

**UNA APROXIMACIÓN A LA DRAMATURGIA DE ORESTES DI LULLO A
TRAVÉS DE “LOS HERMANOS. COMEDIA DRAMÁTICA EN TRES ACTOS”
(1947)**

Susana I. Herrero Jaime¹

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 con relación a ciertos momentos de la dramaturgia nacional.

Palabras clave: Santiago del Estero, teatro, cultura, NOA.

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 author. At the same time, through the concept of “family resemblance” by the philosopher Ludwig

¹ Prof. en Filosofía (UNT). Becaria doctoral de CONICET-INVELEC. herrerojaimesusana@gmail.com. Agosto de 2023.

Wittgenstein, we place it in relation to certain moments of national dramaturgy.

Keywords: Santiago del Estero, theater, culture, NOA.

INTRODUCCIÓN

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* que 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

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.

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 (Monglioni, 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 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 permitan ubicar a *Los hermanos* en alguna órbita estética, artística o ideológica de la provincia. Esto nos interesa en la medida en que nos

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.

permitirá sugerir los motivos de su particularidad con 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 Mongliani (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. Con relación a lo último, nos referimos a 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 permitirá observar el lugar que la dramaturgia tuvo al interior del grupo cultural santiagueño y advertir cierta diversidad de perspectivas. Apelaremos a los estudios que Tossi y Barale (2017) realizaron sobre el teatro en el NOA, para observar su tratamiento, en el marco de una propuesta que invita a pensar la dramaturgia desde las coordenadas del propio horizonte cultural (p.10). 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 campo⁴.

⁴ Estas investigaciones 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

Ubicarnos de esta manera nos previene de caer en una posición centralista en la que valoremos las expresiones culturales regionales o provinciales solo en relación con Buenos Aires. La historia cultural de las provincias y del NOA dialoga con el centro, pero no se reduce a él. 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 en una serie de 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 mencionada. Por ese motivo esperamos que este escrito pueda también colaborar en el conocimiento de este escritor, que desarrollo junto a la investigación científica, la narrativa y el ensayo, una dramaturgia que mantuvo prácticamente inédita.

UNA COMEDIA DRAMÁTICA

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”, que adquiere rasgos maternales: presta servicio y atención a los hermanos y cuida el hogar de ambos. A pesar de manejar la información de la casa y de establecer complicidades con otros personajes, ciertos gestos señalan en la obra su condición de clase. Mario es uno de los hermanos, es pintor y tiene 35 años. También aparece su novia Carmita, de 27 años, muchacha “llena de gracia, encanto y bondad” y sobre la que se afirma que “es como un ángel” (p.12). Silvia es el tercer personaje femenino de la obra, tiene 20

Teresa Martínez (2019) refieren a la trayectoria política y los de Alén Lascano a su trayectoria vital e intelectual (1999; 1985).

años y sirve de modelo a Mario. Por último, contamos con Alberto, hermano de Mario, escritor y poeta de 40 años (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, oscuro” y su atribuye su estado al hecho de que una mujer lo ha abandonado (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 mi (...) Ya no tengo nada adentro... ¿Lo oyes? Estoy vacío, vacío. No tengo nada. (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. (p. 13)

Silvia está enamorada en secreto de Mario y en una conversación con Alberto señala que este ya no quiere a Carmita. Afirma a su vez que esta última en realidad quiere a Alberto y no a su actual compañero. 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 revela el origen de su padecimiento: el amor que siente por Carmita, la novia de Mario, amor que ella también corresponde. El diálogo que se establece entre ambos personajes termina por confirmar esta situación. La correspondencia de Carmita induce a Alberto a expresar la voluntad de *luchar* por ese amor. De esta manera, el conflicto fraternal y el conflicto amoroso se visibilizan cuando Alberto afirma que Mario se ha convertido en su *rival* (p. 44).

Hacia el final del segundo acto, 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 y 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?” (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 quieras que haga (...) ¡Comprende! Estoy en un abismo. Soy débil. La necesito. ¡Ah, si supieras lo que soy capaz de hacer por ella! (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” (p. 55). A pesar de estas confesiones, el diálogo entre los actores no desemboca en escena de discusión, pero sí 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 pintar⁵.

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 animaron a dar esa noticia a Alberto pues como afirma Mario, “Nunca se es tan fuerte para el dolor de la derrota” (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 fraternal, 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. (pp. 74-75)

⁵ 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).

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 (...)" (p.77). A esta declaración responde Alberto de la siguiente manera: “Yo siento que trabajaré así. Seré más hermano tuyo” (p.77).

Luego de este intercambio, la atención pasa a Silvia. Se afirma que está pálida y ella misma comenta haber sentido un “escalofrío”, motivo por el que se retira de escena (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 fraternal 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. (p.77)

“AIRES DE FAMILIA”

Consideramos que la obra de Di Lullo comparte cierto *aire de familia* con el sainete “trágicomó” que señala Monglioni (2015), a partir de 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. (p.68)

En nuestro caso, el personaje atrapado por el *pathos* o la pasión sería Mario, el hermano abatido por el sentimiento amoroso. Sin embargo, encontramos en este punto una diferencia con Monglioni (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 antes que la vergüenza es 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 *lucha* por ese amor.

Es la pasión lo que opera como motor de 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 artística⁶. El giro del final, el

⁶ 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

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.

Monglioni (2015), señala siguiendo a Pellettieri, que la transición operada en este segundo momento del sainete se vincula a un cambio en el espectador, 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 consideramos que el contrapunto cómico aparece con las intervenciones de Mada, quien dialoga con los hermanos en el filo de la intimidad, situación 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 del teatro a dos referentes: los abogados Santiago Dardo Herrera y Emilio A. Christensen que en el marco de su participación en la agrupación presentaron dos obras. Estas llevaron por título *El abogado en el tribunal de la vida o María Antonia* y *El hada Veriluna* respectivamente⁷. Se afirma que la segunda es un “drama”

juventud ni de su presunta belleza, sino de la inspiración que despierta en el artista.

⁷ Las obras de ambos se vincularon con el conocimiento que los dramaturgos tenían sobre el ámbito del derecho. La obra relata la historia de un hombre que vive con una mujer y tiene un hijo con ella sin hacer caso a los prejuicios sociales

(p.113) y más adelante se refieren a ella como una “comedia” (p.115) y que 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 personajes. Según explica Hamann, este tema despertó cierta polémica a nivel social que fue recogida por el diario *El Liberal* de Santiago del Estero y que puede seguirse parcialmente en este estudio (pp. 111-112). 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? ¿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 una 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 en 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 en la nota de *La liberal recuperada* por Hamann, lo siguiente:

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. *El hada Veriluna* se estrenó en el teatro principal de la ciudad de Santiago del Estero en 1928, contando en su elenco con el actor Orestes Caviglia (p.109) y fue representada posteriormente en diferentes puntos del país, como Buenos Aires y Entre Ríos (p.114).

(...) 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 a 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 respeto de la primera cualidad señalada, pues el autor remarca 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 polémico. 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. (pp. 121-122)

El tucumano encuentra en la pieza teatral una dimensión *dialógica*, pues considera que esta expresión artística no es más que “una conversación sobre la vida” (p.122). La cualidad de “reencarnar” y “vivificar” en cada función a través de la representación impacta en el espectador, que queda incorporado 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 al teatro (p.123). Las ideas teatrales se dividen en dos según el conferenciente: 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, 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, puede responder a sus propias inquietudes (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).

REFLEXIONES FINALES

A lo largo de este escrito abordamos una parte de la obra de Di Lullo que no ha recibido demasiada atención y que corresponde a la 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. 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 del médico.

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 “trágicomórico” caracterizado por el patetismo que atraviesa a uno de sus personajes, punto de enclave 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 wittgensteiniano 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, y nos advierte sobre la importancia de considerar la dinámica particular o las reglas del juego artístico que en cada caso se articulan.

BIBLIOGRAFÍA

Alén Lascano, L. (1999). Biobibliografía del académico correspondiente Doctor Orestes Di Lullo. *Boletín de la Academia Nacional de Historia (1997-1998)*, 70-71, 251-275.

Alén Lascano, L. (2004). Evocación de Orestes Di Lullo. En Tasso A. (Ed.) *Cuadernos de Cultura de Santiago del Estero. Antología 1970-1995* (pp. 318-325). Santiago del Estero: Barco Edita.

Canal Feijóo, B. (2000). *Pasión y muerte de Silverio Leguizamón*. Santiago del Estero: Fundación Cultural. (Original publicado en 1937).

Canal Feijóo, B. (2000) *Tungasuka, tragedia americana en tres jornadas*. Santiago del Estero: Fundación Cultural. (Original publicado en 1968).

Carreras, G. (Ed.) (2011). *El pensamiento y la obra de Orestes Di Lullo*. Santiago del Estero: Viamonte.

Cartier de Hamman, M. (1977). *La Brasa. Una expresión generacional santiagueña*. Santa Fe: Colmegna.

Cheín, D. (2011). Los que se van y los que se quedan.... En Carreras G. (Ed.) *Orestes Di Lullo, el pensamiento y la obra* (pp. 87-99). Santiago del Estero: Viamonte.

Cheín, D. (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 F. (Ed.), *Ese ardiente jardín de la república. Formación y desarticulación de un "campo" cultural: Tucumán, 1880-1975* (pp. 161-189). Córdoba: Alción Editora

Cosci, L. (2015). *El telar de la trama. Orestes Di Lullo, narrativa e identidad*. Santiago del Estero: EDUNSE.

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

Garay, L. Togo, J. & Bonetti, C. (2014). *Memorias. 60º aniversario de la creación del Instituto de Lingüística, Folklore y Arqueología*. Santiago del Estero: Facultad de Humanidades, Ciencias Sociales y de la Salud (UNSE).

Martínez, A. T & Vezzosi, J. (2019). Amilio 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, (40), 1-17. <http://historiaregional.org/ojs/index.php/historiaregional/index>

Mogliani, L. (2015). *Nativismo y costumbrismo en el teatro Argentino*. Buenos Aires.

Ocampo, B. (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, J. A. (2014). *La cultura como frontera. Un viaje al interior de las letras santiagueñas*. Santiago del Estero: EDUNSE.

Tamer, N. B (2005). Santiago del estero (1900-1968). En Pellettieri O. (Ed) *Historia del teatro argentino en las provincias*. (Vol. 2, pp. 479-525). Buenos Aires.

Tossi, M. & Barale, G. (2017). *De estética y teatralidades. Un estudio del noroeste argentino*. Tucumán: Humanitas.

Vezzosi, J. (2020). *Los orígenes del peronismo en Santiago del Estero (1943-1948). Condiciones de emergencia, dinámica de conformación e influencias católicas*. Rosario: Prohistoria Ediciones.