



Latitud 27

Revista de artes y ciencias sociales

Universidad Nacional de Santiago del Estero

Nº 3, Invierno 2023

ISSN: 2953-3783

<https://latitud27.unse.edu.ar>



UNSE
Universidad Nacional
de Santiago del Estero



Trabajo y
Sociedad



CAICYT
CONICET

Una aproximación a la dramaturgia de Orestes Di Lullo a través de *Los hermanos. Comedia dramática en tres actos (1947)*

Susana I. Herrero Jaime¹

Becaria Doctoral (CONICET-INVELEC)

herrerojaimesusana@gmail.com

Resumen

En este trabajo nos abocamos al estudio de *Los hermanos* del ensayista santiagueño Orestes Di Lullo. Se trata de una pieza teatral poco conocida y nunca representada, que prácticamente no guarda relación con el resto de su producción intelectual. Por ese motivo, recuperamos su contenido e investigamos las influencias locales que pudieron influir en sus decisiones temáticas y estéticas. Esta indagación nos condujo por un lado, a pensarla en relación con las influencias recibidas a través del grupo cultural *La Brasa*. Al mismo tiempo y a través del concepto de “aires de familia” del filósofo Ludwig Wittgenstein, ubicamos esta pieza en relación a ciertos momentos de la dramaturgia nacional.

Palabras clave: Santiago del Estero - Teatro – Cultura

Abstract

In this work we consider the play *The Brothers* by the writer Orestes Di Lullo. It is a little-known and never performed text, which has no relationship with the rest of his intellectual production. For this reason, we synthesized its content and investigated the local influences that could have influenced its thematic and aesthetic decisions. This leads us to the *La Brasa* cultural group and its influence on our

¹ Profesora de Filosofía, Becaria Doctoral de INVELEC, CONICET, UNT. Av. Benjamín Aráoz 800, Pasillo 400 exterior norte. San Miguel de Tucumán, Argentina.

author. At the same time, through the concept of “family resemblance” by the philosopher Ludwig Wittgenstein, we place it in relation to certain moments of national dramaturgy.

Keywords: Santiago del Estero - Theater – Culture

I. Presentación y objetivos de este trabajo

El intelectual santiagueño Orestes Di Lullo (1898-1983) dedicó su vida al estudio de la cultura y la historia de la provincia, integró y fundó instituciones e incluso, participó activamente de la vida política². Entre la gran cantidad de libros y artículos publicados se cuenta una pequeña pieza dramática que según Nelly Beatriz de Tamer nunca fue interpretada (2005, p. 289). Esta se titula *Los hermanos. Comedia dramática en tres actos* y fue publicada en 1947 por imprenta López en Buenos Aires. Lo que nos llama la atención de este escrito es que no guarda relación alguna con los tópicos que en ese momento el autor abordaba en su obra ensayística. No hace referencia a la problemática económica de Santiago del Estero ni a las consecuencias de la industria forestal. Tampoco se detiene en aspectos vinculados a la cultura popular, al folclore en sus diversas expresiones o al pasado colonial. A pesar de que la década del '40 fue el período más importante de su trayectoria política tampoco refiere a ella, ni encontramos nexos con el costumbrismo nativista que resurgió en la dramaturgia nacional entre el '40 y el '55 (Mogliani, 2015). Ni el escenario ni los personajes remiten a aspectos de la vida rural o a las costumbres “criollas” sino todo lo contrario, pues la obra se desarrolla en el espacio urbano³. El escenario es una vieja casona de Buenos Aires y los personajes principales son dos jóvenes de clase acomodada que se dedican al arte. El conflicto principal es de orden sentimental, pues los hermanos deben responder a la disyunción abierta entre el amor fraternal y el amor pasional. Antes de la lectura de este texto teatral guardábamos la presunción de que podía acercarse al teatro documental, pues

² Orestes Di Lullo perteneció a una familia italiana que se instaló en la provincia de Santiago a finales del siglo XIX. Su padre fue armero, oficio que le permitió alcanzar una buena posición económica y enviar a su hijo a estudiar medicina en Buenos Aires entre 1917 y 1923 (Alén Lascano, 1999). Di Lullo integró el núcleo fundador de *La Brasa*, cuyo manifiesto firmó en 1925 junto a Bernardo Canal Feijóo, Manuel Gómez Carrillo y Émile Wagner entre otros intelectuales de Santiago del Estero. Publicó una enorme cantidad de obras, algunas de las cuales fueron financiadas por los industriales azucareros Ernesto Padilla y Alberto Rougés. Su escritura fue elaborada a la par de su participación en diferentes espacios políticos y culturales. Fue gestor y director del Museo Histórico de Santiago desde 1943 y hasta fines de los '60 se mantuvo al frente del Instituto de Lingüística, Folklore y Arqueología, creado por la UNT en la provincia vecina en 1953. En el '45 fue intendente de la capital por designación del interventor federal Tte. Cnel. Pascual A. Semberoiz y candidato a gobernador por el peronismo en 1949. Sin embargo, declinó su candidatura por diferencias en el armado de las listas.

³ Según indica Mogliani (2015) el nativismo fue una poética de larga trayectoria dentro de nuestra literatura, tanto en el teatro como en la narrativa. Este no se define solamente por la temática rural, sino por el tratamiento de la misma, los procedimientos de su poética y su opción ideológica nacionalista y conservadora, elementos por los que se diferenció de la gauchesca. Si bien sabemos que Di Lullo fue un nacionalista y que pueden identificarse rasgos nativistas en su obra ensayística, consideramos que esa posición no puede inferirse en este texto dramático.

algunos intelectuales próximos al médico habían realizado propuestas de ese estilo. Tal fue el caso de Bernardo Canal Feijóo, fundador del grupo cultural *La Brasa*, y autor de “Pasión y muerte de Silverio Leguizamón” (1937) y “Tungasuka, tragedia americana en tres jornadas” (1968). En ambos casos los datos históricos sirven de base para la elaboración de un texto dramático que busca recuperar en cada caso la tragedia del mestizo y del indio en el marco de la experiencia colonial. Di Lullo, que también integró el cenáculo santiagueño, compartió con Feijóo estas preocupaciones en el ensayo pero a diferencia de él tomó otras decisiones en la dramaturgia. Nuestra intención en este trabajo es explorar posibles líneas de filiación que nos permita ubicar a *Los hermanos* en alguna órbita estética, artística o ideológica de la provincia. Esto nos interesa en la medida que nos permitirá sugerir los motivos de su particularidad en relación al resto de la producción del santiagueño. Los pasos que seguimos para ello son los siguientes: en primer lugar, hacemos una breve síntesis del argumento de *Los hermanos*, prestando atención a sus personajes y al conflicto general que los ocupa. En segundo lugar ubicamos la obra de Di Lullo sobre un marco más amplio y en diálogo con una historiografía teatral de orientación nacional por un lado y por otro, con el movimiento cultural local. Para lo primero seguimos el estudio de Mogliani (2015) y para lo segundo nos referimos a una serie de actividades que se desarrollaron en *La Brasa* y que nos remiten a la obra de nuestro ensayista. Se trata de una serie de obras escritas por Emilio Christensen y Santiago Dardo Herrera, exponentes de lo teatral en el grupo y a una conferencia de Pablo Rojas Paz. Este recorrido nos permite observar el lugar que la dramaturgia tuvo al interior del grupo cultural santiagueño y advertir en ella cierta diversidad de perspectivas. Apelaremos a los estudios que Tossi y Barale (2017) realizaron sobre el teatro en el NOA para pensar la dramaturgia desde las coordenadas del propio horizonte cultural (p.10)⁴. Para ello los autores utilizan el concepto de “aires de familia” del filósofo Ludwig Wittgenstein, insumo teórico que les sirve para pensar las obras sin reducirlas a la mimesis. Por el contrario son el resultado de las reglas de juego que en cada caso se articulan en la producción artística, normas formuladas al calor de una compleja conjunción de influencias, posibilidades, condiciones contextuales e incluso, de las relaciones establecidas entre los propios intelectuales del campo. Sobre este punto, los autores afirman lo siguiente:

Las obras en su incontable variabilidad no poseen rasgos comunes constantes que nos permitan definir las y, desde allí, definir al arte. Lo que observamos entre ellas son “aires de familias” y cada una requiere para su conocimiento y disfrute no un procedimiento de reducción esencial sino un conocimiento de detalles y pormenores; un descubrimiento de las reglas de su producción y una interpretación que no será sino el

⁴ El noroeste argentino (NOA) es una de las regiones históricas conformadas después de la declaración de la independencia (1916). Esta fue reconfigurada durante la conquista del desierto que lideró Julio A. Roca a fines del siglo XIX. Allí se estableció una nueva organización económica, administrativa y militar que terminó por agrupar bajo esta circunscripción a las provincias de Salta, Tucumán, Santiago del Estero, Catamarca, Jujuy y La Rioja. Esta organización estimuló problemáticas estéticas y culturales tales como las que desarrollaron los intelectuales de la Generación del Centenario con el proyecto económico, intelectual y cultural de la fundación de una universidad mediterránea, la de San Miguel de Tucumán (Tossi & Barale, 2017, pp. 49-50).

esclarecimiento de las relaciones de las reglas con las formas de vida, con el trasfondo de la cultura que determina los significados por los usos (Tossi & Barale, 2017, p.47).

Ubicarnos de esta manera nos previene de caer en una posición centralista en la que valoremos las expresiones culturales regionales o provinciales sólo en relación con Buenos Aires. La historia cultural de las provincias y del NOA dialoga con el centro pero no se reduce a él. Por el contrario la historia intelectual y los estudios sobre cultura de provincia dan cuenta de lo contrario, de la compleja articulación, las redes intelectuales y las dinámicas propias que subyacen, dialogan, confrontan o coexisten con la hegemonía porteña. De esta manera este concepto nos permitirá pensar rasgos que sin ser idénticos pueden señalarnos cierta cercanía, de la misma manera que de una foto familiar emerge un parecido que en cada integrante se concretiza de manera particular. Si bien la obra de Di Lullo ha sido objeto de estudio de algunos intelectuales, esta pieza ha sido poco mencionada⁵. Por ese motivo esperamos que este escrito pueda también colaborar en el conocimiento de este escritor que desarrolló junto a la investigación científica, la narrativa y el ensayo, una dramaturgia que mantuvo prácticamente inédita.

II. Una comedia dramática en tres actos

La obra de Orestes Di Lullo se desarrolla en Buenos Aires en el momento “actual” es decir, en 1947. Plantea una situación problemática que vincula a dos hermanos a través de una mujer, tema que se revela progresivamente. Los personajes son cinco: Mada, caracterizada por el autor como una “ama de llaves o vieja criada, 60 años” y que a lo largo de la obra aparecerá caracterizada con rasgos maternos: presta servicio y atención a los hermanos y cuida el hogar de ambos⁶. A pesar de manejar la información de la casa y de establecer complicidades con otros personajes, aparecen gestos en la obra que señalan su condición de clase⁷. Mario es uno de los hermanos, es pintor y tiene 35 años. También

⁵ Estas investigaciones sobre el ensayista santiagueño se orientaron al campo de las letras santiagueñas (Rivas, 2014), la filosofía (Cosci, 2015) y el folklore (Cheín, 2010; 2011). También podemos mencionar los estudios que recuperan la incidencia de Di Lullo para el pensamiento y la cultura provincial (Carreras, 2011; Ocampo, 2007) o a su gestión en una institución como el Instituto de Lingüística, Folklore y Arqueología (Garay, Togo & Bonetti, 2014). Estudios como los de Vezzosi (2020) y de éste con Ana Teresa Martínez (2019) refieren a la trayectoria política y los de Alén Lascano a su trayectoria vital e intelectual (1999; 1985).

⁶ “Te queremos como una madre” expresa Mario en las primeras páginas del texto (Di Lullo, 1947, p.12). Más adelante también Silvia se refiere a Mada de esa manera: “Parece una madre...” (Di Lullo, 1947, p.70). Hacia el final de la obra ese lugar es reafirmado por la propia Mada cuando confirma ser la modelo del cuadro descubierto al final: “Yo soy, en el cuadro, la madre” (Di Lullo, 1947, p. 75).

⁷ Nos referimos a una escena del tercer acto, cuando Mada prepara la mesa del té para recibir a Alberto. A pesar de ser invitada por éste, Mario y Silvia a compartir la mesa con ellos, Mada se aparta para cumplir con tareas de la casa (Di Lullo, 1947, pp. 71-72).

aparece su novia Carmita, de 27 años, muchacha “llena de gracia, encanto y bondad”. Estas cualidades se intensifican cuando uno de los personajes indica que “es como un ángel” (Di Lullo, 1947, p.12). Silvia es el tercer personaje femenino de la obra, tiene 20 años y sirve de modelo a Mario. Por último contamos con Alberto, hermano de Mario, escritor y poeta de 40 años (Di Lullo, 1947, p.7). Durante el primer acto se plantea la situación de los personajes: todos están preocupados por Alberto. Según palabras de Mada se ha vuelto “irascible, osco” y su atribuye su estado al hecho de que una mujer lo ha abandonado (Di Lullo, 1947, pp. 13-14). Esta situación ha llevado a Alberto al “vicio”: consume alcohol y drogas (morfina) pues ya no tiene ganas de vivir. El personaje describe su situación de la siguiente manera:

Soy un enfermo que no encuentra reposo (...) Busco mi alma, como todos los que sufrimos, como todos...pero no la encuentro. La desolación está dentro de mí (...) Ya no tengo nada adentro... ¿Lo oyes? Estoy vacío, vacío. No tengo nada” (Di Lullo, 1947, p.23)

Carmita, la novia de Mario también se muestra melancólica, pero no queda claro el motivo de su condición hasta el acto siguiente. Mada reprocha a Mario que aún no se haya casado con Carmita y que además su modelo sea otra mujer. Si bien no tiene diferencias personales con Silvia, sí cuestiona a Mario que la modelo y la novia no coincidan. Esta interpelación conduce al artista a establecer una diferenciación entre ambas. Describe la relación de Silvia con el arte de la siguiente manera:

La mujer para el arte debe reunir otras condiciones. No es la forma, únicamente, ni la belleza, sino algo que fluye de su persona, algo que está en ella como una esencia. Silvia, en esto es insustituible (...) Ella ha nacido para modelo, sabe despertar el arte en el artista, en su intimidad, secretamente (Di Lullo, 1937, p. 13)

Como respuesta a la pregunta de Mada sobre la posibilidad de que modele “la propia mujer” Mario responde que “la profesión de modelo no se aviene con la condición de esposa” (Di Lullo, 1947, p.13). Silvia está enamorada en secreto de Mario y en una conversación con Alberto, señala que Mario ya no quiere a Carmita y que esta a su vez, está enamorada de Alberto. De esta manera adelanta el verdadero conflicto que subyace a la obra: el que emerge entre dos hermanos a partir del amor de una mujer.

Durante el segundo acto esta situación se confirma. Alberto ya no vive en la casa materna pues su estado emocional ha empeorado. Carmita va a verlo y finalmente se devela el origen de su padecimiento: el amor que siente por Carmita, la novia de Mario, amor que ella corresponde. El diálogo que se establece entre ambos personajes termina por confirmar esta situación. El develamiento de la correspondencia de Carmita induce a Alberto a expresar la voluntad de “luchar” por ese amor. De esta

manera, el conflicto fraterno y el conflicto amoroso se visibilizan cuando Alberto afirma que Mario se ha convertido en su “rival” (Di Lullo, 1947, p. 44).

¡Mi hermano! Y que ha hecho por mí? (...). Me arrancaba la vida porque te tenía a ti y yo no podía quererte como ahora... ¡Sí, me cuidaba, se condolía de mí, me tenía lástima! Quería sacarme del abismo en que me hundía, y que era mi vida, porque no estabas conmigo, y no sabía que me amabas (...). Pero ahora que sé que me amas, no te dejaré. Hablaré con Mario, (...). Si, le diré todo... y gozaré. (...). Ah, cómo gozaré haciéndole ver que vivo, que he vencido a la muerte, con mis fuerzas, por ti. (Di Lullo, 1947, p. 46).

Hacia el final del segundo acto (y sin el consentimiento de Carmita que sale de escena) Alberto convoca a Mario, Mada y a Silvia a su casa y les cuenta toda la verdad: que Carmita ya no ama a Mario, que él está enamorado de Carmita, que ésta le corresponde. Comunica además que ante esta situación ha decidido internarse para recuperarse y ser digno de ese amor. Ante esta confesión su hermano le pregunta: “¿crees que renunciando habrás cumplido con la sangre?” (Di Lullo, 1947, p.55) a lo que Alberto responde que no renunciará al amor de Carmita y se justifica de la siguiente manera:

Hice lo que pude para ocultarlo, mientras no supe que ella me quería, Pero ahora, lucharé. Es mi vida, Mario, qué quieres que haga (...);Comprende! Estoy en un abismo. Soy débil. La necesito. ¡Ah, si supieras lo que soy capaz de hacer por ella! (Di Lullo, 1947, p. 55).

Lo más interesante es lo que Alberto desliza hacia el final del diálogo: “Por qué hemos de disputar? Fuimos creados para la belleza. Eso es lo único que cuenta, después de todo (...) Ella se me acercó... Acércate tú también, Mario... Soy un enfermo que quiere vivir” (Di Lullo, 1947, p. 55). A pesar de estas confesiones, el diálogo entre los actores no desemboca en escena de discusión o en un ascenso progresivo del drama. El fragmento citado corresponde al cierre de la última escena que dará lugar al tercer acto donde la situación es, como ya comentaremos, diametralmente diferente. El conflicto fraternal y el conflicto amoroso están entrelazados además con breves tesis (no suficientemente desarrolladas) sobre la belleza y su incidencia en la creación artística. El sufrimiento de Alberto lo había alejado de su actividad de poeta e intelectual y se reavivó al saber que Carmita correspondía a su amor. Por otro lado su situación había impactado fuertemente en Mario, que a pesar de mantener cierta relación erótico-artística con su modelo, había perdido el ánimo para pintar⁸.

⁸ Esta situación es conocida por Alberto pues se lo ha comunicado la misma Mada. Este personaje afirma que Mario “piensa, no pinta. Se queda a veces horas enteras sin dar un trazo, con el pincel en suspenso” (Di Lullo, 1947, p.39). Mario afirma incluso a Carmita que no logra retener la inspiración pues “no se halla” en su trabajo (Di Lullo, 1947, p. 19).

Esta situación se revierte hacia el tercer y último acto. Por el diálogo entre Mada y Mario sabemos que éste va a buscar a su hermano que ya tiene el alta médica de la clínica en la que se había internado. Mada prepara junto a Silvia la mesa del té para recibir a ambos. Se afirma que Carmita “se ha ido para siempre” pero ni Mada ni Mario se habían animado a dar esa noticia a Alberto pues, como afirma Mario, “Nunca se es tan fuerte para el dolor de la derrota” (Di Lullo, 1947, p.59). El retorno de Alberto es un momento de felicidad. Una vez que este personaje entra en escena, la conversación con Silvia y su hermano gira en torno a su recuperación y a la expectativa que genera un cuadro que Mario hizo para él y que descubrirá delante de todos. Se trata de una pintura en la que son representadas tres figuras, la de Mario y Alberto unidos por una madre, cuya modelo había sido la propia Mada. El nombre del cuadro es “Hermanos” y los comentarios de Alberto al verla son los siguientes:

Qué sensación fresca. Trasciende un sentimiento fraterno, limpio, puro. Has hecho una obra maestra (...) Y el espíritu de la madre, allá en el fondo, saliéndose de la sombra para vigilar, siempre en acecho, serena, inmaterial, presente, pero sin salir de la sombra de un plano distante y cercano. Y delante de las figuras, nada más que claridad, diafanidad (...) Has hecho tu obra (...) Yo haré la mía (Di Lullo, 1947, pp. 74-75).

En el diálogo que tienen los hermanos al final la vocación artística parece ubicarse por encima del deseo amoroso. Mario afirma que con ese cuadro se ha sentido propiamente “artista” debido al tiempo y al trabajo que le ha dedicado: “Yo, como un alucinado, presa del vértigo. He probado el gusto de ser artista, únicamente artista, plenamente artista. Nada más que mi arte, de hoy en adelante... ni una sombra, nada...” (Di Lullo, 1947, p.77). A esta declaración responde Alberto de la siguiente manera: “Yo siento que trabajaré así. Seré más hermano tuyo” (Di Lullo, 1947, p.77). Luego de este intercambio la atención pasa a Silvia. Se afirma que está pálida y ella misma comenta haber sentido un “escalofrío” y se retira de escena (Di Lullo, 1947, p.77). Recordemos que Silvia está enamorada de Mario, de manera tal que puede relacionarse ese síntoma con la decisión de los hermanos de colocar el amor fraterno y la pasión por la creación artística por encima de las relaciones pasionales. De esa manera puede pensarse la reacción de Silvia como resultado de la imposibilidad de ser algo más que la modelo de Mario. La obra se cierra con un abrazo entre los hermanos y las siguientes líneas que son proferidas por Alberto y que confirman esta interpretación:

Este cuadro es algo más para nosotros. Es un símbolo de la hermandad en el amor a ella... Carmita... Nada me has dicho, pero lo sé... Sí, se fue... Pero ella está en los ojos, viva, siempre viva... Has hecho unos ojos maravillosos... los de ella... Se ve volar en ellos una pena lejana. Mira. (Señalando los últimos fulgores del sol) el sol es una vislumbre apenas, parece que muere, pero está vivo... Se hundirá en la noche, será noche, pero él estará vivo siempre. En nuestro arte (Di Lullo, 1947, p.77)

III. *“Aires de familia”*

Consideramos que la obra de Di Lullo comparte cierto “aire de familia” con el sainete “tragicómico” que señala Mogliani (2015) a partir de una clasificación de Osvaldo Pellettieri. Este último indicó que se trata de un segundo momento del sainete que adquiere su singularidad a partir de la presencia de un personaje “patético”:

La segunda fase del sainete es denominada por Pellettieri como sainete tragicómico, en el que el principio constructivo de lo sentimental adquiere una dimensión patética (...) centralizada en la aparición del personaje patético en torno al cual se organiza el drama de personaje. Lo patético alterna con lo caricaturesco, que deja de ser un fin en sí mismo para convertirse en medio para reflexionar sobre ciertas actitudes ridículas e inactuales de los personajes. En esta etapa, el sainete se convierte en una reflexión que supera el propósito de entretenimiento característico del sainete como pura fiesta (Mogliani, 2015, p.68).

En nuestro caso el personaje atrapado por el “pathos” o la pasión sería Alberto, el hermano abatido por el sentimiento amoroso. Sin embargo encontramos en este punto una diferencia con Mogliani (2015). La autora señala que este personaje es “movido a la acción por la vergüenza social, se sabe patético y se esconde tras un gesto ridículo” (p. 69). Consideramos que en el caso Alberto el sentimiento que opera no es la vergüenza sino la culpa. El hermano mayor ha degenerado totalmente, ha perdido sus hábitos de artista e incluso, se ha entregado a los vicios por la culpa de un amor (el pasional) que se superpone a otro (el fraternal). Esta situación conflictiva lo lleva a alejarse de todos y a abandonar el hogar familiar, hasta que descubre la correspondencia de Carmita y su patetismo se transforma en el deseo de “luchar” por ese amor. Es la pasión lo que opera como motor de la acción en este personaje y lo que señala su distancia con el hermano menor, cuya pasión se encamina antes que por las mujeres, por la creación artística⁹. El giro del final, el encuentro entre los dos hermanos y el símbolo del cuadro, cierra la obra con una reflexión sobre el valor del amor fraternal. Se afirma que este es un sentimiento “limpio y puro” (p.74) que es resguardado por la “madre”, figura también simbólica que aparece en el cuadro. Esta emerge como una sombra, como una silueta que desde un segundo plano vela o “vigila” por esa relación. De esto podemos inferir que el alejamiento de Alberto de la casa materna y el quiebre de los vínculos con Mario es un alejamiento de la ley fraterna y una afrenta a la madre, en la medida en que burla su vigilancia y la raíz misma del grupo familiar. Mogliani (2015) señala siguiendo a Pellettieri que la transición operada en este segundo momento del sainete se vincula a un cambio en el espectador,

⁹ Afirmamos esto en la medida en que observamos en Mario cierta indiferencia por los personajes femeninos. No tiene interés en formalizar su vínculo con Carmita (aspecto sobre el que insiste Mada) pero tampoco parece conmoverse por la admiración y el amor que despierta en Silvia, su modelo. La dimensión erótica que lo vincula a ella no emerge de su juventud ni de su presunta belleza, sino de la inspiración que despierta en el artista.

que exige de estas piezas algo más que sólo entretenimiento (p.67). El personaje patético en contrapunto con el caricaturesco, constituye el vehículo que conduce hacia una reflexión. En el caso de nuestra obra esta se orienta hacia el amor familiar y se concentra en el vínculo fraterno. Consideramos que el contrapunto cómico aparece con las intervenciones de Mada, quien dialoga con los hermanos en el filo de una intimidad que devela por un lado la familiaridad del vínculo y por otro, momentos que rozan lo inapropiado. Sin embargo los excesos de Mada se justifican en la presencia materna que encarna, dimensión que termina de establecerse cuando se afirma que fue ella quien sirvió de modelo para el cuadro de Mario.

Según explicó el poeta Horacio Germinal Rava a Marta Cartier de Hamann, el grupo cultural *La Brasa* mantuvo un interés prioritario por la vocación artística (1977, p.109). Tuvo en el ámbito de la dramaturgia a dos referentes: los abogados Santiago Dardo Herrera y Emilio A. Christensen que en el marco de su participación en esta agrupación, presentaron una serie de obras. Estas llevaron por título *El abogado en el tribunal de la vida o María Antonia* y *El hada Veriluna* respectivamente. La información que obtenemos por el libro de Hamann sobre las piezas es que se vincularon con el conocimiento que los dramaturgos tenían sobre el ámbito del derecho. Se afirma que la segunda es un “drama” (p.113) y más adelante se refieren a ella como una “comedia” (p.115) que aborda el problema de la desigualdad de los hijos “naturales” y de la pareja por fuera del matrimonio. Aparece además la tensión entre dos mujeres, la amante y la esposa del personaje principal. Sin embargo el conflicto estelar es el que se establece entre “el amor libre” es decir no “legalizado” por la iglesia o el estado, frente al matrimonio civil. La cuestión del “divorcio” que se estaba discutiendo en nuestro país es en la pieza teatral el medio de resolución del problema entre los personajes¹⁰. Según explica Hamann, el autor intentó poner en cuestión las leyes que rigen las relaciones entre los hombres y las mujeres, tema que despertó cierta polémica a nivel social. Esta fue recogida por el diario *El Liberal* de Santiago del Estero y puede seguirse en su estudio (pp. 111-112)¹¹. El siguiente comentario de una espectadora puede ayudarnos a pensar en la pieza representada: “Creo (...) que hay un fondo moral y de enseñanza en el argumento y en el desenlace y que la crítica que encierra el drama, castigando los convencionalismos sociales y elevando las almas hacia una moral superior y humana es realmente acertada y justiciera”¹²

¹⁰ Es la historia de un hombre que vive con una mujer y tiene un hijo con ella sin hacer caso a los prejuicios sociales sobre las relaciones “libres” y los hijos “naturales”. Luego de ocho años de relación, deja a su pareja (Nieves) en buenos términos y económicamente acomodada para casarse con una joven adinerada de la aristocracia. Sin embargo, los celos que siente la nueva esposa la llevan a intentar desalojar a Nieves, quien termina por perder la casa. Luego de algunos intentos por recuperar los bienes por la vía legal sin tener éxito, el marido se divorcia de la aristócrata para volver con su antigua concubina.

¹¹ El comentario del día 26 de mayo de 1928 señala lo siguiente: “Una pieza teatral interesante y bien llevada. Con rasgos de haber sido elaborada por un conocedor de la escena y un escritor de pluma galana, sabrosa, correcta. Los actores se desempeñaron con gran corrección y el público premió ese esfuerzo, con largos y renovados aplausos que aumentaron al salir el autor al escenario” (Hamann, 1877, p.111).

¹² El comentario corresponde a una espectadora entrevistada por el diario, María Salomé Carrillo (Hamann, 1977, p. 113).

(p.114). *El hada Veriluna* se estrenó en el teatro principal de la provincia en 1928, contó en su elenco con el actor Orestes Caviglia (p.109) y fue representada en diferentes puntos del país, como Buenos Aires y Entre Ríos (p.114). Recuperamos el episodio en la medida en que nos remite a *Los hermanos*, la pieza considerada pues ¿el conflicto principal no vuelve a ser un elemento profundamente pasional? ¿El comentario sobre el deseo de “elevant las almas hacia una moral superior y humana” no nos remite acaso a la voluntad de los hermanos de elevar también su espíritu hacia los valores superiores de la estética y del arte? ¿Acaso no está trayendo a escena Di Lullo una serie de episodios verosímiles y a su vez polémicos, en la medida en que pueden despertar reacciones valorativas en los lectores/espectadores de la pieza?

En 1938, diez años después del estreno de la pieza de Christensen y nueve antes de la publicación de *Los hermanos*, Pablo Rojas Paz dio un conferencia a los brasistas que llevó por título “El teatro de las ideas” (Hamann, 1972, pp. 121-128). En ella desarrolló una serie de nociones lindantes con lo filosófico, en la medida que señaló la existencia de una “sabiduría artística” propia del teatro, vinculada a la posibilidad de simbolizar los contenidos mentales y emocionales. De esta manera el escritor dice lo siguiente en una nota de *El Liberal* recuperada por Hamann:

...cada obra de teatro es un ejemplo que tiene un sentido moral, y lo es así, no porque el autor se lo haya propuesto deliberadamente, sino porque la experiencia humana que en ella se contiene rebasa de sentido moral y fructifica en la sensibilidad del espectador como una moraleja acerca de la vida, la desgracia, la felicidad (p.121).

Esta referencia nos recuerda tanto la pieza de Christensen como a la de Di Lullo. La dimensión moral a la que conduce la dramaturgia, la experiencia humana como contenido central y la reflexión que viene a colación de la experiencia teatral son puntos que podemos encontrar en ambas, aunque no de manera idéntica. Es preciso insistir un poco respecto de la primera cualidad señalada, pues Rojas Paz insiste en que el teatro no es en sí mismo moral sino que conduce a reflexiones de esa tonalidad:

El arte en general no explica nada, no es didáctico, no defiende, no es polémica. No analiza nada, no es crítica; no trata de dar ejemplos de nada, no es moral. Todas estas son consecuencias que pueden sacarse de la contemplación de las obras. Hay un solo teatro, el teatral (Hamann, 1972, pp. 121-122)

Ahora bien, luego de hacer estas aclaraciones el tucumano señala la dimensión “dialógica” de la pieza teatral, pues esta expresión artística no es más que “una conversación sobre la vida” (p.122) que guarda su vinculación con ella en la medida en que cada puesta en escena es única e irrepetible. Esta cualidad del teatro de “reencarnar” y “vivificar” en cada función se extiende también al espectador que se incorpora a esta dimensión abierta por el arte (pp. 122-123). Además de las ideas sobre el teatro, Rojas Paz dictó recomendaciones generales que podrían guardar relación con la pieza de Di Lullo. El

tucumano señaló la importancia del “heroísmo” y la “exageración” para crear “temperaturas teatrales” así como también la necesidad de traducir al símbolo las ideas que se piensa llevar a escena (p.123). Las ideas teatrales se dividen en dos según el conferenciante: las “ideas masa” y “las ideas símbolo” y su diferencia radica en el número. Mientras que las últimas expresan el estado del espíritu a través de un personaje, las primeras representan el de muchos (p.123). ¿Podríamos pensar a Alberto como la “idea símbolo” de Di Lullo? Recordemos que se trata del hermano desdichado, atravesado por el conflicto amoroso entre la pasión y el amor fraternal. Su situación habilita la reflexión sobre el amor, la familia y también la creación artística, además de su jerarquía en la vida de los sujetos, en este caso en la de dos jóvenes de clase acomodada. El teatro es para Rojas Paz “la gran tribuna que la humanidad tiene para discutir sus asuntos” (p.123) los que, según podemos ver, se mediatizan con las “ideas símbolo”. Para el tucumano el teatro es junto con la novela un “elemento mensajero” para el ser humano. A través del símbolo y de la experiencia teatral se da respuesta a una pregunta que él mismo había formulado (p.124). Extraordinaria dinámica de diálogo del ser humano consigo mismo, a través de la transición de lo literal a lo simbólico, movimiento que guarda para el teatro un fin o misión particular: la de conocer el alma humana (p.126). Para cerrar esta idea, recuperamos las siguientes palabras del autor:

Es necesario entonces, no llevar al teatro pequeños problemas que envejecen, que son superados de una generación a otra. Por encima de las contingencias cotidianas, de las inquietudes personales, hay bastos problemas de esperanza y angustia. Esto debe elevarse de los cuidados pequeños hacia el vasto dolor humano, confrontarlo, mirando a la luz de todas las esperanzas y todas las inquietudes (Hamann, 1972, p.127).

IV. Reflexiones finales:

A lo largo de este escrito abordamos una parte de la obra de obra de Di Lullo que no ha recibido demasiada atención y que corresponde a su dramaturgia. Presentamos la pieza teatral *Los hermanos. Comedia dramática en tres actos* (1947) y señalamos su singularidad, pues no guarda relación con los temas y las preocupaciones que el ensayista desarrolló en ese período. A sus estudios sobre la historia de Santiago del Estero se sumaron una serie de trabajos sobre el folclore que fue publicando a lo largo de la década del ´40. Sin embargo, no encontramos rastros de elementos costumbristas o referencias a la cuestión mítica y religiosa que ocupó al santiagueño en esos años. Tampoco pudimos observar referencias políticas a pesar del movimiento que generó al interior del país la emergencia del peronismo, corriente a la que adhirió Di Lullo, llegando a ser candidato a gobernador en 1949 (Vezzosi, 2021). El texto dramático tampoco sigue la línea de Bernardo Canal Feijóo que en su dramaturgia articuló nociones y problemáticas que desarrolló en otros escritos: la presencia indígena y su invisibilización

sistemática en la cultura, el problema de la tenencia de la tierra, las consecuencias de la presencia española en el NOA y el resultado de la hibridación de estas herencias, etc. Esta situación nos condujo a indagar la trayectoria de Di Lullo y a enfocarnos en su participación en el grupo cultural *La Brasa*. A partir del estudio de Hamann recuperamos una serie de actividades vinculadas al arte dramático en las que percibimos cierto “aire de familia” con la propuesta de Di Lullo. A través de la reconstrucción de la pieza de Christensen y de una conferencia de Pablo Rojas Paz advertimos una serie de ideas que nos recuerdan el escrito del ensayista. Estas consideraciones nos permiten ubicar la obra de Di Lullo en un marco más amplio y visibilizar la existencia de al menos dos tendencias entre quienes se acercaron al arte escénico en el grupo: la línea documental de Feijóo y esta otra de perfil dialógico que presenta Rojas Paz y que entendemos se expresa tanto en *El hada Veriluna* de Christensen como en *Los hermanos* de Di Lullo. Este análisis de alcance local-regional se articuló con otro, que pudimos realizar gracias a los aportes de Mogliani (2015). Este trabajo nos permitió pensar a *Los hermanos* en cercanía con una versión especial del sainete. Se trata del sainete “tragicómico” caracterizado por el patetismo que atraviesa a uno de sus personajes, punto de enlace de los conflictos del texto dramático. En uno y otro caso podemos observar que *Los hermanos* no se ajustan exactamente a cada una de las influencias señaladas sino que se establece con ellas cierta sensación de proximidad, una semejanza incompleta como la que emerge en el parecido familiar. Por este motivo seguimos la propuesta de Tossi y Barale (2017) que al usar el concepto wittgenteiniano de “aires de familia” nos permite pensar una proximidad posible entre diferentes objetos sin llegar a identificarlos como iguales. La utilidad de este insumo pone en evidencia la profundidad y diversidad de la tradición artística e intelectual del NOA. Nos advierte además sobre la importancia de considerar la dinámica particular o las reglas del juego artístico que en cada caso se articulan y que nos permiten seguir el desarrollo de la historia cultural de esta región del país.

Bibliografía:

Fuentes:

-Canal Feijóo, Bernardo (1937:2000) *Pasión y muerte de Silverio Leguizamón*. Santiago del Estero. Fundación Cultural.

--- (1968: 2000) *Tungasuka, tragedia americana en tres jornadas*. Santiago del Estero. Fundación Cultural.

-Di Lullo, Orestes (1947) *Los hermanos. Comedia dramática en tres actos*. Buenos Aires. López.

Bibliografía crítica:

- Alén Lascano, Luis (1999) “Biobibliografía del académico correspondiente Doctor Orestes Di Lullo” *Boletín de la Academia Nacional de Historia (1997-1998)*, 70-71, 251-275.
- (1985/2004) “Evocación de Orestes Di Lullo”. En Tasso Alberto (Ed.) *Cuadernos de Cultura de Santiago del Estero. Antología 1970-1995* (pp. 318-325). Santiago del Estero. Barco Edita.
- Carreras, Gustavo. et. All (2011) *El pensamiento y la obra de Orestes Di Lullo*. Santiago del Estero. Viamonte.
- Cartier de Hamman, Marta (1977) “*La Brasa*”. *Una expresión generacional santiagueña*. Santa Fe. Colmegna.
- Cheín, Diego (2011). “Los que se van y los que se quedan...” En Carreras Gustavo (Comp.) *Orestes Di Lullo, el pensamiento y la obra* (pp. 87-99). Santiago del Estero. Viamonte.
- (2010). “Provincianos y porteños. La trayectoria de Juan Alfonso Carrizo en el período de emergencia y consolidación del campo nacional de la folklorología” (1935-1955). En Orquera, Fabiola (Ed.), *Ese ardiente jardín de la república. Formación y desarticulación de un "campo" cultural: Tucumán, 1880-1975* (pp. 161-189). Córdoba. Alción Editora
- Cosci, Lucas (2015) *El telar de la trama. Orestes Di Lullo, narrativa e identidad*. Santiago del Estero. EDUNSE.
- Garay, Luis, Togo, José & Bonetti, Carlos (2014) *Memorias. 60° aniversario de la creación del Instituto de Lingüística, Folklore y Arqueología*. Facultad de Humanidades, Ciencias Sociales y de la Salud (UNSE). Santiago del Estero.
- Martínez, Ana Teresa & Vezzosi, José (2019) “Amalio Olmos Castro y la cuestión social en Santiago del Estero. El Departamento Provincial del Trabajo entre límites estructurales y conflictos ideológicos”. *Historia Regional. Sección Historia*. Villa Constitución, Año XXXII, N° 40, pp. 1-17. Disponible en: <http://historiaregional.org/ojs/index.php/historiaregional/index>
- Mogliani, Laura. (2015) *Nativismo y costumbrismo en el teatro Argentino*. Buenos Aires. Edición.
- Ocampo, Beatriz (2007) “Capítulo V: Orestes Di Lullo (1898-1983)”. En *La Nación Interior. Canal Feijóo, Di Lullo y los Hermanos Wagner. El discurso culturalista de estos intelectuales en la provincia de Santiago del Estero* (pp. 171-202). Buenos Aires. Antropofagia.
- Rivas, José Andrés (2014) *La cultura como frontera. Un viaje al interior de las letras santiagueñas*. Santiago del Estero. EDUNSE.
- Tamer, Nelly (2005) “Santiago del Estero (1900-1968)”. En Pellettieri Osvaldo (Comp.) *Historia del teatro argentino en las provincias. Volúmen 2* (pp. 479-525). Galerna. Buenos Aires.
- Tossi, Mauricio y Barale, Griselda. (2017) *De estética y teatralidades. Un estudio del noroeste argentino*. San Miguel de Tucumán. Humanitas.
- Vezzosi, José (2020). *Los orígenes del peronismo en Santiago del Estero (1943-1948). Condiciones de emergencia, dinámica de conformación e influencias católicas*. Prohistoria Ediciones. Rosario.