

# **La representación escénica de las diferencias sociales a comienzos del siglo XX: un análisis de 'Las d'enfrente' de Federico Mertens (1909).**

Duana, Juan Martín.

Cita:

Duana, Juan Martín (2017). *La representación escénica de las diferencias sociales a comienzos del siglo XX: un análisis de 'Las d'enfrente' de Federico Mertens (1909)*. XVI Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia. Departamento de Historia. Facultad Humanidades. Universidad Nacional de Mar del Plata, Mar del Plata.

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/000-019/804>

**Mesa 145:** *La formación histórica de las clases medias: avances empíricos y discusiones teórico-metodológicos*

**La representación escénica de las diferencias sociales a comienzos del siglo XX: un análisis de ‘Las d’enfrente’ de Federico Mertens (1909)<sup>1</sup>**

Juan Martín Duana (IEHS-IGEHCS/CONICET)

[jmduana@gmail.com](mailto:jmduana@gmail.com)

En octubre de 1909 la compañía de Pablo Podestá estrenó en el teatro Apolo de la Ciudad de Buenos Aires *Las d’enfrente*, escrita por Federico Mertens.<sup>2</sup> Se trata de una comedia costumbrista que presenta una mirada particular de la sociedad porteña de principios del siglo XX. Junto con otras piezas de su autor (como *Gente bien*, 1909) y las de Gregorio de Laferrère (*Locos de verano*, 1905 y *Las de Barranco*, 1908) y Florencio Sánchez (*En familia*, 1905) podría ser considerada entre los primeros ejemplos de un teatro que refiere a las clases medias. Así lo marcan varios comentarios críticos a propósito de reposiciones posteriores.<sup>3</sup> Sin embargo, aunque a lo largo de la obra la preocupación por figurar una posición social –y distinguirse– está presente entre sus personajes, no se la formula en términos de clase: en ningún momento los protagonistas invocan una pertenencia a la clase media, ni a ninguna otra clase social. Asimismo, el diálogo entre la forma en que el autor construye sus personajes y desarrolla la trama con las posibles miradas de los espectadores y/o lectores de la época, permite captar algunos indicios sobre las prácticas de distinción y los modos de trazar las fronteras sociales en una sociedad en recomposición.

Los primeros años del siglo XX inauguraron la denominada “época de oro” del teatro argentino. El enorme desarrollo de la escena dramática nacional, que tuvo su epicentro en la ciudad de Buenos Aires, se reflejó en el crecimiento vertiginoso de la

---

<sup>1</sup> Una versión preliminar de este trabajo fue presentada en el Seminario de Doctorado “Las clases medias en Latinoamérica. Estudios históricos y antropológicos” dictado en la UNLP en 2016. Agradezco los comentarios de Enrique Garguín, Patricia Vargas y lxs compañerxs de cursada.

<sup>2</sup> “Arte teatral”, *La Razón*, 20 de octubre de 1909.

<sup>3</sup> “*Pero esa madre y esas dos hijas, que viven a la zaga de lo que hacen o dejan de hacer las de enfrente son sujetos reales, de ayer y de hoy, consustanciales y permanentes en todos los ambientes de clase media, en el curso del proceso de transformación y formación social.*” en Tito Livio Foppa, «Un juicio autorizado sobre las d’enfrente», *Argentores. Revista teatral editada por la sociedad general de autores de la Argentina*, septiembre de 1952; Susana Freire, «Una sátira de la clase media y sus costumbres», *La Nación*, 21 de agosto de 2015, recuperado a partir de <http://www.lanacion.com.ar/1820801-una-satira-de-la-clase-media-y-sus-costumbres> [disponible al 24/5/2017]; “*Un retrato de caracteres porteños jugados con toques de sainete de clase media.*” en Luis Mazas, «El almacén de las pretensiones», *Revista Veintitres*, 2015, recuperado a partir de <http://m.veintitres.com.ar/article/details/38117/el-almacen-de-las-pretensiones?sid=130&c=3> [disponible al 24/5/2017].

cantidad de salas (13 en 1906, 21 en 1911, 32 en 1925, 43 en 1928) y espectadores (en 1910 el promedio de asistencia por habitante era de 2,6 veces al año), la cuantía de estrenos, la multiplicación de compañías actorales y la proliferación de revistas teatrales (más de cuarenta publicaciones diferentes entre 1910 y 1934).<sup>4</sup> Esto debe inscribirse en un proceso de cambios culturales más amplios como la ampliación del público lector, la expansión de la industria editorial y el surgimiento de la figura del escritor profesional —que, a su vez, acompañan a las transformaciones que experimentó la sociedad en su conjunto producto de la inmigración y el desarrollo económico.<sup>5</sup>

La aparición de escritores profesionales que requerían del respaldo del público para vivir de los ingresos que les proporcionaba lo que publicaban trajo aparejada la incidencia del gusto de los espectadores en la producción teatral. Predominaron nuevos temas y personajes más cercanos a los nuevos espectadores: el mundo urbano y sus habitantes.

Por otra parte, al igual que la narrativa, el arte dramático de principios de siglo trabajó a partir de la observación y descripción de elementos de la realidad social, muchos de los cuales formaban parte de las aspiraciones, imaginarios e identidades del público de sectores medios y populares. Además de verlas representadas en los escenarios, los espectadores podían, a través de las revistas teatrales, adquirir los libretos para conservar las obras y leerlas cuantas veces quisieran. Nora Mazziotti considera que estas posibilitaban no solo el entrenamiento sino también la indagación y la comprensión de sí mismos y de su realidad: el público podía “*identificarse, proyectar, transferir, explorar su propia realidad a través de lo que ocurría en el escenario*”.<sup>6</sup> En resumidas cuentas, puede considerarse al teatro costumbrista y grotesco como un conjunto de representaciones que trabajaron sobre materiales de la sociedad, pero que, al mismo tiempo, produjeron prácticas culturales (como ir al teatro o leer) que operaron en términos sociales y culturales. Es posible que parte de ese importante sector de la sociedad que lo consumía, lo tomara como referente, se identificara con las obras e incluso tomara algunas reflexiones como propias.

---

<sup>4</sup> Nora Mazziotti, «El auge de las revistas teatrales argentinas, 1910-1934», *Cuadernos Hispanoamericanos* 425 (1985): 73-88; Nora Mazziotti, «Bambalinas: el auge de una modalidad teatral periodística», en *Mundo urbano y cultura popular: estudios de historia social argentina*, ed. Diego Armus (Buenos Aires: Sudamericana, 1990).

<sup>5</sup> Paula Bontempo, «Hombres, mujeres y niños leen y cruzan la ciudad. Prácticas de lecturas cotidianas en buenos aires (1900-1950)», en *Territorios de lo cotidiano. Siglos XVI-XX. Del antiguo Virreinato del Perú a la argentina contemporánea*, ed. M. Ghirardi (Rosario: Prohistoria, 2014), 261-74; Patricia Romer Hernández, «La clase media urbana en la literatura nacional 1880-1930» (Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 1998).

<sup>6</sup> Mazziotti, «Bambalinas: el auge de una modalidad teatral periodística», p. 75.

Así, esta ponencia pretende realizar una primera aproximación a comprender la manera en que aparecen representadas las diferencias sociales en la obra de Mertens – atendiendo principalmente a aquellos de sus personajes que desde la actualidad podríamos considerar como “de clase media”– a través del análisis de una de sus obras más trascendentes: *Las d'enfrente*. Para ello, se recuperan algunas herramientas de la teoría social y cultural que permiten captar los modos en que en el texto se piensan, se representan y se perciben las fronteras sociales. Por un lado, varias formulaciones de Bourdieu posibilitan problematizar las formas en que las prácticas de los agentes y sus narrativas delimitan y construyen distancias sociales y distinción.<sup>7</sup> Por otro, los lineamientos teóricos de Furbank pueden resultar sugerentes para pensar la dimensión valorativa más o menos implícita a la hora de referirnos a diferencias y desigualdades sociales: aún sin refrendar su afirmación según la cual “debemos desechar toda idea de que las clases ‘realmente’ existen”, sí se torna evidente que se utilizan las imágenes de clase como “ficciones o marcos imaginarios que las personas proyectan sobre las demás y cuya necesidad diferirá según las personas que hagan la proyección y las razones que la impulsan a hacerla” y que estas implican fuertemente “transacciones sutiles”, “juicios de valor” sobre las mismas.<sup>8</sup>

De esta manera, será importante realizar un análisis que considere las dimensiones que se invocan, así como los discursos, prácticas, ideas y valores (valoraciones) que articulan un sentido de la distinción en la obra. No obstante, en diálogo con la crítica literaria, es importante contemplar que más allá de que la novela y el teatro de la época se escribieron a partir de una estética que afirmaba las posibilidades de representación de un mundo social y psicológico, su análisis requiere poner en cuestión las posibilidades de representación realista y fijar también la atención en desplazamientos, contradicciones, etc.<sup>9</sup>

---

<sup>7</sup> El concepto de *habitus* de Bourdieu designa un conjunto de disposiciones e intereses sociales mediante las cuales percibimos, juzgamos y actuamos en el mundo y contribuye entender la producción de distinciones en las posiciones sociales. El gusto y sentido estético implican en su pensamiento una valoración personal de uno mismo y del otro, de manera que contiene un significado social y puede significar diferencias y distancias sociales. Los agentes mismos se hacen representaciones del mundo social y producen clasificaciones sociales en su vida diaria a través de las cuales intentan modificar su posición, se crean un sentido de las distancias que se deben marcar o mantener, respetar o hacer respetar o, incluso, pueden producir prácticas destinadas a acrecentar intencionalmente las diferencias que se tienen por significativas en el universo social considerado. Pierre Bourdieu, *Sociología y cultura* (México D.F.: Grijalbo, 1990); Pierre Bourdieu, *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto* (Madrid: Taurus, 1991); Loïc Wacquant, «Claves para leer a Bourdieu», en *Ensayos sobre Pierre Bourdieu y su obra*, ed. Isabel Jiménez (México D.F.: UNAM-Plaza y Valdés Editores, 2005).

<sup>8</sup> P. N. Furbank, *Un placer inconfesable o la idea de clase social* (Buenos Aires: Paidós, 2005), p. 31-33.

<sup>9</sup> Beatriz Sarlo, *El imperio de los sentimientos: narraciones de circulación periódica, 1917-1925* (Buenos Aires: Siglo XXI, 2011), p. 32.

## El autor y la obra

Federico Mertens (1886-1960) fue una de las figuras principales del teatro argentino de la primera mitad del siglo XX. Escribió más de 70 obras, entre las que se destacan *Gente bien* (1909), *Las d'enfrente* (1909), *Silvio Torcelli* (1915), *La carabina de Ambrosio* (1918), *La clase media* (1928), y *La zarza en llamas* (1941), entre otras. Ejerció la crítica en diarios locales, regentó 3 teatros y dirigió elencos. En 1918, fundó la revista teatral *Bambalinas*, que dirigió hasta pasados los 100 números (la revista salió quincenalmente hasta 1934). También tuvo una participación destacada en la formación y el desenvolvimiento de una entidad que congrega a los autores dramáticos.

En paralelo se dedicó a escribir y publicar cuentos costumbristas breves en el diario *La Nación* y algunas revistas como *P.B.T.*, *El hogar*, *Fray Mocho*, *Leoplán*, *Mundo Argentino* y *Don Goyo*. Algunas de ellas reconstruyen diálogos y costumbres en tono humorístico, mientras que otras tienen un tono más cruel y sombrío. Sus personajes son hombres prisioneros de sus rutinas y apariencias o mujeres que en el afán de desdeñar candidatos sin “buen pasar” se han quedado solteras.<sup>10</sup> Mertens firmó algunos de ellos con los seudónimos Fritz Kleiner y Julián Retama.<sup>11</sup>

En sus memorias publicadas en 1948, Mertens afirmó que el estudio y la observación directa de la clase media habían conducido la mayor parte de su obra. Si bien sus primeros cuentos en diarios y revistas tenían una raigambre típica y se desarrollaban en el campo<sup>12</sup>, señaló que fue tras el estreno de una obra sobre el bajo pueblo en 1906 que se propuso no escribir más sobre un medio que no conocía:

*“La condición indispensable de un escritor es conocer el medio. La sala, el comedor de la clase media me ofrecerán temas y tipos interesantes que, sin proponérmelo, quizá ya he observado, y destilarán de mi cerebro como por un filtro de alquimia novedosa y providencial, la esencia de esas observaciones. ¿No estaba ya aprovechando esto en las revistas; esto que no lo da el propósito sino que lo ofrecen los tipos cotidianos atrapados por nuestras retinas y por nuestros alambiques cerebrales a diario? Lo mismo podría ello brindarme elemento ponderable para el teatro. El teatro argentino necesitaba un escritor costumbrista, de la clase media por excelencia. Podía serlo yo”.*<sup>13</sup>

---

<sup>10</sup> “Festejando San Juan”, *P.B.T.*, n° 189, 1908; “Las de ayer y las de hoy...”, *P.B.T.*, n° 282, 16/4/1910; “Aquella bonita muchacha”, *P.B.T.*, n° 531, 20/1/1915.

<sup>11</sup> Jorge Arias, *Vida y obra de Federico Mertens, un grande del teatro rioplatense. El embrujo de la escena* (Montevideo: Arca, 2001).

<sup>12</sup> También veáanse los cuentos publicados en *P.B.T.* en 1905.

<sup>13</sup> Federico Mertens, *Confidencias de un hombre de teatro. Medio siglo de vida escénica* (Buenos Aires: Nos, 1948), p. 52.

Ese mismo año escribió “*Gente bien*” y “*Las d’enfrente*”, aunque ambas fueron estrenadas recién en marzo y noviembre en 1909, respectivamente. Entre ambas fechas, según relató en sus memorias, había recorrido las dos o tres compañías más importantes con las obras y en todas se las habían rechazado.<sup>14</sup> Es por ello que Mertens recordaba varias décadas después las particulares circunstancias del estreno de la obra que aquí nos ocupa. Tras el éxito consagratorio que supuso el estreno de “*Gente bien*” y debido los comentarios negativos que había recibido de varios directores pensó que la nueva obra lo sumiría en el descrédito. Afirmó que hasta la habría desechado de no haber sido por la intervención de Atilio Supparo, que consideraba que era incluso mejor que la primera y generó las condiciones para su estreno. Las palabras de su amigo le resonaban al escuchar las carcajadas y los aplausos de la primera función, cuyo éxito, recuerda, redituó en una remuneración mayor de la que esperaba y la consagración de su prestigio. Aunque en su estreno se representó solo doce veces, lo hizo a salas llenas: el público, señala, “*quería ver lo suyo, verse retratado en lo suyo*”.<sup>15</sup> Pronto alcanzó las 100 representaciones –momento immortalizado en el obsequio de un reloj por parte de la compañía actoral que luego legó a su nieto– y también fue representada en giras en Montevideo, Santiago de Chile y Lima.<sup>16</sup>

### **Pensando, representando las fronteras sociales: “Es que cuanto le pasa a las de enfrente e como si me pasase a mi”**

*Las D’enfrente* es una comedia de costumbres dividida en tres actos. Transcurre en la casa-esquina de una familia integrada por un inmigrante italiano (Esteban), una criolla (Dorotea) y sus tres hijos (Celia, Esther y Ricardo). La situación económica familiar es bastante buena fruto del crecimiento del almacén familiar, que Mertens adjudica al trabajo, empeño (y también la avaricia, recuperando el tópico del tano amarrete) de Don Esteban: “*¡Ma bastante me costó ganarla envolviendo fideos y despachando guindaditos, per tirarla ahora come quien tira basura al río que se cree osté!*”.<sup>17</sup> A partir de las indicaciones para la puesta en escena de la obra se puede

---

<sup>14</sup> Ibid., p. 67

<sup>15</sup> Ibid., p. 68. A la hora de pensar la recepción del público, y a modo de comparación, es interesante señalar que uno de sus siguientes estrenos, *La hora del balcón*, fue silbada y abucheada en su estreno. En Arias, *Vida y obra de Federico Mertens, un grande del teatro rioplatense. El embrujo de la escena*, p. 70.

<sup>16</sup> Una antología publicada por el Instituto Nacional del Teatro que incluye *Las d’enfrente* señala que en 1948 había logrado unas 5000 representaciones. Véase Seibel (comp.), *Antología de obras de teatro argentino desde sus orígenes a la actualidad : 1902-1910 1º Década II* (Buenos Aires, 2011), p. 18.

<sup>17</sup> Federico Mertens, «Las d’enfrente», *Bambalinas. Revista teatral*, abril de 1918.

reconstruir parte de la fisonomía del hogar de esta familia: el acto primero transcurre en el patio de la casa desde donde se ven la calle, la vereda de enfrente y el almacén “Giuseppe Garibaldi”, luego la acción se traslada al comedor y culmina en la sala, para la que la escenografía indica “muebles nuevos y suntuosos”, sillón y piano, así como una ventana que deja ver la calle al foro.

La trama principal gira en torno a que Doña Dorotea y sus hijas viven pendientes de lo que hacen o aparentan sus vecinas de enfrente y buscan sistemáticamente no ser menos que ellas, lo que conduce a los personajes a cometer todo tipo de disparates para lograrlo. En paralelo, se despliega un nudo secundario en torno a la “enfermedad” de Ricardo, que sufre de “neurastenia”.

La acción comienza cuando las mujeres de la casa le piden a Don Esteban que contrate una sirvienta para *“no ser menos que las de enfrente que al fin y al cabo no son más que nosotras [que ellas]”* ya que *“apenas son hijas de un triste empleado de ferrocarril”*. Este en un principio se niega haciendo alusión a lo parecido de la situación cuando le pidieron la sala que solo servía para recibir a Elena (su única relación social y uno de los personajes secundario de la obra como se verá en seguida) y el piano que nadie sabía tocar, aunque finalmente termina accediendo con halagos, “besos y caricias”. La discusión termina una escena más adelante con otro planteo de sus hijas: en este caso para que deje el almacén porque era mal visto y se dedicase a otra cosa (compra venta de casas, terrenos o los cereales) ya que no le faltaba capital para hacerlo. Sin embargo, esta vez no es bien recibido por el padre de familia como lo marca la siguiente frase que dice Celia a Esther: *“¡Nunca pasaremos de ser unas almaceneras!”*.

A continuación, Elena (joven amiga de la familia, comprometida con un tal Ruiz y aparentemente con otro capital cultural: lee, toca el piano, se expresa mejor, muestra su cultura general) trae con su visita la noticia de que una de las de enfrente se casaba con un empleado del ferrocarril. Cuando madre e hijas quedan solas de nuevo, se plantea que alguna de ellas tenía que casarse antes y surge la posibilidad de que Celia lo hiciera con Genaro (el dependiente del almacén). Lo que resta del primer acto transcurre entre la seducción a Genaro y el pedido de mano, para el que el pretendiente de la hija de Don Esteban se encuentra vestido de jaquet como doña Dorotea le exigió.

El acto segundo gira en torno a las expectativas respecto de la boda: la publicación de un aviso en La Nación donde Genaro tenía que figurar como doctor (*“[los que lo conocen] diran que es un error de imprenta. Y los que no, se creerán que*

*es doctor de endeveras*”) y la luna de miel en Montevideo o Mar del Plata<sup>18</sup>; la futura casa (cinco piezas y sirvientas) y los muebles (hay un conflicto estético entre lo que pretende Genaro y lo que pretenden madre e hijas que desarrollaremos más adelante); el sueldo de Genaro para mantener el nivel de vida que Celia pretendía. Hacia el final del acto se describen con dos escenas muy elocuentes y divertidas entre Doña Dorotea y la criada que contratan: la primera aparece simulando leer el periódico (la obra aclara “*decimos simulando porque, en nuestra creencia, Dorotea no sabe leer*”) y se hace llamar niña por la empleada, a la que a su vez llama y hace retirar con pedidos insólitos. Al darse cuenta de su desacierto, se hace llamar “señora” lo que genera un conflicto que culmina con la renuncia de la criada al grito de “*no quiero quedarme un momento más en esta casa donde recién están aprendiendo a tener criadas*”.

El en acto tercero, Elena trae la noticia de que “*el compromiso de la rubia de enfrente*” se rompió. Esto lleva a que Celia desista de casarse con Genaro, puesto que su casamiento se sostenía en el deseo de imitar a sus vecinas. Tal situación lleva a la renuncia de Genaro al almacén.

Antes de comentar el final y pasar al análisis de algunas cuestiones, se vuelve necesario recuperar la trama secundaria acerca de Ricardo y su neurastenia manifestada en su desgano, aburrimiento y desinterés permanentes. En el primer acto Elena se propone “curarlo” enamorándolo y lo logra, pero en el segundo le cuenta la verdad acerca de su compromiso y el hijo menor de la familia vuelve a su situación inicial. Sin embargo, en el último acto, Elena toma conciencia de que está realmente enamorada de él y se reconcilian para marzo.

La obra culmina con Ricardo comunicándole la noticia a su padre y su voluntad de trabajar en el almacén a la par de él, a lo que él responde con gran entusiasmo y con una ironía: “*¿Se casa el hico de las d’infrentes?*”. Aunque eso no es todo porque en la escena final se ha suicidado la madre de las de enfrente, lo que genera otro divertido

---

<sup>18</sup>Es interesante señalar que durante estos años Mar del Plata deja de ser un espacio turístico exclusivo de la elite a partir de la llegada de personas de otros sectores sociales. Proceso que la elite vivió con cierto recelo, casi como una invasión. Algunas citas de la revista Caras y Caretas puede servir para ilustrarlo: “*Los buenos y tranquilos burgueses acampan lejos del Bristol en hoteles de segundo y tercer orden, en las numerosas casas de pensión y en lugares no muy rumbosos. Madrugan. Gastan moderadamente. Entre el carruaje de alquiler y el tranvía a sangre, optan por el boleto [...] Son la legión de los que se bañan en las playas, de los que aprovechan el retacito de la temporada balnearia. Buenos y tranquilos burgueses que han ido a descansar y a respirar el aire puro [...]*” (CyC, n° 598, año XIII, 19/3/1910). “*Veo que la temporada nebatenconre son plein, para ustedes hijas mías y que el único refugio que no ha invadido la extraordinaria marea de turistas, es el Golf: te quejas de que ni el Ocean pueda conservar sus propósitos exclusivistas. No te contagies niña... Si te llegaras a convencer de que tu naciente personalidad irradia suficiente luz para iluminar el sitio que te corresponde en la vida, no correrás el peligro de imitar inconscientemente cabecitas huecas que se inclinan obsecuentemente antes el rango o la opulencia*” (CyC, n° 959, año XX, 17/2/1917).

comentario de don Esteban: “¡Vieca! ¡No hay que ser menos que las d’enfrentes! ¡Mátese!... ¡Mátese osté también!”. Con este final Mertens pone al espectador (y/o al lector) frente a lo insano y estéril que es pretender vivir la vida emulando, imitando a otros: un asunto que como revela en sus memorias trasciende lo local y su tiempo, es universal.<sup>19</sup> Aunque aquí aparece vinculado más a una cuestión de competencia que de distinción, el autor está retomando un tópico muy utilizado en los escritos de la élite de finales del siglo XIX para marcar la distancia entre un nosotros auténtico y el o los simulador(es). Podría ser resultar interesante indagar en el resto de su obra cómo Mertens piensa y describe la emulación hacia los que están encima en la escala social.

La capacidad de Mertens para observar a estos sectores sociales, le permite trazar en *Las d’enfrente* un retrato minucioso de una porción de aquella sociedad efervescente de principios de siglo, que atravesaba la recomposición de sus jerarquías y fronteras sociales como consecuencia de la inmigración y el crecimiento económico. La obra rebasa de intentos de los personajes de construir el propio lugar social distanciándose de otros o imitándolos. El afán de figuración, de aparentar lo que se es o lo que se busca ser, es central para conseguirlo. Así lo revelan, por ejemplo, estas palabras dirigidas a su marido que el autor coloca en boca de Dorotea: “no es envidia: ¡es amor propio! No faltaba más que siendo ellas [las de enfrente] lo mismo o menos que nosotras, aparenten más”.

El autor va construyendo distintos tópicos en torno a los que, considera, se articulaba una posición social y/o la distinción: la vestimenta, la vivienda, la organización del hogar y la disposición de determinados bienes materiales -piano, muebles-, el trabajo, la disponibilidad o no de servicio doméstico, un capital cultural determinado. Los personajes de la obra los materializan a través de la figuración-imitación de sus vecinas y marcando distancias respecto de aquellos que sentían ocupaban una posición por debajo de ellos, como en la escena de Dorotea y la criada o en el conflicto entre Genaro y Dorotea/Celia por los muebles a comprar (el primero pretendía muebles de segunda mano, mientras que las primeras “muebles elegantes”).

Otra dimensión presente en la construcción de los personajes tiene que ver con lo emocional. En este sentido recuperando los aportes de Eva Illouz para quien las actitudes emocionales constituyen elementos centrales de la interacción social y, por lo tanto, –al igual que el gusto– forman parte de la articulación de identidades, podría pensarse que Mertens –en complicidad con un público que podía reconocerse,

---

<sup>19</sup> Mertens, *Confidencias de un hombre de teatro. Medio siglo de vida escénica*.

identificarse con ellas— también elabora la pertenencia social de los protagonistas desde este plano.<sup>20</sup> Ejemplos de ello son la importancia de las ansiedades por la posición social o el cansancio y debilidad de Ricardo que podrían estar haciendo alusión a algo que en algunas fuentes escritas y visuales de la época (principalmente discursos médicos y publicidades) es relacionado a profesiones “de clase media”.

Por otra parte, a partir de los planteos de Furbank, es posible reconocer valoraciones morales asociadas a los tópicos mencionados más arriba y que también son constitutivas de la diferencia social. Quizá el mejor ejemplo de ello sea respecto a la cuestión del trabajo: las despectivas referencias a las de enfrente, el planteo de las hijas para que Esteban dejará el almacén que describen como “un trabajo mal visto” para dedicarse a otra cosa, el intento por hacer pasar a Genaro como doctor o como este último es desechado luego como pretendiente (dice Dorotea a Celia: “*¡El tano ese está bueno para marido de una conventillera pero no para vos!*”).

Por último, Mertens va revelando las incongruencias entre los personajes y la condición social que aspiraban alcanzar. Vale la pena detenerse en este punto desde algunos puntos centrales del planteo de Bourdieu en los que la configuración de la diferencia social y de la distinción supone la construcción de una base social, económica y cultural (un habitus) acorde a las expectativas. Sin embargo, a lo largo de la obra, se reflejan en los personajes y sus conflictos las dificultades para que sus consumos materiales reflejaran un capital cultural: una sala para recibir gente cuando no había visitas, el piano que no sabían tocar, el diario que no está claro si Dorotea sabía leer o simulaba hacerlo, la criada que no sabían cómo tratar o qué podía hacer.<sup>21</sup> Y, es en estas contradicciones que producen los intentos de figuración de esta familia, que el autor produce el efecto cómico. Podría ser interesante preguntarse hasta dónde esto es parte de la búsqueda de representación “realista” —en el sentido de naturalista, costumbrista — o generado por necesidad dramática en la construcción de la trama.

### **Algunas reflexiones finales**

Retomando los planteos iniciales y a partir de las reflexiones acerca de cómo se configuran en la obra la distinción y las diferencias sociales, podría ser interesarse

---

<sup>20</sup> Eva Illouz, *El consumo de la utopía romántica. El amor y las contradicciones culturales del capitalismo*. (Buenos Aires: Katz, 2009).

<sup>21</sup> Aquí es interesante la presencia del personaje de Elena que, al dominar ese capital cultura, produce el efecto de hacer todavía más visible esa tensión.

plantear si *Las d'enfrente* constituye o no una obra sobre la clase media. La ausencia absoluta del término en la obra abonaría las hipótesis sostenidas en otros trabajos sobre la articulación tardía de una identidad de clase media.<sup>22</sup> Si siguiendo a Thompson consideramos que la clase es fruto de un proceso y una relación,<sup>23</sup> esta obra podría estar dando cuenta del momento de su formación, aquel en el que la división gente decente-pueblo comenzaba a mostrarse inadecuada para aprehender la recomposición de los regímenes de clasificación de la sociedad y la redefinición de las fronteras sociales. En ese sentido la obra podría estar mostrando la existencia de un espacio social inestable y móvil “en el medio”, constituido por actores que no podrían tildarse ni como “ricos” ni “pobres”. No deja de ser elocuente la elección de un grupo particular, el de los pequeños almaceneros, para representarlo si consideramos que otras investigaciones los señalan como uno de los destinatarios de los usos políticos de la clase media entre 1919 y el peronismo.<sup>24</sup> Tampoco los tópicos identitarios a partir de los cuales construye sus personajes: el origen inmigrante, el barrio y la vivienda, los consumos culturales, el desprecio del trabajo manual (no en Esteban, pero sí en su mujer e hijas), el afán de figuración y la ansiedad respecto a su posición social.

En suma, el análisis realizado sobre esta pieza sugiere la pertinencia del análisis de la obra narrativa y teatral de Mertens para capturar las texturas de la interacción social, las aspiraciones, los conflictos y preocupaciones de sus contemporáneos. Su capacidad de observación, sus temas e intereses, la forma en que construye sus personajes –en diálogo con el intento de reconstruir la mirada del espectador y/o lector– nos brindan indicios sutiles para dar cuenta históricamente de ese “espacio social inestable y móvil, en el medio”.

---

<sup>22</sup> Ezequiel Adamovsky, *Historia de la clase media argentina, apogeo y decadencia de una ilusión 1919-2003*, 7 ampliada y corregida (Buenos Aires: Planeta/Booket, 2015); Enrique Garguin, «El tardío descubrimiento de la clase media en Argentina», *Nuevo Topo. Revista de Historia y Pensamiento Crítico*, Buenos Aires, n.º 4 (2007): 85-108.

<sup>23</sup> E. P. Thompson, *La formación de la clase obrera en Inglaterra* (Madrid: Capital Swing, 2012); Ellen Meiksins Woods, «El concepto de clase en E. P. Thompson», *Cuadernos Políticos*, n.º 30 (1983).

<sup>24</sup> Sobre la identidad social y participación política de los almaceneros durante estos años puede profundizarse en Adamovsky 2010 y 2015.

## Fuentes consultadas

- Foppa, T. L. (1952, septiembre). “Un juicio autorizado sobre las d’enfrente.” *Argentores. Revista teatral editada por la sociedad general de autores de la Argentina*, (n° 289).
- Freire, S. (2015-08-21). “Una sátira de la clase media y sus costumbres”. *La Nación*. Recuperado a partir de <http://www.lanacion.com.ar/1820801-una-satira-de-la-clase-media-y-sus-costumbres> [disponible al 24/5/2017].
- Mertens, F. (1918, abril). Las d’enfrente. *Bambalinas. Revista teatral*, (n° 2).
- Mazas, L. (s. f.). El almacén de las pretensiones. *Revista Veintitres*. Recuperado a partir de <http://m.veintitres.com.ar/article/details/38117/el-almacen-de-las-pretensiones?sid=130&c=3> [disponible al 24/5/2017].
- P.B.T. (1905-1918)

## Bibliografía consultada

- Adamovsky, Ezequiel. Historia de la clase media argentina, apogeo y decadencia de una ilusión 1919-2003. 7 ampliada y corregida. Buenos Aires: Planeta/Booket, 2015.
- Arias, Jorge. Vida y obra de Federico Mertens, un grande del teatro rioplatense. El embrujo de la escena. Montevideo: Arca, 2001.
- Bontempo, Paula. «Hombres, mujeres y niños leen y cruzan la ciudad. Prácticas de lecturas cotidianas en buenos aires (1900-1950)». En *Territorios de lo cotidiano. Siglos XVI-XX. Del antiguo Virreinato del Perú a la argentina contemporánea*, editado por M. Ghirardi, 261-74. Rosario: Prohistoria, 2014.
- Bourdieu, Pierre. La distinción. Criterio y bases sociales del gusto. Madrid: Taurus, 1991.
- . Sociología y cultura. México D.F.: Grijalbo, 1990.
- Furbank, P. N. Un placer inconfesable o la idea de clase social. Buenos Aires: Paidós, 2005.
- Garguin, Enrique. «El tardío descubrimiento de la clase media en Argentina». *Nuevo Topo. Revista de Historia y Pensamiento Crítico*, Buenos Aires, n.o 4 (2007): 85-108.
- Illouz, Eva. El consumo de la utopía romántica. El amor y las contradicciones culturales del capitalismo. Buenos Aires: Katz, 2009.

- Mazziotti, Nora. «Bambalinas: el auge de una modalidad teatral periodística». En *Mundo urbano y cultura popular: estudios de historia social argentina*, editado por Diego Armus. Buenos Aires: Sudamericana, 1990.
- . «El auge de las revistas teatrales argentinas, 1910-1934». *Cuadernos Hispanoamericanos* 425 (1985): 73-88.
- Romer Hernández, Patricia. «La clase media urbana en la literatura nacional 1880-1930». Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 1998.
- Sarlo, Beatriz. *El imperio de los sentimientos: narraciones de circulación periódica, 1917-1925*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2011.
- Thompson, E. P. *La formación de la clase obrera en Inglaterra*. Madrid: Capital Swing, 2012.
- Wacquant, Loïc. «Claves para leer a Bourdieu». En *Ensayos sobre Pierre Bourdieu y su obra*, editado por Isabel Jiménez. México D.F.: UNAM-Plaza y Valdés Editores, 2005.
- Woods, Ellen Meiksins. «El concepto de clase en E. P. Thompson». *Cuadernos Políticos*, n.o 30 (1983).