entendemos importante describir mínimamente los tipos de agrupaciones que participaban del concurso de carnaval de ese entonces. En el libro de Diverso y Filgueiras *Montevideo en Carnaval* (1992), Filgueiras formula un detallado informe sobre todos los primeros premios del concurso desde principios de siglo xx, y describe brevemente las características fundamentales de cada categoría. Ese trabajo nos permite definir el tipo de agrupación que participaba de aquellos carnavales y aproximarnos a su fisonomía. Las máscaras sueltas era

una categoría muy heterogénea donde participaban monologuistas, dúos cómicos, ventrílocuos y otra serie de espectáculos cómicos, esta categoría obtiene su primer premio en un concurso de carnaval en 1910 y continuaría hasta 1946 siendo Roberto Barry premiado como mejor máscara suelta. También participaban del concurso diversas agrupaciones corales que componían su repertorio entre canciones clásicas y otras populares, comenzaron a participar del concurso a principios de la década del treinta. Las *troupes* fueron una categoría muy importante en las décadas del veinte y del treinta, pero que en los cuarenta comenzó a declinar. Se trataba de un espectáculo con mucha producción de vestuario y escenografía, con canciones y coreografías muy estructuradas. El primer premio de una troupe data de 1927. Las murgas comenzaron su participación en el concurso de carnaval en 1917 cuando se configuró oficialmente esa categoría. Antes de esa fecha las primitivas murgas participaban en la categoría Máscaras sueltas. Como telón de fondo de todas estas agrupaciones encontramos a los negros lubolos, quienes conforman la categoría más antigua del carnaval montevideano, la primera agrupación premiada en carnaval data de 1905. Esa diversidad de agrupaciones conformaba el concurso de carnaval montevideano. Dejamos para el final las agrupaciones criollas las cuales comenzaron su inserción en el concurso en 1920 y se mantuvieron año a año hasta 1954. En esta categoría es necesario subrayar la predominancia absoluta de una agrupación *Juan Cruz Tranquera y los suyos*, que recibió el primer premio en casi todos los años salvo en algunas excepciones donde recibió el segundo premio.

Este artículo se dedicará a analizar un libreto de una de esas agrupaciones criollas: *Los del viejo Zoilo*. En este tipo de espectáculo se presentaban una gran cantidad de personas, carros, escenografías compuestas por ranchos y hasta aljibes que se instalaban sobre el escenario para la representación.

Según pudimos constatar en la Sala Uruguay de la Biblioteca Nacional se conservan algunos libretos de estas agrupaciones criollas, entre las que se cuentan *La tradición vuelve*, *El rancho de Ño Casiano*, *Juan Cruz Tranquera y los suyos* y *Justicia Gaucha*, entre otros. *Los del viejo Zoilo* era una de estas agrupaciones que en el carnaval de 1933 presenta un espectáculo que creemos es testimonio que demuestra la continuidad poética entre el circo criollo y el tablado de carnaval. Presenta un espectáculo que trae al tablado al Cocoliche más elemental, al *papolitano* que no logra adaptarse a las convenciones de su nuevo espacio y cae en graciosas incorrecciones.

Estas agrupaciones criollas o sociedades criollas como también se las llamaba, si bien eran frecuentes y de importancia por ese entonces han dejado escasos testimonios sobre su representación. De manera de dar cuenta de las características aproximadas del género citamos una descripción de Luis Grene extraído del programa radial *Prohibido para*

nostálgicos, cuyas emisiones se transcriben en la página web LR21. El fragmento citado se titula *Los gauchos de carnaval*.

Se llamaban «sociedades criollas» y representaban el esfuerzo de un montón de románticos por tender puentes entre la gente de tierra adentro y la ciudad. Tuvieron su auge entre las décadas del 20 y el 40. Cuando venían al tablado, los botijas se alborotaban y todos los vecinos salían de sus casas con las sillas a cuestas. «Ya llegan los gauchos» decían y la esquina por un rato parecía sumergirse en los aires de la campaña oriental.

En los desfiles y en sus recorridas por los tabladros se desplazaban en unas grandes chatas tiradas por fuertes caballos. Así es que cargaban auténticos ranchos de paja y terrón, pequeños arbustos y hasta algún aljibe para armar la tradicional escenografía de sus actuaciones. Apenas llegaban, unas matronas que acompañaban a la agrupación se ubicaban al costado del escenario y con rapidez hacían cantidades de tortas fritas para repartir gratis entre la concurrencia.

El aire se inundaba de aroma de grasa quemada y los farolitos iluminaban a un montón de gauchos y sus inseparables «chinas» representando cuadros camperos. Al fondo, los guitarristas le daban con entusiasmo a las chacareras, zambas y pericones con «relación» donde las parejas alternaban sus preguntas, respuestas y adivinanzas pícaras (Grene, 2005)

En esta oportunidad nos ocuparemos del libreto escrito por Ricardo Matta, Luis Caviglia y Juan Cabiglia, para el Centro Tradicional *Los del viejo Zoilo* que se presentó en el Carnaval montevideano de 1933. La intención de este trabajo es brindar una presentación y un breve análisis del libreto en relación con la tradición del teatro gauchesco que expusimos, para ver una de las maneras en que Cocoliche se proyecta en la tradición popular de Montevideo. Reiteramos que la figura de este personaje evolucionó en el teatro culto en la figura del inmigrante del drama rural o en los extranjeros que describe Discépolo en sus grotescos criollos. Pero en este caso nos interesa indagar sobre esta otra línea que a nuestro entender es continuadora del «espíritu» teatral del circo criollo. Una forma de teatralidad popular que luego de la escisión que se produce con el traspaso de la familia Podestá hacia el circuito del teatro culto fue desapareciendo de la historiografía teatral.

A nuestro entender la teatralidad carnavalesca está íntimamente ligada a la teatralidad del circo criollo, no solamente por el sistema popular que produce *Juan Moreira*. Hay varios rasgos comunes que permite pensar sus múltiples poéticas escénicas en común. Pensamos que tanto el circo criollo como el tablado son espacios que centralizan poéticas espectaculares específicas, que tiene un vínculo estrecho con lo popular y que buscan

entretener. Se relacionan con la risa, así como con la crítica social (en el caso del clown criollo) pero desde un lugar humorístico. Estos elementos reunidos pensamos que son testimonio de una familiaridad escénica cuya investigación aún está pendiente. En esta oportunidad quisiéramos indagar en esta línea de trabajo para comprobar la presencia de Cocoliche en el tablado montevideano, más de 30 años después de su surgimiento en el Circo de los Podestá-Scotti.

Cocoliche en el tablado

El libreto de *Los del viejo Zoilo* divide el espectáculo en función de su musicalidad en: 1 Estilo de entrada; 2 Pericón de la patria; 3 Coro cantado; 4 Vidalita; 5 Firmeza.

1 Estilo de entrada: se trata del inicio del espectáculo donde se van presentando algunos elementos que ya vimos al describir las características del teatro gauchesco.

Muchachos mucha atención
Que al poblao vamos llegando
Y nos están esperando
Los puebleros en montón.
Es machaza la reunión
Y hay gente bien preparada;
Por eso en esta jornada
Tenemos que demostrar,
Cómo se saben portar
Don Zoilo y su cachorrada.

En estos versos iniciales cantados a tiempo de Estilo vemos los elementos que según Rama caracterizan a la gauchesca: «versificación tradicional, abierta politización, y creación de una lengua literaria a partir del ideolecto gaucho» (Rama, 1972: 44-45). Se utilizan modismos que caracterizan al habitante rural «poblao», «machaza» y que se seguirán reiterando a medida que avanza el espectáculo. La politización no la vemos abierta, pero sí comienza proponiendo la oposición entre el campo y la ciudad, el campo y el «poblao». El habitante de la ciudad se describe como «bien preparada» y el habitante rural, que está llegando al pueblo, debe «demostrar» que se sabe portar de modo civilizado y no como «cachorrada». Esta décima inicial da presentación al personaje del Viejo, se entiende El viejo Zoilo:

El viejo: El viejo Zoilo a pensao
Como criollo e corazón
Volver a la población

A añorar con los puebleros,
De los de vincha y culero
Su olvidada tradición

El viejo Zoilo es el personaje que comienza organizando la representación y da entrada a los Paisanos y las Mozas que constituyen el resto del grupo. En esta presentación se insiste sobre la recuperación de las tradiciones, sobre el olvido en el que cayeron y la intención de este espectáculo de revivirlas. Es reiterada la importancia que se atribuye a la experiencia fruto de la edad, de allí el carácter conservador de este espectáculo:

Paisano 1.º: «el diablo sabrá por diablo
pero sabe más por viejo» [...] saqué en limpio que su ciencia es fruto de la experiencia que es lo mejor pa enseñar.

Después de esta presentación que da entrada a los actores y a la vez que deja asentada con claridad la intención del espectáculo, entra Cocoliche:

Cocoliche al Paisano 1.º
Ma dicame osté una cusa,
Toco di un gauche africano,
Se cree que cuesto italiano
Es un viche sarnoso,
Gabuche saparastrose
No ve que cansa a la llente
Con tuta ista serenata.

Este parlamento inicial muestra la oralidad que describía a Cocoliche en sus primeras apariciones en *Juan Moreira* y que se cita varias veces en las historias sobre el circo criollo: «Ma quiame Franchisque Cocoliche, e songo cregollo gasta la guese de la taba e la canilla de lo caracuse, amique, afficate la parata...» (Rama, 1972, p. 167). Hay una contradicción humorística en la autoafirmación criolla y el evidente acento extranjero en la presentación de este personaje. Esta contradicción no es explícita en el espectáculo, pero sí hay una mezcla entre lo italiano y lo criollo en el siguiente texto:

Cocoliche al viejo:
Ma dica viejo peludo
Cuande ispiantame del rancho
Con esta tropa de chancho

Venimo a la publacione
A bailare lo pericone,
Lo gato, la tarantiela,
La moñeira, la ranchera,
Lo malambu, lo cielite,
La zamba y la toldiera,
Má perdió cuanta tronera
Parla como in cotorrone
¿y mi altri sacramento, non bailame la
Pericone?

El espectáculo tiene como centro humorístico la relación entre los paisanos y Cocoliche quién toma para sí la organización del espectáculo y que *El viejo* tolera.

Sos gringo más que safao
pero en fin aunque ya viejo
voy aceptar tu consejo
y aser lo que as ordenao

Después de esta presentación de personajes y de plantear la dinámica humorística del espectáculo se pasa al momento central de la representación llamado *Pericón de la Patria*. Se propone una coreografía de pericón con relaciones donde los *Paisanos* dialogan con las *Mozas* y *Cocoliche* intercede con versos agresivos hacia los paisanos que deben tolerar al extranjero.

Paisano 2.º a su compañera

Moza linda pa enfrentarse
Con ella, me juego entero

Moza al paisano

Tenga cuidado compañero,
Porque puede equivocarse

Cocoliche al paisano

Sagate cielo tarugo
Sabeca di cocaracha

Viejo a Cocoliche

Ah, gringo sos cogotudo:
No aflojas ni con vosal...

El Pericón se va desarrollando más o menos en estos términos hasta el final de la representación. Como se mencionó antes la introducción del Pericón en la representación de *Juan Moreira* fue iniciativa del Dr. Elías Regules en busca de una mayor espectacularidad. El baile que lo precedía en la obra era el Gato, pero se entendió que el Pericón aportaba mayor colorido y en esa dirección se encaminaba el espectáculo. En esta vuelta de Cocoliche en el tablado es este quien se adueña de la representación de este Pericón que es símbolo de la nacionalidad. También se ha señalado en varios artículos que describen la representación del Pericón en *Juan Moreira* que se fueron agregando símbolos patrióticos como el pabellón nacional. Al finalizar el Pericón y comenzar el *Coro cantado* se pronuncian estos versos:

Viejo recitando

Celeste y blanco pendón
que ante el mundo representa,
todos los lauros que ostenta
orgullosa mi nación
sacrosanto pabellón
que el sol radiante ilumina
libre de extranjera inquina
simbolizas libertad;
y hoy por tu grandiosidad
el viejo Zoilo se inclina.

Cocoliche al Viejo

Machuca viejo la pata
Te gai salito biene la sirenata

El espectáculo finaliza con una firmeza. Se trata de una danza folclórica rioplatense, o uruguayoargentina, que tiene orígenes en el siglo XIX y que encontró gran difusión en el circo de los Podestá cuando la incluyen en sus representaciones gauchescas. En esta Firmeza se cierra el espectáculo con textos cómicos que sirven para edulcorar el enfrentamiento entre los criollos y el extranjero, invitando a la fraternidad.

Firmeza

Paisana

Atención que por la esquina
La firmeza va empezar
Cada cual con su china
Se va a tener que amacar.

Paisano 1.º

El viejo por más vaquiano
Debe empezar la función

Todos

Cuidado que el italiano
No pegue algún tropezón

<i>Cocoliche</i>	Miren al viejo orgulloso Como se le caen las babas.
<i>Todos</i>	Y eso que ya está achacoso Y tiene duras las tabas
<i>Viejo</i>	No se burlen de este viejo, Que aunque está medio maceta No se ha de achicar, canejo, Ante ese gringo sotreta.
<i>Cocoliche</i>	Ya ha montado lo picaso Juan Moreira de cartón.
<i>Paisano 1.º</i>	Bueno, no pierdan el paso Siga el baila y atención.
<i>Todos</i>	Basta de inútil guapeza, Que todo quede olvidao
Terminando la firmeza Con un saludo al jurao	

Conclusiones

El objetivo de este trabajo era comprobar la presencia de elementos comunes entre dos sistemas teatrales populares características del Río de la Plata: el circo criollo y el tablado de carnaval. Debemos pensar la noción de sistema teatral debido a que tanto el circo criollo como el actual tablado de carnaval montevideano son eventos espectaculares compuestos por diversos modos de representación. Como vimos en este trabajo el circo criollo tenía dos partes diferentes entre sí, sin relación directa clara. A su vez cada una de esas partes podía estar compuesta por segmentos diferentes a su vez. Más o menos ocurre lo mismo con el tablado del carnaval montevideano, que es un espacio de representación compuesto por diversas poéticas específicas, sin continuidad.

Es así que esta primera investigación que estamos desarrollando simplemente intenta detectar elementos comunes que permita sentar una mínima base para continuar una investigación en esta línea afinando un tanto más los criterios de análisis y detallando un tanto más los modos poéticos a comparar.

En este primer acercamiento pudimos comprobar la presencia de Cocoliche, personaje de singular importancia para el circo criollo y para la tradición teatral de la región. Pudimos comprobar que el tablado de 1933 fue un lugar donde este personaje reapareció de modo diferente a la que presentó en el sistema del teatro culto. Creemos que esta comprobación permite pensar que existe una familiaridad poética entre el circo criollo y el

tablado de carnaval montevideano. Esto no quiere decir que el tablado sea una evolución del circo criollo, sino que hay una familiaridad poética, hay rasgos similares que se pueden asociar a una poética de lo popular rioplatense.

Pero el espectáculo de *Los del viejo Zoilo* además de la presencia de Cocoliche, también muestra otros elementos que provienen del Juan Moreira representado en la carpa de los Podestá, como es la ejecución del Pericón nacional, la exaltación de los valores patrios y el pintoresquismo que dominó la evolución de la representación dramática en el circo criollo. La Firmeza con la que finaliza el espectáculo fue un tipo de danza muy utilizada en el circo criollo de los Podestá, también por la importancia de su vistosidad escénica.

Por otra parte, en esta búsqueda de relaciones entre el circo criollo y el tablado Montevideano logramos reconocer y rescatar un género carnavalesco olvidado por la crítica y los estudios académicos: la sociedad criolla. Intentamos configurar una noción del género y su importancia en función de la documentación que hallamos disponible. Estamos convencidos que una investigación más profunda en ese sentido lograría obtener mejores resultados, pero recordamos que los objetivos de esta investigación son más modestos. Se trata de reconocer la figura de Cocoliche más primitivo y cómico en el tablado montevideano.

Entonces esta agrupación criolla lleva al tablado de carnaval montevideano de 1933 elementos de la poética del circo criollo de fines de siglo XIX, la cual fue más común en territorio argentino, mientras que en Uruguay no tuvo tan amplio desarrollo. A nuestro entender este espectáculo intenta subsanar esa falta introduciendo los rasgos más folklóricos de la poética del circo criollo en el tablado.

Referencias bibliográficas:

ALFARO, M. (1998). *Carnaval. Una historia social de Montevideo desde la perspectiva de la fiesta. (1873-1904)*. Montevideo: Ediciones Trilce.

ALFARO, M. y DI CANDIA, A. (2013). *Carnaval y otras fiestas*. Colección Nuestro Tiempo. Montevideo: Comisión del Bicentenario.

CASTAGNINO, R. (1953). *El circo criollo. Datos y documentos para una historia. 1757-1924*. Buenos Aires: Lajouane.

CASTAGNINO, R. (1974). Lo gauchesco en el teatro argentino, antes y después de Martín Fierro. *Revista Iberoamericana*, XL (87-88). Recuperado de <http://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/iberoamericana/article/view/2905>.

CENTRO TRADICIONAL LOS DEL VIEJO ZOILO (1933). *Los del viejo Zoilo*. Montevideo: s/e.

CONDE, O. (2011). *Lunfardo. Un estudio sobre el habla popular de los argentinos*. Buenos Aires: Taurus.

DIVERSO, G. y FILGUEIRAS, E. (Comps.) (1992). *Carnaval. Genios y figuras*. Montevideo: Monte Sexto.

GRENE, L. (2005). Los gauchos de carnaval. Recuperado de <http://www.lr21.com.uy/comunidad/168216-los-gauchos-del-carnaval>

KLEIN, T. (1994). *El actor en el Rio de la Plata. De Casacuberta a los Podestá*. Buenos Aires: Asociación Argentina de Actores, Buenos Aires.

MOGLIANI, L. (2015). *Nativismo y costumbrismo en el teatro argentino*. Buenos Aires: s/e.

PERCOVICH, A. (1992). El carnaval del Uruguay: Los protagonistas del cambio en Montevideo, En: DIVERSO, G. y FILGUEIRAS, E. (Comps.). *Carnaval. Genios y figuras*. Montevideo: Monte Sexto.

RAMA, Á. (1972). *Los gauchipolíticos rioplatenses*. Buenos Aires: Calicanto.

REMEDEI, G. (1996). *Murgas: el teatro de los tablados. Interpretación y crítica de la cultura nacional*. Montevideo: Ediciones Trilce.

SEIBEL, B. (1998). *El cantar del payador*. Buenos Aires: Ediciones del Sol.

SEIBEL, B. (2005). *Historia del circo*. Buenos Aires: Ediciones del Sol.

TRIGO, A. (1992). El teatro gauchesco primitivo y los límites de la gauchesca. *Latin American Theater Review*. Recuperado de <https://journals.ku.edu/latr/article/view/944>