INSTITUTO NACIONAL DEL TEATRO

Luis Ordaz

historia del teatro en el Río de la Plata

Colección Homenaje al Teatro Argentino



historia del teatro en el Río de la Plata

Luis Ordaz

Ordaz, Luis
Historia del teatro en el Rio de La Plata / Luis Ordaz ; ilustrado por Oscar Ortiz ; con prólogo de Jorge Lafforgue. - 2a ed. - Buenos Aires : Argentores, 2010.
636 p. ; 22x15 cm. - (Historia Teatral)

ISBN 978-987-1752-09-6

1. Historia del Teatro. I. Ortiz, Oscar, ilus. II. Lafforgue, Jorge, prolog. III. Título
CDD 792.098

Fecha de catalogación: 25/10/2010
Esta edición fue aprobada por el Consejo de Dirección del INT en Acta Nº 299/10
Ejemplar de distribución gratuita - Prohibida su venta

CONSEJO EDITORIAL
> Mónica Leal
> Alicia Tealdi
> Marcelo Lacerna
> Claudio Pansera
> Rodolfo Pacheco
> Carlos Pacheco

STAFF EDITORIAL
> Carlos Pacheco
> Raquel Weksler
> Graciela Holfeltz
> Elena del Yerro *(Correción)*
> Mariana Rovito *(Diseño de tapa)*
> Gabriel D'Alessandro *(Diagramación interior)*
> Grillo Ortiz *(Ilustración tapa)*
> José Podestá (*Foto de tapa, archivo INT DATA)*

© Inteatro, editorial del Instituto Nacional del Teatro

ISBN 978-987-1752-09-6

Impreso en la Argentina - Printed in Argentina.
Queda hecho el depósito que marca la Ley 11.723.
Reservados todos los derechos.

Impreso en Buenos Aires, Noviembre de 2010.
Segunda edición: 2.000 ejemplares

Al profesor *José Boris Spivacow*,
quien tanto bregó, con talento, audacia bien motivada y energía batallante por la cultura argentina en sus más variados aspectos. Organizó y fue el primer Director -la etapa más brillante- de la Editorial Universitaria de Buenos Aires (EUDEBA) y, posteriormente, creó y condujo, hasta su fallecimiento, el 16 de julio de 1994, el ya legendario Centro Editor de América Latina (CEDAL).
La enorme mayoría de las páginas que componen el presente volumen, fueron escritas especialmente, desarrollando la temática a mi cargo, para intervenir en la monumental Historia de la Literatura Argentina, que entre 1979 y 1982 se publicó en fascículos semanales (cada cual con un libro que trataba, la materia expuesta,) y se vendían en los quioscos callejeros de diarios de todo el país.
Gracias, una vez más, admirado y querido Boris (que así lo nombrábamos con afecto), por haberme invitado a participar activamente, en EUDEBA y CEDAL, con proyectos de tanta envergadura que, al cumplirlos, me sentía enaltecido y me brindaban gran satisfacción.

A *Lito Cruz*,
actor nuestro con gran talento al que admiro y, a la vez, formador de intérpretes altamente capacitado. Desde su elevado puesto de Director del Instituto Nacional del Teatro, me invitó a participar en las ediciones que están rindiendo un merecido homenaje al Teatro Argentino, con la reedición, por primera vez de manera orgánica, del presente trabajo. Él sabe bien que me enorgullece la invitación y que me siento profundamente reconocido. Gracias, Lito.

A *Elena*, como siempre.
Sin su aliento permanente, su dedicación más plena y su amor, nunca hubiera podido intentar la revisión y el ordenamiento debido, de las páginas que componen este libro. Gracias, Piba.

Luis Ordaz, Buenos Aires, marzo 1999

Entre las primeras producciones editoriales del Instituto Nacional del Teatro se destaca una, sin duda muy importante: *Historia del Teatro Argentino. Desde los orígenes hasta la actualidad* del dramaturgo, periodista e investigador Luis Ordaz.

La fuerte repercusión que alcanzó el libro, en 1999, hizo que inmediatamente se agotara y que muchos teatristas del país no pudieran acceder a él.

En el año del Bicentenario, el INT decide realizar una reedición del libro original de Ordaz, *El teatro en el Río de la Plata*, que en su momento fue divulgado a través de fascículos por el Centro Editor de América Latina, en una colección denominada Capítulo, que se distribuyó entre 1979 y 1982.

La presente edición vuelve a ponernos en contacto con el minucioso trabajo del investigador Ordaz y, a partir de una obra que ha sido fundamental a la hora de conocer, de manera clara y sencilla, el devenir de la escena nacional, sobre todo en uno de sus centros más destacados como es la ciudad de Buenos Aires.

Luego de publicar el citado *Historia del Teatro Argentino. Desde los orígenes a la actualidad* y *Personalidades, Personajes y Temas del Teatro Argentino* (2005); con esta reedición renovamos nuestro sincero Homenaje a una de las figuras más reconocidas que ha tenido la ensayística local en materia de teatro.

Raúl Brambilla
Director Ejecutivo
Instituto Nacional del Teatro

Luis Ordaz, un maestro

Para quienes nos iniciamos en el estudio de la dramaturgia nacional allá por los años sesenta el nombre de Luis Ordaz significaba una divisoria de aguas. Quiero decir simplemente que su obra era ya entonces imprescindible, un verdadero hito. Y si tuviésemos que justificar esta afirmación bastaría recordar un título: *El teatro en el Río de la Plata*, cuya edición de 1957 aún atesoro entre mis libros de consulta, plagado de marcas y anotaciones diversas (originariamente había sido publicado en 1946).

Pero a poco andar descubrí que el historiador era a la vez protagonista de esa misma historia, pues Ordaz había estrenado varias obras, desde sus treinta años al menos (nuestro primer registro es *Conquista rea*, un paso de comedia orillero que sube a escena en 1932). Pese a ser constante, esta labor ha mermado en los últimos años, por lo que tenemos una visión parcial de ella; por ejemplo, no hemos podido acceder a sus obras para niños (las tres de títeres: *El boletín, La medicina eficaz* y *El fantasma;* o *Barrilete al sol* y *Juguemos en el bosque*). Claro que, en cambio, sí he podido gozar la excelente adaptación que Ordaz realizó con José María Paolantonio, en 1983, de *Pasión y muerte de Silverio Leguizamón*, de Bernardo Canal Feijóo, o la escenificación de *Cuentos de Fray Mocho* interpretada por el elenco del Teatro Municipal General San Martín en 1984, que fue su tercera versión del eficaz intento (con *Historias de jubilados* y *Ensueño*, estos Cuentos se publicaron en un volumen del Centro Editor). Por parecidas razones conocemos poco su extensa labor en radio, televisión y cine. Aunque en este último renglón sólo registramos su adaptación, junto con Pablo Palant y Julio Porter, de la novela de Benito Pérez Caldos, *Marianela* en 1955, por el contrario son muchas sus producciones para la radio –tanto originales (bajo la dirección de Antonio Cunill Cabanellas) como adaptaciones (obras de Shakespeare, de Goethe y de Somerset Maugham)– y sobre todo para la televisión, en particular sus adaptaciones durante los años sesenta y setenta de obras de Hebbel, Wilkie Collins, Maupassant, O'Neill, Marcel Pagnol, Henry James y varios autores nacionales:

Eugenio Cambaceres, Manuel Gálvez, Nalé Roxlo y Pedro Orgambide, entre otros; en algunas de estas tareas lo supieron acompañar Raúl Larra, Pablo Palant y Francisco Urondo. Para completar este apretado relevamiento de las actividades de Luis Ordaz habría que incorporar otras variables: en los años cuarenta incursionó en la narrativa con libros dedicados a los jóvenes (recuerdo un título: *Jack London, el rey de los vagabundos*); en dos ocasiones dirigió publicaciones teatrales, para Futuro y para el Centro Editor de América Latina; dictó cursos, clases y conferencias sobre teatro argentino en varias universidades e instituciones del país y del extranjero; ejerció la crítica y el comentario teatrales en muchísimos medios (destaco sus felices intervenciones desde 1959 hasta 1985 en el *Semanario teatral del aire*, que condujo Emilio A. Stevanovitch por LSI Radio Municipal de la Ciudad de Buenos Aires), y, para no extenderme, no detallaré cargos en entidades gremiales, integración de jurados, viajes y distinciones diversas, tanto por trabajos especiales como por su entera trayectoria.

Al decir "entera" debo regresar al comienzo. Además del citado volumen sobre *El teatro en el Río de la Plata*, por aquellos años circulaban otros dos libros imprescindibles para cualquier estudioso: *Siete sainetes porteños* (Losange, 1958), seleccionados, prologados y anotados por Ordaz y *El drama rural* (Hachette, 1959), con igual trabajo del mismo autor. Sobre esas tres sólidas bases, a partir de 1962, Luis Ordaz expande su múltiple labor de ensayista e investigador con trabajos a los que muchas veces acompañan antologías de piezas representativas de diversas corrientes del teatro argentino. Las editoriales que sostuvieron mayoritariamente ese utilísimo trabajo fueron sucesivamente EUDEBA (Editorial Universitaria de Buenos Aires) y el CEDAL (Centro Editor de América Latina), ambas empresas debidas al formidable empuje de Boris Spivacow. Justamente el libro que los lectores tienen en sus manos se publicó en fascículos semanales, acompañados de un libro, en la colección *Capítulo*, una historia de la literatura argentina que apareció en 1968 y se reeditó muy ampliada entre 1979 y 1982 (en el presente volumen se ofrecen los fascículos de esta segunda versión). Enumerar los trabajos realizados por Luis Ordaz en este terreno, que entrecruza la investigación histórica, la mirada crítica y el afán de divulgación masiva del teatro nacional, sería tarea de nunca acabar. Recordemos solamente algunos dramaturgos a los cuales prestó

particular atención: Florencio Sánchez, Armando Discépolo, Roberto Arlt, Bernardo Canal Feijóo, Carlos Gorostiza y Roberto Cossa. Pero, además, la mirada de Ordaz no se ha detenido en los límites del Río de la Plata, que él sabe convencionales y, desde el corazón del arte dramático, inexistentes; su mirada ha sabido indagar en el repertorio del teatro universal o, al menos, en el de Occidente. Si hubiese que probarlo remitiríamos al lector a *El teatro y la radio en "Las dos carátulas"*, último libro publicado por Luis Ordaz (el colofón indica diciembre del 98) que, a través de casi cuatrocientas páginas, recoge sus presentaciones en el célebre programa de teatro leído de LRA1 Radio Nacional, entre 1984 y 1994, donde se examinan textos que van desde los grandes griegos hasta Strindberg, desde los clásicos rusos hasta el rumano Caragiale, desde Racine a Renard y autores españoles, ingleses e italianos, entre otros. En estas cuidadas fichas se pone de manifiesto, una vez más, el afán de extensión cultural que signa toda la obra de Ordaz.

Me permitiré ahora recordar mis encuentros con él. Como ya dije, mis primeros contactos se dieron a través de sus libros sobre nuestro teatro; pero luego tuve la fortuna de conocerlo personalmente, de tratarlo una y otra vez en los atestados pasillos y salones de ese hervidero intelectual que fue el Centro Editor; luego, como director editorial de otra empresa, le encargué una tarea que Ordaz cumplió con su habitual probidad: prologó los *Sainetes* de Ramón de la Cruz, que también seleccionó y anotó con Nora Mazziotti para la Biblioteca Clásica y Contemporánea (Losada, 1983; 332 páginas); por último, hacia mediados de los ochenta conversamos en varias reuniones de ACITA (Asociación de Críticos e Investigadores Teatrales de la Argentina), institución de la que él fuera presidente en tres oportunidades. En todos estos encuentros pude apreciar su trato afable y nada protocolar, cálido, directo y sencillo. Nunca lo he visto hacer gala de sus conocimientos, sabiendo siempre confirmar el dato preciso sin ostentación y dar el juicio certero con modestia; algo que su escritura también trasunta, porque –como lo ha observado Roberto Cossa– "leer a Luis Ordaz es escucharlo; y oír sus palabras es como volver a leerlo". En resumen: palabra cordial, pasión por el teatro y saber del teatro; traduzco: sabiduría de vida. La historia del teatro nacional, se sabe, despunta hacia el Centenario con los trabajos de Mariano G. Bosch y Vicente Rossi y, poco después, es reforzada por la múltiple labor de Ricardo Rojas. Pero más tarde

encontramos largos silencios y no pocos murmullos, y si durante esos años se realizan algunos aportes puntuales, sin duda falta la ardua obra de conjunto. Hacia mediados de esta centuria, cuando esa ausencia se ha convertido ya en una necesidad perentoria, Raúl H. Castagnino, Arturo Berenguer Carisomo y, sobre todo, Luis Ordaz salen a la palestra con sus ensayos e investigaciones. Pero no es sólo cuestión de remediar una sentida carencia, sino de releer a cuatro décadas de aquellos pioneros los textos del período heroico, cubrir desde el espectáculo innumerables baches y brindar un encuadre totalizador del proceso de acuerdo con renovadas pautas historiográficas. Será el desafío que enfrentará Ordaz y el logro de sus aportes; porque "sin sus aportes hubiera resultado imposible el resurgimiento de nuestra investigación teatral de la actualidad. Él fue el primero que se planteó la historia del teatro nacional como problema, y muchos de sus descubrimientos fueron el origen de nuestras seguridades actuales". Al refrendar estas palabras de Osvaldo Pelletieri (en su prólogo al libro de Ordaz *Aproximación a la trayectoria de la dramática argentina. Desde los orígenes hasta la actualidad*, Ottawa, Girol Books, 1992) aclaro que ese "nuestras" excede la significativa trayectoria de Pelletieri e involucra, desde distintas perspectivas, también los trabajos de investigadores como Teodoro Klein, Jorge Dubatti, Beatriz Seibel, Perla Zayas de Lima, Nora Mazziotti o Eva Goluscio, entre los más consecuentes. Nada mas lícito entonces que llamar "maestro" a Luis Ordaz.

Jorge Lafforgue
Buenos Aires, junio de 1999

nacimiento del teatro argentino

capítulo 1

El "paisano nuestro". Antecedencias

Al vasto territorio que hoy compone la República Argentina, el teatro, tal como lo entendemos, arriba con los conquistadores y misioneros de la colonización hispana. Ha quedado documentada la presencia de danzas y rituales, de distinto carácter, de quienes poblaban estas tierras en épocas anteriores, lo que no puede extrañar si se piensa en las influencias que debieron ejercer las culturas quichua y aymará sobre los calchaquíes y diaguitas del norte, en el desarrollo de los araucanos sobre las grandes llanuras del centro y del sur, y se sabe que, en otras zonas, se efectuaron "representaciones" que poseían raíces indígenas y advertibles resabios paganos, a pesar del empeño puesto por los misioneros para adaptarlas por entero a la nueva fe. Espectáculos dramáticos, aunque con sentido, concepción y proyecciones diferentes, por esencialidad y estructura, de lo que nosotros entendemos como "teatro", se cumplieron en estadios diversos de las culturas aztecas y mayas –en México y Guatemala, particularmente–, y del imperio incaico. Existen textos que lo demuestran. Algunos con hibrideces notables, como sucede con el legendario *Ollantay*, tan retocado en los distintos códices hasta perder su autenticidad. En lo que al mismo Perú se refiere, deben tenerse en cuenta las aseveraciones del Inca Garcilaso de la Vega, en sus *Comentarios Reales*, respecto de que, antes de la llegada de los españoles, los "amautas" escribían tragedias sobre hechos heroicos y comedias que aludían a los distintos períodos agrícolas o trataban sucesos cotidianos. Pero es de Guatemala que llega el documento más singular para comprender algunas facetas del teatro indígena del denominado, posteriormente, "continente americano". *Rabinal Achí* o *El barón de Rabinal* es la obra que puede consultarse con relativa facilidad, gracias a Bartolo Zis, prestigioso investigador del tema, quien informa que un indio guatemalteco al que le había llegado por tradición oral, la hace conocer a mediados del siglo XIX (dictándola y luego representándola, en quiché) al abate Carlos Esteban Brasseur de Bourbourg, distinguido estudioso de la prehistoria americana,

quien la transcribe en la lengua original y la traduce al francés. El "drama danzado de los indios quichés de Rabinal" transcurre en la pequeña población de Guatemala que figura en el título (Rabinal) y posee una sugestión muy particular. Más aún si se observa que tanto lo que podríamos entender como "técnica dramática" –trazado y manejo de personajes, parlamentos y situaciones–, como la música y los coros guerreros y danzantes compuestos por "águilas" y "jaguares" amarillos, poco tienen de común con el arte de representar del tiempo de los conquistadores, y sí muestran cierto parentesco con etapas primitivas y clásicas del teatro occidental, y por ello remotas. El profesor Georges Raynaud, director de estudios sobre las religiones precolombinas de la Sorbonne, realiza una nueva traducción francesa de la obra y asegura que es la única que pertenece por completo a los tiempos prehispánicos. Por sobre todo, importa mucho que el abate Brasseur no alterara en su transcripción el desenlace con el cumplimiento del sacrificio sobre el altar de piedra del jefe guerrero vencido, a pesar de que el acto era rechazado y combatido decididamente por el cristianismo.

En la zona geográfica que nos pertenece como nación han podido detectarse vestigios primarios que tuvieron que ver con un "representar" basado en danzas, máscaras ceremoniales y pintarrajeo del rostro y del cuerpo, en el empeño de transformarse el o los oficiantes, para sí y ante los otros. Los "otros" eran los "espectadores" que en un momento dado irrumpían y participaban ellos también, y no como simples "comparsas" sino de manera activa. Bernardo Canal Feijóo, con su inquietud muy alerta por todo lo concerniente al desenvolvimiento socio-cultural en épocas precolombinas de esta parte de América, asistió, hace varias décadas, a la que considera "la única fiesta popular argentina con ciertas estructuras de espectáculo dramático". Era "la fiesta de Sumamao", que se realizaba a lo largo de todo un día –desde el alba hasta el anochecer–, en esa pequeña población central de Santiago del Estero. Canal Feijóo certifica que se trataba de un ritual indígena, casi pantomímico, al que los misioneros, como era lo habitual, habían ido adecuando hasta convertirlo en una celebración dedicada a la imagen de un San Esteban difícil de filiar dentro del santoral católico, pero en la que aún se ponían en evidencia elementos característicos –aportados en forma maquinal e inconsciente– de una antiquísima fiesta regional pagana.

La Ranchería y *Siripo*

Descartada la presencia de espectáculos "dramáticos" con raíces y expresiones indígenas propias –apenas los indicios que proporciona "la fiesta de Sumamao"–, cabe insistir en que, en lo que al área respecta, el teatro llega y se desarrolla con los colonizadores españoles. En unos casos, alentado y hasta escrito y animado por los religiosos de las distintas órdenes –aunque la de los jesuitas fuera una de las más activas–, en colaboración con los indios a su cargo. Componían espectáculos con propósitos catequistas e intenciones de desterrar las antiguas creencias de un paganismo de simbología elemental. En otros casos, y también desde los momentos iniciales de la Conquista, se advierte la representación de un teatro profano, con obras de distinta índole procedentes de la Corte, para entretenimiento y diversión de los nuevos pobladores de unas tierras que los estaban desalentando –por la carencia del oro que incitara sus sueños desmesurados por la ambición–, y servían, asimismo, para rememorar y destacar fechas y acontecimientos de la patria lejana, cumplir celebraciones regionales y festividades patronales. Papeles de muy antigua data van recogiendo, al pasar, detalles de gastos por haberse "hecho comedias", de representaciones ofrecidas al aire libre, en ámbitos oficiales o en los amplios salones de las casonas señoriales, y títulos de obras cuyos autores principales, por serlo también en la península, eran Calderón, Lope de Vega, Moreto y algunos otros que pertenecían a un nivel artístico con ciertos rigores, mientras en un plano con exigencias menores se ofrecían "pasos", "entremeses" y sainetes, con bailes y tonadillas donde se hacía gala de un desenfado y de una acentuada picardía que gozaban de gran atracción popular. Todo esto sucedía en Buenos Aires –desde el principio puerto-cabeza del territorio–, pero se repetía en un interior que se iba amojonando y creciendo en ciudades al compás que imponían los colonizadores. Se sabe de espectáculos realizados, a partir de fines del siglo XVI, no sólo en los que podrían ser considerados centros zonales o de influencia, como Mendoza, Córdoba, Tucumán, Catamarca, los bullentes predios de las Misiones Jesuíticas, etc., sino, también, en lugares que aún hoy resultan un tanto insólitos. Pueden ponerse como ejemplo las funciones que en 1789, para festejar la proclamación de Carlos IV, se ofrecieron en las islas Malvinas con obras de Calderón y Moreto, y denuncian la pasión por el teatro y el deseo de no perderla, que poseían los aventureros

españoles que habitaban tan lejanas comarcas.

Se dispone de un texto muy significativo, no tanto por sus méritos dramáticos –aunque los tiene en su medida–, como porque permite asomarnos a una de las representaciones que servían para el festejo cortesano o religioso, o rendir pleitesía a algún funcionario regional. En 1717, en Santa Fe, y precediendo a *No puede ser, guardar una mujer*, de Agustín Moreto, se presentó la "loa" habitual que tenía por misión abrir el espectáculo, ofrecer el homenaje y anunciar la obra principal.

Por supuesto que no es la comedia de Moreto la que interesa, sino la "loa", que posee particularidades que se hace necesario subrayar. Anotaremos tres de ellas. La inicial, es que había sido escrita por Antonio Fuentes del Arco, un santafesino, es decir, español-americano, y es el primer documento de este carácter de que disponemos. La segunda, que el autor criollo, desechando las figuraciones mitológicas al uso, prefirió valerse de imágenes que respondían a un ámbito preciso y propio: el Paraná, el Río de la Plata, Santa Fe, Buenos Aires, etc. La tercera y final, que el objeto del festejo era agradecer en su día a San Jerónimo, patrono de la ciudad –por eso se estima que la representación pudo llevarse a cabo el 30 de setiembre de dicho año–, la ayuda recibida y enaltecer la decisión de Felipe V, al ordenar que fueran suprimidos los derechos de sisa que debían abonarse por la yerba mate que llegaba a Santa Fe desde el Paraguay, con daño para los intereses de la zona y beneficio exclusivo de Buenos Aires. La *Loa de Santa Fe*, 1717, así se la designa, contiene otras particularidades dignas de ser destacadas, pero basten las enunciadas para subrayar la trascendencia de un texto teatral que pertenece al primer autor criollo que ha podido ser identificado por completo y en el que se utilizan, por primera vez, los datos de una geografía que nos es propia.

En lo que a Buenos Aires se refiere, que es en donde, por razones económico-sociales se cumple el proceso artístico y cultural del área, a fines del siglo XVIII carecía aún de una Casa de Comedias como las que ya funcionaban por entonces en otras ciudades de la América hispana. Los investigadores señalan las posibilidades de que, a partir del siglo XVII, Buenos Aires dispusiera de locales dedicados a espectáculos, aunque sin poder asegurar si en ellos se representaban obras teatrales. Se habla de uno que se inauguró hacia 1757, sin conocerse su labor específica, y de que hubo otros de carácter precario, antes de que con el patrocinio y apoyo decidido del virrey Juan José de Vértiz y

Salcedo –español-americano, pues había nacido en México– se inaugurara el primer "teatro" del que se tienen ya mayores noticias. Vértiz, hombre culto y progresista, consideraba el arte teatral como "una de las mejores escuelas de costumbres" y estimaba que manifestaciones de tal índole eran imprescindibles "en una ciudad que carece de otras diversiones". Por ello se propuso construir una Casa de Comedias que estuviera de acuerdo con una plaza de las perspectivas que poseía Buenos Aires. Al comprender que habría de pasar cierto tiempo antes de que pudiera entrar en funciones una sala de tal envergadura, autorizó para que, entretanto, se levantara un teatrillo provisorio, cerca de la Plaza, en la esquina que hoy forman las calles Alsina y Perú. Era un galpón de ladrillo, con tirantería de la mejor madera del Paraguay y techo de paja, que se inauguró en noviembre de 1783. En los papeles oficiales se la nombró con el pomposo título de Casa de Comedias pero, por hallarse emplazada en un lugar que según los historiadores era llamado "Ranchería de los Jesuitas" o "Ranchería de las Misiones", pronto se la conoció popularmente, y así pasó a la historia, como Teatro de La Ranchería. El virrey incitaba al vecindario para que concurriera a los espectáculos improvisando veredas rústicas y pasos con piedras en las callejas de tierra, procurando iluminarlas para que no fuera peligroso transitarlas a ciertas horas, y para dar el ejemplo, ocupando con asiduidad su engalanado palco oficial. Los espectáculos que se ofrecían, por lo común los días jueves y feriados, se anunciaban mediante carteles, pregoneros y cohetes voladores, y un farol que se encendía en la esquina de las actuales calles Alsina y Chacabuco, a apenas una cuadra del local. Las funciones se suspendían por mal tiempo y, sobre todo, si llovía.

Siripo

El repertorio de La Ranchería procedía de la Corte y se desarrollaba bajo su influencia. El propio virrey Vértiz se había tomado el trabajo de redactar la "instrucción" a que debía ajustarse el funcionamiento del teatro, en todos los órdenes. La Ranchería cumplía su cometido artístico dentro de los previstos cauces coloniales, hasta que adquiere una significación especial cuando a su tabladillo bordeado por candilejas a vela de sebo sube *Siripo*, tragedia en 5 actos de un autor criollo, Manuel José de Lavardén, antecedida por la forzada "loa"

que, por estar la representación dedicada a la Casa de Niños Expósitos, se titula *La inclusa*. Importa el hecho porque Lavardén, que gozaba ya de cierto renombre como poeta, periodista y por sus estudios y propuestas sobre una economía de acuerdo con las posibilidades de un desenvolvimiento colonial con características propias del área, había nacido en Buenos Aires y era, por lo tanto, español-americano. De su teatro se conocen otros títulos, pero nada más; entre ellos *Los araucanos*, que denuncia el interés de Lavardén por un teatro de temática americana, pero es *Siripo*, que se estrena en La Ranchería un domingo de Carnaval de 1789, la que registra su nombre y lo coloca en los peldaños iniciales, pero sobresalientes por su importancia, de la creación dramática nativa. Al parecer, el autor se basó en episodios que Ruy Díaz de Guzmán relata en el capítulo VII de *La Argentina*, primera historia sobre la materia escrita por un nativo del Río de la Plata. El capítulo de referencia narra sucesos que pudieron ocurrir (existen reservas muy valederas) a las fuerzas que Gaboto había dejado en el Fuerte Sancti Spiritu, mientras el audaz veneciano seguía remontando el Paraná. Los protagonistas de la obra de Lavardén, que ya enuncia Ruy Díaz, podrían ser Lucía Miranda, su esposo, el oficial español Sebastián Hurtado, y Siripo, cacique indígena que precipita la tragedia desatada por la pasión que sentía su hermano Mangoré por la hermosa española. El punto de partida y algunos de los nombres se suponen merced a una carta que Lavardén remitiera a su amigo Manuel Basavilbaso, que se conserva, en la que habla de la creación de *Siripo*, pues se desconoce el texto de la obra. Según se asegura, los libretos de la tragedia y de la loa se quemaron en el incendio que arrasó La Ranchería en 1792 por culpa de un cohete, disparado desde una iglesia cercana durante unas fiestas patronales, que cayó sobre el techo de paja y convirtió en escombros el galpón. Pensamos, sin embargo, que en cualquier momento puede aparecer un texto del *Siripo* lavardeniano, descubierto por casualidad en un archivo particular de los que aún existen, o encontrado por un estudioso –que buscaba otra cosa, tal vez–, en una de las bibliotecas extranjeras que han acumulado riquísimos materiales que atañen a nuestro pasado histórico. Si así sucede, podremos contar entonces con mayores elementos de juicio y seguramente confirmar que el segundo acto de *Siripo*, de cuya copia se dispone, y a pesar de la certificación de Juan María Gutiérrez, no pertenece a la tragedia de Lavardén, sino a una adaptación, posterior a la Revolución de Mayo, debida a Luis Ambrosio Morante.

El *Siripo* de Lavardén permite, ya en la época de la Colonia o prehistoria del teatro nacional, iniciar la llamada vertiente culta de la dramática nativa, mientras que a una petipieza de ese mismo tiempo, *El amor de la estanciera*, le corresponde inaugurar la vertiente más popular, e interesa mucho referirse a ella.

El amor de la estanciera

No se sabe con certeza si *El amor de la estanciera* se animó o no sobre el tabladillo de La Ranchería, pero sí que se conoció en los tramos finales del siglo XVIII. Es un sainete campesino, con peripecias típicas de un género de rancia estirpe y con firmes resonancias en el teatro español más popular. El tema es simple: una moza criolla, e hija de criollos, es requerida para casarse por dos hombres. Se singulariza, empero, al situarse la acción en nuestro campo, que intervengan personajes peculiares del ámbito y se utilice un lenguaje de conformación muy desigual, pero en el que van asomando modismos típicos. Los pretendientes de la "estanciera" son un joven nativo de a caballo, también "estanciero" de la zona, y un portugués, mercachifle ambulante. El mozo, hombre del campo ganadero que parte de las vaquerías de principios del siglo XVII, es una prefiguración leve, y aún no dramática, del héroe gauchesco al que veremos luego –en la realidad y en la ficción novelera– acosado por las injusticias y perseguido por la partida; el portugués es la máscara de origen extranjero a la que por primera vez se hace burla en nuestra escena, caricaturizando su personalidad colmada de ampulosidades y su "parla" de frontera, y constituye el antecedente más lejano del cocoliche italiano, al que habrá que esperar más de un siglo para que aparezca sobre el picadero de un circo criollo y, posteriormente, ya convertido en prototipo de variada nacionalidad, desmesure la línea hasta lo burdo y dañe muy malamente los méritos del sainete porteño. Pero no sólo la sátira y la mofa al portugués, como súbdito de un imperio colonial poderoso, al que se sentía como enemigo en potencia y alerta, marca el tiempo de la pieza, pues existen en ella otras referencias tan sustanciosas como significativas. La muchacha se halla indecisa entre los dos candidatos, aunque, de atender a su madre, tendría que aceptar al portugués, que siempre aparecía con algunas chucherías para las mujeres. El padre prefiere al joven lugareño, y su mujer se lo reprocha y le advierte:

PANCHA: Cancho, mira lo que hacéis;
no te llevéis por marañas,
que un portugués la pretende;
por fin, es hombre de España.

A lo que el hombre replica rotundo:

CANCHO: Mujer, aquestos de España
son todos medio bellacos;
más vale un paisano nuestro
aunque tenga cuatro trapos.

Queda documentado así, y no deja de sorprender vivamente, cómo por los años finales del siglo XVIII, en una petipieza de expresión popular que sólo buscaba la diversión mediante el tramiteo pícaro y gracioso, un viejo criollo trazado como tipo entrase en honduras que no cabían, identifique y prefiera al "paisano nuestro". Tal vez porque perteneciendo aún a España, el nativo de estas tierras se iba sintiendo cada vez más americano, que era la manera directa de llegar, a la vuelta nomás de la nueva centuria tan próxima, a la Revolución de Mayo.

El teatro de la emancipación. El Coliseo Provisional

Al quedar destruida La Ranchería en 1792, se pensó otra vez en la construcción del edificio teatral que requería la ciudad. Pero las intenciones no llegaban a concretarse en hechos. Un artículo aparecido el 19 de setiembre de 1801 en el *Telégrafo Mercantil, Rural, Político, Económico e Historiográfico del Río de la Plata*, que llevaba por título "Sobre la necesidad que hay en Buenos Aires de un teatro de comedias", planteaba: "¿Y es creíble que una capital populosa, fina y mercantil, carezca de un establecimiento donde se reciben las mejores lecciones del buen gusto, y de una escuela de costumbres para todas las clases de la sociedad?". Después de largos tramiteos referidos a propuestas y a la aceptación del lugar, en 1805 se iniciaron las obras del proyectado teatro estable en el llamado Hueco de las Ánimas, por el abandono en que se hallaba (esquina de las hoy calles Rivadavia y Reconquista), que tuvieron muchas

dificultades y nunca llegaron a término. Como había vuelto a pensarse en el tiempo que debería pasar antes de poder habilitarse una sala de tal naturaleza, se autoriza el funcionamiento de otro local provisorio. Era una vieja casona, a la que se adecúa para que pueda cumplir con su cometido, que se levantaba a dos cuadras, hacia el norte, de la dirección anterior, esquina de las actuales calles Reconquista y Cangallo. Se hallaba frente al templo de La Merced, que aún subsiste, y la elección creó serios conflictos con los religiosos, quienes se apresuraron a elevar su protesta más firme, señalando que el sitio era impropio y debía buscarse otro en donde "el Arca del Nuevo Testamento" no se hallara "al lado del ídolo Dagón". Pero las autoridades estaban resueltas a apoyar la labor artística y el 1° de mayo de 1804 (aunque se indica también una fecha algo anterior) se inaugura la nueva sala, a la que se conoce como Coliseo Chico (pensándose en el de mayor envergadura), Provisional de Comedias, Proscenio, simplemente Coliseo o Teatro Viejo, hasta que en 1838 se le da el nombre de Teatro Argentino. Se consigna que el 24 de junio de 1806 se encuentra el virrey Sobremonte en su palco oficial del Coliseo, asistiendo a la representación de *El sí de las niñas*, de Fernández de Moratín, cuando se le informa de las proximidades de los navíos con tropas inglesas que habrán de desembarcar en el bañado de Quilmes, para la primera invasión. El Coliseo sufre muchos deterioros al ser ocupado por las fuerzas de Liniers y ser alcanzado el edificio por la metralla que le dirigen los ingleses desde la Plaza Mayor.

El eco de las luchas contra el extranjero y el gozo por la reconquista final no puede llegar por entonces al escenario porteño, pero sí, y en levantado tono patriótico –patriótico español, claro está–, al de la Casa de Comedias de Montevideo, donde en 1807, y entre los festejos dispuestos por el Cabildo para celebrar el primer aniversario del triunfo sobre el invasor, se estrena la pieza dramático-alegórica *La lealtad más acendrada y Buenos Aires vengada*, escrita por el presbítero uruguayo Juan Francisco Fernández.

Al confirmarse que desde los inicios de la primera invasión inglesa el Coliseo deja de funcionar como teatro y sólo vuelve a retomar la actividad artística, después de muy serias refacciones, a fines de 1810, queda desechada la leyenda tejida en torno a lo ocurrido en su sala en la noche del 24 de mayo de ese año –por el enfrentamiento, en plena representación, de patriotas criollos y realistas–, que parte de una de las cartas supuestamente escritas por personas que vivieron los acontecimientos y con las que Vicente Fidel López

conforma su "crónica de la Revolución de Mayo" y publica bajo el título de *La gran semana de 1810*. Sin embargo, lo inventado por la imaginación histórico-novelera de López pronto es superado por la realidad de una sala en la que resuenan, cada vez con más bríos, las voces de un pueblo que está dispuesto a seguir su propio destino, liberándose de tutelas, y se siente capaz de forjar la "nueva y gloriosa Nación" que habrá de entonarse, muy pronto, en las estrofas ardidas del himno patrio, escritas por el poeta Vicente López y Planes, padre del nombrado Vicente Fidel.

El 25 de Mayo y los "apropósitos" patrióticos

Después de los sucesos de Mayo, el Coliseo, una vez que empieza a funcionar normalmente, se convierte en el escenario de la Revolución, dando a sus espectáculos un hondo contenido patriótico-revolucionario. Rechaza la gran mayoría de las obras de autores españoles que imperaban hasta entonces –o se alteran y fuerzan para que expresen los nuevos conceptos– y se ofrecen aquellas que, principalmente de origen francés, están más a tono con la etapa de transformación que se vive.

La noche del 24 de mayo de 1812, para celebrar el segundo aniversario de la Revolución, se pone en escena *El 25 de Mayo o El Himno de la Libertad*, de Luis Ambrosio Morante (una de las figuras más sobresalientes del teatro de ese tiempo), que se supone es la traducción y adaptación de *La Marsellesa o El Canto de la Libertad*, un "apropósito" que se representara en el París revolucionario de 1792. La partitura musical de la pieza pertenece al maestro Blas Parera, director de la orquesta del Coliseo, y la función es recibida con tanto entusiasmo por el público enardecido, que hace comprender a las autoridades la necesidad de tener una canción patria. Aún más, una de las versiones sobre el tema señala que Vicente López y Planes se siente tan conmocionado por la representación y el clima que se vive, que es allí, en la sala del Coliseo, que empiezan a brotar en su mente los versos que la Asamblea de un año después habrá de proclamar Himno Nacional Argentino. Por otra parte, al ser premiado *El 25 de Mayo o El Himno de la Libertad* por el Cabildo, "para que sirva de estímulo", es la primera obra de teatro que, en nuestra historia, obtiene un lauro oficial. El Coliseo refleja la tensión que enardece y

exalta a los ideólogos más liberales de la Revolución. Ese mismo año de 1812 se ofrece *El triunfo de la naturaleza*, tragedia del poeta portugués Vicente Pedro Nolasco de Acaña, posiblemente traducida por Morante (aunque dos años después la editara Bernardo Monteagudo), en donde se sostiene que es antinatural la reclusión de las jóvenes en los conventos. En 1813 el incansable Morante presenta un *Siripo* que seguramente se basa en la tragedia colonial de Lavardén, pero en donde se observan cambios esenciales pues, como lo asevera Mariano G. Bosch, los indios de la obra no aparecen ya como crueles asesinos, "sino sacrificados por los españoles".

Numerosas piezas, orientadas a mantener y enaltecer las luchas por la "liberación sudamericana", nos van asomando a las preocupaciones e inquietudes de esos días. Por lo común, más que por sus valores dramáticos, interesan como documentos que calan, con mayor o menor fortuna, en una época candente de nuestro desenvolvimiento político. Cabría nombrar producciones como *El hijo del sud*, que se atribuye a Morante; *La libertad civil*, que se asigna a Esteban de Luca, pues en ella se incluyen versos que le pertenecen; *El nuevo Caupolicán o El bravo de Caracas* y *Arauco libre*, ambas de José Manuel Sánchez, y tantas más que harían extensa la simple reseña. Sin embargo, ninguna posee la significación de *El detall de la acción de Maipú*, a la que aludiremos de inmediato.

En 1817 Buenos Aires vivía con acongojante incertidumbre el desarrollo de la dura campaña libertadora emprendida por el general San Martín tras cruzar los Andes, pero el 12 de febrero de ese año se produce la batalla de Chacabuco y al mes siguiente, al llegar a la ciudad los trofeos de guerra capturados a los realistas, se organizan grandes festejos oficiales que refuerzan la fe en el triunfo y enfervorizan los ánimos más alicaídos. De los patriotas criollos, por supuesto. El Coliseo no puede sentirse ajeno al júbilo que se siente y presenta *La jornada de Marathón o El triunfo de la Libertad*, del autor francés Pierre Remy Gérault, traducida aceleradamente en "seis tardes" por Bernardo Vélez Gutiérrez, uno de los directores de la *Gazeta* que fundara Mariano Moreno en 1810. Como bien lo expresara Mariano G. Bosch, el triunfo en Chacabuco "salvó a la patria y al teatro". Lástima grande que, ante la carencia de una obra nacional que sirviera para la celebración, tuvo que recurrirse a una creación extranjera que, sin duda, poseía méritos y se ajustaba perfectamente a las circunstancias. Pero al producirse el nuevo acontecimiento de Maipú,

nuestra escena pudo contar con una petipieza si se quiere modesta, pero que tiene gran importancia por ser propia y referirse, precisamente y de manera específica, al grato suceso.

El glorioso triunfo del general San Martín en Maipú, fundamental y decisivo para el logro de la emancipación sudamericana, tiene la virtud de incitar a un autor cuyo nombre se desconoce, pero que sin duda era un patriota criollo, a escribir un "apropósito" que debió alcanzar gran resonancia en momentos de tanto alborozo. *El detall de la acción de Maipú* es un sainete colorido, de lenguaje jugoso, tramado con habilidad, pues no era tarea fácil escenificar el escueto parte de batalla redactado por el general San Martín el 9 de abril de 1818, en el mismo terreno de la lucha, y enviado con un chasque especial al Director Supremo Juan Martín de Pueyrredón, dando cuenta del triunfo total de las tropas a su mando sobre los ejércitos realistas. El autor lo logra con buen dominio escénico y la pieza es otro de los aportes que se destacan en la vertiente más popular de nuestra dramática, y permite subrayar la presencia de un teatro propio característico –por problemática, personajes, intérpretes, público– a poco andar de la Revolución de Mayo.

Sociedad del Buen Gusto

Alentado por el entusiasmo con que se recibieron los espectáculos del Coliseo en ocasión de los festejos por el triunfo en Chacabuco, el Director Supremo Juan Martín de Pueyrredón incita y apoya la formación de la Sociedad del Buen Gusto del Teatro. Participan en ella los intelectuales patriotas más notables de la época, y se redacta un informe en el que se arremete contra el "oprobioso repertorio español", considerando "absurdos góticos" las obras de Calderón, Lope de Vega, Montalván, etc. Sólo se salva Fernández de Moratín de los reproches y rechazo, al que por sus ideas, que se consideran renovadoras para la sociedad y el teatro, se agrupa con otros autores de tan distinto carácter y variados niveles, como Shakespeare, Molière, Crebillon, Voltaire o Kotzbué, quienes, así se afirma, han excedido las glorias de Sófocles y Eurípides en Grecia, y las de Plauto y Terencio en Roma.

La Sociedad inicia sus actividades en el Coliseo con *Cornelia Bororquia*, drama que se anuncia como de "autor nacional", pero que es una nueva adaptación

de Morante, quien abre el acto con una alocución en verso, dirigida "al heroico y magnánino pueblo bonaerense" y, asimismo, toma parte como intérprete. La obra, que critica duramente los atropellos de la Inquisición, provoca protestas del clero y de los españoles adictos al antiguo régimen, mientras la juventud patriota aplaude entusiasmada. Juan María Gutiérrez escribe que al finalizar la velada escuchó a una dama que comentaba con satisfacción: "Esta noche no puede quedarnos dudas de que San Martín ha pasado los Andes y ha triunfado de los españoles en Chile".

La Sociedad del Buen Gusto del Teatro mantiene una actitud polémica en la elección del repertorio dramático –se diría: militante–, y para reafirmarla repone *Tartufo*, de Moliere, que en las traducciones españolas se conoce como *El hipócrita*. Al agudizarse los enfrentamientos internos, que responden a desacuerdos personales y de carácter ideológico, la Sociedad desaparece en momentos en que tanto se necesitaba una actividad teatral coherente con el proceso revolucionario. Además de la participación, siempre en primer plano, de Luis Ambrosio Morante, debe señalarse que gracias a la Sociedad del Buen Gusto del Teatro, una jovencita encuentra el apoyo que merecen su sensibilidad y su talento, y así logra convertirse en la primera gran actriz que posee la escena argentina. Se llama Trinidad Guevara.

El hipócrita político

Las comedias de Fernández de Moratín, que eran muy apreciadas y celebradas en el Coliseo colonial, gozan también de la atracción y de los elogios de los patriotas que orientan y conducen el Coliseo de la Revolución, y *El sí de las niñas* se repite numerosas veces, como se repone otras tantas el conflictivo *Tartufo*, de Molière.

Un autor, criollo seguramente por las inquietudes, del que sólo han llegado las que podrían ser sus iniciales (P. V. A.), estrena en 1819 una comedia en la que, por primera vez, aparecen las preocupaciones y el modo de vivir de un hogar porteño de ese tiempo. La obra, en tres actos y en prosa, se llama *El hipócrita político*, y si hemos hecho referencia a Fernández de Moratín y a Molière es porque en ella se superponen y se cruzan, con cierta armonía, la línea sentimental de *El sí de las niñas* –con la rebelión de las jóvenes y las luchas por el hombre al que aman, a pesar de la oposición de los padres–, y la línea satírica y desenmascarante de *Tartufo*. Nuestro

autor se vale de la astucia con que Molière maneja a su protagonista, para poner en evidencia, mediante don Melitón, la impostura de quienes como él, y al parecer abundaban, pretendían hacerse pasar por adictos a la revolución y a las nuevas ideas, cuando en realidad eran resentidos realistas que, en su ceguera y fanatismo, no habían dado aún por perdida la batalla de América. *El hipócrita político* es una comedia bien tramada dentro de los moldes característicos, que persigue un fin aleccionador y moralizante que se remarca, como para que no queden dudas de los propósitos, en el desenlace de la obra. Porque el peligro está latente y los enemigos de la patria –los realistas– acechan, y el autor coincidía con un artículo sobre el tema, tan candente, aparecido en *El Censor* el 2 de mayo de 1818. "El pueblo –decía– se educa en el teatro", y concretaba: "En nuestras circunstancias especiales, el teatro debe inspirar odio a la tiranía, amor a la libertad". Cabría añadir que, en ocasión del estreno de la pieza, don Melitón (el "tartufo" político) fue interpretado por Luis Ambrosio Morante, y Carlota, la jovencita que pelea por su amor y triunfa, estuvo a cargo de Trinidad Guevara.

Entre la anarquía y los caudillos. Los años 20

El 20 de junio de 1820 se produce la muerte silenciosa, casi pasa inadvertida, de Manuel Belgrano, una de las figuras más destacadas, puras y trascendentes en las luchas por la liberación de la patria y la emancipación sudamericana. Nuestros historiadores señalan que si bien ese año ha desaparecido la amenaza del poderío colonial español, y el hecho habrá de rubricarlo el general San Martín a mediados del año siguiente en Lima, es por entonces que se abre la etapa a la que denominan "de la anarquía". Enconadas guerras civiles, un suburbio alarmado por el constante cruzar de jinetes al galope y un interior soliviantado de montoneras con poderosos caudillos que se enfrentan entre sí o unen sus ambiciones y sus fuerzas contra los "porteños", al no aceptar que ellos sean los que, por poseer la llave mágica del puerto, dominen y regulen los bienes del país todo y los que, en definitiva, saquen el mayor provecho, son algunas de las características notables de la década. Habría muchas más (entre ellas la Constitución de 1826) que explicarían la desconexión existente entre los anhelos y presupuestos renovadores de una minoritaria clase dirigente, con sus altas miras puestas en Europa –tanto en lo socioeconómico como en lo artístico-cultural–, y la realidad primaria, elemental en todos los órdenes de su

desenvolvimiento, de una enorme mayoría compuesta por seres que no alcanzan a comprender qué se pretende y si ello les reportará algún beneficio para vivir mejor. Son dos lenguajes distintos, porque también responden a distintos intereses. La etapa, en cuyas postrimerías (1828) se produce el absurdo y desconcertante fusilamiento de Dorrego, se cierra con la llegada al poder por primera vez (fines de 1829), como gobernador de Buenos Aires, de otro caudillo de talla sobresaliente como tal y que deja su nombre signando una larga época, sumamente polémica, de nuestra historia: Juan Manuel de Rosas.

En 1826 Bernardino Rivadavia inaugura el sillón presidencial de la República. Se trata de una individualidad emprendedora, progresista, con firme espíritu liberal, pero con un juicio muy controvertido.

Bartolomé Mitre lo proclama "el más grande hombre civil de la tierra de los argentinos, padre de las instituciones libres", mientras otros estudiosos de nuestro pasado le formulan reproches ante actitudes que, a pesar de los beneficios momentáneos que logran, colocan a la Nación ante fuertes presiones económicas extrañas, que traban y frenan un desarrollo nacional con bases, proyecciones y alcances propios.

El teatro sigue, desde Buenos Aires, por supuesto, los altibajos y la desorientación que hemos intentado esencializar en el muy ceñido esquema histórico de la etapa. Han ido llegando a escena obras nacionales que procuran levantar el espíritu patriótico, como *La batalla de Pasco por el general San Martín*, donde se evoca al héroe de Maipú, o *La batalla de Tucumán o Defensa y triunfo del Tucumán* por el general Belgrano, que se estrena en 1821, como homenaje, al cumplirse el primer aniversario de la muerte del creador de la bandera. Existen otros "apropósitos" y aun obras de mayor envergadura dramática, pero la de más significación en este último terreno es una pieza que sube a escena ese mismo año de 1821 y trata la insurrección indígena encabezada por Tupac Amaru en el Perú a fines de 1780.

Tupac Amaru

El título completo es *La rebelión de Tupac Amaru*, y si bien en el libreto figuran las iniciales L. A. M., que hacen suponer que pertenezca al múltiple Luis Ambrosio Morante, existen dudas sobre su autoría total. En el comentario que efectúa *El Argos* (2 de junio de 1821) del espectáculo ofrecido en el Coliseo, se

expresa que la pieza se "atribuye a Morante", aunque "parece francesa", y Mariano G. Bosch asegura que es la traducción y arreglo libre de una obra de tal origen. Pero Ricardo Rojas, reconociendo la capacidad y las inquietudes de Morante, conjetura que puede corresponderle por entero al disponer de la información y de los elementos de juicio que le brindaban el Inca Garcilaso de la Vega y el deán Gregorio Funes. En la primera hoja del libro se transcribe, precisamente, una frase de Funes sobre el hecho: "Difícilmente presentará la historia de las revoluciones otra más justificada ni menos feliz".

Nada puede, pues, afirmarse o negarse de manera absoluta. Pero aun en el caso de que se tratara de la traducción y versión libre de una obra francesa, la "reelaboración" de Morante resulta excepcional, a través de cinco actos bien articulados y compuestos en un verso que, más allá de las naturales altisonancias que requerían la época y la expresión épica de un tema semejante, posee fuerza y rica sonoridad. Ahora bien, si llegara a confirmarse algún día que la obra, pertenece a Morante por completo, su importancia sería aún mucho mayor al disponerse, en la historia de nuestra dramática, de una tragedia que testimoniaría la madurez creadora de ese criollo de Buenos Aires, como lo confirmara el investigador Teodoro Klein al hallar su fe de nacimiento en el templo de La Merced capitalina. Morante fue un infatigable trabajador del teatro, en todos los puestos de la hora de exaltación de la Libertad Sudamericana que se vivía sobre el escenario del Coliseo.

El texto es rico en sugerencias y, entre ellas, cabe señalar que con hondo sentido revolucionario y gran habilidad política, el autor o adaptador hace finalizar la obra en momentos en que Tupac Amaru y sus huestes indígenas logran un triunfo circunstancial en la batalla contra las fuerzas coloniales. Sin duda porque, en situaciones tan difíciles para la patria, llegar hasta el bien conocido desenlace trágico del alzamiento del inca de Tungasuca hubiese provocado desaliento y desorientación entre los espectadores, y Morante procuró siempre afirmar la fe y acrecentar la esperanza de una América del Sur libre y cumpliendo sus propios destinos.

Juan Cruz Varela

En la etapa que estamos tratando vuelven a hacerse notar, con nitidez, los cursos de las dos vertientes mayores por las que corre nuestro teatro. En lo que concierne a la expresión más elevada y ambiciosa, y dirigida a un público con cierto

nivel cultural, los autores dramáticos que aparecen en los años 20 facilitan algunas muestras peculiares. Tenemos en cuenta *Molina*, tragedia en cinco actos, en verso, de Manuel Belgrano, sobrino del prócer, quien la publica en 1823, dedicándola a Bernardino Rivadavia, por entonces ministro de Gobierno y de Relaciones Exteriores de la gobernación de Martín Rodríguez, y advirtiendo que "el triste estado de nuestro teatro reclama poderosamente el auxilio de nuestros poetas", entre los que él se incluye, desde luego. Pero las obras más valiosas y representativas de la etapa, en lo que al cauce se refiere, son indudablemente las tragedias *Dido* y *Argia*, de Juan Cruz Varela. Excelente poeta de sólida formación clásica y, a la vez, militante activo de la política oficial, con su pluma de periodista y sus versos puestos al servicio de las miras ilustradas del gobierno, Varela lee su tragedia *Dido* ante un auditorio selecto, con preeminencia femenina, al parecer, especialmente reunido en el salón de la casa particular de Rivadavia, y debido al éxito que obtiene se ve forzado a repetir la lectura. *El Argos* comenta el acontecimiento artístico y social que el hecho implica, y apunta que "el autor debe haberse lisonjeado altamente al recoger en esta ocasión el copioso tributo de lágrimas que le rindió el bello sexo argentino, como el signo más elocuente de su aprobación". *Dido* es la dramatización, en estrofas de rara calidad poética, del canto IV de *La Eneida* virgiliana, y *Argia* parte de la *Antígona*, de Víctor Alfieri, ambas siguiendo fielmente los cánones neoclásicos. Su amigo y biógrafo Juan María Gutiérrez afirma que "la tragedia clásica nació y murió en las orillas argentinas con el señor Juan Cruz Varela", pero, al destacar las exquisiteces del lenguaje e imágenes de *Dido*, se ve forzado a hacer la salvedad: "No puede negarse, sin embargo, que en las regiones bajas y oscuras de la sociedad se sentía el rumor de la protesta contra las miras ilustradas", a las que ya hemos aludido.

Por entre los méritos puramente poéticos o histórico-documentales de las tragedias de Juan Cruz Varela, aparece aún vivo, con su gracia ingenua y zumbona, un sainete que escribiera en sus años de estudiante –ello se nota pero no molesta demasiado–, que se titula *A río revuelto ganancia de pescadores*, en donde el espíritu moratiniano se adapta al jugueteo típico de una farsa medieval francesa.

Las bodas de Chivico y Pancha

Ante una dramática desconectada con el medio, por haber dejado sus raíces al aire –a pesar de la intencionalidad y la notable calidad poética, como

en el caso de Juan Cruz Varela–, por contraste, las manifestaciones de la otra vertiente, con piezas como *Las bodas de Chivico y Pancha*, pueden aparecer rústicas y hasta bárbaras. Sin embargo, son las que proponen otras medidas socioculturales del país, un tanto escabullidas, y es teniéndolas muy en cuenta que se poseerán las claves para entender el desemboque político de la etapa.

El origen de este nuevo sainete campesino se fijaba hacia 1826, pero Jacobo A. de Diego ha encontrado antecedentes de la pieza un lustro antes. De todas formas, es a partir de mediados de la década del 20 que llega la mayor información sobre esta obrita, singular por varios motivos, que podría tomarse como una especie de continuación de *El amor de la estanciera*, de la que ya se ha hablado. Los personajes corresponden al medio campesino ganadero y el autor, no individualizado, se vale de propuestas que identifican el ámbito acabadamente, utiliza un lenguaje mejor ajustado que el de la pieza colonial y hace bailar un "cielito bueno y hermoso" al son de la guitarra. El conflicto de la fiesta, con la que se celebra el casamiento de Pancha y Chivico, dos jóvenes del lugar, se produce porque García Olivares, uno de los invitados, pretende bailar por la fuerza con la mujer que lo está haciendo con Chano, otro de los paisanos. Este "repela", entonces, su "comecarne", y si no llega a "coloriar" a su contrincante es porque los concurrentes se apresuran a interponerse entre los dos hombres. Hace su entrada el señor Alcalde con sus guardias –"dos gauchos con sables y pistolas"–, se guardan los cuchillos, se aplacan los ánimos y, como final del sainete, después del consejo que da la "autoridá" a Juancho, viejo criollo padre de la moza y dueño del "rancho", de que si volviese a entrar en su casa un "bochinchero" de tal calaña, lo eche "a patadas" a la calle, se reanuda la fiesta y sigue el baile, lográndose así el cierre de una pieza simple, pero sustanciosa por la rica savia popular que la recorre, alimenta y expresa.

La época de Rosas. El Teatro de la Victoria

La llamada época de Rosas, que abarca desde que "el gaucho de Los Cerrillos" asume por primera vez el poder como gobernador de Buenos Aires, a fines de 1829, hasta el desenlace de la batalla de Caseros, a comienzos de 1852, aporta elementos y juicios variados en lo que al teatro respecta. Resulta indudable, a lo largo del ciclo

que se cumple, el descenso de nivel de los espectáculos, hasta imperar atracciones de índole diversa e imponerse la ópera italiana. Para una mayor información remitimos a *El teatro en Buenos Aires durante la época de Rosas*, trabajo fundamental escrito por el profesor Raúl H. Castagnino, quien aborda el tema con documentación minuciosa y de manera exhaustiva. El mismo Castagnino resume, en apretada síntesis, su estudio, que consta de más de 700 páginas, al decir que la época de Rosas nada agrega "a la fundamentación de una dramática nacional argentina". Es lo exacto. Pero, debido a la política imperante, varios futuros autores se ven obligados a exiliarse, y es uno de ellos el que se convierte en el creador más representativo, aunque no desde el país –y es lo que resulta paradojal–, del teatro nativo de esa etapa. Nos ocuparemos de él a su tiempo. Corresponde anotar como suceso favorable la construcción, por primera vez, de un edificio específicamente teatral. Desde antiguo se conoce el propósito de que Buenos Aires posea una auténtica Casa de Comedias, pero nunca pudo ser llevado a cabo. La Ranchería era un galpón "provisorio" y el Coliseo había debido improvisarse mientras seguían las obras del gran Coliseo proyectado, que nunca se concluyó. En el lugar elegido (hoy Reconquista y Rivadavia) se levantó el primer Teatro Colón, inaugurado en 1857, donde en la actualidad se encuentra la sede central del Banco de la Nación Argentina.

Al edificio mandado a construir especialmente se le da el nombre de Teatro de la Victoria y tiene todas las características de una verdadera sala teatral. El frente que da a la calle (actual Hipólito Yrigoyen, a media cuadra del 900) es presidido por las estatuas del dios Apolo y de las musas Euterpe, Clío, Terpsícore y Talía. Dispone de tres plantas, con butacas y palcos para dos mil espectadores, y el escenario se encuentra cubierto por un telón de boca en el que, según lo estableciera *El Progreso* en su edición del 26 de abril de 1852 (pidiendo a las autoridades que sea borrado), figuran tres rosas que parten de un mismo tallo –don Juan Manuel, doña Encarnación y Manuelita–, coronadas por dos Cupidos, y teniendo en la parte baja el escudo de la patria. Se inaugura con una función especial el 24 de mayo de 1838 y son padrinos Manuelita Rosas, que ese día cumple 21 años, y el jefe de policía, Bernardo Victorica.

Quiere decir que, a partir de ese momento, Buenos Aires cuenta con dos salas teatrales de cierta importancia –una lo es, sin la menor duda–, además del escenario al aire libre del Parque Argentino, inaugurado en 1827, y a las que muy pronto habrán de añadirse las del Jardín Florida, del Buen Orden y de la Federación. A pesar del funcionamiento de estos teatros que pudieron ser de gran importancia para

el desarrollo de una escena propia, se recurre al repertorio extranjero mediocre, en base, por lo común, a furibundos melodramas españoles o franceses y a obras de fantasmagoría y magia.

Los autores locales asoman de manera muy circunstancial –como Luis Méndez con *Carlos o El infortunio* y Rafael Jorge Corvalán, hijo del edecán de Rosas y creador con Juan Bautista Alberdi de la revista *La Moda*, con *El renegado o El triunfo de la fe*, a quienes Casacuberta estrena en el Teatro Viejo, Coliseo, en 1838–, o con "apropósitos" políticopartidarios referidos a la persecución y castigo de los enemigos unitarios, como el *Duelo de un federal con un salvaje unitario, en el que el primero degollará al segundo a la vista del público*, que se anuncia en 1841. Uno de los autores típicos de este "género" es Pedro Lacasa, personalidad contradictoria y confusa, con *Los funerales del loco traidor salvaje unitario Urquiza*, espectáculo burlón que desborda la sala y finaliza en la "plazuela de la Victoria", dedicado a Manuelita Rosas.

De las obras producidas en el país durante la etapa, cabe destacar *Un día de fiesta en Barracas*, sainete con cantos y bailes en el que, a su manera, un autor, cuyo nombre se ignora, sigue la vertiente más popular de nuestra dramática, y *Don Tadeo*, comedia escrita por Claudio Mamerto Cuenca. Al parecer, Cuenca, que murió en la batalla de Caseros mientras ejercía sus tareas de cirujano mayor del ejército de Rosas, produjo varias obras teatrales. Se conocen *Muza*, drama en verso muy mediocre que dejara inconcluso, y la comedia a que hacemos referencia, que se encuentra de casualidad entre sus papeles y recién se publica en 1861. *Don Tadeo* sorprende por el aliento moratiniano que la conforma y define, tan ajeno a la etapa, pero que puede comprenderse si se indica que Cuenca es una de los concurrentes al Salón Literario organizado en 1837 en la Librería de Marcos Sastre, y que las figuras sobresalientes de Esteban Echeverría, Juan Bautista Alberdi y Juan María Gutiérrez deben haber ejercido una influencia decisiva en su espíritu, a pesar de que, por su condición de médico, las circunstancias lo llevaran a pertenecer, aparentemente, al campo rosista.

Los exiliados

Otros futuros autores deben salir del país, por enfrentar la política de Rosas, y escriben varias de sus obras en el exilio. Bartolomé Mitre, de labor tan intensa y significativa en el campo histórico, muy joven, intenta el teatro con

Las cuatro épocas, sumamente endeble. Se conocen, asimismo, un fragmento de *Policarpia Salavarrieta* y la traducción al castellano de *Ruy Blas*, de Víctor Hugo. José Mármol, el novelista de *Amalia*, produce en el destierro dos tragedias románticas –*El poeta* y *El cruzado*–, que nada añaden a su prestigio ni a la búsqueda de una dramática propia. José María Gutiérrez habla de dos dramas de Esteban Echeverría –*Mangorá* y *La Pola o El amor y el patriotismo*, este último con la misma protagonista de la *Policarpia*, de Mitre–, que no han llegado hasta nosotros. El autor con mayor caudal de obras teatrales es Pedro Echagüe, pero sólo cabe recordar *Rosas y Urquiza en Palermo*, que data de 1852 y cuya versión definitiva, *Rosas*, es un drama en dos actos y en verso, que se estrena en 1860 en el Teatro de la Victoria, en función especial a la que asisten Mitre y Sarmiento. En lo que se refiere a este último, recio escritor del *Facundo*, si bien no compone ninguna pieza, siente una gran atracción por el arte dramático, del que es crítico en el periodismo trasandino y, finalmente, despide en Chile, con una oración fúnebre conmovedora y memorable, al gran Casacuberta, que falleciera casi sobre el escenario por el esfuerzo que le demandara animar al héroe canallesco de *Los seis escalones del crimen*, de Víctor Ducange.

Juan Bautista Alberdi

Entre los escritores exiliados que importan al tema, falta nombrar a Juan Bautista Alberdi, que es el principal de ellos. Se conoce a Alberdi, particularmente, por su batallar, sobre todo con Sarmiento –otro de su misma talla–, por las famosas *Bases* que los Constituyentes de 1853 tienen muy a mano y por infinidad de escritos dentro de los terrenos más diversos –literatura, sociología, filosofía, etc.–, que elabora a lo largo de su vida en perpetua lucha. Doliéndole la patria tremendamente, este glorioso tucumano que ilumina porque arde él mismo como una tea, muere en París, muy lejos y solo, a los 73 años, en plena desazón por haber gozado de una mente lúcida y, ya al borde de la demencia senil, no poder valerse por sí mismo.

De este Alberdi, del que se sabe que compuso valses muy elogiados en los salones de su tiempo y escribió libros para facilitar el aprendizaje rápido del piano y poder juzgar una obra musical que se escucha por primera vez, se ignora su profunda pasión por el teatro y, si se tiene presente que fue crítico en su revista *La*

Moda de los espectáculos que se ofrecían en el Coliseo, se desconoce su tarea de autor teatral y de teórico preocupado por descubrir las reglas de una dramática que nos califique e individualice. Bernardo Canal Feijóo, indagador profundo de la obra y del pensamiento de Alberdi, dedica un estudio muy agudo a lo que denomina una teoría alberdiana "de la dramática argentina". Pone en evidencia la preocupación que siente Alberdi por el arte escénico, y cómo muchos de los ejemplos y comparaciones que hace, aun en distintos campos, se refieren al teatro. Según lo destaca Canal Feijóo, Alberdi expresa que "el ridículo reboza por todas partes en la sociedad americana" y llega a la conclusión de que "el elemento de arte que más conviene a nuestra posición es el cómico" y, en lo referido al género, el teatro es el que mejor se adapta a nuestra idiosincracia. Asevera que "el teatro es el único lugar en donde el arte vive entre nosotros". No se siente espectador, sino participante activo. "En estos días que vivimos –manifiesta–, todo se mueve, todos obran; el drama se encuentra en las plazas públicas". Ansía un teatro "nacional por su forma y sus colores, civilizante por sus destinos". Insiste en que la escena es una especie de cámara legislativa; cala hondo en el concepto de un teatro de avanzada vigente aún en nuestros días, cuando sostiene que "el drama no es un espejo ordinario que todo lo refleja fielmente; es un espejo de concentración que, lejos de debilitar, condensa los rayos coherentes", y define su resuelta actitud por una escena con trascendencia social cuando subraya que "el pueblo debe siempre entrar en el teatro moderno y siempre para vencer".

En 1839 empieza a escribir en Montevideo *La Revolución de Mayo*, "crónica dramática" que programa en cuatro partes, pero de las que sólo concluye las dos centrales. Son paneles históricos de notables dimensiones, que se resienten un tanto escénicamente por los parlamentos y discursos de los protagonistas –medulosos, trascendentes, pero demasiado largos–, que demoran y detienen ese accionar que tanto importa al autor. Sorprende la destreza con que maneja personajes y grandes masas, la oportunidad y eficacia de los sonidos que llegan del exterior, y el marco monumental que requieren algunas escenas, particularmente las que pertenecen a la que iba a ser el tercer acto de la obra y lleva por título "El 25 o la Revolución". Sería muy difícil montar esta parte en un escenario convencional, por espacioso que fuera, pues requiere un estadio o, como lo pide el autor, "la Plaza de la Victoria", frente al Cabildo. Y como todo debe funcionar y ser practicable, con grupos de civiles y militares que van llegando hasta colmar la plaza y las callejas que a ella convergen, con gente que sube y baja la escalera que lleva al primer piso del

Cabildo, y la aparición en el balcón, en un momento dado, de miembros de la Junta, diputados y otras figuras que Alberdi hace salir y entrar con gran habilidad; las propuestas nos recuerdan las realizaciones más audaces de un Reinhardt o un Piscator, sin olvidarnos de que antes de que lleguen los dos renombrados creadores de la escena moderna universal habrá de pasar casi un siglo.

Pero la modernidad, pues cabe el término, de la concepción alberdiana del teatro, queda explicitada en *El gigante Amapolas y sus formidables enemigos, o sea, Fastos dramáticos de una guerra memorable*–tal es el nombre completo–, que escribe en Valparaíso en 1841. En uno de los "epígrafes por prefacios" que coloca al frente de la obra, Alberdi informa que la ha escrito para "ver si enseñando a conocer la verdad de las cosas sucedidas, se aprende a despreciar el poder quimérico de la opresión", y la dedica, personal y "respetuosamente", a las más altas autoridades de Uruguay, Chile y Bolivia, "para que conozcan el escollo y se abstengan de caer en él". El autor la califica como "petipieza cómica en un acto", pero es una burlería que alcanza un nivel ejemplar hasta llegar, con su gracia incisiva y penetrante intencionalidad, a lo que hoy, a partir de don Ramón del Valle Inclán, denominaríamos un "esperpento". Le escuece la patria y, siguiendo sus propias teorías, no quiere ponerse grave, sino hacer pensar mientras provoca risa, que será una de las particularidades esenciales del futuro "grotesco" como especie teatral. Y si en la petipieza se plantean y resuelven situaciones con mucho humor, se hace necesario destacar el cáustico monólogo del mayor Mentirola, que es un trozo antológico de nuestro mejor teatro.

a - Primer texto dramático de autor nativo. Loa de Santa Fe de 1717

El primer texto dramático de autor nativo de que se dispone hasta ahora es una Loa que pertenece al santafesino Antonio Fuentes del Arco y se representó en Santa Fe en 1717. Fue hallada en Córdoba por el padre jesuita Guillermo Furlong, y dada a conocer por J. Luis Trenti Rocamora. Intervienen en ella tres caballeros, y uno de ellos explica a los otros el motivo de los festejos que se están realizando en la ciudad. Se celebra a San Jerónimo, patrono de Santa Fe, en su día, y se agradece a "Philipo quinto" por haber sacado un derecho de sisa que hasta entonces se pagaba. El Caballero Primero describe el ámbito a la vera del Paraná:

Atendedme Señores, Seré Vreve
enlas Ruinas de ese claro espejo
que Dilata apasionado con despejo
el cristal que ha Rouado
de todos Los arroyos que a encontrado
Y asiendose Señor mas Ymperioso
Se muestra con el mar mas jeneroso,
pues dividido en trosos,
formando Laberintos enrreDosos
Ya altivo Se despeña;
Ya lame Ynculta Peña
Ya encrespado, al correr Se ensoberbece,
Ya Vmilde vaja, Y ya Soberbio Crese,
hasta que todas Sus corrientes ata
Conel nombre del Río de la Plata.

Detalla el motivo de la "sisa":

Presisado se bio nro Monarca
a Imponer Vn tributo enel Comercio,

Asiendose Se Pagase En cada terzio
de Yerva, Peso y meDio,
Yque también Pagase Sin Remedio
Doblada cantidad el que quisiera
Sacarla, O consumirla por afuera.

Todo para beneficio exclusivo de Buenos Aires. Por eso el reclamo. Hasta que con la intervención de San Jerónimo y escuchando los clamores de los sacrificados santafesinos, Felipe V ordena que se suspenda el "gravoso tributo". Es lo que se festeja. Finalmente, Caballero Tercero anuncia el nombre de la comedia que va a representarse:

"Ya de Ser
que no puede guardarse Vna muger".

Se trata de *No puede ser, guardar una mujer*, de Agustín Moreto, aunque desfigurando un tanto el apellido del popular autor (por ignorancia o forzamiento de la rima). Caballero Primero cierra la Loa colocándose frente al público:

Escuche pues atento Todo Oyente
El ignorante, el Sabio, y el Discreto
que es el autor Dn Agustin Moreto.

b - Instrucción de Vértiz para representar comedias

Al autorizarse el funcionamiento de La Ranchería, el virrey Juan José de Vértiz y Salcedo se apresura a escribir la "Ynstrucción que deverá observarse para la representación de comedias en esta ciudad" que consta de veinte artículos.

En el primero obliga a los "empresarios" a hacerle llegar "con bastante anticipación y antes de los ensayos, la comedia, sainete, entremés o tonadilla" que se propongan llevar a escena, para que se quite "cuanto sea repugnante ya porque haya pasages poco honestos o proposiciones contrarias a las máximas cristianas o del gobierno y se representen depuradas de cualquier vicio que

puedan tener y esto aunque se hallen impresas con las lisensias necesarias".

El artículo 2° previene a los "empresarios" para que los "cómicos no executen acción ni movimiento en sus personas que desdiga o cause el menor escándalo, no añadan palabras que a título de jocosidad embuelvan malicia o mal ejemplo ni salgan las cómicas con indecencia en su modo de vestir sin permitir que representen vestidas de hombre, sino de medio cuerpo arriba".

El artículo 3° establece que "se pondrá una tabla que cubra las luces del Teatro por delante de la Orquesta del alto de vna tercia para embarazar por este medio que se registren los pies de las cómicas quando representando se acerquen a dicha orquesta".

El artículo 4 indica que "las mugeres se colocarán vnidas en los asientos y sitios que se les destinen y los hombres en los suios con total separación de los sexos", que "en los palcos donde concurran las Señoras de distinción, y otras que vaian vestidas en trage que no sea mantilla o revozo y si lo fuera que no se cubran con él la cabeza, es donde vnicamente se permite la entrada de los hombres que vaian vestidos de casaca en forma decente según se practica en todos los Teatros". Se advierte que "ningún hombre podrá entrar en el corredor alto que sirve de cazuela ni hablar en el patio con las mugeres que estuvieran en él y la Centinela que se ponga a la entrada de dicho corredor, cuidará exactamente de prohivir aun el hablar por la dicha puerta a los hombres".

Sigue el articulado que establece las prevenciones para evitar incendios (en verdad, de nada sirvieron en el caso de La Ranchería) y las medidas a tomar si se produjeran. Se prohíbe que una vez terminado el espectáculo "permanezcan hombres parados ni embozados que suelen ponerse en las esquinas", que el público fume en la sala, se pare o moleste en los pasillos, así como la presencia de niños de pecho o de corta edad.

Se reglamenta el tránsito de coches y el estacionamiento en torno del teatro los días de función, y se obliga a los "alcaldes Ordinarios por turno, o como les acomodare", a concurrir al "Palco de la ciudad en el centro del patio", para que ejerzan la vigilancia debida.

El artículo 18 señala que la función empezará tan pronto se acomoden las autoridades en el palco oficial, sin esperar a ninguna otra persona, excepto que por algún motivo avisase yo que se detenga". "Yo" era el propio virrey,

quien todavía redacta un par de artículos más para que los "empresarios" se notifiquen de la "instrucción" y sea fijada en las puertas del teatro. Vértiz firma el 6 de octubre de 1783, figurando, como segunda rúbrica, la del marqués de Sobremonte.

c - Coliseo Provisional

Su frente, que durante muchos años ni revocado fue siquiera, hallábase completamente despojado de todo ornato y su entrada la constituía un simple portón de pino, propio más para una cochera que para un teatro.

(...)El telón se corría al principio a los costados como una cortina: en los antiguos corrales el trapo, como también se le llamaba al telón, en vez de subir, bajaba. En el viejo Coliseo para subir el telón se colocaban uno o dos hombres "arrojes" de cada lado, en la parte más alta de la boca del proscenio, detrás del telón, entre los dos primeros bambalinones. Allí permanecían sentados; cuando se daba la señal de subir el telón abandonaban su asiento y bien agarrados de las cuerdas descendían al piso por su propio peso, subiendo el telón a medida que ellos bajaban.

(...)Para figurar el mar, por ejemplo, se tomaba una gran lona pintada del color de las olas y debajo, tendidos de bruces, unos muchachos la movían suavemente o la agitaban con furia, cuando había que representar sea un mar en calma o un mar embravecido.

Los truenos se figuraban por medio de una balsa o de un barril lleno de piedras que se hacía arrastrar sobre las tablas y cuando los maquinistas y la falta de decorado apropiado no permitían representar exactamente lo que la obra exigía, los mismos actores tenían que suplir la falta haciéndosela imaginar al público y sugestionándolo con frases como ésta por ejemplo: estamos ahora en la prisión o en el templo o en el palacio del duque y aunque la escena representara todo lo contrario, el público tenía que creerlo.

(...)Por mucho tiempo este teatro estuvo alfombrado con velones de sebo, años más tarde con quinqués de aceite y finalmente con lámparas de kerosén que daban más humo y mal olor que luz. La fila de candilejas corría al borde del proscenio, a lo largo de la orquesta y alfombraba tanto a la escena como a la platea, encandilando la vista del espectador, hasta que años después, a alguien se le ocurrió la buena idea de corregir este defecto colocando

simplemente una larga tabla que ocultaba al público, evitando a éste tan desagradable molestia. Como las luces eran fijas y permanentes, el proscenio no podía obscurecerse, cuando el caso lo requería, lo que tornaba ridículas algunas escenas que debían desarrollarse en plena obscuridad.

A. TAULLARD
Historia de nuestros viejos teatros

d - Juan José de los Santos Casacuberta

Durante largo tiempo se lo nombra como Juan Aurelio (confundiéndolo con su hijo), pero él se llama Juan José de los Santos. Es el primer gran actor que tiene el teatro argentino. Raúl H. Castagnino expresa:

> La muerte de Casacuberta, como señor de la tragedia, tiene el marco adusto de los que caen en su ley. Muchas veces había interpretado agonías terribles, dando la ilusión perfecta de la muerte. Y en la escena culminante de *Los seis escalones del crimen*, al representar la de su personaje, le sorprendió su propia agonía. Tan real debió ser aquélla que, por mucho tiempo, entre los emigrados y aun en Buenos Aires, corría la voz de que Casacuberta había muerto en la escena, identificando su propia muerte con la del personaje.

Domingo Faustino Sarmiento, exiliado en Chile, despide los restos de Casacuberta, compatriota, gran actor y amigo, con una oración conmovedora y memorable. En ella recuerda que al anunciar Casacuberta la representación del drama de Ducange, advierte que lo hará porque mucho se lo ha pedido el público chileno, pero "por última vez", y debiendo vencer "las resistencias que siempre he opuesto, por la descomposición física del protagonista en el último cuadro, cuando escapando del carro fatal, trata de substraerse al cadalso". Sarmiento subrayaba lo de "por última vez".

e - *La rebelión de Tupac Amaru*

Se estrena en el Coliseo en 1821. Consta de cinco actos y está escrita en verso. Puede pertenecer a Luis Ambrosio Morante, que lo es todo en el teatro de la emancipación, pero hay quien asegura que se trata de la traducción y versión (del propio Morante) de una obra francesa. Importa dar su tono. Los personajes principales son Tupac Amaru, Micaela Bastidas y Santelices; en otro

plano se encuentran el visitador Arriaga, el corregidor, el jefe indígena Catari, etc. Santelices, hijo criollo del corregidor español, recrimina a su padre ante su empeño de reprimir la rebelión indígena:

> No queráis pertinaz y alucinado
> que vuestro nombre sea eternamente
> inscripto en el detall de los tiranos.

Cuando iniciado el enfrentamiento, el corregidor cae en manos de Tupac Amaru y éste se propone ajusticiarlo, su mujer, Micaela Bastidas, se lo reprocha duramente. Clama la india:

> Teneos ...
> ¡Inca Tupac Amaru! ¡Qué! ¿Tú hablas de la
> virtud y asesinar pretendes al padre de tu
> amigo? Quien se jacta descender desde
> Manco no es posible que con la crueldad
> pacte alianzas.

Tupac Amaru consiente, finalmente, dejar en libertad al corregidor, y la Bastidas exclama jubilosa:

> Ved, amigos,
> una lección de las heroicas almas

sin poder comprender, en su subrayado humanista, que el corregidor se apresurará a incorporarse a sus fuerzas para destrozar a quienes acaban de perdonarle la vida.

Catari destaca el triunfo de la revolución de los americanos del norte que tanto se emparenta con la propia rebelión indígena.

Entona:

> ¿No abatieron del Anglo la soberbia
> haciendo que los trate como a iguales y
> respete su augusta independencia?

Dando pie a Micaela Bastidas para completar la idea:

> ¡Oh! Nord-Americanos. ¡Oh, mis héroes!
> ¡Nuestros modelos en tamaña empresa!

Como vos detextamos los tiranos;
como vos detextamos las cadenas;
como vos aspiramos a ser libres...

El joven Santelices se incorpora a las filas rebeldes y jura luchar por "la Libertad del Sud". El propio Inca lo recibe con alborozo y exalta su gesto en la vibrante estrofa final:

Ven. Este último rasgo te declara la
igualdad con nosotros.
¡Compañeros! Hagamos ver a cuantos nos
degradan lo que pueden los
Sud-Americanos cuando la libertad sus
brazos arma.

f - Trinidad Ladrón de Guevara

En muy escasas circunstancias la primera gran actriz que tiene la escena nativa utiliza el apellido, con rancio abolengo, Ladrón de Guevara. Por lo común firma, actúa, se la conoce y admira, simplemente como Trinidad Guevara.

Sin embargo, en 1821 se agudiza el enfrentamiento que existe entre ella y otra intérprete de la época de menor nivel, Francisca Ujier, y, según se dice, de manera anónima llega un libelo contra la Guevara al *Despertador Teofilantrópico*, periódico que dirige y escribe el pintoresco, atrabiliario y temible padre Castañeda, quien de inmediato lo publica en sus páginas. Se acusa a Trinidad de muchas infamias y por su "conducta criminal".

Ante el ataque público, la actriz saca un volante, con pie de la Imprenta de la Independencia, que titula: "Exposición de la actriz de este Coliseo Da. Trinidad Ladrón de Guevara a consecuencia del libelo infamatorio publicado en el N° 59 del *Teofilantrópico*".

Se dirige al "Público respetable" y señala que frente a la generosidad con que él ha querido distinguirla, "la negra maledicencia" se ensaña con ella, denigrándola ante el pueblo. Insiste en que ha sido calumniada por "enemigos tan miserables, cobardes y viles cuanto son enmascarados". Finalmente habla

de la "negra venganza" a que se la somete "ante un pueblo ilustrado", el que, está segura, "por los reconocimientos de mi persona y por su penetración reputará como una mujer no criminal, sino infeliz a (y firma) Trinidad L. Guevara".

desde Caseros hasta el zarzuelismo criollo

capítulo 2

Después de Caseros. Panorama de la época

El desenlace de la batalla de Caseros, con la derrota del ejército de Juan Manuel de Rosas (1852), da un fuerte golpe de timón al país y lo enfila hacia otros rumbos. La etapa que se inicia se denomina "de la Organización Nacional". Lo es en muchos aspectos, aunque el cambio violento, no tanto de estructuras como de miras económico-políticas, hace que el gran capital extranjero, particularmente de origen inglés, tome en sus manos las riquezas fácilmente explotables del país, que son muchas, pues todo está por hacerse. Las autoridades procuran por todos los medios ganar el tiempo que se supone perdido, y estas aspiraciones de auténtica raigambre positivista-liberal coincide plenamente con las pretensiones expansionistas del capitalismo europeo de la época, que pronto llega a dominar los puntos clave y más rentables de la economía argentina.

El esfuerzo, mirado en perspectiva, resulta desaforado y digno de quienes desean elevar y acercar a la República a la altura de las principales naciones del mundo, en todos los niveles, aunque dejando un tanto de lado las raíces naturales que se hunden en una muy concreta tierra americana. Argentina posee por entonces –y mantendrán su vigencia durante muchos años– dos patrones o modelos, a los que se adapta por entero: Inglaterra en lo político-económico, Francia en lo artístico-cultural. Se vive hacia afuera, dando la espalda a lo propio. Se hace naturalmente, sin violencia de ninguna índole, porque se admira el poderío del gran imperio británico, y la cultura, el arte y la lengua de los franceses. La Argentina se convierte en granero y potrero del mundo –como le ha sido asignado– y muchos de los niños de las clases elevadas saben pensar y hablar en francés (en ocasiones, también en inglés), antes de hacerlo en el castellano de los argentinos. Estos niños son los que, ya adultos, habrán de constituir las clases dominantes y dirigentes del país, en lo político-económico y en lo artístico-cultural.

El aluvión inmigratorio

Domingo Faustino Sarmiento, el gran sanjuanino a pesar de todos sus errores, batalla por poblar las grandes extensiones que se poseen, culturalizarlas, pues estima que la patria es un desierto inmenso. El tucumano Juan Bautista Alberdi, de talla semejante y por ello duro adversario en ardorosas polémicas, establece que "gobernar es poblar". Lo sienten y bregan apasionadamente desde las urgencias vitales de una Argentina liberal en desarrollo fabuloso. El gran capital europeo que ha invertido en el país (en una mínima escala, pero que le permite ser determinante) y ha otorgado préstamos a interés usurario con las garantías nacionales más firmes, utiliza con habilidad las inquietudes y desazones pobladoras de Sarmiento y Alberdi y las encarrila hacia una campaña bien orquestada que abre de par en par las puertas a los inmigrantes de todo el orbe. La entrada se produce por el puerto de Buenos Aires, tan atrayente como incitador de conflictos, por las posibilidades de manejo que ofrece.

La idea de facilitar la inmigración llega desde muy lejos y en la Constitución más reciente, la de 1853, se invita a venir a los hombres de buena voluntad de todo el mundo que deseen trabajar en nuestro suelo, ofreciéndoles toda clase de seguridades. Se piensa en el desierto infinito, recorrido por tribus indígenas. Se conoce bien el valor y el futuro de las tierras y se desea ocuparlas, aunque en el adquiriente no exista, por lo común, la intención de trabajarlas, como es lo previsto. Al existir las amenazas y los asaltos concretos del indio a las zonas civilizadas limítrofes, se reavivan las "campañas del desierto" para alejar o destruir al indígena y disponer de los enormes predios sin sobresaltos. Las "campañas" se inician, prácticamente, con la primera salida de Martín Rodríguez en 1823, continúan con la expedición de Juan Manuel de Rosas en 1833 y, hacia 1879, las cierran las *remingtons* contundentes de Julio Argentino Roca. El campo criollo, con absoluta preeminencia ganadera, empieza a demostrar por entonces su capacidad agrícola. Para ella se necesitan brazos y cuantos más haya mejor, pues la disponibilidad abarata los costos de mano de obra, haciéndose más redituante el producto. Se requieren para encarar las labores agrícolas, el trazado de caminos, el tendido de líneas férreas y para los servicios e industrias de índole diversa que se implantan y desenvuelven bajo la tutela avizora del capital organizador.

Ante estas urgencias, reales como país pero forzadas por la especulación,

se abren las compuertas para que penetre, en violentos oleajes, el llamado aluvión inmigratorio. 1880 es un año clave en nuestra historia. Se produce en él la federalización de Buenos Aires, cuyo propósito centralista levanta agrias polémicas –Nicolás Avellaneda auspiciándola y respaldándola desde el gobierno, Leandro N. Alem oponiéndose por considerarla peligrosa para el futuro de la Nación–, y el general Julio A. Roca, aclamado como nuevo "héroe del desierto", asume por primera vez la presidencia de la República. Previamente, y ese mismo año, se ha producido una revolución que, de alguna manera, anuncia la del Parque de una década después. Ambas son los indicios de la aparición de un nuevo estrato social, de conformación ambigua y actitudes desperdigadas, que encuentra su aglutinante y su cauce en 1916 al llevar al poder al líder radical Hipólito Yrigoyen.

El aluvión inunda con sus aguas bullentes de seres humanos una Buenos Aires no preparada para soportarlo, pues aún se encuentra en los tramos iniciales de la "gran aldea", y los inmigrantes deben hacinarse en las covachas de los conventillos ciudadanos, que se multiplican ante la necesidad, y empiezan a dar forma a un arrabal trabajador y pintoresco, que por el sur y el este se acerca al río y al Riachuelo, y por el norte y oeste linda con el enorme potrero de la pampa. Los inmigrantes llegan de todos los puntos de la rosa de los vientos, con sus lenguas, dialectos y jergas, y con deseos desorbitados de ganar dinero y hacer pronto "l'América". Algunos, asimismo, vienen en procura de la libertad y de las posibilidades de que carecían, y huyendo de las persecuciones políticas y raciales de sus respectivas patrias. Muchos se dirigen hacia el campo para hundir con apuro sus raíces campesinas al aire, y fundamentar con su brega las colonias gringas. Aporte que sirve para embretar las inquietudes libertarias del gaucho, nuestro "Quijote de la pampa", al enrejar sus distancias con los alambrados demarcatorios y posesivos. Por eso el gaucho, hombre del campo ganadero por antonomasia, cree que el colono gringo es su enemigo, cuando en realidad es un ser igualmente esquilmado, aunque de otra manera. Y si en la poesía y la narrativa el gaucho posee los testimonios vivos del *Martín Fierro* de José Hernández y el *Juan Moreira* de Gutiérrez, las angustias y desventuras del colono gringo llegan a escena con el desolador de *Madre tierra*, de Alejandro E. Berruti. Otros muchos inmigrantes de los cargados a granel en la última clase o en las bodegas de los transatlánticos van quedando arracimados en los conventillos de la ciudad o pueblan las orillas.

Muy pocos logran realizar sus sueños, afirmarse con solidez, y despegar de un medio miserable y agobiante compuesto por frustraciones y fracasos. Son muy escasos los que pueden volver a sus tierras, no ya ricos como lo anhelaran, sino simplemente retornar, pues de pronto se encuentran que han formado un hogar con hijos que se encargarán de fundir, en los crisoles crepitantes del conventillo y del arrabal, las diversas nacionalidades arrastradas por el aluvión. Tarea que ellos mismos iniciarán, sin darse demasiada cuenta. Es de esos crisoles en constante ebullición que empiezan a asomar tipos y a recortarse prototipos que el teatro más popular habrá de explotar y conservar en su galería estupenda, con su malhablar, sus jergas de frontera, con los extraños terminejos y giros de la nativa lunfardía de origen y frecuentación carcelarios.

El teatro

La Organización Nacional lleva a la evolución acelerada en los más variados órdenes, en ocasiones haciendo que se pierda al desdeñarse las originales raíces nutricias. En la etapa se construyen en Buenos Aires numerosas salas teatrales, algunas de las cuales son copias fieles de las europeas de mayor prestigio. En primer término el Teatro Colón, el Colón primitivo, que data de 1857 (el nuevo y actual es de 1908), siguiendo con los de la Ópera y Variedades (1872), Liceo (1876), Politeama (1879), Nacional, de la calle Florida (1882), San Martín, de la calle Esmeralda (1887), Onrubia (1889), de la Comedia (1891), Apolo, Casino, Argentino, Odeón (1892), Mayo (1893), sólo para nombrar algunos de los más sobresalientes construidos antes de 1900. Junto a ellos van creciendo tablados y tabladillos, de nivel menor, por lo común. Unos y otros poseen una misma característica: se hallan en manos de elencos extranjeros, particularmente españoles e italianos, pero también franceses, ingleses y de otras lenguas. En unos se ofrece el gran repertorio universal, clásico y moderno, animado por los artistas dramáticos y líricos de mayor fama mundial. En otros se componen las carteleras con zarzuelas, vodeviles y piezas de diversión de variado origen y, ya hacia fines de siglo, abunda en ellos el llamado "género chico" hispano.

El gran teatro es mantenido por una élite para su particular necesidad cultural, regusto artístico o simple figuración social. El de escala menor

también es frecuentado por dicha élite, en tren de francachela o entretenimiento, pero la programación se dirige y atrae a un público más popular en todo sentido. Mucho influyen asimismo, por supuesto, los costos de las entradas, más al alcance, y la liberalidad que existe para asistir a los espectáculos. Pero, importa señalarlo, por varias décadas se carece no sólo de un teatro dedicado a representar obras nacionales, sino también de un elenco integrado por artistas criollos que pueda interpretar, sin falseamientos de ninguna índole, a los autores locales. Que nunca han faltado y por entonces se ven obligados a entregar sus obras a prestigiosos conjuntos extranjeros, particularmente españoles –como le ocurre a Martín Coronado–, o traducirlas a otro idioma, que es lo que hace Nicolás Granada con dos de sus piezas, para que puedan ser estrenadas por una compañía italiana.

Este es el panorama escénico, muy ceñido, por cierto, que abarca desde la batalla de Caseros y llega, sin demasiadas variantes conceptuales, hasta comenzar la última década del siglo pasado.

El circo

Existe, sin embargo, un espectáculo eminentemente popular: el circo. Regularmente se presentan en Buenos Aires importantes conjuntos circenses extranjeros que obtienen gran éxito; pero más lo logran aún, en su medida, los circos criollos que plantan sus carpas en los baldíos de las esquinas ciudadanas y por los aledaños, y recorren de manera habitual las poblaciones del interior y llegan con sus carromatos hasta las localidades más lejanas. Varios son los circos de esta especie que gozan de la atracción nunca tan popular como la de los espectadores de las gradas de madera levantadas alrededor del picadero, bajo el cobijo de una lona muy trajinada. Podrían nombrarse los circos de Rafetto (famoso forzudo y luchador, al que llamaban "40 onzas"), el de los Henault, los Anselmi, los Rivero, los Rosi, etc. Pero ninguno posee la trascendencia, en lo que a nuestro tema concierne, del de los Podestá. Conviene detenerse en ellos.

Los Podestá tienen como jefe, organizador y animador muy alerta e incansable a José J. Podestá, que no es el mayor de los hermanos, pero sí a quien todos respetan y siguen. En realidad, es el cuarto de los nueve hijos que tiene el matrimonio compuesto por el genovés Pedro Podestá y la también

genovesa María Teresa Torterolo, dos jóvenes inmigrantes que se encuentran en Montevideo, a donde cada uno ha llegado por su propia cuenta y sin conocerse. Se casan en la otra banda, pero piensan que en Buenos Aires existen más perspectivas para prosperar que en la pequeña Montevideo y cruzan el Río de la Plata. Ya en Buenos Aires, les nacen el primer hijo, Luis (1847), y el segundo, Jerónimo (1851). Tienen un almacén en el barrio de San Telmo y no les va mal, pero los nubarrones del horizonte de la época anuncian grandes tormentas. Los rosistas hacen correr el rumor de que si el general Urquiza llega a entrar en Buenos Aires, como amenaza, lo que hará será degollar a todos los gringos. Se trata de un recurso psicológico –que ya se emplea por entonces, como se ve– para mostrar la saña criminal del "salvaje unitario" Urquiza y hacer entender precisamente a los gringos, que ya son muchos, que si la ocasión se presenta deben combatir decididamente por la "santa causa" del ilustre Restaurador.

Pero el matrimonio Podestá-Torterolo toma al pie de la letra el rumor y, temeroso por la seguridad de su hogar argentino, se traslada otra vez al Montevideo del primer encuentro. Allí, con generosidad exuberante, a los dos hermanos bonaerenses se les agregan siete botijas montevideanos que responden a los nombres de Pedro, José Juan, Juan José, Graciana, Antonio, Amadea y, para cerrar la serie, Pablo Cecilio, que llega en 1876. Resulta curioso que hablando del circo criollo hayamos nombrado a figuras propulsoras y sobresalientes, en su mayoría, de toda una larga etapa de nuestro teatro.

José J. (Pepe) es el que siente la atracción de los circos extranjeros que pasan por Montevideo y arrastra a sus hermanos hasta la playa cercana para repetir con ellos las pruebas. Los Podestá llegan a crear un circo de aficionados y hasta poseen una banda de música, pero también es José J. el que primero inicia como trapecista, especialmente contratado, la carrera circense que, más que carrera, es una pasión que corre con la sangre de sus venas y late, sin descanso, al compás de su impetuoso corazón.

Pronto los Podestá, ya todos juntos y encabezados por Pepe, por supuesto, forman su propio circo y en las andanzas son seguidos por la madre, aquella doña María Teresa que se ocupa ahora del mantenimiento de las ropas y en los días de lluvia hace tortas fritas para tomarlas con mate y olvidar así la frustrada función. El elenco fraternal se va ampliando con parientes, como ese Alejandro Scotti que se casa con Graciana y llega a integrar el rubro Podestá-Scotti.

Después de mucho transitar los caminos de tierra con sus carretones, ofreciendo su arte de trapecistas, malabaristas, *ecuyères*, forzudos y payasos, por las poblaciones del interior de Argentina y Uruguay, en 1884 los Podestá se encuentran actuando en el Circo Humberto Primo de Buenos Aires (situado en la esquina de las calles Moreno y Cevallos, en un trozo del predio que hoy ocupa el Departamento de Policía). Entretanto, ya entregado por entero a la aventura del circo, Pepe, además de diestro trapecista (con sus hermanos José y Pablo compone un terceto audaz que figura en los programas como "Los cóndores del trapecio"), se convierte en el popular Pepino 88, payaso criollo que satiriza la actualidad política al compás de milonga y, de alguna manera, se contrapone a la elegancia impecable y al humor serio de ese tan querido *clown* inglés que se llama Frank Brown y se ha ganado a los espectadores menudos repartiéndoles caramelos.

Paralelamente a la actuación de los Podestá en el Circo Humberto Primo, un celebrado circo de renombre internacional, el de los Hermanos Carlo, está cumpliendo una exitosa temporada en el antiguo Politeama (Paraná y Corrientes). Se trata de una compañía circense muy importante y sus directores están empeñados en demostrar que saben ser agradecidos. Para retribuir las atenciones que tiene con ellos el público de Buenos Aires, deciden ofrecer un programa de despedida que tenga algo que ver con el país y con su gente. Es muy común, por entonces, el juego en el picadero de mimodramas y pantomimas sentimentales, graciosas o con temas novelescos y heroicos. Partiendo de este conocimiento puede entenderse mejor el propósito de brindar en pantomima *Juan Moreira*, novela de Eduardo Gutiérrez que marcara un suceso al aparecer en folletín, entre fines de 1879 y comienzos de 1880, en el diario porteño *La Patria Argentina*. Se mantiene una entrevista con el autor de la novela y éste acepta la idea y hasta se compromete a realizar la adaptación correspondiente. Sólo pone un reparo: los Carlo son todos extranjeros y el héroe gaucho, por lo menos, debe ser interpretado por un criollo. Se alcanza la solución del problema al proponerse la animación del personaje de Juan Moreira a José J. Podestá. Este no sólo acepta, entusiasmado, sino que también se lleva al elenco en pleno al Politeama para reforzar a los Carlo en el juego de esa nueva pantomima, muy original por ser criolla, de la que él va a ser el protagonista.

El drama gauchesco. Antecedentes

¿Qué significa y qué pasa con *Juan Moreira*, melodrama gauchesco-policíaco, para que pueda haber sido considerado, equivocadamente, desde luego, fundador del teatro nacional? Iremos por partes. Ya se encuentra muy difundida entre el pueblo de las ciudades y la campaña la poesía payadoresca cuando en 1872 aparece la que será la primera parte del poema *Martín Fierro*, de José Hernández, y consolida un cauce con tan profundo caudal, a la vez que eleva un canto de protesta por los atropellos que se cometen con el gaucho, arquetipo del campo ganadero criollo. Ese mismo año, Francisco F. Fernández escribe *Solané*, en donde dramatiza un hecho policial ocurrido en Tandil; el protagonista es un gaucho muy peculiar y con problemas y características zonales. Posee un indudable valor documental, pero carece de verdadero mérito escénico por la trama convencional y el desarrollo efectista y plagado de parlamentos melodramáticos. Francisco F. Fernández, personalidad rebelde y sumamente interesante de la época, escribe la obra y la retoca, pero no la estrena.

Existen otras antecedencias del teatro campesino de frecuentación ganadera que llegan desde la colonial *El amor de la estanciera*, de la última década del siglo XVIII, y posee títulos significativos, dentro del género, como *El detall de la acción de Maipú* y *Las bodas de Chivico y Pancha*, que se conocen después de la Revolución de Mayo. Se trata de una visión mucho más superficial y otro es el tono de estos sainetes, pero merecen integrar, también, el núcleo del teatro denominado premoreirista.

Siguiendo el hito mayor que significa *Martín Fierro* de Hernández, Eduardo Gutiérrez, periodista de pluma ágil y muy diestro en la creación folletinesca, entre fines de 1879 y principios de 1880 publica en *La Patria Argentina* una serie de episodios que novelan la vida maltratada y la muerte por la espalda del gaucho Juan Moreira. El personaje ha existido y mucho se documenta Gutiérrez al respecto, pero después da rienda suelta a la novelería aventurera y, mezclando realidad y ficción, logra trazar una figura que pertenece al mito y la leyenda. Moreira pudo ser "vago y malentretenido", como lo califican los prontuarios policiales, y guardaespalda de políticos de distinto bando, pero su personalidad trasciende, gracias a Gutiérrez, como la de un ser acosado por una Justicia injusta y prepotente que le hace perder todo,

hasta la vida. El folletín alcanza gran repercusión popular y, por ello, cuando los Carlo quieren despedirse del público de Buenos Aires con algo que le esté relacionado, recurren a la novela y el propio autor la adapta para que pueda ser animada en pantomima, como ya se presentaban piezas graciosas, como *El modo de pagar las deudas*, o de aventuras románticas, como *Los bandidos de Sierra Morena.*

Juan Moreira

Atraídos por el accionar romántico y aventurero, los Carlo eligen *Juan Moreira* e invitan a José J. Podestá para que se haga cargo del héroe gaucho. José J. Podestá –trapecista y popular payaso criollo Pepino 88– se incorpora con los suyos al gran elenco de los Carlo y los espectadores porteños pueden asistir a trece funciones de *Juan Moreira*, que se presenta por primera vez el 2 de julio de 1884.

A pesar del éxito que se obtiene con la novedad, los Cario deben cerrar su temporada en Buenos Aires y partir hacia Río de Janeiro, en donde deben cumplir contratos. Invitan a viajar con ellos a los Podestá, aunque no para seguir con las representaciones de *Juan Moreira*, sino para que cada integrante demuestre sus habilidades específicamente circenses. Los Podestá aceptan y acompañan a los Carlo al Brasil, que para los artistas criollos resulta una gratísima experiencia. Después los Carlo siguen hacia otros países que marca la gira y los Podestá vuelven al Río de la Plata. Reanudan la marcha por los caminos de Uruguay y Argentina, y un día de 1886 la carpa trashumante de los Podestá se encuentra enclavada en Arrecifes (provincia de Buenos Aires) cuando alguien propone reponer *Juan Moreira.* A José J. Podestá le gustó la idea y *Juan Moreira* vuelve a ser jugado en pantomima, tal como había sido ofrecida con los Carlo en el Politeama capitalino. Cumplen la primera función y un tal León Beaupuy, un francés al que gustaban mucho las pantomimas, felicita a don Pepe por el espectáculo y, ya en confianza, pregunta qué quiere decir con los gestos y ademanes el milico que entra a la oficina del Alcalde. Don Pepe le explica que anuncia a su jefe que en la puerta está Moreira, y el francés le replica: "¿Y por qué no le dice, simplemente: Señor, ahí está Moreira que quiere hablar con Usted?". Don Pepe capta de inmediato la idea del francés y

se pone a la tarea de rearmar el libreto para que los intérpretes digan en voz alta lo que hasta entonces sólo debían pensar para realizar su juego pantomímico, agregándole nuevos parlamentos sacados de la propia novela de Gutiérrez. Así es como en la siguiente población en que levantan la carpa, que es Chivilcoy, los Podestá ofrecen, por primera vez hablado, *Juan Moreira* de Gutiérrez. Era el 10 de abril de 1886.

Las representaciones anteriores de la pantomima *Juan Moreira* (la original de 1884, y la repetición, en Arrecifes, en ese mismo año de 1886), poseen una correspondencia entre sí, pero sin la trascendencia "fundadora" que algunos le asignan. Tan es así, que los Podestá deambulan con su carpa, haciendo o no *Juan Moreira*, y en varias ocasiones se sienten tan desalentados por los resultados que obtienen, que tanto don Pepe como su hermano Jerónimo deciden abandonar el circo. Integran una compañía de zarzuelas españolas y, más aún, Jerónimo compra un almacén en La Plata, dispuesto a encarrilar su vida de otra manera. Pero después de varios desánimos, que detienen la vida trashumante, y de nuevos impulsos que les hacen volver a la carpa circense, a fines de 1890 los Podestá se presentan en Buenos Aires con *Juan Moreira* hablado, en un corralón que hay en Montevideo y Sarmiento (donde luego hubo un gran mercado). Después de cuatro años, desde la presentación de Chivilcoy, el espectáculo se ha ido afirmando y completando con nuevas escenas y la inclusión de personajes como el calabrés Cocoliche y otros que corporizan tipos gauchescos de variado pelaje. Se ha cambiado el "gato" por el "pericón", mucho más vistoso, se hace un asado de verdad en el picadero y los perros van de un lado a otro disputándose los huesos que se les tiran. Es allí, y ese año, que *Juan Moreira* adquiere una resonancia particular, pues ya no sólo atrae a los habituales espectadores populares, sino, también, y ¡de qué manera!, a las clases intermedia y más elevada. La presencia de esta última, colmando las incómodas sillas de los palcos enclenques, u ocupando directamente las rústicas gradas que rodean el picadero, sorprende y alborota al cronista artístico-social de una publicación porteña, *Sud América*, quien se pregunta, muy mortificado, si el éxito no indica "relajación del gusto artístico o tendencia plebeya del espíritu". Lo cierto es que al concluir ese año de 1890, tan rico en acontecimientos políticos, *Juan Moreira* logra en Buenos Aires el eco general que nunca había obtenido, merced a una representación muy bien articulada en la que participan los tipos e ingredientes del teatro más popular,

desde el sainete hasta el melodrama romántico, sentimental y aventurero.

El héroe de *Juan Moreira* es un gaucho noble, de buena estampa criolla, injustamente perseguido y tratado con prepotencia. Lo "pierde" el gringo Sardetti, al que mata por haberle negado una deuda y hacerle quedar mal ante el Alcalde, y se ve obligado a matrerear y a jugarse la vida frente a la milicada que lo persigue. Los contrincantes van quedando "cosidos" por el diestro facón-sable de quien impone su figura de prototipo gauchesco de la leyenda. Junto a él aparecen su mujer y el hijito (y el padre de la mujer, otro viejo gaucho), a quienes debe abandonar a su suerte y huir. Pelea siempre con fuerzas muy superiores y siempre sale triunfante, como héroe de cuento infantil o novela de aventuras, y si por fin muere, es porque el sargento Chirino aprovecha el momento en que salta el muro, en procura de su caballo, para clavarle la bayoneta en la espalda.

La trama elemental, pero con tipos y elementos propios y referidos a un ámbito y a problemas bien conocidos, hace triunfar el espectáculo que se ofrece, bajo una carpa, en Montevideo y Sarmiento. Por eso los Podestá son prontamente contratados para que ocupen el cercano Politeama, en donde seis años antes presentaran la pantomima. En ese momento se encauza y afirma la etapa llamada del "drama gauchesco" (en Buenos Aires y en Montevideo), en la que, por lo común, no se hace más que reiterar las malandanzas de un gaucho perseguido injustamente por la ley y acosado por la milicada. *Julián Jiménez, Juan Soldao, Juan Cuello, Santos Vega, El entenao*, la adaptación de *Martín Fierro*, son algunos de los títulos que pueden definir la etapa que, idealmente, se clausura con *Calandria*, de Martiniano Leguizamón.

Calandria

Florencio Sánchez critica duramente el dramón gauchesco impuesto y cultivado por los Podestá, aunque prontamente desborda el picadero original y el espectáculo se repite en otros circos criollos. "Pelear a la partida –dice Sánchez– llegó a ser en cierto momento no un sueño, sino una realidad de las aspiraciones instintivas populares". Pero la pasión que provoca el drama gauchesco no nace porque sí: ahondándose en el medio social del momento se descubren los motivos. Por otra parte, en una plaza copada por el teatro

extranjero, es el único espectáculo que rescata personajes y conflictos propios en el lenguaje popular y que les corresponde y, además, es el que, en definitiva, está más al alcance del nivel y la economía de la inmensa mayoría del público. Ese público para el que el otro teatro imperante y dominante resulta ajeno por sustancia y prácticamente prohibitivo.

Martiniano Leguizamón, entrerriano que gusta adentrarse en los ricos zumos de la tierra nativa, seguramente tampoco está del todo de acuerdo con las realizaciones gauchescas al uso, que se han convertido en epidemia y hecho prosperar a las fábricas de guitarras y, en los carnavales, imponer el repetido disfraz de Moreira. Sin embargo, la reacción de Leguizamón es distinta a la de Sánchez: escribe especialmente una obra "gauchesca" para los Podestá y la entrega con la condición de que no debe ofrecerse en el picadero de un circo, sino sobre el escenario de un teatro de verdad. Por eso se estrena en el Teatro de la Victoria el 16 de mayo de 1896 –a una década del primer *Moreira* hablado–, y si bien expone la situación que padece un gaucho perseguido, le facilita la salida que propone Hernández. Calandria es, como Juan Moreira, un ser real. Su nombre verdadero era Servando Cardoso, vivía por los pagos de Gualeguaychú y el apodo lo ganó porque era como el pájaro que necesita vivir en libertad. En este caso, a una realidad trágica –pues Cardoso es acosado por la partida que lo busca y finalmente muerto–, Leguizamón opone otro desenlace que procura una actitud ejemplar y moralizante. El Calandria de las diez escenas de "costumbres campestres" –a las que Ricardo Rojas da la acertada calificación de "égloga"– es un personaje de picaresca criolla. No soporta que se limpie en su piel "tanto mandón trompeta" y, como sostiene que "blancos y colorados somos hijos de esta tierra y es triste cosa que sin saber que vamos ganando en la patriada nos andemos ojalando el cuero", huye con su pingo hacia los bosques de Montiel. Tiene varios enfrentamientos con quienes lo persiguen, por desertor de uno de los bandos, pero no existen heridos ni muertes en escena, como era lo obligado. Por el contrario, Calandria se burla de sus perseguidores en repetidas escenas, hasta que, harto de escapar siempre y de encontrarse lejos de su prenda, se ve con la muchacha –a la que llaman La Flor del Pago– y la incita a huir con él. Pero la partida, enterada del encuentro de los enamorados, ha rodeado el rancho, y cuando parece que todo va a terminar como en *Juan Moreira* u otro dramón gauchesco, el mayor Saldaña, que comanda la milicada, entrega a Calandria el indulto oficial y, por si fuera poco, le ofrece ser puestero

de la estancia que va a poblar como mayordomo de un poderoso político, que quiere convertirse en estanciero. El desenlace, demasiado convencional, le quita fuerza a una obra grata y bien estructurada, y muchas son las críticas que le hacen por ello a Leguizamón. Pero el autor responde que no le importa que el final parezca flojo, desde el punto de vista dramático, si queda bien en claro que al gaucho no se le debe perseguir y destrozar, sino dársele tierras, elementos y oportunidad para que pueda demostrar sus dotes cabales de hombre de nuestro campo ganadero. Que es lo mismo, casi al pie de la letra y de los conceptos, que pide José Hernández en uno de los capítulos de su libro *Instrucción del estanciero*, que aparece en 1882, a diez años de la primera parte de *Martín Fierro*.

Calandria clausura idealmente, ya se ha dicho, la etapa del drama gauchesco, y un lustro después, 1901, vuelve a subir a escena la obra, con el reparto del estreno, como despedida del público del hasta entonces grupo tan férreamente unido de los Podestá. José J. y Jerónimo se separan amigablemente, pues ya van siendo muchos para conformar un solo elenco, y cada cual se dispone a seguir batallando en la huella escénica con sus respectivas huestes. Es la primera separación que se produce en el núcleo vigoroso de los Podestá, lo es para beneficio y gloria del teatro nativo, pues si bien el andar de ambos conjuntos será aún bastante inseguro, al finalizar el siglo puede ya comprobarse que se han olvidado por completo del picadero circense y se están convirtiendo en capacitados intérpretes teatrales. Queda ello en evidencia plena cuando en 1902 José J. Podestá cumple la exitosa temporada en el teatro Apolo y, al año siguiente, Jerónimo inicia la suya, de tanta trascendencia, en el Teatro de la Comedia. Es la afirmación definitiva de la escena nacional.

Toda la brega, dura y desigual, del drama gauchesco, con incorporaciones ocasionales de piezas de otros géneros –como en 1892, con el sainete de Nemesio Trejo, *Los óleos del chico*, y en 1898 con la "revista callejera" *Ensalada criolla* de Enrique De María con música de Eduardo García Lalanne–, logra que la labor de los Podestá sea cada vez más segura y ajustada. Juan Pablo Echagüe expresa: "El teatro gauchesco nos dio actores, y ésa es su gloria". El juicio es exacto y no vale la pena insistir.

Por ese mismo tiempo, y marchando casi paralelamente con el cauce del drama gauchesco, corre la línea del zarzuelismo criollo, alentada y llevada adelante con gran entusiasmo por autores locales que se valen de los intérpretes más populares del "género chico" y del zarzuelismo hispanos.

Nacimiento del "género chico" hispano

José Deleito y Piñuela, erudito español en la materia, dice que "con la Revolución de 1868 nació en nuestro teatro el género chico". Es el punto de partida de un teatro de raigambre y resonancias populares que mantiene su vigencia en la escena hispana durante medio siglo y tanto influye en nuestro medio para que los autores locales den forma al zarzuelismo criollo y, de inmediato, crearan el sainete porteño.

La situación de agobio imperante en España obliga a que tres intérpretes populares, a quienes como a todos los que tienen que ver con la escena española de ese tiempo les va muy mal, se ingenien e impongan lo que ha sido denominado como un nuevo género, aunque en verdad no lo sea. El sainete madrileño posee una larga trayectoria desde que lo acuñara el majo don Ramón de la Cruz, allá por la segunda mitad del siglo XVIII, y la zarzuela a la que se llama "grande", para diferenciarla del "zarzuelismo" del "género chico", cuenta con una bien afirmada tradición que se consolida con *El duende* en 1849. Época sobresaltada y en crisis; la gente no va al teatro porque carece de tranquilidad y porque el dinero de las clases media y baja alcanza apenas para sobrevivir. Es entonces cuando al actor Antonio Riquelme, que está padeciendo penurias, se le ocurre una idea que puede ser salvadora: en vez de funciones que duran entre tres y cinco horas, y resultan incómodas por los horarios que abarcan, y caros para la mayoría de los bolsillos madrileños, ofrecer un espectáculo por secciones de una hora, a un real la entrada. Le comunica la idea a su compañero Juan José Luján y ambos la trasladan a José Vallés, otro camarada en desgracia, pues es "cómico" como ellos. El caso es que los tres actores se unen y, muy entusiasmados, ponen en práctica el proyecto. Soportan la competencia de los teatros-cafés, que tienen su público, pero no se arredran y empiezan a desarrollar una variada cartelera, cobrando veinticinco céntimos –un real– por sección de una hora. Lo que no sólo es barato, en comparación, sino que, además, los espectadores pueden elegir la obrita que les interese y el horario que más les convenga. Riquelme, Luján y Vallés inician así una especie original de "teatro al paso", y con mucho éxito. El primer escenario es el de El Recreo, pero pronto la idea corre como pólvora y se van agregando nuevas salas, como las del Variedades y Novedades y, con el tiempo, se construyen especialmente teatros para explotar el "género chico", como el Martín y el Eslava.

El nombrado Deleito y Piñuela señala que las piecitas que se representan "por hora" son "comedias comprimidas y juguetes cómicos", y acota que la música y el canto se incorporan después. Se observa una primera etapa de "descubrimiento" y tanteo, y una inmediata, de afirmación, en la que ya asoman autores y compositores populares del "género" con creaciones que adquieren cada vez mayor resonancia. En la tercera etapa, que comienza más o menos a principios de siglo, se produce el desgaste del "género" hasta alcanzar su decadencia. Casi desde el comienzo se hacen presente las dos líneas mayores que propone el "género": una es la "revista de actualidad", en varios cuadros; la otra es la comedieta costumbrista, por lo común musicada, que muestra las influencias notables del sainete chulapón y pinturero y de la zarzuela. Numerosas son las piezas que obtienen gran éxito al llevar al escenario tipos pintorescos, músicas y canciones que de inmediato canta o silba la mayoría de la gente. Entre los muchos títulos de la etapa afirmativa del "género", cabe recordar *La canción de la Lola* (1880), *De Getafe al Paraíso o La familia de tío Maroma* (1883), *Cádiz* (1886), *La marcha de Cádiz* (1896), *Agua, azucarillos y aguardiente* (1897), *Gigantes y cabezudos* y *El santo de la Isidra* (1898), *La alegría de la huerta* (1900), títulos que alcanzan gran popularidad en su época. Sin embargo, existen dos piezas, que aún no hemos nombrado porque deseamos detenernos en ellas, pues son auténticos pilares del "género chico". A la vez, permiten ejemplificar, de manera concreta, las dos líneas mayores a que hemos hecho referencia. La primera y fundamental, *La Gran Vía*, que se estrena en 1886, es una típica "revista de actualidad"; la segunda, *La verbena de la Paloma*, es una comedieta costumbrista, colorida y chulapona como un sainete de los barrios bajos madrileños, que se conoce en 1894 y su atracción, como la anterior, llega hasta nuestros días.

La Gran Vía

La "revista de actualidad" no requiere argumento, a lo más, un amago de ilación para presentar los cuadros en los que se hace sátira política y puedan transitar con comodidad tipos trazados con colorido y gracia. Como en los sainetes de Ramón de la Cruz, los personajes más populares provienen de los barrios bajos madrileños, con sus modismos chungones, su jerga, y bien

calzados en su propio medio. *La Gran Vía* se estrena en el teatro Felipe, de Madrid, el 2 de julio de 1886, y logra un éxito tal que desborda los teatros capitalinos, recorre triunfante toda la península, cruza el océano y llega hasta los escenarios de Buenos Aires. Son cinco cuadros en los que intervienen, corporizados, calles, paseos, plazas, barrios y, particularmente, esa amplia avenida que va a cruzar Madrid, sin tocar la bullente Puerta del Sol, y ya se conoce como La Gran Vía. El cuadro segundo es uno de los más celebrados de la pieza. En la escena segunda aparece La Menegilda y canta su famoso tango (tango español, claro), al que da nombre, y entona con picardía aquello de: "Pobres chicas / las que tienen que servir", y las muchachas del servicio doméstico lo cantan como si fuera "su himno". Pero el verdadero suceso lo brindan generosamente los "tres ratas" que se imponen en la escena sexta. Al son de una jota se presentan cantando y bailando con mucha gracia:

RATA 1°: Soy el Rata primero.
RATA 2°: Y yo, el segundo.
RATA 3°: Y yo, el tercero.
LOS TRES: Siempre que nos persigue
la autoridad
es cuando más tranquilos,
timamos más.

La fama de esta escenita recorre el mundo. Federico Nietzsche ve la pieza en Italia y, subyugado por los "tres ratas", escribe: "Es un terceto de tres solemnes y gigantescos canallas, lo más fuerte que he visto y oído, incluso como música", y rubrica: "Genial, imposible de clasificar". Por su parte, el titiritero Podrecca los incorpora al elenco de sus tan festejados "Piccoli". La letra de *La Gran Vía* pertenece a Felipe Pérez y González, y la música a los maestros Federico Chueca y Francisco Valverde. Ya hemos anotado algunas referencias, pero falta aún registrar el final de la obra, pues habrá de importarnos, asimismo, a su debido tiempo. El autor pide "una plaza de la que parte una vía inmensa, anchurosa y por todos conceptos magnífica, formada por edificios suntuosos". Debe haber quioscos anunciadores "iluminados por dentro", con los títulos de los principales diarios de Madrid, y la estatua de la Libertad con la bandera española enarbolada en su mano derecha. Figuran otras alegorías y expresa que "todos los edificios estarán

colgados como un día de fiesta". En este marco escénico aparecen "todos los personajes de la revista que puedan salir y, al son de una marcha, se cumple el desfile final".

La Gran Vía es la pieza ejemplar que mejor expresa la intencionalidad (satírica, burlesca, graciosa, lírica y sentimental) y la estructura de las "revistas de actualidad" que caracterizan una de las líneas mayores del "género chico".

La verbena de la Paloma

La verbena de la Paloma se vale también de tipos pintureros de los barrios bajos madrileños y, como lo quería Ramón de la Cruz, se desarrolla "en medio de la calle, para que la vea todo el mundo". Posee la trama y el colorido de un sainete aderezado con música y cantables. *La verbena de la Paloma o El boticario y las chulapas y celos mal reprimidos*, como es el título completo de la obra, se compone de un acto dividido en doce escenas. El texto pertenece a Ricardo de la Vega (hijo del argentino Ventura de la Vega) y la partitura musical es compuesta por el maestro Tomás Bretón. Se estrena en el Teatro Apolo de Madrid (catedral del "género") el 17 de febrero de 1894. Es tal el suceso, que Antonio Valencia califica *La verbena...* como "el alcaloide del madrileñismo teatral de fin de siglo". El tema presenta un escarceo sentimental en el que Julián, el protagonista, siente celos por Susana, su novia y heroína de la pieza, mientras la señá Rita frena al mozo para que, en pleno baile verbenero, no haga una "atrocidá" con el viejo carcamán don Hilarión. La letra posee mucha gracia chulesca y la música rico sabor y brillante color locales. Como *La Gran Vía, La verbena de la Paloma* es aclamada en los teatros de toda España y, de inmediato, pasa a Buenos Aires, donde, para dar medida de la atracción que provoca, cabe consignar que la "fiebre verbenera" llega a atacar a cuatro o cinco salas porteñas a la vez. Desde el comienzo, letra y música ayudan a componer una acuarela vistosa y exacta y el clima preciso de un barrio popular. Con mucha habilidad se entremezclan cantables y escenas habladas, y se hace gala de una continuidad en el relato que no es muy común, ni necesaria, en este tipo de piezas. En la escena sexta se produce

el enfrentamiento de Julián con Susana, quien ha decidido ir de baile con su amiga Casta y el boticario don Hilarión. Al vejete se le ve engolosinado al poder mostrarse del brazo de "una morena y una rubia / hijas del pueblo de Madrid", como lo entona picarescamente. En el cantable de la pareja se escucha:

JULIÁN: ¿Dónde vas con mantón de Manila,
dónde vas con vestido chiné?

SUSANA: A lucirme y a ver la verbena
y a meterme en la cama después.

En la escena octava, el baile verbenero se alborota. Julián quiere escarmentar a ese "tío canturria" que es don Hilarión y cuando el tumulto se aplaca, el Inspector de Policía se acerca al proscenio y se dirige al público: "Señores, háganme ustedes el favor de no armar otro escándalo en la verbena de la Paloma". En el escenario todos se ponen a cantar, muy felices, en adecuado coro zarzuelero:

TODOS: Por ser la Virgen de la Paloma,
un mantón de la China-na
te voy a regalar.

Cuando concluye el cantable que conmociona a los espectadores, quienes ayudan a cantarlo como si ellos también participasen de la fiesta verbenera (puesto que el Inspector los ha incluido), finaliza la otra creación fundamental del "género chico" hispano.

El zarzuelismo criollo. Entrando en el tema

Puede asegurarse, sin la menor reserva, que el "género chico" y el zarzuelismo peninsular tienen una gran influencia –hasta llegarse casi al calco– sobre la formulación y encauzamiento de una de las vertientes mayores de nuestro teatro más popular: la compuesta por el "género chico" y el zarzuelismo criollos. La otra, ya se ha visto, es la del circo y el drama gauchesco. Sin embargo, puede afirmarse, asimismo, que a la creación de este teatro concurre, de manera sustancial y decisiva, el aluvión inmigratorio. Sin el aporte

que, a granel, llega al puerto de Buenos Aires a partir de 1880, dudamos de que hubiese sido tan eficaz y brillante el traslado de estructuras, elementos y tipos, hasta lograrse un arraigo que, a pesar de todo, lo hace propio e identificante. Las traslaciones se efectúan en variados niveles.

La "revista de actualidad"

Recorriendo las "revistas" que integran el "género chico" hispano, se observa, en la mayoría, la preocupación por realizar una punzante sátira política del momento que enfocan. Numerosas piezas podrían servir de ejemplo, pero basta la referencia a *Vivitos y coleando*, que se presenta como "revista política de la cabeza a los pies", y se estrena en Madrid en 1884. En ella, el Canal de Suez comenta con el Río Manzanares: "Según notas oficiales / el ejército aquí / es muy numeroso". Y el chulapón madrileño responde burlón: "Sí / seiscientos mil generales".

Ese tipo de sátira política ya se conoce por entonces en Buenos Aires. En 1874, año con serios conflictos en la economía y la política del país, Casimiro Prieto escribe *El sombrero de don Adolfo*, "caricatura político-dramática" en la que intervienen, como personajes, Sarmiento, Avellaneda y Adolfo Alsina, disputándose los favores de Patricia, personificación de la Presidencia de la República. Va a ser estrenada en el Teatro de la Alhambra, pero es prohibida por las autoridades. En 1885, un año después de la citada *Vivitos y coleando* hispana, Eduardo Sojo, editor de un popular periódico farsesco que se llama *Don Quijote*, escribe una sátira de actualidad política, muy aguda, que titula *Don Quijote en Buenos Aires*, que tampoco puede ser representada, pues se prohíbe. Sojo se vale de los personajes Don Quijote y Sancho, a quienes hace arribar a la ínsula de Barataria (que el autor ubica en las orillas del Plata). Don Quijote tiene parlamentos muy intencionados y, en un momento dado (importa tener en cuenta la época), se topa con un inglés y el hidalgo le pregunta: "¿Podría voacé explicarme / a qué vino?". Y el inglés, muy suelto de cuerpo, contesta: "A merendarme / la República Argentina".

Las traslaciones

Desde 1887 y, sobre todo, después de mediados de 1889, fechas en las que se representa por primera vez y se repone, respectivamente, *La Gran Vía* en los escenarios porteños, nuestros autores buscan la traslación de los celebrados "tres ratas" de variadas maneras, que resultaría largo enumerar. Pero ninguno logra la equivalencia, tan cabal como colorida, de Enrique De María en *Ensalada criolla*, que se estrena en 1898 con música de Eduardo García Lalanne, uno de los escasos compositores criollos de la etapa cubierta, casi por entero, por los músicos del zarzuelismo español. Insistimos en lo de criollo y añadimos "porteño", para que pueda entenderse mejor por qué la famosa jota que cantan y bailotean los tres raterillos de *La Gran Vía* se convierte en música tanguera, que tres compadritos cuchilleros de nuestro arrabal cantan y garabatean con cortes y quebradas. Es un tango con sabor primitivo y muy zarzuelero, pero no puede pedirse otra cosa en momentos en que el ritual tanguero se ejecuta por las orillas ciudadanas, en los peringundines (y, como contraste, en los cotorros bacaneros), y hace apenas un año (1897) que el morocho Rosendo Mendizábal ha hecho escuchar *El entrerriano* en lo de María la Vasca.

En el cuadro décimo asoman los "tres cuchilleros" y, contoneándose al ritmo del 2 x 4, se presentan así:

RUBIO: Soy el rubio Pichinango.

PARDO: Yo, el pardito Zipitría.

NEGRO: Yo nunca niego la cría:
soy el negro Pantaleón.

Y en bien ceñido coro zarzuelero, cantan y bailan los tres:

LOS TRES: Los tres somos cuchilleros
más nombrados de la gente,
pues nos limpiamos... los dientes
con la punta del facón.

Hacen amagos de topada a facón, mientras marcan cortes del tango que luego bailan con sus respectivas parejas (Aniceta, "la llorona", la "parda"

Tongorí y María Cañonazo) y, ejecutando arabescos arrabaleros, salen de escena dando fin al cuadro.

Éstas pueden ser algunas de las muchas y notables traslaciones y equivalencias que procuran los autores locales del zarzuelismo criollo. Puede comprobarse así cómo los barrios bajos madrileños se van convirtiendo en patios de conventillo y callejas suburbanas de Buenos Aires, y los chulos, chulapas y verbenas, en compadritos, taqueras de barrio y bailongos, con el agregado de otros tipos y prototipos sacados de la abarrotada galería aportada por el aluvión inmigratorio –"tanos", gallegos, rusos, sirios, etc.– de la que no disponen los autores hispanos y, en definitiva, caracterizan nuestras creaciones dentro del "género".

El zarzuelismo criollo

Si piezas como *De paseo en Buenos Aires* y *Ensalada criolla* muestran incidencias evidentes de la "revista de actualidad" española, el zarzuelismo criollo recibe la influencia de la zarzuelita hispana, donde predomina *La verbena de la Paloma.*

De 1898 data *Gabino el mayoral,* que Enrique García Velloso escribe especialmente para lucimiento de la tiple española Irene Alba, la misma que tuviera a su cargo la animación de Casta, al estrenarse en Madrid *La verbena de la Paloma.* Los autores locales Miguel Ocampo, Justo S. López de Gomara, Nemesio Trejo, Ezequiel Soria, Enrique García Velloso y tantos otros, recurren y se valen de los elencos hispanos para estrenar sus obritas. Con la nombrada Irene Alba y otra tiple, Julia Iñíguez, que da vida por primera vez en Rosario al pibe vendedor de diarios de *Canillita* de Florencio Sánchez, participa un grupo bien nutrido de intérpretes, sumamente populares, entre los que se encuentran, en neto primer plano, Rogelio Juárez y Abelardo Lastra. Son estos intérpretes españoles los que ofrecen las creaciones de los zarzuelistas criollos, antes de que los Podestá (después de 1900) se consoliden en el Apolo, con Pepe y, en la Comedia, con Jerónimo, en cuyos escenarios seguirán presentando sus obras la mayoría de los nombrados. Todos, sin excepción, pueden estrenar sus primeras obras y, en ocasiones, muchas más, gracias a los elencos del zarzuelismo hispano. Según las crónicas de la época, los artistas peninsulares se

adaptan con eficacia y se lucen con los nuevos personajes a los que deben dar máscara, personalidad y acento, y responder a conflictos y a un ámbito que nos pertenecen. Cabe recordar piezas como *La fiesta de don Marcos*, primer intento de Trejo, que una compañía de zarzuelas españolas estrena en 1890, en el Pasatiempo, y *El año 92*, obra inicial de Ezequiel Soria, que la compañía española de Mariano Galé presenta ese año (1892) en el Alhambra. Pero dentro de los esquemas del zarzuelismo criollo deben destacarse dos piezas singulares de la etapa. Una, la ya aludida *Gabino el mayoral* de García Velloso, con música de Eduardo Lalanne, que se conoce en 1898, y cuyo protagonista (animado por la tiple hispana, como se deja dicho) es un compadrito porteño cobrador del tranvía a caballos de la ciudad; la otra, *Justicia criolla* de Ezequiel Soria, con música del maestro Antonio Reynoso, que se estrena un año antes (1897), en la que aparecen dos tipos pintorescos –el negro Benito, portero del Congreso, y el "gallego" José, portero de los Tribunales–, y en su desarrollo encontramos resonancias de *La verbena de la Paloma*. En la escena decimosexta, la pareja protagonista, compuesta por Teresa y Fernando, interpreta un dúo muy zarzuelero:

FERNANDO: ¿Por qué tiemblas, mujer, a mi lado?
¿Por qué sientes al verme terror?

TERESA: Sorprendime de pronto al mirarte,
pero el susto fue breve y pasó.

que nos hace recordar demasiado –no ya simplemente por la peripecia sentimental, que veremos repetida muchas veces, con ligeras variantes– el fraseo rítmico de "¿Dónde vas con mantón de Manila?", etc., con el que Julián encara a Susana en *La verbena de la Paloma*.

Fin de la etapa

En las dos últimas décadas de la centuria pasada nuestro teatro más popular cumple una etapa preparatoria de gran importancia. Mientras los Podestá van acumulando preciosas experiencias como intérpretes dramáticos por los picaderos y tabladillos circenses, hasta lograr (al iniciarse, nomás, el siglo) la formación de los elencos criollos de que carecíamos, los autores locales

del "género chico" y del "zarzuelismo criollo", teniendo como incitaciones y modelos iniciales las "revistas de actualidad" y las zarzuelitas de procedencia hispana, consiguen crear una especie que, a pesar de las influencias que asoman, da sentido e impulso a esa nuestra sustanciosa "commedia dell'arte" que es el sainete porteño.

En el capítulo VII, dedicado a Zarzuelistas y Saineteros, se retomará la ruta que queda cortada momentáneamente. Allí se efectuará el registro de los autores más sobresalientes del género que, con altibajos muy notables, cubre las tres primeras décadas del nuevo siglo XX.

a - Pantomimas en el picadero

Se alternaban con pantomimas en que Pierrot era el tipo principal, generalmente hecho por el payaso, que por su comicidad era el alma de la obra.

Se hacían otras pantomimas como *Los Brigantes de la Calabria*, en el que el sirviente, un inglés sonso, era el héroe de la pieza; *Los bandidos de Sierra Morena*, en que el asistente del capitán hacía un tipo jocoso y simpático. También se representaban *Los dos sargentos* y *Garibaldi en Aspromonte*; de modo que cuando se me propuso la representación de la pantomima, *Juan Moreira*, no era un novel ni mucho menos en este arte.

José J. Podestá
Medio siglo de farándula. Memorias
Río de la Plata, 1930

b - Nacimiento de Cocoliche

Una noche en que mi hermano Jerónimo estaba de buen humor, empezó a bromear con Antonio Cocoliche, peón calabrés de la compañía, muy bozal, durante la fiesta campestre de *Juan Moreira*, canchando con él y haciéndole hablar. Aquello resultó una nueva escena, fue muy entretenido y llamó la atención del público y aun de los artistas.

Por aquel tiempo había ingresado nuevamente a la compañía, sin puesto fijo, Celestino Petray, quien regresaba de la Patagonia en la mayor pobreza. Petray tenía una gran facilidad para imitar a los tanos acriollados, pero a pesar de sus tentativas anteriores para imponerse en el papel de gringo no triunfó hasta que en una ocasión, sin aviso previo, se consiguió un caballo inútil para todo trabajo, uno de esos matungos que por su flacura no sirven ni para cuero, y vestido estrafalariamente y montado en su Rocinante se presentó en la fiesta campestre de Moreira, remedando el modo de hablar de los hermanos Cocoliche.

Cuando Jerónimo vio a Celestino con aquel caballo y hablando de tal forma, dio un grito a lo indio y le dijo:

–Adiós, amigo Cocoliche. ¿Cómo le va? ¿De dónde sale tan empilchao?

A lo que Petray respondió:

–¡Vengue de la Patagonia co este parejiere macanuto, amique!

No hay ni qué decir que aquello provocó una explosión de risa que duró largo rato. Si le preguntaban cómo se llamaba, contestaba muy ufano:

–Ma quiame Franchisque Cocoliche, e songo cregollo hasta lo cuese de la taba e la canilla de lo caracuse, amique, ¡afficate la parata! –Y se contoneaba coquetamente.

¡Quién iba a suponer que de aquel episodio improvisado, saldría un vocablo nuevo en el léxico popular.

José J. Podestá
Medio siglo de farándula. Memorias
Río de la Plata, 1930

c - Realidad y mito de Juan Moreira

El 18 de abril de 1874, el escribano del Juzgado de la localidad de Navarro registra la filiación de Juan Moreira: "Oficio: vago y malentretenido. Edad: 46 a 48 años. Religión: católico, apostólico, romano. Estatura regular, algo grueso. Color: blanco-colorado y picado de viruelas. Pelo: castaño. Usa poco bigote y el mentón rasurado. Nariz: aguileña. Boca grande con una herida de bala en el labio inferior. Ojos verdosos. Usa pantalón negro". Otra ficha indica que "viste chiripá y usa buenas prendas". En una declaración fechada en Lobos, se anota que "no sabe tocar la guitarra ni cantar", que no tiene mujer ni hijos y se ignora que hayan vivido sus padres en alguna localidad del partido.

Eduardo Gutiérrez traza con *Juan Moreira* la figura de un héroe romántico, noble, valeroso y desdichado, al que se persigue sin causa y a quien se mata por la espalda, a traición, como pareciera ser el destino del gaucho. Asegura que "hasta la edad de 30 años fue un hombre trabajador y generalmente apreciado en el partido de Matanzas". Era domador de potros chúcaros y en los días de carrera montaba un magnífico caballo lujosamente aperado. Era, además, una especie de trovador romancesco. Estaba casado con una paisanita del lugar y tenían un hijo pequeño. "Era alto y regularmente grueso", detalla Gutiérrez. Moreira tenía por entonces 34 años. "Su hermosa cabeza estaba adornada de una tupida cabellera, cuyos magníficos rizos caían divididos en dos sobre sus hombros; usaba barba entera, barba magnífica y sedosa que descendía hasta el pecho, sombreando graciosamente una boca algo gruesa donde se hallaba

eternamente dibujada una sonrisa de suprema amargura. (...) Vestía un chiripá de paño negro sujeto a la cintura por un tirador cubierto de monedas de plata. El prolijo cribo del calzoncillo era notable..." Gutiérrez completa la imagen de la leyenda: "Las botas militares flamantes, adornadas con espuelas de plata, un saco de paño negro, un pañuelo de seda graciosamente arrollado al cuello y un sombrero de alas anchas".

d - Éxito de *Juan Moreira* en Buenos Aires

Allá por la calle Montevideo, en un sitio en que no hace mucho tiempo era imposible oírse de vereda a vereda, por los rumores sordos de los motores del aserradero de Ocampo, una inmensa lona circular y un arco con gallardetes de todos los colores, amén de unos avisos de redacción yankee, anuncian la existencia de algo destinado a espectáculos teatrales.

Y lo es, en efecto; acercándose a los inmensos carteles se ve groseramente litografiada la figura de un gaucho recostado en la cruz de su caballo y debajo, en caracteres resaltantes, estas palabras: "JUAN MOREIRA", DRAMA CRIOLLO, etc. etc... Este circo, sitio de reunión hasta ayer de una cierta y determinada clase social, se ve hoy noche a noche invadido por lo más distinguido que tiene Buenos Aires... Ahora bien, ¿qué significa esto? *¿Juan Moreira, plat du your* del Buenos Aires *high-life*, del Buenos Aires del *Otelo* de Tamagno y del *Nerone* de Novelli, significa patriotismo –¡ojalá!– o relajación del gusto artístico, o tendencia plebeya del espíritu o simple y mera ocurrencia con ribetes de originalidad, para ahogar con impresiones fuertes, con verdaderos sacudimientos de imaginación, ese germen de monotonía social o intelectual cuyo desarrollo es ya amenazante en nosotros?

"Originalidades sociales. Juan Moreira"
en *Sud América*
Buenos Aires, 11 de noviembre de 1890

e - Fe de nacimiento del "género chico" hispano

Era en 1867. Riquelme tuvo cierta noche una idea verdaderamente "luminosa", con la cual identificó al punto a su compañero Luján, y ambos

corrieron al terminar la función a participarla a Vallés, que les parecía elemento indispensable para el buen resultado. Tratábase de implantar en El Recreo un teatro "por secciones", en vez del teatro usual por "función completa", que duraba cuatro o cinco horas.

José Deleito y Piñuela
Origen y apogeo del "género chico"
Madrid, 1949

El "género chico" se inició a fines de 1869, en el teatro del Recreo o de la Flor, situado en la calle de la Flor Baja, por los actores José Vallés, Antonio Riquelme y José Juan Luján. De allí pasaron al Variedades. Era por horas, a real la butaca.

Federico C. Sainz Robles
El teatro español
Madrid, 1943, Vol. 7

Dentro de este teatro por secciones se configuró pronto una modalidad teatral circunscrita bien a una miniatura de zarzuela con la presencia de unos números musicales en un apunte o boceto de carácter cómico o sainetesco, o bien a la revista de actualidad con música.

Antonio Valencia
El género chico
Madrid, 1962

f - El género chico criollo

La de género chico es denominación arbitraria que, por herencia española pasó al Río de la Plata para designar expresiones de teatro breve y menor. Digo denominación arbitraria por varios motivos, de los cuales apuntaré tres de mayor pertenencia, relativas a imprecisión nominativa, falla diferencial y exceso de contenido. El primero de ellos contribuye a la arbitrariedad porque el sintagma "género chico", según el uso corriente, no alude a un género, sino a determinadas especies menores. El segundo, porque pretende caracterizar por extensión y duración lo que sólo puede diferenciarse por valores intrínsecos. El tercero, porque con el rótulo "género chico" habitualmente se engloba lo mismo especies musicadas que especies de letra sola; especies cómicas, satíricas, costumbristas, dramáticas o de simple reflejo de la realidad

inmediata e intrascendente; especies que funcionan como relleno de un espectáculo o que por sí mismas se constituyen en espectáculo. Éstas y otras razones tornan discutible la denominación.

RAÚL H. CASTAGNINO
Revalorización del género chico criollo
Buenos Aires, 1977

En Paraná al 300, es decir, a la vuelta del Politeama, en un predio ocupado por una cancha de bochas, Mr. Forlet, popular empresario francés radicado en el país, hizo construir un teatro para trescientas personas.

Sugestivamente, se lo denominó Pasatiempo...

...Forzado a ofrecer novedades, Mr. Forlet incorporó a mediados de 1889 el género chico español o teatro por secciones... Hasta entonces, autores e intérpretes procedían de España. El repertorio era exclusivamente madrileño. Pero en enero de 1890 los diarios anunciaban el estreno de una preciosa y chispeante revista titulada *De paso por aquí*. Su autor, un joven argentino llamado Miguel Ocampo...

Completaban el programa *La Ventorrilla*, *Aquí León* y, por las dudas, *La Gran Vía*, el éxito de siempre.

BLAS RAÚL GALLO
Historia del sainete nacional
Buenos Aires, 1958

afirmación de la escena nativa

capítulo 3

1890-1902

En el capítulo II se echó una rápida ojeada a nuestro desarrollo político-cultural, desde el desenlace de la batalla de Caseros (1852), hasta finalizar la centuria. Son muchos los aspectos que importan de la etapa que, por momentos, parece desorbitarse, al pretender sus altas capas orientadoras y directivas, abarcar mucho más de lo que, al parecer, por una causa o por otra, supera las verdaderas posibilidades. Se descubre un frenesí incontenible por avanzar, en distintos niveles del quehacer nacional, con el propósito de colocar al país a la vera de los procesos artístico-sociales más evolucionados del orbe. Ya se ha dicho: mientras en lo económico teníamos la vista puesta en los grandes capitales ingleses que manejaban las finanzas criollas, en lo artístico-cultural se sentía la atracción poderosa que producía Francia, y más particularmente París. La etapa a recorrer en esta circunstancia es breve. Parte de la última década del siglo pasado y penetra, apenas, en los tramos iniciales del nuevo siglo. Puede señalarse que el lapso a enfocar arranca de 1890 y se cierra y consolida, en lo que a la propuesta concierne, en un año preciso: 1902.

En lo político se inicia con la llamada Revolución del Parque (por haberse producido en el Parque de Artillería, que se hallaba en donde hoy se encuentra el Palacio de los Tribunales frente a la actual plaza Lavalle), y que significó la convergencia, bajo la bandera de la Unión Cívica de la Juventud, de las fuerzas que enfrentaban al llamado "régimen". Fuerzas que después habrán de dividirse en dos cauces mejor definidos y con mayor coherencia: la Unión Cívica Nacional, con la jefatura de Bartolomé Mitre, y la Unión Cívica Radical, a cuyo frente se encontrará Leandro N. Alem.

En la última década del siglo que concluye se vive, por un lado, la euforia de una clase opulenta y bien pertrechada, a la que de alguna manera beneficia que la Argentina sea "el potrero y el granero del mundo"; por otro, las oleadas del aluvión migratorio, que se inicia hacia 1880, dejan constantemente sobre nuestras riberas a miles de seres, hasta sumar millones, que llegan dispuestos a trabajar pero, asimismo, para gozar de la Jauja que se

les ha hecho creer que es América, para el caso Argentina y, más concretamente, Buenos Aires.

Los días previos a la entrada del 1900 resultan tumultuosos por dos motivos: las festividades en sí, que se cumplen con todo revuelo en los planos más elevados de la política y la economía, sintiéndose que se vive una etapa próspera, dichosa y un tanto despreocupada; y, en los planos más bajos, por las reclamaciones obreras que se acentúan, alentadas por la incorporación de inmigrantes con un sentido batallador de las luchas sociales (por eso algunos de ellos han sido perseguidos en sus tierras, y han debido emigrar), que dan orientación y forma a las agrupaciones sindicales. En un momento dado, Buenos Aires tiene casi dos terceras partes de extranjeros, en su mayoría italianos y, en segundo orden, españoles, y, por fin, de otras procedencias, que facilitan la mano de obra que requieren las empresas públicas y la acelerada industrialización. Los niveles de vida de las clases media y baja son de sacrificios y, en muchos casos, críticos. Ello puede comprobarse no sólo en los estudios económicos de la época, sino también, y ya dentro de nuestro tema, en las piezas breves de los "revisteros" y "zarzuelistas" locales que se van presentando sobre los escenarios porteños.

A causa de las convulsiones de carácter social, casi al comenzar la nueva centuria se elabora y aprueba con premura una Ley (la 4144), llamada "de residencia", por medio de la cual puede expulsarse del país a los extranjeros considerados "indeseables" al participar activamente en las huelgas que se repiten con insistencia cada vez más alarmante.

Éstos son algunos rasgos sobresalientes, y quedan aún muchos sin registrar. Nos hemos limitado a reflejar aspectos esenciales y condicionantes que pueden ser explicados con lo que cada cual ya sabe, o teniendo a mano una Historia congruente del desarrollo político de la etapa.

Panorama literario

En lo literario se vive al rescoldo del gran fogón encendido y mantenido por la llamada, con criterio muy amplio, "generación del 80". La formación de muchos de sus integrantes es sustancialmente francesa, pero lo cierto es que

aportan páginas, en ocasiones escritas por exquisitos mundanos, que empiezan a asomarnos, aunque a través de sus miras particularizantes, al país aún por descubrir.

En 1880 Buenos Aires, proclamada Capital Federal de la Nación, empieza a desprenderse del espíritu sosegado y pueblerino que la caracterizaba, y se entrega a la dura tarea de convertirse en urbe, en metrópoli, con arrebatos prepotentes y empuje arrollador. Ellos se observan al frecuentar la narrativa que va desde un Eugenio Cambaceres, abogado, estanciero, diputado, con *En la sangre* y *Sin rumbo*, y un Eduardo Wilde, médico y ministro del general Roca, con *Prometeo y Cía.* y *Tiempo perdido*, hasta el Francisco Sicardi, médico, autor de *Libro extraño*; el Antonio Argerich, médico, con *Inocentes o culpables*, y el periodista José Miró quien, con el seudónimo de Julián Martel, publica *La Bolsa*, obra singular por varias razones. Participan, igualmente, el Miguel Cané de *Juvenilia*; el Carlos María Ocantos de *Quilito*; el Lucio Vicente López de *La gran aldea*; el Lucio V. Mansilla de *Entre-nos, causeries del jueves* (quien ya había dado con *Una excursión a los indios ranqueles* un libro en verdad ejemplar, por varios motivos), y otros escritores, pues en definitiva lo son, que con sus novelas, cuentos, estudios históricos y *causeries* reflejan cortes y zonas de la etapa por la que está cruzando el país. No puede dejarse de lado, por su significación como periodista de pluma muy ágil y narrador estupendo, a Eduardo Gutiérrez. Precisamente al borde de la nueva década (fines de 1879 y comienzos de 1880), aparece el folletín *Juan Moreira* que, cuatro años después, 1884, permitirá armar la primera pantomima criolla que habrán de ofrecer los Podestá, con don Pepe animando al protagonista, sobre el picadero de un circo extranjero con renombre internacional, que está finalizando su temporada en Buenos Aires. *Juan Moreira*, se ha expresado, inicia el nuevo ciclo que habrá de cumplir la escena nativa más popular. Nada más y nada menos. No nace entonces nuestro teatro, pues ya existía, ni después con alguna otra entrega que pudo ser relevante, pero no hay duda de que es cuando empiezan las posibilidades para que, gracias a los intérpretes criollos ("criollos del Río de la Plata", como diría un personaje de Carlos Mauricio Pacheco), que se han ido formando en la marcha, se organice de una buena vez y se afirme la escena nativa.

Frente al *Juan Moreira*, de Gutiérrez, cabe destacar el asombro y la admiración que se produce en nuestra poética, en 1872, cuando José

Hernández publica su entrañable *Martín Fierro*. La fecha corresponde al relato de las aventuras del gaucho perseguido y maltratado injustamente y, como consecuencia, su "ida" hacia las tolderías indígenas. Siete años después, ya casi dentro del 80, se conocerá la segunda parte, "la vuelta" del desierto, no menos celebrada.

Tanto en la narrativa como en la poesía habría muchos testimonios más para ser tomados en cuenta, pero lo enunciado puede servir como referencia y trasfondo, al enfocar el proceso teatral de la época, motivo de este trabajo.

El teatro

Ha quedado dicho, en el capítulo citado, el avance que, en lo que concierne a locales de teatro, presenta la etapa que va desde Caseros hasta fines de siglo. Fueron anotadas allí algunas de las salas que crecieron en Buenos Aires con notable premura. Cerca de cuarenta ámbitos escénicos de distinta envergadura y variada pretensión –desde el fastuoso Colón primitivo, el de 1857, hasta teatrillos como el popular Pasatiempo de la calle Paraná surgen en la etapa.

Como también se dijera, todos, sin excepción, se hallan en manos de elencos extranjeros importantes y de medianos y bajos niveles artísticos. Muchos de ellos eran españoles e italianos, en ese orden, de comedia, de drama y hasta de tragedia, pero existían, asimismo, los dedicados al simple esparcimiento gracioso y picaresco y, a partir de los años 90, con presentaciones cada vez más exitosas del zarzuelismo y del "género chico" hispanos. A diferencia de la narrativa y la poesía, no puede verse por entonces un teatro en base a autores nativos –que los hay–, por la carencia de elencos compuestos por intérpretes nacionales. Logran afirmarse algunos rasgos, como rescatando zumos, al animar los Podestá la pantomima de *Juan Moreira*, y se obtiene una mayor resonancia cuando Pepe Podestá agrega al juego mímico los parlamentos sacados de la novela de Gutiérrez. De esta manera, los personajes, además de cumplir acciones poseen voz y lo que dicen es entendido por todos porque, entre tanto texto ajeno, la aventura gauchesca es bien conocida y refiere algo propio.

Sin embargo, el propósito de los Podestá no cuaja de inmediato y por

ello no es decisivo ni determinante. Lo demuestran las andanzas ambulatorias de los Podestá por las diversas plazas de Argentina y Uruguay, que son las zonas que recorren con su circo criollo de "dos partes": la primera, dedicada a las pruebas circenses; la segunda, ofreciendo la interpretación del "drama gauchesco" con el tramo inicial cubierto por entero con el *Juan Moreira*, de Gutiérrez, y luego alternándolo con otras piezas de intencionalidad semejante. La primera que se agrega es *Julián Jiménez*, de Abdón Aróstegui, que se estrena a fines de 1891.

Habrá que aguardar precisamente hasta 1890 para hablar del "suceso" nacional que producen las representaciones de *Juan Moreira* en una esquina de Buenos Aires. Al público-pueblo habitual de las gradas del circo criollo, compuesto por integrantes de las clases media y baja, en esa fecha se incorpora resueltamente la clase más elevada, y el triunfo es rotundo. Se ha hablado de ello y simplemente volvemos a señalar que el espectáculo gauchesco-policíaco del *Moreira* es una de las expresiones propias, muy escasas por entonces, a las que podía asistirse en los teatros de Buenos Aires. No es la única porque, por esa fecha, los conjuntos del "género chico" español empiezan a incluir en sus programas por secciones, "zarzuelitas" de nuestros autores quienes, utilizando los exitosos patrones a la vista, van volcando en ellos escenas y conflictos locales entre los que, por supuesto, participan pintorescas máscaras de la inmigración con sus jergas y sus parlas de frontera.

Lo importante de todo esto es que los populares artistas hispanos se van adaptando paulatinamente a las proposiciones que les plantean los nuevos ámbitos escénicos y llegan a sentirse igualmente cómodos tanto al animar prototipos pintureros que se mueven en callejas del arrabal y en patios de conventillos ciudadanos, como al interpretar a los rústicos paisanos de nuestros campos. Rogelio Juárez y Abelardo Lastra, entre otros muchos, aunque ellos sobresalgan nítidamente, pueden testimoniarlo. Gracias a estas posibilidades van llegando a los escenarios del "género chico" hispano, con "revistas" y "zarzuelitas" criollas, autores locales como Miguel Ocampo *(De paso por aquí)*, Justo S. López de Gomara *(De paseo en Buenos Aires)*, Nemesio Trejo *(La fiesta de don Marcos)*, Ezequiel Soria *(Justicia criolla)*, Enrique García Velloso *(Gabino el mayoral)*, etc. Vale decir, los autores locales han encontrado en los planteles españoles del "género" un filón riquísimo para explotar pues, mediante la colaboración entusiasta de sus integrantes se añade algo propio y

característico, nacional hasta por ser porteño, a una de las dos líneas mayores que tiene por entonces nuestro teatro más popular. La otra línea es la del drama gauchesco, cubierta por los Podestá, pero que pronto ampliará las resonancias con la animación de *Juan Moreira* y dramas semejantes por otros circos criollos que actúan en Buenos Aires y recorren los caminos del país y del Uruguay con igual atracción.

Este es el panorama, muy sucinto, que, por la última década de la centuria pasada, presenta la vertiente llamada "menor" y más popular del teatro con autores nacionales. ¿Qué pasaba en la otra vertiente, denominada "mayor", mucho más ambiciosa y empinada? Vamos a verlo de inmediato.

La vertiente mayor

La nombramos así para entendernos y advirtiendo que, por lo común, lo de "mayor" o "menor" es una cuestión de medida, de extensión de las obras, y no siempre de acuerdo con la calidad y la importancia de las mismas.

Las compañías españolas, que cumplen exitosas temporadas en nuestro medio son, en primer término, por un problema de lenguaje, las que se hallan más cerca de los autores locales que dan a sus obras, o por lo menos lo intentan, un ambicioso nivel y ciertos alcances. En segundo término, y por igual motivo, se encuentran los elencos italianos. Vemos así a los posibles autores nacionales de la vertiente nominada "mayor", tratar de tomar contacto con esos conjuntos –españoles e italianos–, los que, en ocasiones, por problemas de compromiso amistoso o de convivencia circunstancial, aceptan incluir algunas de sus obras en el programa, pero nunca dejarlas incluidas en el repertorio una vez satisfecha la atención.

Debe tenerse muy en cuenta, por otra parte, que mientras los intérpretes del "género chico" hispano, se adecúan perfectamente, por juego y tonos, a los requerimientos de nuestros "zarzuelistas", algunos de los cuales han quedado citados al pasar, los artistas de la comedia, del drama o de la tragedia españoles deben esforzarse –valga la paradoja–, para dar la naturalidad y el acento nacional, tanto en lo urbano como en lo campesino, del decir tan particular del castellano de los argentinos. Martín Coronado, a su vez, se ve obligado a universalizar un tanto los temas de su dramática y a "españolizar" el lenguaje,

para que sus creaciones puedan ser animadas por compañías peninsulares con prestigio bien merecido, como las de Hernán Cortés o de Mariano Galé.

En el caso de los conjuntos italianos, existen varios ejemplos; entre ellos, el de Nicolás Granada, quien debe trasladar un par de obras a la lengua del Dante –*I fiori del morto* e *Il nastro*–, para poder verlas llegar a escena.

La única posibilidad de constituir un elenco con intérpretes criollos la dan, por entonces, las huestes trajinantes de los Podestá. Pero se encuentran cumpliendo afanosamente su etapa del "drama gauchesco", es decir, en otra cosa. Aunque, finalmente, habrá de servir para tanto. Como se verá.

Entre los numerosos edificios teatrales que se levantan en Buenos Aires, dentro del tramo histórico que estamos reflejando, se encuentra el Onrubia. Pertenece a Emilio Onrubia, periodista y autor quien, según la anécdota, ya que no encuentra un teatro en donde poder estrenar sus obras, decide construir una sala especialmente para ellas. Puede ser que la anécdota tenga algún trasfondo de verdad, pero lo cierto es que el teatro Onrubia, que tal es su primer nombre, lo inaugura la compañía española de Julia Cirera y José González con *Dora*, de Victoriano Sardou, el 15 de mayo de 1889. Sólo después llega a escena *Lo que sobra y lo que falta*, del nombrado Onrubia, y por tratarse en ella, con mucha ironía, temas políticos candentes que enfilan contra el gobierno de Juárez Celman (es el año anterior a la Revolución del Parque), se produce un escándalo mayúsculo y el autor es detenido por haberlo provocado en pieza tan agresiva y urticante, según la policía.

Precisamente en esa sala, siete años después, 1896, y ya con el nombre de Teatro de la Victoria, los Podestá actúan por primera vez por entero sobre un escenario, es decir, sin utilizar el picadero habitual, y ponen en evidencia que cuentan con un elenco bien capacitado. Además de los "dramones gauchescos" del repertorio circense se atreven a afrontar, sin titubeos, los riesgos de una comedia, también campesina y con gauchos y milicos, pero con un lenguaje dramático distinto y variado desarrollo escénico.

Como síntesis, resulta oportuno reiterar, para no perder la visión panorámica, que hacia fines de la centuria pasada Buenos Aires posee un importante movimiento teatral, animado por compañías extranjeras, algunas de gran fama mundial, en las que, salvo excepciones que, como tales, confirman el juicio, no tienen cabida las obras de nuestros autores y, por lo tanto, no pueden sentirse alentados por ellas para seguir escribiendo.

En la denominada vertiente "menor", por el contrario, los autores locales están penetrando con seguridad en las líneas acogedoras y propicias del zarzuelismo y del "género chico" hispanos. Y, algo más: a la vez que realizan una práctica que les es preciosa para el mejor dominio de los elementos escénicos, están ganando y conformando un público que se va haciendo adicto a las "revistas" y a las "zarzuelitas" criollas, en donde ve trasladado el contorno cotidiano –patios de conventillo y callejas de arrabal–, con sus tipos peculiares, sus conflictos domésticos y el hablar defectuoso, pero colorido y pintoresco.

Este es el aprendizaje y el aporte que cumplen los creadores del "zarzuelismo criollo", hasta alcanzar las estructuras y los acentos propios del sainete porteño. Será por los primeros años del nuevo siglo que estos dos ramales principales del teatro popular llamado "menor" –intérpretes y público de los Podestá, y autores y público del "zarzuelismo criollo" aún animado por artistas hispanos–, se unen y logran la afirmación de la dramática nativa. Para demostrarlo debemos dejar de lado, aunque permanecen como fondo, todas las otras expresiones teatrales de la etapa pues, como el eje principal del enfoque se halla en las actividades de los Podestá, tenemos que seguir, a grandes saltos, el bregar incansable de sus animosos integrantes a partir del "suceso nacional" que, a fines de 1890, obtiene *Juan Moreira.*

Después del 90

Los Podestá han hallado la atracción masiva, después de deambular por distintos puntos del país y del Uruguay, bajo una carpa levantada en la esquina de Montevideo y Sarmiento, de Buenos Aires. Tanto en los medios populares como en las esferas sociales intermedia y más alta de la urbe, se habla con asombro del *Juan Moreira* de los Podestá. Todos elogian el espectáculo con gran entusiasmo. El éxito clamoroso puede hacer suponer que los Podestá han conseguido encauzar con provecho la tarea, para seguir adelante con mayor tranquilidad, aunque sin abandonar la lucha. Suposiciones vanas. Transcurren ese año y el siguiente, durante los cuales siguen obteniendo una gran resonancia en el teatro Politeama de la pantomima primera, y retornan las penurias y los traqueteos de un lado para otro, como si nada hubiese ocurrido.

Por esos años, estando los Podestá ofreciendo *Juan Moreira*, asiste a una

de las funciones el celebrado actor italiano Ermete Noveli y queda maravillado ante la "naturalidad asombrosa" de que hacen gala "esos actores que no han estudiado teatro" y que puntualiza, no como reproche sino como alabanza, "que quizás no saben lo que es".

En 1892, aún en la Capital Federal, los Podestá intentan realizar una temporada en el Pasatiempo, teatrillo dedicado a representaciones populares de variada índole, que se halla a la vuelta del Politeama. Alcanzan a dar 52 funciones en 42 días (desde el 22 de mayo hasta el 3 de julio). Allí estrenan *El mono Pancho*, juguete cómico de Félix Sáenz y *Los óleos del chico*, sainete en un acto con varios cuadros y apoteosis del popular payador y autor Nemesio Trejo. Este último había llegado al teatro dos años antes, 1890, con *Un día en la Capital* (que fuera prohibida), *Casos y cosas* y, principalmente, *La fiesta de don Marcos*, petipieza inicial que un elenco del zarzuelismo hispano, con Rogelio Juárez y Abelardo Lastra al frente, ofrece con éxito sobre el escenario del mentado Pasatiempo.

Pero la situación económica imperante es muy mala, y la tentativa de los Podestá resulta un fracaso. Con los bártulos a cuestas se ven forzados a retornar a la vida trashumante. Cruzan el río y actúan en Montevideo; regresan a Buenos Aires y después de dar 51 funciones en el Doria (que más tarde se llamará Marconi), siguen a Santa Fe, Paraná, Córdoba, etc. En Mar del Plata, una gran cancha de pelota se transforma en circo y realizan 12 funciones. En Rosario se les plantea un problema peliagudo. Don Pepe es citado por el intendente de la ciudad y se le exige que suspenda las representaciones de *Juan Moreira, Juan Cuello* y *Martín Fierro*: por el clima político que se vive, las piezas pueden resultar peligrosas y sublevantes. No queda otro remedio que acceder. La prohibición testimonia que los Podestá siguen frecuentando el repertorio del "drama gauchesco". En Rosario estrenan *El desgraciado, o sea Vega el cantor*, de Juan C. Nosiglia y, siguiendo la gira, en Tucumán, presentan *Juan Soldao*, de Orosmán Moratorio.

Debe indicarse que, al mismo tiempo, los Podestá animan piezas de variado tipo, como la parodia de *Juan Moreira* que presentan también en Rosario, en la que intervienen personajes distinguidos que hablan con cierta corrección, y titulan *Don Juan de Levita*. Los Podestá van y vienen entre Buenos Aires y Montevideo. En 1894, encontrándose en la otra orilla estrenan un nuevo drama gauchesco, *Cobarde*, de Víctor Pérez Petit. Curiosamente, la

crítica periodística montevideana pone serios reparos a que el paisanito Pedro se suicide, disparándose un tiro en el pecho. Sostienen que "los paisanos no se suicidan". Decimos "curiosamente" porque este desenlace, llevado a cabo de otra manera, será también fuertemente criticado cuando, años después, el viejo Zoilo de *Barranca abajo*, de Florencio Sánchez, resuelve colgarse con un lazo del palo del mojinete de la tapera.

Existe una especie de intermedio muy significativo y trascendente en el deambular de los Podestá cuando, en 1896, y por exigencias del autor, Martiniano Leguizamón, estrenan *Calandria* en el Teatro de la Victoria, sin picadero. Leguizamón ha escrito la obra especialmente para los Podestá a los que tanto quiere y admira. Como ya se ha dicho, *Calandria* cierra idealmente la etapa del "drama gauchesco". Como característica sustancial se destaca que no concluya trágicamente, como era lo común, sino que se llegue a un final apacible y feliz, aunque resulte un tanto convencional por el empeño de ser ejemplarizante.

En 1898 los Podestá, otra vez en Buenos Aires, ocupan el Circo General Lavalle que se halla en la esquina de las calles Libertad y Tucumán (donde hoy se levanta la Escuela Gral. Roca). Allí estrenan una petipieza ejemplar en su carácter, *Ensalada criolla*, "revista porteña" con influencia directa del "género chico" hispano, tan en boga y, por cierta escena –la de "los tres cuchilleros"–, puede decirse que mucho han tenido que ver en su creación los famosos "tres ratas" de *La Gran Vía*. *Ensalada criolla*, de Enrique De María y música del porteño Eduardo García Lalanne es la primera "revista" nacida en el circo criollo.

Sin dejar la huella

Como lo señala José J. Podestá en sus "memorias", el país está pasando una época muy difícil. El mismo año de la pinturera *Ensalada criolla*, ocupan por primera vez el teatro Apolo de Buenos Aires, pero la ruta a seguir se les aparece bastante confusa y desalentadora. Estrenan otro drama gauchesco, *Juan Cruz*, de un tal Díaz, y *La esclava*, zarzuela de Agustín Fontanella y Arturo Podestá, con música de Pablo y José F. Podestá. Luego habrán de proseguir las andanzas por el interior. A fines de noviembre retornan a Buenos Aires e,

instalados en el Doria, convierten el escenario y parte de la platea en una elemental "plaza de toros" y brindan, como atracción, "corridas de toretes embolados". ¡Ver a los intérpretes populares de tanto dramón gauchesco realizando, para sobrevivir malamente, un espectáculo que les era tan ajeno! Tampoco pueden seguir adelante. El 1° de enero de 1899 ofrecen la última función y, por primera vez después de tanto andar y tanta brega, deciden dejar el circo. El propósito es "para siempre". Se instalan todos en La Plata y Jerónimo procura afincarse instalando un almacén.

Pero el demonio tentador siempre anda suelto. Ocurre que una compañía española de zarzuelas, que trabaja en Buenos Aires, necesita un par de intérpretes criollos para animar *Los dos veteranos*, zarzuela de Lenchantin, con música del maestro Rolón. Don Pepe y su hermano Jerónimo son los candidatos. Acceden y son contratados. Las funciones obtienen buena repercusión y, para aprovechar el momento y contando con don Pepe y Jerónimo para hacerse cargo de los papeles principales, se repone *Gabino el mayoral*, de Enrique García Velloso. La zarzuelita es asimismo muy bien recibida y en esa temporada un tanto casual e improvisada para los hermanos Podestá, suben a escena otras petipiezas como *La estancierita*, de Enrique García Velloso y *El cabo Melitón*, de Enrique De María (el de *Ensalada criolla*).

Separación de los Podestá

A los Podestá se les propone, para 1900, viajar a España y a la Exposición de París. El proyecto, que ya tiene a todos excitados, es presentar un gran espectáculo con *Juan Moreira* y, como número de atracción extra, llevar un grupo de auténticos indios pilagás que se hallaban en Formosa. Los indígenas exhibirían sus costumbres y sus danzas, falseando un poco la vestimenta en "beneficio de la estética y exigencias de (la) teatralidad", como dice don Pepe.

Pero cuando se ha llegado a un acuerdo con los indios y con quienes en realidad los explotan, aparece una furibunda crítica pública en donde se subrayaba la "falta de ética" que sería mostrar en el extranjero un cuadro semejante. Debido al revuelo que se arma, don Pepe y los suyos suspenden el viaje a Europa y se quedan sin poder correr la aventura. Así es como en el año 1900, y no pudiendo con el genio, los Podestá se encuentran otra vez unidos en la antigua brecha,

saltando de Buenos Aires a Santa Fe, a Paraná, y a tantas otras plazas bien conocidas, sin olvidar, por supuesto, las de La Plata y Montevideo, tan queridas por toda la familia.

En enero del año siguiente, 1901, vuelven a estar otra vez muy desorientados sobre el camino a seguir. Para más, se han deshecho de la carpa y de todo lo relacionado con la vida circense. Se proponen no retornar al picadero. En cuanto al escenario... es otra historia. Los Podestá no logran sosegarse. Es cuando don Pepe descubre las posibilidades de hacer una temporada en el teatro Rivadavia (que se llamó también Goldoni, Progreso, Moderno, y es el actual Liceo que se halla frente a la placita Lorea). Y la cumplen. Entretanto, la familia de los Podestá ha ido aumentando de manera fabulosa, por casamientos, por descendencia, y cada miembro que aparece es parte del elenco. Don Pepe y Jerónimo hablan y llegan a la conclusión de que convendría dividir las huestes en dos grandes grupos. Uno sería compuesto por don Pepe, los hermanos Juan, Antonio y Pablo, y los hijos de Juan, Esther, Totón, Marino y los muy pequeños Ebe y Aparicio. El otro grupo, encabezado por Jerónimo, quedaría integrado por sus hijos José, Arturo, María, Anita y Blanca. Los restantes se irían dividiendo entre los dos elencos. El acuerdo es fraternal, aunque muy penoso para todos. Para tener un recuerdo grato entre tanta angustia, deciden ofrecer la última función en conjunto el 17 de marzo de 1901. La obra elegida para tal acontecimiento, es *Calandria*, de Martiniano Leguizamón, en la cual, escrita especialmente para ellos, cada miembro de la gran familia tiene creado "su" personaje. Suponemos que la caída del telón final debe haber sido acongojante para los Podestá, de cuyo tronco vigoroso empezaban a brotar fuertes ramas.

Camino al Apolo

El primer momento de la separación resulta muy duro y difícil. Tanto en lo familiar como en lo artístico. Son muchos años de trabajar, de vivir juntos, unidos como sólo puede lograrlo una familia que viene del circo, para ahora encontrarse con grandes claros para llenar sobre el escenario, y con ausencias que se empeñan, tercamente, en convertirse en presencias. Unos y otros echan de menos el verse y convivir cotidianamente, participando de éxitos y de fracasos, doliéndose y alegrándose por los mismos motivos, a lo largo de muchos años.

Jerónimo ocupa con los suyos el Teatro Libertad (que existía en la calle Ecuador al 500, entre Corrientes y Lavalle), y Pepe y su elenco quedan en el Rivadavia hasta finalizar el compromiso contraído con la empresa. Es cuando don Pepe empieza a recordar el Apolo, un teatro en el que ya había estado (en plena calle Corrientes al 1300), que inaugurara en 1892 la compañía española de Concepción Aranaz y Juan Robles, con *Divorciémonos*, de Victoriano Sardou, y luego había tenido varias etapas de abandono.

En 1901, pues, José J. Podestá se encuentra otra vez dispuesto a volver con su gente al destartalado escenario del Apolo. Primero, el edificio debe ser cuidadosamente refaccionado, desde la entrada hasta los techos. Don Pepe señala que "los yuyos crecían" entre las hendijas del tablado y que por todas partes había "humedad, goteras, caños rotos" y "baldosas flojas". Poner todo en condiciones cuesta una fortuna para entonces: $ 4.500.

El 6 de abril de 1901, los Podestá debutan, por fin, en un Apolo en condiciones. En el programa figuran: *El payador*, zarzuela de Emilio Onrubia (hijo), con música de Antonio D. Podestá; *Cuyanos*, "presagio dramático" de Antonio Fontanella y Julio Vázquez, y una nueva reposición de la exitosa *Ensalada criolla*, de De María y García Lalanne. Es el comienzo de una etapa, aún imprevisible, pero que los Podestá acometen con denuedo y confiados en su capacidad y en sus fuerzas.

Tentativa frustrada

Mientras los Podestá siguen a don Pepe, o a Jerónimo, conjugando una pasión por el teatro popular que les ha nacido sobre el picadero del circo criollo, en Buenos Aires se anuncia para organizar, en el Teatro de la Victoria, una temporada con artistas españoles de categoría, encabezada por Mariano Galé. Estará dedicada, por entero, a ofrecer "obras americanas y especialmente nacionales", según la noticia que se da a publicidad. A su frente, además del nombrado Galé, que será el director de escena, se encuentra Ezequiel Soria, quien tendrá a su cargo la dirección artística del elenco. También tiene que ver en la empresa el siempre activo y bien dispuesto para estos trajines Enrique García Velloso. Una vez más se habla de "fundar el teatro nacional" (año 1901), propósito que se repite ingenuamente o por desconocimiento de lo realizado en

cada experiencia anterior, en la brega por una dramática propia. Se confunde, como suele ocurrir, "fundación" con "cumplimiento de etapas". Se anuncia, con gran entusiasmo, que representarán obras de Martín Coronado, David Peña, Enrique García Velloso, Ezequiel Soria y otros. Y una traducción de *Ruy Blas*, de Víctor Hugo, realizada por Bartolomé Mitre. Programa promisorio, por cierto, que se desvanece demasiado pronto, no por falta de capacidad y seriedad, sino por otras razones, igualmente fundamentales.

Otra vez queda demostrado que los artistas españoles de la vertiente "mayor", del teatro, y más allá del talento de cada uno, no son los más indicados para animar textos de nuestra dramática, si en verdad posee espíritu y lenguaje propios, identificantes. Con sus gestos y la fuerza de sus tonos, los intérpretes hispanos tornan ajenos los textos de los autores criollos, particularmente si ellos pertenecen al costumbrismo urbano, provinciano o campesino. El juicio trasciende de los comentarios que llegan sobre un intento que, fuera de toda duda, merece ser reconocido y aplaudido, por venir de la inquietud de un actor español muy bien dotado y al que José Antonio Saldías nombra, justicieramente, "benemérito del teatro argentino".

Es tal vez por el juego falso y el acento rotundo hasta la dureza, que los espectadores se desorientan y el noble intento fracasa. Fue un problema de falta de atracción. Como lo expresara don Pepe: "Les faltó lo que a nosotros nos sobraba: protección popular". Porque en la comparación, los actores y actrices de los Podestá no tenían la escuela, en ocasiones alta escuela, de los artistas hispanos, pero sí eran capaces y lo demostraban, de expresar con propiedad y sin traiciones de ninguna índole, las obras de los autores locales. Lo difícil era lograrlas. ¿Qué autor, que se preciara de serlo y responsable, habría de entregar su creación para que fuera animada por los hasta ayer, nomás, simples payasos, equilibristas, trapecistas y caballistas del humilde circo criollo? El complejo creó fuertes resistencias, pero finalmente quedó superado.

El Apolo

El Apolo empieza a colmar las localidades, mediante la animación de un teatro con atracción y resonancias populares, que ya no sólo tiene que ver con la temática "gauchesco-policíaca" y sus derivaciones, sino también con personajes y prototipos de la urbe y aledaños con sus conflictos y

características. Tal es el éxito que, además de las capas más populares, siempre leales a los Podestá, arrastra también a capas intermedias y altas, y don Pepe se ve forzado a "inventar" un decreto municipal, según el cual se prohibe terminantemente entrar a la platea en camiseta o en mangas de camisa. Quien quiera asistir con tales atuendos a la función puede hacerlo, pero "desde la tertulia". ¡Astuto este don Pepe!

Al lado de reposiciones del antiguo teatro –*Juan Soldao* y piezas semejantes–, se estrenan producciones nuevas de los autores que se deciden a incorporarse, sin recelos, a la empresa de los Podestá. Por ejemplo, Enrique Buttaro, con *Fumadas*; Pedro E. Pico, que les confía su primera creación, *La polka del espiante* y, muy particularmente, por lo que la actitud significa, Enrique García Velloso *(Jesús Nazareno)* y Ezequiel Soria *(Política casera)*, quienes llegan del zarzuelismo criollo y acabamos de encontrarlos compartiendo la tentativa de Mariano Galé, en procura de un teatro nacional de jerarquía. Todo ello hace más natural y fácil el traslado del público que los había aplaudido y seguido, al nuevo ámbito criollo del Apolo que cada vez se siente más propio.

Por si fuera poco, como Ezequiel Soria ha quedado en libertad, después del intento de Galé, don Pepe logra que sea el hombre que los oriente y dirija. Como lo señala Ismael Moya, Soria llega a ser hasta maestro de primeras letras de algunos componentes. Todo sin forzamientos, naturalmente. Primero se incorpora a los Podestá del Apolo en forma anónima, a fines de setiembre de 1901, pero entregándoles *Política casera*, la obra que iba a ser estrenada por Mariano Galé. Y es Soria, sin la menor duda, quien puede ir limando asperezas y superando reservas, y consigue, finalmente, que los autores locales crean en la posibilidad de los Podestá del Apolo y les entreguen sus obras.

El que primero se acerca, por su estrecha amistad con Soria, es Enrique García Velloso, quien acaba de sufrir un fracaso rotundo y espectacular con *El corneta de Belgrano*, interpretada por una compañía española que actuaba en el teatro de la Comedia. Se jura que nunca más escribirá para la escena, lo que no podrá cumplir si se tiene en cuenta la pasión que siente don Enrique por el teatro. Pronto se olvida del juramento y escribe especialmente para los Podestá *Jesús Nazareno.* Es por el éxito que obtiene esta obra que Roberto J. Payró, periodista muy agudo y narrador con mucho talento, entrega *Canción trágica*, y es muy bien recibida, también. Con el respaldo de Soria y las resonancias que

se logran, todo se va hacienda más fácil. Hasta Martín Coronado, representado por elencos españoles sobresalientes, y en principio muy esquivo hacia los Podestá, permite que lleven al escenario del Apolo *La piedra de escándalo.*

García Velloso y Payró

Ya habrá que ocuparse más adelante, en esta Historia, de los aportes que efectúan Enrique García Velloso y Roberto J. Payró al desarrollo de nuestro teatro, desde la creación, la dirección, la organización de elencos y de entidades representativas, la crítica atenta y consecuente.

Soria y García Velloso se encuentran hermanados en la etapa inicial del "zarzuelismo criollo", que pronto habrá de desembocar en el sainete porteño, donde ambos también colaboran activamente. Ya se ha anotado algo sobre Soria, pero aún queda mucho por decir de su importante labor. Con respecto a García Velloso, cabe añadir que es un autor prolífico e incansable. Su producción alcanza a casi 120 obras, con las que aborda todos los géneros, desde la petipieza cómica hasta la tragedia, pasando desde luego, por el zarzuelismo y el sainete. Es de señalar, asimismo, su tarea como orientador de elencos, periodista, promotor y primer presidente de la sociedad autoral Argentores (Sociedad General de Autores de la Argentina), que llega hasta estos días con toda su potencialidad. Falta agregar su dedicación hasta conseguir que el Teatro Cervantes, una verdadera joya hecha construir por los prestigiosos artistas españoles María Guerrero y Fernando Díaz de Mendoza, pase a manos del Estado y, en el momento oportuno, pueda fundarse y desarrollarse en él la Comedia Argentina y sirva de sede al Conservatorio Nacional. Es gracias al empeño y a la capacidad de Enrique García Velloso, y a su profunda pasión por la escena nativa que Buenos Aires dispone hoy, y en plena actividad, del Teatro Nacional Cervantes.

En lo que concierne a Roberto J. Payró, será considerado, por separado, en un capítulo dedicado íntegramente al tratamiento y estudio de su personalidad, polifacética y medulosa, que descuella en la narrativa, la historia, el periodismo y en nuestra literatura dramática. Vamos a indicar, simplemente, que si bien *Canción trágica*, no es la primera obra teatral escrita por Payró (a esa altura ya había concluido varias), sí es la que lo inicia sobre el escenario.

La piedra de escándalo

Martín Coronado (1850-1919), de profesión escribano, es un poeta romántico, de un romanticismo tardío y algo añejo que, en lo ya referido a la creación dramática, debe más al teatro español, el de "honra", que al francés. La primera obra que escribe es una comedia en tres actos, *El corazón y la cabeza*, que termina en 1869. De lejos viene, entonces, la atracción por la escena. Pero recién empieza a estrenar cuando la compañía española de Hernán Cortés ofrece, en 1874, *La rosa blanca*, drama en verso en el que se observan las particularidades de un autor que, ante la carencia de intérpretes criollos, debe "pensar" su obra al estilo español. Se le hace la reserva, en su tiempo, en un informe que se eleva a la Academia Argentina, y él, posteriormente, la reconoce y acepta. En el informe a la Academia se afirma que el lenguaje que Coronado hace usar en la obra a sus personajes "nacionales" (dado que la acción se desarrolla en una casaquinta de los alrededores de Buenos Aires), tiene cierto "dejo español". Se añade, como disculpa, que seguramente ello es debido a que no teniéndose una "compañía dramática argentina" habría de representarla, de tener suerte, claro, un elenco del teatro peninsular. Coronado expresa, por su parte, aludiendo a la obra, que "le faltaba el sello argentino; ser cosa nuestra, ser hija de nuestra tierra, con ambiente y personajes nuestros", y comprende que en ello "consiste el gran secreto de dominar a un público y de llegar hasta el fondo de su alma". Esto lo escribe muchos años después de que *La piedra de escándalo* pasara por la experiencia "criolla" de los Podestá.

Luego de *La rosa blanca*, Hernán Cortés anima dos obras más de Coronado: *Luz de luna y luz de incendio*, 1877 (que al editarse se conoce como *Bajo la tiranía*) y *Salvador*, 1883. Seguidamente es Mariano Galé el que se encarga de presentar los textos del poeta (*Cortar por lo más delgado*, 1892; *Un soñador*, 1893 y *Justicia de antaño*, 1897), hasta que en 1902 Coronado empieza una nueva época tras del estreno por los Podestá de *La piedra de escándalo*.

En adelante son los elencos criollos los que llevarán sus obras a escena (la compañía Podestá Hermanos, luego la de José J. Podestá y, finalmente, la de Pablo Podestá). Una de ellas, *Los curiales*, es representada, en 1907, por la compañía de Florencio Parravicini. La última obra dramática de la producción del poeta, *La chacra de don Lorenzo*, que después de 16 años (1918), retoma la

trama de *La piedra de escándalo*, la da a conocer en el Politeama, como cerrando el ciclo, el elenco Podestá Hermanos.

El repertorio teatral de Martín Coronado consta de 25 obras, dramas y comedias, en verso y en prosa. Como lo manifiesta Raúl H. Castagnino en su tan hondo como certero estudio, la dramática de Coronado sólo tiene la importancia de ser un "documento para la historia del teatro criollo". Lo es porque, más allá de la estructura ingenua y de la fluidez del verso, tiene el mérito de colaborar, decisivamente, para que los Podestá se consoliden en el Apolo.

En cuanto al drama en sí, es más de los llamados "de honra" y proviene de la tradición española del género, que un problema que tenga que ver específicamente, con el campo criollo. Como lo advierte muy justamente Arturo Berenguer Carisomo, "si en lugar de situar la acción en el campo argentino, si en lugar de cantar Manuel las décimas del segundo acto, si en lugar de algunos breves giros gauchescos, el autor hubiese colocado el mismo asunto en otro ambiente, conservando intacta la factura y aun el desenvolvimiento escénico y la humanidad de sus criaturas, la obra nada hubiese perdido de esencial". Exacto. Lo más sobresaliente del "documento" es, seguramente, la presencia del abuelo, don Lorenzo, el chacarero gringo que con sus propias manos hincó el arado en la arisca pero generosa tierra argentina y con el trabajo de todos los días pudo cosechar sus frutos.

La piedra de escándalo se estrena en el Apolo el 14 de abril de 1902. En la interpretación intervienen: Lea Conti (Rosa), Herminia Mancini (Leonor), Pablo Podestá (Manuel), José J. Podestá (Pascual), Antonio D. Podestá (don Lorenzo), Juan V. Podestá (don Pedro), etc.

¿Quién sabe cómo se hubiesen desenvuelto las actividades de los Podestá, si la empresa de Mariano Galé, a la que nos hemos referido antes, hubiera tenido éxito y logrado estrenar *La piedra de escándalo*, que se hallaba en cartera? Y que si no había sido ofrecida en una temporada anterior fue porque el actor español, el galán, que debía interpretar a Manuel, puso ciertos reparos por tener que cantar las décimas del segundo acto. Pablo Podestá corporiza cabalmente el personaje, y compone la música de las décimas que habrán de cantar y serán tan celebradas, hasta hacerse famosas y alcanzar vida propia.

La piedra de escándalo es, como se ha dicho, "la piedra de toque" de la

nueva etapa que se encuentra cumpliendo la escena nativa. El éxito que los Podestá de don Pepe logran con *La piedra de escándalo* es, en cierta manera, semejante, aunque otro sea el nivel (ni mejor ni peor, otro), al obtenido por *Juan Moreira*, de Gutiérrez, a fines de 1890. Puede decirse que ambos "sucesos" se encadenan y se explican.

Martín Coronado, al principio esquivo y reticente frente a los Podestá, es totalmente ganado, y se pone por entero en sus manos con gran entusiasmo. Por eso el elenco repone, con singular atracción, varias de las obras que le estrenaran las compañías españolas. Coronado puede volver a escuchar, pero con el acento que en verdad les corresponde, *Justicia de antaño, Cortar por lo más delgado* y *Salvador*.

Los triunfos de Coronado deciden a Nicolás Granada, otro autor que no estaba muy convencido de la capacidad escénica de los Podestá, a entregarles *¡Al campo!*

Como cierre triunfal de ese año 1902, el 24 de diciembre, los Podestá ofrecen *La piedra de escándalo*, de Coronado, juntamente con un acto de Nicolás Granada que se titula *Noche buena*.

¡Al campo!

Nicolás Granada es el segundo autor importante que aparece en el desarrollo de la etapa. Sin menospreciar los aportes valiosísimos de los nombrados Soria, García Velloso y Payró, y de tantos otros, una cantidad sorprendente, que colaboran con eficacia en el cambio de programa casi diario. Para dar una idea de la tarea abrumadora cumplida por los Podestá del Apolo, baste decir, que en dos años (desde el 6 de abril de 1901 hasta el mismo día y mes de 1903) el elenco pone en escena 185 obras con un total de 265 actos. Nicolás Granada nace en Buenos Aires en 1840 y fallece en esta misma ciudad en 1915, a los 74 años. Empieza la carrera de Medicina, pero la abandona por la atracción que siente por el periodismo y la narrativa. En 1864 estrena su primera pieza, *De novio y padrino*, animada por la compañía española de Juan Berenguer. Interviene en la guerra del Paraguay como ayudante de campo del general Mitre, pero sin dejar nunca el periodismo. Al retornar del frente colabora en las principales publicaciones de Buenos Aires y en 1870 lleva a

escena *Lluvia de sobrinos*, juguete cómico escrito en colaboración con Lucio V. Mansilla.

La primera obra con ciertas ambiciones (las anteriores han sido entretenimientos de menguado interés), es *I fiore del morto*, que presenta en Montevideo la compañía italiana de Andrés Maggi, y que cuando en 1904 se representa en castellano se llama Nina. En 1897 se conoce *Atahualpa*, drama histórico en cuatro actos y en verso. Sin embargo, la obra fundamental y más representativa de su dramática es *¡Al campo!*

¡Al campo! es una comedia costumbrista en tres actos, entre ciudadana y campesina, con personajes que de inmediato quedan de pie sobre el escenario y se desarrolla con gran soltura, afilada intencionalidad y gracia. Granada aparece sumamente hábil al mostrarnos el encontronazo primario, pero efectivo, entre la ciudad y el campo. La ciudad, representada por dos vivillos porteños, dos malandrines de marca mayor, y el campo corporizado por espíritus ingenuos, elementales, casi, aunque siempre nobles y buenos a carta cabal.

Los dos primeros actos pertenecen a una comedia costumbrista ejemplar, que en el tercero pierde pie y se desequilibra lamentablemente (o al autor le flaquea la pluma y se le escapan los personajes y los hilos de la acción). Al cambiar radicalmente de ámbito (los dos primeros actos ocurren en la Capital Federal y el tercero en una "estancia antigua" de la Provincia de Buenos Aires) el desarrollo pierde fuerza y cae en lo convencional y en lo ingenuo. A pesar de esta falla, pues lo es, se trata de una de las comedias costumbristas más sobresalientes de la dramática nativa. Enrique García Velloso, escribe: "*¡Al campo!* marcó en nuestro teatro dos jalones: la selección del público y la transformación del intérprete, que abandonó los arreos gauchos y vistió la indumentaria ciudadana". En parte es verdad; pero los personajes principales siguen siendo gauchos, gente del campo ganadero criollo.

¡Al campo! se estrena en el Apolo el 26 de septiembre de 1902. En el reparto figuran: Lea Conti (Gilberta), Herminia Mancini (Dolores), María C. de Muez (doña Fortunata), Pablo Podestá (quien tiene 27 años y da vida a don Indalecio, de 58), José J. Podestá (Gabriel), Ubaldo Torterolo (don Timoteo), Antonio Podestá (Fernández), Pepito Petray (Palemón), etc.

El éxito de *¡Al campo!* sirve para rubricar brillantemente la temporada del Apolo y, al lograrse la consolidación de los Podestá de don Pepe (tarea en

la que mucho ha tenido que ver la mano diestra de Ezequiel Soria), se logra, como consecuencia, la afirmación definitiva de la escena nacional.

A los Podestá de Jerónimo habremos de encontrarlos al año siguiente, 1903, en el Teatro de la Comedia, cuando Florencio Sánchez estrene *M'hijo el dotor.*

a - Mariano Galé

Cumplimos con un deber de justicia al ocuparnos hoy, en columna de honor, de Mariano Galé, el distinguido artista que tanto nos ha hecho gozar con sus cultas veladas del Teatro Nacional.

De los artistas españoles que nos han visitado, ninguno ha reunido las condiciones artísticas de Mariano Galé.

Rafael Calvo era el sumo pontífice de una escuela única; más que actor dramático, era el que anunciaba al mundo intelectual que el teatro lírico conservaba aún vida lozana; Calvo no representaba: cantaba en la escena tiradas de versos hermosísimos, que arrullaban el oído con sensaciones de música extraña.

Antonio Vico llegó a nosotros, vencido por el tiempo, con la cabeza cubierta de laureles, pero la garganta fatigada y los nervios gastados de tanto sentimiento artístico.

Mariano Galé no posee las cualidades extraordinarias de aquellos dos colosos, que durante tantos años sostuvieron con sus hombros de cariátides, el esplendor del teatro castellano, pero en cambio tiene Galé juventud, discreción, buena voz, nervios delicados y temperamento de artista superior.

Nota aparecida en un periódico de Valparaíso,
que se encuentra en el álbum de Mariano Galé.

Llegaba la avalancha y Galé, pobre y cansado, halló refugio en una institución cuyos miembros lo sabían un benemérito del arte de la gran España. El Ateneo Hispano-Americano le ofreció el puesto de Intendente, que desempeñó durante seis años. De allí salió para ser director de Parravicini, en cuya compañía hizo fugaces apariciones, tal en un papel sin importancia de *Mauricio Norton*, de Belisario Roldan, en 1919.

Su esfuerzo ingente lo había agotado. Aquello que él llamaba "trabajar en el teatro" era realmente un oficio de obrero, que agotó su físico a los 72 años y le hizo perder la memoria.

A fines de setiembre de 1922 fue internado en el Hospital Ramos Mejía, donde murió el 11 de octubre de ese año. (Había nacido en Murcia, España, en 1850).

José Antonio Saldías
Mariano Galé: benemérito del Teatro Argentino

b - Visitando el Apolo

El Apolo antes de ser tal fue un conventillo, como todos los locales de su clase. Unos señores lo construyeron sobre terreno ajeno, con ciertas cláusulas; sobrevino un pleito de varios años y lo perdieron.

Después de su inauguración por Concepción Aranaz, en marzo de 1892, hubo algunas temporadas más o menos felices. Mientras duró el pleito, el Apolo estaba poco menos que abandonado.

Era el refugio de cuanta compañía aventurera intentaba probar fortuna. Se alquilaba por cualquier precio. Se daban bailes frecuentados por gente de la más baja estofa. Aquello parecía no tener dueño.

(...) Del fondo del escenario se extrajeron infinidad de carradas de basura depositada allí desde mucho tiempo atrás. Yuyos crecían en las hendijas del escenario.

Las baldosas de los corredores estaban flojas. Por todas partes humedad, goteras, caños rotos. Una verdadera ruina. Para ponerlo medianamente usable ¡se gastaron 4.500 pesos!

Ese fue el teatro que ocupamos pocos días después de la separación de Jerónimo y los suyos.

JOSÉ J. PODESTÁ
Medio siglo de farándula. Memorias

c - Ezequiel Soria

Soria es un olvidado y un olvidado injustamente.

EDMUNDO GUIBOURG

¿Cuáles son los valores de Ezequiel Soria?

El haber creado la zarzuela criolla; el haber sido maestro de actores; el haber cultivado el sano costumbrismo; el haberse convertido en fuerza depuradora del teatro argentino, consagrando a tan noble propósito su talento, su juventud y su propia economía.

ISMAEL MOYA
Ezequiel Soria, zarzuelista criollo

(...) Se puede decir que Soria cambió la fisonomía del teatro nacional poniéndolo sobre otros carriles. Su función directiva dio resultados justamente olvidados por comentaristas doctos o autores muy preocupados de su ego que disfrutan hoy de las batallas ganadas por otros. Debemos colocar definitivamente a Soria en el lugar que le corresponde. Fue primordial orientador de un movimiento para el que contó –también hay que reconocerlo– con la ductilidad y la capacidad de trabajo de la familia Podestá.

JACOBO A. DE DIEGO

Figura consular, la de Ezequiel Soria, aquel gran animador de la dramaturgia criolla, señor de las noches conversadas y bohemias, que llegaba invariablemente al filo del puchero de las doce pasado meridiano, como se decía entonces, para ocupar el puesto en El Tropezón.

Tullido, imposibilitado de moverse, con lluvia, canícula, viento o frío, allí estaba don Ezequiel, hecho un ovillo, para pilotear recuerdos y constituirse en la cabecera invariable del cenáculo, hasta que ya alto el sol, emprendía la retirada hacia su casona de Parque de los Patricios.

(...) Había que ayudarlo a subir a la enclenque y desvencijada catramina, o bien al coche de plaza, hasta cuya cimera se trepaba trabajosa y doloridamente, en la lucha titánica que establecía su voluntad contra la parálisis y la debacle física.

CÁTULO CASTILLO

d - "Orden municipal"

El Apolo empezó a conquistar nombre. Su sala se veía de cuando en cuando honrada por familias distinguidas, que asistían por simple curiosidad; pero la concurrencia en general se componía de un público abigarrado, en el que podía contemplarse, junto a un compadrito, una delicada señorita; al lado de un jornalero sin camisa, con pañuelo negro cruzado sobre el pecho, una vieja con gran pamela. Muchas veces me situaba en el vestíbulo para observar la heterogénea concurrencia.

En noches calurosas no faltaba quien, en camiseta de punto y pañuelo al cuello, con el saco al hombro, entraba campante a ocupar su platea.

Comprendí que aquello era impropio de un teatro, y podía ser motivo de descrédito para todos, y resolví corregir la mala costumbre de cierta clase de gente que, por ignorancia, iba al teatro con la misma ropa que usaba en el

trabajo diario. Para poner remedio a ese mal, les dije a los porteros:

–Desde hoy, no dejen pasar a ninguna persona que no tenga camisa o se presente mal vestida.

–¿Y si trae la entrada, qué hacemos?

–La manda a tertulia.

–¿Y si protesta?

–Le dicen que es orden municipal; que la Municipalidad así lo ordena.

JOSÉ J. PODESTÁ

Medio siglo de farándula. Memorias

e - *La piedra de escándalo* llega al Apolo

¿Quién podía sospechar que de aquella temporada improvisada, sin plan, sin propósitos artísticos ulteriores, sin otro fin que el de seguir trabajando en un escenario como hasta entonces se había trabajado en el redondel de la carpa nómada, iba a realizarse la etapa más gloriosa del incipiente teatro argentino? ¿Quién podía imaginarse que de aquel plantel de actores, acróbatas, dueños de *menageries* zoológicas, malabaristas y saltarines, contratados a partido de un anticipo de cooperativa artística, habrían de surgir los elementos más destacados de la escena nacional contemporánea?

(...) Por casualidad fue invitado Ezequiel Soria a ocupar el puesto de director de la compañía de los hermanos Podestá, y por casualidad estos actores estrenaron *Política casera*, que su flamante director tenía destinada a la compañía de la eminente María Tubau; por casualidad asistí yo a ese estreno y entusiasmado por el éxito de Soria, escribí *Jesús Nazareno*; por casualidad fue Roberto J. Payró una noche espectador de mi obra y se comprometió a escribir *Canción trágica*... La temporada se desarrollaba en forma tan brillante que hubimos de pensar en serio en magnificar el repertorio incitando entonces a los amigos ya adiestrados en las lides del teatro a que llevasen sus obras al Apolo. ¡Cuántas burlas y desprecios recibimos en aquel entonces por parte de los que se creían literariamente disminuidos al imaginar tan siquiera que los bárbaros, los gauchos, los compadres del Apolo, pudieran representar sus obras! Satisfacción grande fue para nosotros ver a esos mismos literatos, después de los triunfos de *¡Al campo!* y *La piedra de escándalo*, mendigar la aceptación de un drama o de una comedia a los bárbaros, a los gauchos, a los compadres del Apolo. Y he aquí que una noche en que era improrrogable el cambio de cartel, se me ocurrió ofrecerles a Soria

y a Pepe Podestá *La piedra de escándalo*, sin previo consentimiento de su autor.

(...) *La piedra de escándalo* se ensayaba por las tardes con un interés y una emoción y una fe tales, como no he vuelto a comprobar en ninguno de los ensayos de obras argentinas. Padrón pintaba las decoraciones, mientras Soria, con una paciencia benedictina, enseñaba a los cómicos a recitar en verso. Iba a empezarse a anunciar públicamente el próximo estreno... y el autor lo ignoraba en absoluto.

(...) Apenas me oyó (Coronado), se opuso terminantemente a que cómicos criollos representasen su obra. Él no los conocía; no los había visto trabajar nunca. "¡Imposible!... ¡Imposible!", decía con su voz gangosa. "Cuando Mariano Galé forme compañía, veremos..." Soria, que conservaba íntegramente su tranquilidad catamarqueña, le dijo a don Martín: "Le propongo que nos permita ensayar la obra sin previo anuncio y sin que ello comporte ningún compromiso suyo para nosotros; usted asiste a un ensayo cuando yo le avise, y si la interpretación le parece buena, otorga usted el permiso para el estreno. Si le parece mala nos lo prohíbe usted y tan amigos como siempre..." "Así, sí –respondió Coronado–. En esas condiciones sí. De otra manera, imposible, imposible!". El "imposible" lo decía pinchando la madera de la mesa con una lezna de agujerar papel que a mí se me clavaba en el alma.

(...) Don Martín no dijo ni no, ni sí, después del ensayo... En sus ojos garzos brillaba una profunda emoción. El estreno de *La piedra de escándalo* constituyó, breves días después, un éxito clamoroso que aún no ha sido superado en popularidad y difusión por ninguna otra obra dramática argentina.

ENRIQUE GARCÍA VELLOSO
Memorias de un hombre de teatro

f - "No ve amigo... ¡ya va a hacer una sonsera!..."

Terminada su comedia *¡Al campo!*, don Nicolás Granada recabó la autorizada opinión de don Bartolomé Mitre, su amigo particular.

Varios días tuvo en su poder el general Mitre la citada obra, y cuando volvió su autor para oír la opinión de quien había dedicado no pocos años de su vida a las letras nacionales, se encontraba en el mismo despacho el doctor Carlés, miembro entonces, según creo, de la redacción de *La Nación*.

–Amigo Granada –dijo don Bartolo– he leído su comedia y la conceptúo muy buena, muy criolla y, sobre todo muy porteña. Lo felicito sinceramente. ¿Y quién le va a representar la obra, don Nicolás?

–Una compañía española.

–No ve, amigo... ¡ya va a hacer una sonsera!...

–¿Por qué, mi general?

–Porque su obra es muy nuestra y para hacerla bien hay que sentirla y decirla como decimos nosotros. Llévela, amigo, a los Podestá, que son criollos, y sólo ellos sabrán representársela bien. Vaya, y lo felicito nuevamente.

José J Podestá

"Una opinión de Mitre",

en *Medio siglo de farándula. Memorias*

Florencio Sánchez

capítulo 4

La etapa

José J. Podestá (un tanto olvidado ya de su celebrado Pepino 88), sigue al frente de sus huestes en el antiguo teatro Apolo de la calle Corrientes 1388, después de haber logrado, en 1902, una atracción popular masiva con obras como *La piedra de escándalo*, de Martín Coronado, y *¡Al campo!*, de Nicolás Granada. A pocas cuadras del lugar se encontraba el Teatro de la Comedia (demolido por exigencias del trazado de la Avenida 9 de Julio) y, al año siguiente, se instala allí Jerónimo Podestá con la rama recién separada de la fabulosa familia de los Podestá. Puede decirse que si 1902 es el año del Apolo, 1903 marca el comienzo brillante de la sala de la Comedia. Si el Apolo acerca a su escenario a autores como Ezequiel Soria y Enrique García Velloso (además de los ya nombrados), hace debutar como dramaturgo a Roberto J. Payró, y seguirá una huella que ya no habrá de interrumpir al ofrecer una cartelera de autores nacionales renovada permanentemente, la Comedia facilita la incorporación definitiva a nuestra dramática de Florencio Sánchez y la aparición, sorprendente en su momento, de Gregorio de Laferrère.

Durante la que se nombra como "época de oro" (y abarca, idealmente, desde la afirmación de la escena nativa por José J. Podestá, hasta el fallecimiento de Florencio Sánchez muy lejos, en Milán, a fines de 1910), van apareciendo y se destacan autores que realizan aportes de gran significación para el desarrollo coherente de nuestra dramática, como Pedro E. Pico, José León Pagano, Julio Sánchez Gardel, Alberto Ghiraldo, José de Maturana, Alfredo Duhau, Vicente Martínez Cuitiño, Alberto Novión, Enrique Buttaro, Carlos Mauricio Pacheco, entre tantos otros. Aunque la etapa puede sustanciarse en tres nombres señeros que la conjugan y conducen: Roberto J. Payró, Florencio Sánchez y Gregorio de Laferrère.

Salas teatrales de Buenos Aires

Antes de entrar en el tema propuesto, que gira en torno a la vida y la obra de Florencio Sánchez, conviene señalar las incorporaciones de nuevas salas en el área de la Capital Federal. Con el transcurrir de los años, muchas de ellas, así como otras de anterior data, serán ocupadas por elencos nacionales que se van formando. Todos parten, en realidad, de la primera separación de los Podestá, allá por 1901, con las ramas de José J. y Jerónimo, cada una por su lado, que siguen produciendo brotes vigorosos. Por ejemplo, cuando Pablo Podestá se aleja de su hermano Pepe y forma una compañía propia, aquél contrata a Florencio Parravicini, hasta entonces tirador al blanco notable y atracción de varieté. Luego será el propio Parravicini, convertido ya en bufo desopilante y exitoso, el que dará vida y aliento a una nueva compañía compuesta por intérpretes nacionales. Ellas son las que empezarán a cubrir los escenarios antes ocupados, prácticamente por completo, hasta fines de siglo, por los elencos extranjeros de los diversos géneros.

A partir de 1901 se inauguran teatros importantes o de medio tono, como el Libertad (Ecuador al 500). En 1902 aparece un nuevo Libertad, por Flores (José G. Artigas 80). Al año siguiente inician sus actividades el Marconi (Rivadavia 2330) y el Nacional Norte (Santa Fe 1860), convertido hoy en el cine Grand Splendid. De 1905 datan el Royal Theatre (Corrientes 835) que en distintos años se fuera transformando en el cabaret Pigall y el restaurante Tabarís. También de 1905 es el Coliseo (Marcelo T. de Alvear 1125). De 1906 son el Scala (Esmeralda 449), luego Maipo, y el Nacional, levantado por Jerónimo Podestá y su gente (Corrientes 960). En 1908 se agregan el Nuevo (Corrientes 1528), que después será Teatro del Pueblo (en la actualidad en aquel predio más el de un viejo cine que funcionaba a su vera, se levanta el monumental Teatro Municipal General San Martín de estos días); el teatro Euterpe, de la Boca (Almirante Brown y Olavarría), y el Avenida (Avenida de Mayo 1222). En 1909 se incorporan el Variedades de Plaza Constitución (Lima 1615), el Olimpo (Pueyrredón 1463), El Ateneo (Corrientes 699) y el Buenos Aires (Cangallo 1053), los cuatro desaparecidos. En 1910, finalmente, entran en actividad el teatro Solís (Bernardo de Irigoyen 1431), el Ligure y el Olimpia, ambos en la barriada de la Boca.

Figura y personalidad de Sánchez

"Alto, flaco, encorvado, con aquella cara mansa y algo aindiada a la que los ojos saltones y encapotados, el labio inferior caído y la mandíbula larga daban cierto aire de bobería, tenía el aspecto vulgar de un muchacho bueno y nada más". Es el trazado físico de Roberto E. Giusti, que se amplía con la imagen de las manos de Florencio que nos alcanza Rodolfo González Pacheco: "Eran tan largas que parecía que no empezaban en sus muñecas sino en sus hombros. O más adentro. Esto es. Empezaban más adentro. Del corazón le nacían y por eso no podía tenerlas quietas". Alfredo L. Palacios lo recuerda recorriendo la barriada de la Boca, en plena campaña electoral, allá por 1904. "Florencio Sánchez –testifica– era un muchacho flaco, desgarbado, que frecuentemente tenía hambre y frío. Sus ojos negros, entornados, de mirada dolorosa y sin luz, impresionaban. Recuerdo, todavía, la impresión amarga que me hizo cuando lo oí hablar con su labio colgante y su aspecto de hombre ajeno a todo lo que lo rodeaba". Era, sin duda, una personalidad extraña que tal vez llevara a la confusión y despistara, si sólo se tomaba el aspecto exterior (si nos quedamos con la imagen de Cristo romántico y doliente que el estupendo escultor Agustín Riganelli ha perpetuado en el bronce) pero, y vuelven a ser palabras del mismo Palacios: "Bajo la apariencia de un sonámbulo, había en Florencio un fuego interior difícil de apagar". No se explicaría de otra manera su denodada militancia política libertaria, en la que a menudo tuvo que poner en juego su vida, ni toda su obra, inusitada no sólo por esa apariencia engañosa, sino, también, por el ámbito teatral de entonces.

Florencio Sánchez escribe en una de sus famosas *Cartas de un flojo*: "Casualidad es que no nazcamos los orientales arrullados por el estruendo de un motín; en seguida, a la vez que decir papá o mamá, la solicitud paternal nos enseña a pronunciar el nombre del caudillo de su preferencia; en las escuelas elementales aprendemos geometría o gramática blanca o colorada, y a rompernos la crisma a pedradas por el caudillo de uno u otro color". Pues bien, Florencio nace el 17 de enero de 1875 y, dos días antes, el 15, había estallado un motín militar que depuso al presidente José E. Ellauri.

Blancos y colorados avanzan enfrentándose desde el fondo de la historia oriental, enarbolando las banderas adversarias de dos generales: Fructuoso Rivera, colorado, y Manuel Oribe, blanco. Durante el asedio de Montevideo

los blancos se unieron a nuestros federales en el ataque, y los colorados con nuestros unitarios para defender la plaza. Esta puede ser una manera para intentar una identificación aproximada. El repetido encontronazo ha seguido desde entonces y explica, juntamente con razones de variada índole, los altibajos y rémoras producidos en el desenvolvimiento político-económico de la nación hermana.

Luego de cumplir los estudios primarios y dejar incompletos los secundarios en su patria, Florencio es empleado gubernativo y comienzan a mostrarse sus inquietudes de periodista. En esta última actividad hace gala de tanta desenvoltura y agudeza que, finalmente, le cuesta el puesto público. Integra un cuadro escénico de aficionados y, por su condición de "blanco" participa en su país en la revolución que, en 1897, se produce contra el presidente Juan Idiarte Borda.

En otra de sus *Cartas de un flojo* esboza una reseña histórica con la actitud que le otorga la propia experiencia. "Allá por el año 1895, considerando nosotros los blancos: primero, que hacía treinta y tres años que no gobernábamos; y segundo, que Idiarte Borda lo hacía muy mal, decidimos adoptar el recurso extremo de las armas para reconquistar el Estado y labrar la felicidad de la patria". Añade en dura acusación: "Deshecha la montonera de Saravia, organizamos las nuestras y poco después pisábamos las cuchillas de la patria –¡Viva la patria! ¡Abajo los salvajes! ¡Abajo los ladrones!– y nos entregábamos a matar gente, a carnear vacas y destruir haciendas, alambrados, puentes, telégrafos y vías férreas, en nombre de nuestros hollados derechos, con tan patriótico ardor que en ocho meses de correrías no dejamos herejía en perspectiva ni por proyectar".

Consternado por el clima que lo rodea y envuelve a raíz del levantamiento de 1897, y luego de participar en varios encuentros que cada vez lo confunden más –pues no logra entender por qué "blancos" y "colorados" se persiguen y matan, de manera tan encarnizada–, deserta de la lucha y pasa al Brasil. Concertada la paz retorna a Montevideo, donde toma contacto con el Centro Internacional de Estudios Sociales, cuyo lema libertario es "El individuo libre en la comunidad libre". Allí dicta conferencias con ardoroso fervor anárquico e interviene en el elenco de aficionados de la institución. A ese tiempo pertenece un "scherzo" en un acto que titula *Puertas adentro*, un diálogo incisivo, con rasgos elementales pero jugosos, entre dos sirvientas que

ponen en descubierto sobre el escenario las trapacerías y desvergüenzas de sus respectivos patrones y, con el cambio de sobres de unas cartas que éstos se dirigen entre sí, se proponen crear un conflicto con tintes pícaros y burlescos. Y vengarse, claro, de todas las humillaciones a que ambas mujeres se ven sometidas por la fuerza de los "poderosos".

Pero la pieza que más importa de ese momento es *Ladrones*, con la que Sánchez interviene en un espectáculo teatral organizado por el Centro. Interesa no tanto por sus valores en sí, que son muy menguados, sino porque resulta una especie de borrador del sainete que titula *Canillita* y luego se hará muy popular, como ya se verá. Por ahora cabe señalar que el texto de *Ladrones* se creía perdido, hasta que revolviendo viejos papeles muy añejos de su archivo, el profesor Juan José de Urquiza, que es, además, un estudioso de nuestro teatro, encontró una copia de la pieza que le había sido obsequiada, hacía ya muchos años, por el escritor uruguayo Edmundo Bianchi. Se encuentra en un cuaderno de tapas marrones, muy descolorido, con veinte páginas escritas a mano, hasta la contratapa (lo que hace que en realidad las páginas escritas sean veintiuna). El cuaderno dice pertenecer a Themis Maestrini, quien hizo una copia autógrafa de la obra y pudo ser, tal vez, la primera intérprete femenina de dicho texto, que consta de dos partes: "Pilletes", se llama la primera, y "Canillita", la segunda.

La gente honesta y *Canillita*

Florencio sigue en su labor periodística, yendo y viniendo sobre el Plata. Se traslada a Rosario y se hace cargo de la secretaría de redacción de *La República*, diario que dirigía Lisandro de la Torre quien, en una carta, confía su impresión personal sobre el Sánchez de esa época: "Era un bohemio incapaz de someterse a ninguna disciplina de trabajo, pero desarmaba siempre la severidad del director con un suelto feliz".

En el año 1900 se instala en Buenos Aires, donde continúa cumpliendo sus labores periodísticas que alcanzan, asimismo, a publicaciones de Montevideo. Al año siguiente retorna a Rosario y reingresa en *La República*, aunque ya no se encontraba Lisandro de la Torre en la dirección. El nuevo dueño era un tal Emilio O. Schiffner. El diario participa de manera intensa en

el movimiento sindical hasta convertirse, en manos de Florencio, en una tribuna de protesta obrera. Tan es así que al adherir Sánchez a la huelga de gráficos que se produce por entonces en el propio diario, Schiffner lo despide.

Siempre en Rosario, Florencio intenta estrenar *La gente honesta*, "sainete de costumbres rosarinas", arreglo y adaptación de una pieza que tenía escrita, *Los curdas*, y en Buenos Aires no había interesado para ser llevada a escena. La firma con el seudónimo de Luciano Stein y la entrega a la compañía española de zarzuelas de Enrique Gil, que se encuentra actuando en el Nuevo Politeama de la ciudad, y es aceptada. Ya está todo dispuesto para el estreno cuando Schiffner se entera del propósito que busca ponerlo en ridículo y, con su gran influencia en planos de la autoridad local, consigue que el espectáculo sea prohibido. Se produce un gran tumulto a la salida del teatro y Florencio es detenido por alborotar en la vía pública. Pero esa misma noche, el texto íntegro de *La gente honesta* aparece en una edición extra de *La Época*, publicación que acababa de fundar Sánchez con otros compañeros periodistas.

El 1° de octubre de ese mismo año, otra compañía española de zarzuela, la de Enrique Lloret en la que actuaba la tiple Julia Iñíguez, y estaba cumpliendo una temporada en el Teatro de la Comedia, de Rosario, estrena la nueva versión de la antigua *Ladrones*, que ahora lleva por título *Canillita*. El diario *La Capital* del día siguiente hace el elogio del espectáculo: "*Canillita*, la preciosa obrita de Florencio Sánchez, estrenada anoche en la Comedia, ha sido un verdadero éxito para el inteligente autor y para la compañía".

Al ocuparse con cierto detalle de los intérpretes, expresa: "La Iñíguez supo caracterizar admirablemente y a satisfacción de todos el papel de Canillita". Faltaría señalar que la música de los cantables de la obra había sido compuesta por el maestro Cayetano Silva, el autor asimismo de la *Marcha de San Lorenzo* que ese mismo año de 1902, sería consagrada como marcha oficial del Ejército Argentino.

Catita

Mientras ocurría lo narrado, el joven Florencio se había enamorado perdidamente de una muchachita entrerriana con la que trabara amistad en una de sus estadas en Buenos Aires. Se llamaba Catalina Raventos, pero se la

conocía como Catita. Resultan enternecedoras e insólitas, en cierta manera, las cartas que le envía Florencio desde Rosario. La echa mucho de menos y, en uno de esos escritos, le advierte que en el próximo viaje se la llevará con él, pues no puede estar más tiempo solo y lejos de ella. Catita retribuye por entero el cariño de Florencio, pero en la casa de la muchacha se le crea una severa oposición por tal noviazgo, al enterarse los padres de las actividades periodísticas de Florencio, así como de sus inclinaciones bohemias y de su tan temida, hasta el sobresalto, ideología libertaria. Como la muchacha no cede a las presiones de los suyos para que abandone a novio tan peligroso, emplazan a Florencio para que se resuelva y se case de una buena vez. Él replica, entonces, que por el momento no dispone de lo necesario para mantener un hogar, pero que se casarán en cuanto sea célebre. Una humorada, tal vez, pero que evidencia, una vez más, el carácter y la seguridad que, insistimos, quedan un tanto velados por el romanticismo de la hermosa imagen riganelliana.

M'hijo el dotor

Florencio Sánchez era amigo de Joaquín de Vedia (1877-1936), crítico teatral del diario *Tribuna*, y a él le llevó los originales de una obra que se titulaba *Las dos conciencias*. A de Vedia le pareció un mal título (que lo confundía, además, con *La due coscienze*, del italiano Gerólamo Rovetta), pero quedó entusiasmado con el manuscrito. Fue a verlo a Ezequiel Soria, quien en esos momentos ejercía la dirección del elenco de Jerónimo Podestá en el Teatro de la Comedia, y le confió alborozado: "Creo que tengo en mi poder la mejor pieza dramática escrita hasta hoy en Buenos Aires". Soria leyó la obra y comenzó inmediatamente el ensayo, aunque ya con otro título debido a de Vedia: *M'hijo el dotor*.

Estrenada el 13 de agosto de 1903 *M'hijo el dotor* constituyó el éxito teatral de aquellos días y decidió en Sánchez su carrera de autor dramático. En la pieza se desarrollan, con una actitud disconformista que a muchos molestó, dos conceptos morales ("las dos conciencias", según el autor) que, a su juicio, se hallaban en pugna: uno viejo y convencional, que por esa causa sucumbía; otro, nuevo y leal al hombre y a su naturaleza, y que por eso se imponía. Si bien el entrenamiento se produce entre don Indalecio (el padre) y su hijo Julio (el

"dotor"), el personaje que resulta más entrañable y trascendente es el de la joven Jesusa, que entrega su amor y es capaz de defenderlo a toda costa. El tema y su desarrollo, con las implicancias del caso, provocaron vivas polémicas entre los espectadores y en los críticos, y todo ello colaboró para hacer aún más popular el nombre de Florencio Sánchez.

Y se sintió tan "célebre" que, como lo había prometido, a un mes y días del estreno de *M'hijo el dotor*, Sánchez se casó con Catita. José Ingenieros y Joaquín de Vedia fueron los padrinos en la ceremonia.

La Gringa

Al año siguiente (1904), mientras Gregorio de Laferrère hacía su sorprendente presentación como diestro comediógrafo con *¡Jettatore!*, y Roberto J. Payró afirmaba su teatro con *Sobre las ruinas*, Florencio Sánchez repone *Canillita* en la Comedia, con Blanca Podestá haciéndose cargo del protagonista. Tal es el éxito que se logra, que a partir de entonces los vendedores callejeros de diarios de ambas orillas del Plata son nombrados "canillitas". Ese año estrena, también, tres nuevas obras: *Cédulas de San Juan*, un sainete campesino con desenlace dramático; *La pobre gente* otra recia pintura de la miseria en un conventillo ciudadano, como en *Canillita*, y *La Gringa*. En esta última, una comedia campesina, es la única vez que Sánchez entona, de la manera más resuelta, su honda esperanza en el porvenir a través de la pareja humana que oficia de síntesis venturosa. Capta con exactitud la transformación que se estaba operando en nuestros campos para dar cabida, juntamente con el hombre criollo de a caballo, al labrador gringo. Don Nicola, el "tano", es un colono práctico que necesita sembrar y no comprende que un ombú que no sirve "ni pa leña", pueda interferir sentimentalmente en la reestructuración de su chacra. Don Cantalicio, el criollo, por su parte, con todo su pasado legendario gaucho a cuestas, ha hecho del "árbol criollo" en cuestión, un añejo y sagrado altar tradicional. Antes de la caída del telón final, Sánchez lanza su idea en síntesis lograda por su trascendencia social y su intensa calidad dramática. Victoria (nombre simbólico), hija del colono gringo inmigrante, ha mezclado su sangre con la de Próspero (otra alegoría), el hijo del gaucho que ya sabe manejar máquinas agrícolas. El autor hace que uno de los personajes

exclame alborozado, al verlos juntos: "¡Mire qué linda pareja! Hija de gringos puros... hijo de criollos puros. De ahí va a salir la raza fuerte del porvenir".

Año excepcional

1905 fue un año excepcional y memorable para la escena nacional. Payró estrena *Marco Severi*, que contiene una aguda crítica social; Laferrère ofrece *Locos de verano*, comedia-vodevil (o vodevil criollo), colorida, chispeante y desbordante de humor irónico; Sánchez, por su parte, presenta un sainete pintoresco, *Mano santa*, y tres obras principalísimas de su dramática: *En familia, Los muertos* y *Barranca abajo. En familia* es el reflejo amargo de la descomposición de un hogar de la clase media porteña de la época. Existen en la comedia, desarrollada con habilidad, tres personajes muy bien delineados: Jorge, el padre y jefe de la familia, que vive en plena trampa para obtener dinero y se hunde con los suyos; doña Mercedes, la madre y la víctima más directa de ese hogar en bancarrota, que padece porque ha tomado conciencia de la situación y de su responsabilidad, y, por último, Eduardo, un ser joven pero abúlico que, al no encontrar otros alicientes en el medio desquiciado que es su casa, se deja llevar por la modorra, el mate, los solitarios y por su pasión por el "atorrantismo".

El tipo más flojo es Damián, noble y animoso, pero de trazo un tanto forzado, y hasta ingenuo, por el empeño ejemplarizante. Emilia y Laura son dos "pequeñas ridículas", de certera ambientación local, que quieren vivir lo que no tienen y no se ganan, y aparentar lo que no son. Jorge es la personalidad mejor definida en sus contradicciones. Sabe que es un jugador y un perfecto canalla, pero no puede evitarlo. El juego llega a ser la evasión para escapar de la crisis que vive su hogar, y la alimenta a costa de todo. Hasta del sacrificio y la deshonra de su hijo Damián, quien se ha propuesto la heroicidad de sacar a flote la casa que, en definitiva, es también la suya. Cuando, en pleno conflicto, Damián pregunta a su padre si la situación no tiene remedio, éste responde lúcido y con total seguridad de lo que dice: "Absolutamente". Y puntualiza: "Constituimos nosotros, y es mucha la gente que nos acompaña, una clase social perfectamente definida, que entre muchos inconvenientes tiene el de que

no se sale más de ella". Es decir, no se la puede superar y alcanzar escaños sociales más altos. Apenas cabe luchar denodadamente para permanecer en ella, temiendo siempre el descenso paulatino o violento. Como Jorge es un ser consciente dentro de su inconsciencia como padre de familia y jefe de un hogar en bancarrota, explica a su hijo que sabe muy bien todo el daño que le ha hecho, al jugarse y perder, por supuesto, el dinero que le había entregado para levantar el compromiso comercial de un amigo. Su sinceridad llega hasta el desparpajo: "Tanto (lo sabe) que podría economizarte todo el interrogatorio, repitiendo las preguntas que yo mismo me he dirigido antes de cometer el crimen, mientras lo cometía, y después de realizarlo". Insiste: "Todo fue con deliberación y consciente".

En familia muestra a un hogar típico de clase media ciudadana, en grave crisis, con personalidades que no están preparadas para afrontarla y superarla, y el desquicio es tanto económico como moral. Hasta hacerse un juego vicioso. El crítico de *La Nación* señaló que era la obra "más completa" de Sánchez.

No creemos que *Los muertos* pertenezca a la "vida pobre", como en ocasiones se la ubica, sino a la clase media, y es una variante más de lo que Sánchez había expuesto en *En familia.* La decadencia de un hogar, cuyo jefe, Lisandro, carece de "carácter" y se envilece con la bebida. El propio personaje sabe y lo expresa que "todo hombre sin carácter es un muerto que camina". Pero Lisandro ni siquiera es capaz de ser un muerto de verdad. Ha comprado un revólver con la intención de matarse. No lo hace porque él ya se siente muerto. Además, desde su teoría de borracho empedernido, asegura que sólo los seres buenos padecen y mueren –"como Cristo"–, mientras los malos siguen viviendo.

En la escena final, Lisandro, muy bebido, clava un cuchillo en la garganta del amante de su mujer que hasta entonces había sido consentido y bien aprovechado. La situación era tan fuerte y violenta la noche del estreno que, al tener Pablo Podestá, que animaba a Lisandro, en sus brazos, ya mal herido, al amante interpretado por su hermano Pepe, el público de la platea, como arrebatado por un impulso, se levantó de sus asientos y se adelantó hacia el escenario. Al advertir el ruido que se producía en la sala, y un tanto alarmado, Pepe inquirió por lo bajo a Pablo sobre lo que ocurría y éste, totalmente identificado con su personaje, bramó también por lo bajo: "Morite y después lo sabrás".

Como lo señalara el crítico de *Tribuna*, *Los muertos* era "un trozo de vida arrojado a la escena". Consideraba que si bien la arquitectura escénica parecía algo "deficiente", constituía la obra más vigorosa de Sánchez "desde el punto de vista teatral y desde el punto de vista humano". *En familia* y *Los muertos* resultan, pues, dos creaciones muy representativas de la reciedumbre y del talento dramático de Sánchez y de su propósito de llevar a escena testimonios de una miseria que no quedaba en la simple exterioridad económica, sino que cavaba, asimismo, hasta las raíces de personajes moralmente enfermos y en plena decadencia, para reflejar aspectos de una sociedad a la que consideraba en crisis.

Barranca abajo

Barranca abajo es la primera obra que estrena Sánchez en ese año de 1905. La hemos dejado para el final con el propósito de destacar su importancia. *Barranca abajo* es la tragedia por antonomasia de los campos rioplatenses. Pues si bien en algunas ediciones se consigna que la acción transcurre en Entre Ríos, lo cierto es que en el manuscrito de Sánchez, que se custodia como un tesoro en la Biblioteca Sarmiento, de Gualeguaychú, no se aclara el lugar. Todo indica, sin embargo que, escrita en el Uruguay, el problema se refería concretamente a sus tierras, aunque pudiera colocarse, sin demasiadas reservas, sobre las cuchillas entrerrianas. Algunas claves pueden ser la expresión de la vieja alcahueta lugareña, ña Martiniana, cuando nombra al "finao Artigas", y las referencias a que Aniceto "está poblando el Sarandí" (que lo hay entrerriano, pero también uruguayo). No desconocemos, y nos lo recuerda Roberto Ibáñez, que Entre Ríos fue una de las provincias que reconoció el protectorado del prócer oriental Artigas, pero estimamos que la alusión que hace don Zoilo, en una escena culminante del primer acto, a los "pleitos de reivindicación" no pertenecen a nuestro suelo y sí responden a la reacción de los antiguos dueños de las tierras no trabajadas y repartidas entre los que habrán de hacerlo, según el Reglamento Provisorio de la Provincia Oriental para el fomento de su campaña y seguridad de sus hacendados, dispuesto por Artigas en 1815. Como lo señala también el citado Ibáñez, "tras la caída del Libertador, y a lo largo de un siglo, se consumó aquí (en el

Uruguay), el sistemático despojo gradual de los donatarios artiguistas". Añade que Sánchez imagina entre ellos a los ascendientes de don Zoilo. Lo que no puede extrañar si se sabe que estos "pleitos de reivindicación" eran tan desdichadamente populares, que el escritor uruguayo Javier de Viana se refiere a ellos en uno de sus cuentos. Creemos que, con estos antecedentes, habrá de comprenderse mejor el desarrollo y algunas de las situaciones de *Barranca abajo.*

La obra es, indudablemente, no sólo la creación más sobresaliente y valiosa del teatro de Sánchez, sino también de toda la dramática rioplatense. Sánchez, severo antigaucho (en lo que el término significa como rechazo de una falsa mitificación literaria de lo gauchesco), parece ser atrapado aquí por la humanidad sangrante del viejo Zoilo, y por ello penetra en su tragedia y cala hondo en su encarnadura de agonista. Su tragedia, al ser burlado y robado por la ambición y la prepotencia del medio, ante el que se siente manoseado e impotente, y su amargura tremenda, desoladora porque, de pronto, al morir Robusta, la joven hija enferma y muy maltratada por los suyos con saña cruel, queda su pobre alma en carne viva y llega a la conclusión de que no vale la pena seguir viviendo. Decide ahorcarse. No por los otros, sino por él mismo, por su cansancio, y no poder soportar más el pisoteo de su honra. Al antiguo y respetado vecino don Zoilo Carabajal se lo ha ido despojando de todo, y como se dice en la obra: "Cuando uno se güelve pobre, hasta el apelativo le borran". Así ha quedado él siendo nombrado, apenitas, como "el viejo Zoilo". Por eso cuando Aniceto intenta evitar el suicidio de don Zoilo y le pide que se calme y no se desespere, el viejo gaucho, ya derrotado pero alzándose sobre sus ánimos, replica con hondura conmovedora: "Eso es lo mesmo que decirle a un deudo en el velorio: 'No llore, amigo, la cosa no tiene remedio'. No hay que llorar, ¡canejo!.. ¡Si quiere tanto a ese hijo, o a ese pariente! Todos somos güenos pa consolar y pa dar consejos. Ninguno pa hacer lo que manda". Ante el gesto de Aniceto, previene rápido: "Y no hablo por vos, hijo". Y sigue con sus razones: "Agarran a un hombre sano, güeno... honrao, trabajador, servicial, lo despojan de todo lo que tiene, de sus bienes amontonaos a juerza de sudor, del cariño de su familia, que es su mejor consuelo, de su honra... ¡canejo!.. que es su reliquia; lo agarran, le retiran la consideración, lo soban, le quitan hasta el apellido... y cuando ese desgraciao, cuando ese viejo Zoilo, cansao, deshecho, inútil pa todo, sin esperanza, loco de vergüenza y de sufrimiento resuelve acabar de una vez con tanta inmundicia de vida, todos corren a atajarlo: '¡No se mate, que la vida es

güeña!' ¿Güeña pa qué?". Cuando ya a solas se resuelve y trata de pasar el lazo por lo alto del mojinete de la puerta, se le engancha y se traba en el nido de un hornero, tironea fastidiado, procurando zafarlo, mientras reflexiona con profunda amargura: "Las cosas de Dios. Se deshace más fácilmente el nido de un hombre que el nido de un pájaro".

Barranca abajo comienza con el jugueteo de una comedia costumbrista campesina, pero se adensa, a los pocos tramos iniciales, con la entrada de don Zoilo. Hasta convertirse en la gran tragedia que si bien para algunos recuerda al *Rey Lear* shakespeariano, para nosotros se acerca entrañablemente a las angustias y la desesperación del tan lastimado Edipo de *Edipo en Colona*, de Sófocles. Don Zoilo es uno de los personajes mejor ahondados y expresados –por contenido y forma– de la literatura dramática rioplatense de todos los tiempos y un ser que se mantiene vivo en el repertorio más sobresaliente y significativo del teatro latinoamericano. Otros personajes que merecen ser destacados son Robusta, la muchacha todo pureza y candor a la que Sánchez ha debido sentir de manera muy profunda, pues le hace padecer el mismo mal que a él lo acosaba (la tisis), y ña Martiniana, la correveidile y alcahueta lugareña, tan pintoresca y cabalmente trazada. Son escenas para subrayar y ser releídas, la del final del primer acto, que muestra a don Zoilo enfurecido ante quienes intentan burlarlo una vez más; la del final del segundo acto que pone, en ingenua evidencia, el amor ilusionado que siente Robusta por Aniceto y, por fin, esa larga agonía de don Zoilo, ese prepararse para morir, que preceden al desenlace de la obra, en donde tienen tanta significación los largos silencios, el beber agua con ansiedad para dar un poco de refresco a sus entrañas en llamas, y el silbo tenue y monótono que se escapa de entre sus labios, como si le entonara una marcha fúnebre a su corazón.

Si bien se avivaron algunas polémicas, en torno al supuesto de que el hombre de campo no se suicida, el estreno de *Barranca abajo* fue otro jalón para Sánchez. El crítico de *Tribuna* decía que el autor era "el vigoroso observador y más fuerte evocador de costumbres, ambientes, tipos y escenas de la vida nacional y la personalidad artística más completa que haya salido de los escenarios del llamado teatro nacional".

Aparte de la satisfacción espiritual que sentía Florencio ante el éxito y los elogios que lo afirmaban en su fe de autor dramático, *Barranca abajo* le brindó cierta holgura económica al vender los derechos de la obra a José J. Podestá por dos mil pesos, que era una suma suculenta por entonces. Su íntimo amigo Luis

Doello Jurado alquiló y amuebló, con parte de esa suma, una casita en Banfield a la que Florencio se fue a vivir con Catita, rodeado de su jardín y sus pájaros, para seguir escribiendo y soñando el anhelado viaje a Europa.

El viaje a Europa

En 1906, ya en el apogeo de su fama, Sánchez estrena una serie de producciones de importancia despareja. Con *El conventillo*, zarzuela en un acto (texto del que no se dispone, pero podemos guiarnos por los comentarios de la época), y *El desalojo*, sainete de igual extensión, realiza variaciones dentro de una temática de la pobreza que ya le preocupara en *Ladrones* y se afirmara pocos años después en *Canillita*. Pero cada vez pensaba con mayor insistencia en ese viaje a Europa que, suponía ingenuamente, habría de consagrar su "celebridad".

En el deseo de disponer de obras que escapasen al cerco de lo regional (que Sánchez consideraba como una limitación y, por el contrario, es uno de los aspectos que tipifica y valoriza lo mejor de su teatro), y pensando en creaciones más universalistas que pudieran subir a los escenarios de Europa (Italia, Francia, España), escribe especialmente tres obras: *El pasado*, *Nuestros hijos* y *Los derechos de la salud*. Si bien en ellas no dejan de aflorar, en ciertas escenas, la fuerza y la garra dramáticas de Sánchez, el lenguaje suena a falso y retórico, lo que resulta tan raro en él. Mientras sigue ilusionado con ese posible viaje a Europa, a que lo han incitado ilustres personalidades teatrales europeas, como André Antoine, el director del Teatro Libre, de París, que llevaba su apellido, y los grandes actores italianos Ermete Zacconi y Giovanni Grasso, estrena seis piezas breves de variada significación: *Los curdas* (en realidad, la versión primera y que Sánchez adaptara en 1902, en Rosario, de *La gente honesta*), *La Tigra*, recio trazo dramático; El *cacique Pichuleo*, con música de Francisco Payá (cuyo libreto parece haber sido destruido por Pablo Podestá, que lo llevara a escena, por temor a la "yeta"), *Marta Gruni*, otro brochazo vigoroso de la vida miserable, a través de un personaje bien definido, y el sainete *Moneda falsa*. Conviene detenerse unos instantes en esta última pieza. Fue escrita especialmente para intervenir en el concurso que organizaba el Conservatorio Lavardén, con títulos forzados, en el Teatro Nacional.

A Sánchez le correspondió el de *Moneda falsa*, y por ello se vio obligado a poner al protagonista tal sobrenombre, y justificarlo, claro. Se trata de un joven que, no deseándolo, pero obligado por el medio de hampones de distinta calaña en el que vive, es traicionado, sobre todo sentimentalmente, por la mujer que quiere y, aunque no es culpable, conducido a la cárcel. Como lo observa Fernando García Esteban, "el personaje, Moneda falsa integra la serie de 'mosquitas muertas', tipo humano del que Florencio Sánchez obtuvo sus mejores individualidades escénicas; normalmente los utiliza para imponer al público –como también lo hace aquí–, un final inesperado de legítimo efecto". A mediados de mayo de 1909, Sánchez estrena (el mismo día en Buenos Aires y en Montevideo), *Un buen negocio*, que es la última obra que escribe y ha sido muy cuestionada, al considerarse que en ella ha habido retoques hechos por manos ajenas a las del autor.

Etretanto, Florencio realizó muchos intentos para poder viajar a Europa, pero todos le fracasan. Hasta que, por fin, el 25 de setiembre de ese mismo año, se embarca en el Príncipe di Udine, en carácter de "comisionado especial" del presidente uruguayo, doctor Claudio Williams, "para informar sobre la concurrencia de la República (Oriental del Uruguay) a la Exposición Artística de Roma". Quiere llevar con él a Catita, pero un amigo médico le aconseja que no lo haga. Le advierte: "Mal no estás, pero bien tampoco. Es mejor que no la lleves". Los amigos y compañeros de ambas márgenes del Plata le ofrecen banquetes y lo agasajan, deseándole buena suerte. En la cena que se le brinda en Buenos Aires y ante los buenos augurios de todos los presentes, él responde: "Me voy a Europa. ¿A qué? A algo más que a vivir y a escribir comedias. Si el artista simpático a Nietzsche se conformaba con pan y arte, yo ambiciono pan, arte y gloria". Y finaliza diciendo que la antigua divisa de "vencer o morir", él la ha cambiado por la más determinante e imperiosa de "vencer, vencer siempre".

Las cartas que envía a Catita desde el barco son conmovedoras, pues la echa mucho de menos. En una de ellas le comunica que hasta ese momento (se encuentra en Río de Janeiro), el viaje no ha sido muy bueno, dado que "todo el mundo se ha mareado". Sin embargo, advierte: "Esto es espléndido y si pudiera estar contigo contemplando el magnífico espectáculo del puerto, mi emoción sería mayor y más completa". Al llegar a Las Palmas escribe a su mujer: "Más de diez días sin tierra y un aburrimiento bárbaro. Son todas las

noticias que puedo darte. El viaje es bueno, pues el mar ha estado como una balsa, pero el hartazgo es tan grande que habrían sido preferibles temporales". Escribe por entonces también a un amigo y le dice: "No puede imaginar qué viaje tan monótono. Estoy por creer que todos cuantos han descripto esta travesía han sido una punta de embusteros". Aclara: "El mar fatiga y abruma como todo lo excesivo" Detalla: "Una, dos, mil olas así, hacen bien al espíritu, pero horas y horas de oleaje lo estrujan, lo soban, lo deforman, matan la impresión del primer instante y dejan el sedimento desagradable de una grata sensación malograda".

Llega por fin a Génova y siente una de las emociones más grandes de su vida al ver cómo se cumple su hermoso sueño. Pero empieza a sentirse mal. No se lo escribe a Catita, para no sobresaltarla, pero se lo confía a un amigo: "La gran desgracia nacional: estoy enfermo y, a lo que parece, seriamente. Se trata de una bronquitis con serias proyecciones sobre el pulmón izquierdo". Exclama desgarrado hasta el alma: "Este viaje a la celebridad que puede resultar un viaje a la tuberculosis". Recorre Génova, Milán, Roma, asistiendo a espectáculos y tratando de tomar contacto con la gente que podría interesarse en la animación de sus obras. Con Ermete Zacconi, con el que ha estado en Buenos Aires y se mostrara tan entusiasmado con sus creaciones, tiene una gran desilusión. El secretario del divo escribe a Sánchez comunicándole que "el comendador Zacconi" no recordaba en absoluto su nombre, ni creía haberle conocido. Enorme es la indignación de Sánchez. Giovanni Grasso, por el contrario, muy interesado en la representación de *I morti* (*Los muertos*) entregó a Florencio tres mil francos por los derechos. Lo sorprendente, aunque no tanto, como se verá, es que Sánchez, en vez de serenarse y organizar tranquilamente su vida para escribir, como se lo había propuesto, resuelve viajar a Niza, en donde en quince días de ensueño, según explica luego, gasta todos los fondos.

Al retornar a Milán su situación económica se torna apremiante. Escribe, entonces, a su tío Teófilo M. Sánchez, que vive en Treinta y tres (Uruguay) y le pide, de manera rotunda: "Vende mis obras vendibles: véndeme a mí, busca en la tierra o en el cielo". Ruega: "Es necesario que me hagas un giro de mil quinientos francos inmediatamente de recibir la presente, por razones imperiosas de salud, de subsistencia y de decoro". Más no podía decir Florencio. Todo lo que recibía por su puesto "oficial", del que nunca se preocupara, además, como ocurriera con los tres mil francos que le entregara Grasso, se le escapaba de las manos como le había

ocurrido siempre, tanto en Buenos Aires como en Montevideo. Y aquí viene aquello de que no podría sorprendernos demasiado el proceder de Sánchez, y no porque fuera simplemente un bohemio, que lo era, sin duda, sino y muy principalmente porque se sabe enfermo, muy enfermo, y en ese viaje a Europa se había empeorado. Él era consciente, desde fines de 1903 ó principios de 1904, por un análisis que se había hecho hacer en la Asistencia Pública de Buenos Aires, simulando que el material pertenecía a un amigo. Así se entera, y se lo cuenta a su compañero de periodismo Enrique García Velloso, de que está tuberculoso y tiene "el pulmón derecho picado". En aquel testimonio, el propio Sánchez pudo haber confundido el lado del pulmón enfermo, pues ahora resultaba que era el pulmón del lado izquierdo el que presentaba lesiones muy serias. No hay por qué dilucidarlo. Lo cierto es que Florencio conocía la gravedad de su mal y que era un condenado a muerte, a plazo muy corto. Por todo esto puede entenderse su "prepotencia de trabajo", como diría Roberto Arlt, otro "apurado" genial, y, entre otras actitudes que parecen un tanto extrañas y confusas a primera impresión, aquella alocada estada en Niza, en donde gasta todo lo que tiene, sin preocuparse lo más mínimo porque después tendrá que buscar con desesperación el dinero que necesita, no para seguir viviendo, sino para ir dejando de vivir. Así no sorprende ya tanto lo ocurrido y hasta se comprende mejor la existencia angustiosa de Florencio.

Lo malo es que el giro de su tío no llega y la situación se torna cada vez más apremiante, en todos los órdenes. Ha reencontrado en Milán a Santiago Devic, un antiguo amigo de Rosario, y es el que ahora lo acompaña como un paciente lazarillo. Pues Florencio se siente cada vez peor, no puede casi moverse. Se insiste en que es urgente que se traslade a Suiza, por el clima. Se resuelve el viaje, siempre acompañado por Devic, que no se separará de él hasta el último instante. Parten, pues, en tren hacia Suiza. El enfermo se agrava, sufre desmayos y, al pasar por Pavía, Florencio no puede más con su cuerpo y pide a Devic que se detengan en Milán para descansar un poco y luego seguir viaje en otro tren. Devic accede, por supuesto, pero como recuerda todos los problemas que debieron salvarse en Génova para que, por su estado, Florencio fuera admitido en un hotel, al bajar en Milán gestiona el ingreso del enfermo en el Fate bene fratelli, un hospital de caridad de la ciudad a cargo de religiosas. Florencio es atendido de inmediato, pues le falta aire y se ahoga. Pero los médicos saben que nada puede hacerse ya, que sólo es cuestión de horas. En la fría madrugada otoñal, Florencio procura levantar la cabeza de la almohada, pero no lo consigue y, como quebrando el

espeso sopor que lo envuelve, alcanza a musitar: "¿Quién dijo miedo, Devic?". Es lo último que logra decir, y se echa a descansar para siempre. Era el 7 de noviembre de 1910.

Durante más de una década, los restos de Sánchez reposaron en la tierra del Cementerio Mussocco, de Milán, bajo una lápida, y sin cruz (tal como lo certifica una fotografía en poder de Julio Imbert). Pasado ese tiempo fueron exhumados y, embarcados en el Pricipessa Mafalda, llegan a Montevideo el 21 de enero de 1921. Ese mismo día se coloca el catafalco en el teatro Solís. Finalmente sus restos son conducidos al Panteón Nacional del Cementerio Central, donde descansan en una urna cubierta con la bandera uruguaya.

Importancia de la obra

Florencio Sánchez era un dramaturgo nato que había logrado articular, con seguro instinto teatral, su posición ideológica disconformista, y por ello rebelde. Demostró serias limitaciones cuando, pensando en resonancias europeas, quiso realizar un teatro que escapaba a su propio ámbito y cuyas formulaciones literarias no dominaba del todo. Era un intuitivo con ramalazos geniales y, en cuanto a su cultura, como bien lo expresa Walter Rela, "poseía la indispensable a sus propósitos y a los temas que enfocó" porque, en esencia, fue un autor con "auténtica visión regional". De cualquier manera tuvo la oportunidad para capacitarse y estar al día, en lo que a la dramática concierne, con la asistencia a los espectáculos que, tanto en nuestros escenarios como en los de Montevideo, ofrecían las principales compañías extranjeras en gira. Su bagaje rebelde fue alentado y profundizado por su intervención activa en el Centro Internacional de Estudios Sociales, de Montevideo, su participación en conflictos sociales de la época y la colaboración en publicaciones de ambas orillas, siguiendo la prédica de los ideólogos del anarquismo –Kropotkine, Bakunin, Gori, Malatesta, entre otros– que imperaban en los grupos de vanguardia social de entonces. Jorge Lafforgue indica que "todo anarquismo no es más que un humanismo abstracto", y llega a la conclusión de que "anarquismo más liberalismo son los sustentos ideológicos de la obra de Sánchez". Juicio que amplía el pensamiento de Juan Pablo Echagüe, cuando expresa que "el clima mental [de Sánchez] fue el de fines del siglo XIX: liberal y naturalista".

En lo teatral, mucho tuvo que ver, pues, la escena realista y naturalista; y autores como Ibsen, Zola, Becque, Giacosa y Bracco, pueden ubicarnos con certeza en el tiempo creador de Sánchez. Han llegado a cuestionarse algunas de sus obras, por considerárselas traslados de otras de celebrados autores extranjeros. Ya han sido nombrados algunos, y aún cabrían en la lista los nombres de D'Annunzio, Sudermann, Rovetta. Consideramos posible que hayan existido fuertes influencias, pero pudo haber sido también, que las obras de tales autores hayan servido, en realidad, como incitaciones ante un medio social en el que, desde una posición dada bien definida, se abordan temas semejantes de manera que puede parecer análoga.

Aun teniendo en cuenta todos los reparos atendibles, el teatro de Florencio Sánchez resulta auténtico, bien ceñido a sus ideas substantivas, y propio por la coherencia total que se observa al hallarse perfectamente fusionados y conjugados, su recio temperamento dramático y el clima vivo y palpitante de la época que le tocara vivir.

Florencio Sánchez es el primer gran autor de la escena rioplatense y, en su tiempo, el dramaturgo más importante del continente americano. Lo ponen en evidencia la fuerza de su labor creadora y esos pilares de su teatro que, en sus variadas expresiones, son *Canillita*, *La Gringa*, *En familia*, *Los muertos* y, muy particularmente, esa tragedia vigorosa y entrañable que es *Barranca abajo* la síntesis más feliz de su genio.

a - El Ateneo Popular

En el predio del edificio del Ateneo Popular, en Montevideo (Río Negro 1180), a fines de siglo, se levantaba la sede del Centro Internacional de Estudios Sociales, en el que Florencio Sánchez participó de manera muy activa y para cuyo elenco escribió varias de sus primeras piezas. De 1897 data posiblemente *Ladrones*, antecedente del futuro sainete, tan popular, *Canillita*. Es probable que también por entonces escribiera Sánchez *Puertas adentro* que calificó como "scherzo en un acto".

b - "Reglamento Provisorio de la Provincia Oriental para el fomento de su campaña y seguridad de sus hacendados"

Por ahora el señor Alcalde Provincial y demás subalternos se dedicarán a fomentar con brazos útiles la población de la campaña. Para ello revisará cada uno en sus respectivas jurisdicciones los terrenos disponibles, y los sujetos dignos de esta gracia; con prevención que, los más infelices serán los más privilegiados. En consecuencia los negros libres, los zambos de esta clase, los indios, y los criollos pobres, todos podrán ser agraciados en suertes de estancia si con su trabajo y hombría de bien propenden a su felicidad y a la de la Provincia.

José Artigas

(...) Se ha hecho lugar común en nuestra historiografía la idea de que el Reglamento no tuvo aplicación, incorporándolo así al capítulo de los buenos propósitos de Artigas, sin que haya tenido relevancia práctica. No obstante podemos afirmar que este cuerpo de disposiciones fue una pieza fundamental de la política artiguista y que en el año escaso en que estuvo vigente en época de paz –desde el 10 de diciembre de 1815 hasta agosto de 1816 en que se produce la invasión portuguesa– el Reglamento tuvo una aplicación masiva.

(...) Una vez derrotado Artigas comenzó el proceso de despojamiento a los donatarios artiguistas que se prolongó desde Lecor, pasando por la Cisplastina y alcanzando la época del Uruguay independiente.

De la Torre, Rodríguez y Sala de Tourón
Artigas: tierra y revolución

c - Juicios sobre *Barranca abajo*

Florencio Sánchez cerró su trilogía campesina con *Barranca abajo* (1905), la tragedia más sombría de nuestro teatro. No ofrece una tesis: en todo caso, un problema, el del despojo de la tierra de las viejas familias criollas por una oligarquía armada de todas las argucias de la ley y con la autoridad policial... Aunque realista por el diálogo, veraz en sus imágenes campesinas y en sus detalles costumbristas, está artísticamente compuesta, en tres actos *in crescendo* que comienzan y terminan en deliberados efectos. Como nunca, dominó aquí Sánchez su arte escénico. Las intensas pausas en el diálogo calan más hondo que las palabras mismas. Este dramaturgo que tanto y tan bien había oído el hablar de las gentes humildes sabrá el valor del silencio. (...) Un aliento de poesía, solemne y universal, envuelve *Barranca abajo*.

ENRIQUE ANDERSON IMBERT

Por única vez el naturalismo no es más que forma de expresión. Aquí no intenta, como sus otras obras rurales, plantear un problema de la circunstancia histórica o geográfica, ni lo guían, como en sus últimos dramas, propósitos didácticos; tampoco hay, como en todas sus obras grandes, el motivo polémico, la confrontación de dos criterios de vida. Aquí plantea una situación trágica cuya validez universal ha sido aclarada; lo mueve la fe poética de su tema y la confrontación es la del hombre y su destino. Estamos en el dominio puro de la tragedia.

ANTONIO LARRETA

d - Cronología de las obras dramáticas de Florencio Sánchez

1891 *Los Soplados*, "drama joco-mímico-cómico-burlesco", en un prólogo, un epílogo y un acto, firmado con el seudónimo de Jack. El prólogo y el acto se publican en el periódico *La Voz del Pueblo*, de Minas (Uruguay).

1897 *Ladrones*, dos partes que llevan como títulos: "Pilletes", una, y "Canillita", la otra. Con esta pieza participa en el concurso organizado por el Centro Internacional de Estudios Sociales, de Montevideo. Se supone que en 1897 Sánchez escribe también, *Puertas adentro*, "scherzo" en un acto que pudo haber sido interpretado por el cuadro de aficionados del referido Centro.

1902 - 26 de junio. En el Nuevo Politeama, de Rosario, se anuncia el estreno de *La gente honesta*, "sainete de costumbres rosarinas", firmado por Luciano Stein

(nuevo seudónimo de Sánchez, quien ha adaptado una pieza anterior, titulada *Los curdas*, que no había interesado para ser llevada a escena en Buenos Aires). Se prohíbe el estreno y la obra aparece publicada, esa misma noche, en una edición especial de *La Época*. Llevaba música del maestro Abad.

- 1º de octubre. *Canillita*, "zarzuelita local" en un acto, con música del maestro Cayetano Silva, es estrenada por la compañía española de zarzuela de Enrique Lloret, en el Teatro de la Comedia, de Rosario. La tiple hispana Julia Iñíguez se hace cargo del personaje central, Canillita, quien ya hiciera su presentación en la primitiva *Ladrones*.

1903 - 13 de agosto. La compañía de Jerónimo Podestá estrena *M'hijo el dotor*, 3 actos, en el teatro de la Comedia, de Buenos Aires. Ese mismo año, traducida al italiano por el periodista y crítico Vicente Di Napoli Vita, la ofrece en ese idioma el elenco de Cavalli-Bolognesi.

1904 - 4 de enero. Reestreno de *Canillita*, por la Compañía Jerónimo Podestá, en el teatro de la Comedia, de Buenos Aires. Blanca Podestá interpreta a Canillita.

- 1º de agosto. *Cédulas de San Juan*, 1 acto. Compañía Jerónimo Podestá, en el teatro de la Comedia, de Buenos Aires.

- 1º de octubre. *La pobre gente*, 2 actos. Compañía Angelina Pagano, en el teatro San Martín, de Buenos Aires.

- 21 de noviembre. *La Gringa*, 4 actos. Compañía Angelina Pagano, en el teatro San Martín, de Buenos Aires.

1905 - 26 de abril. *Barranca abajo*, 3 actos. Compañía Podestá Hermanos, en el teatro Apolo, de Buenos Aires.

- 9 de junio. *Mano santa*, 1 acto. Compañía José J. Podestá, en el teatro Apolo, de Buenos Aires.

- 6 de octubre. *En familia*, 3 actos. Compañía Podestá Hermanos, en el teatro Apolo, de Buenos Aires.

- 23 de octubre. *Los muertos*, 3 actos. Compañía Podestá Hermanos, en el teatro Apolo, de Buenos Aires.

1906 - 22 de junio. *El conventillo*, 1 acto, con música del maestro Francisco Payá. Compañía española de Eliseo Sanjuán y Carlos Salvany, en el teatro Marconi, de Buenos Aires. (Hasta el momento no se ha dado con el texto).

- 18 de julio. *El desalojo*, 1 acto. Compañía Podestá Hermanos, en el teatro Apolo, de Buenos Aires.

- 22 de octubre. *El pasado*, 3 actos. Compañía Serrador-Mari, en el teatro Argentino, de Buenos Aires.

1907 - 2 de enero. *Los curdas*, 3 cuadros. Compañía J. J. Podestá, en el teatro Apolo, de Buenos Aires. (Esta obra es la versión original de *La gente honesta*, cuya adaptación procuró Sánchez estrenar en Rosario, en 1902.)

- 2 de enero. *La Tigra*, 1 acto y 3 cuadros. Compañía Pablo Podestá, en el Teatro Argentino, de Buenos Aires.

- 8 de enero. *Moneda falsa*, 1 acto y 3 cuadros. Compañía Jerónimo Podestá, en el teatro Nacional, de Buenos Aires.

- 9 de enero. *El cacique Pichuleo*, 1 acto, con música del maestro Francisco Payá. Compañía Pablo Podestá, en el teatro Argentino, de Buenos Aires. (Se asegura que el libreto fue destruido por Pablo Podestá, por temor a la *yetatura*).

- 1° de marzo. *La de anoche*, monólogo escrito especialmente para la función de honor del actor Francisco Ducasse. En el teatro Argentino, de Buenos Aires.

- 2 de mayo. *Nuestros hijos*, 3 actos compañía Jerónimo Podestá, en el teatro Nacional, de Buenos Aires. (Al año siguiente, traducida al italiano por Alberto Scarzella, la presenta la Compañía Gemma Caimmi, en el teatro Urquiza, de Montevideo).

- 4 de diciembre. *Los derechos de la salud*, 3 actos. Compañía José Tallaví, en el teatro Solís, de Montevideo.

- 20 de diciembre. La misma compañía la presenta en el teatro Nacional, de Buenos Aires.

1908 - 7 de julio. *Marta Gruni*, 1 acto y 3 cuadros, con comentarios musicales del maestro Dante Aragno. Compañía Española de Zarzuela de Arsenio Perdiguero, en el teatro Politeama, de Montevideo.

- 5 de noviembre. La Compañía de Florencio Parravicini la estrena en el teatro Argentino, de Buenos Aires.

1909 - 17 de mayo. *Un buen negocio* (que se anuncia como *Un mal negocio*), 2 actos. El mismo día se estrena en el teatro Cibilis (de Montevideo) y en el teatro Apolo, de Buenos Aires (Compañía Pablo Podestá).

En algunos registros figuran los títulos *Los acosados*, obra de la que se conocen 14 páginas (Instituto Nacional de Estudios de Teatro) y *El autor*, de cuyo texto hasta ahora no se dispone.

e - Testimonio de Enrique García Velloso

La alusión que, en una parte anterior, se hace a que Florencio Sánchez pedía a García Velloso su intervención, para que Jerónimo Podestá no le forzara a vender los derechos autorales de *Canillita*, hace suponer que la referencia debe aludir a fines de 1903 ó a comienzos de 1904. Sánchez y García Velloso eran compañeros de periodismo en *La Opinión*. En cierta oportunidad salen del diario juntos y toman un coche del Círculo de Armas que los estaba aguardando. Y aquí comienza el testimonio de García Velloso:

Al arrancar el coche permanecimos largo rato en silencio; Florencio le pidió fósforos al cochero y le ordenó que se parase para encender un habano que le había obsequiado Belisario Roldan, compañero nuestro también en el periódico. Cuando reanudamos el viaje, me dijo:

–Yo no debería fumar ni beber... Me lo han prohibido... Estoy mal. Sé que me voy a morir muy pronto. ¡No! No trate de consolarme... ¡Me muero sin remedio! Aquí está mi sentencia de muerte.

–¿Qué es eso?

– Un análisis médico... Estoy tuberculoso. Tengo el pulmón derecho picado.

–¿Y quién es el médico animal que se lo ha dicho a usted?

–No... me he valido de una superchería, en el afán de saber la verdad. Guardé esputos míos y los llevé a la Asistencia Pública diciendo que eran de un amigo. Di un nombre supuesto. Y aquí está la verdad. ¡Bacilos en todas direcciones!

ENRIQUE GARCÍA VELLOSO
"Florencio Sánchez"
en *Memorias de un hombre de teatro*

f - Testamento de Florencio Sánchez

Si yo muero, cosa difícil, dado mi amor a la vida, muero porque he resuelto morir. La única dificultad que no he sabido vencer en mi vida, ha sido la de vivir. Por lo demás, si algo puede la voluntad de quien no ha podido tenerla, dispongo: primero que no haya entierro; segundo, que no haya luto; tercero, que mi cadáver sea llevado sin ruido y con olor a la Asistencia Pública,

y de allí a la Morgue. Sería para mí un honor único que un estudiante de medicina fundara su saber provechoso para la humanidad en la disección de cualquiera de mis músculos.

g - Florencio Sánchez y los poetas

¡Siempre el mismo!... Ingrato...
¿Te parece poco
que jamás volvamos a
encontrar tus huellas?
Sí, nunca hallaremos romero
más loco...
¡Qué cosas las tuyas!
¡Irte a las estrellas!

Fragmento del poema "Canillita", que Evaristo Carriego escribiera a raíz de la muerte de su camarada y amigo Florencio Sánchez.

Con tu bronce de trapo endurecido,
entre una guardia vieja de árboles
vecinales
el arrabal se pega como un perro
a tus piernas.
¡Cómo te pesan los botines
con sus alas de cuero que no
levantan vuelo,
y la corbata de crespón helado,
y el aire que te sigue y te persigue,
y el cielo,
que no te deja levantarte de hombros!

Fragmento de "Oda con la estatua de Florencio Sánchez", de Horacio Rega Molina.

Gregorio de Laferrère

capítulo 5

El período

En el mismo período en que se produce la obra de Florencio Sánchez, florece la de otro dramaturgo de excepción: Gregorio de Laferrère (1867-1913). Sin embargo, el medio que conforma y explica la actividad multiforme de Laferrère es completamente distinto y, en ocasiones, hasta opuesto. De cualquier manera, Florencio Sánchez, Gregorio de Laferrère y Roberto J. Payró (éste último también con características ambientales peculiares) se hallan al frente de la época más sobresaliente del desarrollo dramático argentino, y hasta coinciden, con creaciones que los particularizan, sobre un mismo escenario. El del Teatro de la Comedia, que se hallaba situado en la calle de las Artes (Carlos Pellegrini), entre Cangallo y Cuyo (Sarmiento), dirigido por Jerónimo Podestá con el asesoramiento y respaldo, según las fechas, de Ezequiel Soria o Enrique García Velloso.

Se han ido señalando los hitos principales de la senda que está logrando la afirmación definitiva de la escena nacional. A la vera de los autores ya registrados habría que anotar muchos otros que abarcarían la época y la expresarían, en su diversidad, con total precisión; pero en homenaje a la síntesis sólo quedarán inscriptos, al pasar, algunos de los nombres cuyos aportes hayan sido significativos, tanto en la creación dramática como en lo que respecta a la animación de los espectáculos. Sin dejar de lado, pues ello importa, y mucho, la estrecha colaboración de la crítica.

José León Pagano, Pedro E. Pico, Julio Sánchez Gardel, Vicente Martínez Cuitiño y tantos otros, van agregándose a la pléyade de autores, representativos en su variedad, sin olvidar a Carlos Mauricio Pacheco quien sigue las huellas de los primeros saineteros criollos (Nemesio Trejo, Ezequiel Soria, Enrique García Velloso) y con *Los disfrazados* logra su mejor obra y la más importante de la etapa dentro del género. Estos autores que aparecen y se afincan en esa primera década del siglo que se cierra no sólo con los festejos del Centenario patrio (suceso feliz) sino también con la muerte de Florencio Sánchez, van siendo expresados, de manera cada vez más cabal, por los intérpretes que se han ido formando con los Podestá o han llegado de los escenarios zarzueleros hispanos y, en forma muy

circunstancial, después de haber seguido estudios especializados en Europa. Actrices como Lea Conti, Blanca Podestá, Lina Estévez, Ángela Tesada, María Gámez, Orfilia Rico y Angelina Pagano; actores como Enrique Muiño y Elías Alippi (que luego habrán de unirse y componer el rubro que escribiera una hermosa página para la historia de nuestra escena más popular), Florencio Parravicini, quien sobrepasa a menudo, con su arrolladora euforia bufonesca, los límites naturales del escenario; Guillermo Battaglia y Francisco Ducasse, siempre preocupados por la elevación de nuestra dramática, y Enrique Arellano, Salvador Rosich, Arturo Mario, Julio Escarcela, Alberto Ballerini y otras figuras relevantes de la etapa más singular de la escena nativa, que son dirigidos por auténticos hombres de teatro como Ezequiel Soria, Enrique García Velloso y Joaquín de Vedia.

Estos últimos integran, asimismo, el grupo de la crítica que alienta las realizaciones más valiosas del ciclo, siendo de destacar, ya en este terreno, los aportes de Enrique Frexas y Juan Pablo Echagüe (a veces oculto bajo el seudónimo de Jean Paul).

Gregorio de Laferrère

El tiempo histórico, insistimos, es el mismo que el de Sánchez, pero todo cambia en Laferrère si lo relacionamos, precisamente, con el autor de *Barranca abajo*. Laferrère no era un desgarbado periodista bohemio y rebelde, ni había asegurado como Florencio a su novia que se casaría con ella cuando fuese célebre. Por el contrario, desconocía las privaciones y, por su medio social y sus posibilidades económicas que lo ponían a cubierto de todo riesgo, era un representante típico de la élite intelectual de fines de siglo. Como en una ocasión lo expresara Blanca Podestá, que interpretara personajes principales de sus obras y tratara muy de cerca a ambos autores, Sánchez y Laferrère aparecían como el anverso y el reverso de una misma moneda.

La misma moneda, para el caso, era el teatro. En la vestimenta, por ejemplo, Sánchez mostraba su despreocupado desaliño aun luego de los repetidos triunfos. "Al revés de éste –señalaba la excelente actriz– don Gregorio iba siempre a la última moda y, a veces, delante de ella. Con su galera y su bastón, su traje que siempre parecía recién estrenado, y sus infaltables guantes, ya que los tenía para las cuatro estaciones del año, Laferrère se aparecía en el teatro para deslumbrarnos a todos".

¿Quién era, pues, ese *clubman*, ese *dandy* sin afectación, pero con tan firme personalidad que, siendo, y no sólo por la figura, "la antípoda" de Sánchez, se coloca a su lado, diríamos más exactamente entre él y Payró, y así echa a andar, con su natural elegancia y punzante humor?

Además de los certeros trazos de Blanca Podestá, disponemos de infinidad de imágenes de Gregorio de Laferrère que nos han sido alcanzadas por sus contemporáneos. Fotografías, caricaturas, testimonios de quienes lo trataron y hasta fueron sus amigos. Arturo Giménez Pastor lo describe con cierta minucia: "La figura sólida, el bigote arrogante levantado afirmando entereza en una cara de temple moreno; ojos chicos y vivos, que se acogen a cierto descanso soñoliento; sonrisa de amistosa simpatía, algo de empuje cyranesco en la nariz y nutrido jopo a un lado, rematando la bien plantada figura de hombre de acción en literario". Y procurando cierta penetración psicológica alude a su "bella sonrisa de hombre de mundo ligeramente cansado por el mundo". La frase procuraba rescatar esa distinción elegantemente displicente, que trascendía de toda su personalidad. Vicente Martínez Cuitiño, por su parte, anota: "De elegancia británica, vale decir sin afectación, gran señor de sí mismo, nadie al verlo hubiera supuesto que las gentes de comité se dejaran matar por aquel *gentleman* de palabra suave y modos lucientes como su pechera blanca"... Porque Laferrère era, en efecto, un político en la acepción más completa del término. Tuvo su propio comité y le agradaba ser, como lo demuestran los hechos, un generoso padre y abogado de los pobres. Siempre que éstos, claro está, tuviesen algo que ver con "su" partido; pues, hasta en esa esfera, Laferrère poseía una individualidad que determinaba su acción proselitista y confirmaba sus cualidades de conductor político.

Nacimiento y formación

Gregorio de Laferrère nace en Buenos Aires el 8 de marzo de 1867. Sus padres son don Alfonso de Laferrère, hacendado francés con desahogada posición económica, y doña Mercedes Pereda, criolla, descendiente de una distinguida familia colonial de origen hispano. Tiene tres hermanos: Bernardo, Lola y Emma. Gregorio cursa sus estudios primarios y secundarios, sin excesiva dedicación, al parecer. Atraído por el periodismo batallante y caricaturesco, por entonces en boga, funda con Adolfo Mujica *El Fígaro*.

Los padres de Gregorio deciden viajar a Europa y, dejando a su amigo al frente de la publicación, parte con ellos en 1889. Encuentra a toda Francia enfervorizada festejando el centenario de la Toma de la Bastilla.

La hermosa experiencia que está viviendo se trunca, de pronto, con el fallecimiento de don Alfonso, su padre, quien queda así guardado, ya para siempre, por la tierra de su propia patria, mientras Gregorio retorna a la Argentina. En 1890 se ha producido la Revolución del Parque. En 1891 habían quebrado el Banco Nacional y el Banco de la Provincia de Buenos Aires y el tiempo alucinado por la "fiebre del oro", queda captado, entre otras novelas, en *La Bolsa,* obra de un joven periodista y gran amigo suyo, José María Miró, que firmará su obra con el seudónimo de Julián Martel. Argentina se halla no sólo padeciendo una honda crisis integral, sino, también, en plena encrucijada, y Gregorio decide bregar contra la descomposición políticosocial que impera en el país. Coincide con las fuerzas opositoras que encabezan líderes como Hipólito Yrigoyen y Leandro N. Alem, pero afirma, rotundamente, que nunca será radical. Sus ideas dentro del medio político imperante, lo alejan, asimismo, de la avanzada del socialismo de Rodolfo J. Payró y lo distancian aún más, por descontado, de la militancia decididamente libertaria de Florencio Sánchez. Por eso hemos dicho que si el tiempo histórico es el mismo, el ámbito que conforma y explica a Laferrère es otro. En 1892 interviene activamente en la conspiración para el levantamiento contra el gobierno de Buenos Aires.

Ya al ser elegido, en 1891, para ocupar la presidencia de la comuna de Morón, ha debido recurrir a argucias teatrales para poder asumir el cargo. Dispuestos los opositores a no dejarlo entrar en el recinto, pasa por entre ellos sin ser reconocido bajo el disfraz de un "grave señor con luengas barbas, lentes ahumados, negra levita ceñida al cuerpo y lustroso y alto sombrero de copa" –según lo recoge Martínez Cuitiño–, que de pronto se desvanece ante el estupor general, para firmar el libro de actas respectivo. Tal vez sea ésta su primera práctica, feliz, por cierto, en la utilización de la martingala escénica.

Aristócrata y político

Entregado a la política partidaria, en 1893 es designado diputado provincial, banca que ocupa hasta 1898. En 1897 organiza el Partido Nacional

Independiente y, precisamente en 1898, es consagrado diputado nacional por el distrito de Buenos Aires. El período concluye en 1900. Al ser llevado nuevamente a la Cámara por sus correligionarios, se encuentra rodeado por figuras prestigiosas como las de Joaquín Castellanos, Ezequiel Ramos Mejía, José Antonio Argerich, Francisco A. Barroetaveña, Manuel Carlés y, posteriormente, habrán de incorporarse Belisario Roldán (también futuro autor dramático) y Alfredo L. Palacios (aquel que, al decir de Florencio Sánchez, había demostrado "que la Boca ya tenía dientes").

Varios son los clubes aristocráticos que posee la ciudad. El Jockey Club, el Club del Progreso, el Círculo de Armas. Gregorio de Laferrère es socio de este último desde 1888. La importancia de la institución queda reflejada en las palabras que Julio A. Roca pronuncia con motivo de cumplir el Círculo 50 años. "Fue alguna vez –expresa–, la casa de cristal de Pellegrini; en ella vio correr las horas del ocaso el autor de *Juvenilia*...; la fecundia chispeante de Mansilla, la mundana ironía de Manuel Láinez, el humor de alta ley de Luis María Drago, el aticismo despiadado de Groussac". Y más adelante: "Recuerdo que una vez, al llegar la aurora, las luces escondidas de sus ventanas que invitaban al viandante a atisbar las sombras chinescas de una orgía, sólo lucían para Gregorio de Laferrère que reía solitario como el autor del *Quijote*, de sus propios engendros, y que pedía una vez más a la noche misteriosa, su influjo y su silencio, para enriquecer con nuevos ejemplares la galería inagotable de su comedia, a imagen de los seres reales, tristes o grotescos, que pueblan la ciudad". En 1903, Gregorio de Laferrère funda la Asociación Popular, tan cerca de su reducto aristocrático que Belisario Roldán señala con agudeza que "frente al Círculo de Armas, Laferrère ha puesto el círculo de armas... tomar". El lema de la asociación era "De nadie y para todos". Amplio y vago, a la vez, como convenía. Se trataba de un simple comité político en el cual don Gregorio, de punta en blanco, atendía con llaneza natural a quienes recurrían a él. Enrique García Velloso ha dejado constancia: "Frente por frente al antiguo edificio (se refiere al Círculo de Armas), estaba instalado el comité en una casa colonial hoy transformada en rascacielo. En el patio criollo departía una infinidad de tipos pintorescos. El mate cruzaba de mano en mano; de las habitaciones, repletas de concurrencia, salían voces como de disputa. Un negro, que parecía ser el cuidador de la casa, me hizo pasar a un pequeño escritorio en cuyos muros se veían estampas de políticos porteños del pasado, predominando la cara varonil y atrayente de Adolfo Alsina. Ocupaban los asientos varias mujeres de aspecto

modestísimo. Las había jóvenes y viejas, limpias y sucias, morenas y rubias. Eran esposas, madres, hermanas de individuos de acción, admiradoras y perros fieles del presidente de la Asociación Popular. Casi todas ellas venían a suplicar a "don Gregorio" un socorro en metálico y a pedirle que influyera con "don Pancho" (don Pancho era el doctor Beazley, jefe de la Policía a la sazón) para que "largasen" al deudo que la noche anterior se había "desgraciado" en alguna trastienda de almacén suburbano. En Gregorio de Laferrère había, sin la menor duda, un hábil político y, por ello, un conocedor a fondo de esa gente de pueblo que acudía a él y, sin reparar en diferencias de clase, lo tenía como caudillo".

¡Jettatore!

Laferrère había hecho incursiones en el periodismo, escrito versos y hasta, a raíz del suceso que en 1894 produjo en Buenos Aires la exitosa presentación de *La verbena de la Paloma*, en 1898 intentó incursionar en el campo escénico con una caricatura de la pieza, referida a la política local. El intento queda inconcluso y sólo algunas partes trascienden festivamente entre sus amigos. Habrá que esperar hasta 1904, para que Laferrère sea atrapado ya decididamente por la vocación dramática.

Además de la experiencia francesa que nos lo hace suponer un fiel *habitué* al vodevil, el Círculo de Armas posee un palco *avant-scène* en el Teatro San Martín. Laferrère lo ocupa a menudo con sus amigos y es posible que de aquel conocimiento y esta frecuentación, nazca su inquietud por la creación dramática. Empieza como jugando y para divertirse, pero la prueba es decisiva, dado que inicia y define su carrera de autor. Existen dos versiones sobre el móvil que lo llevara a escribir la que sería su primera obra. Una, que lo hizo por una apuesta, al manifestar, con total desenfado, que él era capaz de pergeñar algo mucho mejor y más divertido que lo que esa noche estaba aburriendo a todos, y haber sido tomada la frase por uno de los presentes (se afirma que el nombrado doctor Francisco Beazley).

La otra versión, aseverada por el propio autor, asegura que escribió la pieza para que la novia de un periodista amigo, actriz de Jerónimo Podestá, pudiera tener por fin un papel que la destacase, puesto que, según quejas del festejante, nunca se le ofrecía la oportunidad. Lo cierto es que Gregorio de Laferrère, partiendo de un tema tratado por Teófilo Gautier en *Jettatura*, novelista que cita

en los primeros tramos de la obra ("Un escritor francés cuenta la historia de uno –un *jettatore*– muy famoso que tuvo que arrancarse los ojos porque estaba matando a la novia a fuerza de mirarla"), arma la comedia de manera original y utilizando un medio propio, hasta crear cierta animosidad en un conocido médico y escritor de la época (el doctor Lucas Ayarragaray), que se siente caricaturizado en escena. Laferrère concurre al teatro (no se explica cómo la gente podía llegar antes del segundo acto), y desconoce por completo la técnica de escribir un texto. Por eso, seguramente, la obra es rechazada, en primera instancia, por Jerónimo Podestá, quien ignoraba el nombre del autor. Manos amigas hacen llegar el libreto a Joaquín de Vedia, el mismo que había llevado a Florencio Sánchez al teatro de la Comedia, y este crítico, siempre muy alerta por todo lo que a la producción nacional concierne, le entrega el manuscrito a Enrique García Velloso, otro activo hombre de teatro de la época, mientras le adelanta que es una pieza sumamente graciosa. "Léela –le pide–. Creo que corrigiendo algunos defectos de técnica y suprimiendo algunas escenas que se repiten haría reír. Me han pedido que reserve el nombre del autor".

García Velloso la encuentra defectuosamente armada –constaba de nueve cuadros y exigía varios cambios de decorado–, pero se entusiasma con la viveza y frescura de la obra. Al enterarse Joaquín de Vedia, da a su amigo los datos del autor y pronto García Velloso se pone en campaña para dar con él. Lo busca en el Círculo de Armas, pero lo halla enfrente, en el comité político. Convienen en comer juntos y allí, sobre el mantel, García Velloso hace el elogio de la comedia y señala los defectos que encuentra en ella. Laferrère comprende de inmediato las observaciones de García Velloso y a los pocos días, siguiendo sus indicaciones, la obra se halla concluida con la maestría de un auténtico profesional del teatro. Ha suprimido escenas, ajustado parlamentos y logrado la unidad de lugar desenvolviendo la trama en tres actos que requerían un solo decorado.

El 30 de mayo de 1904, *¡Jettatore!* se estrena en el Teatro de la Comedia con gran suceso, tal como había ocurrido nueve meses antes, con *M'hijo el dotor*, de Sánchez. Otro era el tipo de obra y distintos sus alcances. Éste, un drama con resueltas implicancias sociales; aquél, un vodevil con tema ingenuo pero desarrollado con mano diestra y desbordante de humor satírico aunque sin caer nunca en lo burdamente caricaturesco. Enrique García Velloso señala: *"El succés ¡Jettatore!* para mí es haber reconciliado al público de los teatros nacionales con el optimismo". Roberto J. Payró dijo en *La Nación* que era "una pompa de jabón".

Se refería a su fragilidad, tanto temática como formal, aunque agregaba: "Linda y de brillantes colores y muy apta para granjear al autor todas las simpatías y todos los aplausos". El estreno de *¡Jettatore!* fue, además, un acontecimiento social. Un público distinguido que, como dice Julio Imbert "no era corriente ver en las representaciones de una compañía nacional", colmó los lugares preferenciales de la sala. Y la sensación culminó cuando el mismo presidente de la República, general Julio A. Roca, hizo su aparición en el teatro ocupando un palco *avant-scène.*

Hombre de teatro

Laferrère no sólo sorprende a sus amigos y adversarios con la seguridad de su juego escénico, sino también, y es lo que importa, se descubre a sí mismo "hombre de teatro". Entusiasmado por el éxito de *¡Jettatare!*, al año siguiente, el 6 de mayo de 1905, estrena *Locos de verano*, comedia en tres actos en la que hace nuevamente gala de su destreza en el armado de escenas vodevilescas y fiel dibujo de prototipos reunidos en un hogar porteño de la época.

Siempre con un humor que alcanza a la sátira, pero sin llegar nunca a la corrosión. Es por ello que Laferrère aparece como nuestro más completo comediógrafo. Seguidamente, acosado por el nuevo ámbito de los cómicos, que ahora domina su espíritu y absorbe su tiempo, escribe varios monólogos: *El predestinado*, para Julio Escarcela (don Lucas, de *¡Jettatore!*), quien lo anima el 10 de noviembre, y *Los caramelos*, escrito especialmente para Lina Estévez (Sofía, de *Locos de Verano*), que lo representa el 16 de ese mismo mes. Sin embargo, Gregorio de Laferrère quiere demostrar que se siente capaz de abordar otros géneros con igual desenvoltura y, retomando el tema clásico de la maledicencia, escribe *Bajo la garra*, comedia dramática en tres actos.

Bajo la garra

La nueva obra se estrena en el Nacional, de la calle Corrientes, el 28 de mayo de 1906, menos de dos meses después de haberse inaugurado el teatro levantado por Jerónimo Podestá, precisamente con un programa inicial que incluía la reposición de *Locos de verano.* En *Bajo la garra*, el autor observa su

propio contorno social y refleja costumbres de la clase más elevada, situando la acción del primer acto en el "hall elegantemente amueblado, en un club aristocrático"; el segundo, en "el salón de casa de familia lujosamente amueblado" y, el acto final, en "un escritorio lujosamente amueblado". Es una pieza ambiciosa, estructurada con gran seriedad y que procura una ejemplificación moralizante. Juan Pablo Echagüe recibió con alborozo la presentación de un medio refinado "hasta entonces ausente de la escena, que arbitrariamente sólo parecía considerar nacionales a los hábitos camperos, a las truculencias pueriles del gauchismo convencional, o del malevaje que señorea los arrabales". Laferrère, en efecto, lleva a escena un clima y personajes relativamente nuevos para nuestra dramática (*Próspera*, de David Peña, puede ser un válido antecedente, y no único), pero que hallaron cierta resistencia en el público; en el popular, que no podía reconocer en esa obra al ya tan festejado como divertido autor de *¡Jettatore!* y *Locos de verano*; y en el plano social más elevado, porque creía verse satirizado y se sentía molesto de ver sus propias fallas morales puestas al descubierto. Se llega a comentar que el tema se lo ha ofrecido el Círculo de Armas, cosa que molesta al autor, que se apresura a negar tal supuesto, afirmando que dicha casa "la consideraba como una prolongación de su propio hogar". De cualquier manera, resuelve al fin, retirar la obra de cartel. Ese mismo año, el 8 de julio, la compañía María Guerrero-Díaz de Mendoza, estrena en el Teatro Odeón *El cuarto de hora o Los dos derechos*, comedia en un acto que el autor califica como "irrepresentable". Pieza leve y de "neto corte francés", como bien lo señala E. M. S. Danero, el autor debate en ella, con su habitual elegancia, un conflicto amoroso que lógicamente, habrá de encauzar hacia el final feliz "razonable". A esa misma etapa corresponden dos monólogos, *Honrar al compañero*, que el 20 de julio es leído por Jacinto Benavente y *Regular o Un buen partido*, que interpreta Orfilia Rico el 13 de agosto, y dos diálogos: *El tío*, escrito especialmente para Ángela Tesada y animado el 30 de julio, y *Por teléfono*, que llega a escena el 5 de noviembre.

Como vive el teatro de manera cada vez más intensa, le preocupa la creación de una Escuela de Arte Dramático entre nosotros. Funda el Conservatorio Lavardén, nombra a Calixto Oyuela director, y pone la secretaría en manos de Enrique García Velloso.

Angelina Pagano y Faustino Trongé actúan como profesores. Se dictan clases, se realizan concursos teatrales, trae profesores especializados de Europa (Marguerite Moreno-Daragon, de la Academia Francesa) e invita a prestigiosas

personalidades (entre ellas, Anatole France) para que dicten conferencias. A pesar de las subvenciones oficiales que obtiene, el Conservatorio se mantiene gracias al esfuerzo económico del propio Laferrère. Al fracasar el último concurso que organiza en el teatro Moderno (hoy Liceo) el autor de *¡Jettatore!*, bastante desorientado, a pesar de no haber perdido el ánimo, entrega la dirección artística del elenco que había formado a Alfredo Duhau, juntamente con la última obra que ha escrito: *Las de Barranco.*

Las de Barranco

La obra tiene su historia. La idea parte, seguramente, de la época durante la cual el joven Gregorio residió en una casa de pensión familiar en La Plata. Desde el punto de vista formal, se origina en un monólogo que le había solicitado Orfilia Rico y que iba a llamarse *Reíte un poco.* Laferrère no queda muy conforme con él, tal vez por las posibilidades que el tema le ofrece, y lo lleva a dos actos. Finalmente es desarrollado en los cuatro con los cuales llega a escena, en el citado Teatro Moderno, el 24 de abril de 1908. El suceso obtenido supera con creces al de *¡Jettatore!*, puesto que se ofrecen más de 140 representaciones consecutivas. Vuelve al enfoque de nuestra clase media, a través de un hogar que se desmorona a pesar de los esfuerzos de doña María, el personaje principal tan cuidadosamente delineado. Laferrère construye, con ejemplar soltura y raro equilibrio escénicos, una comedia en la cual asoma, de pronto, la situación tragicómica, grotesca, de toda una clase que ya había sido certeramente enfocada por Sánchez, tres años antes, con tintes mucho más fuertes, por supuesto, con *En familia.* El Jorge de Sánchez traza, con cínico desenfado, un exacto panorama conceptual. "Constituimos nosotros –expresa–, y es mucha la gente que nos acompaña, una clase social perfectamente definida, que entre sus muchos inconvenientes tiene el de que no se sale más de ella".

Escribe un monólogo para la Rico (*La apuesta*), y un entremés de tipo que hoy sería pirandelliano *(Dios los cría...)*, donde aparecen reunidos los personajes más típicos de sus obras. Ese mismo año (1908) finaliza su labor legislativa, la que últimamente ha desempeñado con escasa dedicación y limitado entusiasmo, lo que llega a valerle la pulla de sus adversarios políticos. El 3 de julio de 1910 estrena un nuevo monólogo: *La conciencia.* Figuran otros dos monólogos más, registrados

por Ricardo Rojas, cuyas fechas de presentación no han sido individualizadas: *La vergüenza* y *El miedo.*

Fin del ciclo

El 27 de agosto de 1911, es decir, más de tres años después de su último estreno importante *(Las de Barranco),* Laferrère presenta en el teatro Moderno *Los invisibles,* bajo la dirección de Joaquín de Vedia. Vuelve a tratar con humor un tema popular: la práctica y el fraude del espiritismo. *Caras y Caretas* dice que Laferrère "compone sus obras con un desaire muy típico, y las trabaja y modela y cuida con un amor lleno de solicitudes minuciosas". El comentario es acertado, pues capta, de manera precisa, la técnica creadora de Laferrère. El propio autor ha confesado: "Trazo la primera escena al acaso, tomando dos, tres, cuatro personajes: dejo el número librado al capricho del momento. Los hago de primera intención viejos o jóvenes, mujeres u hombres, maridos, padres o hermanos, normales o ridículos, discretos o tontos". Volviendo a *Los invisibles,* puede decirse que es una burlería colmada de situaciones graciosas y si no resulta tan lograda como las anteriores del mismo tono (*¡Jettatore!* y *Locos de verano,* particularmente), divierte al público. Se presenta en cuatro actos pero al reponerse tres meses después (el 27 de noviembre) el autor ha comprendido que el último está de más y por ello queda en los tres con que la obra se ofrece en adelante hasta nuestros días.

Los invisibles es la última obra teatral de Laferrère, pero no por ello el autor se siente en ningún momento lejos de la escena que lo ha atrapado sin posibilidad de escape. Tiene algún otro tema pensado, vive preocupado por crear una imprenta para que puedan editar los escritores argentinos y financia los planos para el Gran Coliseo que proyectaba levantar en Buenos Aires. Estaba entregado a estos proyectos cuando repentinamente se siente enfermo y, aunque es operado de urgencia, no logra reponerse y fallece el 30 de noviembre de 1913. Tiene 46 años.

Importancia de su obra teatral

Laferrère es el primer gran comediógrafo con que cuenta nuestro teatro (no olvidamos al Nicolás Granada de *¡Al campo!,* tan importante, entre otros) por su

labor orgánica dentro de un género difícil y, por lo común, bastardeado. Podría decirse que si en Sánchez se observa la presión imperante del naturalista de origen italiano, en Laferrère se descubre la formación francesa de su cultura y la atracción, tal vez por temperamento, del teatro de vodevil que, por la época, podría ser representado por las obras de los franceses Labiche y Courteline, auténticos maestros en la creación de situaciones y enredos manejados con el ritmo ágil que la especie escénica requiere.

¡Jettatore!, más allá del punto de partida, bien prefijado por el propio autor, puede ser tenido como nuestro primer vodevil ("es un vodevil de raudo movimiento, punteado de situaciones festivas y arbitrarias", puntualiza José María Monner Sans); la misma senda sigue *Locos de verano*, aunque otra sea su particularidad, y se cierra con *Los invisibles*. Como otros autores lograron convertir el "género chico" hispano en "género chico" criollo (están probándolo Nemesio Trejo, Ezequiel Soria y Enrique García Velloso), Laferrère consigue, proponiéndoselo o no, crear el "vodevil porteño" por la autenticidad local de todos sus elementos. Son juegos ingenuos en los que Laferrère siente la influencia irresistible de sus personajes. Adelantándose a Pirandello en muchos años, expresa: "Mientras escribo la primera escena no tengo idea de cuál será la segunda. Tampoco trato de imaginarla. Será la que determinen los hechos mismos; los que de acuerdo con aquellos tipos que ya existen para mí, ocurrirán en la vida real". Insiste: "Yo no gobierno a mis muñecos: se gobiernan ellos mismos como mejor lo entienden, dentro de la verdad humana. Es claro que yo estoy de acuerdo con ellos, y por eso los interpreto". Cabe recordar, como referencia, que Luigi Pirandello estrena recién en 1921, *Sei personaggi in cerca d'autore (Seis personajes en busca de autor)*.

Bajo la garra y *Las de Barranco* son dos expresiones particularizantes, aunque posean distinta dimensión y variada trascendencia. En la primera valiéndose del viejo tema de la calumnia y reflejando grupos elegantemente superficiales de nuestra clase social más elevada, aparece un Laferrère maduro y potencialmente apto para plantearse y resolver problemas que posean una mayor intencionalidad. El resultado lo desanima y nunca más quiso ponerse totalmente serio. Decimos totalmente, porque *Las de Barranco* es su obra más completa y su profunda seriedad asoma, de improviso, adensando, sin llegar a la gravedad, escenas chispeantes.

Las de Barranco es una comedia urbana perfecta, como *Barranca abajo*, de

Sánchez, es una tragedia rural ejemplar. Si bien la mayoría de las obras de Laferrère se mantienen vivas y lo han puesto en evidencia las repetidas reposiciones de *¡Jettatore!* y *Locos de verano, Las de Barranco* es la que expresa con mayor justeza el talento excepcional que Gregorio de Laferrère posee como comediógrafo. Juan Pablo Echagüe ha dicho, con acierto, que "es una larga carcajada, mojada al final por una lágrima". Las principales piezas de Laferrère han sido adaptadas, traducidas y ofrecidas en distintos escenarios extranjeros, y su manera tan peculiar de hacer teatro ha ejercido, durante largos años, influencia decisiva sobre muchos de nuestros autores, que aprendieron de él a manejar los recursos, aunque no siempre pudiese descubrirse en ellos el talento que caracteriza la producción dramática total del estupendo creador de *Las de Barranco.*

La vida teatral

El panorama dentro de cuya red cultural se enhebran las obras de Laferrère quedaría inconcluso sin una referencia a la vida teatral de entonces que, a modo de telón de fondo, reforzara los matices que ese momento de la escena nacional registra en la producción dramática del autor de *¡Jettatore!* Uno de los factores que integran la vida teatral de fines y principios de siglo, es, naturalmente, el interpretativo: la formación y la acción de figuras relevantes de la escena. El otro, la disciplina dramática encauzada en las tareas de estudios y conservatorios. Pueden centrarse ambos aspectos, especialmente en lo que a Laferrère se refiere, en dos hechos muy representativos. Uno, la figura de una notable actriz, maestra a la vez de actrices, que fuera Orfilia Rico; otro, la fundación del Conservatorio Lavardén, por el mismo Laferrère.

Es forzoso hacer una referencia a estos dos importantes factores concurrentes al desarrollo teatral de la época, sin dejar por ello de mencionar los hechos y nombres que también fueron significativos en la elaboración del proceso.

Orfilia Rico

Desde la aparición de aquella gran intérprete de la escena dramática nativa que se llamara Trinidad Guevara muchas han sido las actrices que mostraron su

sensibilidad y en ocasiones su talento en nuestro teatro. Lea Conti es la heroína, durante un largo lapso, de las obras que ofrece el elenco de los Podestá. En él se van formando, sobre el mismo escenario, artistas como Blanca Podestá, cuya inquietud la muestran no sólo animando personajes principales de Sánchez, Laferrère, García Velloso o Sánchez Gardel, sino, también, haciéndose cargo, con su recio temperamento, de las protagonistas del teatro universal más significativo: Andreiev, D'Annunzio, Shaw, etc. Angelina Pagano, por su excepcional formación académica, concurre a jerarquizar con su labor nuestros espectáculos. Ha seguido cursos en el Conservatorio de Florencia, estudiado con Luigi Rosi, y llega a ser dama joven de Eleonora Duse, quien quedará prendada de las cualidades de la *piccola* actriz argentina, a quien llamaba "la mia Paganeta". Muchas son las actrices que aparecen y se imponen llegando de distintos rumbos (además de los nombrados, los de la zarzuela y el "género chico" hispanos), en esa primera década del siglo que se cierra con la muerte de Florencio Sánchez en un hospital de Milán y se traspone, apenas, para alcanzar el último estreno de Gregorio de Laferrère (1911) y su casi inmediata desaparición (1913). Orfilia Rico (a quien Sánchez le dijera, luego de verle dar vida a la doña Mariquita de *M'hijo el dotor:* "Usted no es doña Orfilia; usted es la vieja que yo había inventado para mi obra") es, sin embargo, la actriz por antonomasia de Gregorio de Laferrère. La Rico, que así fue para nuestro teatro durante muchos años, había nacido en Montevideo el 5 de abril de 1871. Era hija de Carlos Rico y Lorenza Barone, ambos artistas de compañías españolas que actuaban habitualmente en ambas márgenes del Plata. Cuenta pocos años de edad cuando aparece por primera vez en escena. Ya casada con Emilio Goycochea se traslada a Buenos Aires y participa con su madre en el conjunto de "género chico" que dirige Julio Ruiz. Al inaugurarse en 1893 el teatro Mayo (Avenida de Mayo esquina Lima, hoy desaparecido) en la compañía que encabeza Mariano Galé, y como primera actriz, figura Matilde Espinosa, más tarde esposa del gran actor hispano, se encuentra Orfilia Rico integrando el elenco. Desde el comienzo de su carrera se interesa por los papeles de característica. "Eran los roles de actriz de carácter –manifiesta– los únicos que me hacían encariñar con la labor dura e ingrata de la artista dramática, y los aceptaba ufana". Al dejar la escena hispana e integrar el conjunto de Jerónimo Podestá, se incorpora definitivamente al plantel de la escena nativa. Numerosas son las interpretaciones sobresalientes realizadas por la Rico a lo largo de su magnífica carrera, pero su arte personal y de tan directa comunicación con el público se impone, de manera decisiva, al animar los prototipos de Laferrère. Luego habrá de

reiterarlos hasta el hartazgo, con mayor o menor resonancia, mas es con ellos que afirma su bien merecida fama. Según los comentarios de la época, resultaban inolvidables las caracterizaciones de doña Lucía, en *¡Jettatore!* y doña Cristina, en *Los invisibles*, aunque la composición de mayor envergadura la logra, y concuerda toda la crítica, al animar las diversas facetas de doña María, el complejo personaje de *Las de Barranco*. Habría que tener presentes otras personificaciones notables: la nombrada doña Mariquita, de *M'hijo el dotor*, de Sánchez; ña Luisa, de *La Gaviota*, de Granada; *Mamá Culepina*, de García Velloso; doña Pancha la brava, de Alberto Novión; doña Dorotea, de *Las d'enfiente*, de Federico Mertens, y tantos otros papeles a los cuales ella siempre daba vitalidad y relieve extraordinario con su tan vigorosa como simpática personalidad. Sin embargo, ninguno ha dejado en nuestra historia escénica la aureola de la viuda del capitán Barranco, tanto por el trazado físico del personaje como por la destreza con que la Rico jugaba las distintas escenas culminantes de la obra. Tras una enfermedad que la tuvo alejada durante largos años (desde 1922) de su soñado escenario, Orfilia Rico fallece el 10 de octubre de 1936.

El Conservatorio Lavardén

Paralela al desarrollo del arte dramático argentino, la necesidad de organizar el estudio disciplinado y serio de la actividad interpretativa se pone de manifiesto. También, como se ha visto, el nombre de Laferrère queda vinculado a este aspecto. Ya en pleno triunfo de su carrera de comediógrafo, pues ha estrenado, con coincidente valoración crítica y notable repercusión popular, *¡Jettatore!* y *Locos de verano*, se preocupa por organizar un conservatorio con el propósito de que nuestro medio disponga de una Escuela de Arte Dramático. Con incansable empeño obtiene subvenciones del Congreso Nacional y de la Legislatura de la Provincia de Buenos Aires, nombrando director de un conservatorio que lleva el nombre de Lavardén a Calixto Oyuela y secretario de la misma institución a Enrique García Velloso. Angelina Pagano y Faustino Trongé son designados profesores de declamación y es entonces cuando contrata especialmente a la actriz Marguerite Moreno-Daragon, de la Academia Francesa, para que tome a su cargo cursos de declamación y estética teatral. Aprovechando el viaje de Juan Pablo Echagüe, Laferrère, como ya se ha dicho, invita a Anatole France. El gran escritor francés llega a nuestras playas en 1909 para dar conferencias.

A fines de 1906 el Conservatorio organiza un concurso en el teatro Nacional, de la calle Corrientes, consistente en la presentación de obras en un acto con título obligado. Se presentan 27 obras. *Presente griego*, de Otto Miguel Cione, merece el primer premio; *Ganador y placé*, de Arturo Giménez Pastor, el segundo; y *Fuego fatuo*, de Enrique García Velloso, el tercero. "El público –al decir de Juan Pablo Echagüe– desaprobó estrepitosamente el fallo del jurado. Un grupo de exaltados silbó, pataleó, vociferó".

Cabe añadir que Florencio Sánchez, que ya había estrenado sus mejores obras, escribe especialmente para este concurso *Moneda falsa*, una de sus piezas breves más singulares y que, sin embargo, fue desestimada por el jurado. El escándalo que provocara el fallo no amilanó a Laferrère y, en 1908, el Conservatorio organiza un nuevo concurso, esta vez en el teatro Moderno (hoy Liceo), que consiste en la presentación de una misma obra durante una semana. Los espectáculos carecen de la repercusión necesaria y el certamen es suspendido. Para aprovechar el elenco reunido en el Moderno, Laferrère lo pone bajo la dirección del notable periodista y autor uruguayo Alfredo Duhau, al mismo tiempo que le hace entrega de la obra que acaba de escribir. Se trata de *Las de Barranco*. El suceso que obtiene la pieza compensa a Laferrère y sus huestes de los malos trances pasados.

Sin embargo, el Conservatorio Labardén (con b labial, como se escribía incorrectamente entonces) a pesar de la capacidad de sus organizadores y de las buenas intenciones de todos, se va desarticulando hasta desintegrarse. Entre los egresados de los cursos dictados, son de recordar Lucía Barause, Silvia Parodi, Luis Bayón Herrera (primero actor con inquietudes, luego libretista de revistas y finalmente director de películas), César Fiaschi, José Lorenzo Alemany Villa (que además de actor fuera un destacado recitador) y Carlos de Paoli (que como sainetero deja, con *El velorio del angelito*, una de las piezas más características de su producción).

Puede decirse que Gregorio de Laferrère cierra con su última creación la primera década del siglo, pues apenas la traspone. Ha quedado cumplida, plenamente, la llamada "época de oro" de la escena nativa, por la feliz conjunción de elementos e impulsos valiosos.

a - El autor

Escribo porque me divierte, no escribiría si me aburriera. Me complace que el público, en franca camaradería conmigo, se regocije con mis comedias; pero no le guardaría rencor si ocurriese lo contrario. Eso sí, no volvería a escribir, pues no tengo interés alguno en aburrir a la gente.

GREGORIO DE LAFERRÈRE

b - Sociedad de Autores

En distintas épocas los creadores dramáticos locales proyectaron y se propusieron la formación de una entidad que los agrupase y, al mismo tiempo, sirviera para la promoción del teatro argentino, defendiese sus derechos, habitualmente burlados. Se carecía de una Ley de propiedad artística y los empresarios compraban las obras por sumas irrisorias. Bien sabían de esto Florencio Sánchez y Enrique García Velloso, entre otros autores de aquella etapa.

La concreción del anhelo común, por el que tanto habían bregado David Peña y Roberto J. Payró, se produjo como consecuencia de un hecho circunstancial, que merece ser recordado. Una compañía francesa que se hallaba actuando en el teatro Moderno (hoy Liceo), aprovechando la llegada al país del ilustre político George Clemenceau, el 12 de agosto de 1910 puso en escena su obra *Le voile du bonheur.*

El autor quiso oponerse a las representaciones, pero se encontró con que en nuestro país no existía una ley que apoyase sus reclamos. Ante esta situación, Carlos y Manuel Carlés presentaron en la Cámara de Diputados (fundamentado por el último de los nombrados), un proyecto de Ley de Propiedad Literaria, que en la Cámara de Senadores fue defendido por Joaquín V. González. La ley, redactada finalmente por Paul Groussac, fue promulgada apresuradamente, como homenaje al distinguido visitante, el 16 de setiembre de 1910.

El conflicto y su trámite sirvieron para alentar los antiguos propósitos de los creadores dramáticos nacionales y así fue como el 11 de setiembre de

ese mismo año, es decir seis días antes de que la ley fuera aprobada, Enrique García Velloso reunió en su casa (calle Arenales 1257), a los autores y compositores más representativos de la época y ese día (que ahora se festeja como el "Día del Autor") se constituyó la Sociedad de Autores Dramáticos. En julio de 1911, la Sociedad de Autores resolvió implantar el cobro del arancel del 10 por ciento de la entrada bruta de los teatros y, luego de una ardua lucha con los empresarios, que no querían aceptar la imposición, el 12 de agosto de 1911 se logró finalmente el acuerdo, firmando el convenio Enrique García Velloso, Alberto Ghiraldo y Pedro E. Pico por la Sociedad Argentina de Autores, y Santiago Fontanilla, José J. Podestá y Julio C. Traversa, por la Sociedad de Empresarios y Propietarios de Teatros. Al correr de los años, en la Sociedad de Autores se produjo una escisión y los que se alejaron formaron el Círculo Argentino de Autores. Un nuevo núcleo se separó, seguidamente, para constituir el Sindicato de Autores. El tiempo fue limando las asperezas que separaban a los tres grupos autorales y el 17 de diciembre de 1934 se llevó a cabo una Asamblea General, llegándose a la fusión bajo el nombre de Sociedad General de Autores de la Argentina, Argentores, que es la organización que hasta la fecha agrupa y defiende los derechos, tanto éticos como económicos, de los autores teatrales.

Argentores es hoy, en su labor específica, una de las instituciones más perfectas e importantes del mundo.

c - Teatro Nacional

Aparte del más reciente y oficial Teatro Nacional de Comedias (antiguo Cervantes), en nuestra historia teatral se han registrado tres salas con dicho nombre. Una se hallaba en la calle Florida, entre Bartolomé Mitre y Cangallo; otra en la calle Santa Fe al 1800 y, finalmente, la que Jerónimo Podestá hiciera construir en la calle Corrientes 960. Interesa particularmente esta última sala por la preocupación de don Jerónimo por devolver, de alguna manera, las satisfacciones que le había brindado la dramática nativa y, también, por el sacrificio económico que ella significó, dado que tuvo que vender las casas que tenía en La Plata. Como el predio era ajeno, durante diez años el teatro pertenecería a don Jerónimo y los suyos y, transcurrido ese tiempo, el local

pasaría a poder de los dueños del terreno. Luego de tesonera labor el edificio estuvo concluido, y los hijos de don Jerónimo quisieron que llevara el nombre de su padre y así hicieron colocar sus iniciales en el frente del teatro y en el telón de boca. Pero al enterarse don Jerónimo se negó terminantemente a ello, insistiendo y logrando su propósito de que se llamase Teatro Nacional, con lo cual, así lo consideraba, rendía un merecido homenaje a nuestro arte dramático. El Teatro Nacional de la calle Corrientes se inauguró el 5 de abril de 1906, con una gran fiesta en la cual se bailó el Pericón con traje de gala (oficiando don Jerónimo, igualmente trajeado, de bastonero) y se interpretaron *Risas de caretas*, de Ricardo Levene y *Locos de verano*, de Gregorio de Laferrère. El elenco se hallaba integrado por Blanca Podestá, Ángela Tesada, Ada Cornaro, Anita Podestá, Josefina Viera, Orfilia Rico, Lina Estévez, Josefina Lanaro, María Esther Podestá, Jerónimo Podestá, Enrique Arellano, Guillermo Battaglia, Arturo Podestá, Enrique Muiño, Elías Alippi, Francisco Ducasse, Francisco Atanaz, José Podestá, Julio Escarcela, Luis Faggioli, Alberto Ballerini y Arturo Mario.

d - Juicio de Ricardo Rojas sobre Laferrère

Observador sagaz, sorprendió en la vida cotidiana los gestos expresivos de ciertas taras y mediante ellas estilizó al guarango, al tilingo, al vivo, al loco lindo, al loco de verano, al botarate, al macaneador, tipos universales, pero que en nuestro ambiente adquieren color local y acaso una virulencia que ha hecho necesario el nombre porteño con que se los designa.

e - Cronología de Gregorio de Laferrère

1867 - 8 de marzo, nace en Buenos Aires.

1889 Viaja con sus padres a Francia, y llega en momentos en que toda la Nación festeja alborozada el primer centenario de su Revolución. Ya ha fundado en Buenos Aires, con su amigo Adolfo Mujica, un periódico burlesco que se llama *El Fígaro.*

1891 De vuelta a la patria, se hace cargo de la Comuna de Morón.

1892 Interviene en el movimiento revolucionario que encabeza Hipólito

Yrigoyen, pero aclarando que no es ni será radical.

1893 Es diputado provincial en la Legislatura de Buenos Aires.

1897 Funda el Partido Nacional Independiente.

1898 Diputado Nacional, hasta 1908. Empieza a escribir una parodia política local de *La verbena de la Paloma*, que no llega a concluir.

1903 Funda la Asociación Popular, cuyo lema es: "De nadie y para todos".

1904 - 30 de mayo: inicia su carrera de autor al estrenar *¡Jettatore!*, en el Teatro de la Comedia.

1905 - 6 de mayo: estrena *Locos de verano*, en el teatro Argentino.
- 10 de noviembre: estrena *El predestinado*, monólogo escrito especialmente para Julio Escarcela.
- 16 de noviembre: estrena *Los caramelos*, monólogo escrito especialmente para Lina Estévez.

1906 - 28 de mayo: estrena *Bajo la garra*, en el Teatro Nacional (calle Corrientes).
- 8 de julio: la compañía María Guerrero-Díaz de Mendoza, lleva al escenario del Odeón *El cuarto de hora o Los dos derechos.*
- 20 de julio: el monólogo *Honrar al compañero* es leído por Jacinto Benavente.
- 30 de julio: estreno de *El tío*, diálogo escrito especialmente para lucimiento de Ángela Tesada.
- 13 de agosto: *Regular o Un buen partido*, monólogo escrito especialmente para Orfilia Rico.
- 15 de noviembre: *Por teléfono*, diálogo.

A fines de ese año organiza en el teatro Nacional, de la calle Corrientes, un concurso de obras con título forzado.

1907 Funda el Conservatorio Lavardén y lo instala en la calle Maipú 1288. Las clases se inauguran en el mes de mayo. Calixto Oyuela es el director, y Enrique García Velloso secretario. Angelina Pagano y Faustino Trongé, participan como profesores.

1908 Llega la actriz Marguerite Moreno-Daragon y se incorpora como profesora de declamación y estética teatral. Organiza un nuevo concurso de obras. Esta vez en el teatro Moderno (hoy Liceo) y por carecer de resonancias debe finalizar antes de lo previsto. Entonces

coloca al elenco bajo la dirección del periodista y autor uruguayo Alfredo Duhau, y le entrega la última obra que ha escrito: *Las de Barranco.*

- 24 de abril: estrena *Las de Barranco* en el teatro Moderno (Liceo) y se ofrecen más de 140 representaciones consecutivas.
- 14 de agosto: *La apuesta,* monólogo escrito especialmente para Orfilia Rico.
- 28 de agosto: *Dios los cría...* entremés en el que reúne a los personajes principales de sus obras.

1910 - 3 de julio: *La conciencia,* monólogo.

1911 - 27 de agosto: la Compañía de Pablo Podestá estrena *Los invisibles*, en el teatro Moderno (Liceo), bajo la dirección de Joaquín de Vedia.

1913 - 30 de noviembre: fallece en Buenos Aires.

Ricardo Rojas advierte que Laferrère dejó incompletos algunos relatos en prosa (*Don Pedro Antonio Valpuerta* y *Juan Palomo y su mosca*), y registra los títulos de dos monólogos que no han podido ser identificados: *La venganza* y *El miedo.*

f - Juicio de J. Pablo Echagüe sobre Laferrère

No fue, preciso es repetirlo, un buceador de almas, un creador de arquetipos humanos ni un hondo y sagaz meditativo; pero fue un pintor. Algo del Buenos Aires que se desvanece ha quedado en sus obras; y existe en ellas también un germen simpático de universal realidad, que interesa a todos los públicos.

Roberto J. Payró

capítulo 6

La época de oro

Durante la llamada "época de oro" de la escena nativa que abarca idealmente los años de la primera década de este siglo, sobresalen, como ha quedado dicho, tres autores que marcan y substancian el desarrollo alcanzado en esa etapa por nuestro teatro. Ellos son: Florencio Sánchez, Gregorio de Laferrère y Roberto J. Payró. Mientras Sánchez es el dramaturgo por excelencia y alcances, y Laferrère se afirma como comediante nato, jugoso y brillante, Payró elabora una dramática con hondas preocupaciones sociológicas, particularmente en el período inicial de su teatro.

Los tres autores nombrados se conforman e integran en un mismo tiempo histórico, aunque son de apreciar, y por ello deben subrayarse, las diferencias que caracterizan e individualizan cada dramática.

En los capítulos 4 y 5, ha podido asomarse a las creaciones más singulares de Florencio Sánchez y Gregorio de Laferrère, respectivamente. Ahora habrá que intentar acercarse al teatro, igualmente trascendente, de Roberto J. Payró que, como sus compañeros de ruta, se encuentra íntimamente ligado a su época.

Nacimiento y formación de Roberto J. Payró

Por los temores del cólera que en 1867 azota a zonas de Buenos Aires, el matrimonio de Felipe Payró y Juana Losada Larrobla deciden trasladarse a la ciudad de Mercedes, provincia de Buenos Aires, y allí nace el 19 de abril de ese mismo año, Roberto Jorge Payró.

Desde muy pequeño, Roberto siente una gran atracción por la escritura. "Mi vocación por las letras –puntualiza–, nació casi puede decirse conmigo, clara, inflexible, avasalladora". Vocación que habrá de volcar, como en torrente, a la poesía, la narrativa, el ensayo, la historia, el teatro, y se cumple con plenitud en la brega cotidiana del periodismo.

Travesía y madurez del escritor

A los 16 años, Payró empezó su "vía-crucis periodística", al colaborar en una publicación a cambio de entradas para asistir a las funciones que ofrecía en el Teatro de la Ópera la compañía Massenet, y le permitían tomar contacto con "todo el repertorio francés de aquella época". Por esos años juveniles publica poemas y aparecen las novelas iniciales, y el primer volumen de cuentos. Escribe asimismo, varias obras de teatro cuyos títulos figuran en la cronología que se detalla por separado que, si bien no llegan a escena, van marcando la etapa que habrá de llevarlo a mostrar su capacidad de creador dramático.

En 1889 el desasosiego ante un medio en crisis, lo lleva a militar entre los jóvenes que rodean a la Unión Cívica –con Bartolomé Mitre y Leandro N. Alem– y, a mediados del año siguiente, participa en las escaramuzas de la bien conocida Revolución del Parque.

Posteriormente, no conforme con el desarrollo político de la agrupación a la que pertenecía, se encuentra entre los fundadores del Partido Socialista Argentino. Payró está decidido a asumir su responsabilidad como ser político, para que la patria se desarrolle en libertad e impere en ella la justicia. Tal es su ideario, que posee hondas raíces humanistas.

Narrador agudo

No cuenta 30 años y ya Payró se destaca como una individualidad robusta y con acendrado sentido ético. La pluma del periodista, siempre alerta y bien dispuesta, va desgranando, a lo largo de toda su vida, la crónica de sucesos pasados o presentes del país al que ama entrañablemente.

Así van surgiendo las páginas magistrales de *La Australia Argentina*, los relatos de *En las tierras de Inti*, y las crónicas memorables de *El falso Inca, El capitán Vergara, El mar dulce*, que habrán de completarse con *Los tesoros del Rey Blanco* y *Por qué no fue descubierta la ciudad de los Césares*. A esa tarea indagante y monumental, que cumple entre la acuciante labor periodística cotidiana, o parte de ella misma, hay que agregar las obras de su narrativa picaresca, tan rica de zumos propios estampados en cuños de antigua estirpe.

Entre ellas, *El casamiento de Laucha, Pago chico, Divertidas aventuras del nieto de Juan Moreira* y la talla del astuto aventurero andaluz Pedro Chamijo que se impone en *El falso Inca* y, finalmente, da nombre a una novela.

A esta creación lograda con prisa –con mucha prisa, a veces, por urgencias del ritmo periodístico–, pero sin pausas ni decaimientos, debe añadirse esa otra faz de su personalidad que nos facilitan sus creaciones dramáticas.

Canción trágica

La obra posee su propia historia. Por entonces, Payró tenía terminadas varias piezas teatrales de muy diverso carácter que no habían llegado a escena y no llegarían nunca, a pesar de ser un avezado periodista y narrador muy estimado.

En un momento dado, por su amigo José León Pagano, con el cual participaba en la redacción del diario *La Nación* de Buenos Aires, se enteró de que el escritor italiano Paolo de Giovanni, a quien aquél encontrara en Florencia, Italia, tomando uno de los relatos del libro *En las tierras de Inti* había desarrollado una obra dramática. Cuando el escritor itálico envió a Payró una copia de la misma, nuestro autor no se halló conforme con la traslación efectuada y aseguró que él mismo habría de hacerla. Enrique García Velloso conocía el propósito y logró comprometer a Payró para que escribiera la dramatización que sería representada por el elenco de Pepe Podestá en el teatro Apolo. La obra era *Canción trágica* y se trataba de un problema sentimental con directa referencia política. Ocurría en la ciudad de Catamarca, en 1841, durante la dictadura central de Juan Manuel de Rosas y el imperio de violentos dictadores zonales.

El espectáculo se ofreció en el Apolo, el 14 de abril de 1902. Los papeles principales se hallaron a cargo de José J. Podestá (Chávez, maestro de música y cantor unitario), Lea Conti (Genoveva, la alumna, y quien cobijaba a Chávez), y Juan B. Podestá (coronel federal Maza, al frente del grupo que acababa de apresar y condenar a muerte al unitario).

Tras *Canción trágica* fueron llegando al escenario de don Pepe, otros autores que, con sus éxitos de público y crítica, constituyeron pilares que permitieron la afirmación definitiva de la escena nacional. Nos referimos muy

especialmente a Martín Coronado, con *La piedra de escándalo* y a Nicolás Granada con *¡Al campo!*

Sobre las ruinas

Interesa destacar la continuidad en la creación de los tres autores que encabezan los primeros tramos del nuevo ciclo. En el mismo año de 1902, que Sánchez hace su presentación oficial en Rosario con *Canillita*, sainete que será el comienzo de su carrera hacia la celebridad, Roberto J. Payró logra su primer estreno con *Canción trágica*.

En 1903 Sánchez presenta en Buenos Aires *M'hijo el dotor*. Al año siguiente, Gregorio de Laferrère cumple su iniciación escénica con *¡Jettatore!*, y Roberto J. Payró da a conocer *Sobre las ruinas*, obra que se identifica de alguna manera con la inquietud crítica de *La gringa*, que Sánchez presentará poco después, en esa misma temporada de 1904.

Sobre las ruinas parte del conocimiento que tuviera Payró al ocuparse, en su carácter de periodista, de las inundaciones que en años anteriores se habían producido en los campos bonaerenses, causando graves desastres en las poblaciones indefensas. Sucedía porque los dueños de los campos, a quienes se les indicaba que era preciso ponerse al tanto de los métodos de avanzada que las tierras requerían, no atendían la advertencia.

Roberto F. Giusti señala que la obra "simboliza la inutilidad de la resistencia que el criollismo rutinario, aunque sano y de buena ley, oponía desafiando al futuro". Si en *La gringa*, de Sánchez, era necesario voltear un ombú para que su añeja estampa rural no dañara la visión de las estructuras modernas que se habían proyectado, en *Sobre las ruinas* de Payró, construcciones de variada índole habían ido alterando el rumbo de las aguas, produciendo graves inundaciones en la zona, que llevarían al viejo gaucho Don Pedro a morir ahogado.

Marco Severi

1905 es un año excepcional para la escena nativa. Sánchez estrena varias obras de mucha significación y, entre ellas *Barranca abajo*, que debe

tomarse como la gran tragedia de los campos rioplatenses, con el viejo Zoilo, personaje arquetípico de nuestra mayor jerarquía. Laferrère presenta *Locos de verano,* un vodevil porteño ejemplar, y Roberto J. Payró llega a escena con *Marco Severi.*

La obra es un drama con intencionalidad de crítica político-social y directa alusión nacional. En realidad, a Luis Vernengo (o Marco Severi) no le alcanzan los dictados de la Ley 4.144, llamada "de residencia", que facultaba para expulsar del país, sin el menor "recurso de amparo" posible, a los extranjeros a quienes las autoridades consideraran peligrosos por sus ideas rebeldes de justicia social. En la circunstancia no se trataba de una "expulsión" más, dado que el protagonista no tenía ninguna cuenta pendiente con la Justicia local, y sólo debía cumplirse un pedido de "extradición", de acuerdo al convenio existente entre Italia y nuestro país, por un suceso policial acaecido años atrás en la península. El tema permitió a Payró enjuiciar, por elevación, lo establecido tan injustamente, haciendo que el juez de Instrucción de la obra, la cerrara pidiendo: "¡Hay que enmendar la Ley!". Frase final que, según los comentarios, era aclamada por el público enfervorizado.

Marco Severi se estrenó el 18 de julio de 1905, en el teatro Rivadavia (hoy Liceo), con los papeles principales a cargo de Enrique Muiño y Blanca Podestá, secundados por un elenco compuesto por otros intérpretes relevantes de la época.

El triunfo de los otros

Roberto J. Payró se consideró siempre "un trabajador intelectual" y así lo demuestra a lo largo de su trayectoria, siempre empinada, como periodista, ensayista, narrador y dramaturgo.

1907 resulta para Payró una referencia excepcional en muchos sentidos. Ha venido bregando para constituir la "casa de los que no la tienen", y es así que incita y logra, que se concrete la fundación de la Sociedad Argentina de Escritores (SADE), de la cual es nombrado muy merecidamente, su primer presidente.

En ese año se produce asimismo un suceso que habrá de cambiar en muchos aspectos el futuro de su vida. Recibe una herencia, y ello le hará viajar

a Europa con los suyos, tramo del que se hablará especialmente más adelante.

Autor dramático, es necesario registrar el estreno de *El triunfo de los otros*. Tema que lo inquietaba mucho y ya había sido planteado en uno de sus cuentos: *La mujer del artista*.

El triunfo de los otros es un documento más de las denuncias que desde lo socio-político venía efectuando, en lo que a nuestra dramática nativa se refiere, desde el estreno cinco años antes, de *Canción trágica*.

La obra reflejaba con hondura y de manera directa, la situación desasosegada de Julián, el personaje principal. Había escrito y seguiría escribiendo por razones de subsistencia, numerosas páginas firmadas con otros nombres que en definitiva, al ser celebradas, demarcaban "el triunfo de los otros".

La novedad llegó a escena en septiembre de 1907, en el teatro Odeón de Buenos Aires, ofrecida por la compañía española de Enrique Borrás.

Viaje a Europa

Por ese tiempo Payró se enteró de la herencia dejada a su nombre por un tío que residiera en Barcelona, España, y acababa de fallecer. Es preciso registrar la ascendencia catalana de los Payró, para entender mejor lo que ahora le sucedía.

Decidió trasladarse con los suyos, de inmediato, a Barcelona. Allí creó una editorial a la que dio el nombre de Mitre (con escasa vida) y, en su momento, padeció los sobresaltos y las violencias de la llamada "semana trágica", con actos de terror en los que se vio envuelta la clase obrera catalana.

Con fecha 24 de noviembre de 1908, dató en la Ciudad Condal el prólogo que figuraría en el libro *Crónicas*, impreso por editorial Minerva, de Buenos Aires.

Siguió escribiendo y publicando sus cuentos, novelas, ensayos, y enviando regularmente la correspondencia periodística. Tras un viaje rápido a Buenos Aires en la segunda mitad de 1909, se radicó con su familia en Bélgica.

En 1910 en Bruselas empezó a escribir la novela *Divertidas aventuras del nieto de Juan Moreira*, que posteriormente irá apareciendo, como folletín, en el diario *La Nación* capitalina.

En un breve viaje realizado a París se reencuentra con su amigo el gran poeta nicaragüense Rubén Darío.

Corresponsal de guerra

Al retornar a Bruselas, en su correspondencia a *La Nación*, se advierten los días difíciles que amenazan a Bélgica y se irán agravando cuando se produce en ese país la invasión de las tropas alemanas. Queda convertido en corresponsal de guerra de su diario y debe realizar grandes sacrificios (ir hasta Holanda), para poder enviar sus notas a Buenos Aires.

Es allanada su casa y detenido por los invasores, al ser sospechado espía del enemigo. Tuvo que intervenir la diplomacia argentina para aclarar las cosas y sacarlo del atolladero, a él y a los suyos.

Pasado el turbión de la Primera Guerra Mundial que conmovió a Europa (1914-1918), Payró siguió en Bruselas dedicándose por entero a su tarea de escritor cumpliendo con la corresponsalía que tenía con su diario. Hasta que añorando a su Argentina decide retornar a la patria.

Retorno a nuestra escena. *Vivir quiero conmigo*

Al retornar Payró a Buenos Aires, sus dos compañeros de brega dramática, Florencio Sánchez y Gregorio de Laferrère, habían fallecido: Sánchez muy lejos y solo en la cama de un hospital de caridad de Milán, Italia, en 1910; Gregorio de Laferrère en la ciudad de Buenos Aires, en 1913.

En su largo periplo de viajero por Europa y, a pesar de los riesgos que lo acosaban, Payró no dejó de enviar sus notas y comentarios al diario porteño del que era corresponsal y siguió escribiendo cuentos, novelas y ensayos de variada especie, sin producir nunca una nueva obra de teatro. En un reportaje confiesa que esto último le resultaba imposible al encontrarse lejos, muy lejos, de los personajes y del medio que hubiera podido tratar.

Al afirmarse nuevamente en el ámbito que consideraba propio, inició y puso fin a dos textos dramáticos: *Vivir quiero conmigo* y *Fuego en el rastrojo* que,

en realidad poco tienen que ver son su dramática de la etapa anterior, por razones que se irán apreciando.

Reintegrado Payró a la patria, debió sufrir fuertes desencantos, de los que habrá de dar testimonio en sus nuevas creaciones para la escena.

Vivir quiero conmigo parte, de manera un tanto forzada, del bien conocido verso de Fray Luis de León que dice: "Qué descansada vida, la del que huye del mundanal ruido". Con ello denunciaba el egoísmo que encuentra al regresar al país, más aún él, que siempre ha tenido entrega franca y abierta generosidad.

Bien equilibrada, la obra persigue el ahondamiento psicológico de varios seres, particularmente Eugenia y Teófilo, los protagonistas. Mientras Eugenia es un ser puro, limpio, sensible, espiritual, Teófilo es una variación del Mauricio Gómez Herrera, el hábil trepador de *Divertidas aventuras del nieto de Juan Moreira.*

Como bien lo diferencia Eduardo González Lanuza, Mauricio Gómez Herrera no es un "pícaro" como Laucha, sino un pillo, un sinvergüenza, y Teófilo también lo es, y en qué medida, alentado por su cerrado egoísmo. Cabe añadir que con este personaje, el autor logra trazar una figura de singulares facetas dramáticas.

Vivir quiero conmigo fue estrenada el 23 de octubre de 1923, en el teatro Liceo de Buenos Aires, por la compañía del primer actor José Gómez.

Fuego en el rastrojo

La obra se origina en el cuento *El gozo de envejecer*, ya publicado por el autor. Igual que en la pieza anterior *Vivir quiero conmigo*, se notaba muy aquietado el ímpetu rebelde, disconformista y crítico que caracterizaba la primera etapa de su dramática. Se le veía ahondar e indagar en los conflictos psicológicos de sus personajes.

Fuego en el rastrojo muestra uno de los aspectos finales y menos conocidos de la dramática de Payró, y da testimonio de una visión más calma y madura sobre la existencia. Es el rescoldo, la brasa cubierta de ceniza, pero aún viva, y el "gozo de saber envejecer", tal como lo expresa el escéptico doctor Mir de la obra, personaje en el cual Payró ha volcado muchas de sus convicciones.

El estreno se produjo el 8 de mayo de 1925, en el teatro Liceo capitalino, animada por el elenco encabezado por la prestigiosa actriz Angelina Pagano.

Alegría

El tema de *Alegría* surge en los viajes que, como periodista, Payró efectuara por el sur patagónico y que, de alguna manera, fueron quedando registrados en su libro *La Australia Argentina*. Tales vivencias, imborrables, más la incitación del popular actor Florencio Parravicini (quien en esos momentos deseaba elevar la jerarquía de su mediocre quehacer escénico), llevaron al autor a escribir la obra. *Alegría* es el apodo que se da, porque lo merece, a un payaso que es un rezago del circo criollo trashumante quien, por su capacidad humana y entereza, hubiera podido ser gobernador de toda una amplia comarca sureña. Posibilidad que descartaba porque, a su criterio, aun siendo una autoridad civil, sería siempre reconocido como el "payaso".

Existe un conflicto sentimental muy simple en la trama entre los personajes que componen un terceto integrado por el dueño del circo, ser astuto, la joven *ecuyère* y el propio Alegría.

Sobresalen nítidamente de la obra y la refuerzan las caracterizaciones de las individualidades que se presentan y actúan –la gran mayoría aventureros de variada estirpe–, que van enmarcando las escenas que componen la comedia en tres actos y seis cuadros. *Alegría* es la última producción dramática de nuestro autor, a cuya presentación no pudo asistir por haber fallecido un mes y medio antes. Se estrenó el 18 de mayo de 1928, en el Teatro Argentino, con el protagonista, por supuesto, a cargo de Florencio Parravicini.

La importancia de *Mientraiga*

Mientraiga es un sainete sumamente curioso dentro de la creación teatral de Payró. Reandando por la napa de la picaresca popular ya frecuentada en el relato, el autor desarrolla aquí un trazo costumbrista pintoresco y bien humorado.

La acción de *Mientraiga* se cumple, como era lo habitual en el género, en el

patio de una "casa de vecindad" con tipos que el propio autor se encarga de detallar. Gaspar Núñez, al que llaman Mientraiga por el abuso que hace de la muletilla en su parla cotidiana, es un "modesto viajante de comercio" y, a su alrededor, giran un "guitarrista tenorio", un "viejo parásito" –que así lo denomina–, un "borracho fanfarrón", un "viejo casero gallego", un "pibe malcriado" y su madre, doña Vicenta, "una viuda jamona", que integran una galería de máscaras, ya muy utilizada por entonces sobre nuestros escenarios, para maleducar a los desprevenidos espectadores. Éste no es el caso de Payró, por supuesto, dado que *Mientraiga* es una muestra de gracia sin desbordes innecesarios, y posee un gracejo pinturero que ubica la pieza y la hace propia de un lugar y de un tiempo bien precisos.

Escrita la obra en 1924, Payró no pudo verla llegar a escena. El estreno se produjo en el teatro Argentino, a fines de 1937 –a nueve años del fallecimiento del autor–, en una versión notable dirigida por Armando Discépolo.

El casamiento de Laucha. Las cuatro versiones escénicas

En el relato de Payró titulado *El casamiento de Laucha* (cuento largo o novela corta) existe una propuesta con personajes populares típicos de la "comedia asainetada" local, y ello incitó a Enrique García Velloso, en 1917, a trasladarla a escena.

En 1954, Raúl Larra, autor de la biografía más importante de Payró, adaptó la narración a escena, dividiéndola en tres actos. Se estrenó en el Teatro del Pueblo de Buenos Aires, bajo la dirección de Leónidas Barletta.

En 1971 el texto volvió al escenario en versión musical de Fabio Rejes y Enrique Dawi, con partitura de Horacio Guarany.

Ya más cerca, en 1982, se conoció la nueva traslación, debida a Tulio F. Stilman y Osvaldo Pellettieri, dirigida por este último, en el Teatro Municipal General San Martín de la ciudad de Buenos Aires.

Fallecimiento de Payró

Después de tantos encuentros y desencuentros, de fortalezas y desencantos, Payró no se encontraba bien de salud y se disponía a someterse a una intervención quirúrgica que se suponía imprescindible. Paradojalmente se

hallaba en un momento calmo de su vida. Había recibido el reconocimiento a su actitud en Bruselas durante la guerra. El Gobierno de Bélgica le otorgó la Orden de Leopoldo, que era la más alta distinción que entregaba ese país, y seguía publicando sus trabajos testimoniales y críticos en *La Nación*, bajo el seudónimo irónico de "Magister Prunum", es decir "Maestro Ciruela". Ante la urgencia de la intervención quirúrgica, se apresuró a terminar *Alegría*, la comedia que le había solicitado con mucho interés el primer actor Florencio Parravicini. Al entregarle el libreto, Payró no dudó en ningún momento que habría de asistir al estreno de la obra, que se produciría en muy corto plazo. Como lo señala Raúl Larra: "Creía demasiado en la vida para sentir cerca la muerte".

Lo cierto fue que, don Roberto, luego de una brega heroica como escritor, periodista y, sobre todo ser humano entrañable, fallecía en un sanatorio de la ciudad de Buenos Aires, el 5 de abril de 1928, a escasos días de haber podido cumplir los 61 años.

Singularidad del teatro de Payró

Cada uno de los tres autores que se hallan al frente de la llamada "época de oro" de la escena nativa, posee una línea propia que lo singulariza y logra que su labor sea valiosa y trascendente.

Florencio Sánchez es el dramaturgo nato, con fuerza intuitiva que desborda humanidad y talento. Gregorio de Laferrère concreta con desenvoltura y destreza lo que merece ser calificado como "vodevil porteño". Roberto J. Payró, con firme inquietud crítico-social y estructura intelectual amplia y sólida, abarca los géneros más diversos y deja en ellos el documento vivo de su personalidad vigorosa y su constante preocupación solidaria.

Nuestro autor es un narrador estupendo y Ernesto Morales puede afirmar que, con su obra "la novela argentina alcanza la total madurez". José Ingenieros, que mucho apreciaba la tarea escénica de sus amigos Sánchez y Payró, escribía en una ocasión a este último, precisando las peculiaridades de cada cual: "Sánchez pinta, tú imaginas; él pone en los cuadros pinceladas memorables; tú pones en tus sinfonías un poderoso tema elocuente. Son dos géneros humanos, pero distintos, ninguno inferior al otro".

Juan Pablo Echagüe, crítico riguroso de la etapa afirmativa de la escena local, buen conocedor de la materia, asevera que Payró es el creador del "teatro de tesis" en la dramática argentina. Así queda en evidencia si se siguen los hitos más relevantes de su teatro, en particular el que integra la primera etapa que, como ha quedado expuesto a lo largo del presente capítulo, se inicia con *Canción trágica* y se cierra con *El triunfo de los otros.* Sin desdeñar por supuesto la significación de sus creaciones dramáticas posteriores que, por concepción estética y alcances psicológicos aportan una nueva visión, siempre con profundo contenido humano.

a - Los Payró en la Argentina

1823 La primera mención conocida del apellido Payró en un periódico del Río de La Plata, *La Gaceta Mercantil* del 10 de octubre, informa que José Payró recibe en Buenos Aires 413 cueros de bagual y 100 de vacunos.

1824 El mismo periódico menciona a Jaime Llavallol y Merlo que vivió en la calle Cangallo 98. Este señor será el tatarabuelo de don Roberto.

1828 Fecha probable de arribo a Buenos Aires del comerciante catalán don Roberto Payró (6 de diciembre de 1863), quien instala una casa de comestibles al por mayor y se casa con Mercedes Llavallol, nieta de Jaime Llavallol y Merlo. Dos de sus hijos, Felipe y Jorge se casan con dos hermanas uruguayas: Losada por parte de padre, de ascendencia gallega, y Larrobla, de vieja estirpe oriental, por parte de madre.

1866 Fecha probable del casamiento de Juana Losada Larrobla con Felipe Payró.

1867 Cólera en Buenos Aires. El matrimonio de Felipe y Juana se traslada a Mercedes para huir de la peste. Allí nace el 19 de abril, Viernes Santo, Roberto Jorge.

EDUARDO GONZÁLEZ LANUZA
Genio y figura de Roberto J. Payró
Eudeba, Buenos Aires, 1965.
(Tramos iniciales de la cronología que coloca al frente del libro).

b - Payró según Raúl Larra

Raúl Larra, en su excelente biografía sobre el referido autor, dice:

Payró no fue, como Sánchez, fundamentalmente un hombre de teatro, ya que su talento proteiforme se canalizó por varios géneros literarios, añadiendo que: "Sánchez, de más talento dramático, fue un intuitivo, Payró un realizador maduro".

RAÚL LARRA
Payró el novelista de la democracia
Claridad, Buenos Aires, 1938

c - Testigo de excepción

Sobre Payró:

En sus planteos nacionales nunca aceptó las negativas que especulan con los caracteres hostiles de la naturaleza, ni creyó irrecuperable a una sociedad movida por actos de barbarie primitiva. Sabía que el esfuerzo consecuente y acorde de los medios educativos podía domeñar una naturaleza y asentar los elementos recuperables de la población. Por ello elogió siempre la labor de los pioneros y reclamó a los políticos los medios más aptos para favorecer la educación nacional. En su época, ningún escritor nacional buscó una comprensión tan realista y dinámica del país.

JUAN CARLOS GHIANO
Payró un testigo de excepción
Departamento de Letras, Instituto de Literatura Argentina e Iberoamericana, Textos, Documentos y Bibliografías I.
Universidad Nacional de La Plata, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, La Plata.

d - El conflicto de *Sobre las ruinas*

Resulta interesante registrar la polémica artístico-cultural que, en su momento originara *Sobre las ruinas*, de Roberto J. Payró, pues ayuda, de alguna manera, a comprender mejor una época y los personajes que la componen.

En sus *Memorias*, publicadas en 1930, José J. Podestá se queja amargamente de las calificaciones que, en circunstancias, se utilizaban para desvalorizar su esfuerzo escénico y el de su elenco. A los artistas del Apolo se los nombraba en forma muy despectiva como "los analfabetos del circo, los pruebistas, los payasos". Con estos antecedentes podrá entenderse mejor el que se genera en torno de *Sobre las ruinas* de Roberto J. Payró. Don Pepe explica:

Cuando Payró me leyó *Sobre las ruinas* lo felicité y la acepté de inmediato; pidiéndole me autorizara para hacer algunos cortes necesarios, me contestó que no me permitía que le tocara ni una coma. De ese modo, sin cortes –le dije–, no es posible ponerla en escena; la extensión de antiguos parlamentos la hacen pesada y sería conveniente aligerarla. Don Roberto se

empeñó en que no debía cortarse nada y la volvió a llevar a la Comedia, donde la había ofrecido antes que a nosotros.

En ese teatro trabajaba mi hermano Jerónimo, teniendo como director artístico a Ezequiel Soria, quien, no tuvo más suerte ni más diplomacia que yo, sino que no habiendo sido payaso, ni pruebista, no podía ser analfabeto, y el autor le permitió que cortara lo que creyera necesario. Mientras tanto, la revista *Ideas* publicó la obra antes de su representación, con esta nota de la dirección: "Esta obra no ha sido representada. En ninguno de los teatros nacionales tuvo méritos bastantes, según el criterio de las empresas, para ser llevada a escena; *Ideas* la acoge en sus páginas, honrándose al publicarla".

Cuando se representó *Sobre las ruinas* tuvo un éxito completo, tanto literario como artístico, pero debo hacer notar que el primer acto que constaba de 1.035 líneas se presentó con 355 líneas suprimidas, más de la tercera parte. El segundo acto 10 líneas cortadas y el tercero 21.

Detallo estos pormenores como un descargo, porque en aquel entonces la mayoría de la prensa me atacó en la creencia que yo había rechazado la obra; y hasta hubo una encuesta en que muchos escritores opinaron en favor de ella y criticaron mi conducta. Lo que en realidad hubo fue sólo la intransigencia de Don Roberto y mi poca fortuna en no hallar el momento oportuno para convencerlo.

Hasta aquí, trozo de las *Memorias* de José J. Podestá. Cabe agregar que Juan Pablo Echagüe, uno de los críticos teatrales más capacitados y con mayor sensibilidad, al analizar las obras de los autores locales de esa etapa, en su libro *Una época del teatro argentino*, refiriéndose a la lectura de *Sobre las ruinas*, coincidía con la estimación hecha por José J. Podestá, a la necesidad de que en el texto original, que conocía por lectura, y más allá de su importancia literaria, era conveniente efectuar algunos cortes para agilizar el desarrollo escénico. Y, sin duda, Ezequiel Soria que por entonces tenía a su cargo la dirección del elenco de Jerónimo Podestá que actuaba en el Teatro de la Comedia, era de la misma opinión según lo confirmado por el propio don Pepe. Importa conocer lo expuesto porque, según se afirma con verdad "todo es historia".

e - Cronología de las obras teatrales de Roberto J. Payró

1884 *Entre Scila y Caribdis*, 3 actos, en verso.

1885 *Alrededor del mundo*, juguete cómico, 1 acto, en verso.

La apuesta de Juliana, juguete cómico, 1 acto, en verso.

1886 *Un bohemio*, juguete cómico, 2 actos, en prosa.

1887 *Madre e hija*, diálogo, en verso.

1888 *La cartera de Justicia*, comedia, 5 actos, en verso.
Me suicido, monólogo, en verso.
La noche de bodas, monólogo, en verso.
La conciencia, drama, 1 acto (inconclusa).

1897 Según Juan Carlos Ghiano (en edición Departamento de Letras de la Facultad de Humanidades de La Plata, 1968), Roberto J. Payró leyó en la casa de Luis Berisso, en La Plata, un drama titulado *El triunfador*. Nada se sabe, pero al hablarse de "drama", puede suponerse que dicho libreto tuvo más que ver con *El triunfo de los otros*, presentado en 1907, que con el sainete registrado en Argentores, como ofrecido en 1904.

Obras estrenadas

1902 *Canción trágica*, cuadro dramático, 1 acto, estrenado el 14 de abril, en el teatro Apolo, compañía Podestá Hnos.

1904 *Sobre las ruinas*, drama, 4 actos, estrenado el 21 de setiembre, por la compañía Jerónimo Podestá, en Teatro de la Comedia.
El triunfador, sainete, 1 acto, estrenado el 13 de octubre, por la compañía Jerónimo Podestá, en Teatro de la Comedia.

1905 *Marco Severi*, drama, 3 actos, estrenado el 18 de julio, por la compañía Jerónimo Podestá, en teatro Rivadavia.

1907 *El triunfo de los otros*, comedia, 3 actos, estrenada en setiembre, en teatro Odeón, por la compañía Enrique Borrás.

1923 *Vivir quiero conmigo*, comedia, 4 actos, estrenada el 23 de octubre, por la compañía José Gómez, en teatro Liceo.

1925 *Fuego en el rastrojo*, comedia, 3 actos, estrenada el 8 de mayo, por la compañía Angelina Pagano, en teatro Liceo.
Poderoso caballero, comedia, 1 acto, estrenada el 8 de mayo, en el teatro Liceo.

1928 *Alegría*, comedia, 3 actos y 6 cuadros, estrenada el 18 de mayo, compañía Florencio Parravicini, en teatro Argentino.

1937 *Mientraiga*, sainete bonaerense, 1 acto (publicado en 1925 en el

suplemento de *La Nación)*, estrenado el 19 de noviembre, dirección de Armando Discépolo, en teatro Argentino.

Adaptaciones teatrales de *El casamiento de Laucha*, por varios autores

1917 *El casamiento de Laucha*, comedia, 3 actos, Enrique García Velloso.
1954 Raúl Larra, Teatro del Pueblo, dirección de Leónidas Barletta.
1971 Fabio Rejes, Enrique Dawi y Horacio Guarany, teatro Presidente Alvear, dirección Enrique Dawi.
1982 Tulio Félix Stilman y Osvaldo Pellettieri, Teatro San Martín, sala Cunill Cabanellas, dirección Osvaldo Pellettieri.

Traducciones

1906 *El despertar* (Traducción de *Le réveil*, de Paul Hervieu), estrenada el 29 de marzo.
Don Ángel Bravo, 3 actos, traducción de *Il barbero benéfico* comedia de Cario Goldoni, estrenada en abril por la compañía Jerónimo Podestá, en teatro Nacional.

zarzuelistas y saineteros

capítulo 7

En el principio fue la inmigración

Para empezar con cierto orden, conviene referirse al ámbito, a los personajes, conflictos y circunstancias reales de una etapa del desarrollo económico-político-social del país, que abarca desde 1880 hasta 1930. Medio siglo que, entre otros aspectos que no cabe incluir en la oportunidad, se halla caracterizado por los oleajes violentos del aluvión inmigratorio.

En 1880, es bien sabido, se oficializa la tan defendida como atacada y resistida capitalización de la ciudad de Buenos Aires –Nicolás Avellaneda desde el gobierno, por un lado; Leandro N. Alem situado en la oposición, por el otro– y a partir de entonces se acelera el arribo de extranjeros en torrentes incontenibles que quiebran todas las compuertas sin refuerzos y producen la inundación. En 1930 se cierra el ciclo –en forma provisoria, pues el puerto sigue recibiendo inmigrantes, aunque en otra escala–, y resulta, por los sucesos que acaecen al promediar la segunda mitad del año, otra fecha muy significativa y no sólo ya para Buenos Aires como Capital Federal, sino también para toda la Nación.

El cauce inmigratorio queda abierto de par en par "para todos los hombres del mundo que quieran habitar el suelo argentino", atentos al sabio Preámbulo constitucional de 1853 y cobijados por el generoso artículo 25. Pero al cabo de cinco décadas de torbellino –con un breve paréntesis por la Guerra Mundial de 1914 a 1918–, el saldo inmigratorio deja casi tres millones y medio de seres que se han incorporado a la República, principalmente a Buenos Aires y sus aledaños. Pues si bien Domingo Faustino Sarmiento y Juan Bautista Alberdi –colosos enfrentados, pero con tallas monumentales semejantes– han proclamado la necesidad de "poblar el desierto", la maniobra decisiva se origina y articula en poderosos capitales extranjeros –de origen inglés, particularmente– los cuales, para el rendimiento más rápido y eficaz de sus negocios en estos suelos, requieren mano de obra numerosa y sobrante y, en consecuencia, barata por lo competitiva. Hábiles representantes de las grandes empresas recorren Europa haciendo propaganda sobre las delicias y facilidades conque se hace "l'América", pero con la mira orientada hacia la Argentina y, más concretamente, hacia Buenos Aires.

Arrecian las protestas y denuncias. "Todo ha sido mentira y engaño –acusan– de esos vendedores de almas sin conciencia" (quienes incitan a la emigración desde distintas plazas del orbe) y se pide la publicación de tales revelaciones en los periódicos obreros de Europa y que se "prevenga a los pobres" para que "no vayan a venirse a este país". Se insiste: "Esto aquí es un infierno y la miseria, negra".

El aluvión no se detiene. Los inmigrantes siguen llegando a granel, como han sido cargados en las bodegas y en los compartimientos de clase ínfima de los "trasatlánticos –que luego retornarán, seguramente, repletos de trigo excelente y carne especial– y con ellos se van recibiendo, también, los elementos vivos que transforman la plácida "gran aldea" en bullente urbe, a costa de sueños tronchados, de miserias y privaciones inimaginables. Los extranjeros desbordan primero el Hotel de Inmigrantes, precario en todos los órdenes por no hallarse preparado, y luego se les obliga a manejarse por su exclusiva cuenta y encontrar albergues en puntos bien precisos de la ciudad y sus orillas. La enorme mayoría se apeñusca en los conventillos ciudadanos y funda y puebla un arrabal quimérico (por pertenecer a seres de la quimera), cuyos límites tienen como constantes el gran descampado de la pampa, el río amarronado o el Riachuelo que ensuciará cada vez más sus aguas al ritmo que marca la acelerada industrialización que se produce e incrementa durante la etapa inmigratoria. Para Jorge Luis Borges –y el juicio es válido– conventillo y arrabal son una misma cosa.

El aluvión alcanza a molestar al criollo, a fastidiarlo. Lo diga o no, pues otro es su temperamento, más recogido y reservado –como personalidad en la que influye, tal vez, la llanura vacía que tiene tan cerca– y no le agrada alborotar. Además, y es lo esencial, carece de las urgencias de los recién llegados, con muchos apuros y desasosiegos. El enfrentamiento, cuando lo hay –socarrón y manso casi siempre– se produce en los patios de conventillo, en las callejas de tierra del suburbio y hasta en algún andarivel de la ciudad que va quedando chico.

Los "agregaos al país"

Leopoldo Marechal, poeta hondo y estupendo, ubica una acuarelita callejera hacia 1880, en plena calle Corrientes angosta, por supuesto. Intervienen un "robusto hijo de Galicia", que se desliza con su carricoche sobre los rieles (para

evitar el traqueteo que provocan los adoquines desparejos de la calzada y avanzar más rápidamente y con mayor comodidad), y un conductor del *tranway* a caballos, compadrito porteño con su corneta pronta y su restallante látigo de auriga en acción. El último apura a sus pingos y acosa hasta casi embestir a la catramina para que le deje paso, mientras le grita con tono sobrador y canchero de dueño de casa:

–"¡Che, agregao al país, hacete a un lao".

Los "agregaos al país" se convierten, en un momento dado, en mayoría circunstancial en la ciudad y sus inmediaciones, lo que desequilibra peligrosamente la importancia del criollo, forzándose el proceso lento y cansino que hubiese podido preverse. Empieza a ser aplastado un modo patriarcal de vivir, con raíces muy antiguas –aunque en lo esencial no es superado todavía– y los zumos y condimentos del nuevo país en formación se van consustanciando casi dentro de los límites de la Capital Federal en pleno desarrollo. Con los extranjeros –que en ocasiones han demorado más de un mes para cumplir la azarosa travesía– arriban las inquietudes y, asimismo las limitaciones, fallas y vicios que por entonces predominan en Europa. El oleaje incesante deposita en nuestras playas el germen de los partidos políticos populares –el anarquismo y el socialismo, especialmente– pero facilita, asimismo, los ingredientes del comité político y del caudillismo parroquiales, el prostíbulo (con la prostitución firmemente organizada y explotada) y, merced a los elementos y situaciones que participan tan activamente en la integración, nacen y evolucionan dos de las expresiones más genuinas del arte popular de la etapa: el tango criollo y el sainete porteño.

Los conventillos

En 1871 se produce la epidemia de fiebre amarilla que azota a la ciudad y hace cambiar totalmente la fisonomía de una parte central de la misma. Hasta ese momento, la capa social más elevada habitaba en la aristocrática zona sur y, corrida por el miedo a la epidemia (que deja casi catorce mil muertos), se traslada presurosa al lado norte (y hasta traspone los confines urbanos), dejando en la huida amplias mansiones que, ante la demanda inusitada de viviendas que origina la inmigración, se convierten en populosos inquilinatos. El poeta Gustavo Riccio definía esas casonas como "cabeza de palacio, cuerpo de conventillo".

En 1880 Buenos Aires posee más de 1.770 casas de inquilinato. En la década siguiente la cifra crece y aumenta la cantidad de tabucos en donde se apiñan familias enteras (hasta seis y siete personas, entre adultos y chicos). En *La cabeza de Goliat*, Ezequiel Martínez Estrada anota que "ninguna novela de Dostoiewski ha descrito tanto horror" y rubrica su concepto aseverando que en el país no había nadie tan rico en la proporción que esos seres eran tan pobres.

Existen demasiados intereses políticos y económicos en juego y los conventillos siguen imperando con su dura realidad, aunque muchos de ellos hagan flamear sus nombres pintorescos en las letras de los tangos y de los sainetes hasta más allá de los años treinta. Reacondicionados, recreados los ámbitos por poetas y autores, aparecen muy mezcladas las individualidades dramáticas reales con una galería de paicas, percantinas, grelas, gabiones, guapos, compadres y malevos de una fauna colorida, pero idealizada y mistificada en exceso.

El aluvión que recibe Buenos Aires durante medio siglo se compone de italianos (50%), españoles (25%) y, en escalas menos importantes (25% restante), de franceses, sirios, judíos de distintas procedencias a los que se llama genéricamente "rusos", etc. Llegan escapando de persecuciones políticas, raciales y hasta de la justicia de sus respectivas comarcas, pero los más arriban con ansias tremendas de "hacer l'América" prometida o simplemente anhelada, y retornar al terruño. Por eso la enorme mayoría no sólo sigue padeciendo la antigua miseria (que agrega ahora a la miseria que existe por los rincones de Buenos Aires), sino que, finalmente, dejará también aquí, enterrados, con el cuerpo cansado y dolorido, todas sus grandes e ingenuas esperanzas trituradas. Entretanto, luchan tercamente –ahorrando centavos sobre la fatiga y el hambre–, pues se sienten apremiados por el tiempo. Muchos son jóvenes, lo que les complica la situación dado que al casarse con una connacional o no –lo más posible es que no, pues escasean, y entra en funcionamiento el denominado "crisol de razas"– empiezan a nacerles hijos criollos. Lo que los confunde aún más, que la primitiva y honda ansia de volver –si pueden hacerlo sin delatar las angustias y las frustraciones padecidas–, se ve interferida por la sensación de que, a pesar de todo, sus hogares se encuentran aquí y no allá. Aquí es Buenos Aires y allá puede ser una aldehuela perdida en el sur de Italia, en el norte de España, en la tan lejana como misteriosa Siria, o en cualquier otro trozo coloreado del globo terráqueo que cada uno guarda en el recóndito sagrario de su corazón de inmigrante.

Los espectáculos teatrales de la época

Las salas teatrales de Buenos Aires se encuentran por entonces en manos de los elencos extranjeros, con predominio natural de los conjuntos españoles. En unos se representa el gran repertorio universal –de drama, comedia y arte lírico– animado por intérpretes de fama mundial; en otros, las carteleras anuncian zarzuelas y "género chico" españoles, varietés francesas y otros espectáculos de índole muy variada dentro del campo de la diversión frívola.

Para completar la visión se hace forzoso registrar las funciones con obras gauchescas que se inician en el picadero del circo de los Podestá (en 1886, en Chivilcoy, provincia de Buenos Aires), con *Juan Moreira* hablado, de Eduardo Gutiérrez. Los mismos Podestá (con José J., el legendario don Pepe, al frente), ensanchan la huella original y, al comenzar el nuevo siglo, dan el salto decisivo a un escenario. Mejor dicho a dos escenarios, pues a la familia fabulosa de los Podestá le brotan dos grandes ramas bien nutridas: la de don Pepe y la de su hermano Jerónimo. Por la labor persistente y orgánica que realizan –unos en el Apolo y otros en la Comedia–, logran la afirmación definitiva de la escena nacional.

Resumiendo, puede señalarse que durante la última década de la centuria pasada, el teatro de la vertiente más popular posee dos líneas principales: la del drama gauchesco que se representa en el picadero del circo criollo, y la del "género chico" hispano. Este último, gracias a la participación decidida de los autores locales, va abriendo la brecha al "género chico" criollo y su zarzuelismo que habrán de conducir, con expresión cada vez más cabal y propia, hacia el sainete porteño.

El "género chico" hispano

Las carteleras de los teatrillos populares de los años noventa anuncian entre cuatro y cinco obritas del "género chico" español por día, en secciones que no pasan de la hora. Se hallan a cargo de intérpretes de las compañías españolas de zarzuela que viajan desde la península y, al decaer entre nosotros la atracción de ese género mayor, se reagrupan y tratan de salvarse frecuentando otra especie que se estima "menor" y por ello se le califica como "género chico".

Éste no es, desde luego, un invento de nuestro medio escénico, pues proviene de la propia España donde es muy celebrado.

En un intento de ubicación, cabe reiterar que el "género chico" parte de la grave crisis que se vive en la península por 1868 y lleva a finalizar el reinado de 35 años de Isabel II. Las dificultades afectan muy seriamente la economía de las clases media y baja de la población y los intérpretes del teatro más popular de Madrid ven decaer las entradas sin que se vislumbre una recuperación posible a corto plazo. El teatro de mayor atracción en esos momentos es la zarzuela, de rancia estirpe (se remonta a principios del siglo XVIII), aunque ya muy amenazada por espectáculos frívolos y picarescos que proceden de París.

En el "género chico" se observan dos líneas perfectamente demarcadas: 1ª) la de la "revista de actualidad", cuyo ejemplo mayor es *La Gran Vía* y, 2ª) la de la zarzuela comprimida (no debe pasar de una hora), teniéndose a *La verbena de la Paloma* como el más alto testimonio. No todas las petipiezas tienen la gracia, el color y el ritmo de las dos propuestas como paradigmas, pero sí es común que abreven en los frescos manantiales de lo popular, presenten tipos (máscaras típicas de los barrios bajos madrileños) y, como lo quería el maestro don Ramón de la Cruz, los desarrollos se cumplan "al aire libre" para que puedan ser gozados "por todo el mundo".

Éste es el famoso "género chico" español que impera en los escenarios más populares de Buenos Aires en la última década del siglo pasado, presentado por intérpretes españoles, algunos bien conocidos y muy apreciados en nuestro medio como la actriz Irene Alba y los actores Abelardo Lastra y Rogelio Juárez. En realidad, sólo traemos a colación a los que importan en forma directa a nuestro trabajo, pues son legión. Faltaría registrar a Julia Iñíguez, con cartel menor, pero tiene su porqué, y se verá más adelante.

Los zarzuelistas criollos

Tanto el sainete como la "revista de actualidad" poseen antecedentes locales que merecen conocerse, aunque otros sean los puntos de partida y distintas las incitaciones. El sainete –ya con personajes, ámbitos y referencias que nos son peculiares– llega desde los últimos años de la colonia *(El amor de*

la estanciera) y, posteriormente, como expresiones de un teatro nacional en formación, contamos con *El detall de la acción de Maipú*, *Las bodas de Chivico y Pancha* (ambos de autores desconocidos) y *A río revuelto ganancia de pescadores*, del poeta Juan Cruz Varela. Lo mismo ocurre con las "revistas de actualidad" (de actualidad política). Al respecto existen los textos sumamente curiosos de dos obras que no pudieron estrenarse por haber sido prohibidas por las autoridades. Una (de 1874)) es *El sombrero de don Adolfo*, "caricatura político-dramática" de Casimiro Prieto Valdés, y la otra (de 1885), *Don Quijote en Buenos Aires*, "revista bufo política de circunstancias" de Eduardo Sojo, que tal vez encontrara las incitaciones más inmediatas en *Vivitos y coleando* ("revista política de la cabeza a los pies", al decir de Deleito y Piñuela), libro de Lastra, Rueda y Prieto y música de Chueca y Valverde, que se había estrenado en Madrid el año anterior.

En el principio fue... la inmigración. En la última década de la centuria anterior y retomando la senda, arriban al puerto de Buenos Aires los trasatlánticos en cuyas bodegas y compartimientos de clase ínfima conviven todos los destinos humanos. Allí se encuentran ya, en potencia, la comedia y el drama, la acuarelita nostálgica, las situaciones burlescas que se producen por los equívocos en los cruces de las distintas lenguas, con sus dialectos, y conforman una "parla de frontera" elemental. No faltan tampoco los aguafuertes vigorosos, ni los bocetos tragicómicos, grotescos.

En 1889 se incorporan al país más de 250.000 inmigrantes. La mayoría recala en los conventillos ciudadanos y se afinca por las casuchas que va levantando por las orillas, tierra de nadie que debe ser ocupada, y defendida después de los intrusos. En los boliches esquineros de la ciudad con el inmenso baldío pampeano, menudean los encuentros cordiales y los encontronazos bravos (cuando cuadran), y el cuchillo del guapo del arrabal hace su entrada a la urbe enancado en el facón matrero del gaucho Juan Moreira. El inmigrante se adapta al medio pero, a su vez, impone un nuevo sentido a las cosas y las nombra con giros de variada laya que van creando una jerga que se entremezcla y conjuga con el natural malhablar del criollo y con el vocabulario de una lunfardía carcelaria que aportan quienes están o han estado en conexión con formas menudas del delito: mecheras, shacadores, escrushantes, punguistas, furquistas, etc.

Éste es el ámbito cotidiano que componen los futuros creadores del

"género chico" criollo. Ante ellos el amanecer levanta el gran telón sobre un escenario monumental –la ciudad toda y sus aledaños–, en el que se improvisan escenas dramáticas y burlescas y la función concluye, provisoriamente, con la caída del telón de cada noche. Los futuros autores locales asisten a los teatrillos del "género" hispano y se sienten estimulados para servirse de sus esquemas más exitosos y recrear, con los elementos que tienen tan a mano, un teatro popular con expresión y juego propios.

Comienzan entonces las traslaciones y las búsquedas de equivalencias que serán señaladas, años después, por uno de nuestros autores prestigiosos y no solamente dentro de la especie que también frecuenta. Aludimos a José González Castillo, quien advierte: "El género chico español –el sainete, mejor dicho– ofrecía un modelo magnífico para copiar. El chulo era el original graciosísimo de nuestro compadrito porteño. La chulapa, nuestra 'taquera' de barrio. 'El pelma sablista' de los madriles, nuestro vulgar pechador callejero... Las verbenas, nuestras milongas... Las broncas, nuestros 'bochinches'". Otro autor local nuestro muy celebrado en ese y en otros niveles de mayor compromiso, Pedro E. Pico, señala: "El género chico reinó con caracteres de absoluto en Buenos Aires durante dos décadas y pico. En él aprendimos a hacer teatro todos o casi todos los autores del país. Las excepciones pueden ser Del Solar, Coronado, Pagano, tal vez. No vale ponerse moños, nuestra única escuela fue ésa". Lo que no dicen González Castillo ni Pico, a pesar de que lo saben bien, es que aunque tomaban modelos o esquemas del "género chico" españoles, los autores de la escena porteña más popular disponían de una galería mucho más nutrida y variada que la peninsular, pues contaban con la profusión de máscaras, hasta entonces inéditas, que proporcionaba la inmigración.

Las traslaciones

González Castillo deja anotados algunos de los traslados de que se valen los autores locales para crear un "género chico" particularizante.

Como ocurre con las petipiezas hispanas, las criollas descubren también las dos líneas mayores denunciadas: la "revista de actualidad", y la zarzuela comprimida o zarzuelita. Nuestros autores de esa primera hora utilizan la vía

que más conviene a sus propósitos. "Revisteros" notables de la etapa son Manuel Argerich, Miguel Ocampo, Juan de la Cruz Ferrer, José S. López de Gomara. Este último habrá de facilitarnos algunos ejemplos. De origen español, pero afincado en el país como periodista desde hacía muchos años, López de Gomara escribe obras con temática peninsular (*Tetuán, El submarino Peral*) y referidas a episodios argentinos (*Curupaytí,* sobre la guerra del Paraguay; *Valor cívico,* estampas dramáticas de la revolución del 90). Interesan, especialmente, *De paseo en Buenos Aires,* "bosquejo local" en tres actos y diez cuadros, con introducción y apoteosis, que lleva música del maestro Avelino Aguirre, y data de 1890. Lo primero que sorprende es que en algún momento semeja una réplica local de *La Gran Vía* española. Pues si en la petipieza de Pérez y González se ensalza la "gran avenida" que habrá de cruzar Madrid, para facilitar el tránsito y la comunicación, sin tener que pasar por la Puerta del Sol, en el último cuadro de la "revista" de López de Gomara, y preparando la inevitable "apoteosis", el autor imagina la acción durante el 25 de mayo de 1901 (once años después de que se estrena la obra), de esta manera: "El teatro representa la hermosa Avenida de Mayo, que ahora se proyecta, encauzada de magníficos edificios y coronada en la lejana perspectiva por el monumento a la Libertad y el edificio del Congreso, trenes, *tramways* aéreos, etc". El "etcétera" lo coloca el propio autor, tal vez para no abundar en un "futurismo" muy a lo Julio Verne. Por otra parte, la presión de "los tres ratas" asoma en la escena de "los tres cuervitos" (ladronzuelos, como los anteriores) y ya por el final, La Vitivinicultura, una de las alegorías de los "frutos del país", deja bien en claro el empeño de hallar equivalencias. Muy a lo "género chico" se presenta garbosa y puntualiza:

> La Vitivinicultura soy
> que va valiendo un tesoro
> y las gentes, desde hoy,
> de "entre Pinto y Valdemoro"
> la frase suprimirán
> pues saben todos que estoy
> entre Mendoza y San Juan.

Es decir, la popular frase española ha encontrado la traslación precisa –"entre Mendoza y San Juan"–, dentro de una geografía adecuada y que ya nos pertenece por entero.

Volviendo a la incidencia de los "tres ratas" de *La Gran Vía*, que "inspira" a numerosos autores de la especie (españoles y locales), una de las equivalencias nuestras más logradas se encuentra en la escena tan colorida de "los tres cuchilleros" de *Ensalada criolla* (1898), "revista callejera" del autor uruguayo Enrique De María, con música de Eduardo García Lalanne, uno de los pocos músicos porteños de la etapa, en la que imperan los compositores peninsulares. Por eso, seguramente, la primitiva jota de los "rateritos" madrileños se convierte aquí en compases de tango arrabalero que canturrean y bailotean los compadritos "cuchilleros" con eficaz estilo zarzuelero. Es oportuno recordar, asimismo, al cuarteto de malandras de *Los escrushantes* (1911), sainete lírico de Alberto Vacarezza, con música de Enrique Cheli, quienes, después de la presentación obligada ("Yo soy Mingo el gran punguista y rastrillante" / "Yo Maceta el gran bochero y xiacador" / "Yo Bacharra, yo Bacharra el escrushante" etc.) y de poner en evidencia las respectivas "especialidades", salen de escena entre los cortes de un tango.

Actrices y actores del zarzuelismo

Lo que se reseña sucede a fines de la centuria anterior, cuando los Podestá siguen actuando en el picadero del circo criollo, con incursiones muy circunstanciales sobre un escenario de tipo convencional. Es decir, los autores nacionales tienen que valerse de los intérpretes zarzueleros y del "género chico" hispanos para que sus piezas criollas fueran animadas. No puede extrañar mucho, entonces, que una tiple peninsular como Irene Alba estrene en 1898 el personaje de Gabino, compadrito porteño, cobrador del tranvía a caballos de la época, protagonista de *Gabino el mayoral*, zarzuelita del joven Enrique García Velloso, con música de Eduardo García Lalanne. Años después (1902), otra tiple española, Julia Iñíguez, estrena en Rosario *Canillita*, primer sainete de Florencio Sánchez que llega a un escenario profesional. La música de los cantables pertenece al maestro uruguayo Cayetano Silva de quien, pocos días después, su *Marcha de San Lorenzo* será consagrada como marcha oficial del Ejército Argentino.

En lo que se refiere a los actores, dos de los más celebrados en la materia Abelardo Lastra y Rogelio Juárez, son los intérpretes ideales –compadres y

compadritos suburbanos y hombres de nuestro campo ganadero–, según los comentarios elogiosos que se repiten en la etapa. Una anécdota muestra a Rogelio Juárez caminando cuidadosamente, como en equilibrio, sobre una cuerda que ha extendido a lo largo de su habitación. En eso está cuando llega un amigo y al preguntarle éste, muy confundido, qué está haciendo, el actor, quien posiblemente tenía en ensayo un compadre o compadrito de Nemesio Trejo, le responde muy suelto de cuerpo: "Estoy aprendiendo a caminar en criollo". *Se non e vero...* por lo menos resulta gráfico.

Los autores

Pueden ser muchos los que se consideran llamados, pero son muy escasos los elegidos. Los autores del zarzuelismo y del sainete abundan en demasía y, aun entre los elegidos, sus creaciones poseen méritos muy desiguales y es forzoso seleccionar. Se las ve dañadas por las reiteraciones a que los arrastra un medio comercializado que es el que, finalmente, hará que el sainete porteño entre en una crisis grave que lo lleva a desaparecer al concluir la tercera década de nuestro siglo. El ciclo del zarzuelismo y del sainete transcurre y se cierra al compás de la etapa inmigratoria que, se ha dicho, finaliza en 1930. Los autores que producen entre 1890 y 1910 llevan al escenario los ámbitos, seres y conflictos en lo que ellos mismos participan de manera activa (o por lo menos contemplan). Por eso al frente de sus obritas se repite: "época actual". Años después se insistirá en una reelaboración "literaria" y en el deseo de seguir utilizando los estereotipos y las fórmulas que suponen de éxito seguro, declaran como atracción: "época, 1900". Se agrava el falseamiento.

Por razones de espacio debemos escoger aún entre los posibles "elegidos". Del período inicial del zarzuelismo criollo preferimos a Nemesio Trejo, a Ezequiel Soria, a Enrique García Velloso; pero no olvidamos otros autores además de los ya nombrados (Argerich, Ocampo, de la Cruz Ferrer, López de Gomara, De María). De la etapa inmediata que en ocasiones se mezcla y confunde con la anterior, rescatamos a Florencio Sánchez, a Carlos Mauricio Pacheco, a Alberto Vacarezza; sin desdeñar los aportes de Pedro E. Pico, Enrique Buttaro, José González Castillo, José Antonio Saldías, Roberto L. Cayol, Alejandro E. Berruti, y de muchos más entre los que se encuentra Armando Discépolo (que escribe sainetes siempre en colaboración con otros autores), pero a quien preferimos como creador y más alto exponente del "grotesco

criollo". Especie que tiene mucho que ver con el sainete pero que, por pertenecer a otro nivel de creación y ser sus alcances mucho más profundos y desazonados, el sólo intentar una aproximación al tema nos sacaría de cauce.

Antes de poner fin a este apartado, es oportuno destacar las dos líneas principales que se observan en el zarzuelismo criollo y en el sainete porteño, casi desde los mismos comienzos. No son trazos tajantes y hasta existe una cierta línea intermedia que corre entre las otras dos mejor definidas. La primera sigue la intencionalidad sentimental y las peripecias típicas (con las traslaciones correspondientes) del "género chico" y el sainete españoles, y pueden servir de ejemplo *Fumadas,* de Buttaro; *Entre bueyes no hay cornadas,* de González Castillo; *El debut de la piba,* de Cayol; *Mientraiga,* el único sainete que estrena Roberto J. Payró. La segunda línea principal, que consideramos la más propia por su sentido dramático, asoma, en 1897, con el desenlace violento de *Los políticos,* de Trejo, pero habrá de ir ahondándose. Tulio Carella orienta al manifestar que "la picaresca (de las formas españolas) es substituida por un acento nuevo, rebelde o quejumbroso, desafiante, lírico, acongojado". No es eso todo: el sainete criollo llega más lejos. La tradición le es insuficiente para expresarse; a despecho de ella introduce cambios y variados elementos estéticos que alteran su fisonomía, lo transforman en un género "tragicómico". Con esta aclaración pueden entenderse más cabalmente piezas de esta segunda línea mayor como *Canillita* y *El desalojo,* de Sánchez, y *Los disfrazados* y *Los tristes,* de Pacheco, por ejemplo. La línea intermedia contiene muchas variantes, pero la vemos representada por Alberto Vacarezza quien, más que un captador directo de un tiempo y su gente (como Trejo, Soria, Sánchez, Pacheco), es un recreador, un "romanceador" de ámbitos, máscaras y temas de conventillo y de un arrabal pintorescos, cuyos estereotipos fatigan y dañan la especie.

Cabe advertir que de la segunda línea principal, la dramática, ya por los años veinte surge y se impone el "grotesco criollo" de Armando Discépolo, anunciado apenas, en el botellero Genaro de *El desalojo,* de Sánchez, y asoma con mayor envergadura, aunque sin quedar totalmente definido, con el don Pietro de *Los disfrazados,* de Pacheco.

Nemesio Trejo, payador y sainetero

Mariano G. Bosch asegura que Nemesio Trejo es "un lazo de unión de lo cómico español y su técnica teatral, con lo genuinamente porteño". García

Velloso, del mismo tiempo que Trejo –aunque mucho más joven, llega a escena algo después– respalda el juicio de Bosch al expresar que el autor de *Los políticos* posee "el secreto de hacer obras argentinas para actores españoles". Añade: "Quizás su labor teatral no fue otra cosa que periodismo, de tal guisa sus piezas respondieron siempre al comentario cómico de la actualidad contingente".

Trejo nace en San Martín (provincia de Buenos Aires) en 1862 y fallece en la Capital Federal en 1916. Siendo un niño empieza el aprendizaje del oficio de tipógrafo y, como lo indica Jorge A. Bossio, "entre las emanaciones de tinta y plomo de la imprenta se convertirá en un bohemio lírico". De ahí nacen, con seguridad, sus pasiones por la poesía, la payada, el teatro, la narrativa, el periodismo. Ingresa luego como empleado en los Tribunales que habrá de dejar al recibirse de escribano. Pero otros ámbitos y otros personajes que los de la Justicia interesan más profundamente a Trejo. Concurre a los circos (llega a actuar en alguno) y merodea por los boliches donde se enfrentan los payadores hasta sacarse chispas. Cerca de su casa se halla el Almacén de la Milonga, frecuentado por guapos de variado pelaje y cantores de distinta nombradía. Aprende a tocar la guitarra para acompañarse y practica el arte de la improvisación poética y la topada en contrapunto, hasta ganar su fama de payador. Con el tiempo tiene como contrincantes nada menos que al propio Gabino Ezeiza, todo un ídolo, por el que es vencido, y al famoso también Pablo J. Vázquez, al que logra derrotar. Con la guitarra siempre pronta, Trejo recorre los reductos de las orillas pendencieras y aparece sobre algunos tabladillos de la época. En eso está cuando, concurrente asiduo a las funciones de las compañías españolas del "género chico", asiste a la representación de *De paso por aquí*, "revista criolla" del autor local Miguel Ocampo, y se siente impulsado a intentar la creación teatral. Escribe *La fiesta de don Marcos*, que es estrenada de inmediato (1890) por un elenco que encabeza Rogelio Juárez. A partir de ese momento se suceden las "revistas de actualidad" y las zarzuelitas criollas que siguen los moldes magistrales del "género chico" hispano, pero sirviéndose de ámbitos y elementos de un contorno enteramente propio e identificante. Ismael Moya registra cincuenta y cinco piezas en la producción de Trejo, pero Bossio logra individualizar cincuenta y ocho. Muchas de ellas obtienen éxitos clamorosos y alcanzan representaciones varias veces centenarias. En 1895 presenta *El ológrafo* y de dos años después, 1897, data *Los políticos*, uno de sus mayores sucesos. En 1907 sube al escenario *Los inquilinos*, "sainete cómico-lírico" en el que se refiere

a la huelga que por entonces están realizando los habitantes de los conventillos de Buenos Aires, como protesta por el aumento de los alquileres y que deja saldos diarios de contusos y detenidos.

En las obras de Trejo participan los intérpretes más destacados de la especie, como los ya nombrados Juárez y Lastra, y otros no citados, como Emilio Orejón, Enrique Gil, etc. García Velloso anota que Trejo "dejó una galería de tipos admirablemente sorprendidos en la realidad y puso en boca de ellos una serie de monólogos, cuyas frases salientes y cuyos chistes fáciles fueron populares durante muchos años". El mejor ejemplo de lo último es, sin duda, el tan celebrado monólogo –por lo gracioso, intencionado y pícaro– a cargo del don Prudencio de *Los políticos*, personaje ocasional que el autor concibe especialmente para ser animado por Juárez. No podría entenderse de otra manera.

Ezequiel Soria, zarzuelista criollo

Ezequiel Soria arriba a Buenos Aires desde su Catamarca natal (nace en 1873) para estudiar abogacía. Se está en los comienzos tormentosos de 1890, uno de los años clave del proceso político–social argentino. Pero cuando le faltan los exámenes finales y debe preparar la tesis doctoral, Soria deja Derecho y se inscribe en Filosofía y Letras (más cerca de su espíritu lírico, pues es poeta). Hasta que abandona también, atrapado por nuestro medio teatral y, muy especialmente, por el zarzuelismo hispano. En 1891 publica *Celajes*, un libro de poemas, y a mediados del año siguiente se inicia como "revistero" con *El año 92*, que lleva música del maestro Andrés Abad Antón. Es una revista de sátira política inspirada en *El año pasado por agua*, madrileña (de Ricardo de la Vega, con partitura musical de Chueca) en la que tuviera una gran repercusión el celebrado "dúo de los paraguas". En la "revista" de Soria se impone, a través de *El entenao*, la vigorosa personalidad política de Leandro N. Alem líder indiscutible de la recién fundada Unión Cívica Radical. Con compañeros de brega en este terreno (Nemesio Trejo, que lo antecede un par de años, y García Velloso, que se agregará muy pronto al núcleo), Soria se halla empeñado en trasladar los elementos del "género chico" hispano a sus equivalencias criollas, tanto en las "revistas de actualidad" como en las zarzuelitas. Dentro del primer cauce, a *El año 92* le siguen *Vida nacional* (1897), "apropósito lírico en un

acto", y *Yankees y criollos* (1916), "escenas en un acto". En el segundo cauce existen dos títulos sumamente representativos: *Justicia criolla* (1897) y *El deber* (1898). Los desarrollos de ambas se cumplen en sendos patios de casas de vecindad, "de los llamados conventillos" (aclara el autor), y tienen música del maestro Antonio Reynoso. En *El deber* aparece Wenceslao, un carrero enamoradizo y pinturero que, al decir de Moya, anuncia la estampa de un cuento de Fray Mocho y, también lo puntualiza el indagador citado, su infaltable monólogo "es un ejemplo de lunfardismo, valioso para conocer hasta qué extremos el tema popular porteño habíase adueñado de la escena". Cabe recordar, para ubicarnos adecuadamente, que todos los intérpretes del "género" pertenecían, por entonces, al zarzuelismo hispano.

Importa detenerse, por un momento, en *Justicia criolla*, zarzuelita que aprovecha las enseñanzas del género peninsular para concretar el traslado con ajustadas equivalenciaa. Algunas situaciones recuerdan muy vivamente tramos de *La verbena de la Paloma*, y sería fácil la confrontación, pero interesa destacar, sobre todo, el trazado de dos tipos singulares para nuestra escena: José, gallego ordenanza de los Tribunales, que se siente juez; y Benito, portero del Congreso, moreno compadrito y diestro bailarín de tango –"luego en un tango, che, me pasé / y a puro corte la conquisté"–, que muestra sus veleidades de legislador, contagiado por el ámbito que atiende. El aporte de Soria resulta fundamental para el "zarzuelismo criollo" de fines del siglo pasado.

Soria aborda asimismo, otros géneros más ambiciosos y a raíz del estreno en 1901 de *Política criolla* "drama en tres actos", Enrique Freixas, crítico prestigioso de *La Nación*, señala con regocijo que por primera vez puede ocuparse en su diario de uno de los espectáculos que ofrecen los Podestá del Apolo, porque "verdaderamente lo merece". Soria había ganado para los Podestá, al creer en sus posibilidades y conducirlos, una trinchera periodística muy difícil. Además de autor, Soria fué un incitador tenaz y constante en la evolución necesaria del teatro nativo, y orientador y director sumamente capaz de las dos grandes ramas de los Podestá (la de don Pepe, y la de Jerónimo), en momentos culminantes para cada una de ellas, pues se estaban complementando en la misma tarea de consolidar, definitivamente, la escena nacional.

Ezequiel Soria falleció en Buenos Aires, en 1936.

Enrique García Velloso y su zarzuelismo criollo

No es posible encerrar a Enrique García Velloso en el brete exclusivo del zarzuelismo criollo, pero tampoco puede ser pasado por alto en la presente reseña. García Velloso figura en nuestro repertorio teatral como un creador incansable y polifacético. Escribe 119 obras, varias en colaboración con otros autores, pero la enorme mayoría (85 y deja una sin concluir) son originales y le pertenecen por entero. Recorre todos los géneros y especies posibles, desde el juguete cómico hasta la tragicomedia, pasando con la mayor facilidad por la zarzuelita criolla, el sainete porteño, el vodevil, la comedia, el drama. Vicente Martínez Cuitiño asevera que Vellosito –como se lo nombra con cariño, y por su metro y medio de estatura–, "fue capaz de concebir un drama al alba, una comedia al mediodía y un sainete por la noche", y pide para él el título de "doctor de la peripecia". Esto puede dar una idea de la capacidad repentista de obras tan significativas como *24 horas dictador*, *El barrio de las ranas*, y *Mamá Culepina* entre otros títulos de éxito. La zarzuelita criolla que nos interesa en la ocasión es *Gabino el mayoral* que se estrena en 1898. Como lo habían hecho ya, y lo seguirían haciendo Trejo y Soria, García Velloso ofrece un nuevo testimonio de cómo los autores nacionales de la última década de la centuria pasada se las ingenian para que sus petipiezas locales sean animadas por los intérpretes del "género chico" español.

Entre las particularidades más sobresalientes de *Gabino el mayoral* deben destacarse tres: 1) que el papel de Gabino que da título a la obra, un compadrito porteño cobrador de boletos del tranvía a caballos de la época, es escrito especialmente para que sea interpretado por la tiple española Irene Alba que, en ocasión del estreno en Madrid de *La verbena de la Paloma*, corporizara a la Casta (una de las dos chulaponas verbeneras) y, ya entre nosotros, acababa de ser muy aplaudida en el Carlos de *La viejecita* (zarzuelita de Miguel Echegaray), en donde la actriz hace de hombre, simulando que es mujer y, a la vez, representa ser hombre fingiéndose mujer; 2) que por pertenecer la música a uno de los pocos compositores porteños de la etapa, Eduardo García Lalanne, según lo señala Francisco García Jiménez, quien tiene en su poder la partitura original firmada por el músico en el "concertante" (pues en el texto de la obra no se especifica el baile), "las parejas bailan al compás de un tango". Lo que no es extraño dado que meses antes de ese mismo año de 1898, García Lalanne había hecho bailotear al

compás de un tango a "los tres cuchilleros", ya citados, de *Ensalada criolla*, de De María; 3) el trazado de dos tipos –la sirvienta pizpireta y el vigilante donjuanesco–, que habrán de ser luego explotados hasta el hartazgo por el sainete porteño. *Gabino el mayoral* encuentra su repercusión definitiva cuando, en 1902, la zarzuelita es repuesta en el Apolo por el elenco de los Podestá de don Pepe y el papel del vigilante se halla a cargo de Pablo Podestá.

Enrique García Velloso había nacido en Santa Fe, en 1880, y falleció en la Capital Federal, en 1938.

Florencio Sánchez, el sainete dramático

Florencio Sánchez nace en Montevideo en 1875 y fallece muy lejos y solo, en la cama de un hospital de caridad de Milán, Italia, en 1910. Sánchez es el autor que con su talento, afirma y sustancia los vínculos rioplatenses más entrañables. Lo demuestran comedias urbanas como *En familia* (1905), dramas campesinos como *Barranca abajo* (la gran tragedia de los campos rioplatenses, de 1905 también), y sus sainetes con hondo sentido dramático y fuerte raigambre porteña, como *Canillita* (1902) y *El desalojo* (1906). Por estas dos últimas creaciones tratamos aquí a Sánchez, pues con ellas se inicia y configura esa segunda línea principal dentro del sainete porteño que es la "dramática". En *Canillita*, sin dejar del todo de lado las estructuras típicas, se proponen y desarrollan situaciones decididamente dramáticas. *El desalojo*, por su parte, es una pincelada muy cruda y amarga de la miseria y las angustias que se padecen, sin concesiones ni falseamientos en un conventillo auténtico. *Canillita* proviene de una pieza elemental en todo sentido, titulada *Ladrones* que se encuentra en la iniciación teatral de Sánchez mientras participa allá por fines del siglo pasado en el Centro Internacional de Estudios Sociales de Montevideo. Por una copia del texto original (tal vez la única), que se hallaba al cuidado del profesor Juan José de Urquiza, y hace poco fuera donada por él al Museo del Instituto Nacional de Estudios de Teatro para su custodia y exhibición, sabemos que consta de dos partes breves, tituladas *Pilletes* y *Canillita*. Sánchez retoma y amplía la idea y, ya como *Canillita*, el sainete perfectamente estructurado se estrena en 1902 en Rosario, Santa Fe, en donde el autor ejerce el periodismo. El papel de Canillita (pequeño vendedor callejero

de diarios) es interpretado por Julia Iñíguez, tiple de una compañía española de zarzuelas que se encuentra actuando en la ciudad. Pero es a partir de 1904, al ser repasada la pieza por el elenco nacional de Jerónimo Podestá, en la Comedia –con la animación del protagonista a cargo de la joven Blanca Podestá– cuando el sainete de Sánchez obtiene la repercusión que merece y llega hasta nuestros días. Aún más, es desde entonces que se nombra como "canillitas" a los vendedores de diarios de ambas bandas del Plata.

Carlos Mauricio Pacheco, un ser dramático

La línea mayor del sainete porteño que se dramatiza y define con Florencio Sánchez allá por 1902, al estrenarse *Canillita* en Rosario, es seguida y ahondada en alguna medida por Carlos Mauricio Pacheco cuando, en 1906, hace casi sus primeras armas teatrales con *Los disfrazados*, pieza que lleva música del maestro Antonio Reynoso. Si bien le anteceden, en pocos meses de ese mismo año, títulos como *Música criolla* y *Compra y venta*, que escribe en colaboración con Pedro E. Pico, y *El baluarte* y *Los tristes* que le pertenecen por completo, es con *Los disfrazados* que Pacheco demuestra su honda preocupación humana, su vigor escénico y su indudable talento. A pesar de los esquemas del "género chico" hispano que aún se descubren sin mayor esfuerzo –el intermedio con los tres compadres y sus compañeras que irrumpen de pronto y bailan al compás de un tango, en presentación típicamente zarzuelera–, predominan el contenido dramático y una forma propia de manejar el sainete.

El desarrollo de *Los disfrazados* transcurre en el "patio de un inquilinato", a lo largo de "una tarde de carnaval" y la trama se cumple con la precisión asombrosa de las tres unidades pretendidamente aristotélicas (pues en verdad no provienen del estagirita) de acción, tiempo y lugar. El amplio patio del populoso conventillo porteño es constantemente alborotado por murgas y mascaritas de la casa y de la barriada. Pelagatti es un nuevo "cocoliche" con mucha gracia burlesca, pero importan, sobre todo, las personalidades de don Andrés y don Pietro. Mientras los tipos restantes pueden pertenecer al sainete ocurrente y juguetón que procede de los lineamientos hispanos del "género" (debidamente trasladados, por supuesto), don Andrés continúa la huella dramática abierta por Sánchez, y don Pietro es el ser en conflicto, tragicómico, que apenas asoma, aunque ya se

encuentra ahí en potencia –por eso el ahondamiento a que aludimos más arriba– y habrá de mostrar su intensidad como personaje cuando Armando Discépolo cree y articule, de manera definitiva, el "grotesco criollo".

Pacheco, con un profundo sentido de la vida hasta bordear lo trágico, no acepta la etiqueta fácil de "sainetero" que se le coloca. Al compararse con los autores del teatro español más popular de su tiempo, se encuentra muy incómodo y desubicado. Él no queda en lo exterior, en la máscara más o menos risueña de sus personajes, pues los coloca siempre en situaciones conflictivas (con ellos mismos o con el medio que los contiene), así se trate de un sainete, de una comedia o de un drama. Como lo define Marta Lena Paz, la obra toda de Pacheco "es, en cierto modo, la crónica viva y comentada de Buenos Aires entre 1906 y 1924, pues dejó constancia de ciertas actitudes vitales y de complejos problemas que se relacionan directamente con nuestra estructura social". Alberto Vacarezza supo reconocer esos méritos con justicia al manifestar que el autor de *Los disfrazados* cierra prácticamente con su producción específica el ciclo del sainete. "El género que asiduamente cultivó –considera Vacarezza a fines de 1940– puede decirse que hoy ha desaparecido casi por completo de nuestros escenarios. Pero ello sólo se debe a la carencia de sentido armónico de los que creyeron después y acaso sigan creyendo todavía, que para hacer un sainete basta con emplear los cuatro términos de la bajuna jerga de los compadritos y saber remedar la fea y parafónica jerigonza de los cocoliches".

El coronel argentino Agenor Pacheco había tenido que viajar exiliado con su familia a Montevideo, por razones políticas, y allí nace Carlos Mauricio en 1881. A los pocos meses retornan todos a Buenos Aires y aquí el futuro autor crece, se educa, ejerce el periodismo y se destaca como autor sustancial del sainete porteño con esa pieza mayor dentro del género que es *Los disfrazados*. Otros títulos sobresalientes de su repertorio son *La Rivera* (1909), *La guardia del auxiliar* (1916), *Barracas* (1917) y *El diablo en el conventillo* (de 1915, con un primer acto notable). Carlos Mauricio Pacheco falleció en la Capital Federal en 1924.

Alberto Vacarezza, romanceador del arrabal

Las petipiezas de Alberto Vacarezza pueden ejemplificar perfectamente la línea intermedia que se ubica entre las burlas pícaras y el jugueteo

sentimental del sainete con antecedente hispano y el sentido dramático (por personajes y situaciones) del otro cauce mayor que inicia y fundamenta Florencio Sánchez. Vacarezza es un fabulista pinturero del arrabal y sus gentes. No hace como Trejo y Soria, en la primera etapa, o Sánchez y Pacheco, en la inmediata, quienes llevan al escenario –unos y otros– tipos, escenas y hasta formas de hablar (o del malhablar) que captan al hallarse en contacto directo con la realidad circundante. Vacarezza, sin olvidarse de todo ello, pues lo tiene en cuenta como antecedente, se dedica a "recrear" máscaras prototípicas de compadres, compadritos, gabiones, paicas y grelas de variada estirpe y *macchiettas* que buscan personalizar tipos genéricos de la inmigración. Hasta "inventa" un lenguaje que, al decir del tano Antonio de *Tu cuna fue un conventillo* (1920), "cuando no alcanza / hasta te lo danno vuelta". Vacarezza es un romanceador magnífico de tipos teatrales que habitan y componen un arrabal muy particular. Un arrabal o un patio de conventillo que para el caso es lo mismo. Sin duda es el último gran maestro del sainete, para cuya elaboración repentista posee una verba galana y colorida y una facilidad pasmosa. Tiene el talento que les falta a los que suponen que no es necesario tenerlo para hilvanar las peripecias de un sainete y que son, en definitiva, quienes llevan el género a su crisis y a su desaparición.

Si se ahonda un poco en las esencias de un sainete de Vacarezza, queda en relieve que el autor se vale de tramas ingenuas, con moralejas casi de cuentos de hadas, en donde el malo es vencido y el bueno (un guapo bueno, pues siempre lo hay) habrá de jugarse para salvar a la muchachita, en el fondo sentimental y carente de maldad, que va a ser o ya ha sido malamente engañada. No son los tipos ni los problemas –muy superficiales, unos y otros– lo que en verdad preocupa y atrae en un sainete de Vacarezza, sino la frescura y el colorido de sus juegos verbales especialmente cuando utiliza el verso.

De las piezas que integran el bien nutrido repertorio vacarezziano (más de setenta en total), se destacan el ya nombrado *Tu cuna fue un conventillo* y, añadimos ahora, *Juancito de la Ribera* (1927). No olvidamos *Los escrushantes*, ni *El conventillo de la Paloma*. Este último sainete bate, desde su estreno en 1929, récords de permanencia en las carteleras cada vez que llega a un escenario. Así acaba de demostrarlo, una vez más, al reponerse en 1980 en el Teatro Nacional Cervantes bajo el espíritu renovador de Rodolfo Graziano.

Alberto Vacarezza nace en Buenos Aires en 1886 y fallece en la misma ciudad de sus amores en 1959. Poseía talento y una gran facilidad para recrear los tipos del sainete. Tenía hasta una receta, ya bastante conocida, que proporciona Serpentina en *La cumparsa se despide* (1932). Para no reiterarla, Vacarezza la transcribe en un molde poético más estricto, tratando de complacer el pedido de su amigo José González Castillo. Era la imitación del soneto clásico que Lope de Vega escribe ante la solicitud de Violante. Helo aquí:

Un soneto me manda hacer Castillo
y yo, para zafarme de tal brete,
en lugar de un soneto haré un sainete,
que para mí es trabajo más sencillo.

La escena representa un conventillo;
personajes: un grévano amarrete,
un gallego que en todo se entremete
dos guapos, una paica, un vivillo.

Se levanta el telón, una disputa
se entabla entre el gallego y el goruta,
de la que saca el vivo su completo

y el guapo que persigue a la garaba
se arremanga al final, y viene la biaba
y se acaba el sainete... y el soneto.

Nuestra "commedia dell'arte"

Se ha hecho un lugar común que al hablar de la etapa más brillante de nuestro sainete se la compare con el ciclo cumplido por la tan celebrada "commedia dell'arte", que se afirma en Italia a partir de la segunda mitad del siglo XVI y pronto es recibida con alborozo en distintas partes de Europa, dejando a su paso una marcada influencia en variados niveles (textuales, de capacitación e interpretación escénica) del teatro universal. La relación

corresponde, en cierta manera, aunque en nuestro caso los ecos sean estrictamente locales y, claro está, mucho más menguados.

Como la "commedia dell'arte" italiana, el sainete porteño se manifiesta a través de exteriorizaciones simples hasta lo elemental que permiten la identificación inmediata de tipos y situaciones que aluden al contorno cotidiano de un tiempo preciso. Los elementos básicos son los estereotipos, las improvisaciones ocurrentes y jocosas, la mezcla de parlas dialectales y el juego de bufonadas, manejado todo con cierto sentido crítico-burlesco que halla fáciles resonancias en los bien predispuestos públicos placeros. Tales elementos los encontramos en la mayoría de nuestros sainetes y petipiezas del género que configuran sus virtudes y, a la vez, denuncian sus fallas y limitaciones. El teatro popular como todo arte auténtico posee una armonía, una "justa proporción" en el campo que le es propio. Alterado el equilibrio imprescindible en procura de una adhesión popular a toda costa, se produce el abuso y el bastardeo. Es lo que le ocurre al sainete porteño y denuncia el propio Alberto Vacarezza. Se adopta la reedición masiva, a granel, de prototipos populares de la etapa inmigratoria –nativos y extranjeros– con máscaras fijas, se insiste en los parloteos de jergas y deformaciones que llegan a lo burdo y ridículo, se recurre a las payasadas que diviertan al espectador medio (que al hondo decir de Carlos Mauricio Pacheco siente "hambre perenne de risa"), hasta que debido a la reiteración permanente de recursos, se cansa y aleja a los espectadores. La culpa la tienen –en medidas proporcionales con la responsabilidad de cada una– autores, intérpretes y empresarios, en ese orden, pues, en definitiva, nadie puede comprar a quien no se vende. Lo habitual es culpar al público por la situación que se desencadena "se le da lo que pide" –argumentan– no queriéndose aceptar que en lugar de elevarlo en sus apetencias de manera natural, sin forzamientos de ninguna índole, se lo maleduca gravemente.

Las petipiezas (se las denomine o no sainetes) se convierten en un negocio teatral. Florecen los teatros dedicados a la especie, por la ciudad y sus aledaños (uno de ellos, el Nacional, es consagrado "catedral del género chico"), mientras se reproducen las compañías dedicadas a explotar el sainete porteño. Por lo común, se utilizan peleles con máscaras perfectamente definidas (como los prototipos de la "commedia dell'arte") que juegan sus partes "congeladas", aunque en un plano muy distinto al de los personajes

desasosegados que acosaban la mente de Luigi Pirandello. Así se ven (siempre los mismos), infinidad de compadres, compadritos, gabiones, malevos ("buenos" y "malos", pues ambos coexisten en el sainete y en los versos del tango), la percantina del arrabal, la grela abacanada, y muchos más, condimentados con los estereotipos de la inmigración, diferentes e idénticos: tanos/tanas, gallegos/gallegas, turcos/turcas, rusos/rusas (judíos de variadas procedencias), etc. Hay excepciones, y algunas han sido señaladas, cuando correspondía, a lo largo del trabajo. Lo más común es que, vestidos por autores-sastres que en ocasiones poseen una capacidad mayor que la demostrada, actores con facultades naturales extraordinarias son desaprovechados y gastados por un medio comercializado que malbarata y daña artísticamente a unos y a otros.

En cuanto a los intérpretes de la etapa, es preciso registrar las excelencias de comediantes de Enrique Muiño, Elías Alippi, Roberto Casaux, Luis Arata y, en un nivel menor, Florencio Parravicini, Segundo Pomar, Luis Vittone, César y Pepe Ratti, y muchos más que gozaron en su tiempo de cierta popularidad. Se forman numerosas compañías dedicadas especialmente al género, pero existen dos elencos, diríamos clásicos y muy celebrados ambos, cada cual en su plano: el de Vittone-Pomar, y el de Muiño-Alippi. José González Castillo, quien vive intensamente la etapa, señala que el rubro compuesto por Luis Vittone y Segundo Pomar (desde el Nacional, regido por Pascual Carcavallo), supo afirmar el género "haciendo actores y aumentando el volumen de sus auditorios, aunque en una modalidad menor" mientras que en el Apolo, Enrique Muiño y Elías Alippi, con la dirección de este último, "tuvieron la gloria de haberlo dignificado, ennoblecido". Sin embargo, un ser ético, sensible y muy lúcido, como Alippi, no deja de entonar su mea culpa: "Nuestros pecados de leso arte –confiesa–, eran frecuentes. Unas veces por exigencias de la nómina, otras por escasez de buena producción, pero sin olvidar jamás aquello de que no sólo de pan vive el hombre".

El sainete porteño (se denominara así o no) fue nuestra "commedia dell'arte", sin la menor duda, y, lo repetimos, mostró sus grandes virtudes y corrió sus mismos riesgos. Estos últimos fueron muchos, y no siempre salió airoso. Muy a menudo se confundió gracia con chabacanería, pero las virtudes quedaron a salvo gracias a los autores más capaces y talentosos de un

género entrañable, por sus hondas raíces populares, que llevó a escena seres y conflictos típicos de la etapa inmigratoria (de ahí la firme atracción masiva durante casi tres décadas) y que, a pesar de sus endebleces y desviaciones, posee una importancia fundamental dentro de nuestro teatro.

a - Orígenes del "género chico" criollo

Al promediar el año 1889 (...) la inmigración alcanza cifras récords. El prurito de un progreso incontrolado amenaza, sin embargo, la estabilidad económica y cunde, a la larga, el pánico y la desazón. Se construirá en gran escala, pero con dinero prestado, con empréstitos de la banca londinense que luego debieron pagarse a costa de trabajo y hambre del pueblo. Las fortunas particulares alcanzaban cifras astronómicas mientras emigraban veinticinco millones de pesos para el pago de la deuda externa. Las crisis ministeriales y el tono de la prensa opositora presagiaban la tormenta revolucionaria del año noventa. La moneda se desvalorizaba, el prevaricato y el favoritismo oligárquico destruían de raíz el sentimiento de la emulación patriótica en el desempeño de la función pública. "Yo no necesito demostrar la violación de la ley en las emisiones clandestinas –proclamaba Aristóbulo del Valle en vísperas de la revolución– pero sí necesito demostrar ante el Senado y el país que la emisión de moneda nacional no es otra falsificación, quienquiera que sea el falsificador". Buenos Aires perdía en aquella década tumultuosa su viejo cuño de aldea sedentaria. En materia de teatro, las dos salas tradicionales, Coliseo y Victoria, se multiplicaron en las doce del censo de 1887. Para reemplazar al Colón de la calle Rivadavia y Reconquista, se proyectó el actual de Libertad y Viamonte, inaugurado en 1908. Los porteños se complacían de salas como el Ópera, donde podían hallar todas las comodidades apetecibles del lujo y el confort. En Paraná y Corrientes, el Politeama, renegando de su pretérita carpa circense, se convertía en escenario de primera línea y acogía el arte de Ernesto Rossi, el gran trágico italiano. En Paraná al 300, es decir, a la vuelta del Politeama, en un predio ocupado por una cancha de bochas, M. Forlet, popular empresario francés radicado en el país, hizo construir un teatro para trescientas personas. Sugestivamente, lo denominó Pasatiempo. Techo de zinc, escenario bastante amplio, espacio destinado "para la gente de a pie" y sobre uno de los costados, jardín para solaz veraniego. Forzado a ofrecer novedades, M. Forlet incorporó a mediados de 1889 el género chico español o teatro por secciones. La innovación correspondió a la compañía encabezada por el tenor Romeu, secundado por las tiples María Maza y Elisa Pocoví, además de Rogelio Juárez y otros elementos –todos españoles– dispersos de la comedia y zarzuela grande. Hasta entonces, autores e intérpretes procedían de España.

El repertorio era exclusivamente madrileño. Pero en enero de 1890 los

diarios anunciaban el estreno de "una preciosa y chispeante revista titulada *De paso por aquí*". Su autor, un joven argentino llamado Miguel Ocampo. El actor cómico Rogelio Juárez tendría –siempre según el anuncio de marras– un destacado papel en el repertorio. La nombradía del actor español respaldaba el noviciado del flamante autor argentino. Completaban el programa *La Ventorrilla, Aquí León* y por las dudas, *La Gran Vía,* el éxito de siempre.

BLAS RAÚL GALLO
Historia del sainete nacional
Quetzal, Buenos Aires, 1959

b - Los inmigrantes

El aluvión de inmigrantes desborda primero el hotel destinado a albergarlos y luego se apeñusca en los conventillos que se desparraman por la ciudad. El porteño se siente más de una vez molesto por esta presunta invasión y los enfrentamientos entre unos y otros se dan, con frecuencia, dentro de los límites del patio del conventillo. Las situaciones y los personajes comienzan a dar tema a los autores nacionales. El conventillo de la calle Piedras 1268, en 1902, tenía 50 habitaciones y casi 500 inquilinos.

c - A partir de *Los dientes del perro*

El zarzuelismo criollo primitivo evoluciona según la destreza y el talento de cada autor y concreta el sainete porteño ya perfectamente caracterizado como tal. Resabios de antiguas estructuras zarzueleras, se ofrecen aún ejecuciones musicales, bailes y cantables que cada vez van teniendo más que ver con el tango. Pero hay que aguardar hasta 1918, que es cuando se estrena *Los dientes del perro* sainete de José González Castillo y Alberto T. Weisbach, para que se inicie el nuevo ciclo. Todo se debe al éxito popular clamoroso que obtiene el espectáculo por razones que escapan a un texto meritorio, aunque sin importancia excesiva. El motivo principal es que la pieza comienza en el interior de un cabaret en el que actúa, en vivo, la orquesta típica de Roberto Firpo (músico de la noche porteña) y, en un momento dado, la actriz Manolita Poli que encarna a la protagonista María Esther, bailarina del cabaret, se

adelanta hacia las candilejas y canta *Mi noche triste*. Tango cuya música pertenece a Samuel Castriota y en su partitura original se llamaba *Lita* y carecía de letra hasta que el vate reo Pascual Contursi le agrega unos versos sentimentales y rantifusos y la rebautiza. Agustín Remón ha dicho que "Contursi fue el hombre que llevó el tango de los pies a los labios", para poder cantarlo. La novedad entusiasma al público que colma la sala todo el año y el espectáculo debe repetirse al año siguiente. Sólo se cambia la orquesta de Firpo por la de Juan Maglio *(Pacho)* y Manolita Poli, siempre en su papel, canta entonces *Qué has hecho de mi cariño*, con letra de los autores del sainete y música del nombrado Pacho. No podemos entrar en la historia menuda de *Mi noche triste* (tango que ya había sido cantado y hasta llevado al disco por Carlos Gardel el año anterior), pero sí corresponde asegurar que, a partir de ese momento, es muy raro el sainete que no incluya una orquesta (insistiéndose en ocasiones en el ámbito propicio del cabaret), y no se cante un tango. Así se hacen populares de inmediato *Flor de fango*, de Gentile y Contursi, que María Luisa Notar estrena en *El cabaret Montmartre*, de Alberto Novión. En 1920 Alberto T. Weisbach escribe con Samuel Linning *Delikatessen Haus, Bar Alemán* y, entre las canciones alemanas que se escuchan, María Esther Podestá presenta el tango *Milonguita*, música de Enrique Delfino y letra de Linning que se inspira en los versos de *La costurerita que dio aquel mal paso*, de Evaristo Carriego. El tango obtiene tal aceptación que, al escucharlo la cupletista española Raquel Meller –por entonces en su apogeo– lo incluye en su repertorio y lo canta a "su manera". El propio Linning es el que, descubierto el filón, dedica un sainete por entero a la triste heroína de Carriego, al que llama, para que no haya dudas, *Milonguita*. En él figura un nuevo tango (versos de Linning y música de Flores) que entona Manolita Poli y se titula *Melenita de oro* (aquello de "La orquesta lloró el último tango...").

La lista sería apabullante. Lo que importa subrayar es que, durante una larga etapa, sainete y tango se respaldan y apoyan mutuamente, hasta que por la reiteración y falta de talento de los autores de las petipiezas, el género decae y desaparece. El tango no, porque sus letristas y compositores son capaces de evolucionar y renovarlo y así es como, a pesar de los naturales altibajos, llega gloriosamente hasta nuestros días. Rozar el tema, apenas, sirve para remarcar que ambas expresiones populares nacen con la etapa inmigratoria y la caracterizan, pues como lo señala José Barcia con juicio muy certero, "el tango

y el sainete fueron como hermanos gemelos". Sin la menor duda, ¡y a mucha honra!

d - Orígenes del "género chico" hispano

En el teatrillo de la calle de la Flor actuaba desde 1866, al frente de una agrupación de las que entonces, por su pequeñez, no se llamaban compañías, sino "piquetes", un actor de gran porvenir: José Vallés, a quien llamaban "el joven Romeu", porque su buena figura, su porte arrogante y distinguido y su escuela declamatoria hacían recordar de lejos al gran "don Julián". A pesar de todo, se sostenía allí con apuros. Su gente era mediocre, su repertorio, anticuado y el teatro resultaba antihigiénico, destartalado, inhóspito y francamente feo. Otros dos actores de mérito vegetaban a la sazón, oscurecidos en un café llamado de Lozaya: Juan José Luján y Antonio Riquelme. Tal "trinidad" iba a formar un bloque escénico que escribiría una nueva página en la historia de nuestro teatro.

Corría el año 1867 y Riquelme tuvo cierta noche una idea verdaderamente "luminosa" con la cual identificó al punto a su compañero Luján y ambos corrieron al terminarse la función a participársela a Vallés, que les parecía el elemento indispensable para el buen resultado. Tratábase de implantar en El Recreo un "teatro por secciones", en vez del teatro usual por "función completa", que duraba cuatro o cinco horas. Así nació el "género chico", que iba a revolucionar el arte de Talía entre nosotros, recorriendo en triunfo "la península e islas adyacentes", más toda América española, y aun siendo exportado alguna vez a países extranjeros, como nuestras comedias.

José Deleito y Piñuela
Origen y apogeo del "género chico"
Revista de Occidente, Madrid,1949

e - Actrices y actores del "género chico"

Actores españoles como Irene Alba, Abelardo Lastra y Rogelio Juárez eran muy conocidos y apreciados en Buenos Aires hacia fines del siglo XIX. Era la época de esplendor del "genero chico" español, que imperaba en los escenarios más populares. Tan pronto representaban un papel en la castiza

La verbena de la Paloma como protagonizaban un sainete de autor nacional, como el caso de Rogelio Juárez, quien se lucía en el gracioso monólogo de don Prudencio en *Los políticos*, de Nemesio Trejo.

f - *El conventillo de la Paloma*

El conventillo de la Paloma, sainete de Alberto Vacarezza, fue uno de los preferidos por el público argentino. La primera edición del libreto, en revista *La Escena*, 12 de septiembre de 1929, muestra a los actores principales: Libertad Lamarque, Tito Lusiardo, Pierina Dealessi, Miguel Gómez Bao, Francisco Charmiello, entre otros.

tres comediógrafos sobresalientes

capítulo 8

Los tres comediógrafos

Numerosos son los autores y obras que habría que tratar en la breve historia del teatro nativo que se está trazando y que, por razones de espacio y programación, van a quedar mencionados apenas. Nos vemos forzados a recurrir a hitos fundamentales de cada etapa para señalar su significación. Pero entre esos hitos que demarcan adecuadamente el perfil de la ruta, existen otros mojones que se hace necesario tener en cuenta para disponer de una visión, lo más aproximada posible, de la importancia del trayecto que se está recorriendo.

En los capítulos anteriores fueron quedando registrados algunos nombres que, por iniciación, pertenecen a distintos ciclos de la dramática nacional, pero, finalmente se encuentran y participan en ese largo lapso de la "época de oro" que cierra idealmente a fines de 1910 –con el fallecimiento de Florencio Sánchez en un hospital de caridad de Milán, Italia–, y penetra en la etapa que se conjuga y expresa a través de tres figuras señeras que ponen en evidencia la madurez alcanzada por nuestro teatro: Francisco Defilippis Novoa, Armando Discépolo y Samuel Eichelbaum. Pero antes de llegar a ellas es oportuno referirse a otra trinidad autoral que se destaca de un núcleo bien nutrido.

No desconocemos los aportes, en ocasiones muy valiosos, de otros autores dentro de los géneros y especies diversos de nuestra dramática, pero intentamos rescatar, por lo menos a tres de ellos, que han dejado bien aquilatadas sus altas cualidades de comediógrafos. Los seleccionados –a la vez saineteros, dramaturgos y creadores de piezas de variada calificación– son Enrique García Velloso, Pedro E. Pico y Julio Sánchez Gardel, varillas de un abanico que, al abrirse, facilita la aproximación a todo color y con brillantez, a tres autores muy representativos de la etapa que procuramos completar. En lo concerniente a la época ya ha quedado reflejada escuetamente en las páginas anteriores y no cabe insistir. No porque no se hayan producido en el país hechos político-sociales importantes y, en ocasiones graves, sino para no desviarnos con agregados, que de ser necesarios, se irán registrando cuando sean oportunos. El tiempo histórico durante el cual estrenan los autores

elegidos abarca desde fines del siglo pasado, al iniciarse el más veterano de los tres, Enrique García Velloso, hasta promediar los años cuarenta (1945, con mayor exactitud) cuando, con la muerte de Pedro E. Pico, desaparece el único que por entonces sobrevivía del grupo.

Enrique García Velloso

Asombra la capacidad múltiple y el dinamismo de ese hombre menudo, inquieto y vivaz –"estatura 1,50 metros", acota su sobrino, el profesor Juan José de Urquiza– que, sin bruscas transiciones, es decir, de la forma más natural, pasa de sus cátedras de literatura y gramática españolas en el Colegio Nacional Buenos Aires y en la Escuela Normal de Profesores, a los tabladillos bullangueros de la zarzuela hispana y del "género chico" criollo. Además es un periodista de pluma ágil, "lleno de crónicas del día, representadas más que narradas", como lo recuerda Ricardo Rojas, su compañero de *La Nación* que se preocupa por organizar la Sociedad de Autores Dramáticos (de la que es su primer presidente), y se le ve participar con decisión y denuedo en las luchas, en ocasiones borrascosas, que preceden a la implantación del derecho autoral en la Argentina.

"Hablar de García Velloso –dice su amigo y autor notable también, Vicente Martínez Cuitiño–, es poner el ojo en la mira de un calidoscopio y hacer girar el tubo sin esfuerzo. Cada movimiento presentará un nuevo recreo óptico en la proyección de imágenes simétricas diferentes". Puntualiza que Vellosito, como se lo llamaba afectuosamente, fue "comediógrafo, novelista, profesor, autor de libros didácticos, periodista, crítico, singular hombre de mundo". Subraya: "Fulgió en todo por igual, sobre todo en el teatro, cuyos secretos vivió y a los cuales acomodó su destino y el mejor juego de su gimnasia mental". El prodigarse por rumbos tan distintos y la sorprendente facilidad que tiene para imaginar y escribir escenas a vuela pluma, hacen que su nombre se convierta muy pronto en figura preeminente e insoslayable, por lo positiva, de la travesía que cumple nuestro teatro. El nombrado Martínez Cuitiño asevera que "fue capaz de concebir un drama al alba, una comedia al mediodía y un sainete por la noche" y considera que debió otorgársele el título de "doctor de la peripecia".

El crítico Juan Pablo Echagüe certifica que "la vida y la obra de Enrique García Velloso llenan todo un período de nuestra historia teatral" y establece: "No existe en nuestro teatro autor que merezca, como García Velloso, el título de inventor". Exclama: "Inextinguible, caudalosa imaginación la suya". Facilidad y repentismo que, por supuesto, habrán de dañar una labor múltiple, más allá de los títulos que demuestran su maestría y dejan a salvo su indudable talento.

El primer estreno

Enrique García Velloso nace el 2 de setiembre de 1880 en Rosario, Santa Fe. Pronto se traslada a Buenos Aires y aquí el "microbio señoril", como según Martínez Cuitiño lo llama su padre, cumple los primeros estudios y, finalmente, ya por 1892, cursa el primer año del bachillerato en su ciudad natal para, al año siguiente, ingresar en el Colegio Nacional Buenos Aires donde con el correr del tiempo, habrá de ser uno de los profesores más distinguidos en las materias de su especialidad. Ricardo Rojas lo recuerda a los 14 años "pequeñito, chispeante, ingenioso, vivaz, lleno de trazas y de cuentos, como lo fue en el resto de su vida". El padre de Enrique era José Velloso, profesor español que llegara con su título otorgado por la Universidad de Madrid; el presidente Nicolás Avellaneda le asigna la cátedra de latín en el Colegio Nacional de Rosario. Por eso Enrique es rosarino. Importa señalar que don José, además de hombre de cátedra muy bien capacitado, participa en los cenáculos literarios de la época, a los que concurre, entre otros, el poeta y dramaturgo Martín Coronado y es precisamente por la intervención de Enrique que *La piedra de escándalo* llega a escena animada, con gran éxito, por los Podestá del Apolo.

Don José observa en su hijo una predisposición para recitar y escribir, y hace que lo acompañe a las reuniones que tiene habitualmente con poetas y literatos y no deja de alentarlo para que siga llenando cuartillas con sus devaneos. No puede sorprender, por ello, que a los 15 años concluya una zarzuelita a imagen y semejanza del teatro más popular de la época, que es el "género chico" hispano. El impulso para escribirla parte, según lo confiesa, del escándalo al que asiste durante la representación, en la tercera sección del

Goldoni (hoy Liceo), de *Farras carnavalescas*, petipieza de los autores locales Manuel Argerich y Carlos Pinto. El "jaleo" que se produce en la sala no lo arredra; por el contrario, sale de la función decidido a crear su primera obra teatral. Se tratará de la aparición en la gruta de la Recoleta, en Buenos Aires, del cuerpo de una anciana asesinada con los procedimientos del temible Jack el Destripador, que por entonces tiene aterrorizado a todo Londres y sus contornos. Jack se convierte aquí en ChinYonk y el siniestro personaje da nombre a la pieza.

Para redactarla cuenta con la valiosa colaboración de un condiscípulo y amigo, Mauricio Nirenstein, quien "hacía versos muy bonitos y era además popularísimo en los círculos estudiantiles por su nariz –lo llamaban Batata–, por su capa española y por su gracejo chisporreante", a guiarse por la información del propio Vellosito. La música de la zarzuelita es compuesta por el moreno maestro Zenón Rolón, que se entusiasma con la tarea. "Después de haber pagado más de doscientos cafés y quinientos vermuts a los directores de escena y primeros actores de Buenos Aires –certifica Enrique–, con el propósito de interesarlos, la obra se estrena en el Teatro de la Comedia, el 30 de noviembre de 1895. La muchachada alborotada del Colegio Nacional colma el teatro y pone tales bríos para aclamar y festejar a los jóvenes autores, que casi destroza la sala. Cuando Enrique, después del "ruidoso" recibimiento del espectáculo, se acerca al empresario para solicitarle un palco, destinado a su familia, el hombre replica con violencia: "¿Conque un palco para su familia, eh?", y con el mismo tono le asegura que ello va a ser imposible, pues "mañana se cierra el teatro (y) como su familia no vea esta obra en el Valle de Josafat, me parece que en esta parte del globo terráqueo no la ve...". Rubricó furibundo: "¡Vaya estrenito! Los carpinteros y los estereros tendrán trabajo para muchos días. Han dejado las sillas a la miseria". Lo cierto es que la sala de la Comedia permanece cerrada durante varios días mientras, "oficialmente" se prepara el nuevo espectáculo.

Gabino el mayoral

Vellosito no se amilana por las resultantes del "éxito" de la primera zarzuelita escrita con su amigo Nirenstein, y así vemos cómo dos años después

(1897) estrena, ya bajo su sola responsabilidad, otra pieza del género que titula *Instituto frenopático* y lleva música del maestro Eduardo García Lalanne. Pero es a fines de la temporada siguiente que descubrimos que Enrique se encuentra en plena actividad teatral. Primero presenta *La corte de Napoleón* (versión en un acto de *Madame Sans Gené*, de Sardou y Moreau); luego, una comedia original que titula *El gimnasio* y, ya al promediar diciembre, estrena un sainete lírico, *Gabino el mayoral*, con música del nombrado García Lalanne. Es a partir de esos estrenos que no habrá temporada, hasta 1939 (año siguiente del fallecimiento del autor) en la que no ofrezca varias novedades. En 1903 le corresponden ocho títulos, seis de ellos originales y sólo uno en colaboración, mientras en 1921 suben a diez las piezas, que le pertenecen por entero o en colaboración, contando las traducciones y versiones de obras extranjeras, que son apenas dos. Las cifras pueden dar una idea de la actividad permanente y asombrosa que es capaz de desplegar Vellosito en el teatro, sin descuidar, por cierto, otras dedicaciones.

La noche del 16 de diciembre de 1898 que se estrena *Gabino el mayoral* en la Comedia, interpretada por la compañía española de Ventura de la Vega, ya son bien conocidos varios de los autores locales que vienen aportando su "granito de arena" al "zarzuelismo criollo", al decir de Nemesio Trejo. Indudablemente, éste y Ezequiel Soria son los "zarzuelistas" que más se destacan del grupo. De Trejo está el recuerdo aún vivo de *La fiesta de don Marcos*, que lo inicia en 1890, y la más reciente, *Los políticos*, de 1897; de Soria no se olvida el éxito alcanzado, también en 1897, con *Justicia criolla*. Y si Trejo ha sacado a escena en *El testamento ológrafo*, de 1895, a un conductor del tranvía a caballos, que aparece con látigo, corneta y "el fierrito de hacer los cambios", Enrique García Velloso añade con Gabino, un nuevo prototipo: el mayoral o cobrador de boletos del tranvía a caballos, que da nombre a la pieza. Entre el leve conflicto sentimental que plantea la trama, con influencias directas del "género chico" español tan en boga, Gabino logra casarse con su Lucía. Lo particular es que la animación de ese compadrito porteño está a cargo de Irene Alba, tiple hispana muy celebrada, que interpretara a Casta, al estrenarse en Madrid *La verbena de la Paloma*. (Su hermana Leocadia, Leocadia Alba, tuvo en aquella ocasión a su cargo el pintoresco personaje de la señá Rita). Irene acaba de obtener un gran éxito al corporizar al Carlos de *La viejecita*, otra zarzuela y, a pedido del esposo de la tiple, García Velloso escribe

especialmente para ella el papel de Gabino. Es de señalar, asimismo, pues luego se reeditará hasta el cansancio, la pareja compuesta por la sirvienta Angelina y el vigilante Núñez, cuya gracia y picardía quedan bien demostradas al entonar y hasta contonear la habanera de la obra, que se hiciera tan popular, y posteriormente fuera grabada por el famoso dúo de "los Gobbi", integrado por Arturo Gobbi y su esposa Flora Hortensia de Gobbi. Cuatro años después, la pieza será repuesta, con gran éxito, por los Podestá del Apolo.

Producción fabulosa

La producción teatral de Enrique García Velloso, cumplida entre 1898, fecha de su primer estreno, hasta el 27 de enero de 1938, que es el día de su fallecimiento, alcanza la cifra de 119 obras registradas, en la gran mayoría originales (85, más 1 que deja sin concluir), en colaboración con distintos autores (18), traducciones y adaptaciones bajo su sola firma (12) y también en colaboración (3). Tanto la cantidad como la variedad de los géneros y especies frecuentadas por García Velloso sólo permiten referencias generales y el señalamiento de algunas líneas mayores.

Dos años después del éxito logrado con *Gabino el mayoral* en el Teatro de la Comedia (que fuera, como se recordará el de su "ruidosa" iniciación autoral), el 21 de junio de 1900, estrena *El chiripá rojo*, drama lírico en 1 acto y 5 cuadros, con música de Antonio Reynoso. La trama sentimental se ubica en 1840, durante la época de Rosas, entre mazorqueros y soldados del general Lavalle. Es animada por la compañía de Rogelio Juárez y, además de los papeles principales, a cargo de la tiple Irene Alba (la misma de Gabino, ahora en Isabel), y de los celebrados actores hispanos Rogelio Juárez (Bernardino) y Abelardo Lastra, (Sargento Cabra), se ve asomar, en las primeras escenas, apenas, a Lea Conti (Juanita Tito), que pocos años después será la actriz principal, durante una larga etapa, de los Podestá de don Pepe. Durante la primera representación de la obra ocurre un suceso doloroso y muy lamentable. El sargento de mazorqueros Cabra, que persigue a Isabel, debe morir momentos antes de concluir la pieza en manos de la muchacha que reacciona frente al acoso. La noche del estreno cae el telón y mientras los intérpretes se disponen a agradecer los aplausos de un auditorio entusiasmado, el sargento continúa en el suelo inmóvil. No se levantará más. Ha

fallecido repentinamente de un ataque cardíaco. Por eso cuando en 1901 García Velloso edita la pieza, la dedica "a la memoria de Abelardo Lastra, creador del tipo nacional de obras argentinas" de toda esa etapa. Según Vellosito, "ni aun en las mismas compañías de los dramas criollos, tuvo el teatro local un intérprete más perfecto de los tipos argentino de campo o de suburbio".

García Velloso sigue escribiendo y estrenando comedias, sainetes, dramas líricos, etc., hasta que también en la sala de la Comedia, en 1901, la compañía española de Emilio Orejón ofrece *El corneta de Belgrano*, episodio dramático en 1 acto y 5 cuadros, con música de Francisco J. López Salgueiro. El espectáculo es silbado y pateado de manera estruendosa. Tal es el encono que se ha puesto en la rechifla que el autor se promete no escribir una línea más para el teatro. No lo será para las compañías hispanas del género, que eran las que García Velloso ha frecuentado hasta entonces, pues, al hacerse cargo su amigo Ezequiel Soria del elenco de los Podestá de don Pepe, que actúa en el Apolo, escribe especialmente *Jesús Nazareno*, drama en 3 actos que sube a escena el 26 de febrero de 1902. El éxito que obtiene le cura por completo las lastimaduras del anterior y, nuevamente en la brecha, se pone con gran entusiasmo a crear obras que son animadas por los Podestá del Apolo (*El divorcio, Entre la espada y la pared*, etc.), hasta que al año siguiente, 1903, los Podestá de Jerónimo, que están en la Comedia, le estrenan *Caín*, drama en 3 actos, y un sainete que titula *La cuartelera*. Como una vuelta circunstancial a los elencos de la iniciación, García Velloso entrega a la compañía española de Rosario Pino, actriz insigne que se presenta en el Odeón, la comedia en 3 actos *El secreto del Polichinela*, traducción de una obra de Pierre Wolff.

Sigue produciendo para los grupos nacionales de Jerónimo Podestá, Orfilia Rico, Pablo Podestá, Florencio Parravicini, Camila Quiroga, Roberto Casaux, Muiño-Alippi, Rivera-de Rosas, Angelina Pagano, Luis Arata, Eva Franco y tantas otras compañías encabezadas y compuestas por intérpretes argentinos hasta que, finalmente, las dos últimas creaciones son animadas por Blanca Podestá (*El pasado renace*, comedia que queda inconclusa y termina Luis Rodríguez Acasuso, en 1938, y *El copetín*, en 1939). Son más de 40 años de actividad constante durante los cuales brega por la afirmación de una Sociedad de Autores, por la organización y construcción de la Casa del Teatro, por la adquisición del Teatro Cervantes por el Estado, y poder constituirse así por fin, la Comedia Nacional Argentina. Todo ello sin dejar –entre sus quehaceres

periodísticos y labores de catedrático–, de practicar todos los géneros y especies teatrales, desde el entremés y el sainete, hasta la comedia musical, la tragicomedia y el drama. De esa producción fabulosa, imposible de clasificar metódicamente en esta circunstancia, deben ser recordados dramas como *La cadena*, de 1906, y *En el barrio de las ranas*, de 1910 (una "villa miseria" de los tiempos del centenario patrio); comedias como *El tango en París*, que por 1913 lleva a escena la aventura de varios porteños que en la Ciudad Luz se proponen explotar la atracción que los parisinos sienten por el tango; vodeviles como *Instituto Internacional de Señoritas*, de 1917, y *Las termas de Colo-Colo*, de 1918; comedias musicales como *Madame Lynch*, de 1932, y *La Perichona*, del año siguiente, escritas en colaboración con Agustín Remón y música de Carlos López Buchardo; sainetes como *Maleva*, de 1920 (reelaborado en 1922 por José González Castillo), y otros títulos, algunos de los cuales son nominados "piezas", tal vez por indecisión o comodidad del autor.

Evocaciones históricas

Una de las líneas mayores en la que Enrique García Velloso deja creaciones destacadas es la que procura la evocación más o menos histórica, aunque no se valga de la denominación. Utiliza "episodio dramático" para calificar *El corneta de Belgrano*, de 1901, que le trae tantas angustias, y usa una sola vez "drama histórico" para designar *Carlo Lanza*, de 1908, que no interesa especialmente. Importan, sin embargo las "evocaciones"' que aborda en *El chiripá rojo* (drama lírico), *Los amores de la virreina* (drama, de 1914), las comedias musicales de la última etapa y, en forma particular, dos creaciones singulares dentro de esa línea: *Mamá Culepina* y *24 horas dictador*, ambas de 1916.

Mamá Culepina es originalmente una "pieza" que después es designada como "drama militar". La acción transcurre durante la Campaña del Desierto y el tema ya está apuntado en uno de los cuentos de fogón fortinero, en plena pampa salvaje, que se relata en los capítulos 5° al 8° de *Una excursión a los indios ranqueles*, de Lucio V. Mansilla. Es una obra que mantiene su vigencia y atracción por la fuerza teatral que posee la cuartelera *Mamá Culepina*, el pintoresco ayudante Oyarzábal y el cabo Gómez que, en ocasión del estreno de la "pieza" en el teatro Argentino estuvieron a cargo de Orfilia Rico, Florencio Parravicini y Pablo Podestá,

respectivamente.

La otra creación que interesa destacar es *24 horas dictador*, calificada de "tragicomedia". No por la trama en sí, con recursos convencionales, sino por el juego tan eficaz y con mucho humor de que se vale el autor para alcanzar sus propósitos. García Velloso es profesor de literatura española y no puede extrañar que se valga, y las cite con palabras textuales, de las peripecias del Segismundo de *La vida es sueño*, de Pedro Calderón de la Barca. Se trata, una vez más, de la mezcla del soñar y del vivir que tanto inquietara a nuestro Macedonio Fernández (por aquello de "no todo es vigilia la de los ojos abiertos", que posee las referencias del "corto sueño" de soñar frente al "sueño largo" del vivir, a que aludiera Schopenhauer) y mucho antes que Calderón, un poeta chino de fines del siglo VIII y comienzos del IX, Po Chu-I, ya lo suponía al afirmar que "el mundo transitorio no es sino un largo soñar". El Restaurador de las Leyes, el poderoso don Juan Manuel de Rosas, se divierte por un momento con Juan Méndez (amigo muy cercano, pero opositor al régimen) y procura hacerle creer que el hombre lo ha vencido en una escaramuza imaginada y ahora es, como lo había deseado, el dictador. Al salir de una de sus habituales borracheras el pobre Méndez se encuentra reposando en el lecho mullido de Rosas, y con servidores que se le acercan y lo tratan con todos los honores del supuesto rango dictatorial. Sin embargo, Méndez es un borracho consuetudinario pero no un estúpido fácil de embaucar, y pronto comprende que todo no es más que una de las bromas que le agradan a don Juan Manuel. Entonces, y en eso el autor escapa un tanto del marco calderoniano y llega hasta uno de los cuentos de *Las mil y una noches*, aquel titulado "El durmiente despierto", en el que vemos cómo Abou-Hassan, a quien el califa Harún-ar-Raschid intenta confundir de su identidad, muy avispado y agudo, hace que una de sus primeras decisiones sea que se entregue a la mujer viuda, cuya dirección facilita, una bolsa con mil dinares de oro. Dicha viuda es su madre y, por si acaso... En *24 horas dictador* sucede algo semejante. No convencido de su poder, el anti-héroe, pues lo es, hace que, por las dudas, el dictador que aparece como vencido y en sus manos, firme una orden por la cual en un futuro, el ciudadano Juan Méndez y su esposa podrán embarcarse y huir del poder rosista, si así lo resolvieran. Y cuando Rosas da por terminado el sainete, que así denomina lo que urdiera, Juan Méndez se apresura a recordar a Rosas el consejo calderoniano: "Segismundo, ni aun en sueño / no se pierde el hacer bien". Y con los vivas y los mueras característicos de la época, y siguiendo la pesadilla, más que el largo sueño de la realidad, finaliza la "tragicomedia" hábilmente planteada y resuelta con el

seguro dominio del teatro que poseía el autor. Existen, es verdad, algunos errores y anacronismos históricos en la pieza, bien señalados por Roberto F. Giusti, aunque con rigor excesivo, pues no restan méritos ni atracción al desarrollo que gira en torno a un episodio imaginado con entera libertad y que, por supuesto, no es veraz.

Se pidió para Enrique García Velloso el título de "doctor de la peripecia", y sin duda lo merecía.

Pedro E. Pico

Después de las experiencias en el Centro Internacional de Estudios Sociales de su Montevideo, Florencio Sánchez intenta empezar su carrera de autor teatral en Rosario, Argentina, en 1902, con *La gente honesta*, sainete que no se estrena por haber sido prohibido; pero antes de finalizar el año puede llegar a un escenario, siempre en Rosario, con otro sainete: *Canillita*. Roberto J. Payró aparece también por primera vez en una cartelera –la del Apolo de los Podestá de don Pepe– en esa misma temporada de 1902, con *Canción trágica*, adaptación de uno de los relatos recogidos en el libro *En las tierras de Inti*. Habrá que esperar hasta 1904 para que Gregorio de Laferrère se incorpore a nuestra escena con *¡Jettatore!*

A todo esto, Pedro E. (Eugenio) Pico ha estrenado ya un sainete en 1901, elegido por Ezequiel Soria entre las obras de autores noveles que por entonces tiene en su poder. Se llama *La polca del espiante*. Pico quiere olvidarse de esta creación y empezar a contar de 1903, año que estrena en el Teatro de la Comedia –un mes antes de que Sánchez se consagrara, en esa misma sala, con *M'hijo el dotor*–, *¡Para eso paga!*, boceto en 1 acto en el que asoman sus garras de dramaturgo. Pico se muestra aquí preocupado por la problemática social que habrá de conmover toda la obra de Sánchez y la primera época del teatro de Payró. Sin embargo, Pico no es un ser resueltamente dramático, hasta alcanzar acentos trágicos, como lo es Sánchez, ni se advierte en él el cavilar razonante del ideólogo que inquieta las escenas más peculiares de Payró. Pedro E. Pico es muy capaz, por supuesto, de ahondar en el drama, y hasta efectuar una protesta y una denuncia social, pero su mejor vena y su talento muestran particularmente al comediógrafo sumamente diestro y bien preparado para los desarrollos, con ciertas intencionalidades, de la farsa y la burlería.

Personalidad

Pedro E. Pico había nacido en la Capital Federal el 27 de julio de 1882, y tiene 62 años cuando fallece, en la misma ciudad, el 13 de junio de 1945. Al concluir los estudios secundarios ingresa en la Facultad de Derecho (por deseo de su padre), y en tres años se recibe de doctor en leyes. Estando aún en el Colegio Nacional (a los 17 años), se siente atraído cada vez con más fuerza por los espectáculos del "género chico" hispano que los autores locales están convirtiendo en "zarzuelismo criollo". Lo mismo que le había sucedido al ya tratado Enrique García Velloso. En algunas páginas de recuerdos que hilvana, Pico, como procurando rescatar sus "cuarenta y pico años de teatro", aclarando zumbón que era "más viejo en el teatro que en la vida", asegura que fue en ese "género chico" de origen peninsular que "aprendimos a hacer teatro todos o casi todos los autores del país". Hace las salvedades: "Las excepciones pueden ser Del Solar, Coronado, Pagano, tal vez". Y rubrica: "No vale ponerse moños. Nuestra única escuela fue ésa".

Arsenio Mármol, refiriéndose al estreno de *¡Para eso paga!* indica que "eran los años en que Pico –rebelde y socialista– asomaba a la escena nacional para dar a ella todo el fuego de su vocación sincera". Federico Mertens recuerda aquel momento, al expresar que era un "mozo de veinte años cuanto más, de gran bigote en ristre, amplio chambergo y corbata voladora". Y si en la primera pieza, "que no quiere recordar", participa Lea Conti (tiene 7 años) con los Podestá del Apolo, en la segunda ya aparece, integrando el reparto de los Podestá de Jerónimo, en la Comedia, un actor muy joven (21 años), que habrá de ser, con el tiempo, uno de los intérpretes más descollantes de nuestro teatro con firme atracción popular: Enrique Muiño.

La etapa pampeana

El mismo año que se recibe de abogado, Pico es elegido presidente de la Sociedad de Autores Dramáticos y Líricos, antecedente inmediato de la organización autoral que habrá de constituirse tres años después (1910) y que, tras diversas alternativas llega hasta nuestros días como la poderosa y responsable Sociedad General de Autores de la Argentina, Argentores.

Al finalizar 1907, Pico lleva estrenados, aparte de los títulos a los que ya se ha hecho referencia, siete obras más: un entremés *(Sin novedad)*, dos dramas *(En carne propia y La única fuerza)*, un juguete cómico-lírico *(Música criolla*, en colaboración con Carlos Mauricio Pacheco), y tres sainetes *(Ganarse la vida, bajo su sola firma* y *Compra y venta* y *Don Costa y Cía.*, en colaboración con el nombrado Pacheco). El mismo Pico destaca que es el autor del primer "ruso" que aparece sobre nuestros escenarios. En *Compra y venta*, precisamente.

Pico tiene que viajar a Santa Rosa de Toay (La Pampa) en misión periodística, a raíz de la sublevación de presos que se ha producido en la cárcel local. Es tentado, entonces, por el juez de la zona para que instale allí su bufete de abogado. Se decide a hacerlo, y la resolución importa no sólo porque viaja recién casado a Santa Rosa, en donde pasa seis años de su vida y cosecha allí sus tres primeros hijos, por ello pampeanos, sino también porque ese largo convivir en una población con ámbito y sociabilidad tan distintos a los de la Capital Federal, facilita una nueva tonalidad a su teatro. Pico ha seguido produciendo piezas de distinto género pero, desde la primera visita como reportero a La Pampa, se advierten en él indagaciones en un provincialismo campesino que ya se expresan en obras como *Tierra virgen*, drama en 3 actos, y *La seca*, boceto en 1 acto, que la compañía Vittone-Pomar ofrece en el Apolo a fines de 1910 y comienzos de 1911, respectivamente, antes de radicarse Pico en Santa Rosa, lo que ocurre en 1912 y donde permanecerá hasta 1918.

Otra vez en Buenos Aires, en 1919 estrena *Pasa el tren*, boceto en 1 acto, que posee nostalgias del medio recién abandonado, pero habrá que aguardar hasta 1926 para que, entre otras producciones de variado tipo, aparezca *La novia de los forasteros*, la más destacada de la "etapa pampeana", y que es seguida por otras como *San Juancito de Realicó*, 3 cuadros trazados con resueltos alcances burlescos; *Pueblerina*, que continúa ámbitos y personajes típicos presentados en *La novia de los forasteros*, *Trigo gaucho*, comedia en 3 cuadros, y *Que la agarre quien la quiera*, que escribe en colaboración con Rodolfo González Pacheco (cuyo título primero es *Tres veces cantó la lechuza*). Existen otras creaciones en donde se hace presente la inquietud provinciana, pero las registradas pueden servir como testimonio.

La novia de los forasteros

Es casi forzoso asomarse a la pieza más sobresaliente de la "etapa pampeana" para que lleguen, de la manera más amplia y cabal, el tono y la habilidad de comediógrafo que caracterizan a Pedro E. Pico.

La novia de los forasteros es una comedia costumbrista provinciana singular y, conjuntamente con *Los mirasoles,* de Julio Sánchez Gardel, y *Mandinga en la sierra,* de Arturo Lorusso y Rafael José De Rosa, concretan las creaciones más altas de una especie que cuenta en la escena nativa con aportes muy significativos. Nuestra comedia costumbrista provinciana presenta aspectos particularizantes de variada índole –el ámbito, los personajes, los conflictos, el lenguaje, los acentos de cada zona, etc.–, pero existen en ella constantes que la identifican. Una de las más persistentes, y que se observa en las tres obras citadas, es la llegada de un forastero procedente, por lo común, de la ciudad capital que, por razones sentimentales, tiene la virtud de desquiciar y perturbar la tranquilidad de una muchacha lugareña que habrá de ser la heroína de la pieza. Le ocurre a la Azucena catamarqueña de *Los mirasoles,* de Sánchez Gardel, debido al porteñito doctor Centeno; se reitera en la Lucre de la serranía cordobesa de *Mandinga en la sierra* de Lorusso y De Rosa, por la aparición del especialista de estética femenina, Uranga, que llega de la ciudad dispuesto a descansar y, por fin, vemos repetirse la situación en la Rosalía pampeana de *La novia de los forasteros,* de Pedro E. Pico, por culpa de varios forasteros que han ido pasando por el pueblo y cuya última entrega puede ser el también porteño doctor Lezama.

La acción de *La novia de los forasteros* transcurre en Salto Grande, que para Pico es su bien conocida Santa Rosa de Toay. Un detalle que pone en evidencia la calidez del autor es que dedica la obra a su esposa y subraya: "A María, que compartió conmigo el voluntario destierro en Salto Grande y, para exceso de generosidad, me dio allí tres pampeanos". Digno reconocimiento para la compañera de tantas bregas y tantos sueños. La pieza consta de 3 actos que se cumplen con frescura y seguridad. El primero se ubica en el Club Social de Salto Grande, andarivel por donde desfilan bien trazados prototipos lugareños, y los dos siguientes transcurren en la casa de don Nemesio, tío de Rosalía. Pico se anticipa al Federico García Lorca de *Doña Rosita la soltera o El lenguaje de las flores,* en lo que se refiere a dejar en pie para siempre sobre el

escenario, a una mujer signada por la soledad. Por supuesto que hay en las creaciones lenguajes y acentos que las distinguen y particularizan, pero las raíces de ambas, cada una en su plano, se encuentran hundidas en la misma tierra amarga del desengaño amoroso. Una de las diferencias existentes en la obra de García Lorca de una década después, es que Rosita (marcada desde el título por el "doña" de madurez) deja bien en claro su padecimiento mientras la Rosalía de Pico no llega a explicitar del todo por qué es fatalmente cortejada por el forastero casadero que llega a Salto Grande y, pasado un tiempo, es reiteradamente dejada de lado por quienes en cada caso parecían prendados de sus encantos. Por eso se la conoce en el pueblo como "la novia de los forasteros". Pico ha dibujado una mujer con una psicología compleja, en la que, hurgando, pueden descubrirse actitudes de Nora (la de *Casa de muñecas*, de Ibsen), pero con los desasosiegos que, al decir de Edmundo Guibourg, son propios del drama de "la soledad femenina y de los sueños frustrados que exaspera en la mujer la maceración de esa pena de soledad que se llama soltería". Mientras doña Rosita ha esperado y se ha marchitado en vano, en Rosalía se descubre una búsqueda anhelante, tal vez con los ojos cerrados y, por eso, al abrirlos se encuentra frente al de la Rúa de la primera ilusión, también con las raíces al aire, sin tener dónde asirse –a pesar de los hijos que ha ido sembrando por los ranchos de los aledaños– y muy cansado. En el final expectante por el posible reencuentro, dos antiguos sueños, muy fatigados ya, intentan apoyarse, uno en el otro para poder seguir viviendo. Como lo apunta J. Ricardo Nervi con penetración: "Tal vez fue ex profeso que Pico cercenara la grandeza de un ultimo y definitivo gesto de renunciamiento en Rosalía, convirtiéndola en la anti-heroína o, en todo caso, poniéndola en su justo lugar de muchacha pueblerina, sin exigirle más de aquello que, como mujer común, estaba en condiciones de dar".

Actividad permanente

Pico tiene una mente lúcida y avanzada, y posee una voluntad y una capacidad de trabajo sorprendentes. Siendo muy joven se entrevera en las lides por el derecho de autor y es nombrado presidente de la sociedad gremial que agrupa a los creadores dramáticos, y a lo largo de toda su vida no abandonará la huella.

Participa en la constitución y en la conducción de las nuevas entidades autorales que se van creando, y pone todo su tesón para lograr que se levante y consolide la ansiada Casa del Teatro. Durante los seis años que se afinca en Santa Rosa queda al descubierto con plenitud otra faceta siempre latente, de su rica personalidad: la de luchador social. Crea el Centro Socialista de la región, funda y dirige el periódico *Germinal* y es elegido concejal e intendente municipal representando a su partido. Abogado de La Liga Agraria, se encuentra al frente del movimiento que los agricultures promueven por entonces, y no ceja un instante en la defensa de los chacareros y en la denuncia de los contratos leoninos a los que se encuentran sujetos sin escape posible, al parecer. Pico se empeña en demostrar lo contrario, y lo logra infinidad de veces. En 1913 acompaña a los doctores Juan B. Justo y Nicolás Repetto cuando, en misión proselitista, los dirigentes máximos del socialismo argentino realizan la primera gira por La Pampa.

Pico cumple toda esta actividad tan variada, que lo absorbe y compromete, sin abandonar su condición de autor, pues no deja de escribir y de estrenar sobre los escenarios de Buenos Aires y, lo que más importa, la experiencia habrá de nutrirlo y enriquecerlo hasta dar una tonalidad caracterizante a su dramática. Después de la feliz "etapa pampeana" (que no posee límites estrictos), y aun frecuentando con igual acierto otros géneros, Pico va definiendo el dominio que posee de la comedia con ciertas derivaciones hacia la farsa. Así sucede en piezas cuyos títulos son ya de por sí explícitos: *Yo quiero que tú me engañes, ¡Caray, lo que sabe esta chica!, Usted no me gusta, señora, Yo no sé decir que no*, entre otras.

Se observa, asimismo, un ir hacia adentro, el bucco sentimental en seres que empiezan a vivir del recuerdo que se les presenta con terca vigencia: la Carlota de *La historia se repite*, de 1945; el Gonzalo de *Agua en las manos*, última obra de Pico, una comedia en 3 actos, que llega a escena en 1951, seis años después del fallecimiento del autor.

Pico deja un repertorio variado y caudaloso, con cerca de 60 títulos originales bajo su sola firma, y 16 en colaboración con distintos autores (Carlos Mauricio Pacheco, Samuel Eichelbaum, Rodolfo González Pacheco, José A. Bugliot, Rafael José De Rosa, Mario Flores, José León Bengoa). Además de numerosas traducciones y adaptaciones de obras extranjeras que van desde *La pícara florentina (Madonna Oretta)*, de Giovachino Forzano y *El príncipe idiota (Nastasia)*, de Luigi Ambrosini, hasta los clásicos *El avaro*, de Molière, *La viuda astuta*, de Goldoni y *El mercader de Venecia*, de Shakespeare.

Las rayas de una cruz

Las rayas de una cruz, comedia en 5 actos, se estrena en el teatro Marconi el 25 de abril de 1940, animada por la compañía que dirige Armando Discépolo (que un mes antes ha estrenado, en la misma sala, *Un guapo del 900*, de Samuel Eichelbaum). Pico dedica la obra: "A mis muchachos: Mario Raúl, Julio Horacio, Alberto Guillermo, Pedro Sergio, con la esperanza de que siempre sean pueblo". Los tres primeros son los pampeanos a los que alude el autor en la dedicatoria de *La novia de los forasteros*, el cuarto es porteño.

¿Por qué esa dedicatoria? Porque en *Las rayas de una cruz* se plantea la actitud de una deslealtad política con indubitable trascendencia humana. Las "rayas" que se cruzan en el camino, para formar "la cruz", pertenecen a Carlos, hijo de familia humilde, y Roberto Luis, hijo de un hogar de clase social elevada. Mientras Carlos acerca a Roberto Luis al socialismo en el que milita, y éste queda al lado de las luchas del pueblo, aquél, con un gran sentido del arribismo político-social procura el cambio de clase y se encarama hasta ser ministro de un gobierno no precisamente popular. Arribismo perfectamente captado por Lucha, hermana de Roberto Luis, que ama a Carlos pero comprende la fuerza de su ambición. Sabe que al triunfador le molesta ahora pertenecer a un hogar humilde y evita encontrarse con sus padres, seguramente porque le recuerdan demasiado las verdaderas raíces y la procedencia, y son antecedentes que desea olvidar. Lucha es consciente de ello y como le confía a su hermano Roberto Luis, ama a Carlos, es verdad pero, por sobre todo, siente por él una gran compasión. No se engaña: "Carlos era un hombre del pueblo –expresa–; se lo debía todo al pueblo. Lo abandona hoy como me abandonará a mí misma mañana, si así lo exige el éxito. Pero hoy me necesita; me necesitará por algún tiempo". Y se dispone a cumplir lo que supone es su destino. El tema de la obra se lo ha facilitado un antiguo compañero de militancia socialista, Antonio De Tomaso, al que en la dedicatoria de *Pueblerina*, de 1927, reconoce "gran inteligencia y gran corazón". Veintitrés años después lo utiliza como personaje de *Las rayas de una cruz*, obra con la que Pedro E. Pico muestra su madurez y logra una de las creaciones esenciales de su dramática.

Resumiendo

Pico es el gran comediógrafo que nos deja Laferrère al partir y cumple su tarea, concienzudamente, a lo largo de 44 años de labor incansable. Si bien son varios los géneros y las especies que aborda, bajo su sola firma o en colaboración con otros autores, en su producción se destacan dos líneas mayores que califican su teatro. Una es la que corresponde a la llamada "etapa pampeana", con *Pueblerina, Trigo gaucho, San Juancito de Realicó,* pero que encuentra su forma y sentido más precisos en *La novia de los forasteros* al descubrir ese ser palpitante que es Rosalía, dentro del clima que le es propio y envuelve sus frustraciones y su tremendo desamparo; la otra línea mayor es la de la comedia de ámbito ciudadano integrada con *Querer y cerrar los ojos, La historia se repite, Novelera* y *Agua en las manos,* en la que sobresale *Las rayas de una cruz* porque, sin abandonar el juego y el ritmo propios del género, éste se adensa, sin perder brillo, en procura de un concepto trascendente.

Julio Sánchez Gardel

Julio Sánchez Gardel había nacido en Catamarca, el 15 de diciembre de 1879, hijo del matrimonio lugareño, que vive con cierta holgura, compuesto por Luis Sánchez y doña Josefa Gardel. Julio cursa los estudios primarios y secundarios en su ciudad natal y, al concluir los últimos, la familia lo envía a Buenos Aires para que obtenga su título universitario. Era lo común en los hogares más o menos pudientes del interior del país, no tanto por los valores culturales en sí que pudiera significar, como por lo que puede representar, de manera tangible, para la sociabilidad de una Argentina finisecular en acelerada transformación. No todos los provincianos que llegan a Buenos Aires obtienen el título tan ansiado por las respectivas familias. En los cenáculos artísticos y literarios de la Capital Federal figuran jóvenes que partieron de sus hogares en procura del título de abogado o médico, en ese orden, y a veces no pasaron de las primeras materias de Derecho o Medicina. Algunos cumplen el sueño de sus mayores, y una vez recibidos, retornan a sus lares para ser personalidades con relevancia política,

o se quedan definitivamente en Buenos Aires, atrapados y absorbidos por un medio colmado de tentaciones y promesas en los niveles más variados. Muchos son los provincianos que, una vez en la gran ciudad soñada desde la distancia, se quedan para siempre. Para el caso, ¿cómo comparar una urbe como Buenos Aires, en plena fermentación por el aporte multitudinario y aluvional de los inmigrantes, con la lejana Catamarca, con su placidez, y las largas siestas al pie de ese cerro siempre vigilante que es el Ancasti? Es tal vez lo que se ha planteado Julio Sánchez Gardel cuando decide quedarse en Buenos Aires, a pesar de haber abandonado los estudios de Derecho antes de finalizar el primer año.

Existe otro motivo, seguramente. A Buenos Aires ha llegado antes que él otro catamarqueño, que es su primo y se llama Ezequiel Soria. Ya por entonces, 1899, es autor con cierto prestigio y muy querido dentro del teatro propio más popular de la época, el "zarzuelismo criollo". Soria ha llegado algunos años antes desde su Catamarca, en procura, también, de un título de abogado, y muy pronto es ganado por los escenarios sobre los que se encuentran trabajando, con ahínco y gran entusiasmo, varios autores locales. Autores, que ya se ha visto en su oportunidad, son Miguel Ocampo, Manuel Argerich, Justo López de Gomara, Nemesio Trejo, Enrique García Velloso y, a esa altura, el propio Ezequiel Soria, quien había asomado tímidamente hacía siete años con una "revista política" teatral, titulada *El año 92* (el del estreno), en la que, en el tercer cuadro, aparece "El Entenao", que no es otro que Leandro N. Alem, jefe indiscutido por entonces del radicalismo que acaba de echar a andar.

En 1897, Soria presenta tres piezas (*Amor y claustro*, *Ley suprema* y muy particularmente, *Justicia criolla*, "zarzuelita criolla" singular) y al año siguiente ofrece *El deber*, que se destaca por varios motivos, dentro de la especie. Vale decir, cuando el veinteañero Julio Sánchez Gardel hace su entrada en Buenos Aires, en 1899, su primo Ezequiel Soria es una figura conocida y admirada en los ambientes teatrales. Julio, con un corazón de poeta y aspiraciones literarias que se afirman con el nuevo contacto, es bien acogido por su primo, quien lo comprende como comprovinciano y, especialmente, por ser autor en ciernes o pichón de autor, dado que habrá de pasar un lustro antes de que el joven, ganado por el teatro de Buenos Aires, ofrezca el primer fruto.

Primer estreno

A fines de abril de 1904, en la cartelera del Teatro de la Comedia en el que actúa la compañía de Jerónimo Podestá, se inscribe por primera vez el nombre de Julio Sánchez Gardel al ser autor de una obra en 2 actos que titula *Almas grandes*, y que, en realidad, no promete demasiado. Es la iniciación de una labor, no siempre importante aunque sí llevada adelante con seriedad. Podría decirse que en el teatro de Sánchez Gardel se observan un par de momentos culminantes, uno de ellos con particular brillantez. Se verá a su tiempo. Importa saber, por ahora, que, del brazo de su primo Ezequiel que mucho tiene que ver por entonces con el escenario de la Comedia, penetra decididamente por la puerta grande del teatro nativo. Aún está vivo el suceso que, el año anterior, obtuviera un periodista uruguayo prácticamente desconocido, Florencio Sánchez, con *M'hijo el dotor*, y ese año de 1904, a un mes apenas de *Almas grandes*, otro éxito alborotará la cartelera: *¡Jettatore!*, que inicia a Gregorio de Laferrère, del que mucho puede esperarse. Además, el año siguiente resultará excepcional para el nombrado Florencio Sánchez, con los estrenos casi apabullantes por su fuerza, de *Los muertos, En familia* y, de manera muy especial, *Barranca abajo*, una tragedia del campo rioplatense escrita con extraño vigor.

Lo que antecede puede ir facilitando datos sobre el Buenos Aires teatral del primer lustro del nuevo siglo al que, de pronto, asoma el catamarqueño Julio Sánchez Gardel. En lo que se refiere a los problemas político-sociales, que son muchos, el clima, muy pesado, anuncia graves tormentas. Se repiten las huelgas obreras, severamente reprimidas por la prepotencia de las fuerzas patronales y por una Ley sancionada apresuradamente al efecto (la 4.144, llamada de Residencia) para poder echar del país a los cabecillas extranjeros indeseables, por lo común de ideología libertaria. Aunque también pagan los que no la profesan, pero pueden resultar igualmente peligrosos. Es durante ese primer lustro que llega a la Cámara de Diputados un socialista, no sólo por primera vez en el país, sino también en toda América: el fogoso y batallante Alfredo L. Palacios, quien peleará tenazmente contra las injusticias que padecen los humildes y será un paladín de las reivindicaciones obreras. El radicalismo, por su parte, con Hipólito Yrigoyen en la conducción (Alem se ha suicidado en 1896), se encuentra muy convulsionado, mientras las ideas anarquistas, que prenden fuertemente en las organizaciones obreras alcanzan también a los medios artísticos e intelectuales.

Varios son los poetas y dramaturgos de la época en cuyos poemas y creaciones dramáticas se siente el impulso de las rebeldías libertarias. Cabría nombrar a Evaristo Carriego, a Florencio Sánchez, a Alberto Ghiraldo, entre muchos otros.

Julio Sánchez Gardel vive intensamente ese clima intelectual de rebelión y protesta. Al decir de Vicente Martínez Cuitiño, el joven catamarqueño es por entonces "un mocetón de aspecto taciturno y andar solemne" que, como absurdo para la etapa, actúa en el mundo teatral, se llama Sánchez y no es Florencio. La situación, algo tonta, resulta muy molesta, pues sirve para la burla. Se llega a aludir a él nombrándolo como "Sánchez el malo", en contraposición con "el bueno", que es Florencio. Pero Julio sigue escribiendo y estrenando de acuerdo con su capacidad y su propio ritmo. *Ley humana, En el abismo, La garza, Cara o cruz*, son algunos de los títulos de las creaciones dramáticas que estrena hasta finalizar 1907.

El citado Martínez Cuitiño señala que existen tres períodos en la producción teatral de Julio Sánchez Gardel, y es oportuno registrarlos: el primero, de 1904 a 1908, que abarca el "impulso inicial"; el segundo, de 1911 a 1916, que denota la búsqueda por entre las raíces de su terruño nativo y, finalmente, el tercero, que va desde 1916 hasta 1930, año en que se produce su último estreno, y que, a juicio del codificador, significa un "descenso durante el cual realiza (el autor) siete obras correctas, sin conexión en su estructura y sus alcances, con la época precedente". Puede aceptarse, en general, el criterio de Martínez Cuitiño, pues acerca a la comprensión del teatro de Julio Sánchez Gardel. Preferimos, empero, la estimación, mucho más honda, referida a principios temático-ideológicos que realiza Jorge Raúl Lafforgue. Este estudioso de nuestra dramática marca cinco períodos perfectamente definidos y calificantes. Resumimos: luego de los primeros tanteos (1904-1907), la dramática de Sánchez Gardel participa (1907-1908) en las denuncias sociales que efectúan algunos autores de la época. Posteriormente (1909-1911), va "acentuando la pintura costumbrista hasta lograr una ajustada versión de la misma" y culmina "en ambiciosas búsquedas dramáticas sobre motivos telúricos" (1912-1915), para desvanecerse finalmente en una desabrida repetición de temas (1916-1930), que nada agregan a su obra anterior. La propuesta de Lafforgue no contradice la efectuada por Martínez Cuitiño, pero sí la penetra y amplía con elementos de juicio muy valiosos.

Los distintos períodos

Después de los tramos iniciales, empieza a aparecer y a ahondarse el clima rebelde y de denuncia social que, por momentos, atrapa y domina a Sánchez Gardel. Es oportuno acotar, para ir proponiendo influencias directas, que uno de sus amigos dilectos y compañero de sueños y protesta es Mario Bravo, poeta de recia personalidad que mucho tiene que ver, sin la menor duda, en la concepción revolucionaria de los conflictos sociales del joven catamarqueño. La obra decisiva en este aspecto, *Las campanas*, que se estrena a fines de 1908, es un alegato violento contra la hipocresía y la falsía en los distintos planos del ámbito provinciano norteño, en donde se desarrolla la acción de la comedia dramática. Como lo expresa Ismael Moya, "el fondo de la comedia es inverosímil", por motivos diversos, pero el propósito es poner en evidencia a ese "Tartufo serrano" que es don Pedro y representa la fuerza maligna y la mentalidad abusiva de los poderosos. Si bien la obra posee una intencionalidad suficientemente manifiesta, el desarrollo, bastante caprichoso y efectista en los detalles, ha quedado muy avejentado.

El costumbrismo provinciano

El tercer período, siguiendo el esquema de Lafforgue, es el más singular e importante de la producción de Julio Sánchez Gardel. Tal vez porque en ese lapso consigue concretar, de manera absoluta, sus condiciones de comediógrafo. Le basta una obra para demostrarlo: *Los mirasoles*. No es que hayan aparecido de improviso esas cualidades en el autor, pues ya se han insinuado en piezas de otras etapas, como *Noche de luna* y, ya dentro del período al que ahora se hace referencia, *Después de misa*, que antecede en un año a *Los mirasoles*.

Se advierte en la creación dramática de Sánchez Gardel la predilección por el "alegre patio provinciano" rodeado de plantas y presidido por el "añejo pacará", como lo pide el autor para el accionar de *Los mirasoles*, pero es en esta obra en donde el marco se torna determinante y los personajes pueden ir devanando, de la manera más natural, los conflictos del diario vivir lugareño. *Los mirasoles* es estrenada por la compañía Pablo Podestá-Orfilia Rico, el 1º de agosto de 1911, en el teatro Moderno (hoy Liceo), con la participación de los

celebrados artistas del rubro, en los papeles de don Sofanor y doña Mónica, respectivamente, acompañados por Esther Buschiazzo (Azucena), Elías Alippi (doctor Centeno), Julio Escarcela (el abuelo), Juan Mangiante (don Mamerto), entre otros, dirigidos por la mano experta y la sensibilidad de ese maestro de la crítica teatral de toda una época de nuestra escena que es Joaquín de Vedia. Por la frescura de esta obra, el nombre de Julio Sánchez Gardel queda incorporado para siempre a la historia de la dramática nativa.

Se ha visto, al tratarse *La novia de los forasteros,* de Pedro E. Pico, que en nuestras comedias costumbristas provincianas existen varias constantes. Una de ellas es la llegada al lugar de un porteño, por lo común, con toda su aureola de hombre de la gran ciudad, desmesurada en los ensueños, que conmueve el hasta entonces plácido y repetido ámbito local y trastorna el puro e ingenuo corazón de una muchacha. Es lo que le sucede a Azucena al asomar, en el patio de "los mirasoles", la figura del doctor Centeno. Sin embargo, la pareja del amor parece frustrarse hacia el final de la obra, pero el autor, que es un ser lírico, se compadece de sus criaturas y las salva. Valiéndose de los recursos convencionales del cuento de hadas que se invoca (el del príncipe Colibrí), el "añejo pacará" es testigo del desenlace feliz, que se logra con alguna ingenuidad, pero sin dañar la frescura ni el encanto de la comedia.

Los períodos restantes

Tras *Los mirasoles,* e incitado por la reciedumbre interpretativa de Pablo Podestá, Julio Sánchez Gardel inicia el cuarto período de su producción con *La montaña de las brujas*, poema trágico en 3 actos que la compañía de dicho actor estrena en el teatro Nuevo en 1912. En un principio, el texto se titula *La montaña* y, aunque no aparecen brujas –como lo señala uno de sus críticos–, se conoce finalmente con el agregado que la hace más efectista que atrayente. La acción se cumple en "un puesto aislado en la montaña andina" y el papel de León, el protagonista con reacciones salvajes, ha sido tramado especialmente para Pablo, cuyo temperamento queda en evidencia una vez más. El espectáculo es aplaudido con entusiasmo y duramente criticado, lo que sin duda confunde al autor. Tres años después retorna por la misma senda del poema trágico y vuelve a equivocarse, aunque más gravemente. El 17 de agosto

de 1915, Pablo Podestá, siempre en el Nuevo, le estrena *El zonda*. Quiere ser una tragedia folklórica que recurre a la leyenda y aparece poblada por simbolismos muy confusos. "Sánchez Gardel –asevera Juan Carlos Ghiano–, quiso realizar la tragedia del monte norteño (...), además, intentó mostrar el conflicto de los contactos de población entre indígenas y blancos, problema no frecuente en el teatro de la época". Es decir, la intención pudo ser original, y hasta trascendente por sus implicancias, pero resulta frustrada al no existir correlación entre el tema y un tratamiento por momentos elemental, por falta de vuelo y de garra.

Muy desalentado por la crítica adversa, casi unánime, que recibe *El zonda*, el autor cierra la etapa que pudo ser de gran significación para su teatro y, de acuerdo con lo expresado tanto por Martínez Cuitiño como por Lafforgue, inicia, muy lastimado y desorientado, el último período, en el que procura repetir las traslaciones del costumbrismo provinciano que le proporcionaran los mejores éxitos. La nueva comedia de la especie se estrena el 17 de mayo de 1916, se titula *La llegada del batallón*, y ha sido construida especialmente para el lucimiento de los tres intérpretes que encabezan el elenco: Florencio Parravicini, Orfilia Rico y Pablo Podestá. Pero resulta una variante, muy menguada, de los triunfales "mirasoles". Estrena, seguidamente, seis producciones de mediana importancia (merece subrayarse *El dueño del pueblo*, sainete de 1925), en la última de las cuales, *El cascabel del duende*, escrita en colaboración con Alberto Casal Castel y presentada el 30 de junio de 1930, se recurre otra vez al jugueteo provinciano, pero aspirando a ser solamente "una pieza cómica de costumbres". En lo de "cómica" quedan establecidos los alcances. No escribe más teatro.

El silencio de los últimos años

Vicente Martínez Cuitiño lo descubre por esos años y nos proporciona una nueva imagen de Julio Sánchez Gardel.

Lo ve sentado en un café de Corrientes y Paraná, y detalla a "un hombre cincuentón, de anchas espaldas, cuello corto, rostro abotagado y mirada nostálgica y buena que se llenaba de estrellitas errátiles al atravesar el cristal bicóncavo de la miopía". Añade: "Aquel señor tenía siempre negro el traje,

siempre lustrosa la calvicie seborreica, siempre oscura la seda de su corbata voladora".

Sánchez Gardel se halla muy dañado por los encontronazos, desengaños y frustraciones padecidos. Su talento, pues lo tiene y ha podido demostrarlo en un par de circunstancias, fue siendo arrastrado y desviado por las fuerzas encontradas de un medio exitista y utilitario. Es un poeta con impulsos románticos –y su corbata voladora lo sigue sosteniendo–, cuya vena más rica y sustanciosa está unida al terruño natal y, por eso, cuando pudo cavar en sí mismo, sin forzamientos perturbadores, reveló que poseía dotes excepcionales para el trazado de la comedia costumbrista provinciana. No hubiera importado, como se indicó en alguna circunstancia, que recordara demasiado ciertas acuarelas muy coloridas de los hermanos Álvarez Quintero. Fue cuando acertó, y *Los mirasoles* es el testimonio más valioso. En otras ocasiones se desperdigó, o creyó necesario elevar el tono (ya que era poeta), hasta alcanzar el poema trágico de la tierra, y no se dio cuenta de que carecía del vigor requerido, y el alto propósito se malograba.

Muy dolorido abandonó por fin el Buenos Aires tan contradictorio que su espíritu no podía comprender del todo, y se recluyó con su esposa en una casita de Temperley, localidad cercana al sur de la Capital Federal. Allí, entre las plantas que le traían el recuerdo de los alegres patios floridos de su tan lejana como querida Catamarca, lo encontró la muerte siete años después del último estreno. Era el 18 de marzo de 1937. Tenía 57 años.

Conclusión

Se ha intentado la aproximación somera a tres comediógrafos con títulos bien ganados dentro de la larga etapa que va desde fines de la centuria pasada (iniciación escénica de Enrique García Velloso), hasta promediar los años 40 del presente siglo, que es cuando fallece Pedro E. Pico. Por esta última fecha hace más de un lustro que ha desaparecido Julio Sánchez Gardel. Se trata de autores en cuyos repertorios en conjunto (abrumador en lo que respecta a E.G.V.) figuran obras de los géneros más variados, desde juguetes cómicos, sainetes y vodeviles, hasta poemas dramáticos y tragedias folklóricas. Los hemos reunido porque merecen que sus aportes sean reconocidos, y con el

objeto de subrayar la calidad de tejedores de comedias que, en mayor o menor escala, poseían cada uno de ellos. García Velloso ha sido aludido como "doctor de la peripecia" y sus condiciones quedan en evidencia en numerosas obras, entre las que se destacan *Mamá Culepina* y *24 horas dictador*. Pico recibe el cetro del maestro en la materia que fuera Gregorio de Laferrère, y deja obras fundamentales dentro de la especie, como *La novia de los forasteros*, en lo provinciano, y *Las rayas de una cruz*, en lo urbano. Sánchez Gardel, de producción más limitada, escribe esa comedia costumbrista subyugante que es *Los mirasoles*.

Era forzoso ocuparse de estos creadores tan significativos, antes de empezar a tratar a otro terceto autoral que esencializa, en su diversidad, la madurez alcanzada, a cierta altura de su desarrollo, por la dramática nativa. Terceto compuesto por Francisco Defilippis Novoa, Armando Discépolo y Samuel Eichelbaum, a quienes se dedicarán los próximos capítulos de esta historia que se está procurando reseñar.

a - Cronología de las obras dramáticas de Enrique García Velloso

1895 *Chin-Yonk*, zarzuela en 1 acto y 3 cuadros, con la colaboración de Mauricio Nirenstein. Música de Zenón Rolón.

1897 *Instituto frenopático*, zarzuela en 1 acto y 3 cuadros. Música de Eduardo García Lalanne.

1898 *La corte de Napoleón*, comedia en 1 acto y 4 cuadros. (Adaptación de *Madame Sans Gené*, de V. Sardou y E. Moreau).
El gimnasio, comedia en 1 acto y 2 cuadros.
Gabino el mayoral, sainete lírico en 1 acto y 3 cuadros. Música de Eduardo García Lalanne.

1899 *La gauchita*, escenas dramáticas en 1 acto y 3 cuadros.
La luciérnaga, drama lírico en 1 acto y 3 cuadros. Música de Pedro Palau.
La fuga de Mazepa, sainete en 1 acto y 3 cuadros. Música de Eduardo García Lalanne.
La lagartija, comedia en 1 acto y 3 cuadros. (Versión de *La dame de chez Maxim's*, de G. Feydeau).

1900 *El chiripá rojo*, drama lírico en 1 acto y 4 cuadros. Música de Antonio Reynoso.

1901 *La casa del placer*, comedia lírica en 1 acto y 3 cuadros. Música de Francisco J. López Salgueiro.
El triunfo de Buenos Aires, drama lírico en 2 actos. Música de Francisco J. López Salgueiro.
Matufia electoral, sainete en 1 acto y 3 cuadros. Música de Francisco J. López Salgueiro.
El corneta de Belgrano, episodio dramático en 1 acto y 5 cuadros. Música de Francisco J. López Salgueiro.

1902 *Jesús Nazareno*, drama en 3 actos.
El divorcio, drama en 3 actos.
Entre la espada y la pared, vodevil en 1 acto y 3 cuadros (Versión de

Faille a la patte, de G. Feydeau).
La bolsa o la vida, comedia en 1 acto.

1903 *Floridor*, vodevil en 1 acto y 3 cuadros. (Versión de *Manm'zelle Nitouche*, de H. Meilhac y A. Millaud. Música de Herve).
Caín, drama en 3 actos.
La cuartelera, sainete en 1 acto y 3 cuadros.
El secreto de Polichinela, comedia en 3 actos. (Versión de obra de Pierre Wolff).
La alcoba mágica, comedia en 2 actos.
Sangre y oro, drama en 2 actos.
Agua y fuego, drama en 4 actos, en colaboración con Ezequiel Soria.
Alborada, comedia en 3 actos.

1904 *El último cartucho*, comedia en 1 acto.
Casa de soltero, comedia en 1 acto.
La mosca de oro, drama en 3 actos.
El millón (La grande), comedia en 3 actos.

1906 *La cadena*, drama en 3 actos.
El santo de Totolo, comedia en 1 acto.
Idilio marchito, entremés.
El pobre gato, juguete cómico en 1 acto.
Fuego fatuo, drama en 1 acto.

1907 *La sugestión de Lerman*, poema dramático en 3 actos.
Fruta picada, comedia en 3 actos.
Los baños de Saladillo, comedia en 2 actos. (Adaptación de *La casa de baños*, de Enrique Gaspar).

1908 *Carlo Lanza*, drama histórico en 5 actos.
Pensión modelo, pochade en 1 acto. (Firmada por Esteban Reta. Traducción de una pieza extranjera).

1909 *La sombra*, drama en 3 actos.

1910 *Eclipse de sol*, comedia en 3 actos.
Cerisette, vodevil en 1 acto y 2 cuadros.
Las condenadas, drama en 3 actos.
En el barrio de las ranas, drama en 4 actos.

1911 *Salomé*, poema en 3 actos. (Adaptación de la obra de Oscar Wilde).

1912 *La mano negra*, comedia en 3 actos.

1913 *Marta Zibelina*, comedia en 4 actos.
El perfecto amor, comedia en 3 actos. (Versión de obra de Roberto Bracco).
El tango en París, comedia en 4 actos.

1914 *Los amores de la virreina*, drama en 4 actos.
La conquista del desierto, diálogo.
El loco lindo, comedia en 3 actos.
La faunesa, drama en 3 actos.
El tango en Buenos Aires, comedia en 3 actos.

1915 *El zapato de cristal*, comedia en 3 actos.
Los paraísos artificiales, novela dramática en 4 actos y 1 film.
Un drama vulgar, sainete en 1 acto y 3 cuadros.
La palomita de la puñalada, sainete en 1 acto y 3 cuadros.

1916 *La marca*, pieza en 1 acto.
Mamá Culepina, pieza en 3 actos.
24 horas dictador, tragicomedia en 4 actos.
Floreal, comedia en 3 actos.

1917 *El casamiento de Laucha*, comedia en 3 actos. (Teatralización de la novela de Roberto J. Payró).
Cerisette, opereta en 1 acto y 2 cuadros. Música de Francisco Payá.
El mascotón, vodevil en 3 actos.
El choque nocturno, sainete en 1 acto. Música de Francisco Payá.
La victoria de Samotracia, comedia en 3 actos.
Instituto Internacional de Señoritas, vodevil en 3 actos.
Amor de siesta, comedia en 1 acto.

1918 *Las termas de Colo-Colo*, vodevil en 3 actos.
La loca del Azul, comedia en 3 actos.
La dactilógrafa, comedia en 1 acto.
En la tierra, de la paz y del amor, pieza en 3 actos.
La gruta de Ollantay, pieza en 1 acto y 2 cuadros.

1920 *Chispas de la hoguera*, pieza en 3 actos.
Armenonville, pieza en 1 acto y 4 cuadros.
Maleva, sainete en 1 acto y 4 cuadros.
La Sarmiento, pieza en 1 acto y 4 cuadros, en colaboración con Ezequiel Soria. Música de Francisco Payá.
La Bengalí, pieza cómica en 3 actos.

1921 *Murciélagos*, pieza en 1 acto y 3 cuadros.
¡Morriña... morriña mía!, pieza en 1 acto y 3 cuadros. Música de Antonio de Bassi.
El circo Arenas, pieza en 1 acto y 3 cuadros.
El ruiseñor español, opereta en 3 actos, en colaboración con Ricardo Cappenberg. (Versión de una obra de Leo Fall).
El Dios de la suerte, comedia en 3 actos.
El hijo en comandita, opereta en 3 actos. (Versión de una obra de Nicolson y Lombardo).
La princesa de las Czardas, opereta en 3 actos, en colaboración con Enrique T. Susini. (Versión de la obra de Emérico Kalman). *Una bala perdida*, comedia en 4 actos.
Nagasaki, pieza en 1 acto y 3 cuadros.

1922 *Maleva*, sainete en 1 acto y 2 cuadros. (Es el mismo estrenado en 1920, reelaborado por José González Castillo).
Avelino Perdiguero, comedia en 4 actos. (Adaptación de *Dick*, de Gervidón, Armout y Manousi).

1923 *¡Criollo viejo!*, comedia en 1 acto y 4 cuadros, en colaboración con Humberto Cairo.
Las viñas del señor, comedia en 3 actos. (Traducción de la obra de Ribert de Flers y Francis de Croisset).

1924 *Gualicho*, drama en 3 actos, en colaboración con Folco Testena y José González Castillo.
Dios, drama en 3 actos, en colaboración con Folco Testena y José González Castillo.

1925 *Un hombre solo*, comedia en 3 actos.
Trifón y Sisebuta, comedia en 3 actos.
Gigoló, drama en 3 actos.
Martes de carnaval, pieza en 3 actos.

1926 *Los tesoros de Golconda*, comedia en 3 actos.
Los mellizos de "La Flor", comedia en 3 actos.
El Club Pueyrredón, pieza en 1 acto y 3 cuadros, en colaboración con Armando García Velloso.

1927 *Dulce y sabrosa*, comedia en 1 acto.
Una cura de reposo, comedia en 3 actos.

Los conquistadores del desierto, comedia en 3 actos, en colaboración con Folco Testena y José González Castillo.
El sueño de Pelusita, comedia en 2 actos y 4 cuadros, en colaboración con Francisco Villaespesa, José León Pagano y Carlos Schaefer Gallo.
El mago de Palermo, pieza en 1 acto y 2 cuadros, en colaboración con Armando García Velloso.

1928 *La cura*, tragedia humorística en 3 actos, en colaboración con Pedro Muñoz Seca.
La sombra del pasado, comedia en 3 actos, en colaboración con José González Castillo.

1930 *Chirimoya*, sainete en 1 acto y 2 cuadros, en colaboración con José González Castillo.
Divino tesoro, comedia en 3 actos, en colaboración con José González Castillo.

1931 *Guernikako arbola*, pieza en 2 actos.

1932 *El elogio de la locura*, tragicomedia en 3 actos.
Madame Lynch, comedia musical en 3 actos y 11 cuadros, en colaboración con Agustín Remón. Música de Carlos López Buchardo.

1933 *La Perichona*, comedia musical en 3 actos y 9 cuadros, en colaboración con Agustín Remón. Música de Carlos López Buchardo.

1935 *Triple seco*, comedia en 3 actos, en colaboración con Pedro Muñoz Seca.

1936 *Amalia*, comedia musical en 3 actos y 9 cuadros, en colaboración con Pedro Miguel Obligado. Música de Carlos López Buchardo. (Teatralización de la novela de José Mármol).

1938 *El pasado renace*, comedia en 3 actos (que quedara inconclusa y fuera terminada por Luis Rodríguez Acasuso).

1939 *El copetín*, comedia en 4 actos.

En la Biblioteca de la Sociedad General de Autores de la Argentina, Argentores, existe un libreto mecanografiado cuyo título no aparece en la cuidadosa y tan útil Bibliografía Teatral de Enrique García Velloso que el profesor Juan José de Urquiza incluye al finalizar su libro sobre dicho autor (*Enrique García Velloso*, Cuadernos de Ediciones Culturales Argentinas,

Buenos Aires, 1963), y que seguimos con alguna salvedad (corrección año de estreno de *El tango en París*), y a ella deberá recurrir quien desea una información completa sobre fechas de estreno, salas teatrales, elencos, etc. El libreto aludido pertenece a *Pensión modelo, pochade* en 1 acto firmada por Esteban Reta (Esteban es el segundo nombre de García Velloso, y Reta el apellido materno), que hemos colocado en el lugar que le corresponde en la nómina, con la advertencia que nos hiciera el profesor Urquiza respecto de que se trata de la versión realizada por E. G. Velloso de una pieza extranjera.

b - Ni dramático ni cómico. Y lo uno y lo otro

Nuestro autor, ni decididamente dramático como Sánchez, ni decididamente cómico como Laferrère, y lo uno y lo otro intensamente, balancea su espíritu entre las luces y las sombras –risas y lágrimas– en que se agitan los héroes y los simples. Mas conmuévelo siempre aquel noble prurito censor, a menudo de humana pero nunca inadmisible complacencia. Su labor destaca desde lo que llamaríamos grandes perturbaciones del ser y de la especie (el amor, la guerra, el juego, la locura), pasando por el hecho histórico nacional inescolástico y escrupuloso, hasta el solaz expansivo e intranscendente. Y produce todo este mundo en una convulsión, en un colmo de generosa y sorprendente vitalicad. Y su obra entraña, no obstante defecciones o debilidades, un aporte netamente autóctono, continuador de la tradición dramática de la época, que refrendan los más inconmovibles críticos de aquellos días.

JUAN JOSÉ DE URQUIZA

El mismo profesor Urquiza registra en su libro sobre Enrique García Velloso que cuando en una circunstancia se le preguntó al autor de *24 horas dictador* qué era lo primero que hacía cuando se proponía escribir una obra teatral, respondió de inmediato:

Nada, porque yo nunca "me propongo" escribir una comedia. Es "ella", la propia comedia, la que me obliga a escribirla cuando, sin haberla llamado, se presenta en mi imaginación. Entonces me paso cierto tiempo pensándola; voy hilvanando el asunto, dándole vuelta en la memoria: haciendo el argumento.

Los momentos en que medito con más intensidad son aquellos en que me está hablando cualquier tipo idiota: entonces me quedo en éxtasis, mi meditación es más fructífera.

ENRIQUE GARCÍA VELLOSO

c - Cronología de los estrenos de Pedro E. Pico

1901 *La polca del espiante*, sainete en 1 acto.
1903 *¡Para eso paga!*, boceto dramático en 1 acto.
1905 *Sin novedad*, entremés en 1 acto.
1906 *Música criolla*, juguete cómico-lírico en 1 acto, en colaboración con Carlos Mauricio Pacheco.
Compra y venta, sainete en 1 acto, música de Vidal Cibrián, en colaboración con Carlos Mauricio Pacheco.
1907 *En carne propia*, drama en 1 acto.
Don Costa y Cía., sainete en 1 acto, en colaboración con Carlos Mauricio Pacheco.
Ganarse la vida, sainete en 1 acto.
La única fuerza, drama en 3 actos.
1910 *Del mismo barro*, drama en 1 acto.
Un robo, diálogo en 1 acto.
Tierra virgen, drama en 3 actos.
1911 *La seca*, boceto en 1 acto.
Así empieza la historia, sainete en 1 acto, música de Francisco Payá.
1912 *La puñalada final*, comedia lírica en 1 acto. Música de A. De Bassi.
1914 *La solterona*, comedia dramática en 3 actos.
1917 *A media noche*, escenas en 3 cuadros.
1918 *A falta de pan...*, sainete en 1 acto.
1919 *Pasa el tren*, boceto dramático en 1 acto.
Las pequeñas causas, comedia en 1 acto.
1920 *Un romance turco*, boceto dramático en 1 acto, en colaboración con Samuel Eichelbaum.
La canción de la camisa, comedia en 2 actos.
1921 *No hay burlas con el amor*, sainete en 1 acto.

Juvenilia, comedia en 3 actos en colaboración con Raúl Casariego (en base al libro del mismo título de Miguel Cané).
La cáscara de nuez, comedia, en 3 actos, en colaboración con Samuel Eichelbaum.
La Juana Figueroa, pieza en 3 actos, en colaboración con Samuel Eichelbaum.

1922 *Doctor*, comedia en 2 actos, en colaboración con Samuel Eichelbaum.
El buen amor, comedia en 1 acto.

1923 *Mater dolorosa*, drama en 3 actos.

1924 *La grieta*, pieza en 3 actos, en colaboración de José León Bengoa (inspirado en el cuento *El brazalete de rubíes*, de Alejandro Kuprin).
Una mujer de su casa, comedia en 1 acto, en colaboración con José León Bengoa.
Juan Palomo, comedia en 3 actos.

1925 *Virginia y Pablo*, paso de comedia en 1 acto.

1926 *La luz de un fósforo*, comedia en 3 actos.
La novia de los forasteros, comedia en 3 actos.

1927 *San Juancito de Realicó*, sainete en 3 cuadros.
Pueblerina, comedia en 3 actos.

1928 *Trigo gaucho*, comedia en 3 actos.
¡Próspero, che!, comedia en 3 cuadros.

1929 *Don Isaac Soler "maistro"*, comedia en 2 actos.

1930 *Que la agarre quien la quiera (Tres veces cantó la lechuza)*, pieza en 2 actos, con la colaboración de Rodolfo González Pacheco.
Campo de hoy, amor de nunca, pieza en 3 cuadros.

1931 *Yo quiero que tú me engañes*, comedia en 3 actos.

1932 *¡Caray, lo que sabe esta chica!*, comedia-farsa en 3 actos.
Detrás de cada puerta, brochazos de la vida porteña en 7 cuadros, en colaboración con Alejandro E. Berruti y José González Castillo.

1933 *El pavo de la boda*, comedia grotesca en 3 cuadros, en colaboración con Camilo Darthés, Carlos Damel, José González Castillo y Alejandro E. Berruti.

1934 *Yo no sé decir que no*, comedia-farsa en 3 actos.
La verdad en los ojos, comedia en 3 actos.

Mejor es casarse que quemarse, comedia en 1 acto.
L'América, comedia en 2 actos, en colaboración con José A. Bugliot y Rafael José De Rosa.

1935 *Juan de Dios, milico y paisano*, farsa en 3 actos, en colaboración con Rodolfo González Pache co.

1936 *Mariquita Thompson*, evocación porteña en 4 actos y 11 estampas, en colaboración con Mario Flores.

1937 *Caminos en el mar*, comedia en 3 actos.
De noche y casi solos, comedia en 3 actos, en colaboración con José León Bengoa.

1938 *¡Usted no me gusta, señora!*, farsa en 3 actos.

1939 *¡Ay, amor, cómo me has puesto!*, farsa en 3 actos.

1940 *Las rayas de una cruz*, comedia en 5 actos.

1941 *Querer y cerrar los ojos*, comedia en 3 actos.

1942 *Nace un pueblo*, comedia en 3 actos, en colaboración con Rodolfo González Pacheco.

1945 *La historia se repite*, comedia en 3 actos.

1948 *Novelera*, comedia en 3 actos y 2 cuadros.

1951 *Agua en las manos*, comedia en 3 actos.

Sin haber podido ubicarse fechas de estreno

Ruega por nosotros, boceto en 1 acto.
¡Tantísimo gusto, señora!, paso de comedia en 1 acto.
Una declaración, monólogo.
Felicidad conyugal, paso de comedia.
Un numerito para las quinielas, paso de comedia.
El que espera, desespera, entremés, 1 acto.
El cambalache, sainete en 1 acto. Música de Francisco Payá.
Aquella noche, diálogo.
Como médanos de oro, diálogo.
La baba del diablo, diálogo.
Tañen campanas, diálogo.
Verano y de tardecita, paso de comedia.

Traducciones y adaptaciones

¡Ciego!, drama en 1 acto (de Carlos Hellen y Pablo D'Estoc).
Lohengrin, comedia en 3 actos (de Aldo de Benedetti).
El príncipe idiota, comedia en 3 actos *(Nastasia*, de Luigi Ambrosini, ampliada).
La amarás siempre, comedia en 3 actos (de Emmerich Halatz)
La pícara florentina, comedia en 3 actos (Madona Oretta, de Giovachino Forzano).
El dinero de mi mujer, comedia en 3 actos (de Arturo Acevedo).
La ofrenda de la mañana, comedia en 3 actos (de Giovachino Forzano).
El privilegio de la amistad, comedia en 1 acto (de Roger Ferdinand).
La probeta, diálogo (de André Birabeau).
Anoche me casé con usted, doctor, comedia en 3 actos (de Franz Molnar).
Mi dolor por el tuyo, comedia en 3 actos (*La moglie innamorata*, de Giovanni Cenzato).
Taide, comedia en 3 actos (de Vicente Tieri).
La dama blanca, comedia en 5 actos (de Aldo de Benedetti y G. Zorzi).
El avaro (de Molière).
La viuda astuta (de Carlo Goldoni).
El mercader de Venecia (de William Shakespeare).

d - Gregorio de Laferrère y Pedro E. Pico

Gregorio de Laferrère, que le llevaba quince años, devoto de las distinguidas reuniones de los viejos clubes, no era tertuliano de café, pero sí tema para aquellos cenáculos. Murió cuando los cafés porteños albergaban múltiples "peñas", garrulería al modo hispano, y su nombre fue venerado. Por algunos de los géneros que tocó, correspóndele a Pico un parentesco literario con él. Ambos comediógrafos, prolijos de lingüística, fueron reflejo auténtico de vida argentina, y el teatro de ambos, que sigue teniendo vigencia, asociado al de algunos otros, más allá de su valor intrínseco, se prolonga en un acervo documental. La ciudad de Laferrère, demolida y cambiada de trazo, subsiste en el parlerío de sus personajes. La ciudad y los pueblecitos de Pico, que se han

agrandado, transformado y urbanizado, gracias a él perduran en imágenes nostálgicas. Laferrère era político, adicto a rancias costumbres, con ser liberal; Pico, a quien las costumbres rancias le placían, fue político implacablemente opositor a aquellos arrestos feudales. Laferrère se enamoró del teatro y quiso crear autores y formar en escuela a los actores. Pico bregó por defender e imponer legalmente la dignidad del trabajo profesional de unos y otros.

EDMUNDO GUIBOURG

e - Cronología de las obras dramáticas de Julio Sánchez Gardel

1904 *Almas grandes*, comedia en 2 actos.
Ley humana, comedia en 1 acto.
1905 *En el abismo*, drama en 3 actos.
1906 *La garza*, sainete en 1 acto. Música de Antonio Podestá.
1907 *Cara o cruz*, comedia dramática en 1 acto.
Noche de luna, comedia de costumbres en 1 acto.
Las dos fuerzas (también se tituló *Amor de otoño*), comedia en 3 actos.
1908 *El botón de rosa* (o *Botón de rosa*), comedia en 1 acto.
Los ojos del ciego, drama lírico en 1 acto.
Las campanas, comedia dramática en 3 actos.
Los cuenteros, sainete en 1 acto, colaboración con Carlos Mauricio Pacheco. Música de Enrique H. Cheli.
1909 *Frente al llano*, comedia lírica en 1 acto. Música de Antonio Podestá.
1910 *La otra*, poema dramático en 1 acto.
Después de misa, comedia de costumbres en un 1 acto.
1911 *Los mirasoles*, comedia de costumbres provincianas en 3 actos.
1912 *La montaña de las brujas*, poema trágico en 3 actos.
1914 *Sol de invierno*, comedia en 3 actos.
1915 *La vendimia*, zarzuela en 1 acto. Música de Emilio Acevedo.
El Zonda, poema trágico en 3 actos.
1916 *La llegada del batallón*, comedia en 3 actos.
1918 *El príncipe heredero*, comedia en 3 actos.
1923 *Perdonemos*, comedia de ambiente provinciano en 2 actos.
1925 *El dueño del pueblo*, sainete provinciano en 1 acto.
1927 *La quita penas*, comedia en 2 actos.

1930 *El cascabel del duende*, pieza cómica de costumbres provincianas en 1 acto y 4 cuadros, en colaboración con Alberto Casal Castel.

f - Julio Sánchez Gardel

La propaganda que recrudeció en Buenos Aires a favor de las izquierdas políticas, durante los años que precedieron al centenario de Mayo, conquistó a Sánchez Gardel, en cuyas intimidades espirituales agitose a veces el disconformismo que suele definirse en rebeldías de algunos de sus personajes. Su bondad auténtica creyó hondamente en las voces que decían interpretar idearios de reivindicación. Y siguió las banderas de la protesta. Condenó a los falsos pastores con palabra airada que era el eco de un alma aferrada al amor de Dios. Anatematizó al político vil y al expoliador, con vehemencia de patriota. No fue un sistemático de la polémica ni un hombre de odios.

ISMAEL MOYA

Para juzgarlo con equidad es menester encuadrarlo en su época y aquilatar sus virtudes sin excluir la contrariedad con que se debatía en sus comienzos mientras adveníale el don que lo consagró a mitad de su camino. Y no olvidar que los gustos teatrales de su época estaban regulados por un romanticismo que no se daba por vencido y por un realismo ávido de justicia social y de humanitarias reivindicaciones.

VICENTE MARTÍNEZ CUITIÑO

g - La crítica de la época

La crítica había levantado su tribuna en los diarios. Enrique Frexas, pontificaba en *La Nación*, castigando con el silencio las obras mediocres; Juan Pablo Echagüe, en *El País*; Rodríguez del Busto, en *La Prensa*; Joaquín de Vedia, en *Tribuna*; Alberto Julián Martínez en *El Diario*; Carlos Vega Belgrano y sus amigos en *El Tiempo*; Manuel María Oliver, en *Sarmiento*; Miguel Cané, Mariano de Vedia, Roberto Payró, y muchos otros, en las publicaciones de mayor prestigio, hacían conocer su criterio acerca de las novedades del teatro nacional.

ISMAEL MOYA

h - Juan Pablo Echagüe

Alto, fornido, de ancha cara enmarcada por la cabellera negra que cortaba al sesgo su amplia frente, con la onda inclinada hacia la oreja derecha; bigote recortado en arco, ojos obscuros, semi entornados debajo de la bóveda de herradura de las cejas y el remate del mentón en porción de curva; andar despacioso a largos trancos, modales suaves, pulcro en el vestir, erguido, con la cabeza echada hacia atrás, que exhibía el chambergo clásico de su atuendo, era una figura consular en el Buenos Aires artístico y señorial. Echagüe no usaba los procedimientos del común de los cronistas y críticos, que para cumplir su cometido, se instalan la noche del estreno en sus butacas, sin antecedentes previos sobre la obra. Él solicitaba al autor los originales para leerlos antes de acudir a la representación, a fin de tener conocimiento cabal de la vida escénica del trabajo. Era un juez que acumulaba detalles para el fallo. Y, como en sus juicios, era ecuánime en su comportamiento habitual de caballero, de mantenedor de tertulias periodísticas y de consejero en rueda de escritores teatrales en minoría, es decir, de los que no había sufrido condena por sus pecados. El nombre de Juan Pablo Echagüe, *Jean Paul*, tiene vigor de símbolo. Su generosidad estaba consagrada a desentrañar valores. Lo realizaba con honestidad, en una labor de equilibrio impuesta por su cultura y don de gentes.

CARLOS SCHAEFER GALLO

i - Joaquín de Vedia

Cuando los soñadores de Los Inmortales le contemplábamos a través de las amplias vidrieras del café, Joaquín contaba alrededor de 30 años. Fue crítico teatral de Tribuna y de El País. Y lo fue también de La Nación donde, sucediendo a Frexas y a Payró, mantuvo brillantemente la tradición de talento y de probidad que aún persiste en el diario de los Mitre. Sentía la religión del espectáculo que gustaba con todas sus facultades. Nada escapaba a su visión ni a su emoción. De pie, en el fondo de la sala, cual un Greco escapado de su tela, o acurrucado en una poltrona, era fácil observar a través de sus gestos cómo acuciaba y registraba el mundo que el genio de la ficción le brindaba desde el parascenio. En los entreactos conversaba luego su opinión con total desinterés, sin buscar apoyo ni cotejos. Y era una delicia oírlo cuando, reaccionando contra la monotonía de las cigarras vestibulares que coreaban

juicios aventureros, su palabra certera reducíalas a silencio al descubrir las palpitaciones de una pieza, aislando una a una las excelencias de su aporte o estableciendo la mezquindad de sus atributos a despecho de mágicos espejismos.

VICENTE MARTÍNEZ CUITIÑO

j - Asociación Argentina de Actores

Con la acentuada profesionalización del teatro, los intérpretes se vieron forzados, también, a bregar por el respeto de sus derechos. En 1907 se había constituido la Asociación de Artistas Dramáticos y Líricos Nacionales, que se disolvió en 1917. Pero el medio interpretativo no podía estar mucho tiempo sin una entidad gremial que lo respaldase y, en la madrugada del 18 de marzo de 1919, quedó fundada la Sociedad Argentina de Actores. La comisión directiva se hallaba integrada por Ángel Daduccio, secretario general; Francisco Bastardi, prosecretario, y Juan Mangiante, tesorero. Era la primera vez que se oponía un frente orgánico a los empresarios, hasta llegar a presentárseles unas "bases de trabajo", que fueron rechazadas, pero que dieron a la Sociedad una conciencia de lucha y de su poder, que habría de serle de gran provecho en su posterior desarrollo. Dos años después se produjo una escisión, creándose la Unión Argentina de Actores, cuyo presidente fue Enrique de Rosas. El 21 de agosto de 1924 se logró finalmente la fusión de ambas instituciones bajo el rubro de Asociación Argentina de Actores. La primera mesa directiva estuvo compuesta por Juan Giussani, presidente, y Enrique Serrano, secretario. Sus miembros figuran hoy en las direcciones de dos organismos rectores y de tan alta significación, como lo son la Federación Internacional de Actores (FIA), y el Bloque Latinoamericano de Artistas (Blada).

Francisco Defilippis Novoa o la vanguardia

capítulo 9

> Francisco Defilippis Novoa o la vanguardia

En el capítulo anterior dedicado a "Tres comediógrafos sobresalientes" quedaron anunciados los autores que habrán de ser recogidos bajo el rubro indicativo de "Madurez de nuestra dramática". Aunque para resumir y substanciar la nueva etapa se tratará de manera particular, a los tres elegidos por sus características distintas e indudable significación (Francisco Defilippis Novoa, Armando Discépolo y Samuel Eichelbaum), algunos otros nombres irán quedando registrados a la vera, al pasar o en recuadros someros, para dar testimonio de que los tres seleccionados son en verdad los más representativos, pero en ningún momento se encuentran solos en la tarea de continuar y elevar el nivel de la dramática nativa. Las elecciones no entrañan desmedro o subestimación para los no registrados, sino ajustarse a un plan de trabajo que posee sus necesidades y limitaciones propias por razones de espacio y articulación.

La etapa

La etapa durante la cual Francisco Defilippis Novoa cumple su labor autoral, se caracteriza por el imperio abrumador y, finalmente, la decadencia del teatro por secciones. Las comedietas de costumbres con ámbitos porteños o provincianos, acuarelas pintureras, estampas históricas, estudiantinas sentimentales y nostálgicas, melodramas compendiados, obritas tragicómicas (grotescas) o de directa peripecia humorística, payasadas elementales y de grueso calibre, etc., tienen su catedral y sus santuarios de la especie, en plena calle Corrientes, pero cuentan, además, con otros templetes de variada ubicación en donde se practica el ritual escénico de manera no siempre respetuosa.

En un momento dado, y durante el lapso que abarca la producción de Defilippis Novoa (comienzo de los años 10, hasta finalizar la década del 20), muchas de las salas de Buenos Aires integran sus carteleras con piezas en un acto. La situación queda en evidencia si se tiene interés –y la paciencia

suficiente ante la monotonía– de revisar las publicaciones de obras teatrales de ese tiempo. La cantidad enorme hubiese podido equivaler, en definitiva, a la capacidad de nuestros autores para crear un teatro con firmes resonancias populares. Lo grave es que el desborde insólito lleva a los creadores a la repetición constante de temas y a la reiteración de máscaras primarias estereotipadas. El mal se agrava al promediar los años veinte y llega a situarse el mercado (no es caprichoso ni gratuito lo de "mercado"), hasta que el público, hastiado de tanta repetición, se vuelca a otras manifestaciones. La "revista", por ejemplo, que alcanza por entonces gran atracción, a raíz de las visitas de varios elencos franceses (el de Madame Rasimi, en primer término), brillantes en la especialidad, que influyen, de inmediato, en la "inspiración" de los autores locales de ese espectáculo frívolo. Sólo algunas petipiezas alcanzan interpretaciones centenarias mientras se observa, cada vez con mayor claridad, la decadencia de un tipo de teatro de gloriosa estirpe y que refleja, en su variedad, las alternativas de la llamada "etapa inmigratoria", que se ha transformado en un producto comercial adocenado. Casi todos los autores de la época se sienten tentados por el "género"; escriben, pues, sus piezas breves y muy pocos son los que se empeñan en superar las exigencias del medio. La mayoría sucumbe ante la demanda y el sainete porteño queda encasillado en constantes malamente probadas.

Nemesio Trejo, Ezequiel Soria y Enrique García Velloso, entre otros, han pasado la antorcha a Carlos Maucicio Pacheco quien demuestra su talento con *Barracas, La ribera, El diablo en el conventillo* y, muy especialmente, *Los disfrazados*, la obra más representativa de su producción y de la dramática de su tiempo, dentro de la especie. La nueva etapa la cumple con creces un autor que aparece en 1905, se impone seis años después (1911) con *Los scrushantes* y cuyas producciones son, durante muchos años, sinónimo de atracción y consecuente éxito económico. Aludimos a Alberto Vacarezza (1886-1959). Excesivamente fecundo, explota en demasía sus facultades de acuarelista estupendo y, aunque deja a salvo su destreza con obras como *Tu cuna fue un conventillo* (con un 2° cuadro de antología) y *Juancito de la Ribera*, entre un repertorio colmado de tipos pintorescos graciosamente trazados, la repetición de los esquemas y máscaras daña su creación la cual, sin embargo, queda como dominante de la etapa a que pertenece. El repentismo, la habilidad y el gracejo que posee Alberto Vacarezza para enhebrar figuras típicas en ámbitos coloridos

(patios de conventillo, callejas de arrabal), hacen confundir a quienes no poseen su capacidad y su frescura y son los que, con la copia constante de tipos y enredos, llevan al género al derrumbe que ya se prevé.

Francisco Defilippis Novoa hace también su aporte al sainete, pero el género queda pronto rezagado y olvidado ante las urgencias que sentía para dar forma y contenido a un teatro mucho más profundo y, por consiguiente, de mayor aliento.

Imagen de Francisco Defilippis Novoa

Francisco Defilippis Novoa había nacido en Paraná (Entre Ríos) el 21 de febrero de 1890. Jacobo de Diego asevera que "tuvo una infancia pobre y triste", y "debió suspender sus estudios y ganarse la vida"; según algunas referencias, empero, ejerce como maestro rural en su provincia y, trasladado a Rosario (Santa Fe), se dedica por entero a las actividades periodísticas. Alejandro E. Berruti, amigo y compañero de aquellos años, informa que, como a él mismo le ocurre, hace los primeros intentos para llegar a los escenarios locales. "Éramos periodistas en la ciudad de Rosario –recuerda–, en aquellos felices días de nuestra inquieta adolescencia de soñadores cuando estrenamos nuestras primeras obras, modestos sainetes sin pretensiones, que las compañías de paso por dicha ciudad, acogieron más por complacer a los periodistas útiles que por descubrir a dos autores noveles". Otro autor, que fuera también su amigo, dice que poseía un rostro noble, con ojos en los que asomaba la melancolía, y un espíritu lírico e ilusionado pues, a pesar de todas las maldades, creía en las posibilidades del ser humano, de ese hombre y esa mujer nuevas que él intenta rescatar del dolor y de las miserias de sus vidas para que protagonicen las obras más sobresalientes de su dramática.

La época que le toca vivir a Defilippis Novoa, y que comparte con otros autores muy significativos –que la trasladan asimismo a escena, cada cual desde su concepto y el propio estilo–, en lo esencial está conmovida y sobresaltada por la ebullición de las ideas libertarias. Nuestro autor las expresa en el periodismo militante y las esencializa, en lo que al teatro concierne, en el simbolismo y el expresionismo que imperan por entonces en los paralelos de la dramática europea de vanguardia. Propone un segundo texto o subtexto que

cala mucho más hondo de lo que los personajes exponen directamente sobre el escenario. La mayoría tienen una misión desenmascarante y redentora que anunciar y cumplir, y el clima en que se agitan, así como sus reacciones, equivalen simbólicamente a los padecimientos, luchas y esperanzas que, según la visión del autor, estremecen y alientan a la humanidad en su marcha, elevándola, desde los bajos instintos y egoísmos terrestres, hasta un estrato ideal casi angélico. La dramática de Francisco Defilippis Novoa es profundamente cristiana. Sin fines catequistas, se expresa teniendo como fundamento el humanismo más vivo y rebelde de la filosofía cristiana. Repetidas veces aparece la Biblia en sus textos, o su alusión (El Vendedor de Biblias es el precipitante en *He visto a Dios*).

A través de distintas figuraciones masculinas de su teatro se descubren trazos del Rabí de Galilea. Son Cristos vagabundos, algunos muy lastimados, pero prontos al perdón de todos los agravios. En sus conflictos espirituales trasciende la búsqueda de esa idealidad que, el Carmelo de *He visto a Dios*, precisamente, dice salir en su busca, limpio de codicias y malos deseos, enfilando hacia lo más recóndito de su corazón purificado por ser el albergue de la fe del hombre.

En lo que a la mujer se refiere, sus heroínas de mayor calado poseen honda comprensión y aparecen sufridas ante las traiciones e injusticias y, finalmente, no sólo perdonan el daño recibido sino que, también, son capaces hasta de inmolarse. "Defilippis Novoa –escribe Belisario Roldan– vislumbra siempre en el fondo de la mujer una vibración de bondad, de esperanza, de luz. Aun en el seno de la ciénaga, sabe ser la estrella reflejada". El lírico que eleva a algunos de sus personajes los remonta tan alto, en procura del ansiado cielo bíblico, que en ocasiones cuesta hacerlos descender hasta la tierra y adaptarlos a los seres que, sobre ella, padecen y bregan demasiado dolorosamente por lo concreto. Gloria Ferrandiz, además de haber sostenido, durante más de una década, un vínculo sentimental muy estrecho con Defilippis Novoa, y animara a las protagonistas principales de su teatro, manifiesta que se trataba de un soñador y que sus sueños eran de "bondad, de justicia, de un mundo mejor para los hombres", y de ahí nacía la "invencible confianza en lo auténtico de cada ser". Cruzan por sus obras mujeres como la Sara de *La madrecita*, la María de *La samaritana*, la María de *Los caminos del mundo*, y aun otras Marías (la de *María la tonta*, la María Magdalena de *La loba* y el personaje del mismo

nombre que, en los tramos finales, se transfigura en la Vieja de la nombrada *María la tonta*).

Obras iniciales

Alejandro Berruti documenta las primeras experiencias teatrales de Defilippis Novoa en Rosario, en donde se encuentra por entonces. Aquellos "sainetes sin pretensiones" a los que alude el autor de *Madre tierra* son *La pequeña felicidad*, que se sitúa hacia 1912, y dos obritas en un acto que se conocen, ambas, en 1913: *Crónica de policía*, que el mismo Berruti trae a Buenos Aires, en un viaje casual que hace, para intentar el estreno (a Ulises Favaro, director del teatro Nacional, le interesa la pieza pero no la acepta por carecer de música), y *El día sábado*, un brochazo de la vida pobre, muy a lo Florencio Sánchez, que es animada por un elenco encabezado por Orfilia Rico y Juan Mangiante, en el teatro Olimpo de Rosario. En 1914, estrena también en dicha sala rosarina, *La casa de los viejos*, al ser aceptada por la compañía en gira de Pablo Podestá y Camila Quiroga. Es la etapa inicial de la dramática de Defilippis Novoa, en cuya forma de crear se descubren influencias de autores y normas de ese tiempo. El autor coloca un "mea culpa" en la primera edición de *El día sábado*. "Este ensayo teatral –dice–, trazado sobre un momento vulgar de la vida de los humildes, no tiene ni siquiera la malevolencia de descarnar el alma de los personajes. Está hecho a flor de piel. Evoca, dentro de ese descuido de intención, la existencia lamentable de la gente atada a la esclavitud del trabajo y al egoísmo de la lucha impuesta por la injusticia social que combatimos". Concluye: "No tiene otro valor que un poco de sinceridad en la observación y de nobleza en la factura escénica... Ni otra pretensión que un ensayo". La pieza es calificada como "ensayo de comedia en un acto" y la advertencia, que hemos subrayado, sirve, desde los primeros pasos, para llamar la atención sobre el subtexto a que se ha hecho referencia. *La casa de los viejos* es un avance del autor, en lo que atañe a la construcción y el desarrollo de una comedia costumbrista de aliento, pues consta de tres actos, en los que confluyen las presencias incitantes del Florencio Sánchez de *M'hijo el dotor* y, de alguna manera, del Julio Sánchez Gardel de *Los mirasoles*, aunque difieran las propuestas. Entre los reflejos de la vida pueblerina (la acción transcurre en

"una casa provinciana antigua"), se destaca el enfrentamiento de Juan Carlos, el protagonista, con su padre, don Modesto, al que siempre ha considerado prepotente e injusto, y por eso debió alejarse de la casa de los viejos. Ha retornado pero, ante las continuas violencias que se producen entre él y don Modesto, resuelve volver a irse. Ya decidido, dice a su padre: "...Entre la época que se va y la que viene... quede usted en la casa y caiga con ella, como es su ley". Don Modesto, cerrando la obra, contesta a Rita, que llega en ese momento e inquiere por lo que sucede: "No ves, hermana. La casa de los viejos que se cae a pedazos; como mi vida, como mi fortuna". Don Modesto trae al recuerdo al don Pedro de *Sobre las ruinas* de Roberto J. Payró. Porque las intenciones de ambas obras (y la de Sánchez), son semejantes.

Por fin en Buenos Aires

La casa de los viejos es el antecedente inmediato, aunque la mira no sea tan profunda, de *El diputado por mi pueblo*, comedia en 3 actos con la que Defilippis Novoa consigue llegar a un escenario de Buenos Aires. Joaquín de Vedia, que está dirigiendo el elenco de Roberto Casaux en el teatro Apolo, la elige y presenta a fines de agosto de 1918. Casaux anima el Reginaldo Bustamante de la obra con la que el autor, conscientemente o no, se adapta, en alguna medida, a las particularidades del teatro para capocómicos que se escribe en la época. De cualquier forma, Defilippis Novoa deja demostrada la habilidad que posee en el dominio de personajes y situaciones, y ello volverá a confirmarse cuando al año siguiente (1919), y tal vez debido al éxito logrado, escribe *El conquistador de lo imprevisto*, "pieza cómica" en 3 actos, para lucimiento de otro primer actor muy popular, Florencio Parravicini quien, con la desenvoltura y el desparpajo de que hace gala, corporiza al pintoresco riojano Malaquías Peña. Después de las habituales picardías (a las que el notable bufo criollo es tan afecto), Malaquías encuentra el "punto de *apoio* de que habló el filósofo" para, con astucia, meterse a "Buenos Aires en el *bolsiito* chico del calzón".

Defilippis Novoa pudo haberse engolosinado con los dos triunfos recientes, y seguir el camino fácil de fabricar papeles a medida de los primeros actores del momento, pero la inquietud que lo anima se impone en él, y pronto da comienzo y desarrollo a una nueva etapa de su teatro.

Realismo romántico

Se trata de un teatro con heroínas que habrá de conducirlo a los momentos más descollantes de su creación. Heroínas con advertibles resonancias bíblicas que se inician en *La madrecita*, cuya protagonista, Sara, es interpretada en ocasión del estreno (1920) por Camila Quiroga. Además de ser punto de partida del nuevo ciclo, importa la representación por intervenir en ella Gloria Ferrandiz, en un papel secundario, pero que sirve, sin duda, para estrechar los vínculos sentimentales que la unen al autor. Tras *Un cable de Londres*, juguete ocasional de poca importancia, a fines de ese mismo año, la compañía de Ángela Tesada estrena *La loba*. La nombrada primera actriz toma a su cargo a María Magdalena, mientras Gloria Ferrandiz interviene como Angélica, personaje al que corresponde cerrar la obra. Cuatro años después (1924), el libro llega a la pantalla, con Gloria Ferrandiz por supuesto, en adaptación y dirección del propio autor. Angélica es otra mujer fuerte y su decidido apoyo hará que María Magdalena pueda llevarse al pequeño hijo que quiere arrebatarle Carlos, el antiguo amante, que la había abandonado. Es de hacer notar que el 2° acto abre con una canción de cuna, entonada por María Magdalena, con versos de tierna belleza maternal. El mismo día (2 de junio de 1921) la compañía Pagano-Ducasse, actúa en el teatro Liceo, estrena *Cooperativa doméstica*, juguete en un acto, y *Una vida*, comedia en 3 actos, ambas de Defilippis Novoa. La primera carece de interés y la segunda sigue el estilo de *La loba* (realista por la forma, romántica por espíritu). Marta, la protagonista, animada por Angelina Pagano, es otro carácter de mujer, aunque menos sugestivo. Ese año presenta aún, en el Nacional, *Los inmigrantes*, un acto que cae en lo melodramático. Teresa, personaje principal, es interpretado por Manolita Poli.

En 1922 llega *Los desventurados*, en la que no cabe detenerse, para seguir luego las dos últimas creaciones de éste su estilo realista-romántico. La compañía Renacimiento que encabeza Gloria Ferrandiz en el teatro Nuevo, estrena *El turbión*, drama en 3 actos, con situaciones tensas y violentas. La Ferrandiz da vida a Celia, muchacha que enfrenta a su madre, al descubrir que ésta es la amante de Armando, su novio. Prácticamente finaliza en el 2° acto, pero se alarga sin molestar del todo, por la destreza que muestra el autor. El ciclo enunciado lo clausura *La samaritana*, drama en 3 actos que busca

simbología bíblica (María, la heroína, está a cargo de Gloria Ferrandiz), con un desenlace que hoy resulta demasiado convencional. Para alcanzar el simil deseado, María mantiene el último encuentro con Miguel, el orfebre que es su gran amor y, al salir éste y ya a solas, toma el cincel del artista como si fuera un puñal, y exclama: "Tú que grabaste la belleza en el oro codiciado, cincela en mi corazón esta verdad: por él y para él, y para todo el que vive en la tierra, di mi agua, bebí de él la eterna paz y dejo a su lado mi espíritu, que ha de guiarle en el bien, hasta la muerte". Se hunde, entonces, el cincel en el pecho y queda de bruces sobre la mesa. El acto de renuncia, ejemplarizante, es claro: después de haber dado María de beber (su amor), al que tanto lo necesitaba, se mata, para dejar al hombre en libertad y pueda así volver a lo que ella supone debe ser su destino.

Ese mismo año se conoce *Hermanos nuestros*, comedia dramática en 2 actos que ofrece la compañía Muiño-Alippi. Conflicto racial, con trasfondo religioso, que se plantea en un hogar judío cuando Berta, la hija, se enamora y está dispuesta a irse con su amado, que no pertenece a la colectividad. Pieza menor, aunque contiene méritos por sus reflexiones humanas, aparece un tanto desubicada en la travesía ascendente que se encuentra siguiendo el autor. Berta es animada por Manolita Poli, e Isaac y David tienen por intérpretes a Enrique Muiño y Elías Alippi, respectivamente. En 1921 publica, también, *La mariposa*, diálogo (un señor viejo y un granujilla), que se registra para no saltear títulos.

El nuevo teatro

Hacia 1925 se advierte la atracción acentuada que ejercen, sobre la dramática de Defilippis Novoa, las formulaciones y conceptos imperantes en los escenarios europeos de vanguardia. Conoce y se halla pendiente de las experiencias que se están cumpliendo en el "nuevo teatro". Como lo expresa Juan Carlos Ghiano: "Hacia aquellos años, Defilippis Novoa había ampliado sus lecturas con la frecuentación de escritores –Tolstoi, Gorki, Andréiev– y de Ibsen y Strindberg, que le estimularon el interés por el expresionismo alemán de la posguerra. A través de traducciones francesas y españolas, Defilippis Novoa conoció a Káiser, Toller, Sternheim y otros preocupados por la

denuncia de las bancarrotas sociales y la defensa leal de hombres y mujeres que rechazan convencionalismos y rutinas". El juicio certero de Ghiano ayuda a comprender la evolución que, nutrido por sus propias raíces disconformistas, se produce en las creaciones de Defilippis Novoa. Del realismo romántico pasa por el expresionismo, para desembocar en el grotesco, una de las especies más revulsivas e inquietantes del teatro moderno.

En 1922, en pleno ciclo realista-romántico, edita su traducción de *El torbellino*, del autor brasileño Claudio de Souza que, al parecer, no llega a escena entre nosotros. Si bien traduce otras obras como *¡Mátame!*, de Maso Salvini y Marco Corsi, y *La puerta cerrada*, de Marco Praga, importa sobremanera, para ir calibrando sus inquietudes ante las nuevas expresiones del teatro universal de avanzada que, en 1926, estrena su versión de *Vestir al desnudo*, de Luigi Pirandello y, en 1931 (casi un año después del fallecimiento de Defilippis Novoa), la compañía de Eva Franco presenta en el Ateneo *R. U. R.* del checo Karel Chapek, en traducción de nuestro autor con la colaboración de Bruno Dettori-Lichieri. Si la obra de Pirandello sirve para penetrar en las indagaciones más profundas del "nuevo teatro" a través del genial siciliano, con *R. U. R.* se hace presente la dramática de vanguardia tanto por la forma como por las esencias tan incisivas y críticas. Es oportuno recordar que la "comedia utópica" de Chapek se refiere al armado en la Ressom's Universal Robots (cuya sigla da nombre a la pieza), de seres artificiales a los que se denomina "robots" y, desde entonces, el vocablo designa mundialmente a tales mecanismos con mucho de monstruosos. El caso es que los "robots" se revelan contra los hombres que los han fabricado y si la humanidad logra salvarse del desastre es porque dos de estos seres mecánicos –Primus y Elena– no sólo saben sonreír sino que, fundamentalmente, se sienten capaces de amar, de amarse. Simbolismo preciso y agudo que debe haber encontrado eco inmediato en Defilippis Novoa, dado que el amor humano es una de sus constantes más arraigadas y fieles. Además de lo expuesto, en el reportaje que se le hace a pocos días del estreno de *He visto a Dios* (que se transcribe por separado en este capítulo), puede observarse, con total claridad, el buen manejo que hace de sus conocimientos sobre la nueva dramática que inquieta los escenarios de vanguardia de todo el mundo. Desde los de Francia, Inglaterra e Italia, hasta los de los Estados Unidos –subrayando la presencia descollante de Eugenio O'Neill–, y las experimentaciones del teatro ruso.

Con lo que antecede puede entenderse mejor *Tu honra y la mía*, que es la comedia que prácticamente abre el nuevo cauce, en 1925, cuando la compañía de Enrique de Rosas la presenta en el Argentino. Si bien posee un título casi benaventino, Defilippis Novoa pretende llegar a las verdades enmascaradas del ser humano. Ese "vestir al desnudo" del grotesco italiano, que si bien posee antecedentes muy valiosos –*La máscara y el rostro* de Luigi Chiarelli, por ejemplo–, se afirma decididamente con la creación de Pirandello. *Tu honra y la mía* amaga acercarse a las propuestas del señor y el sirviente de *Los intereses creados*, de Jacinto Benavente, pero se desvía, de inmediato, hacia las profundidades del "ser y parecer" y el "ser y representar" de indagación pirandelliana. Nicolás Zurmarán (a cargo de Enrique de Rosas) ha debido encanallarse para poder llevar adelante su hogar, en donde se presenta y actúa con muy otra personalidad. La doble vida es descubierta por el hijo y es entonces cuando comienza el conflicto entre la máscara y el rostro verdadero.

En 1925 se conoce, asimismo, *Los caminos del mundo*, drama en 3 actos que es animado en el Ateneo por la compañía de Camila Quiroga. María (interpretada por la primera actriz nombrada), ya por el final de la obra, y tocada en su egoísmo por El Peregrino (personaje simbólico) que ha pasado a su vera, da la libertad a Juan, y lo incita a echar a andar, de manera un tanto patética y con ciertos sonidos falsos, por "los caminos del mundo". Ella lo seguirá desde allí, desde su casa, para educar a los hijos y hacer que ellos vayan también "en busca de la luz que les permita encontrar la belleza de su propio espíritu". Es otra María que, después de haber dado su cariño, se sacrifica, como la Sara de *La madrecita*, como la María de *La samaritana*. Estas claves nos hacen comprender que Defilippis Novoa ha vuelto momentáneamente a la etapa anterior de su teatro, de la que ha tomado algunos conceptos y elementos, aunque procure otra formulación.

Pronto retorna al camino recién iniciado, cuando la compañía de José Gómez le estrena *El alma del hombre honrado*, "drama irreal" en 4 actos y 3 cuadros, en el que Ramón Cáceres, el protagonista (animado por José Gómez), intenta suicidarse y, desde ese instante, su alma comienza el calvario que la lleva hasta un "Tribunal de los Suicidas" extraterreno, del que recibe la orden de volver a encarnarse. Cáceres ruega, entonces: "Pero dadme la luz eterna para no trabajar en las tinieblas".

Defilippis Novoa busca una nueva forma para su teatro, pero no logra

superar del todo las presiones de la anterior. Por eso titubea y no se decide a cortar las amarras que lo tienen aferrado. Se lo ve debatiéndose para hallar una exterioridad dramática que actualice las formulaciones de su espíritu misionero, ese iluminar los oscuros recovecos del ser humano que ansía la verdad para poder vivir sin dañar ni equivocarse. Esto se aprecia también en *Yo tuve 20 años*, que llega a escena dos meses después de la obra anterior. Es una "fantasía escénica" en 3 actos y 6 cuadros, en la cual, jugando con el tiempo (ese problema del "tiempo" que ya por entonces inquieta al francés Lenormand y abarcará un ciclo de la futura dramática del inglés Priestley), se asiste al amar, el padecer, el desencantarse de Él y Ella, que así figuran en el reparto, aunque ambos posean, en los parlamentos, los nombres identificantes.

Última etapa creadora

El 8 de setiembre de 1927, la compañía de Gloria Ferrandiz estrena, en el teatro Marconi, *María la tonta*. En ella se aprecia el sentido de avanzada que preocupa a Defilippis Novoa tan profundamente. No satisfecho con las calificaciones habituales del teatro (drama, comedia, etc.) –y lo ha demostrado al utilizar, en las obras más recientes, designaciones como "drama irreal" y "fantasía escénica"– ahora denomina *María la tonta* "glosario de versículos de una Biblia irreverente". Pieza extraña por su factura, para nuestro medio teatral rutinario, es por intermedio de ella que el autor da rienda suelta a toda la capacidad creadora, incitado por los autores dramáticos de la vanguardia universal y las experimentaciones que realizan directores famosos de la escena moderna. Entre las obras más notables del expresionismo alemán, *Gas*, de Georg Káiser debe haber encontrado profundas resonancias en el espíritu muy alerta, disconforme y misionero de Francisco Defilippis Novoa. Él también está buceando por los abismos del ser, tan presionado y moldeado por el medio social, en procura del hombre y la mujer nuevos, tan anhelados, como única salida ante la hecatombe que se pronostica. Por eso *R. U. R.*, del checo Karel Chapek, la siente un poco obra suya, por el planteo y el desenlace esperanzado, gracias al renacer de la pareja con amor.

Estructurada en base a prólogo y 7 "retablos" desarrollados a modo del vía crucis y al estilo de los "misterios" medievales, *María la tonta* sigue la

progresión alegórica partiendo de la realidad dolorosa y trágica de un grupo de seres desclasados. Principalmente desde la protagonista (la "tonta", pero en la que existen posibilidades de que sea la madre de un nuevo Cristo maltratado y vuelto a crucificar), secundada por La Vieja, prostituta veterana que en los tramos finales se convierte, con toda su carga simbólica, en María Magdalena. Temeroso por la crudeza de algunas escenas y sus "irreverencias" a las Sagradas Escrituras del Nuevo Testamento, Defilippis Novoa siente la necesidad de colocar un prólogo a su espectáculo, como prevención y justificativo. Sin embargo es el propio Jesús el que ya por el final, desciende de su altar y, colocándose entre María y María Magdalena, ya transfiguradas, las conduce ante Dios y las presenta: "Señor: he aquí a mi madre que regresa del mundo con María Magdalena, la eterna pecadora, a quien ordenaste descendiera, cubierta de horrible vejez". Y el glosario "irreverente" concluye mientras suben las voces de un coro compuesto por mujeres, hombres, inocentes y pecadores que, al escuchar las palabras de la Eternidad ("hay que amar para saber morir"), entona una esperanzada aleluya que repite tres veces la misma palabra: "¡Amar! ¡Amar! ¡Amar!".

María la tonta resulta una obra insólita, por su factura y su intencionalidad trascendente. El mensaje de amor humano, tan elevado, resplandece en medio de la producción dramática de una etapa bastardeada, comercializada, y con escasos intentos para enaltecerla, a no ser los de Defilippis Novoa, y un núcleo reducido de autores nacionales, igualmente inquietos, a quienes iremos encontrando en nuestra marcha. En ocasión del estreno de *María la tonta*, la protagonista fue animada por Gloria Ferrandiz y La Vieja-María Magdalena, por Ilde Pirovano.

En 1929, Defilippis Novoa presenta *Tú, yo y el mundo después*, comedia en un prólogo, tres actos y epílogo, interpretada por la compañía de Eva Franco. En realidad, el autor ha vuelto otra vez a una etapa anterior que ya quedara superada. La obra importante de ese año es *Despertáte, Cipriano*, que presenta el elenco encabezado por César y Pepe Ratti. El autor no se decide a llamarla comedia, ni grotesco, y se resuelve por "escenas de la vida de un infeliz que no quiere serlo". Cipriano Sandoval (César Ratti) y su amigo y socio en los tejemanejes de la "procuración", Bitter Angostura (Pepe Ratti), componen un cuerpo que aparece dividido en dos partes: por un lado la imaginación, la fantasía, una capacidad absoluta para el autoengaño y la recreación; por el otro,

la cordura, la sensatez, la presión de lo cotidiano. Es un problema de personalidad, especie de contrapunto entre el protagonista y su otro "yo", con lo que se alcanza lo tragicómico, es decir, lo grotesco, y mucho tiene que ver en ella la instigación pirandelliana. Se trata de la reacción consciente o inconsciente ante un medio chato que no satisface las aspiraciones y estrangula los sueños. El poder de la imaginación humana es capaz de recrear una "nueva realidad" para uso propio de cada ser, y por ello los enfrentamientos y desajustes que se producen. Pueden ser graciosos, pero también dramáticos y siempre aleccionantes. Tal el caso de la Catalina de *Un día de octubre,* de Káiser: lo querido e imaginado logra imponerse, con total desenvoltura, a lo concreto de un contorno que nada tiene de común con el desborde de la fantasía. Si en la obra del autor alemán, la joven Catalina consigue convencer al teniente Marrien de lo que no ha ocurrido, y hasta que acepte la paternidad de un hijo que no le pertenece, el Cipriano Sandoval de Defilippis Novoa, al que se ha querido escarmentar colocándolo, de improviso, ante una situación violenta, escapa de ella como puede y, sin amilanarse, queda bien dispuesto para seguir recreando, naturalmente, esa "otra" realidad que necesita para poder vivir.

He visto a Dios

En 1930, la compañía de Evita Franco presenta *Nosotros dos,* que el autor denomina "novela en 3 actos, con prólogo y epílogo". Hay que reiterar, al respecto, con pocas variantes, lo que queda dicho sobre *Tú, yo y el mundo después.* Existe en ella un cierto sentido del teatro, pero queda muy atrás cuando, apenas cuatro meses después, Defilippis Novoa estrena la última obra que ve llegar a escena: *He visto a Dios.*

Puede asegurarse que el espíritu de vanguardia que se expresa tan libremente y con audacias sorprendentes en *María la tonta* encuentra en la nueva pieza un cauce y una expresión mucho más directos y propios. Después de haber concebido y dado vida al personaje grotesco que es el protagonista de *Despertáte, Cipriano,* Defilippis Novoa aborda con seguridad esta especie inquietante de la dramática moderna (que el talento de Armando Discépolo ya ha hecho "criolla"), y escribe *He visto a Dios.* Aunque esquiva la calificación

precisa y prefiere llamar a la pieza, que consta de un acto y 3 cuadros, "misterio moderno".

El sentido místico y los alcances misioneros y ejemplarizantes de Defilippis Novoa vuelven a hacerse presentes en esta obra que entendemos es un hito fundamental de su dramática. En ella, la substancia con tan rico contenido humano que llega al autor desde lo más profundo de su espíritu de cristiano en pleno desasosiego, consigue ser expresada de manera fácilmente comprensiva y atractiva para todos los públicos en general. Lo que no ocurre con otras de sus piezas anteriores. Ha superado las alegorías bíblicas de *María la tonta* que, a pesar de toda su belleza y sus propósitos, intelectualiza demasiado algunos parlamentos y desarrollos. *He visto a Dios* es una obra sobresaliente de nuestro teatro breve más popular, sin que el autor haya abandonado la senda por la que busca, afanoso, a ese "hombre nuevo" que sea capaz de dejar sus odios, rencores, egoísmos y falsedades y, limpio de malos deseos e impurezas, penetre hasta lo más recóndito de su atribulado corazón, única manera de descubrir de verdad a Dios, al Dios que vive en cada ser humano.

Carmelo, el protagonista, cree, porque lo necesita para calmar sus angustias y su desolación, en la presencia concreta y tangible de ese Dios de utilería que construye y le brinda Victorio, su connacional, como recurso último para sacarle algún dinero a su cerrada avaricia sin sentido. La estrategia queda descubierta en el acto de desenmascaramiento que produce El Vendedor de Biblias. Éste, que sospechaba de la burla que se hacía a Carmelo, hace su entrada, enciende la luz, se acerca a Victorio y "de una manotada le arranca la barba y la peluca, le desprende el manto y le aplica un bofetón". El fantasma de Dios queda "convertido en un mísero sujeto cubierto con un burdo manto, cargando sobre sus hombros la barba y la peluca", marca la acotación. Es entonces cuando el azorado Carmelo resuelve su venganza, de la que se salva Victorio al hacerle recordar éste a su hijo, en el instante preciso, y el hombre, desarmado, sin fuerzas para estrangular al que tiene entre sus manos, lo abandona y "roto, deshecho, da unos pasos" hacia El Vendedor de Biblias, "y barbota": "Tu, tu sei colpábile. Tu sei colpábile". Mientras El Vendedor lo mira sorprendido, exclama crispado y muy dolorido, a la vez: "Era il Dio mio; il mio Dio, e me lo rompiste". La acotación señala: "Y como si en realidad se hubiese hecho el vacío en torno suyo, cae al suelo sin conocimiento". La vida miserable de Carmelo, ya sin el sostén que le proporcionaba "su" Dios, se

derrumba ante la mirada atónita de El Vendedor de Biblias, mientras desciende el telón del 2° cuadro. En el tercero y último, Carmelo, superada la crisis tremenda que padeciera –pues ha sido física y espiritual–, decide abandonar todo lo que materialmente posee para salir hacia esos "caminos del mundo", que tienen resonancias tan poderosas en Defilippis Novoa. Muy sereno, informa a El Vendedor de Biblias que va a buscar a Dios. "¿Adonde?", le pregunta el hombre intrigado y con manifiesta incredulidad. Carmelo responde convencido: "A la sua casa (señalando el corazón), muy adentro. Para encontrarlo se precisa andare tutta la vita cosi, como voy ahora: líbero, solito, sen nada. Ahora, sí, Vendedore, que voy a vedere a Dio". La acotación facilita la imagen final: "La figura grande y encorvada del viejo se aleja lentamente hacia la calle, mientras baja el telón". Al estrenarse *He visto a Dios*, Carmelo es animado por Luis Arata, logrando este actor, tan magníficamente capacitado para lo grotesco, una de las interpretaciones excepcionales de su carrera.

Después del fallecimiento

Después de fallecer Defilippis Novoa llegan a escena dos títulos originales más pero que, en realidad, nada agregan a los altos méritos que ya posee su labor de dramaturgo. Son piezas que parecen pertenecer a ensayos o a una etapa anterior a los logros últimos y definitivos. En 1931 se conoce *Sombras en la pared,* "comedia de la realidad y del ensueño, escrita en colaboración con el público". El tercer acto ha quedado trazado, pero inconcluso, y su amigo y camarada Alejandro E. Berruti asume la responsabilidad de terminarlo. Hay en la obra un sentido del espectáculo escénico y se propone la intervención del público, sin que la formulación añada algo original a una técnica bien utilizada por Pirandello. A fines de 1941, el Teatro del Pueblo, que ocupa el antiguo teatro Nuevo (luego demolido, en su predio se levanta en la actualidad la mole moderna del Teatro Municipal Gral. San Martín), quiere rendir homenaje a Defilippis Novoa y su director, Leónidas Barletta, y pone en escena un texto dramático que se encuentra entre los papeles del autor y lleva el título de *Ida y vuelta.* El desarrollo, que expone el fracaso de la ilusión de una joven pareja, parece llegar de una etapa anterior y tal vez no convenciera del todo al autor, y por ello quedará rezagado. Sirve

en la oportunidad, por supuesto, para recordar a Defilippis Novoa a poco más de una década de su muerte.

Obras en colaboración

Francisco Defilippis Novoa produce tres piezas en un acto en colaboración. Dos de ellas las escribe con Claudio Martínez Payva, y se conocen el mismo año de 1923: *El cacique blanco* y *Santos y bandidos.* La acción de la primera transcurre entre obrajeros del Chaco santafesino y presenta un conflicto pasional entre una crítica social al medio; la segunda es un brochazo dramático en el que predomina el espíritu rebelde. En 1929 estrena *A mí me gustan las rubias,* en colaboración con René Garzón.

En nuestra pantalla muda

Defilippis Novoa escribe libros originales y realiza adaptaciones para cinco películas de la época muda de nuesto cine y además las dirige. De 1917 data *Flor de durazno,* sobre la popular novela de Hugo Wast, en la que intervienen Ilde Pirovano y Carlos Gardel. En 1919 figuran dos títulos: *Blanco y negro* (cuyo libro al parecer le pertenece) y *Los muertos,* según el drama de Florencio Sánchez, con la actuación de María Esther Podestá y Félix Blanco. En 1921 filma *La vendedora,* su versión de *La vendedora de Harrods,* novela también muy popular de Josué Quesada, con la participación de Berta Singerman y Gloria Ferrandiz. En 1924, por fin, adapta *La loba,* su comedia dramática (estrenada cuatro años antes), con la participación de Gloria Ferrandiz.

Esta labor, bastante desconocida, por cierto, asoma a nuevos aspectos e inquietudes de la creación de Defilippis Novoa.

Valoración del teatro de Francisco Defilippis Novoa

La dramática más representativa de Francisco Defilippis Novoa muestra a un autor con rica sensibilidad, espíritu renovador y honda

preocupación por el destino del ser humano. Se inicia dentro de las formas transitadas por los comediógrafos y dramaturgos más relevantes de aquellos primeros años de su producción, y por eso adhiere al costumbrismo en boga, de ámbito provinciano o de ubicación ciudadana. Alentado por sus ideas sociales en las que bulle una inquietud libertaria e identificado, a la vez, con el humanismo rebelde de la filosofía cristiana, escribe *El día sábado* y *La casa de los viejos.*

Con *La madrecita* da forma y contenido a una dramática realista-romántica, con personajes –particularmente femeninos– sufridos y dispuestos al sacrificio (como en *La samaritana*). La tercera etapa se encuentra signada por el descubrimiento del teatro europeo de vanguardia, que le sirve de capacitación y lo incita a la búsqueda de nuevas formas escénicas. *Tu honra y la mía* anuncia una línea moderna, que se va definiendo en *El alma del hombre honrado* y se conjuga y substancia en *María la tonta.* En la etapa final de su creación se observan vueltas momentáneas al ciclo anterior, ya superado, pero consigue también dos piezas singulares. Una es *Despertáte, Cipriano*, con propuestas pirandellianas y, muy especialmente, *He visto a Dios*, "grotesco criollo" (aunque el autor lo denomine "misterio moderno"), trabajado en su dimensión más humana, con el que logra esencializar, de manera directa y trascendente, su empinada labor de dramaturgo conmovido por las miserias, angustias e injusticias que padece el hombre de su tiempo, que a medio siglo de distancia, sigue siendo el nuestro y por ello la vigencia del reflejo, a pesar de que hayan sido reemplazadas algunas máscaras.

El teatro de Francisco Defilippis Novoa posee belleza expresiva (en ocasiones linda o cae peligrosamente en lo literario) y se destaca por el contenido humano que lo alienta. Los personajes principales raramente reaccionan con violencia. La característica mayor es que padecen en silencio, egoístas en su dolor y perdonan a quienes los han lastimado. Defilippis Novoa es un poeta, un ser lírico; posee un humanismo entrañable, que se detiene en el ansia noble de proclamar el amor entre los humanos, y no cesa en la búsqueda de ese Dios que cada cual lleva en lo más recóndito de su corazón tan confundido. Allí se detiene su concepción de raíces libertarias que se expresan mediante un lirismo místico que denuncia la frecuentación de la Biblia. Concepción que se condensa felizmente en las dos obras

fundamentales de su dramática (cada una en su plano): *María la tonta* y *He visto a Dios.*

Después de una larga enfermedad que no aquieta su espíritu, Francisco Defilippis Novoa fallece en Buenos Aires el 27 de diciembre de 1930, en plena madurez de su vida y de su talento, a los 40 años.

a - Nuestras primeras obras

Con Francisco Defilippis Novoa dimos los primeros pasos en el teatro, tomados de la mano, como los niños cuando se aventuran a salvar un escollo difícil. Éramos periodistas en la ciudad de Rosario, en aquellos felices días de nuestra inquieta adolescencia de soñadores, cuando estrenamos nuestras primeras obras, modestos sainetes sin pretensiones, que las compañías de paso por dicha ciudad acogieron más para complacer a los periodistas útiles, que por descubrir a dos autores noveles. No nos conformamos, por lo consiguiente, con el éxito local, estimulante pero efímero, mientras acicateaba nuestra impaciencia de provincianos el embrujo tentador de Buenos Aires. Había que llegar a los teatros de la Capital Federal y no podíamos confiar en las vanas promesas de los capocómicos en gira, los que una vez fuera de Rosario, destinaban al archivo nuestras obras y con ellas a nuestras más caras esperanzas.

Con el magro peculio de nuestros sueldos, venir a Buenos Aires era, entonces, una quimera. Nos consolábamos con soñarlo, a medida que lo conquistábamos con nuestra exuberante fantasía, parecía que la realidad, burlándose de nosotros, alargaba cada vez más la distancia. ¡Qué lejos estaba! Mas, llegó el día feliz para nosotros. Yo conseguí realizar el ansiado viaje incorporándome a una delegación futbolística que venía a Buenos Aires con motivo de un partido interprovincial. Mis antecedentes de cronista deportivo facilitaron mi gestión, convenciéndome entonces, que el *football* tenía otra virtud superior a la de fomentar el desarrollo de los músculos... Me encargué, pues, de traer las obras de Defilippis Novoa y la mía.

Crónica de policía se titulaba el sainete de mi malogrado compañero, y *Cosas de la vida*, el mío.

Nos despedimos con verdadera emoción. Yo traía mucho más que dos modestas obras de teatro. Era portador de dos grandes ilusiones; y la maleta, el coche de ferrocarril y todo el tren, eran pequeños para contenerlas. Hicimos el viaje en un tren nocturno. Los jugadores de *football*, después de una tumultuosa despedida y hurras estentóreos, se acostaron y se durmieron, para incubar, en el reposo del sueño, las patadas triunfadoras del día siguiente. Yo soñé despierto toda la noche. Cerraba los ojos y veía en las carteleras del teatro Nacional –único, entonces, de género chico–, los títulos de nuestras obras. ¡Habíamos acaparado las carteleras de un teatro de Buenos Aires! Y estábamos Defilippis y yo, nerviosos, entre bastidores, aguardando el momento de los aplausos consagratorios.

Posiblemente, mi compañero estaría soñando lo mismo en el Rosario. El tren seguía repiqueteando su paso insolente por la plácida campaña dormida. Me parecía que ya era el viaje de regreso y que nuestras ilusiones, que no cabían en la maleta, se habían trocado en nuevas esperanzas, tan fantásticas, que como no cabían en el tren, las traía a remolque el furgón de cola. Arrullado por mis propias fantasías lograba dormirme, por momentos, pero los recios tirones de la locomotora que sacudían violentamente el convoy a la salida de cada estación, me despertaban, y volvía a empezar de nuevo el mismo sueño.

Traía una carta de presentación para Ulises Favaro, a la sazón director del Nacional y, como se sabe, desaparecido también él en plena juventud. Con las dos obras bajo el brazo, cariñosamente apretadas junto al corazón, fui al Nacional en busca de Favaro. Me informaron allí que no concurría al teatro porque estaba enfermo y que si se trataba de algo urgente podía visitarlo en su domicilio. Mi estimado amigo Roberto Martínez Cuitiño, testigo de mi ansiosa búsqueda, sin conocerme, con una espontaneidad digna de su espíritu superior, adivinando mi propósito, se ofreció gentilmente a acompañarme hasta el domicilio de Favaro, que vivía en una lujosa pensión de calle Cerrito.

Le entregué las dos obras y esperé la respuesta prometida para tres días después... Entretanto, paseaba mi ansiedad por la calle Corrientes y por el vestíbulo del Nacional. La expectativa fue angustiosa. La inminencia del fallo me infundía temor, y me parecía, por momentos, que estaba tan lejos de Buenos Aires como antes de realizar el viaje. Veía nuestras ilusiones barridas en el vestíbulo del teatro junto con los papeles y las colillas tiradas al suelo; y las carteleras se agrandaban, altísimas, inalcanzables... Y así fue: Favaro con extrema gentileza, con esa suavidad que parecía un eco de su palidez, me dio su juicio, que yo escuché temblando. Halló buena a la obra de Defilippis Novoa, aduciendo sin embargo, como inconveniente para su aceptación, el no ser obra con música. Mi sainete no le interesó. No nos desanimamos por eso. Tanto Defilippis Novoa como yo insistimos con fe, hasta que logramos nuestros propósitos. Yo tuve la suerte de estrenar primero que él en Buenos Aires, en 1920, un sainete titulado *La conflagración*, de éxito ocasional, sin trascendencia. En cambio Defilippis Novoa se consagró antes que yo en 1917, con el estreno de la comedia en tres actos, titulada *El diputado por mi pueblo*. Recién tres años más tarde logré hacerlo yo también con *Madre tierra*. Empezamos juntos, tomados de la mano, y la ventaja con que adelantó su consagración y que luego cimentó su notorio prestigio, lo aumentó brillantemente ante mi más fervorosa admiración.

Perdóneseme si he tenido que hablar de mí al evocar estos recuerdos dedicados a la memoria de mi inolvidable amigo Francisco Defilippis Novoa.

ALEJANDRO E. BERRUTI

El Apuntador a.1, Nº6, 5 de febrero de 1931

b - Prólogo de *María la tonta*

LA VOZ DEL AUTOR: Señora: no te asustes de este establo tan poco propicio, en que va a nacer mi niño Jesús. Señor: no te alarmes por las frases ásperas y torpes de las mujeres que lo pueblan. Yo quise elegir, para cuna de mi pequeño Dios, el camarín de flores de mis sueños más puros; la vida me condujo hasta este lugar y dijo: "Asienta a tu obra sobre el deleznable barro de que estás hecho; y elévate sobre tus propios delitos hasta el sitial celeste de tu Dios, y no temas: si un resto de bondad queda en el hombre que te escucha, sabrá que así como el agua ha de ir al sediento, el amor debe darse a quien no lo tuvo nunca". Señora, no temas; señor, no te alarmes: este establo maldito, es un pasaje fugaz. Se asienta en él la obra, como se asientan en la tierra nuestros pecadores pies. No te ruborices, ni gesticules, ni comentes: espera. Mi corazón de artista te escudará, porque yo también quiero lo bello, pero para encontrarlo, tengo a veces que caminar por la senda del mal. Dadme la mano, señora; dadme la mano, señor; un pequeño salto y estaremos, de nuevo, camino de Dios.

c - José González Castillo

Uno de los autores más cercanos a Florencio Sánchez y al Roberto J. Payró de la primera etapa, porque encuentra en ellos las resonancias de su propio fervor rebelde y batallante es, sin duda, José González Castillo. Un prestigioso crítico de la época, Juan Pablo Echagüe *(Jean Paul)*, dice de él que es un escritor "capaz de pensar", suceso, a su juicio, bastante singular en la dramática nativa de esos días.

José González Castillo, que había nacido en Rosario, el 28 de enero de 1885, es un espíritu sensible y muy alerta. Si como poeta gusta de las musas excelsas de Verlaine y Darío, como hombre vive y adhiere al disconformismo cuya indocilidad se expresa, por entonces, a través de un realismo social que busca el "documento", que siempre equivale a una reacción contra las injusticias y falsedades imperantes. Su primera obra, *Los rebeldes*, y el título es por demás sugerente, es animada por el cuadro filodramático de una entidad obrera, lo que confirma su intencionalidad. Pero la creación que lo presenta en forma oficial en nuestra escena se llama *Del fango*, sainete en un acto que, con

el seudónimo de Juan de León, estrena en el teatro Apolo, en 1907, la compañía de José J. Podestá. El título de la nueva pieza es también revelador y remarca la línea conceptual que no habrá de abandonar el autor en sus obras más significativas y de mayor envergadura. Más de ochenta títulos componen el repertorio teatral de José González Castillo, en el que tienen cabida los géneros y especies más diversos. Desde el sainete porteño, de colorido reflejo suburbano, hasta el ambicioso "drama de tesis", pasando por la *pochade*, el poema escénico, la revista, la zarzuelita criolla, la comedia, el grotesco criollo, etc.

Sin embargo, lo más significativo de su labor autoral, en este aspecto, puede ser concretado en los dos géneros enunciados en primer término: el sainete porteño y el "drama de tesis". Dentro de la expresión más popular de nuestra escena, como lo es el sainete porteño, González Castillo escribe piezas que pertenecen a las dos líneas mayores que ha seguido el género entre nosotros: la de propuesta juguetona y desarrollo pintoresco, que procede del sainete hispano (*Entre bueyes no hay cornadas...*, por ejemplo), y la de indudable ascendencia zarzuelera criolla en la que se observa un toque dramático, trágico, en ocasiones, que resulta característico, y ya se ha puesto en evidencia en el desenlace de *Los políticos* de Nemesio Trejo, que data de 1897, y se afirma y particulariza en *Canillita* y *El desalojo*, ambas de Florencio Sánchez, estrenadas en 1902 y 1906, respectivamente. En esta línea de González Castillo cabe nombrar *La serenata,* típica zarzuelita criolla de 1911, con música de José Carrilero, que se adensa con el toque dramático al que se ha hecho referencia. En este género es necesario destacar, por la etapa que inicia, *Los dientes del perro*, sainete que escribe en colaboración con Alberto T. Weisbach y se estrena en 1918. Durante la representación, una actriz (Manolita Poli) entona el tango *Mi noche triste,* de Pascual Contursi y Samuel Castriota, ejecutado por la orquesta típica de Roberto Firpo en escena; y el espectáculo alcanza tanta atracción que, a partir de entonces y durante una larga etapa, se impone, casi como obligación, que en cada sainete se cante un tango. Es oportuno acotar que en esta expresión de la música y el decir ciudadanos que es el tango, González Castillo crea varias letras que fueron suceso y aún se escuchan con mucho agrado: *Organito de la tarde*, *Silbando, El aguacero, Griseta*, etc. Además de esta faz tan popular de su creación, como lo son el sainete porteño y las letras de tango, José González Castillo es, ya se ha dicho, un escritor dramático "capaz de pensar" y, por supuesto y de ahí el mérito, de crear situaciones

teatrales con lo que piensa. Entre las obras más representativas de este carácter, pueden señalarse *Los invertidos*, de 1914, en la que aborda crudos aspectos del hermafroditismo; *El hijo de Agar*, de 1915, en la que trata el problema de los hijos naturales; *El mayor prejuicio*, de 1918, en donde ridiculiza el falso sentido del honor; *La mujer de Ulises*, del mismo año, en la que plantea la necesidad del divorcio, en franca actitud polémica por aquellos años.

José González Castillo se ve también atraído por los primeros intentos del cine criollo y aporta sus versiones de *Juan Moreira* y *Nobleza gaucha*, aún en la etapa muda. A la época sonora pertenece *La ley que olvidaron*, que dirigió José A. Ferreyra (el mismo *Negro* Ferreyra había dirigido, doce años antes, su adaptación a la pantalla muda de *Organito de la tarde*). Jorge Miguel Couselo, un estudioso de la materia, señala que "en las primeras exhibiciones fue acompañada con la ejecución de dos tangos alusivos: *Organito de la tarde*, de José González Castillo, con música de su hijo, Cátulo Castillo, y *El alma de la calle*, del propio director, José A. Ferreyra, con música de Raúl de los Hoyos".

Paralelamente a su creación, González Castillo participa en los primeros pasos de la Sociedad de Autores y luego preside, durante varios períodos, el Círculo Argentino de Autores. Promotor y animador incansable de instituciones artístico-culturales funda la Peña Pachacamac (que al morir González Castillo llevará su nombre, como merecido homenaje), la Universidad Popular de Boedo y la Sociedad Argentina de Artistas Plásticos. Entre tanta actividad, José González Castillo fallece serenamente, mientras duerme, en la Capital Federal, el 22 de octubre de 1937, a los 52 años.

d - *He visto a Dios*, según el autor

Carmelo, el protagonista de *He visto a Dios*, nunca ha sido perturbado por problemas trascendentes. Ha vivido su vida como él cree que era menester vivir: amontonando dinero para su hijo, única redención de su egoísmo. Pero un día, una circunstancia fortuita le trae el problema a su casa: viene a buscarlo en su refugio de misantropía absurda.

Y le golpea el cerebro en el preciso momento que una circunstancia cualquiera, la menos esperada, le arrebata también la vida del hijo.

Y empieza la tragicomedia del hombre que no se fijó más que en las cosas palpables del mundo, creyendo místicamente en una farsa que los que le rodean urden, para arrebatarle el fruto de sus pillerías en la vida. Carmelo es

el creyente de una farsa, como antes era descreído de un misterio espiritual. Y cuando la farsa se descubre, y la rabia y la vergüenza muerden el orgullo del hombre, el misterio ha tocado lo más hondo de sus sentimientos, y está ganando al problema que un día vino a buscarlo en su rincón de egoísta. La ascendencia mística reaparece en su espíritu. Por eso se ha elegido al protagonista entre la inmigración de países tradicionalmente religiosos, porque, inconscientemente, obra en ellos una herencia mística de siglos.

(En el diario *Última Hora*, del 6 de julio de 1930,
es decir, dos días antes del estreno)

e - Los intérpretes de Francisco Defilippis Novoa

Recorriendo los repartos de los estrenos de las distintas obras de Francisco Defilippis Novoa, se destacan figuras altamente significativas de la escena de su época. En lo que concierne a actores, en los primeros intentos rosarinos aparecen Juan Mangiante, en la animación de *El día sábado*, y Pablo Podestá, en el don Modesto Moyano de *La casa de los viejos*. Ya en Buenos Aires, Roberto Casaux se hace cargo del Reginaldo Bustamante de *El diputado por mi pueblo*. Con la dirección de Joaquín de Vedia, el autor obtiene el primer éxito y, desde ese momento, ocupa un puesto descollante en la escena nacional. Seguidamente, es Florencio Parravicini quien interpreta al burlesco Malaquías Peña de *El conquistador de lo imprevisto*. Otros actores sobresalientes van eslabonando las creaciones de Defilippis Novoa. Pueden ir registrándose los nombres de José Gómez (en el Guillermo de *Una vida*), el de Miguel Faust (de *La samaritana*) y el de Ramón Cáceres (de *El alma del hombre honrado*), Enrique Muiño y Elías Alippi (en Isaac y David, respectivamente, de *Hermanos nuestros*), Enrique de Rosas (el Nicolás Zurmarán de *Tu honra y la mía*), César Ratti (el Cipriano Sandoval, de *Despertáte, Cipriano*), Gerardo Blanco (en el Juan de *Los caminos del mundo*), para finalizar, sin haber nombrado a todos, con Luis Arata (el Carmelo de *He visto a Dios*).

Ésta es la última obra que llega a escena en vida del autor, quien habrá de fallecer cinco meses después de su estreno. En lo que se refiere a las actrices que corporizaron los personajes de Defilippis Novoa, se puede empezar con el alto nombre de Orfilia Rico (quien, juntamente con Juan Mangiante, encabezaban el elenco al estrenarse *El día sábado* en el teatro Olimpo, de Rosario) Camila Quiroga (la Sara, de *La madrecita*; Josefa, de *La casa de los*

viejos y la María, de *Los caminos del mundo*), Angelina Pagano (Marta, de *Una vida*), Eva Franco (Clarisa, de *Tú, yo y el mundo después* y Mecha Ponce Marquard de *Nosotros dos*), Ángela Tesada (María Magdalena, de *La loba* y Señora de Cáceres, de *El alma del hombre honrado*), Manolita Poli (Teresa, de *Los inmigrantes* y Berta, de *Hermanos nuestros*), Consuelo Abad (Celia, de *El turbión*), Blanca Podestá (Elisa, de *Sombras en la pared*), Ilde Pirovano (Vieja y María Magdalena, de *María la tonta*). Aún faltaría nombrar a otras actrices como Chela Cordero (Esperanza, de *Despertáte, Cipriano*), pero queremos cerrar la reseña con la intérprete por excelencia de las heroínas del teatro de Defilippis Novoa y que, por ello, merece un breve párrafo aparte. Aludimos, por supuesto, a Gloria Ferrandiz.

f - Gloria Ferrandiz

Decía que era "rioplatense, como nuestro teatro". Había nacido en Montevideo el 9 de febrero de 1893 pero, como también le placía aseverarlo, su desarrollo "físico y artístico" se había producido en Buenos Aires. Después de algunas tentativas, el verdadero debut profesional lo cumple sobre un escenario de la Capital Federal, integrando la compañía encabezada por Lola Membrives y Rogelio Juárez que actuaba en el Teatro San Martín (de la calle Esmeralda al 200, hoy desaparecido). Posteriormente se incorpora al elenco de Camila Quiroga, cuyo primer actor es Salvador Rosich, que se presenta en el Liceo. En 1920 la crítica especializada se ocupa de su labor en *Dios te salve*, de José Pedro Bellán; *El germen disperso*, de Emilio Berisso, y *La serpiente*, de Armando Mook. El año anterior Gloria Ferrandiz había animado la Chonga de *La madrecita*, de Defilippis Novoa, y en 1921 da vida vigorosa a la Angélica de *La loba*, que se estrena en el Apolo. Su encuentro con Francisco Defilippis Novoa data de un par de años antes, pero puede decirse que a partir de esa labor sobresaliente se afirma la unión sentimental con el autor, que sólo quedará trunca al desaparecer éste. En 1924, *La loba* llegará al cine, con Gloria Ferrandiz, por supuesto, bajo la dirección del propio autor quien, para ese entonces ya había dirigido otras películas para nuestra pantalla. Con Angélica de *La loba* se produjo el bautismo de fuego de Gloria Ferrandiz en el teatro, y sus cualidades de actriz excelente habrán de quedar demostradas, una vez más, cuando en 1927, al frente de su propia compañía ofrece en el Marconi (echado

abajo) *María la tonta*, una de las dos obras fundamentales de Francisco Defilippis Novoa. La otra es *He visto a Dios*. Su animación de María (madre de un muñeco hecho con trapos y de un Dios, tal vez) habrá de sobresalir de entre las interpretaciones memorables ofrecidas sobre los escenarios nacionales. A partir de 1930, que es cuando fallece Francisco Defilippis Novoa, Gloria Ferrandiz, que mucho echa de menos a su gran amor y admirado camarada de arte, permanece en el grupo de nuestras actrices notables y, lo que es poco conocido, inicia sus actividades de autora de obras de teatro y libretos para la radiotelefonía. Estrena media docena de textos dramáticos y los libretos para radio pasan de los 200 títulos de novelas radiales y de variadas audiciones. Su actividad ininterrumpida por Radio Splendid llega hasta 1942 (ese año produce 10 novelas episódicas), luego pasa a Radio Libertad, en 1943. Se produce un intervalo de tres años, y en 1946 aparece en Radio Excelsior. Registramos todo esto porque denota la actividad creadora de Gloria Ferrandiz. Hasta que después de vivir ese turbión que fue su existencia (para utilizar el título de una de las obras de Francisco Defilippis Novoa, cuya Celia animara con tanta fuerza), fallece en la Capital Federal el 12 de setiembre de 1970, a los 77 años.

Como síntesis de los intérpretes, todos descollantes, que animaron los personajes de las obras principales de Francisco Defilippis Novoa, y sin menoscabo alguno para los demás, se presentan dos nombres señeros: uno es el de Luis Arata (el hondo trágico y trascendente Carmelo de *He visto a Dios)*; el otro es el de Gloria Ferrandiz, quien tuvo a su cargo la animación de las heroínas mayores de la dramática de Francisco Defilippis Novoa. Entre ellas, Chonga, de *La madrecita*; Angélica de *La loba*; María, de *La samaritana*, para culminar toda esa entrega fervorosa en otra María *(María la tonta)*, con la que logra una de sus interpretaciones más ajustadas y cabales.

g - Reportaje a Francisco Defilippis Novoa

–¿Qué es para usted el teatro de vanguardia? –le preguntamos.

–Hay que establecer dos clases de vanguardismo –responde–. El de la primera hora, que llamaría vanguardismo heroico; aquel de la primera arremetida, que empezó en los teatros pequeños y conquistó luego los grandes escenarios; el de las discusiones y del rechazo airado del pasatismo, que ha

pasado ya a convertirse en actual; y el permanentemente vanguardista o sea el de constante audacia y renovación, que toma hoy el nombre de experimental. El primero ha cumplido su misión: abrir brecha, indicar rumbos nuevos y señalar los campos de la fantasía, del impresionismo, de la interpretación del hecho real, en contraposición a la fotografía del hecho, en que fincaba el arte del viejo sistema. El teatro que hasta ayer era vanguardista es ahora actuante, del día. Los grandes teatros lo aceptan como cosa lógica ahora; han adoptado su técnica, lo menos molesto, y tienen que resignarse a aceptar su espíritu, su mayor conquista. Se resisten a él los muy cegados por la pasión de lo viejo y torpe. El otro, el constantemente vanguardista, era siempre vanguardista al nacer, y viejo al día siguiente. Ese es el teatro de la inquietud que no puede vivir del éxito sino del fracaso.

–¿Cuáles son sus mejores exponentes en el teatro extranjero?

–Esto es más difícil para contestar. Del teatro moderno, del día, hay muchos y muy buenos. Francia, París, es hoy el mejor laboratorio. Los vanguardistas de la lucha de ayer, pasan al día siguiente a ser actuantes y no resistidos; el caso de Lenormand, el autor quizá de más línea entre los modernos, pero cuyo teatro no es rechazado por nadie y nunca ha dejado de ser nuevo; el de Gantillon, que ha hecho un público, el de Giraudoux, el de Pellerin. Vanguardistas resistidos ayer, aceptados ahora y elogiados sin resistencia, sin haber hecho ni una sola concesión. Los autores modernos franceses trabajan en grupos, bajo la bandera de un director que orienta y ejecuta: Gastón Baty, Dullin, Jouvet, etc. Estos grupos tienen sus exponentes que triunfan y fracasan con gran dignidad artística. La crónica los nombra a diario. Y a diario también trae noticias de la incorporación de un nuevo valor. Rusia, en cambio, es menos afortunada; no obstante haber sido la cuna del movimiento revolucionario teatral. La culpa la tiene el sectarismo político que ahoga ahora a toda manifestación intelectual que no consulta el pensamiento y las caprichosas ideas de la burocracia soviética que maneja los destinos del teatro ruso. Grandes directores como Tairov y Meyerhold –al primero lo conoceremos este año, a través de su maravillosa innovación–, tienen que conformarse con las producciones no discutidas de Gógol, Tolstoi, para, de vez en cuando, recordar las producciones de la primera hora revolucionaria originales de Fedin, Seyfulina, Nikitin, que han sido enviadas, por decreto, a la derecha. El grupo proletario que sucedió a éstos dio pruebas de un gran talento en obras como *El cemento*, *El torrente de fuego*, etc., pero ese grupo, compuesto por Gladlov, Lebedinski, Serafimovich, etc., tampoco es del absoluto agrado de la censura. A Bulgakov, que ha dado obras de concepción original, se le aísla porque no observa las reglas literarias de la burocracia, que

ha establecido cánones e instituido moldes para la producción. Alemania ha incorporado a sus escenarios los mejores adelantos, pero su producción actual modernísima, no ha llegado aún a nosotros por dificultad del idioma. Estados Unidos es un vasto campo de experimentación. Italia tiene un animador formidable, Bragaglia, alrededor del cual trabaja un grupo importante. Pero parece que el esfuerzo inicial de innovación, surgido con motivo de la aparición de Pirandello, ha quedado circunscripto a los nombres de la primera hora de lucha: Pirandello, San Secondo, Chiarelli, Antonelli, Bontempelli. Estados Unidos ondea la bandera de O'Neill, que vale por todo un movimiento. Inglaterra tiene el aporte de los grandes nombres de su literatura teatral universalizada. Los esfuerzos de los nuevos repercuten en el continente, y caminan: el caso de Sutton Vane, con sus obras, y el reciente Sheriff. La Europa Central ha aprovechado las enseñanzas de Rusia y Alemania, y tiene animadores excelentes.

(Al requerírsele su opinión sobre los esfuerzos que en este sentido se realizan entre nosotros, Defilippis Novoa manifiesta:)

–Somos muy pocos y yo quisiera que fuéramos muchos. Nos falta el teatro de experimentación, que nos evitaría las incursiones al teatro comercial a que nos vemos obligados para estrenar y vivir al día. Ustedes conocen los nombres de los autores que hemos hecho un esfuerzo para traer visiones nuevas dentro del ambiente. Todos son mis amigos y me merecen el mayor respeto. Si pudiéramos constituir un núcleo de combate creo, y estoy seguro de ello, que saldrían muchos ingenios interesantes con aportes valiosos.

–¿Dicho teatro tiene que ser necesariamente íntimo o bien puede ser apto para los grandes públicos?

–El teatro experimental necesariamente debe ser íntimo. Hay obras que aun naciendo en teatros íntimos son para los grandes públicos: las de Lenormand, las de Gantillon, las de Vildrac, las de Toller, y otras que no podrán salir nunca del pequeño escenario y del núcleo de espectadores del barracón. Se repite la historia de siempre en arte: cuando las obras tienen gran potencia traspasan los cenáculos, las capillas y van en busca de la masa que ha de darles aliento. En nuestra pequeña producción lo hemos experimentado: aquellas obras en las cuales menos hemos confiado, porque no habíamos consultado el latido de su corazón, fueron las que más pronto camino se abrieron hacia el espectador. A Gastón Baty acaba de ocurrirle este fenómeno en el Pigalle, el mejor teatro de París. Acostumbrado al teatro de experimentación, quiso experimentar en el gran escenario, como lo hacía antes en su pequeño entarimado, y estrenó una bella obra de Dominique, bella para un teatro experimental, pero pequeña para un gran teatro de

público, y cayó con la obra, no obstante el éxito asombroso de *Le Simun*, representada anteriormente.

–¿Cuál es la verdadera importancia del director en el teatro nuevo?

–¿Importancia? Absoluta y definitiva. El director es quien marca una orientación, da el ritmo de las obras, prepara el ambiente, la atmósfera, y ofrece el cincuenta por ciento del éxito. La importancia del director en el teatro no se discute en ninguna parte del mundo. Sólo aquí, en nuestro teatro, se le desconoce. Aquí se forman los elencos y cuando están formados por el capitalista, de conformidad con sus intereses y criterio, se piensa que es menester que alguien se entienda con los actores, y se designa a una persona cualquiera para que dirija; actor, autor o músico, da lo mismo. Eso a veces, que la mayoría de ellas se prescinde del practicón y el empresario, actor o arrendatario asume la dirección, convencido de que el público es quien paga y juzga y él no es ni más ni menos que el público, ninguno mejor que él para aceptar, rechazar y poner en escena obras que él mismo ha de gustar. Así se da el caso que la mayoría de los elencos porteños están sin director, y compañías hay en que los actores ensayan solos y solos dan a las obras, las interpretaciones más antojadizas, sin que ni público ni crítica les digan nada. Y empresarios y actores ríen de su maravillosa intuición, sin saber que están cavando su fosa como artistas.

–¿Debe estar el director por encima del autor y del intérprete, o debe ser un complemento de ellos?

–En este punto estoy con Copeau –nos dice el autor de *María la tonta*–. Ha criticado a los directores franceses que se han erigido en estrellas, estableciendo una tiranía feroz. Creo que dirigir así es pasarse a la otra alforja. El director debe ser un intérprete del autor, un guión del ejecutante y un colaborador de toda la obra, dándole tonalidad, color, movimiento y dirección.

–¿Qué opina usted de Antón Giulio Bragaglia?

–Para mí, Antón Giulio Bragaglia es una de las figuras más interesantes del movimiento teatral moderno. Su posición en Europa es envidiable. Para Italia, ha sido y es una suerte su labor de animador. El teatro italiano ha aprovechado mucho de su experiencia, de sus críticas y ha podido ponerse al día, en lo que respecta a presentación, gracias a su ejemplo. Bragaglia es un trabajador infatigable. Su teatro de los Independientes obedece a un esfuerzo sólo capaz de ser realizado por un hombre alentado por una pasión y una fe inapreciables. Une a su labor dinámica la teorización, aun cuando no le guste ser tildado de teorizador a lo Craig.

–¿Cree usted en una nueva generación de valores teatrales?

–Claro que sí. Creo, lo espero, sé que existe, aunque no ha salido aún.

–¿Sería de "vanguardia" esta generación?

–Ya he dicho que no se puede hablar de vanguardia, sin aclarar conceptos. Si la generación próxima no fuese actual, mejor es que no viniera. Si no fuera audaz, inquieta, luchadora, llena de nobles pensamientos renovadores, mejor que se quedara por aparecer. Pero será así, tendrá que ser así, y será.

–Sus tareas de director, ¿qué le han hecho pensar de los cómicos y de los autores nacionales?

–Nuestros actores son dúctiles, capaces de cualquier heroicidad. Carecen de una dirección constante, que los siga a todas partes. Muchos actores nuestros, después de haber trabajado uno o dos años bajo una dirección que se haga sentir, huyen hacia donde ésta no exista para descansar. Se van al sainete o se largan solos, y pierden en unos meses lo que consiguieron aprender en dos años. Por eso digo que necesitarían una dirección permanente, que los siguiera como su sombra, adonde fueran, que no les dejara vivir, hasta que se acostumbraran a disciplinar su arte. Pasta hay. La prueba está en tanto maravilloso intérprete hecho solo, anulando sus defectos a fuerza de instinto. ¡Qué grandes intérpretes serían ordenados, tesoneros y con una tradición de estudio! Pero con todo, sería injusto que me quejara de ellos. Lo poco que he pretendido como director, con escasos recursos y apremiado por necesidades de tiempo y dinero, lo he logrado en mayor o menor grado. Y eso es mucho. En el Marconi logré espectáculos justos y llenos de una gran fuerza interior. En el Ideal logré hacer de *Las descentradas* un espectáculo hermoso de dignidad interpretativa. Los autores trabajan de conformidad a las exigencias del ambiente. A mayor dignidad de las temporadas, mayor dignidad de su producción. Necesitan del aliciente de una dirección compañera y cooperadora, y de un tono de respeto de que hoy se carece. La tragedia del autor la ignora el público. Creo que nuestros autores, nuestros buenos autores, no han estrenado todavía sus mejores obras. Lo harán en cuanto tengan escenario.

(Reportaje de ARTURO CERRETANI, aparecido en el diario *La Razón*, de Buenos Aires, el 2 de julio de 1930, seis días antes del estreno de *He visto a Dios*. Algo más de seis meses después fallece Francisco Defilippis Novoa).

h - Alejandro E. Berruti y *Madre tierra*

Alejandro E. Berruti había nacido en Córdoba, el 6 de julio de 1888. Además de autor, fue periodista, crítico teatral, asesor y director de elencos

nacionales, presidente de la Sociedad General de Autores de la Argentina (Argentores), y director de la Biblioteca y del Boletín de esa entidad autoral, desde 1950 hasta el momento de su desaparición en 1964.

Tuvo a su cargo, asimismo, la Administración y, posteriormente, la Dirección General del Teatro Nacional Cervantes, entre 1936 y 1945. Inicia sus actividades periodísticas en Rosario y en dicha ciudad estrena las primeras piezas teatrales, "modestos sainetes sin pretensiones", a juicio del propio Berruti. Posteriormente se traslada y afinca en Buenos Aires y su repertorio abarca desde la simple pieza reidera, la revista política de circunstancias, el sainete y el grotesco criollo, hasta el drama rural con firme contenido rebelde y justiciero. En 1912 consigue estrenar su primera producción, que se titula *Cosas de la vida* y las obras muy representativas de su labor autoral pueden ser *Papá Bonini, Milonga, Quién tuviera veinte años, Tres personajes a la pesca de autor, Música barata,* entre otras. Pero es con *Madre tierra,* que la compañía Rivera-de Rosas presenta primero en varias ciudades del interior (Córdoba y Rosario), y finalmente la da a conocer en el teatro Nuevo, de Buenos Aires, el 16 de noviembre de 1920, que Alejandro E. Berruti logra la creación más significativa y trascendente de su dramática. Drama rural en 3 actos (en el que podrían encontrarse antecedentes en las piezas españolas del género: *El señor feudal,* de Joaquín Dicenta o *Tierra baja* de Ángel Guimerá), capta muy concretamente y con sentido rebelde, la realidad que por entonces padecían los colonos, en este caso del litoral santafesino.

A diferencia del drama campesino español, en el que se impone, como constante, un problema de honra, en *Madre tierra* se refleja la vida angustiosa de los colonos gringos, explotados por los dueños criollos de las tierras. Las etapas de *Martín Fierro* y *Juan Moreira* han quedado atrás (no superadas del todo), y el protagonista es ahora el colono gringo, en esta circunstancia y como testimonio válido, el manso y trabajador don Pietro es quien, en su ya insofrenable reacción, mata al que tan injustamente llega a desalojarlo, sin más contemplaciones, de los campos que él ha fecundado y hecho producir con la labor dura de muchos años. *Madre tierra* es una de las obras fundamentales de nuestro teatro más vigoroso, por la cabal articulación dramática de su denuncia social, y por sus alcances. Alejandro E. Berruti fallece en la Capital Federal el 31 de agosto de 1964, a los 76 años.

i - Cronología de las obras de Francisco Defilippis Novoa

1912 *La pequeña felicidad.*
1913 *Crónica de policía*, 1 acto.
El día sábado, 1 acto.
1914 *La casa de los viejos*, 3 actos.
1918 *El diputado por mi pueblo*, 3 actos.
1919 *El conquistador de lo imprevisto*, 3 actos.
1920 *La madrecita*, 3 actos.
Un cable de Londres, 1 acto.
La loba, 3 actos.
1921 *Cooperativa doméstica*, 1 acto.
Una vida, 3 actos.
Los inmigrantes, 2 actos.
1922 *Los desventurados*, 2 actos.
El turbión, 3 actos.
1923 *La samaritana*, 3 actos.
Hermanos nuestros, 2 actos.
La mariposa, diálogo (edición).
1925 *Tu honra y la mía*, 3 actos.
Los caminos del mundo, 3 actos.
1926 *El alma del hombre honrado*, 4 actos.
Yo tuve 20 años, 3 actos.
1927 *María la tonta*, 4 actos.
1929 *Tú, yo y el mundo después*, 3 actos.
Despertáte, Cipriano, 1 acto.
1930 *Nosotros dos*, 3 actos.
He visto a Dios, 1 acto.
1931 *Sombras en la pared*, prólogo, 3 actos y epílogo (concluida por Alejandro E. Berruti).
1941 *Ida y vuelta*, 7 cuadros.

En colaboración:

1920 *El cacique blanco*, 1 acto (con Claudio Martínez Payva).

Santos y bandidos, 1 acto (con Claudio Martínez Payva).

1929 *A mí me gustan las rubias*, 1 acto (con René Garzón).

Traducciones:

1922 *El torbellino*, de Claudio de Souza; al parecer, quedó sin estrenar la versión.

1926 *Mátame*, de Maso Salvini y Mario Corsi.
Vestir al desnudo, de Luigi Pirandello.

1927 *La puerta cerrada*, de Marco Praga

1931 *R.U.R.*, de Karel Chapek.

Cine (libros originales, adaptaciones y dirección):

1917 *Flor de durazno*, sobre la novela de Hugo Wast (con la interpretación de Ilde Pirovano y Carlos Gardel).

1919 *Blanco y negro.*
Los muertos, sobre el drama de Florencio Sánchez (con la interpretación de María Esther Podestá y Félix Blanco).

1921 *La vendedora*, sobre *La vendedora de Harrods*, novela de Josué Quesada (con la interpretación de Berta Singerman y Gloria Ferrandiz).

1924 *La loba*, sobre la comedia dramática del propio Defilippis Novoa (con la participación de Gloria Ferrandiz).

Armando Discépolo o el "grotesco criollo"

capítulo 10

Imagen

Armando Discépolo nace en la Capital Federal, en pleno centro porteño (calle Paraná, a media cuadra de Corrientes), lo que mucho le enorgullece, el 18 de agosto de 1887. Tras una vida entregada por entero a su pasión, que es el teatro (primeros pininos de actor, luego autor y creador del "grotesco criollo" y, finalmente, director de temporadas memorables) don Armando fallece el 8 de enero de 1971, mientras se encuentra en el duro camino (nunca ha estado enfermo y se siente limitado físicamente) de cumplir los 84 años. A pesar de su lucha, de su tesón, no puede llegar. Lo recordamos con mucho cariño, como a uno de nuestros maestros por medio del cual (por su palabra directa y por su obra) podemos rescatar, y comprender una etapa de nuestro pasado político, social y artístico más reciente.

A los 83 años, Armando Discépolo posee el andar ágil, aunque despacioso, y la mente clara, curiosa y muy alerta. El cuerpo enjuto, de aparente contextura frágil, es coronado por una cabeza casi monda de cabello y un rostro cincelado y bien ceñido como el de don Quijote. Un don Quijote a cara limpia, es decir sin barba ni bigote (pero con anteojos), y con los ojitos brillantes, pero semicerrados por la intensidad de la luz, y una sonrisa ingenua y franca, aunque con ciertos esguinces de tristeza y amargura. Como si en la boca tuviese los fracasos y el mal sabor de la vida. Cuesta entender, pues don Armando siempre pudo hacer aquello que quiso (con esfuerzo, con empeño, con mucho talento), y dejó de ser actor, aburrido de repetir constantemente los mismos parlamentos de sus personajes (él, que es un creador), que abandone también al promediar su vida, la labor autoral. Asegura que se ha quedado sin nada que decir, lo que no puede ser verdad.

Se inicia como autor en 1910 con *Entre el hierro* y en 1934 estrena la última producción original *Relojero*. En 1971 (pocos meses después de su fallecimiento), reaparece el nombre de Discépolo en una cartelera porteña, debido a la reelaboración que ha venido haciendo de una obra estrenada en 1932, *Cremona*.

Resulta bastante extraño e insólito el silencio en que, como autor original, se encierra durante más de cuarenta años, sin haberse alejado en ningún momento del escenario en el doble carácter de traductor y adaptador de obras descollantes de la dramática universal (*Enrique IV*, de Pirandello; *Julio César*, de Shakespeare; *El inspector*, de Gogol; *Las tres hermanas*, de Chéjov, etc.) y, muy particularmente, como director atento siempre a todo buen teatro y muy preocupado por las creaciones de los autores nacionales.

Contradiciendo aquello de que no tiene nada que decir, en algún momento confiesa que guarda un par de obras sin estrenar, de las que, en verdad, nada se sabe.

Edmundo Guibourg, su amigo y vecino (ambos han vivido por un largo tiempo en el mismo edificio de Corrientes al 1200) y camarada de teatro durante más de sesenta años, recuerda que él era siete años menor que Armando. "Tenía –señala–, un aire mesiánico, paternal. Hablaba como uno de sus personajes: con un laconismo quebrado, de frase trunca; dejaba advertir cierto propósito de trascendencia". En efecto, don Armando resulta un personaje vital de su propia galería de grotescos. Un ser descarnado, con espíritu anárquico, muy de los intelectuales más inquietos de su época, bastante pesimista, y profundamente sentimental. En su formación aparecen los autores rusos, Dostoievski, Andréiev y, sobre todo, Tolstoi; los ideólogos del anarquismo que conforman en él un cristianismo generoso y libertario y, en lo que al teatro concierne, es advertible su conocimiento e identificación con la dramática del "verismo" italiano que conduce a la madurez del "grotesco" de Pirandello.

Trasciende de Discépolo un dejo de aspereza, que es la máscara tras la que resguarda su calidez humana. Vive situaciones de grotesco cuando, entregado a un teatro con firmes aspiraciones artísticas, cumplidas o no (el drama, la comedia y, principalmente, el "grotesco criollo"), da muestras de ambivalencia creadora al colaborar, con otros autores amigos, en la escritura de piezas de menguada estofa que requería el mercado escénico, burdamente comercializado. Por supuesto, y cabe la reserva, tales piezas no son las muestras peores de una etapa de nuestro teatro que llega a la decadencia (mercantil) por la insistencia del bastardeo. Sin embargo, a cierta altura de su vida (muy lejos de aquellos años), Armando Discépolo recapacita y reconoce: "Es el mayor dolor de mi vida esas comedias tontas. Las hice... no para pan..., sino por agua. De Rosa y Folco cebaban buenos mates y torcían mi cosa. Yo me torcí por

querer más a los que me rodeaban que a mí mismo". Esquema y contradicciones peculiares de un personaje de sus "grotescos criollos".

Etapa

La etapa creadora que cubre Armando Discépolo es casi la misma que la de Francisco Defilippis Novoa (véase el capítulo anterior). Mientras este último comienza a estrenar en 1912-1913 y fallece a fines de 1930, aquél empieza en 1910 y concluye autoralmente en 1934. Es decir, ambos viven el mismo tiempo, un clima idéntico. Empero, existen en ellos diferencias fundamentales que, por otra parte, sirven para singularizarlos e identificarlos. Francisco Defilippis Novoa se inicia con un realismo costumbrista que habrá de enfilar, cumpliendo ciclos, hacia esa vanguardia teatral que finalmente substancia con *He visto a Dios*, calificada "misterio moderno", pero que es un "grotesco criollo" con todas las de la ley.

Mientras Defilippis Novoa es conmovido e incitado por individualidades y conflictos que particularizan su dramática, Discépolo siente gran atracción por los personajes de inmigración y se adentra en sus problemas y frecuenta sus ámbitos específicos. Utiliza todo ello para simples juegos con máscaras burlescas, en algunos casos, pero también, y de ahí la importancia, para reflejar las angustias, desazones y fracasos que conforman el "grotesco criollo". Porque mientras el "sainete porteño" manipula con lo más exterior y pintoresco de los conventillos (*El conventillo de la Paloma*, de Vacarezza), hasta alcanzar, en ocasiones, situaciones dramáticas (*El desalojo*, de Sánchez), el "grotesco criollo" cava en la máscara, por lo común risible, del personaje, hasta desentrañar y dejar a la luz el hondo conflicto que vive. Un conflicto con elementos tragicómicos, es decir, "grotescos" (*Stéfano*, de Armando Discépolo).

Los antihéroes del "grotesco criollo" creados por Armando Discépolo se llaman don Miguel (de *Mateo*), Saverio y Felipe (de *El organito* en colaboración con su hermano Enrique), Stéfano (de la pieza a la que da título), don Nicola y Cremona (de *Cremona*), Daniel y Bautista (de *Relojero*). Se observa la preocupación de Discépolo por registrar la realidad, el contorno en el que está inmerso y vive y, como síntesis amarga, capta el absoluto fracaso de los sueños y las esperanzas que los protagonistas de sus obras tenían al viajar hacia

América, Argentina, Buenos Aires. En el caso de *Relojero* queda bien claro, por los nombres que Bautista ha puesto a sus hijos, que se trata de una familia de indudable procedencia inmigratoria. Para calificar la etapa, David Viñas alude a las "insuperables contradicciones vividas en los años del yrigoyenismo", y añade: "Nada tiene de casual, por consiguiente, que el mito del fracaso del inmigrante y el mito del gaucho eliminado se superpongan en la cronología de esa época".

Tiempo

Entre 1871 y 1920 llegan a Buenos Aires, que tiene las puertas abiertas de par en par, cuatro millones y medio de inmigrantes que provienen de todos los rumbos del orbe, pero con primacía dominante de italianos ("tanos") y españoles ("gallegos"). Más del 50 por ciento son de origen itálico, el 28 por ciento vienen de España y el porcentaje restante, apenas el 22 por ciento, son el aporte de las demás nacionalidades en total. Otros detalles significativos: dos terceras partes de los que arriban son hombres y sólo un tercio lo componen mujeres. Y las edades de ambos sexos oscilan entre los 20 y 30 años. Esto ayuda a comprender la facilidad con que se forman parejas de extranjeros entre sí y, en mayor medida, de las uniones de extranjeros con criollos.

Muchos de los inmigrantes que desembarcan rebosantes de fe y de esperanzas parten hacia el interior del país (que es en donde son socialmente necesarios) en procura de tierra para volver a hundir las raíces, que han quedado al aire por la larga travesía, y amenazan secarse. Se convierten en agricultores, en chacareros y hasta los más orgánicamente integrados, fundan vigorosas colonias agrícolas. Los vemos asomar, apenas, en el nono don Lorenzo de *La piedra de escándalo* (1902), de Martín Coronado, y padecer por los abusos de los dueños de las tierras en el don Pietro de *Madre tierra* (1920) de Alejandro E. Berruti. Pero muchísimos más de los recién llegados (esos "agregaos al país", según la trascripción pinturera de Leopoldo Marechal) quedan afincados en la gran aldea que se está transformando en urbe, desbordando y alborotando los conventillos ciudadanos y dando sentido y color a las orillas, especie de zona aún de nadie y por eso debe ganarse, primero, y defenderse después. En los boliches esquineros de los arrabales que lindan

con el potrero enorme de la pampa menudean los encuentros y las topadas entre antiguos parientes (el gaucho ganadero y de a caballo, y el guapo orillero quien, aunque sin espuelas, parece haber heredado el caminar cadencioso de aquél). En el cuchillo del prototipo suburbano se empina a la ciudad el facón matrero de Juan Moreira, héroe legendario y mítico. Buenos Aires no se halla preparada así, de buenas a primeras –aunque transcurran varias décadas–, para recibir esa avalancha inmigratoria que ansiaban y por la que bregaran tanto Domingo E Sarmiento y Juan Bautista Alberdi, en idearios de superación y progreso coincidentes en este aspecto. Uno clama porque no se puede "gobernar en un desierto"; el otro clava la premisa que "gobernar es poblar".

Consecuencias

El plan de inmigración escapa de las manos oficiales, que pueden ser calificantes y reguladoras, y el gran capital, particularmente de origen foráneo, es el que incita y promueve la campaña. Se necesita mano de obra barata, por lo abundante, para hacer que el país penetre resueltamente en la etapa industrial de su desarrollo liberal. El avance, en este sentido, es acelerado, vertiginoso. Resulta conveniente aclarar para que no se entienda mal, que al decir "gran capital, particularmente de origen foráneo", no se recurre a una muletilla, a un *slogan* remanido como crítica socio-política. Simplemente se puntualiza la realidad económicosocial de la etapa. A. J. Pérez Amuchástegui asegura que, en 1910, las inversiones de Inglaterra en la República Argentina ascienden a la suma de 291.110.000 libras esterlinas, sobre un patrimonio nacional estimado, de acuerdo con el censo de 1914, en 340.000.000 de la misma moneda. "De donde que para entonces –sintetiza el nombrado historiador–, el capital británico tenía hipotecada a la Argentina en un 85 por ciento de su valor". La situación origina fuertes resistencias y temores de carácter social (huelgas repetidas y violentas, aplicación de la Ley de Residencia, la "semana trágica", etc.), que advertimos, sin esfuerzo, en creaciones teatrales de la época – "revistas", zarzuelitas criollas, sainetes porteños, comedias, dramas–, que pueden parecemos francamente tendenciosas y hasta agresivas si desconocemos los datos socioeconómicos de ese tiempo.

Documentos escénicos

Son "documentos" escénicos –*Don Quijote en Buenos Aires* (1885), de Eduardo Sojo; *La fiesta de don Marcos* (1890), de Nemesio Trejo; *El año 92* (1892), de Ezequiel Soria, entre otros– que contienen informaciones precisas sobre el clima y el acento de una época que, en lo que al teatro más popular atañe, se inicia por la penúltima década de la centuria pasada y se cierra, luego de lenta agonía, con la detención abrupta del proceso constitucional que produce la revolución militar del 6 de setiembre de 1930.

Mientras en lo políticosocial se padecen los cimbronazos del descalabro de las finanzas norteamericanas a los que se añaden razones que nos pertenecen por entero (temores ante el ascenso de la clase media bajo las banderas del radicalismo de Yrigoyen y las exigencias de la clase obrera), en lo teatral se alcanza la crisis que pone en aprietos muy serios a nuestra dramática con resonancias más populares. El desaliento, el desasosiego, el desconcierto de los estratos medios y más bajos (hasta llegar a los marginados sociales), conmueven y sobresaltan la narrativa vigorosa de un Roberto Arlt (*Los siete locos, Los lanzallamas*); se hacen presentes, en otro nivel, por cierto, en el Raúl Scalabrini Ortiz que bucea en la nebulosa existencial en que vive el porteño de la esquina de Corrientes y Esmeralda (*El hombre que está solo y espera*); aflora en la angustia tan conflictuada de ese filósofo de nuestro tango que es Enrique Santos Discépolo (*Yira, yira, ¿Qué sapa, señor?, Cambalache*, testimonios lacerantes) y, desde luego suben a escena a través de los "aullidos", como dice Armando Discépolo, de los personajes del "grotesco criollo". Los del recién nombrado en primer término.

Hay que destacar, finalmente, que en 1930 se producen dos sucesos que mucho importan a nuestro teatro. Uno, lamentable; el otro, saludable por la reacción y la trascendencia de su continuidad. El primero se refiere al fallecimiento, a fines de ese año, de Francisco Defilippis Novoa; el segundo, y ocurre también al finalizar el año, a la fundación del Teatro del Pueblo, punto de partida del movimiento de conjuntos independientes con labor y méritos desiguales, pero cuyas influencias llegan hasta nuestros días.

Ámbitos y prototipos

El "sainete porteño" y el "grotesco criollo" son las expresiones dramáticas por excelencia, de la etapa inmigratoria. Los patios de conventillo y las callejas del arrabal son los andariveles de criaturas con exterioridad risible, aunque con entrañas no siempre sosegadas y en calma. (Lo que no preocupa por lo común al sainete, pero sí, y en grado sumo al "grotesco criollo"). De la contemplación cotidiana parten las estructuras y figuraciones de nuestro sainete más significativo, y su raigambre y formulación porteñas. Pues a pesar de que existen algunas petipiezas del género de ubicación campesina o provinciana, los autores demuestran predilección por el traslado al escenario de las orillas ciudadanas y los aspectos más pintureros de las populosas casas de vecindad urbanas. Se está ante un fenómeno hondamente popular, muchas veces traicionado, por desgracia, pero que queda a salvo y en pie, como género, gracias a las piezas más significativas. Toda la ciudad y especialmente determinados ámbitos populares, asisten a la representación diaria del gran sainete porteño que luego llegará en episodios al escenario. Con fidelidad, como ingenuo juego de títeres y, también, con el abuso de los ingredientes a entera disposición.

La urbe no consigue absorber del todo el aluvión tumultuoso que avanza desde el puerto, y si bien el inmigrante se va incorporando al medio que habita e integra, éste (el medio) se conforma, asimismo, con dicha participación e incidencia. El inmigrante se adapta o no, pero, a la vez, impone un nuevo sentido a las cosas y hasta las nombra y condimenta con vocablos y giros que componen una nueva jerga de frontera. Italianos y españoles, particularmente, pero también "turcos", polacos, "rusos" (judíos de variadas procedencias), animan una población pintoresca por el enfrentamiento, habitualmente apacible y sin prejuicios de ninguna índole, de todas las nacionalidades, razas y credos. Todo esto resalta, de manera natural, en el "sainete porteño".

En *Mustafá,* sainete que Armando Discépolo y Rafael José De Rosa escriben en colaboración, y estrenan en 1921, don Gaetano (tano típico del género) se entusiasma ante la fusión, la "mezcolanza", que se logra en las bulliciosas casas de vecindad porteñas. Se pregunta, responde y reflexiona:

> ¿La razza forte no sale de la mezcolanza? ¿E dónde se produce la mezcolanza? Al conventillo. Por eso que cuando se ve un hombre robusto,

luchadore, atéleta, se le pregunta siempre: ¿a qué conventillo ha nacido osté? 'Lo do mundo', 'La catorce provincia', 'El palomare', 'Babilonia', 'Lo gallinero'. Es así, no hay voelta. ¿Per qué a Bonasaria está saliendo esta razza forte? Porque éste ese no paíse hospitalario que te agarra toda la migracione, te la encaja a lo conventillo, viene la mezcolanza e te sáleno a la calle todo este lindo mochacho pateadore, boxeadore, cachiporrero e asaltante de la madonna.

Puntualiza convencido:

> E lo lindo ese que en medio de esto batifondo nel conventillo todo ese armonía, todo se entiéndeno: ruso co japonese; franchese co tedesco; italiano co africano; gallego co marrueco. ¿A qué parte del mundo se entiéndeno como acá: catalane co españole; andaluce co madrileño; napoletano co genovese; romanolo co calabrese? A nenguna parte. Este e no paraíso. Ese na Jauja. ¡Ne queremo todo!

Don Gaetano se refiere, efusivo, a una parte verdadera e importante del conventillo, mientras la otra parte, que sirve para completar la visión, queda soslayada: ¿quiénes habitan las enormes casonas, cómo se vive en un conventillo?

La otra parte

Adrián Patroni señala que las "celdas" como él denomina a los cuartuchos miserables de los conventillos, son ocupadas por familias enteras, la mayoría con 3, 4, 5 y hasta 6 hijos, cuando no por 3 ó 4 hombres solos. Santiago Estrada asevera: "En aquellas habitaciones no tienen, por contado, cada uno de los moradores, los treinta y cinco metros cúbicos de aire respirable que necesita el hombre para vivir en buenas condiciones higiénicas". Alguien más cercano a nosotros, Ezequiel Martínez Estrada, denuncia: "Cada habitación alberga una familia entera, de abuelos, hijos y nietos". Agrega: "Ninguna novela de Dostoievski ha descrito tanto horror". Remata airado: "De verdad no hay en el país nadie que sea rico en la misma proporción en que estos pobres lo son".

Esta es la "otra parte" del conventillo ciudadano que descubre con su desesperación y angustia la Indalecia de *El desalojo*, de Sánchez, y sirve como trasfondo, con sordina, al drama de don Andrés y a la tragicomedia de don

Pietro (personaje a ser desarrollado en un futuro "grotesco criollo"), seres que palpitan en *Los disfrazados*, de Carlos Mauricio Pacheco. Lo que más fácilmente llega a escena y trasciende es el conventillo de fiesta, picaresco, "verbenero", cuyo patio infaltable es sólo el marco colorido y propicio para el enfrentamiento ingenuamente burlesco de "tanos" y "gallegos" –en el que también participan, claro está, "turcos" y "rusos"– que es la conjugación de una *commedia de ll'arte* criolla, propia, que se cumple mientras el compadrón prepotente y el guapo noble y justiciero, que nunca falta, luchan (a cuchillo o revólver, según las fechas) por la percantina de turno. Con la satisfacción moralizante de que el "miserable" es siempre vencido por el héroe y en buena ley. Un verdadero cuento de hadas.

El marco y los habitantes del conventillo pueden ser los mismos, pero según la capacidad, la intención y el talento de cada autor, varía la intensidad y la significación humanas. El sainete más común es el simple juego de fantoches cómicos o que sólo procuran hacer reír; el sainete dramático se preocupa ya por el vivir, el "cómo", de los protagonistas sujetos a su contorno y, por fin, el "grotesco criollo" que, aun sirviéndose de las máscaras típicas e identificantes del sainete, ahonda en las individualidades en conflicto (consigo mismo y con el medio que las contiene y perturba) y, al lograr que se expresen en profundidad, se alcanzan el acento y la dimensión tragicómicas.

Clasificación de las obras

Al disponerse de las "obras escogidas" de Armando Discépolo publicadas por editorial Jorge Álvarez en 1969 (3 tomos) y editorial Talía, al año siguiente (1 tomo), puede intentarse una clasificación referida a las variedades temáticas, formales, y a sus alcances, que habrán de facilitar el acercamiento a la dramática discepoliana. La selección de los materiales ha estado a cargo del propio autor, y ella la hace mucho más orientadora y significativa. Sirve, además, para dejar señaladas las obras que gozaban de su aprecio por una u otra circunstancia (17 en total) y, por omisión, establecer las que tenía en menor estima (14). Proponemos cuatro núcleos:

a) Obras de conflicto sentimental en las cuales, por lo común, aparece una inquietud crítica al medio.

b) Obras en donde se cuestionan estructuras mediante un desarrollo

dramático, a diverso nivel, o valiéndose de una actitud satírica o burlesca.

c) Piezas reideras, en 1 a 3 actos, con cierta intencionalidad no siempre lograda.

d) Creaciones que pertenecen por calificación del autor y sin la menor duda, al "grotesco criollo".

El primer núcleo

Entre el hierro, el drama inicial (1910), es una de las piezas más características del primer núcleo. Se observa en ella el "desencuentro" sentimental que habrá de ser una de las constantes del teatro no "grotesco" de Armando Discépolo. León, el protagonista, rudo y violento (por ello debe haber impresionado el personaje a Pablo Podestá quien lo lleva a escena), ama a Adela; pero ésta quiere a otro, a Pancho, obrero de la herrería a quien, provinciano con grandes ilusiones, la urbe ha defraudado. ("Si allá no se ayudan, aquí se roban". "En Buenos Aires las calles son jaulas en las que la gente se aplasta para hacerse sitio"). El problema amoroso se reitera, con las naturales variantes, en *La fragua, El vértigo, Patria nueva, Amanda y Eduardo.* Las motivaciones y las peripecias pueden ser distintas, pero lo esencial del "desencuentro" se mantiene con el denominador, casi común, del final tremebundo. Ello ocurre hasta en *Muñeca*, dos actos cortos en los que por la conformación de los elementos asoma un amago de grotesco pasional, es decir, "a la italiana", pariente en especie de nuestro "grotesco criollo". En *Entre el hierro* interviene Fermín, el primer "borrachito", como los nombra David Viñas, de una larga familia que iremos encontrando en el camino y cuyos miembros beben para olvidar el mal amor, las injusticias que padecen y los acorralan, los fracasos o frustraciones. "El alcohol –aclara Fermín– no quema, refresca...", y seguidamente formula una protesta social (un tanto anárquica), que palpita, aunque no siempre se manifiesta, en los personajes de Discépolo:

"Cuando el rico ha amontonado dinero y no tiene más que hacer, duerme si está seguro, o vela desconfiado; nosotros, rendidos de juntar pa' ellos y sin montón que cuidar, chupamos o nos morimos... Es la ley". Explica más adelante: "Quien chupa es porque ha soplao". Si bien alude a la atención del fuego de la fragua de la herrería en la que trabaja, la imagen busca alcances mucho más hondos.

Núcleo b)

Entre las obras que persiguen la protesta social, valiéndose de anécdotas que singularizan planos bien determinados, se hallan *La fragua, Hombres de honor y Levántate y anda.* En *La Fragua* (el autor insiste con una imagen a la que da resonancias particulares), además del "desencuentro" sentimental ya anotado, con Lorenzo aparece el líder obrero que brega y se juega por un mundo en donde imperen la verdad y la justicia, mientras su mujer lo traiciona con un amigo y compañero, y su hermana es la querida del lascivo hijo del dueño de la fábrica. Cuando el protagonista, angustiado ante la amarga revelación pregunta si todo está podrido, su hermana exclama: "Todo, Renzo, todo. Hace cuatro años que vivís sobre lo falso, pregonando lo verdadero".

Una censura referida a conceptos superficiales manoseados de la clase alta expone *Hombres de honor*, aunque de manera demasiado efectista y convencional. En *Levántate y anda*, el autor arremete contra lo que entiende el forzamiento de la naturaleza en el sacerdote-hombre (al tener que desechar el amor por la mujer), y la traición a un apostolado rebelde por lo cristiano. En el padre Virgilio, ya anciano, como en el joven padre Roberto existe un doble conflicto que abarca lo religioso y lo sentimental. El padre Roberto, atormentado por saberse en pecado, ruega: "¡Señor, líbrame del amor!". El padre Virgilio por su parte asegura con firmeza: "Somos. Nacimos revolucionarios, crecimos revolucionarios". Sostiene "...Deberíamos seguir siendo revolucionarios, de pie y armados ante la injusticia social..."

Cuando el padre Roberto, ante el saqueo del templo por los pordioseros, empieza a rezar el Padrenuestro, el viejo sacerdote malherido con un crucifijo por quien acababa de robarlo y huía con él, propone: "No..., no... Enseña otro rezo: Hermano mío... que estás en la tierra... yo estaré siempre contigo..." Y, según lo marca la acotación, muere formando con su cuerpo una cruz en el suelo". El padre Roberto, entretanto, se apresta a quitarse la sotana para salir a la calle y acompañar a los miserables en la rebelión, pero recapacita y, mientras vuelve a ceñirse el hábito, decide: "¡No... con esto! ¡Con esto!". Es decir, participando desde su militancia de cristiano. Estrenado el drama en 1929 y dejando de lado los tramos sentimentales y ejemplarizantes muy endebles, en algunos aspectos refleja las inquietudes de quienes, muchos años después, han sido calificados como "curas del tercer mundo".

A este núcleo de obras pertenecen asimismo, aunque difieran los temas, *Giácomo,* escrita en colaboración con Rafael José De Rosa, y *Babilonia.* La primera confunde a algunos por el tipo central, pues se supone que posee trazos de "grotesco criollo", y no lo consideramos así. Giácomo es un ser trabajado sin la profundidad requerida (sin calidad tragicómica), y si apunta cierta intencionalidad, tanto por la urdimbre como por el desarrollo, la pieza carece de mayores aspiraciones escénicas. Sólo es una "comedia" en 3 actos, y así la designan originariamente los autores. *Babilonia,* por el contrario, importa mucho y se hace necesario destacarlo, pues resume con absoluta destreza el enfrentamiento de los niveles sociales antagónicos para el autor (los de arriba y los de abajo o subsuelo), a través de tipos perfectamente diferenciados de "amos" y "criados". La "cocina y dependencias de criados en el sótano de una casa rica", siguiendo la acotación, equivalen al patio del conventillo en el que hacen irrupción personajes y problemas de un plano social elevado (de "los de arriba"), y se producen los contrastes. Cabe recordar que "Babilonia" se llamaba precisamente, uno de los conventillos famosos de la época. La obra, que el autor subtitula "una hora entre criados" supera y desborda los esquemas y prototipos del "sainete porteño", pero conserva sin embargo, lo más válido del género al empinarse en procura de significación.

Núcleo c)

En este núcleo, muy bien nutrido y por ello con altibajos notables, se ubican *El movimiento continuo* y *Conservatorio "La Armonía"* (escritas en colaboración con Rafael José De Rosa y Mario Folco), y *Mustafá* (que produce con De Rosa solamente).

La primera es una de las piezas rescatables del núcleo reidero (por el personaje Astrada, a quien se supone "grotesco", equivocadamente a nuestro juicio), y en la última, dentro de la simple propuesta cómica, se observan algunos trazos del "turco" que pueden llegar a confundir y creérselos tragicómicos. El personaje no alcanza, de ninguna manera, esa dimensión, y los autores no lo ponen en duda y por ello definen la pieza como "sainete". Tanto el "noy" Astrada de *El movimiento continuo,* como el "turco" Mustafá (de la creación a la que da título), son dos tipos festivos del sainete porteño. Según lo expresara Blas Raúl Gallo, la figura de Mustafá está dibujada "con felicidad y

convención, sin salir de la tesitura peculiar del sainete". Otro tanto puede decirse del "tano" don Gaetano, tan jugoso en el detalle del conventillo y sus consecuencias de crisol de donde sale la "razza forte". Pero en estos personajes no existe el conflicto interno –la lucha consigo mismos– que caracterizan al "grotesco criollo".

Lo "grottesco"

Wolfgang Káiser (estudioso de la materia) indica que "lo grottesco" sirve para designar ciertos adornos que, a fines del siglo XV, se descubren al efectuarse excavaciones en distintas partes de Italia. Se definen como una pintura ornamental antigua que no corresponde a un arte propio, local, sino a la expansión de una moda llegada tardíamente a Roma. Giorgio Vasari, pintor y arquitecto italiano del siglo XVI y, además, investigador e historiador del arte renacentista, explica: "Los grottescos son unas pinturas licenciosas y muy ridículas, que hacían los antiguos para adornar los huecos allá donde no quedaba bien más que cosas en alto, por lo que representaban en ellas toda clase de monstruos, ya por capricho de la naturaleza, ya por la fantasía de los artífices, los cuales hacen cosas fuera de toda regla...".

El vocablo "gruta" procede de "crypta" (latín), y éste de "kripté" (griego), y equivale a "bóveda subterránea". En italiano se forman "grotta" y "grottesco", términos que significan "gruta" y su interior socavado, oscuro, áspero. En español, lo "grotesco" es algo ridículo, extravagante, estrafalario, risible, bufonesco, etc., pero lo singular es que, en la etimología más remota, designa una interioridad (caverna), y las pinturas a las que alude Vasari sirven para adornar "huecos" aunque, para el caso, fuesen "en alto".

El "grotesco", especie teatral

Importa destacar la singularidad que, desde los orígenes y referencias posteriores, lo "grottesco" tiene que ver con bóvedas y huecos, para asociarla íntimamente a una de las manifestaciones más substanciales e inquietantes del nuevo teatro: el "grotesco" como especie teatral.

Como lo señala José María Monner Sans, "bajo la comedia farsesca, de abigarrada composición, palpita la tragedia del ser". Las situaciones presentan las ambivalencias del que vive y, a la vez, se ve vivir desde lo más profundo de una intimidad muy castigada y, por ello, se encuentra recogida, acurrucada en sí misma. Hasta que se origina el hecho precipitante y la palpitación íntima aflora, llega a la superficie y, por la fusión de los elementos, se produce lo tragicómico, lo grotesco.

El citado Wolfgang Kayser nos entera de que *La cacatúa verde*, obra del austríaco Schnitzler, en su versión original figura como "grotesco", aunque en las traducciones que llegan hasta nosotros se inscribe como "farsa". Es oportuno tenerlo en cuenta, como también recordar, bajo el calificado testimonio de Monner Sans, que el grotesco aparece en las creaciones dramáticas de las más diversas latitudes (*El que recibe las bofetadas*, del ruso Andréiev; *El estupendo cornudo*, del franco-belga Crommelynk; *Juno y el pavo real*, del irlandés O'Casey; *Luces de bohemia* y *Los cuernos de don Friolera*, del español Valle Inclán). Pero resulta indudable que los primeros testimonios típicos y caracterizantes surgen y se afirman en Italia. Roberto Bracco preanuncia la especie con *Caretas* (1893) y *Don Pietro Caruso* (1895), y *La máscara y el rostro* (de 1913, estrenada tres años después) de Luigi Chiarelli, utiliza por segunda vez la calificación de grotesco (teniendo en cuenta la obra de Schnitzler) para una creación teatral. Sin embargo habrá que esperar hasta la llegada de Luigi Pirandello (*El gorro de cascabeles*, 1917; *Enrique IV*, 1922), para que la especie se convierta en una de las expresiones más desazonantes del nuevo teatro universal. El mismo Pirandello, ocupándose de don Quijote, asegura que "A través de lo propiamente cómico volvemos a encontrar el sentimiento de lo contrario". La fusión –no la alternancia, como se proponía hasta entonces–, es la que logra la sensación de lo tragicómico y define lo "grotesco" de un personaje, de una situación, de un conflicto.

El "grotesco criollo"

Carlos Mauricio Pacheco (1881-1924) descubre que el pueblo tiene "ansia perenne de risa" pero, indagador exigente de su tiempo y de su medio, se confunde mucho cuando por su tarea creadora se le denomina "sainetero".

Recuerda, sin duda, a autores del sainete y del zarzuelismo hispanos, desde el majo Ramón de la Cruz hasta Ricardo de la Vega, Carlos Arniches y los hermanos Álvarez Quintero y advierte con desasosiego que su situación y labor es bien distinta. De acuerdo con tales modelos considera que aquí se escriben "piezas con elementos de sainetes" debido a que "la trágica sensación de la vida inquieta y desbordada de fiebre de conquista, en pasiones renovadoras que agitan al inmigrante básico, invade nuestra escena y un hálito de drama quiebra el pintoresco trazo cómico". Por un lado está la acentuación casi primaria de rasgos, hasta alcanzarse lo caricaturesco (con recursos no siempre muy limpios); por el otro, el "temperamento" dramático que define a una de las dos líneas mayores del sainete porteño. De esta línea mayor parte el "grotesco criollo" que, de inmediato, constituye una nueva especie entre nosotros, como ya en el plano de la dramática moderna universal ha impuesto el "grotesco" italiano. En lo que a nuestro ámbito se refiere, Blas Raúl Gallo facilita una de las claves que deben tenerse muy en cuenta: "La influencia de los inmigrantes de la Baja Italia, abundante y concentrada en barrios, se manifestó con tanta agudeza que el paso del sainete al grotesco se hizo inevitable".

Tan es así que en la pieza más singular del nombrado Pacheco, *Los disfrazados*, que se estrena en 1906 (es decir, mucho antes de tenerse noticias de las obras ya nombradas de Chiarelli y Pirandello), coinciden el personaje dramático (don Andrés) y el ser tragicómico todavía sin desarrollar (don Pietro). Ello se debe a que si con don Andrés el autor ha seguido la línea con seres y situaciones dramáticos de nuestro sainete más propio, con don Pietro no se ha limitado a llevar a escena la simple exterioridad y la máscara burlesca de un "gringo" de petipieza graciosa sino que, sin deshacerse de la imagen típica, ha penetrado hasta la tormenta pasional que desespera su espíritu. Lo risible de su apariencia menguada, sin defensa y en aparente evasión ("Eh. ¡Miro l'humo!"), contrasta violentamente cuando, harto de mofa, se quita la careta de manso y fácil de burlar, y mata a Machín, su contrincante en el amor de Elisa, su mujer. Sólo don Andrés comprende de verdad. Por eso exclama: "¡Era un tigre disfrazado!". Es de observar cómo don Pietro, el personaje del sainete de Pacheco contiene ya, en cierta medida, la línea amorosa, pasional, del futuro grotesco italiano. Acercamiento que habrá de desaparecer por entero entre nosotros, o quedará en segundo plano, cuando Armando Discépolo recrea la especie y la hace expresarse desde raíces y a través de

condicionamientos que nos son propios y particularizantes. El triángulo pasional queda algo de lado, entonces, y "la máscara y el rostro" se refieren al conflicto que viven en su interior los seres en los que inciden, de manera determinante, el mal vivir y el contorno miserable y frustrante que se empeñan en negar al inmigrante las posibilidades de "hacer l'América" que soñaron y por lo que tanto han bregado. "Hacer l'América" porque la enorme mayoría de los personajes del grotesco criollo son italianos, aún más, de la Baja Italia. Erminio G. Neglia, un investigador muy atento y agudo de nuestro grotesco, dice que es necesario "recalcar que es el italiano del sur el personaje que más se reproduce en el grotesco criollo". Explica: "El meridional (italiano), en la tragedia o en la alegría reacciona instintivamente exteriorizando sus emociones con gestos y expresiones faciales y cambios repentinos de humor que a hombres de otros medios parecen excesivos". Responde, pues, a una conformación temperamental que le es peculiar como lo demuestra la misma dramática italiana, muy particularmente la del antiguo "verismo" y el "grotesco". Por eso es que, como humorada que suena a verdad, en alguna ocasión Armando Discépolo pudo decir que él escribe "grotescos" no por influencia de Pirandello, sino de "puro tano" que es. Porque lo siente como "su" estilo.

Otro de los aspectos más notables del "grotesco criollo" es que, a diferencia del sainete porteño que exige la acción al aire libre (patios de conventillo, callejas del arrabal), la nueva especie se desarrolla en interiores (¿cavernas, grutas?), tanto por el ámbito en el que se juega la acción, como por el adentramiento en los conflictos más íntimos que viven los personajes, en lucha consigo mismo y con el medio que integran y contra el que chocan a cada momento, hasta convertirse en auténticos antihéroes dramáticos.

Numerosos son los autores nuestros que, dentro de la etapa, han realizado su aporte al "grotesco criollo". Cabe señalar, en rápida ojeada, piezas muy significativas (lleven o no la calificación), como *He visto a Dios*, de Francisco Defilippis Novoa; *Música barata*, de Alejandro E. Berruti; *El viejo Hucha*, de Darthés y Damel; *Maestro Nicola*, de Rafael José De Rosa; *Saverio*, de Rafael Di Yorio; *Don Chicho*, de Alberto Novión; *¡Y... viva la muerte!*, de Luis Pozzo Ardizzi y Segundo B. Gauna (con situaciones "grotescas" muy curiosas) y, sin haber agotado la lista, desde luego, las creaciones fundamentales en la especie de Armando Discépolo, una de las cuales, y principal, tiene la colaboración de su hermano Enrique Santos.

Los "grotescos criollos" de Armando Discépolo

En el núcleo d) del esquema propuesto, y que corresponde a los "grotescos criollos" discepolianos, se encuentran, por orden de estreno *Mateo* (1923), *El organito* (1925, en colaboración con su hermano Enrique); *Stéfano* (1928), *Cremona* (1932, pero ampliado y repuesto en 1971) y *Relojero* (1934). Osvaldo Pellettieri se refiere al estudio que realiza Córdova Iturburu sobre los escritores del llamado "grupo de Florida", y reflexiona: "Pareciera que Córdova Iturburu y los poetas de Florida vivieran en un país diferente del que se muestra en *El organito*, de Enrique Santos y Armando Discépolo o *El juguete rabioso*, de Roberto Arlt". La mira se amplía mucho más cuando el mismo Pellettieri cita a Guillermo Ara, quien expresa: "Los grotescos de Armando Discépolo gritan la ruptura con el ingenuo optimismo, el choque generacional, la desintegración de la familia, los horrores de la miseria, la frustración de la juventud, los alardes de la mujer emancipada". Prosigue Ara: "Teatro y novela radiografían la ciudad y desnudan la sordidez que protagonizan burdeles, conventillos, garitos, rameras, ladrones, pequeños vagos, alucinados, anarquistas, rufianes, políticos y comerciantes del vicio". Registro cabal.

El "sainete porteño" refleja una realidad no muy agradable, por cierto, pero que, en la mayoría de los casos, se enfoca de manera superficial y desde el punto de vista meramente bufonesco, gracioso. El jugueteo y el colorido, primordiales en género tan popular, son bastardeados y desvirtuados por caretas estereotipadas para la burla y por escenas ridiculamente payasescas.

En eso se está (poco antes de promediar la década de los años 20), cuando Armando Discépolo, que sabe de las "fabricaciones" del sainete en boga, da forma y sentido a un "grotesco" que como especie posee alto abolengo en la dramática universal, pero que, al partir de raíces que nos son propias y se nutren por entero del vivir y del contorno precisos que nos pertenecen, acepta el aditamento calificante de "criollo". Mientras con el sainete porteño común llega a los escenarios populares lo más exterior de la etapa inmigratoria, a través de "tipos" sin interioridad y sin cavilaciones excesivas, con el "grotesco criollo" se ahonda, precisamente, en las individualidades no tenidas en cuenta hasta entonces y, cavando en la carne, en las palabras, en los gestos (que pueden seguir siendo risibles por los contrastes), quedan en descubierto las angustias, los padecimientos, las frustraciones y los fracasos que muestran en profundidad

a un pobre ser indefenso, acosado y en conflicto que, sin proponérselo alcanza el nivel de lo tragicómico, lo grotesco.

Armando Discépolo, que ya ha escrito y seguirá escribiendo piezas menores en colaboración con autores amigos –"por el agua" del mate, según lo justifica cuando se arrepiente–, aparece muy severo en la formulación del teatro que produce bajo su sola responsabilidad. Dejemos, por ya considerado, el enjuiciamiento de los logros. Así llega, por fin, al "grotesco criollo". Primero es *Mateo;* luego, *El organito* (que escribe con su hermano Enrique Santos, un colaborador de su misma dimensión humana y talla semejante y por eso se mantiene el arañar desesperado en las entrañas de seres malformados o deformados por la vida miserable); seguidamente *Stéfano,* ópera prima de don Armando y auténtica joya de nuestro teatro más representativo y trascendente. *Cremona* llega en una primera versión en "borrador", pero Discépolo la retoma y, como despedida, nos deja el texto definitivo. El ciclo, en verdad, "su" ciclo, lo cierra con *Relojero.* Procuraremos ir asomándonos a estas realizaciones, todas importantes en su medida.

Mateo

Mateo es la primera pieza que Armando Discépolo califica como "grotesco". Consta de 3 cuadros y se estrena el 14 de mayo de 1923. Asimismo, inicia la especie entre nosotros, de manera explícita y resueltamente definida. Discépolo tiene estrenados a esa fecha una veintena de títulos, bajo su sola responsabilidad los menos, ante la abrumadora cantidad de obras escritas en colaboración. A los dramas y comedias de los comienzos –también una opereta–, se van agregando sainetes y hasta una *pochade.* En compañía de Rafael José De Rosa y Mario Folco (que así firma pero en realidad se llama Mariano Sozio), los dos grandes amigos y autores por los que, en definitiva, y por propia confesión, él "torció" lo suyo, ha obtenido varios éxitos populares: *El movimiento continuo* (1916), *Conservatorio "La Armonía".* Pueden recordarse otras piezas de parecido nivel: *El chueco Pintos* (1917), *La espada de Damocles* (1918), que es la *pochade* a la que se ha hecho referencia, etc. Discépolo se independiza por momentos de la "sociedad del mate" que mantiene con sus amigos y, bajo su sola firma presenta un drama, *Hombres de honor* (21 de setiembre de 1923, animado por la compañía

de José Gómez), pero interesa, muy en particular, por todo lo dicho, *Mateo*, el "grotesco" que cuatro meses antes ha subido al escenario del teatro Nacional que dirige Pascual Carcavallo, con Gregorio Ciccarelli a cargo del protagonista. Es la punta de lanza de una especie teatral no sólo trascendente por sus proposiciones y logros, sino también por la firme vigencia que mantiene con los años. Juan Carlos Ghiano penetra hasta la médula de los personajes del "grotesco criollo" discepoliano cuando manifiesta: "De estas dualidades entre individuo y sociedad nace la frecuente incomunicación de los personajes de Discépolo –perdidos en la vida o extraviados en sí mismos–, que acaban por golpearse contra los parientes y amigos inmediatos, o contra la repetición de sus limitaciones". Es lo exacto. Sólo restaría añadir que esas repeticiones aluden al fracaso integral de un pobre ser humano, impotente y desamparado, con las angustias y la desolación consiguientes. Don Miguel, el antihéroe de *Mateo*, es un humilde cochero de plaza –de las hasta entonces llamadas "victorias"–, y es el nombre del caballo el que da título a la pieza. Don Miguel, con su mentalidad detenida en el tiempo (por conformación y hábito), es arrasado por el torrente del progreso civilizador, simbolizado en este caso por el ruidoso y prepotente "automóvile". Se encuentra en quiebra económica (cada vez son menos los que se deciden a viajar en un coche tirado por caballo, teniendo a mano una máquina rápida y que da prestigio) y en plena desorientación espiritual. El hogar amenaza con desintegrarse y como don Miguel entiende que "cuando se echan hijos al mundo hay que alimentarlos... de cualquier manera", acepta los tratos de Severino, un funebrero malandra y astuto que desde hace tiempo lo está incitando a "entrare" en el negocio brillante, que así lo propala, de apañar pequeños robos. El carricoche de don Miguel será pues el encargado de esperar a los rateros y conducirlos con lo robado adonde aguarda Severino. Pero don Miguel está muy asustado y, al salir huyendo, se cae con su coche y Mateo a una zanja, mientras se acerca la policía. El hombre consigue llegar a su casa ("casi sin respiro", advierte la acotación), en la que pronto habrá de hacerse presente la autoridad para llevarlo preso. Enfrenta al diabólico Severino, que pretende huir, y le recuerda con rabia: "Hay que entrare. Hay que entrare", y rubrica furioso: "¡Ahora estamo adentro... adentro de la penitenciaría!". Es por entonces que don Miguel se entera de lo que significa otra gran tragedia para él, pues lo considera una ofensa personal: su hijo Carlos, con intención de ayudarlo en el mantenimiento del hogar, se ha hecho chofer, ¡nada menos que chofer!

En un juego perfectamente equilibrado entre la exterioridad risible y el

trasfondo dramático de las acciones, *Mateo* se impone como una de las piezas más singulares de la especie entre nosotros. Resulta conmovedor, por lo substancioso y tierno, el casi monólogo en el que narra el nuevo encontronazo que ha tenido la cabeza de Mateo con un automóvil. ("¡Tiene una desgracia este caballo! Siempre que pega ... pega co' la cabeza!"). Pide a doña Carmen, su paciente mujer, que le haga una almohadilla para que repare la cabeza de Mateo ante futuros golpes. Pero, ¿cómo escapar del "progreso de esta época de atropelladores?". Ah, si pudiera "¡ser so'do minuto presidente!". Se encrespa en el sueño: "agarraba los automóvile con chofer e todo, hacía un montón así, lo tiraba al dique, lo tapaba con una montaña de tierra e ponía en la punta este cartel: '¡Pueden pasar! ¡Ya no hay peligro! ¡S'é acabó l'automóvile! ¡Tómeno coche!". ¡Qué feliz se hubiese sentido de haber podido cumplir su sueño! Todo es inútil, él, su coche y su caballo están condenados a desaparecer.

Haber "entrado" en el negocio de Severino sólo ha adelantado las cosas. ¡Pobre Mateo! ¡Se entendía tan bien con él! ("Hay vece que me asusta. N'entendemo como dos hermanos"). Esa calidez y comunicación recuerdan, a la distancia, el cuento de Antón Chéjov, *La tristeza* en el que Yona, otro auriga muy maltrecho, es el protagonista al que nadie escucha la angustia que siente por haber perdido a su hijo. Por eso esa noche, al no poder conciliar el sueño sin desahogarse, va a ver a su caballo que está en la cuadra y a él puede contarle, por fin, su pena enorme. El cuento concluyen con dos líneas: "Yona, escuchado al cabo por un ser viviente, desahoga su corazón contándoselo todo". Yona y don Miguel se unen en la necesidad de comunicación con un ser viviente que los escuche y entienda. Don Miguel va aún más allá, y de ahí la significación del personaje de Discépolo. A partir de la llegada a escena de *Mateo* a los coches de plaza se les da ese nombre y, por extensión, al que lo conduce. Testimonio palpable de la resonancia popular que obtiene el "grotesco".

El organito

El organito, "pieza grotesca" en 2 cuadros que don Armando escribe con su hermano Enrique Santos, se estrena también en el Nacional, el 9 de octubre de 1925. Es una obra áspera, amarga, en cuyo tramado y acento coinciden los dos Discépolo por única vez. Cronológicamente es el segundo "grotesco" importante de

nuestro teatro. Una "corte de milagros" familiar, estrafalaria y doliente, a la vez. Saverio, la cabeza de ese desastre hogareño, ha llegado con el aluvión inmigratorio y, frustrados todos sus anhelos, utiliza las malas enseñanzas que ha recogido en el medio hostil que es su contorno. Se encanalla y crece su resentimiento a la par que el afán desmedido de dinero, obteniéndolo de cualquier manera (de mala manera), como única salida que tampoco lo es, por cierto. Nos hallamos ante el pesimismo con que se manejan los autores del "grotesco" como especie teatral, que en nuestro caso se ensombrece aún más y se adensa por los personajes y los ámbitos de la vida miserable que nos son propios, y corresponden fielmente a la etapa en cuestión. El tema de *El organito* es retomado, casi una década después por Alberto Novión para escribir *Don Chicho*, y por ello pueden observarse ciertas correlaciones.

Si Saverio de *El organito* es un personaje típico de "grotesco criollo", por su origen, conformación y comportamiento, no lo es menos, aunque a otro nivel, Felipe, quien vive "situaciones" grotescas. Enamorado candorosamente de Florinda, la hija de Saverio, deja que éste lo explote hasta la medida absurda de que el muchacho lo hace para estar cerca de la que ama pero, llega tan agotado por su trabajo de "hombre orquesta" callejero que cuando, por fin, se encuentra al lado de la joven, no puede superar el cansancio y se queda dormido. ("Florinda... Me duermo. He trabajado todo el día por vos. Atendéme. Quiero verte... Despertáme. ¡No quiero!". Felipe se debate, pero todo es inútil, pues ya ronca.) *El organito* es un aguafuerte violento y penetrante, ácido y cruel, en el que en un mismo personaje, Saverio, y en el desarrollo de una misma situación, se mezclan y confunden lo risible y lo dramático, y se logra así la expresión escénica de lo grotesco.

Stéfano

Stéfano, grotesco en un acto y un epílogo, se estrena el 26 de abril de 1928, en el teatro Cómico, con la interpretación memorable de Luis Arata, a cargo del personaje central que da título a la pieza.

Stéfano, otro inmigrante de la Italia meridional que aún tiene prendido en sus ojos el "Nápoli lontano nel tiempo..., un sitio que con solo tirarse al mar desde las piedras se sale con ostra fresca e la piel brillante", sueña con ser un gran compositor de ópera y aquí en Buenos Aires, ha quedado reducido a un simple ejecutante de trombón (cuya "embocadura" le ha deformado un tanto

el centro de los labios). Él mismo se descalifica y reprocha, sin saberlo aún del todo, cuando sostiene que los integrantes de una orquesta son "artistas fracasados que se han hecho obreros". Coexiste un doble fracaso en la vida cotidiana de Stéfano: el familiar y el artístico. Todo por exigencias económicas, pues en lo que se refiere a capacidad y talento dentro de su arte, aún no ha podido ponerlo a prueba. En una primera parte es plenamente consciente del desastre a que ha llevado a su familia (padres, esposa, hijos), y sólo más tarde descubre su completa frustración como artista, y toda su endeble entereza se desmorona al quedar su espíritu sin salida ni justificación. Él cree, que quienes se dicen sus amigos de la orquesta ("la flauta, la viola e il contra-basso") se "han juntado en camorra" y logrado que lo echaran del conjunto para robarle el puesto. Por eso el diálogo que mantiene con Pastore es en verdad estremecedor y una auténtica pieza de antología dramática. Pastore, fuertemente agredido por Stéfano, no soporta más las sospechas de su maestro y le dice toda la verdad. Lo cierto es que Stéfano se ha mantenido en la orquesta gracias, precisamente, a la presión de sus amigos, pues el director ya hace tiempo que ha querido separarlo de ella porque él, con su trombón "hace mucho que hace la cabra". Muy dolido, Pastore prosigue: "No se le puede sentire tocar. No emboca una e cuando emboca trema...". A Stéfano se le quiebra, en un instante, toda la vida, todos sus altos sueños de artista. Apenas lo comprende, exclama: "¿Ya?... ¿La cabra?". Se pregunta, sin saber de qué asirse: "¿E ahora?... ¿E ahora?". El personaje asume la tragedia tremenda de toda su vida y, como acto final, se confiesa ante su amigo, que sigue creyendo en él y lo incita a componer "esa ópera que tiene qu'escribir": "L'ópera?... Pastore... tu cariño merece una confesión. Figlio... ya no tengo qué cantar. El canto se ha perdido; se lo han llevao. Lo puse en un pan... e me lo he comido". Como final, ya con el alma en carne viva: "Uno se cré un rey... e lo espera la bolsa". Lo curioso es que la imagen será repetida cinco años después por su hermano Discepolín cuando, en la letra del tango *Quien más... quien menos*, expresa: "Me levanté pa'que vieras cómo estoy, / yo que pensaba ser un rey". Concluye: "Quien más... quien menos... pa'mal comer! / somos la mueca de lo que soñamos ser". Ante este poema en 2 x 4 de Enrique, aparece nítida la imagen tan deteriorada del Stéfano de Armando, y si el primero en *Tres esperanzas,* otro tango (de 1933), cierra el dolor del protagonista con un "cachá el bufoso... y chau... vamo a dormir", el último pone punto final a su agonista, haciéndole

murmurar: "M'estoy muriendo...". La acotación indica: "Pone la cara en el suelo y dice: "Me e e..." (Agrega escueta, trágicamente: "Muere"). *Stéfano* como obra de nuestra dramática, configura, por formulación y esencialidad el "grotesco criollo" por antonomasia.

Cremona

Cremona se conoce primero como obra breve. El propio autor al disponer la reposición, nos entera: "Escribí esta pieza en Italia (L'Isola Verde), Nápoles y la estrené en nuestro teatro Apolo en 1932, en una bella y desafortunada circunstancia. Era corta, sólo un plan. La alargué porque algunos de sus personajes, condenados a mutismo, pobrecitos... en las noches aullaban".

En la primera versión, que se conoce el 14 de octubre del año citado, los dos papeles principales se encuentran a cargo de Eloy Álvarez (Cremona) y Francisco Chiarmiello (Nicola). Olinda Bozán interpreta a Antonio, un muchacho de 16 años. Ante los "aullidos" de algunos personajes que, sin letra, se empeñan en hablar, Armando Discépolo retoma el viejo libreto y empieza a ampliarlo hasta alcanzar las dimensiones de una obra extensa. El nuevo texto casi sube a escena en 1968, animado por el elenco del Teatro Nacional Cervantes. Aparecen algunos inconvenientes y el propósito se posterga. Seguidamente desde el Teatro Municipal General San Martín se le pide el libro, pero nuevos problemas que el autor no consigue desentrañar, van retrasando el montaje. Hasta que, ya cansado y muy molesto por lo que estima un manoseo desconsiderado, Discépolo decide retirar la obra y escribe unas páginas que publica Argentores, en la segunda quincena de agosto de 1970. En un reportaje que se le hace por entonces, don Armando explica: "*Cremona* ha vuelto a mis manos y quién sabe si se estrenará algún día, al menos mientras yo viva". Finaliza con un rasgo de humor auténticamente tragicómico: "Por ahí la eligen para conmemorar el centenario de mi nacimiento, dentro de 17 años".

Las carillas que escribe y publica llevan por título: "Por qué retiré *Cremona*". Como subtítulo alertante, coloca: "Historia larga y tristísima". En ellas pasa reseña a todo lo ocurrido con su obra y concluye: "He escrito estas atosigantes páginas apesadumbrado, con agrio disgusto, pero no podía callar. Tristísimo. ¿Servirá para algo?". Felizmente sí sirve. Así es como después de la situación tan

desagradable (tristísima), que se le ha hecho vivir a don Armando, la obra llega al escenario de la sala mayor (la Martín Coronado) del Teatro General San Martín el 24 de mayo de 1971. Sobre una escenografía estupenda de Saulo Benavente, Roberto Durán ha dirigido, con minuciosidad hasta en los menores detalles, un conjunto de artistas sobresalientes, encabezado por Fernando Vegal (Cremona) y Osvaldo Terranova (Nicola). Lamentablemente, Armando Discépolo sólo ha podido asistir a algunos ensayos, pues fallece cuatro meses antes del estreno, que significó todo un verdadero acontecimiento artístico.

El propio autor señala que su "grotesco en seis luces", como lo califica, "es la historia de un hombre bueno, que no sirve para nada, como ocurre con muchos hombres buenos". Se refiere a Cremona, un italiano inmigrante, ya maduro (50 años), que se gana malamente la vida como "masitero" ambulante. Adelanta que no es una obra optimista y acota: "Un lujo que nunca me pude dar". La frase nos recuerda otra, de Federico García Lorca, quien dice al referirse a su libro *Poeta en Nuera York:* "Con estos poemas no quiero daros miel porque no tengo, sino arena o cicuta y agua salada".

En *Cremona,* Discépolo se aparta del "conventillo" simplemente colorido y gracioso y, sin desechar del todo tan ricos elementos, ahonda en los conflictos de los seres que lo habitan y es, desde el juego de contrastes, que surge y se impone el sentido tragicómico, grotesco. A los inquilinos que no participan directamente en la acción, los utiliza como coro. "No tienen letra –subraya–, son mimos. Cuando estos mimos no molesten a los que se angustian hablando, aparecerán, postergados, con su llanto y con su risa; contenidos". Se abre paso su segura visión de capacitado director de escena.

Si Cremona es un personaje típico de "grotesco criollo", con Nicola asoma otro nivel, el amoroso, el pasional, que caracteriza a la especie de origen italiano. El nuevo plano, en triángulo, por supuesto, lo forman Nicola, Cecilia, su mujer, y don Carlito, el amante consentido. Estos dos personajes no aparecen en la obra, pero su alusión incide decididamente en la pericia del "grotesco" a la italiana. Nicola justifica la situación ante *Cremona*: "Soy un marido civilizado, de la nueva escuela, y sobre todo, un marido que quiere a su mujer, y se lo demuestra, sin macanas antiguas".

Las "seis luces" –momentos de un tiempo preciso– que componen *Cremona,* son testimonios elocuentes del espíritu atormentado y socavante (defendido a fuerza de talento) de Armando Discépolo.

Relojero

Si bien el nombre de Armando Discépolo reaparece en una cartelera a comienzos de 1971 con *Cremona*, ya ha quedado dicho que es la ampliación y versión definitiva de una pieza breve que se conoce en 1932. Por ello, *Relojero*, grotesco en tres actos, que se estrena en el antiguo teatro San Martín (se levantaba en la calle Esmeralda al 200 y fue demolido), el 23 de junio de 1934, es la obra que cierra la creación dramática original de Armando Discépolo. Tal vez molesta un poco su extensión (como extraña la de *Cremona*), después de lo ceñido de *Stéfano*, pero no llega a perder fuerza ni interés. Se trata de un desarrollo mucho más amplio. Daniel y Bautista son dos hermanos, ya maduros, casados y con hijos, los cuales, cada uno en su dedicación, bregan por el mantenimiento y la orientación de los suyos. Daniel es relojero, y Bautista corretea fruta seca ("avellanas, almendras... pero el primer renglón, nueces"). Si el lenguaje de *Mateo* gira de alguna manera en torno a la actividad de cochero de plaza de don Miguel (y de su pesadilla: el automóvil), y en el de *Stéfano* domina lo musical, en *Relojero* Daniel actúa con una mentalidad que se centra en su oficio. En un momento dado pide a su mujer, Irene, que se dé cuerda (pues a su juicio se halla detenida en el tiempo) y, al contemplarla con los brazos extendidos y en cruz, protesta: "Siempre está en las nueve y cuarto".

El hogar de Daniel entra en crisis familiar, se desmorona y, por reflejo e influencia, ocurre otro tanto en el de Bautista. En una circunstancia, Irene pregunta a su marido, confundida: "¿Reís o lloras?". Daniel contesta rápido, dando la clave de lo grotesco: "Las dos cosas. Como ocurre siempre... a todos". El desbarranco es total y Andrés, uno de los hijos de Daniel más apegado al sentir de su padre, expresa: "Hay un solo modo de vivir con decencia absoluta: en el hambre y desnudo". Señala: "... Si has comido bien, a alguien le has sacado parte de su comida, alguien se ha quedado con hambre por vos...". Relojero es de 1934, cabe recordarlo porque las mismas resonancias amargas están llegando por entonces en los tangos de Enrique Santos Discépolo (*Yira yira*, 1930; *Qué sapa, señor*, 1931; *Cambalache*, 1935). La etapa (con otros testimonios igualmente válidos), queda para siempre convertida en "forma", desde el hondo concepto pirandelliano, en los desazonados "grotescos criollos" de Armando Discépolo y en los poemas desgarrantes que contienen los tangos de su hermano, el pequeño y tan profundo Discepolín.

a - Lo grotesco

Lo grotesco es una estructura. Podríamos designar su índole con un giro que se nos ha insinuado con harta frecuencia: lo grotesco es el mundo distanciado.

Pero esta afirmación requiere todavía algunas explicaciones. Podría decirse que el mundo del cuento de hadas, visto desde afuera, es extraño y exótico. Pero no es un mundo distanciado. Para que así sea deben revelarse de pronto como extrañas y siniestras las cosas que antes nos eran conocidas y familiares.

Es, pues, nuestro mundo el que ha sufrido un cambio. La brusquedad y la sorpresa son partes esenciales de lo grotesco, que en poesía, surge en una escena o en una imagen movida. Igualmente, las representaciones en las artes plásticas no destacan un estado estático, sino un acontecer o un momento "significativo" (Ensor) o por lo menos, como en Kubin, una situación que rebosa de tensiones amenazantes. Con ello se obtiene al mismo tiempo, una definición más precisa de la índole de la extrañeza. El estremecimiento se apodera de nosotros con tanta fuerza porque es nuestro mundo cuya seguridad prueba ser nada más que apariencia. Sentimos, además, que no nos sería posible vivir en este mundo transformado. En el caso de lo grotesco no se trata del miedo a la muerte sino de la angustia ante la vida. Corresponde a la estructura de lo grotesco el que nos fallen las categorías de nuestra orientación en el mundo.

WOLFGANG KÄISER
Lo grotesco

... La reflexión no se esconde, no permanece invisible; es decir, no permanece casi como una forma del sentimiento, casi como un espejo en el que el sentimiento se mira, sino que se pone ante él como un juez, lo analiza, desapasionadamente y descompone su imagen. Sin embargo, de este análisis, de esta descomposición, surge o emana otro sentimiento, aquel que podría llamarse, y yo lo llamo así, el sentimiento de lo contrario.

LUIGI PIRANDELLO
El humorismo

No se trata hoy, en nuestro siglo, de lo grotesco como categoría estética a la par de lo bello o lo sublime o lo feo. Se trata del grotesco como especie

teatral donde íntimamente mézclanse los elementos antinómicos, a diferencia de lo que ocurría en el drama romántico, la simple alternancia de lo trágico y lo cómico.

José María Monner Sans
Pirandello y su teatro

El grotesco es el arte de llegar a lo cómico a través de lo dramático.
Armando Discépolo

b - Pablo Podestá

Pedro Podestá y María Teresa Torterolo, dos animosos jóvenes genoveses que han enfilado separadamente rumbo a América en procura de fortuna y felicidad, se encuentran en Montevideo, se enamoran y se casan. Pronto cruzan el ancho Río de la Plata y se afincan en Buenos Aires. Más concretamente: tienen un almacén en pleno barrio de San Telmo. Por eso los dos primeros vástagos del matrimonio son argentinos: Luis y Jerónimo. Aunque a este último durante algún tiempo se le creyó uruguayo al ser llevado a Montevideo cuando apenas cuenta un mes. ¿Por qué ese retorno a la otra banda? Los Podestá se sobresaltan cuando escuchan el rumor de los mazorqueros de Rosas que concurren al almacén, respecto a que si entra Urquiza en Buenos Aires (se está en 1851), lo primero que hará será mandar degollar a todos los "gringos". Ya por entonces se utilizaba la guerra psicológica. El caso es que, otra vez en Montevideo, don Pedro y doña María Teresa siguen dando hermanos a los dos pequeños argentinos. Siete "botijas" se van agregando, hasta alcanzar a nueve. Pablo (Cecilio Pablo según los registros) es el benjamín de la familia. Nace el 22 de noviembre de 1875, a veintiocho años de su primer hermano, el porteño Luis. Repite, con cierto énfasis, que sólo fue quince días a la escuela primaria, pero a los 8 años es ya un gimnasta consumado en el circo familiar que comanda y alienta José Juan (Pepe, el futuro Pepino 88), y a los 9 años compone con dos de sus hermanos el "terceto de los cóndores", que vuela de trapecio en trapecio haciendo contener el aliento del público. A los 15 años cae precisamente de un trapecio al fallar en un salto, y el accidente casi le cuesta la vida. La recia contextura física le permite superar el mal trance y reponerse antes de lo previsto.

En una de las fotografías de la época se descubre a Pablo entre los

guitarreros que aparecen en *Juan Moreira*, de Gutiérrez, pero deben pasar varios años antes de que se convierta en un gran actor de nuestro teatro. Se destaca animando el Manuel de *La piedra de escándalo*, el exitoso drama de Martín Coronado, y el don Indalecio de *¡Al campo!*, la no menos triunfal comedia de Nicolás Granada. A Pablo le apasiona la música y sin haber estudiado, toca, con buen dominio, la guitarra y el violoncello.

Además compone de oído y una muestra de su capacidad es el "estilo" que le pertenece y él mismo canta en la escena primera del segundo acto de *La piedra de escándalo*, ya nombrada. Le gusta pintar, aunque lo hace de manera elemental. Es un espíritu sensible contenido en un físico recio, bien trabajado, vigoroso. Muy variados son los personajes que integran su rica galería escénica: desde el pintoresco Pucho, reo y milonguero de *Fumadas*, sainete de Enrique Buttaro, hasta la imagen rústica, casi primitiva, del León de *La montaña de las brujas*, poema trágico de Julio Sánchez Gardel. Pero en ninguna de sus personificaciones alcanza la exactitud en el trazo y la hondura psicológica del don Zoilo de *Barranca abajo*, el drama de Florencio Sánchez. Por entonces (1905), Pablo es un mozo fornido de 30 años y, según los testimonios, logra una interpretación magistral del "viejo Zoilo" –gaucho atropellado por un medio abusón y prepotente, y muy quebrado por graves problemas familiares–, último personaje que habrá de animar en su carrera de actor.

Ocurre sobre el escenario del teatro Olimpo, de Rosario. La actriz Felisa Mary, que actúa a su lado, lo cuenta a Edmundo Guibourg. Pablo empieza a hacer repetidas pausas en su ya silencioso gaucho, mientras se le agrandan los ojos de manera desmesurada y, al hablar, sus palabras tienen "como soplos de tragedia". De la tragedia que está viviendo su espíritu acosado por el desorden mental que finalmente se impone. En su desvarío anuncia que se propone comprar varios teatros, entre ellos el Cervantes, de Buenos Aires, y por eso el regreso es presuroso. Lo hace escoltado por los compañeros y amigos del elenco, que lo cuidan cariñosamente. Se está a mediados de 1919. Con la excusa de que el doctor Gonzalo Bosch, también autor dramático, desea leerle la última obra que ha escrito, se le conduce hasta la clínica del eminente psiquiatra, y allí queda internado durante casi cuatro años. Hasta que fallece el 26 de abril de 1923, a los 47 años de edad.

Pablo Podestá es, sin la menor duda, el gran actor con que cuenta la etapa más sobresaliente de la escena nativa durante las tres primeras décadas del siglo.

c - Teatro Cervantes

María Guerrero (1868-1929) y Fernando Díaz de Mendoza (1862-1930) son dos grandes intérpretes de la escena española, que se han enamorado de la Argentina y quieren dejar en Buenos Aires el testimonio permanente de su cariño. Han obtenido éxitos memorables entre nosotros y, para retribuir todo el afecto que se les brinda, deciden levantar un teatro a la medida de sus altos sueños. Son dos artistas, dos seres líricos. Lo demuestra una vez más el hecho de que resuelvan construir una hermosa sala a trasmano de la calle Corrientes –esquina de Córdoba y Libertad– que, en lugar de las líneas más habituales, posea características perfectamente definidas. En lo interno, tiene que ser igual al teatro Español, de Madrid, y su frente debe constituir una réplica exacta de la Universidad de Alcalá de Henares (provincia de Madrid). Arte y sabiduría aunados para dar forma a una verdadera obra de arte arquitectónico que lleve, por si fuera poco, el nombre más glorioso de las letras castellanas: Cervantes. En 1919 se inicia la construcción con todo entusiasmo, y la magnífica actriz hispana no deja de promover, en los viajes que hace a su patria, el envío de elementos para su obra. De Valencia llegan azulejos; de Sevilla, butacas, bargueños para los antepalcos, rejas y espejos; de Madrid, ricos tapices. Casi toda la península aporta algo significativo.

En lo arquitectónico se articula, con sabio equilibrio, la filigrana gótica y el renacimiento español, inspirándose en célebres monumentos hispánicos.

El 5 de setiembre de 1921 se inaugura, por fin, el Teatro Cervantes, con un espectáculo que la prensa en general califica como un dechado de arte auténtico. El elenco, encabezado por María Guerrero y Fernando Díaz de Mendoza (los "dueños de casa", nunca mejor nombrados), anima en esa velada inaugural, que resulta apoteótica, *La niña boba*, la tan jugosa comedia de Lope de Vega. Luego van subiendo a escena otras obras singulares como *Locura y santidad*, de Tamayo y Baus, y *La dama de armiño*, de Luis Fernández Ardavín. Sin embargo, los artistas hispanos, que mucho saben de arte pero escasamente de economía, pronto se ven cercados y acosados por las deudas a que los lleva el mantenimiento de una sala de magnitud semejante. Todo es consecuencia de una decisión anterior. Como el dinero no alcanza para solventar totalmente las obras proyectadas, deciden vender localidades en propiedad. Y lo que en un principio resulta una solución brillante se va convirtiendo en una trampa, dado

que las localidades que restan vender para cada función no alcanzan para cubrir tan solo los gastos de un elenco de la importancia que el teatro requiere. La sala pasa por varias manos hasta que, la intervención de Enrique García Velloso ante Marcelo T. de Alvear, presidente de la República (que apoya la idea con entusiasmo), en 1928, el Teatro Cervantes pasa a ser propiedad del Estado.

d - Enrique Santos Discépolo

Enrique Santos Discépolo nace en Buenos Aires el 27 de marzo de 1901. Es casi catorce años menor que su hermano Armando. Se inicia muy joven como actor (bajo el seudónimo de E. Santos), y a los 18 años estrena su primera obra como autor, *Los duendes*, farsa escrita con el colaborador de su hermano, Mariano Sozio, más conocido como Mario Folco. Dos años después presenta *El señor cura*, drama inspirado en un cuento de Guy de Maupassant, que ha escrito con la colaboración del actor Miguel Gómez Bao. El mismo año se conoce *El día sábado*, comedia que le pertenece por entero. Sigue participando como actor y produciendo, solo o con colaboradores, un sainete, dos comedias, cuatro "piezas", un "grotesco", dos revistas musicales y tres películas. El repertorio de la primera etapa es olvidable hasta llegar a *El organito*, "grotesco" que escribe con su hermano Armando y se estrena en 1925. En 1931 presenta *Caramelos surtidos*, bajo su sola firma y dos años después figura como traductor y adaptador, con su hermano Armando y Ricardo Hicken, de *Wunder Bar*, comedia de Farkas y Herczeg, en la que anima, con gran suceso, al pintoresco protagonista. De 1949 data *Blum*, que le pertenece con la colaboración de Julio Porter, y se hace cargo del personaje principal. Trabaja también con Porter en el argumento de *El hincha*, película que dirige y en la que corporiza al burlesco antihéroe, conocida en 1951, pocos meses antes del fallecimiento de Discepolín. Autor teatral sobresale, únicamente, por su aporte en *El organito*. Norberto Galasso, sin embargo, pone en duda que los "grotescos" de Armando pertenezcan por completo a éste, y expone su recelo referido a que, posiblemente, Enrique haya participado activamente en ellos, aunque su nombre no figure. El recelo es muy riesgoso pues, aparte de algunas alusiones que pueden resultar sugestivas, nada más, no se poseen elementos de prueba valederos.

Consultado Edmundo Guibourg al respecto, que fuera amigo de ambos autores, no trepida en negar la posibilidad. Sin restar méritos, de ninguna manera a Enrique, pues mucho lo admira, Guibourg asegura que Armando no necesita por entonces de su hermano para escribir los "grotescos" en cuestión. Todo nos lleva a pensar que Enrique realiza en el tango lo que Armando logra con el "grotesco criollo": captar y condensar, de manera entrañable y por ello tragicómica, el desasosiego y las angustias de una etapa de nuestra realidad político-social, que se caracteriza por el fracaso de los empinados sueños del inmigrante (como individualidad y masa), y sus dolorosas consecuencias. Existe, es cierto, una comunicación subterránea, medular, que por momentos aflora en ambos, mientras se expresan con sus lenguajes respectivos. En *Stéfano*, de Armando, por ejemplo, que se estrena en 1928, el protagonista confiesa su impotencia con amargura: "El canto se ha perdido; se lo han yevao. Lo puse en un pan... e me lo he comido. Me he dado en tanto pedazo que ahora que me busco no m'encuentro". Finaliza: "Uno se cré un rey... e lo espera la bolsa". Enrique, por su parte, dice en *Quien más... quien menos*, tango que se conoce en 1934: "Me levanté pa'que me vieras cómo estoy, / yo que pensaba ser un rey...". Concluye: "Quien más... quien menos... pa'mal comer! /somos la mueca de lo que soñamos ser".

Confrontando los grotescos de Armando con los hondos poemas en 2 x 4 de Enrique sorprende, en verdad, la consubstanciación íntima que existe en los dos creadores. Coinciden ambos, felizmente, en *El organito*, y ello debe alegrarnos sobremanera pues, como lo indica José Barcia, la obra es "una verdadera presa de la literatura dramática y cuya perdurabilidad no será amenazada nunca por ninguna moda ni dejará de suscitar el estremecimiento del espectador de cualquier tiempo y latitud". Juicio cabal, y así ha quedado demostrado en cada una de las versiones del "grotesco" a las que se ha podido asistir en estos últimos años.

Enrique Santos Discépolo fallece en la Capital Federal el 23 de diciembre de 1951, con sus 50 años tan intensamente trajinados y con tanto talento.

e - Cronología teatral de Armando Discépolo

1910 *Entre el hierro*, 3 actos.
1911 *La torcaz*, 1 acto.
El rincón de los besos, 1 acto.
1912 *La fragua*, 3 actos.
Edición de *El viaje aquel*, 1 acto.
1916 *El reverso*, diálogo.
1919 *El vértigo*, 2 actos.
1923 *Mateo*, 3 cuadros.
Hombres de honor, 3 actos.
1924 *Muñeca*, 2 actos.
1925 *Babilonia*, 1 acto.
1926 *Patria nueva*, 1 acto.
1928 *Stéfano*, 1 acto y epílogo.
1929 *Levántate y anda*, 3 actos.
1931 *Amanda y Eduardo*, 9 cuadros. (Se estrena en Barcelona. En 1933 se conoce en Buenos Aires).
1932 *Cremona*, 6 luces. (El "grotesco", ampliado, se repone en 1971).
1934 *Relojero*, 3 actos.

En colaboración con Enrique Santos Discépolo:

1925 *El organito*, 1 acto.

En colaboración con Rafael José De Rosa (1884-1955) y Carlos Obiglio:

1912 *Espuma de mar* (opereta), 3 actos.

En colaboración con Rafael José De Rosa y Francisco Payá (1879-1929):

1915 *El guarda 323*, 1 acto.

En colaboración con Rafael José De Rosa:

1921 *Mustafá*, 1 acto.
El príncipe negro, 3 actos.
1922 *L'Italia Unita*, 1 acto.
1924 *Giácomo*, 3 actos.

Con la colaboración de Rafael José De Rosa y Mario Folco (Mariano Sozio, 1881-1941):

1914 *El novio de mamá*, 3 actos.
Mi mujer se aburre, 3 actos.
1916 *El movimiento continuo*, 3 actos.
La ciencie de la casualitat, monólogo.
1917 *Conservatorio "La Armonía"* 3 actos.
El chueco Pintos, 3 actos.
1918 *La espada de Damocles*, 3 actos.
1920 *El clavo de oro*, 3 actos.

En colaboración con Federico Mertens (1886-1960) y Francisco Payá:

1915 *El patio de las flores*, 1 acto.

Traducciones y adaptaciones (bajo su sola firma o con distintos colaboradores).

1930 *Fin de jornada* (N. Ptachnicoff y R. C. Sheriff).
Fábrica de juventud (N. Ptachnicoff y Tolstoi).
1933 *Wunder Bar* (K. Farkas, F. Herczeg, Ricarto Hicken y Enrique Santos Discépolo).
1936 *Esta noche se recita improvisando*, de Luigi Pirandello.
1937 *La nueva colonia*, de Luigi Pirandello.
1938 *La fierecilla domada*, de William Shakespeare.
1939 *Sol de Méjico* (A. Mouezy, Eon, A. Willimetz).
1948 *Enrique IV*, de Luigi Pirandello.
1949 *Julio César*, de William Shakespeare.
1950 *El inspector*, de Nicolás Gogol
1951 *Las voces de adentro*, de Eduardo de Filippo.
1957 *Así es si le parece*, de Luigi Pirandello.
1962 *Las tres hermanas*, de Antón Chéjov.

f - Cronología teatral de Enrique Santos Discépolo (original y en colaboración)

1918 *Los duendes*, 1 acto. Con Mario Folco (Mariano Sozio).
1920 *El señor cura*, 1 acto. Inspirado en el cuento de Guy de Maupassant, con Miguel Gómez Bao.
Día feriado, 1 acto.
1921 *El hombre solo*, 1 acto. Con Miguel Gómez Bao.
1922 *Páselo, cabo*, 1 acto. Con Mario Folco.
1923 *Entre ceja y ceja*, 1 acto. Con Carlos Calderón.
1925 *El organito*, 1 acto. Con Armando Discépolo.
1931 *Caramelos surtidos*, 1 acto. (Repuesta en 1960 en arreglo de Eduardo Pappo). Alberto Castellano figura como "instrumentista".
1941 *Blancanieves y los 8 ministros*, revista. (Con Manuel Meaños y Roberto Ratti).
Una revista de amor, revista. Con Manuel Meaños y Roberto Ratti.

1949 *Blum*, 2 actos. Con Julio Porter.

Traducciones y adaptaciones

1927 *El azar se divierte*, 1 acto.
1933 *Wunder Bar*, 3 actos. K. Farkas, F. Herczeg, Ricardo Hicken y Armando Discépolo.

Películas (libros originales y en colaboración).

1943 *Cándida, la mujer del año*. Con Manuel Meaños y Marcelo Menasché.
1949 *Yo no elegí mi vida*.
1951 *El hincha*, con Julio Porter.

En la Biblioteca de la Sociedad General de Autores de la Argentina, Argentores, existe un libreto mecanografiado de *Mascarita*, que figura como "una escena" y pertenece a Enrique Santos Discépolo. Tiene la fecha mayo de 1924 (¿de la copia?) y, en la última página, la firma autógrafa del autor. Una leyenda escrita en la tapa con lápiz rojo, ya muy endeble, advierte: "No fue estrenada".

Samuel Eichelbaum o la introspección

capítulo 11

El tercero

Con Samuel Eichelbaum se incorpora el nombre que falta para encabezar, representar y esencializar de la manera más cabal, la etapa del teatro nativo que refleja la madurez alcanzada por nuestra dramática. Los otros dos autores Francisco Defilippis Novoa (o la vanguardia) y Armando Discépolo (o el "grotesco criollo"), ya han quedado tratados en los capítulos que les fueron dedicados en forma especial. Oportunamente Eichelbaum figura en último término del terceto autoral no debido a una escala de merecimientos (la valorización es la misma, más allá de las líneas distintas que individualizan la labor de cada uno), sino a que, a pesar de que la iniciación sobre un escenario de Buenos Aires ocurre en 1919 (con *En la quietud del pueblo*), el mismo año de la presentación de Defilippis Novoa en una cartelera porteña *(El diputado por mi pueblo)* y a casi una década del primer estreno de Discépolo (*Entre el hierro*, 1910), es, de los tres, el autor que penetra más hondamente con su producción en la segunda mitad del siglo, hasta ver en escena *Subsuelo*, en 1966, un año antes de su fallecimiento.

El período que cubre Eichelbaum con su dramática cruza el lapso que asoma a los años treinta, y prosigue a lo largo de tres décadas particularizantes con respecto al ámbito y al clima que se viven. Mientras Defilippis Novoa da los primeros pasos dentro de la dramática costumbrista imperante, hasta descubrir la senda propia que lo lleva a la búsqueda de su teatro de vanguardia, y Discépolo, en lo más caracterizante de su tarea, ahonda en las frustraciones y fracasos de los personajes del ciclo inmigratorio y penetra en el desasosiego del "grotesco criollo", Eichelbaum parte casi de la misma meta y debe transitar por parecida pista de la historia (superando el tramo), e impone una nueva manera de indagar en los seres hasta desentrañarlos con advertible fruición y poner ante el espectador, algo azorado en un comienzo por las audacias, los laberintos psicológicos en los que se pierden y a veces se reencuentran.

Imagen y personalidad

Existen numerosos testimonios sobre la figura y el carácter de Eichelbaum, con la acentuación de algunos rasgos. César Tiempo, amigo y camarada de siempre, se refiere a su "voz de fagot (que) nada tenía que envidiar a la de Sténtor", y Edmundo E. Eichelbaum, su hijo *Mondy*, remarca conmovido: "Su voz es una de las imágenes suyas que perduran más poderosamente dentro de mí". Lo recordamos serio, reconcentrado, pero afable y cordial, y con un mechón de pelo rebelde cayéndole sobre la frente amplia y bien arquitecturada. Si sonríe se ilumina su rostro y los ojos sonríen también tras los cristales de los lentes. Al reír es espontáneo y ruidoso, seguramente por la fuerza tonante de su voz a la que alude Tiempo. El maestro Alberto Gerchunoff facilita su testimonio: "De aspecto adusto, de una profunda taciturnidad interior que denunciaba su prematura madurez, silencioso a veces hasta el mutismo, locuaz en ocasiones hasta llegar a la amplitud de la disertación, interesaba apenas se empezaba a tratarlo". Arturo Cerretani lo califica "antonomásticamente analítico", y lo describe "hosco, escudriñador, extraordinariamente fatalista, meditativo, atormentado y sereno". Todo esto bien dosificado, aunque no siempre por partes iguales, va acercándonos a la figura y la personalidad, tan vigorosas, de Samuel Eichelbaum. Mondy recuerda que, "campeón de billar, jugador de truco, conocedor y conocido de todos los rincones ciudadanos, sus amigos no eran sólo intelectuales y artistas". Aclara como para dar a entender que no todo era adustez, hosquedad y tormento: "Los músicos del tango fueron sus amigos. Y si Troilo lo bautizó por reiteración 'Don Muelsa', era por la fraternidad porteña, nochera y bolichera que los unía". Debe tomarse como una de las condecoraciones más gratas que mereció el autor de *Un guapo del 900*. Pichuco, el *dogor* por excelencia, le brinda el título nobiliario (y, por ser de extracción real, al *vesre*, al revés, como corresponde), para ser usado entre los amigos *porteñeros* de Don Samuel. Ariel Absalón, destacado actor argentino que allá por 1948 se encuentra en Chile, filmando con Ben Ami la película *Esperanza*, recuerda ahora que de improviso se incorpora al grupo Don Muelsa (como lo nombra también con gran afecto) y, por las noches, después de las habituales partidas muy reñidas de billar o de truco, como el celebrado autor de *Pájaro de barro* sólo duerme cuando es ya de día, en ocasiones va hasta su

habitación y allí le lee, hasta bien entrada la madrugada, escenas de la obra que está escribiendo para que el gran actor judío la estrene en Nueva York. Se trata de *Dos brasas*, y ya volveremos sobre ella.

Pablo Palant, que lo admira profundamente, escribe: "... Planea una indestructible voluntad de ser fiel a sí mismo, de servir y servirse, de ser siempre uno y todos, en libertad. Esa voluntad y esa libertad son las dos constantes más poderosas de su talento tan singular...". Tiempo define: era "un talento en ascuas, insobornable e inimitable".

Trayecto

Samuel Eichelbaum nace "en un kibutz entrerriano de Villa Gobernador Domínguez" (indica el forzosamente inevitable César Tiempo), el 14 de noviembre de 1894. "Mi padre era chacarero –certifica el propio Eichelbaum–, mas nunca fue hombre de trabajar la tierra, ya que era mecánico de la armada rusa". Amplía: "Llegó a la Argentina con la segunda inmigración judía de 1889". Es a partir de ese momento que las raíces del futuro Don Muelsa empiezan a hundirse en procura de los zumos de la feraz tierra de Entre Ríos.

Asevera que a los trece años ya tiene escrita una pieza, a la que nombra como *El lobo manso* (que, al parecer, y según otras informaciones, ha producido a los siete años). Tiempo habla, asimismo, de una "farsa escénica" que crea con un tal Samuel Glaserman (otro muchacho con aspiraciones autorales, seguramente), cuyo título no registra. Lo cierto es que tiene doce años cuando hace una escapada a Rosario (provincia de Santa Fe), con el objeto de intentar la colocación, en algún teatro de dicha ciudad, de la ya aludida *El lobo manso*, sin resultado. Recién habrá de ponerse en contacto con el público cuando, a los dieciocho años, un conjunto de aficionados de la colectividad judía le estrena *Por el mal camino*, traducida previamente al yiddish. Aunque la verdadera iniciación oficial sucede en 1919, sobre un escenario porteño.

Desde entonces no cesa su creación dramática, que se dedica, de manera primordial y acuciante, a abordar conflictos de "conciencias y subconciencias", al decir agudo de Alfredo de la Guardia. Según, lo establece Bernardo Canal Feijóo, "en el drama echelbaumiano sólo acontece en substancia una cosa. ¡Pero de qué envergadura! Es siempre una historia de seres que, de pronto, en

un momento dado, se descubren, se encuentran a sí mismos". En cuanto a influencias, el propio Eichelbaum señala, con notable fastidio, que según se producen los estrenos de sus obras, los críticos hablan de O'Neill, de Peyret-Chappuis, de Lenormand, de Chéjov. Como clave suprema e inamovible, de la Guardia nombra a los tres grandes padres indudables de Eichelbaum: Dostoievski, Ibsen y Strindberg. Argumenta: "Del primero, del descubridor de las más bajas heces del alma, tiene el largo sondeo psicológico; del gigante noruego, una inclinación al 'teatro de ideas' y su misma confianza en un mundo donde impere el 'espíritu de la verdad y de la libertad'; del trágico de *La danza macabra,* la amarga densidad humana de sus personajes". De ellos proviene, sin duda, el aliento creador, que impulsa a nuestro autor. Es de destacar que a pesar de esos tremendos grandes padres incitadores, distantes en el tiempo y en el espacio, que podrían haber originado una producción desarraigada y extraña, el teatro de Eichelbaum contiene vigorosos jugos nutricios propios e identificantes. El autor no necesita evadirse de su ámbito (el país, el medio, la gente), y únicamente en un par de circunstancias (*Dos brasas* es una, y muy especial, como se ha visto; la otra es *Un cuervo sobre el imperio*), recurre a una ubicación ajena al medio y su contorno. Se ha dicho que muchas de sus obras se explican y afirman en las teorías psicoanalíticas de Sigmund Freud, pero entendemos que se repite lo sucedido en Francia a Henry H. Lenormand. El autor de *Los fracasados* tenía escritos ya varios de sus dramas cuando pudieron llegar hasta él, algunos de los trabajos apenas frecuentados por científicos especialistas de la materia. Todos estos elementos tan preciosos, han de haber servido posteriormente a Eichelbaum para afirmar y enriquecer sus inquietudes humanas y sus intuiciones de artista muy alerta. Es un fino rastreador, aunque no de almas simples y fáciles de transitar, sino de abismos abiertos entre montañas, ocultos a veces por nubes bajas y espesas, que enturbian y distorsionan las imágenes, y para zambullirse y escarbar en ellas se necesita, más que la pericia del psicólogo, el afilado escudriñar del psicoanalista. Empero, y lo deja anotado también de la Guardia, es posible que Eichelbaum deba mucho más al empecinamiento del taladrar dostoievskiano, que a los estudios de Freud. Sin descartar, los aportes que, a cierta altura de su creación, puede haber recibido nuestro autor de las teorías sobre psicología abismal expuestas por el gran sabio austríaco.

Existencial

A *Mondy* Eichelbaum le preocupa y rechaza que el teatro de su padre sea calificado como meramente psicológico. Insiste en que es "existencial", pues "sus personajes tienen todas las dimensiones de la persona, como individuo y como ser social". Sucede que lo denominado "psicológico" en nuestra dramática, queda por lo común en lo más exterior, sin alcanzarse nunca los planteos de esencia y existencia a los que llega Eichelbaum. "Cualquier suceso, por insignificante que sea –confía el creador de *Soledad es tu nombre*– me induce a bucearme obstinadamente". De ese origen profundo parten ciertas resoluciones tomadas por los personajes y que escapan a lo simplemente psicológico pues contienen, a la vez, problemas de integridad, de conducta.

Iniciación formal

Eichelbaum nos ubica en la médula candente de su dramática cuando expresa: "Soy un maniático de la introspección". Después de los intentos iniciales (*El lobo manso* y *Por el mal camino*), *En la quietud del pueblo* facilita por fin la presentación en una cartelera porteña. El estreno lo ofrece el 20 de agosto de 1919 la compañía que encabezan Enrique Muiño y Elías Alippi, en el teatro Buenos Aires. El comienzo es halagador y promisorio para el joven autor que está por cumplir veinticinco años. Durante la temporada siguiente se conocen tres piezas: *Crainqueville,* 1 acto; seguidamente, *Un romance turco,* primer sainete, también 1 acto, que escribe en colaboración con Pedro E. Pico y, finalmente, el título que en verdad importa: *La mala sed.* Es un drama en 3 actos que la compañía Angelina Pagano-Francisco Ducasse, que actúa en el teatro Apolo, presenta el 29 de octubre de 1920. De esta obra parte, como a borbotones, el cauce caudaloso del teatro echelbaumiano. Con el correr de las aguas, siempre socavantes, turbulentas y arremolinadas, va ampliando las márgenes con la profundización de personajes en conflicto, ya por la intervención de fuerzas instintivas irrefrenables; ya por la presencia de seres tercos, ariscos, que se mantienen aislados y rechazan la posible dicha; ya por la presencia de arquetipos dramáticos con un acendrado concepto de la lealtad, particularmente frente a sí mismos, y que se empecinan en imponer a cualquier costa.

La mala sed

La mala sed posee el doble mérito de su creación y el de haber provocado el artículo de José León Pagano, autor notable y crítico severo, que se coloca como prólogo a la edición de la obra (*La escena,* año III, N° 126, el 25 de noviembre de 1920), a menos de un mes del estreno.

Pagano señala que "cuando los jóvenes, hoy apenas iniciados en la vida teatral, sólo se preocupan en imitar a los peores modelos en el arte de ganar dinero, olvidados por completo de la belleza, Samuel Eichelbaum se atreve a imaginar y escribir obras sin más objetivo que el de satisfacer su pura pasión estética". Añade, rotundo: "Es un artista entre mercaderes".

A seis décadas del artículo de Pagano y con la perspectiva que facilita el manejo coherente de todo el repertorio dramático de Eichelbaum se observa que, en efecto, existe en el autor una "pura pasión estética", pero que le vale para definir y articular una preocupación profunda por los seres a los que sorprende y analiza en pleno conflicto. Su arte no es puramente esteticista, ni gratuito –como podría entenderse por lo dicho–; de serlo habría quedado detenido en el tiempo, envejecido, como el de otros autores de la época, y si las mejores piezas se mantienen en vigencia es, precisamente, por el recio contenido humano que las substantiva, conmueve y sobresalta. Pagano indica que *La mala sed* es un drama fatalista. Comenta: "Se trata de instintos sexuales extraordinariamente dominantes, que de padres a hijos se transmiten, en mujeres y varones". Cerretani, por su parte, subraya: "La lucha es intensa e inútiles son los esfuerzos de la voluntad. Eso precisamente da origen al drama: la importancia de la voluntad". Atilio confiesa a don Guillermo, su padre, que quiere profundamente a Elsa, su esposa, pero "la sangre y la carne obedecen como un perro demasiado sediento al llamado del amo". Se mortifica porque, a pesar de ese cariño, "no tardaba en mofarse la mala sed". Prosigue: "No hay hombre, papá, que haya sufrido lo que yo". Atilio ignora todavía que esa "mala sed" acosa también a su padre y a su hermana Esther. Esta última manifiesta muy confundida: "Yo siento en mis pasiones que no son mías, y que son, sin embargo, las más fuertes; pasiones que me sorprenden a mí misma y me dominan". Asegura que ella no ha sido engañada por Oscar, su novio, y repite: "Una de esas pasiones, un deseo de esos me perdió". Momentos antes ha confiado a su madre: "Llegué a desearlo, mamá" y, otra vez frente a su padre,

insiste: "Sólo sé que él no me engañó. Si hay culpa, yo la tengo". Es una "mala sed" que va pasando del padre a los hijos, y que no puede ser curada, ni contenida. El primer "enfermo" del núcleo es don Guillermo quien, ya por el final de la obra se ve forzado a confiar a Elena, su esposa, que, a pesar de su perdón, él no ha cambiado y que sigue siendo un "hombre infernal", manejado por las más bajas pasiones del cuerpo. Se logra un punto alto cuando clama: "Elena, tú debes expulsarme de tu lado. Yo he deseado a Elsa, yo la he deseado con su ardor de fuego; la he deseado monstruosamente". Elsa, ya se ha visto, es la esposa de su hijo, atacado del mismo "mal". No puede extrañarnos que Eichelbaum no escape a los desenlaces violentos que imperan en los dramas de la época, y concluya con el suicidio en escena de don Guillermo. Como lo advierte Roger Pla, las virtudes y debilidades del teatro de Eichelbaum "ya están presentes en *La mala sed*". Pero es de observar y remarcarlo, que con estos personajes tan particulares (no tenidos en cuenta por los autores nacionales de ese tiempo), Samuel Eichelbaum echó a andar de manera tan resuelta como insólita. El suceso aparece ante José León Pagano en toda su significación y por ello puntualiza que cree "cumplir un deber (...) al firmar estas líneas que quién sabe si en días venideros serán recordadas, no tanto por la prueba presente como por lo que remiten a la futura prueba; por lo que vaticinan del joven autor de *La mala sed*". A sesenta años de aquel artículo-prólogo puede decirse, sin reservas, que Samuel Eichelbaum cumplió sobradamente las consideraciones y los vaticinios de Pagano.

Inquietudes

Tras *La mala sed*, Eichelbaum estrena regularmente hasta varias obras por año. Se produce su ausencia de las carteleras en 1936 pero, al reaparecer en 1940, en el espacio de algo más de tres meses ofrece las dos creaciones fundamentales de su talento dramático: *Un guapo del 900* y *Pájaro de barro*, de las que nos ocuparemos en el momento debido.

Importa que sigue estrenando, dos obras en 1951 y una al año siguiente. A partir de 1952 estrena en forma discontinua hasta que en 1966 (tras nueve años de silencio), el elenco de la Comedia Nacional Argentina ofrece *Subsuelo*, que es la última obra suya que ve representar, pues fallece al año siguiente.

Entretanto, durante esos casi cincuenta años que lo separan del estreno de su primera obra importante *(La mala sed)*, se dedica al periodismo (escribe en *La Vanguardia*), ejerce la crítica teatral de manera orgánica *(Noticias Gráficas, Argentina Libre)*, es jefe del Departamento de Teatro de la Dirección de Relaciones Culturales de la Cancillería, agregado cultural en la Embajada argentina en el Uruguay, etcétera, pues el trayecto es largo y muy rico en experiencias de variada índole. Pero no debe olvidarse, sin embargo, como antecedente, para ir acercándonos a sus inquietudes artísticas y sociales, que Eichelbaum integra uno de los primeros grupos escénicos que anuncian el movimiento de teatros independientes, que nace a fines de 1930 con la fundación del Teatro del Pueblo por Leónidas Barletta. Conviene detenerse brevemente. En la Agrupación Cultural Anatole France, a la que concurren intelectuales jóvenes como César Tiempo, León Mirlas, Aurelio Ferretti, León Klimovsky y Samuel Eichelbaum, entre otros, se constituye el elenco de La Mosca Blanca y, bajo la dirección de Eichelbaum, precisamente, se empiezan a ensayar varias obras. Se habla de *Los bastidores del alma*, de Nicolás Evréinov, y *Cuando tengas un hijo*, del propio Eichelbaum. Al parecer no llegan al escenario ninguna de ellas pues José Marial informa que varios de los integrantes de La Mosca Blanca, "los más tesoneros", deciden organizar un cuadro escénico experimental al que denominan El Tábano y definen como "laboratorio de teatro". Este último núcleo, al que se han agregado nuevos elementos actorales (Joaquín Pérez Fernández, entre otros), logra presentar *Los bastidores del alma*, obra que, dice Marial, "tanto entusiasmaba por aquellos días a estos promotores de un teatro de arte". Ello es tan verdad que, disuelto El Tábano, los antiguos componentes se reúnen con Leónidas Barletta, forman el Teatro del Pueblo, y la tan inquietante pieza de Evréinov es una de las primeras que se animan en el humilde tabladillo.

Siguiendo a grandes saltos la senda (habrá que ser algo más minuciosos cuando haya que referirse al nacimiento y desarrollo del teatro independiente entre nosotros) importa registrar que, a mediados de 1933, Eichelbaum se hace cargo del elenco, de la Agrupación Juan B. Justo y bajo su dirección, se presenta *El huésped queda*, de Jean Jacques Bernard, en funciones que se realizan en el local de la Agrupación (Venezuela 1051), y en el salón de actos de la Casa del Pueblo. Posteriormente, el autor de *La hermana terca* se retira de la entidad.

Al frecuentar *La Vanguardia*, Eichelbaum entra en contacto con Juan B. Justo, líder del socialismo en el país, a quien, según César Tiempo, "metamorfosea en una de los personajes de su drama *El ruedo de almas*". Algo parecido a lo que, casi veinte años después, su amigo y colaborador Pedro E. Pico, realizará con Carlos (traslación de Antonio De Tomaso, que fuera otro líder socialista), personaje de *Las rayas de una cruz*, aunque muy distinta sea la propuesta y otra la intencionalidad de los alcances.

Con lo expuesto pueden entenderse mucho mejor las piezas que van llegando a escena después de *La mala sed*. El personaje judío asoma en *El judío Aarón* (1926), y en *¡Viva el padre Krantz!* (1928), pero la mayor inquietud sobre el tema se conjuga cuando la "francesita" Ivonne de *Nadie la conoció nunca* se revela ante Ricardito, del que es una "mantenida" de lujo, y le grita: "Soy judía. Igual que el viejo a quien ustedes cortaron las barbas". Trata de explicarse: "Hace catorce años que vago por el mundo. Desde los doce ando a tientas por la vida. En la aldea de Polonia donde nací se produjo una matanza de judíos un año después de haber muerto mi madre. (...) Mi padre fue muerto aquí, en enero de 1919. (...) Salvó de aquella persecución para morir aquí, como hubiera muerto allá. Sin duda era su destino. (...) Esta noche tus amigos me dieron la visión de su muerte. Me pareció verlo sufriendo esa burla, y yo sentí sobre mi cuerpo la tortura de esa humillación".

La actitud decidida de Ivonne se amplía en lo racial, muchos años después, con el "negro" Mayoral de *Dos brasas*. Por las hondas preocupaciones humanas que lo desasosiegan, ya bien probadas o por probarse, Eichelbaum no puede sentirse ajeno al revuelto clima social de aquellos años. Se repiten las huelgas y en enero de 1919 se produce la llamada Semana Trágica, a la que alude, sin nombrarla pues no se hace necesario, la Ivonne de *Nadie la conoció nunca*. Así puede ubicarse con mayor certeza *El dogma*, pieza en un acto y dos cuadros que la compañía Vitta-Bono estrena el 22 de octubre de 1921 en el antiguo teatro Pueyrredón del barrio de Flores (ya desaparecido), y las intenciones críticas que contiene el "vivillo porteño" de *Ricardo de Gales, príncipe criollo*, "escenas biográficas de un sujeto imaginario", pieza que se conoce en 1931. En esta misma línea se hace oportuno inscribir, dentro de sus particularidades, *El cuervo sobre el imperio*, obra en tres actos y siete cuadros que no llega a escena, pero que se encuentra editada.

Nuevos testimonios

El camino de fuego y *Un hogar* se conocen en 1922, dos años después de *La mala sed* y, como en la última nombrada, resalta en aquéllas el empeño del autor por penetrar en las individualidades que sirven como testimonio de un comportamiento, o para demostrar, por contraste, las miserias de quienes participan o enmarcan las acciones. El camino de fuego, un acto y dos cuadros, enjuicia actitudes morales y de conducta, en dos variantes, referidas a la entrega de la mujer a su novio. Elena, que es maestra de escuela, sostiene que el culpable es "el largo camino de fuego" del noviazgo, colmado de "precipicios al costado y al frente"; Carmen, su amiga y futura cuñada por ser la hermana del novio, asevera que ella ha caído porque quiere al hombre al que se ha entregado, y cree en él. Las dos se sienten dominadas por fuerzas poderosas, casi ajenas a ellas mismas, que hacen inevitable la caída. Elena afirma que "cada postergación de fecha para casarse, mata un escrúpulo", y reconoce que de nada sirve "la bondad de los hombres, ni el prejuicio de la honestidad de las mujeres". Se trata, pues, de una especie de fatalismo, de carácter sexual, del que la pareja no puede escapar. Para Carmen, que está viviendo el mismo trance, toda la culpa es del amor. "Es una dicha querer, Elena", reconoce; pero como siente el remordimiento por haberse entregado, expresa un concepto con auténticas raíces eichelbaumianas: "El pecado sin culpa es horrible. No tenemos la culpa de haber pecado". Las situaciones de las dos mujeres, ante un problema semejante aparecen perfectamente definidas en el primer cuadro de la pieza, que consta de dos. El autor da una vuelta más de tuerca y no sólo expone la dualidad de criterios que utiliza Alberto (hermano de Carmen y novio de Elena) frente a las dos mujeres, sino, también, las consideraciones de éstas ante el ser que cada una de ellas alberga en sus entrañas. Alberto intima a su hermana para que se case y dé padre a su hijo y, sobre todo, evite el escándalo. Cuando la muchacha replica que aún queda otra solución, Alberto se violenta: "¡Cómo no se te queman los labios para insinuarlo siquiera! Y eres mujer". Seguidamente, Carmen mantiene una escena clarificante con Elena. Aquélla repite que no ansia ser madre y afirma que sólo deben serlo "las que quieran, las que lo deseen. (...) Tú, que tienes ese amor, lo serás. Yo no; no quiero ni debo serlo". Elena sostiene, convencida, que ya no se trata de querer o no querer, pues "ya es madre" e intentar evitarlo ahora "es un crimen".

Carmen se sulfura: "¡Mentira! Un crimen es obligarme; un crimen es que lo sea. Si no me siento capaz, si no tengo el amor de madre, ese amor que en ti asoma hasta en los ojos, cuando hablas de los chicos que enseñas. (...) Es tan criminal evitar que sea madre la que, como tú, sueña con ese destino, como obligar a serlo a quien como yo nunca lo anheló". Alegato sin tapujos en defensa del poder de decisión de la mujer. Pero el autor persigue el contraste y lo consigue por los finales de la pieza. Es cuando escuchamos que Alberto propone a Elena que se decida a hacer aquello que le pareció monstruoso en labios de su hermana. Elena, al tanto de todo, se indigna: "¡Y todavía te atreves a insistir! Eres un siniestro comediante. ¿Me propones eso y vienes de ver al hombre que perdió a Carmen para obligarlo a dar su nombre al hijo? ¿Y tú, Tartufo? Para tu hermana ser madre es una obligación, un deber inviolable, al cual ella no puede faltar, por más que su vocación sea otra, por más que deteste al hombre que la justificó en la vida; en cambio para mí, que me siento destinada a la maternidad y que amo ese destino, amando también al hombre que hizo que él se cumpliera en mí, esa maternidad debe anularse". Segunda parte del alegato, expresado con total valentía. El conflicto puede llegar algo envejecido hasta nuestros días, pero pone en evidencia la envergadura de los personajes que Eichelbaum desentraña sin las menores reservas, en ese enfrentar de las ideas de vigorosa estirpe ibseniana.

Un hogar (comedia en 3 actos) lleva también por caminos escabrosos y de difícil acceso. Pero Eichelbaum no se amilana. Desde las acotaciones iniciales se empeña en detallar las imágenes y psicologías de los distintos personajes. Choca un tanto el "tú" en el lenguaje, que ha sido utilizado, asimismo, en *La mala sed* y en *El camino de fuego*. Es un prurito, falsamente culto, que aqueja a numerosos autores de la época, pero que, como la mayoría de ellos, Eichelbaum va superando a lo largo de su repertorio hasta, por fin, adecuarse al habla común que, en definitiva, deben esforzarse para "no hablar" muchos de los personajes. El "hogar" al que se alude está compuesto por seres muy conflictuados en distinto grado, pero siempre dispuestos para la agresión. Las reacciones llegan a la superficie y se agravan cuando aparece Martita, con el propósito de pasar unas vacaciones en Buenos Aires en la casa que es de la familia. Los cinco hombres que allí habitan se enamoran de ella. Martita, inteligente y sensata, les previene: "No es amor lo que inclina a ustedes hacia mí. En ninguno existe ese sentimiento. Lo comprendo claramente". Va hasta

los verdaderos orígenes: "Están ustedes quizá atraídos por la primera voz cordial que escuchan". En el tercer acto, Ignacio, uno de ellos, confía a la muchacha que es un desesperado de la vida y ha resuelto eliminarse. Es porque ella se ha mostrado arisca ante él, y lo dice para que no le quede ningún remordimiento: "No me elimino por usted, Martita. Ésta es la advertencia que quería hacerle. Un hombre como yo, que tiene cierta comprensión de la relatividad de esta vida, no puede caer en la tontería de suicidarse por una mujer. Yo me suicidaré, simplemente porque soy un hombre maduro para la muerte. Estoy tan maduro para morir, como lo está un fruto que cuelga del árbol". Se trata más de una angustia por frustración o fracaso, con oscuras raíces existenciales, que una mera ecuación que pueda resolverse psicológicamente. Martita decide retornar a su pueblo. Cerrando la salida de la muchacha, y como era de esperar por un problema de técnica dramática muy de la época, Ignacio se suicida, aunque tal vez por el buen gusto del autor, fuera de escena.

Personajes singulares

En *El ruedo de las almas* (tres actos, 1923), se cita *Casa de muñecas,* de Ibsen, y otra vez es la fuerza del instinto la que gobierna y devora a los seres. Guillermo confirma a su esposa que va tras de otra mujer, y que depone todo ante ella: "Busco en la mujer lo que tú buscas en el hombre. (...) El mismo dominio subconsciente nos impele". Alfredo de la Guardia califica *La mala sed* como prefreudiana, y también lo es, sin la menor duda, *El ruedo de almas.* Las incitaciones se encuentran en el genio noruego, y en Dostoievski, por supuesto. Las fuerzas incontrolables del instinto manejan a Guillermo así como al doctor Rivadeneira, que es su maestro y ejemplo como líder del partido político (de orientación socialista), en el que ambos militan. Por eso es que el ya maduro doctor Rivadeneira se ve forzado a confesar a Lucía, bella muchacha de unos 25 años, que la desea como un adolescente: "No sé qué pujanza un poco absurda, lo comprendo, me conduce irresistiblemente hacia usted". Le resulta tan fuerte la atracción que "la carne de la fruta tiene ahora para mí sabor de mujer". Se ha convertido en un ser sensual y, para su martirio, tiene la conciencia plena de ello. Ante Guillermo, se avergüenza de haberle hecho tan

duros reproches por una conducta que en esos momentos es también la suya. Llega a la conclusión que la vida "tiene una finalilad sensual; que la sensualidad nos gobierna, a veces con nuestra conformidad y a veces sin ella, que entonces ya no es gobierno sino tiranía". Hacia el desenlace del drama, el doctor Rivadeneira confía a Guillermo que ha intentado suicidarse, pero ha descubierto que quiere vivir más que nunca, y otra vez aparece la desazón por un vivir dominado por fuerzas instintivas a las que intenta enfrentar en vano. Por eso sus palabras ante la inmediata caída del telón final: "¡Yo, que nunca he invocado a Dios, debo hacerlo ahora, para negarle su misericordia y su omnipotencia! ¡Por qué no me fulmina! ¿Por qué?".

En 1924 Eichelbaum estrena *La hermana terca*, comedia en tres actos, que anima la compañía de Angelina Pagano. Virginia es una personalidad capaz de sacrificar "tercamente" su felicidad de mujer en beneficio de un hermanito menor a quien, desde la muerte de la madre, vive entregándole toda su ternura y toda su esperanza. Final típico, y como a contramano, de las soluciones imperantes que vemos repetir en varias obras, por motivaciones diferentes, pero con raíces muy parecidas, hasta culminar, tal vez, en la heroína de *Pájaro de barro. Señorita*, pieza dramática en cinco actos breves, se conoce en 1927, con Eva Franco en el personaje central. Vuelve a insistirse en la "terquedad" y el sacrificio de la protagonista. Elsa rechaza la tranquilidad que le ofrece Ernesto, su amante, al proponer que se casen y regularicen legalmente la situación, porque al bucear dentro de sí misma se ha encontrado y se siente capaz de decidir desde su persona. La Nora ibseniana no anda muy lejos de ella, pues se propone únicamente no mentirse más. Le dice a Ernesto, en un extenso parlamento, ya por los últimos tramos de la pieza: "Aquel que no es capaz de confiar totalmente, ciegamente, inocentemente en la persona que le brinda una ilusión, es un miserable; nunca sabrás todo lo que bendigo al tiempo, que ha transformado mi sentir con respecto a vos, permitiéndome la negativa de hoy. No podría decir que me siento feliz; pero puedo afirmar que mis ojos empiezan a recobrar la virtud de ver con prescindencia de tu persona". Así es como Elsa se reencuentra con su cuerpo y con su alma.

Una de las singularidades que presenta la pieza es que el lenguaje de Eichelbaum va siendo cada vez más fluido y espontáneo hasta llegar a hablar, a quienes les corresponde, el castellano incorrecto pero ubicante de los argentinos.

Soledad es tu nombre

La compañía de Paulina Singerman lleva a escena, en 1932, *Soledad es tu nombre*, comedia en seis actos breves. Además de la actriz aludida que corporiza a Alicia, la nueva heroína, intervienen en el reparto Milagros de la Vega (Rosalía), José de Angelis (Rolón), Carlos Perelli (jefe de estación), Martínez Allende (Ortiz), entre otros intérpretes. Alicia se pierde y se busca dentro de sí misma, procurando conformar su destino. Alicia y Rolón ya figuran como personajes de una "narración escénica" titulada *Instinto*, que el autor incluye en su libro de cuentos *Un monstruo en libertad*, que publica en 1925. En aquel bosquejo dramático, la acción transcurre en una "estación de ferrocarril de los confines de la provincia de Entre Ríos". La obra teatral definitiva, que se estrena siete años después, tiene el mismo punto de partida, pero el tema se encuentra mucho más desarrollado. Rolón es un joven empleado de la pequeña estación entrerriana, que está enamorado de una mujer cuyo rostro ha visto en la ventanilla de un tren que se dirigía a Concordia. Repara en ella recién al echar a andar la máquina, y sueña con volver a encontrarla. Alicia llega una noche inesperadamente a la estación, desde Buenos Aires, en momentos en que no queda ninguna clase de vehículo (ni "un sulky o un carro", como explica el jefe de estación), que pueda llevarla al punto del pueblo al que se dirige, y que es en medio del campo. La permanencia, por fuerza, en ese ámbito, da la oportunidad a Alicia de conocer a Rolón y enterarse de su enamoramiento. Aún más, el mozo lamenta que aquella mujer de su ilusión no sea Alicia, pues, según lo manifiesta, se le parece mucho. Es el primer acto. En el segundo se sigue la línea de Alicia. En la casa campesina, a la que ha llegado de improviso, se crean contra ella recelos y desconfianzas. Hay quienes suponen que ha ido hasta allí, desde la ciudad capital, para conquistar a Roque, el hombre joven del hogar chacarero. Pero ella misma relata: "Muerta mamá, sin ningún pariente en Buenos Aires y sin un peso para vivir, no me quedaban más que dos caminos: los amigos o la mala vida". La opción aparece como demasiado forzada. Prueba un par de noches la "mala vida" y, no pudiendo soportarla por más tiempo, decide viajar para serenarse y pensar seriamente qué va a hacer de su existencia. Roque la ha pretendido, pero ella se ha negado a acceder rotundamente. Se indigna: "Me echan con acusaciones calumniosas. Me suponen una perdida". Resuelve: "Me

iré de aquí, convencida de que cualquier cosa que haga, hasta lo que no quise hacer antes, será por causa de ustedes, por el egoísmo delictuoso de ustedes". Todo resulta muy retorcido, pero a Alicia le sirve como antecedente para que, ya de vuelta a Buenos Aires, se convierta en la "mantenida burguesa" de un hombre casado, quien finalmente la endosa a Ortiz, un amigo al que encuentra en una "borrachería" y acaba de írsele la esposa del hogar. Los dos hombres llegan a la conclusión de que una tragedia se cura con otra igual. "En una palabra –explica Ortiz–, que una mujer se suplanta con otra, y me dio su dirección. La cosa es bien sencilla". No lo es, pero queda bien claro que Alicia no interesa más a su antiguo amante, y ésa es una forma de demostrarlo y sacársela de encima. La conversación entre Alicia y Ortiz no es fácil, pero en el acto cuarto ambos aparecen conviviendo y, en el quinto, sucede algo insólito aun dentro de las heroínas de Eichelbaum: Alicia va en busca de Rosalía, la esposa de Ortiz, con el buen deseo de que el matrimonio se reconcilie. Rosalía se conmueve por esta visita y al despedirse pregunta a la mujer cómo se llama y ésta responde: "Soledad". Cuando Rosalía insiste: "¿Nada más que Soledad?", Alicia replica: "Nada más. Soy una mujer razonable". El sexto y último acto nos conduce otra vez a la pequeña estación del ferrocarril perdida en el campo entrerriano. Llega Alicia (también es de noche), se presenta al jefe y éste la reconoce. "Supongo que esta vez se le habrá ocurrido avisar a su gente", inquiere el hombre. Alicia dice que no va a quedarse, pues está de paso. No se anima a confesar que regresa en busca de Rolón, el mozo que creyó verla en la ventanilla de un tren que se dirigía a Concordia, y se enamoró perdidamente de la viajera. El suceso ha impresionado profundamente a Alicia, y no puede olvidarlo. Pregunta por Rolón, como al pasar, y el jefe la entera de que hace dos años que se ha alejado del pueblo, aunque, como en él vive su madre, siempre anda rondando la zona. Están en plena charla, que confunde bastante a la mujer, cuando se acerca un peón y anuncia que se va "un rato al velorio". El jefe se extraña: "¿Al velorio?" El peón replica: "Sí, al velorio. ¿Si acaso no sabe que lo han traído muerto a Rolón?". Alicia cae desvanecida, pues el golpe ha sido tremendo. Ella volvía a esa pequeñita estación plantada bajo el cielo abierto entrerriano, para ver si podía rescatar un sueño y dejaba de llamarse Soledad esa Alicia sin ecos que llevaba en el alma. La idea es de un poeta, pero el dramaturgo no logra realizarla del todo.

Seres echelbaumianos

Los protagonistas de las obras de Samuel Eichelbaum poseen características muy especiales. Tras la Alicia de *Soledad es tu nombre*, crea la compleja Marta de *En tu vida estoy yo*, comedia en cinco actos breves, el último dividido en dos cuadros, que la compañía de Eva Franco da a conocer en 1934. Marta y Julio se quieren, hasta que llega el desacuerdo y se separan. Marta se casa con otro hombre con el que vive feliz hasta que reaparece Julio. Aquel primer amor se ha mantenido agazapado en el subconsciente de ambos y deciden volver a unir sus vidas definitivamente, para cumplir las ansias del gran amor que ya creían perdido. "Soy una mujer –dice Marta–, dispuesta a cumplir su amor, valerosamente, convencida de no lesionar ningún principio moral, porque soy una mujer honrada, por cuya cabeza no había pasado la idea de la infidelidad, ni siquiera en forma de sueño, mientras no sintió sobre sí la triste responsabilidad de su cobardía. Quiero que lo sepas, Julio. Me casé, íntimamente convencida de que tú ya no eras ni siquiera un recuerdo borroso". Sin embargo, algo pasó que hizo retornar a Julio a su vida y, desde entonces: "Tú en todas partes, para bien y para mal (...) hasta en los instantes de consuelo, como éste, que vale toda tu vida y la mía, puesto que los dos dependen del valor que tengamos para afrontarlo". Marta es un personaje con gran riqueza interior, caviloso y razonante, en el que asoman reflejos ibsenianos (ese empeño en encontrar "su" verdad, para defenderla), y ramalazos de O'Neill y Lenormand, todo mediante un bucear con caracterizaciones freudianas.

En 1936 se conocen dos obras. Primero, *El gato y su selva*; luego, *Tejido de madre. El gato y su selva*, pieza en tres actos, que estrena en el Cervantes el elenco del Teatro Nacional de Comedia, presenta a Eleuterio Nolasco Garzón, un solterón ya maduro, que vive con dos tías cincuentonas y arcaicas que han ido conformando sus gustos y limitando sus aspiraciones, al ser atendido por ellas. Existe una mujer, Ana Rosa, a la que Eleuterio ha querido y pudo llegar a ser su esposa, de no haber sido por Raúl, un amigo que le gana de mano y se casa con ella. El recuerdo ha quedado vivo en ambos y ahora que las relaciones del matrimonio se hacen difíciles, es la mujer la que llega hasta el club distinguido, refugio natural de Eleuterio, para enterarlo de que ha decidido separarse de su marido y que sigue amándolo a él. Eleuterio tiene miedo: "No

soy hombre de convivir con ninguna mujer. Soy un ser nacido, o más bien predestinado a vivir y subsistir en soledad. Sabe usted que la domesticidad de los gatos es uno de los más grandes convencionalismos de la zoología. (...) Yo soy como un gato que no ha abandonado la selva. No he aprendido a convivir con nadie". En el desenlace se produce el enfrentamiento previsible, tal como se van desarrollando los hechos, de Ana Rosa con Eleuterio, "un cobarde para todo", que no es capaz de "afrontar la vida" con decisión: "¿Cómo supone que yo, ni ninguna otra mujer, podría tener un solo pensamiento benévolo para un hombre que hace de su cobardía la razón suprema de sus actos y de su vida?". Estalla: "¿Cómo pudo creer que yo me traicionaría a mí misma, encontrándole atenuantes a un hombre como usted, que vive guiado por el rencor a la vida de dos solteronas que tienen el alma envuelta en luto y el corazón petrificado?". Eleuterio acepta los duros reproches de Ana Rosa, e intenta una justificación desde su impotencia: "Soy un hombre cuya vida ha sido una equivocación muy grande; un error funesto. Admitido. Repudio a las mujeres todo lo que la vida me ha negado de ellas, o todo lo que yo no supe conquistarme. Admitido, también. Pero la vida no es más que una, y la mía la he gastado en el error y en el clima de subsuelo que parece ser mi destino". El autor penetra hasta los resquicios más ocultos de dos seres, un hombre y una mujer, para exponer sobre el escenario sus conflictos íntimos y sus tormentos. En ocasión del estreno de la obra, Ana Rosa estuvo a cargo de Eva Franco, y Eleuterio, de Mario Danesi.

Tejido de madre consta de tres actos y es dada a conocer, en el teatro Ateneo, por la compañía de Lola Membrives. Graciela (animada por la primera actriz nombrada), vive entregada y pendiente del hijo que va a nacerle, y desecha y desprecia a su marido hasta que éste se lo disputa, porque lo siente también suyo. Sólo entonces lo reconoce de su misma estatura: "Toda la felicidad que podías darme, es esta decisión para la lucha, esta venturosa energía para disputarme los derechos sobre mi hijo". Como se expresa en alguna crítica (Manuel Lago Fontán, en *El Mundo*), Eichelbaum aborda el tema de la maternidad "con fruición analítica", pero se detiene demasiado en "disquisiciones psicológicas examinando con ese afán suyo, torturante, los pliegues del espíritu del protagonista" y lo que más resalta es que "trabaja mucho tiempo el escritor, mientras permanece ocioso el comediógrafo". Por ello, más allá de lo enjundioso del tema, la pieza no alcanza escaños muy altos dentro de la producción echelbaumiana.

Un guapo del 900

Después de cuatro años de no estrenar, Samuel Eichelbaum resurge en 1940 con dos obras que, a nuestro juicio, son las fundamentales de su dramática: *Un guapo del 900* y *Pájaro de barro*. El 28 de marzo se conoce *Un guapo del 900*, que significa un acontecimiento en la creación del autor y en la dramática nativa. Se divide en tres actos y seis cuadros y la dirige Armando Discépolo, en el teatro Marconi (ya desaparecido), con un elenco encabezado por Milagros de la Vega y Francisco Petrone, quienes corporizan los dos personajes principales (Natividad y Ecuménico, respectivamente), de manera tan estupenda que sus figuras quedan como arquetípicas.

Hay quienes infieren que *Un guapo del 900* es de calidad y alcances menores que otras obras del autor. Tal vez confunden los personajes, el lenguaje y el ámbito politiquero suburbano de allá por el 1900, captado con precisión y color. Un crítico escribe que no resulta fácil reconocer a Eichelbaum en esta comedia, ni aun con "la ayuda del socorrido trampolín de 'renovarse es vivir'". El distinguido crítico, pues lo es (el ya citado Manuel Lago Fontán), habla de que "no sin extrañeza" observa cómo el autor desciende del alto plano en que lo habían colocado sus propias exigencias, y salta a una "labor híbrida, más efectista que cualitativa, con que han sido martirizados tantos sainetes orilleros y dramas sentimentales". Es tal la novedad que propone Eichelbaum, que parece desquiciar una tabla de valores equivocadamente establecida. Pues si bien la trama parece muy simple y leve, se complica y ahonda en el desarrollo, y si efectivamente pudo estancarse en el colorido exterior de un sainete orillero primario, o en una comedieta o melodrama sentimental, como el autor es Samuel Eichelbaum, cambia de rumbo y se hace trascendente. A primera vista se está ante el "machismo", temido y respetado, de quien es el guardaespaldas de un caudillejo político suburbano, pero pronto se cae en la cuenta y el desenlace "distinto" lo subraya, de que por ser precisamente un personaje del autor de *La mala sed*, no puede quedar simplemente en eso. Al penetrarse en su conflicto, que no es el de un mero cuidador de honras ajenas, se comprende que, por sobre todo, necesita ser leal consigo mismo. Ecuménico puede parecer un tanto estereotipado como "guapo" de un tiempo dado (como lo quiso el autor), pero la verdad es que, como buen personaje echelbaumiano, se asiste a su tremenda lucha y a la

decisión para asumirse. Otro conflicto es el de Natividad que, detenida en el tiempo, no puede entender a su hijo. Le parece "un cabayo brioso, pero cansao". Lo recorre, como madre sobresaltada: "Te miro las crines y el pescuezo y las orejas y el hocico, y me parece que es la primera vez que te veo. Necesito verte parao pa reconocerte, mirarte la estampa pa saber que sos mi hijo. De a pedazos, sos como de otra leche". No se da cuenta que de ella parte la entereza de Ecuménico, aunque haya alcanzado en el hombre un nivel de reflexión de acuerdo con sus agallas. Pueden llegar a despistar algunos sucesos y situaciones de *Un guapo del 900*, que es, sin duda, la creación que goza de mayor popularidad, bien ganada, dentro del repertorio del autor. Su importancia y la atracción que ejerce, ha hecho que desborde de los límites del escenario, y trepe con agilidad a nuestra pantalla. El primer film queda sin concluir. Lo dirige Lucas Demare en 1952 (con Pedro Maratea y Milagros de la Vega). El que por fin llega al público (1960) es dirigido por Leopoldo Torre Nilsson (con Alfredo Alcón y Lidia Lamaison). Más de una década después (1971) se conoce la versión de Lautaro Murúa (con Jorge Salcedo y China Zorrilla).

Siguiendo la línea abierta por *Un guapo del 900*, Eichelbaum estrena dos años después (1942), *Un tal Servando Gómez* (prólogo, tres actos y siete cuadros), con Luis Arata como protagonista. Logra un éxito estimable, pero sin acercarse al obtenido por "el guapo". La contextura de la obra es más simple y el personaje, bien trazado, no posee la fuerza dramática de Ecuménico. El tal Servando es todo un hombre de las orillas ciudadanas. Defiende a una vecina, malamente castigada por su marido, y es capaz de enseñarle grandeza de alma a ese hijo que le crece, aunque no sea suyo. El libro llega también a la pantalla nacional, con el título de *Arrabalera*, bajo la dirección de Tulio Demicheli (con Tita Merello y Santiago Gómez Cou).

Por seguir la línea temática se ha registrado *Un tal Servando Gómez*, pero es necesario retroceder hasta 1940 para asomarnos a la segunda de las obras de mayor significación para nosotros, de Samuel Eichelbaum.

Pájaro de barro

El 3 de julio de 1940, la compañía de Eva Franco, una de las de mayor inquietud y merecida significación de la etapa, estrena en el teatro Astral *Pájaro de*

barro, comedia en un prólogo y tres actos, en la que, además de la intérprete nombrada, a cargo del reconcentrado y arisco personaje central (Felipa), intervienen otros artistas excelentes como Amalia Sánchez Ariño (Pilar) y Arturo García Buhr (Juan Antonio). La obra vuelve a poner en evidencia la madurez en la que se encuentra el autor. No sorprende demasiado que una "piona" como Felipa sea "bebida sin sed" y dé al mundo un "güérfano" que sólo la tiene a ella. Por otra parte, la trama está a punto de llegar a un "final feliz", sin el menor forzamiento. Juan Antonio decide casarse con la muchacha y reconocer al hijo, y doña Pilar, la madre del mozo "chinetero", amplia, comprensiva y generosa, hace todo lo posible para saberse legalmente la abuela del pequeño. Felipa aparece como un ser elemental, sin complicaciones, pero no lo es. A Edmundo Guibourg (en la crítica que publica a raíz del estreno), mucho le extraña "la capacidad de expresarse que posee la ignara campesina protagonista". De cavilar y expresarse, es más exacto. Pero, como también lo señala el querido maestro, es la particularidad (y el defecto más sobresaliente, en circunstancias), que el autor compensa con el hondo buceo que realizan los personajes hasta quedar enteramente despojados. La personalidad de Felipa muestra la reciedumbre de su trazo cuando Juan Antonio insiste en que el hijo es suyo, ya no le cabe duda, y quiere ser su padre. Felipa, "con una fiereza que la trastorna y la convierte en una mujer desconocida", enfrenta al hombre: "¡Jamás! ¡Jamás será suyo! Yo digo que no lo es, y nadie en el mundo puede reclamarlo". Es terminante: "No tiene más que madre. Se llama Felipe Guzmán, como ella; lleva el apellido de Guzmán, como su abuela. Es de la casta de las Guzmanas. Casta de las pionas bebidas sin sed, gozadas sin amor, que alumbran güérfanos". Toda la obra se desenvuelve con notable agilidad, hasta alcanzarse momentos tiernos, de gran belleza y trascendente dimensión humana, pero el prólogo, fresco, jugoso y con rara intensidad, desarrolla una escena antológica de la dramática de Eichelbaum y de nuestro mejor teatro. Al reponerse la comedia en 1969 en el Teatro Nacional Cervantes, animada por el elenco de la Comedia Nacional Argentina dirigido por Armando Discépolo, Pilar es interpretada por Eva Franco (anterior Felipa), y Felipa por Perla Santalla.

Otros personajes

Después de *Pájaro de barro*, Eichelbaum estrena obras que, en realidad, poco añaden de particular a su repertorio. Ya se habló de *Un tal Servando*

Gómez. Las demás, hasta llegar a *Dos brasas,* contienen propuestas echelbaumianas bien conocidas. Pueden nombrarse *Vergüenza de querer* y *Divorcio nupcial* (ambas de 1941), y *Rostro perdido* (1952).

En *Vergüenza de querer* se impone Goya, otra mujer con personalidad e influencias ibsenianas. Como la Élida de *La dama del mar,* Goya recibe de su esposo la libertad para abandonarlo, si así lo desea, y a ella le entristece aceptar "una libertad que no se ha sabido tomar para el amor". En *Divorcio nupcial* es Eusebio, hombre cuarentón que quiebra las ilusiones de la joven con la que acaba de casarse. Sin embargo, el protagonista se esfuerza y destruye a ese "marido" que llevaba anquilosado dentro de sí, para que surja el ser enamorado capaz de reconquistar a la mujer. *Rostro perdido,* por fin, presenta a Ángela, viuda reciente y por eso con el pensamiento en vivo de su marido, hasta que el asedio de Carlos María consigue seducirla. Cuando Ángela sale del sopor en el que ha estado sumida, mata al hombre. No por lo que ha hecho de ella, sino porque ha logrado borrar de sus ojos la imagen de su esposo. Expone al oficial de policía que toma nota: "Cuando recobré mi lucidez, estaba como tatuada de sangre ignominiosa. Recién entonces sentí el luto en mi cuerpo y en mi vida". Descubre azorada que no existen más que sombras en su mente y que el rostro del esposo ha quedado perdido entre las brumas: "En vano apretaba mis párpados para reunirme con la imagen viva de mi marido, en vano ocultaba mi cabeza desesperadamente bajo la almohada, para recordar su rostro querido y absolutamente necesario". El drama se cierra con un largo parlamento de Ángela, típico de los personajes de Eichelbaum.

Dos brasas

Como se ha dicho en párrafos anteriores, esta comedia en 3 actos y 4 cuadros posee una historia curiosa y alguna situación confusa que puede prestarse a error. *Dos brasas* la escribe el autor en Chile, hacia 1948, pensando en Ben Ami. El gran actor judío se encuentra precisamente allí, filmando la película *Esperanza,* que se empieza con la dirección de Francisco Mugica y, después de serios problemas por habérseles agotado el dinero a los productores, concluye Eduardo Boneo. La idea de Eichelbaum, con respecto a la obra, es que Ben Ami la estrene en Nueva York, hacia donde se dirigirá al finalizar la

filmación. Por eso el desarrollo de *Dos brasas* transcurre, en dicha ciudad y los personajes, principales y secundarios, son norteamericanos. Ben Ami no cumple el proyecto, y se ignoran los motivos. Una de las razones bien puede ser que en 1950 se desata la "caza de brujas" en los Estados Unidos, con la dirección e incitación de Mc Carthy, un auténtico gángster neurótico, y hasta que queda en evidencia hace un sinfín de fechorías. "Descubre" cómplices del "comunismo internacional" en ámbitos tan diversos como pueden serlo el Departamento de Estado y las actividades intelectuales y artísticas. (*Las brujas de Salem*, de Arthur Miller, que lleva a escena la tensa situación, utilizando el traslado histórico, se estrena en 1953).

Dos brasas, además de los seres singulares que siempre descubre Eichelbaum, posee claras actitudes antirracistas, y particularmente antibélicas, que pueden alarmar mucho en ese momento y crear inconvenientes muy serios a quienes se propongan representarla sobre un escenario neoyorquino. Puede darse casi como seguro que, posteriormente, algunas de sus escenas son animadas por elencos de las Universidades estadounidenses, en las cuales Eichelbaum es estudiado a fondo y considerado como uno de los dramaturgos más importantes no sólo del teatro argentino, sino, también, del de toda latinoamérica.

Lo único probado es que la obra sube por primera vez a un escenario porteño siete años después de haber sido escrita. Ocurre el 9 de junio de 1955, en la sala de la Casa del Teatro (Regina), interpretada por el elenco de La Farsa, grupo independiente que conduce Salvador Accorinti pero que en la oportunidad entrega el mando a Eugenio Filipelli, director sobresaliente de la escena libre, para que monte el espectáculo. El nombrado Accorinti y Elsa Greco toman a su cargo los papeles principales (Robert y Eleanor Morrison), y la escenografía pertenece a Antón. Los personajes podían haber sido trasladados a nuestro ámbito, sin desmedro, pero lo ya anotado explica la ubicación. Además, ello le permite a Eichelbaum referirse a los problemas raciales y señalar la presencia de traficantes menores, pero igualmente dañinos, que especulan con una posible guerra, desentendiéndose por entero de los resultados apocalípticos. Uno de esos "traficantes" es Robert, a quien su mujer, Eleanor, va contagiando su codicia y su avaricia desenfrenadas, hasta convertirse ambos en individualidades egoístas e inmorales. El padre de Robert, se lo echa en cara a su hijo: "... Hombre abyecto, que necesitas el

universo en guerra para alimentar tu avaricia delirante, tu insaciable avaricia de araña. (...) ¡Pero si la guerra eres tú! Tú y quienes son como tú, hacen la guerra". Toda esta áspera denuncia hubiera alarmado mucho al señor Me Carthy, hasta hacerle entrar en serias sospechas. Robert y Eleanor son, sobre todo, prototipos humanos que necesitan ser cavados hasta las entrañas, y ésa fue, sin duda, lo que más atrajo a Eichelbaum. La obra posee vigorosa intensidad dramática (la fiereza agresiva de un Strindberg y las asperezas de un O'Neill), y los enfrentamientos de la pareja crean situaciones de insólita envergadura. Tenemos entendido que primero nacieron los fuertes diálogos entre Robert y Eleanor, substanciales dentro de la pieza, si no son la pieza misma, y por ello consideramos que, al procurar redondearla, se le fueron agregando figuras que resultan prescindibles y, en verdad, llegan a molestar. *Dos brasas* resulta una creación algo extraña en el repertorio de Samuel Eichelbaum, pero que vuelve a ponernos en contacto con una inquietud lacerante, y con su indudable talento.

Subsuelo

En 1957 se conoce *Las aguas del mundo*, que estrena el elenco oficial del Teatro Nacional Cervantes, y que nada añade a la labor más importante de Eichelbaum. Sí interesa registrar que, en 1966, el conjunto de la Comedia Nacional Argentina que actúa en la sala Martín Coronado del Teatro Municipal San Martín, por haberse incendiado el Cervantes, lleva a escena *Subsuelo*, comedia en tres actos escrita en 1963. La dirige Pedro Escudero e intervienen, de manera sobresaliente, Luisa Vehil (Obdulia), Alicia Berdaxagar (Matilde), Sergio Renán (Jorge), Osvaldo Cattone (Jaime) y Fanny Brenna (Francisca, la sirvienta). *Subsuelo* es la última novedad de Eichelbaum que el autor ve llegar a escena. Al fallecer en 1967, deja publicadas, pero sin estrenar, tres obras: *Un cuervo sobre el imperio, Gabriel, el olvidado* y *Un patricio del 80* (esta última, en colaboración con Ulises Petit de Murat).

Subsuelo no aporta una faceta nueva del teatro de Eichelbaum, pero es como una síntesis muy significativa de su dramática más trascendente, que empieza con *La mala sed*. El ámbito, los personajes y el clima de *Subsuelo* son los que, en una u otra variante, dominan en la dramática echelbaumiana. El

autor es un experto en forzar cuevas y catacumbas y atrapar todo lo instintivo que zigzaguea y se escabulle por los riachos interiores y profundos del ser humano. *Subsuelo* alude a la habitación en el sótano de una antigua casona que, en su tiempo, fue utilizada como "cuarto de servicio", y aparece, también, proponiendo una imagen substantiva muy cara al autor. El reducto es alquilado por dos jóvenes, Jorge, uno, estudiante; Jaime, el otro, en los comienzos de su carrera de actor. Las dueñas de la casona son dos hermanas, maduras y solteras, que viven en la planta principal. Obdulia, con 50 años, siente una debilidad incontrolable por el whisky, pero cuida celosamente su comportamiento moral; Matilde, con algo más de 40 años, "ya ha admitido a algunos visitantes de su cuerpo y, a juzgar por el notorio cuidado de su físico, se siente buena anfitriona de sus encantos". Matilde dice a su hermana, con total desparpajo: "Tú bebes, yo amo". Son dos temperamentos desasosegados y ansiosos, en distinta medida, en los que impera, con reservas o no, la necesidad del hombre. Pero lo que para Matilde, totalmente liberada de trabas, es una aventura común, en Obdulia crea hondos conflictos espirituales. Jaime se ha convertido, con total desenfado, en el "amiguito" de Matilde. El binomio compuesto por Obdulia y Jorge es mucho más complicado. Para que lo sea aún más, o por ello mismo, ninguno de los dos ha tenido hasta entonces experiencia sexual. Esto obliga a Obdulia, a pesar del fuerte deseo que siente, a contenerse y explicar los motivos con afilada penetración (muy a lo Eichelbaum). No se abandona a las urgencias del instinto: "No sólo porque yo no he tenido contacto con ningún hombre, y tú no lo has tenido con ninguna mujer –confía a Jorge–, sino porque yo te amo y siento que no podré entregarme a ti, aún deseándolo. Tengo sobre esto una lucidez tremenda. Si te entregara mi pobre virginidad, no podría sobrevivir tu fatal desengaño". Con esta obra socavante y caudalosa, se despide Eichelbaum, pues fallece al año siguiente.

Final

Don Muelsa tiene el corazón muy fatigado, luego de tanta brega, y los dolores le están dando muy malos ratos. Hasta que el 4 de mayo de 1967 se le empaca, con terquedad y empecinamiento propios de los personajes más recios a los que ha dado cuerpo y alma, y ya no hay forma de que vuelva a echar a andar. Tiene 72 años lúcidos y poderosos, pero demasiado cansados. Sobre el

escritorio de su padre, *Mondy* Eichelbaum encuentra unas pocas páginas escritas a máquina, las últimas, en la que nuestro don Samuel asegura que ya no le queda nada más por decir. Tal vez por eso decide entregarse y echarse a descansar, rodeado de sus fantasmas silenciosos o alborotadores. Para siempre.

Deja el ejemplo de su conducta, tanto en el nivel humano como en el plano artístico-intelectual. En lo humano es un ser vigoroso y con el ánimo bien templado para superar, siempre con decisión y dignidad, las pruebas a que lo va sometiendo el destino. Como creador, las trastadas que se le hacen y soporta (o no), le sirven para ahondar cada vez más en esa incógnita que es el ser humano, en procura de datos que le permitan una comprensión mayor de sus virtudes y flaquezas. Estamos de acuerdo con Mondy cuando expresa que el teatro de su padre más que psicológico es existencial, sin descartar por ello los recursos y mecanismos de la psicología abismal de que se vale para penetrar hasta los recovecos más hondos y ocultos de sus personajes. Seres lastimados, que se atrincheran en su soledad y rara vez logran comunicarse con sus prójimos.

A partir de la utilización de la llave maestra que facilita el propio autor ("soy un maniático de la introspección"), y del acontecimiento único en que, lo observa Canal Feijóo, consiste el teatro de Eichelbaum (descubrirse ante sí mismos y asumirse), surge como constante tenaz el aislamiento en que se mantienen sus protagonistas, hasta el punto de que una de ellas que se llama Alicia, se asigna el nombre de Soledad *(Soledad es tu nombre)*, porque es el que siente más de acuerdo con su vivir solitario y desvalido. Los personajes echelbaumianos hablan mucho, es verdad (a veces con exceso), pero sucede que todos parten de una misma raíz agónica. Son seres razonantes en conflicto, pues siempre tienen algo en su espíritu que los perturba y necesitan manifestarlo, de manera exhaustiva e irrefrenable, para poder seguir viviendo. Aun en sus errores y miserias, poseen una integridad humana que apasiona y conmueve.

Mucho más podría decirse de la labor creadora tan importante, trascendente y, en ciertos casos, insólita, de Samuel Eichelbaum, pero baste lo registrado como un intento para acercarse al autor que faltaba para testimoniar (con sólo tres nombres, aunque existen más), la madurez que, a partir de la tercera década del siglo, y en contraste con la crisis que padece el "negocio" teatral, alcanza la dramática nativa.

a - Acerca de Samuel Eichelbaum

Nací en Domínguez, Entre Ríos, el 14 de noviembre de 1894. Mi padre era chacarero, mas nunca fue hombre de trabajar la tierra ya que era mecánico de la Armada rusa. La ciudad lo atraía para dar educación a sus hijos. Llegó a la Argentina con la segunda inmigración judía de 1889. Mis padres se casaron a bordo del barco en el cual mi abuelo materno se dejó morir por no existir alimentos santificados. Previamente, había interrogado a hija y novio, autorizando el matrimonio y dando su acuerdo para el enlace. Fue tirado al agua en Mar del Plata. Mi abuela, mujer de mucho carácter, se quedó en Entre Ríos. Catequizó a la hija para no trasladarse a la ciudad. Mi padre prendió fuego a dos parvas de trigo, se acabó el argumento de que había para vivir y comer, y nos vinimos a Buenos Aires donde estuvo levantando guinches en el puerto como obrero especializado, ganando 2,60 por día. La escuela primaria fue todo lo que hice. A los trece años ya tenía escrita *El lobo manso*...

SAMUEL EICHELBAUM

Si hizo estudios regulares los hizo con bastante irregularidad, como correspondía a quien siempre se cortó solo, como los que se afeitan con navaja.

CÉSAR TIEMPO

César Tiempo, su gran amigo, informa que, al enterarse Eichelbaum de que se le había otorgado el Premio Jockey Club, por su libro *El viajero inmóvil*, comenta burlón: "Me confundieron con un caballo de carrera".

Las influencias fundamentales en la obra de Eichelbaum vienen de Rusia y de Europa septentrional: son las de Dostoievski, Ibsen, Strindberg. Del primero, del descubridor de las más bajas heces del alma, tiene el largo sondeo psicológico; del gigante noruego, una inclinación al "teatro de ideas" y su misma confianza en un mundo donde impere "el espíritu de la verdad y de la libertad"; del trágico de *La danza macabra*, la amarga densidad humana de sus personajes.

ALFREDO DE LA GUARDIA

He aquí que, bajo los más diversos pretextos anecdóticos, en el drama echelbaumiano sólo acontece en sustancia una cosa. ¡Pero de qué

envergadura! Es siempre una historia de seres que, de pronto, en un momento dado, se descubren, se encuentran a sí mismos.

BERNARDO CANAL FEIJÓO

Para nosotros su mérito más importante es haber emprendido una senda diversa de la corriente, aspirando a un teatro universal sin dejar de enraizar en nuestro medio; un teatro de personajes argentinos que sienten y piensan lo que cualquier hombre del mundo. (...) En cuanto a una estricta valoración estética, piezas como *Un guapo del 900, Pájaro de barro* y *Dos brasas* bastan para justificar la pervivencia de su autor.

JORGE CRUZ

Edmundo Mondy Eichelbaum, recuerda con gran calidez a su padre:

Su voz –expresa– es una de las imágenes suyas que perduran más poderosamente dentro de mí. La potencia de su voz estaba en relación directa con la potencia de su afecto. Nunca acepté que sus valiosos críticos afirmaran que su teatro es psicológico. En todo caso es existencial, porque sus personajes tienen todas las dimensiones de la persona como individuo y como ser social. Sus estrenos lo aterraban como a un principiante. Entonces, yo sentía una solidaridad temblorosa, que nunca me atreví a decirle.

EDMUNDO EICHELBAUM

b - Intérpretes principales de Samuel Eichelbaum

Actrices

En *La mala sed*, primera obra importante de la dramática de Samuel Eichelbaum, encabeza el reparto una de las actrices más calificadas de la etapa, Angelina Pagano (Elsa), quien habrá de animar luego a Eugenia de *Un hogar* y, poco tiempo después, la Virginia de *La hermana terca*. Gloria Ferrandiz, actriz notable, se hace cargo de Rosalía de Amador de *El ruedo de las almas*. Eva Franco aporta su rica sensibilidad en la Elena de *Señorita* y cumple una actuación memorable en la Felipa de *Pájaro de barro*, en ocasión de su estreno en 1940. Es de destacar, muy especialmente, la intervención en la última obra nombrada de esa actriz hispana tan excelente, que fuera Amalia Sánchez Ariño, en el personaje de Pilar. Al repetirse la obra casi tres décadas

después (1969), Eva Franco toma con su habitual maestría el papel de Pilar, mientras el de Felipa es volcado con intensidad y brillantez por Perla Santalla. Paulina Singerman corporiza la Alicia de *Soledad es tu nombre* (tres años antes, ha dado vida al joven Horacio de *Cuando tengas un hijo*). Lola Membrives pone su talento para desentrañar las facetas tan conflictuadas de la Graciela de *Tejido de madre*. Ida Delmás interpreta la Felisa de *Un tal Servando Gómez*; obra que, al llegar al cine nacional como *Arrabalera*, tiene a la temperamental Tita Merello como protagonista estupenda. Rosa Rosen da reciedumbre a la Ángela Custodio de *Rostro perdido. Subsuelo*, el último estreno de Samuel Eichelbaum, cuenta con las actuaciones excepcionales, cada una en el nivel respectivo de su personaje, de Luisa Vehil (Obdulia) y Alicia Berdaxagar (Matilde). Habría muchas más actrices destacadas que tomaron parte muy activa en los repartos de las numerosas creaciones de Eichelbaum (Ada Cornaro, Delfina Jauffret, María Esther Dukse, Carmen Lemus, Maruja Gil Quesada, Leonor Rinaldi, Lucía Barausse, Silvia Parodi, Aída Sportelli, Iris Marga, Irma Córdoba, Rosa Cata, etc.), pero se hace forzoso cerrar la reseña con el alto nombre de Milagros de la Vega. Ya ha intervenido como la Rosalía de *Soledad es tu nombre*, pero es con la Natividad de *Un guapo del 900*, que logra por entero la hondura y el vigor que requiere el personaje. Al ser llevado el libro a la pantalla con dirección de Leopoldo Torre Nilson, Natividad es interpretada, de manera sobresaliente, por Lidia Lamaison. En la nueva versión cinematográfica, debida a Lautaro Murúa, China Zorrilla se hace cargo, en forma igualmente notable, del recio personaje echelbaumiano.

Actores

En la quietud del pueblo, comedia con la que, en 1919, Samuel Eichelbaum inscribe por primera vez su nombre en una cartelera porteña, es animada por el binomio compuesto por Enrique Muiño y Elías Alippi y, al año siguiente, ambos intérpretes extraordinarios de nuestro teatro más popular de una larga etapa, se hacen cargo de los papeles principales de *Un romance turco* (boceto en 1 acto que Eichelbaum escribe en colaboración con Pedro E. Pico). Se trata de un comienzo sumamente halagüeño. Sin embargo son los primeros pasos y por ello conviene comenzar, por la importancia del libro, con *La mala sed*, donde intervienen Pablo Acchiardi (don Guillermo) y Federico Mansilla (Atilio). Este último actor vuelve a participar en *Un hogar* (José León), con Alfredo Zucchi (Pedro) y Nicolás Fregues (Ignacio). El mismo Fregues, intérprete con seguro dominio de su arte, es el protagonista de *Vergüenza de querer* (Di Giácomo). En *El ruedo de las almas* José Gómez, de tan empinada

trayectoria escénica, anima al doctor Rivadeneira, mientras el recién nombrado Nicolás Fregues corporiza al doctor Guillermo de Amador. En *La hermana terca* actúan dos comediantes muy bien capacitados: Mario Danesi (Ángel) y Florindo Ferrario (Raúl Montenegro). Enrique Arellano, actor de raza, interpreta al Ricardo Iturbide de *Nadie la conoció nunca*, y Mario Danesi reaparece en el Eleuterio de *El gato y su selva*. Trabajos excelentes cumple Luis Arata al animar al Servando de *Un tal Servando Gómez*, y el Eusebio de *Divorcio nupcial*. Arturo García Buhr, actor ejemplar por su arte y su conducta, da vida al Juan Antonio, el escultor de *Pájaro de barro*, y caracteriza, con total solvencia, al doctor Alejo Garay de la primera versión cinematográfica que se conoce de *Un guapo del 900*. Roberto Casaux se hace presente en el pintoresco padre Krantz, de *¡Viva el padre Krantz!* Son de recordar, asimismo, los trabajos que en el repertorio de Samuel Eichelbaum cumplen José Olarra, Carlos Perelli, Alemany Villa, José De Ángelis, Gerardo Blanco, Alberto Barcel, Alfredo Duarte, Sergio Renán y Osvaldo Cattone (los dos últimos en el Jorge Baliño y el Jaime Barón, respectivamente, de *Subsuelo*), y Santiago Gómez Cou, quien, además, anima el protagonista masculino de *Arrabalera* que, como ha quedado dicho, es la versión fílmica de *Un tal Servando Gómez*. Como en el caso de las actrices, se hace obligado cerrar la nota con *Un guapo del 900*. Al estrenarse esta obra, que es la más popular, y merecidamente, de la dramática echelbaumiana, ese actor de recia figura y rico temperamento que fuera Francisco Petrone, lleva a escena a Ecuménico y lo ahonda y detalla hasta dejar trazada una imagen inolvidable. Corresponde registrar, ya como final, las interpretaciones del personaje en las dos versiones cinematográficas que se conocen, a cargo de Alfredo Alcón, la primera (excelente), y Jorge Salcedo, la segunda (muy bien ceñida).

c - Publicaciones de obras de autores nacionales

Entre 1910 y el promediar de la década de los años 30 se produce el auge de las publicaciones de obras de autores nacionales, hasta llegarse a las ediciones orgánicas de libretos semanales para estar al día con los espectáculos que se ofrecen sobre los escenarios porteños. En 1908 se ha iniciado *El Teatro Criollo*; en 1910 aparecen *El Teatro Nacional* y *Dramas y Comedias*; de 1913 data *Nuestro Teatro*. 1918 es, sin embargo, el año de mayor significación en la materia pues, además de *La Novela Cómica Porteña* y *La Novela Teatral*, se inscriben *Bambalinas* y *La Escena*, y estas dos últimas toman a su cargo el registrar, durante más de tres lustros, las novedades que se

van ofreciendo en nuestros teatros. *Bambalinas*, dirigida por Federico Mertens, lanza su primer número en marzo de 1918 (*El complot del silencio*, de Julio Iglesias Paz) cierra el ciclo el 18 de agosto de 1934 con el número 762. Publica, además, 12 Suplementos especiales. *La Escena* se inicia el 4 de julio de 1918 (*Mister Franck*, de Belisario Roldán) y, luego de 797 entregas y 125 Suplementos, finaliza su labor el 5 de octubre de 1933. Puede afirmarse que *Bambalinas* y *La Escena* son las publicaciones por antonomasia de nuestros autores de la etapa.

El solo registro de los nombres de las revistas dedicadas específicamente a la creación teatral de esa larga etapa, haría muy extensa la lista. Pero vale la pena recordar algunos.

En 1919 surgen *El Teatro Argentino* y *Teatro Popular*; en 1921, *El Teatro* y *Arriba el Telón*; en 1922, *El Entreacto, Teatro para Todos, Biblioteca Teatral Apolo, Talía* y *La Escena Nacional*; en 1925, *El Telón*; en 1929, Colección de Obras Teatrales; en1930, *El Apuntador*; en 1931, *Candilejas y Fantoches*. En 1934, *Argentores* (publicación oficial de la Sociedad General de Autores de la Argentina) se incorpora con *Así es la vida*, de Malfatti y de las Llanderas, y alcanza a editar 302 títulos. En el número 797 de *La Escena*, de octubre de 1933, se coloca un aviso. Advierte que "debido a la persistente crisis teatral y a la escasa producción de obras de éxito" se suspenden "las ediciones semanales que ha venido publicando, sin interrupción, desde hace dieciséis años".

Se anuncia la reaparición en la temporada siguiente (de 1934) y que, entretanto, seguirán las entregas en forma aislada y sin fechas fijas, como había sido la costumbre hasta entonces. No deja de sorprender un tanto que se puntualice lo de "obras de éxito", pero ello sirve para caracterizar mejor, y con mayor claridad, la etapa cumplida. En 1934, con el número 762, cesa *Bambalinas* por razones idénticas. Entretanto han ido apareciendo obras teatrales con pies de imprenta diversos: La Cultura Argentina, Galería de Autores Dramáticos, Teatro Nuevo (de Claridad), Ediciones Nuevo Mundo, Serantes Hnos., Alborada, Fueyo, Gleizer, Luz, etc. Algunas publicaciones carecen de fechas, pero indudablemente corresponden a los años que nos ocupan. Entre ellas: *Teatro Río Platense, Selección Teatral, Novela y Teatro, Pluma y Tinta*, etcétera.

En el interior del país se editan, asimismo, obras teatrales. Cabe recordar *Teatro Argentino*, de Córdoba (1903); ediciones de Tucumán (1909), Corrientes (1913); *Teatro Rosarino*, de Rosario, en cuyo primer número (1922), se publica *Rosario Journal*, de Alejandro E. Berruti, y, también de

Rosario, *Vía Teatral,* de 1932.

En 1922 aparece *Talía,* en Bahía Blanca, y, en 1933, *Teatro Popular,* en Rafaela (Santa Fe).

No todas las publicaciones nombradas gozan de larga vida como *Bambalinas* y *La Escena* porteñas. Muchas tienen una existencia precaria y no todas pudieron superar el tan esperanzado como promisorio "Año 1, Número 1". Sin embargo, la constante edición de obras de nuestros autores dramáticos pone de manifiesto la existencia concreta de un material abundante, que proviene del gran número de salas porteñas en actividad y de los constantes cambios de las carteleras. Particularmente del teatro por secciones que, en la etapa registrada, aporta la gran mayoría de los textos. A partir de 1934, año que hemos tomado como tope provisorio para la reseña, siguen apareciendo nuevas publicaciones especializadas que, en definitiva, son las encargadas de reflejar una nueva etapa de nuestro teatro.

d - Rodolfo González Pacheco

Rodolfo González Pacheco nace en Tandil (provincia de Buenos Aires) el 4 de mayo de 1881. Lo primero que se destaca de su creación dramática es la conducta, que aparece recta y limpia, a pesar del clima exitista y especulativo de la época que le toca vivir. Su teatro es un documento vibrante de militancia decidida en la lucha por la libertad y las ansias de justicia de los hombres. Su obra no es tan importante en el panorama de nuestro teatro porque, más que como dramaturgo, siente y se expresa como poeta; y lo ideal es la fusión perfecta de ambas calidades, desde Shakespeare a García Lorca. Le agrada demasiado engalanar con bellas frases e imágenes a sus personajes, principales o no, y hasta relatar, no hacer vivir como es lo exigido, las posibles peripecias de las diversas tramas. Se observa una por momentos "fastuosidad de la palabra", como lo manifiesta el propio autor al detallar las características del protagonista de *A contramano.*

Su producción consta de una quincena de obras que le pertenecen por entero y de cuatro que escribe en colaboración con Pedro E. Pico. De las creaciones bajo su sola responsabilidad cabe destacar *Las víboras, El grillo* y *Cuando aquí había reyes. Las víboras,* boceto dramático en un acto, lo inicia exitosamente en 1916, al serle representado por la compañía encabezada por

Enrique Muiño y Elías Alippi. En la pieza se encuentra presente el gaucho mítico y fecundo en simbolismos heroicos y libertarios, tan gratos al autor. Evangelisto, el protagonista, se encrespa y grita contra las cercas que señalan y limitan las tierras que antes podía recorrer el gaucho libremente: "¡Sí, muchachos, sí! Los alambres son las rejas de la pampa. ¡Meta fierro a los alambres!". En *El grillo*, Irineo Galván es otro personaje típico del autor. Sostiene que el gaucho –el hombre– se salva si es leal consigo mismo, si logra escuchar el canto de su grillo, esa "gotita'e luz que el resuello de cualquier curioso apaga". Con su lirismo indócil y conmovido por imágenes con deliciosa calidad poética, es una de las obras más felices del autor. No la más significativa, que sin duda lo es *Cuando aquí había reyes.*

Cuando aquí había reyes llega por primera vez a un escenario, traducida al yiddish, en 1947, dirigida por Armando Discépolo. Al año siguiente se conoce en el idioma original, al ofrecerse en La Plata bajo la dirección de Mané Bernardo. Es una obra de gran aliento por su envergadura, y trascendente por las raíces humanas y su implícito contenido social. Como lo asevera Alfredo de la Guardia, "es un poema dramático y una loa a la fraternidad". El autor se planta entre el negrerío del Barrio del Mondongo, cuando "cada nación tenía su rey y su reina", durante la época de Rosas para expresar, una vez más, la siempre encendida pasión por la libertad. Tío Pagola, el rey negro del ranchería, explica: "Y Dios me dijo: 'Naciste rey en la selva y ahora eres un negro esclavo. Sí, pues, ¿no te da vergüenza?'". Pedro José, otro negro, es el seguro portavoz del autor. Señala mezquindades y temores que van más allá de su piel oscura, y dice aludiendo a su propio cuerpo: "Yo quiero mucho a este negrito. Pero, como sus mayores fueron esclavos, siempre le desconfío un poco, no sea que se acuerde de ello, y me haga una aflojada". Añade con firmeza zumbona: "Cuando tengo que tratar asuntos serios, como ahora, dejo el moreno en la puerta y entro solo. Solo, con este hombre libre que yo me he criado". Es la estampa bizarra y completa del propio González Pacheco, que trabaja intensamente por la dignificación de nuestra escena, y es bandera rebelde nunca arriada por conveniencia o temor. La edición de una de sus obras, *Juana y Juan,* se cierra con esta indicación: "Cárcel de Villa Devoto, Buenos Aires, 1931". Rodolfo González Pacheco insiste siempre en que "hay que ser peones del ideal", y le gusta conjugar el verbo "peonar" de su creación. Por eso uno de sus personajes afirma pleno de fe y de energía: "¡Hay que peonar, muchachos". Su inquietud por nuestro cine queda testimoniada con *Tres*

hombres de río, su adaptación de un cuento de Eliseo Montaine, en el que intervienen Leticia Scury (en "sobresaliente caracterización", según Jorge Miguel Couselo), Juan José Míguez y Agustín Irusta, con la dirección de Mario Sóffici. Rodolfo González Pacheco fue un ser íntegro y valeroso. Después de mucho soñar y "peonar", fallece en Buenos Aires el 5 de julio de 1949, a los 68 años.

e - Cronología de las obras de Samuel Eichelbaum

1901/2 *El lobo manso* (escrita a los 7 años).
1911/12 *Por el mal camino* (se estrena traducida al yiddish).
1919 *En la quietud del pueblo*, 1 acto.
1920 *Crainqueville*, 1 acto.
La mala sed, 3 actos.
1921 *El dogma*, 1 acto, 2 cuadros.
1922 *El camino de fuego*, 1 acto, 2 cuadros.
Un hogar, 3 actos.
1923 *El ruedo de las almas*, 3 actos.
1924 *La hermana terca*, 3 actos.
1926 *El judío Aarón*, 3 actos.
Nadie la conoció nunca, 2 actos.
1927 *N. N. homicida*, 1 acto, 3 cuadros.
Señorita, 5 actos breves.
1928 *¡Viva el padre Krantz!*, 1 acto, 3 cuadros.
1929 *Cuando tengas un hijo*, 3 actos.
1931 *Ricardo de Gales, príncipe criollo*, 1 acto, 3 cuadros.
1932 *Soledad es tu nombre*, 6 actos
1934 *En tu vida estoy yo*, 5 actos breves.
1936 *El gato y su selva*, 3 actos.
Tejido de madre, 3 actos.
1940 *Un guapo del 900*, 3 actos, 6 cuadros.
Pájaro de barro, prólogo y 3 actos.
1941 *Vergüenza de querer*, 4 actos.
1942 *Un tal Servando Gómez*, prólogo, 3 actos, 7 cuadros.
1952 *Rostro perdido*, prólogo y 3 actos.

1955 *Dos brasas,* 3 actos, 4 cuadros.
1957 *Las aguas del mundo,* 3 actos, 6 cuadros.
1966 *Subsuelo,* 3 actos (el tercero dividido en 2 cuadros).

En colaboración:

1920 *Un romance turco,* 1 acto (con Pedro E. Pico).
1921 *La Juana Figueroa,* 1 acto (con Pedro E. Pico).
La cáscara de nuez, 3 actos (con Pedro E. Pico).
1922 *Doctor,* 2 actos (con Pedro E. Pico).
1930 *Lotería sin premios,* 2 actos (con Agustín Remón).

Traducción y adaptación:

1935 *El cordero del pobre,* 3 actos y 9 cuadros, de Stefan Zweig (con Alfredo Cahan).

Obras editadas (sin estrenar):

1966 *Un cuervo sobre el imperio,* 3 actos, 7 cuadros.
Gabriel el olvidado, 3 actos, 4 cuadros.
1969 *Un patricio del 80,* 3 actos, 6 cuadros (en colaboración con Ulises Petit de Murat).

Cine (libros originales, adaptaciones y traslado de sus obras dramáticas):

1937 Escribe la adaptación de *N. N. homicida,* que iba a dirigir Daniel Tinayre, pero no llega a filmarse.
1939 *Una mujer de la calle,* libro original, con las actuaciones de Pepita Serrador, Aída Alberti y Roberto Airaldi. Dirección: Luis J. Moglia Barth.
1946 *Las tres ratas,* con Mecha Ortiz, Amelia Bence, María Duval y Florén

Delbene. Dirección: Carlos Schlieper.

1950 *Arrabalera* (versión de *Un tal Servando Gómez*), adaptación de Ulises Petit de Murat y Tulio Demicheli, con Tita Merello, Santiago Gómez Cou y Tito Alonso. Dirección: Tulio Demicheli.

1951 *El pendiente* (adaptación de una narración de William Irish), con la colaboración de Ulises Petit de Murat. Intérpretes: José Cibrián, Mirtha Legrand y Francisco de Paula. Dirección: León Klimovsky, con la supervisión de Mario Sóffici.

1952 Primera versión de *Un guapo del 900* (en adaptación de Juan Ferradás Campos y José María Fernández Unsain), con Pedro Maratea, Milagros de la Vega y Guillermo Battaglia. Dirección: Lucas Demare. (Quedó sin terminar).

1960 Segunda versión de *Un guapo del 900*, con Alfredo Alcón, Lidia Lamaison y Arturo García Buhr. Dirección: Leopoldo Torre Nilsson.

1971 Tercera versión de *Un guapo del 900*, con Jorge Salcedo, China Zorrilla y Lautaro Murúa. Dirección: Lautaro Murúa.

Libros publicados con narraciones:

1925 *Un monstruo en libertad.* (Figura una "narración escénica" en 2 actos titulada *Instinto* que habrá de anunciar personajes y algún desarrollo de *Soledad es tu nombre*, que se estrena en 1932).

1929 *Tormenta de Dios.* (Contiene una breve escena teatral titulada *Autorretrato* de Horacio Soto y tres estampas, también muy breves, con el título general de *El actor*).

1933 *El viajero inmóvil.* Incluye *Ricardo de Gales, príncipe criollo*, "escenas biográficas de un sujeto imaginario", en 3 cuadros, pieza que había sido estrenada en 1931.

Bernardo Canal Feijóo y su dramática trascendente

capítulo 12

Crisis de comercialización

En capítulos anteriores, quedó bien aclarado que la crisis que padece nuestra escena al promediar los años 20, y cuya gravedad es decisiva al concluir la década, se refiere a la comercialización desaforada, con el bastardeo consecuente, que padece por entonces.

En el *Anuario Teatral* 1927-1928 se afirma: "No es posible ya hacerse ilusiones. El teatro nacional, salvo muy contadas excepciones, hoy por hoy, es un enorme comercio escandaloso de artículos adulterados, que envenenan seria y profundamente la esencia espiritual de la argentinidad".

El diario *La Prensa*, por su parte, en el panorama que traza sobre la temporada que acaba de finalizar, dice el 1º de enero de 1930: "Cuando se escriba la historia del teatro argentino no habrá de figurar el año 1929, seguramente, entre los períodos dignos de señalarse por su contribución a la gloria de la literatura".

En la entrega de enero de 1931 de *Máscaras*, revista especializada en la materia, el crítico Arturo Romay se refiere a la "triste" etapa escénica cumplida a lo largo del año anterior (1930), y expresa con amargura: "Echando la vista atrás, apena el panorama de los meses recorridos: puro sainetón, pura compadrada; pura plebeyez y, en medio de cuadro tan poco halagador, la débil lucecita de un esfuerzo aislado: la tímida presencia de una obra noble, como forastera en ese trágico tumulto de *machiettas* y *vesre* y de comedias anodinas".

Las citas sirven para comprender la crisis de comercialización que se vive. Aunque –Romay lo señala– no todo es desbarranco y, a través de las "débiles lucecitas" que brillan en cada temporada, puede aquilatarse la madurez alcanzada por nuestra dramática y que ponen en evidencia, en cuanto les es posible, los autores e intérpretes más inquietos y significativos. Los tres capítulos anteriores de esta serie han sido dedicados a testimoniar esos niveles al reseñar la labor de los tres creadores mayores que, en este aspecto, representan y encabezan el período (Francisco Defilippis Novoa, Armando Discépolo y Samuel Eichelbaum), acompañados por los aportes de otros autores dignos de ser destacados, como ya se ha hecho, se hace en este trabajo y se seguirá haciendo.

No vamos a insistir, pero conviene agregar que, como reacción ante un medio escénico tan malbaratado, a fines de 1930, precisamente, se funda el Teatro del Pueblo, al que habremos de tratar en el momento preciso, y con la atención que el hecho requiere, por significar un nuevo punto de partida.

Luego de la *debacle* que sufren los Estados Unidos y nos arrastra (1929), en 1930 se produce el golpe militar del 6 de setiembre, que quiebra violentamente nuestro desarrollo constitucional, y el suceso añade aún más confusión al clima ya enrarecido y desorientador que se padece. Sólo se enuncia, como al pasar, para no despistarnos demasiado, pues nada es casual ni gratuito.

A partir de los años 30

Por entonces se acentúa la reacción contra el muestrario de mediocridades que se expone y explota en cada temporada oficial. Debe aclararse que lo de "oficial" no alude a elencos nacionales o municipales, que no existían a esa fecha, sino al teatro que tiene a la calle Corrientes como símbolo preciso, aunque los escenarios se dispersen también por otras calles de la metrópoli. Edmundo Guibourg, periodista y hombre de teatro con bien ganado prestigio, mantiene durante muchos años una sección fija y cotidiana en el popular diario *Crítica*, que se hace famosa de inmediato y lleva por título, por todo lo dicho, "Calle Corrientes". Existen, claro está, y han quedado señalados, los autores, intérpretes, directores con inquietudes y gran fervor. Son los que, también como reacción ante el medio que los sofoca y hasta destruye, organizan breves temporadas durante las cuales escapan a las presiones de una escena mal comercializada, y ofrecen espectáculos de un teatro universal con altos niveles artístico-dramáticos, y representan obras muy meritorias de autores nacionales, nuevos o ya estrenados, a los que también se les hace difícil llegar a un escenario. Esas breves temporadas, en ocasiones brillantes, se cumplen por lo común durante los veranos porteños, no por libre elección, sino por razones económicas determinantes. Los elencos "oficiales" han abandonado las salas al no atreverse, por el calor, a correr riesgos, y es entonces que, por los precios más bajos que se cobran, pueden ser arrendadas por los autores, intérpretes y directores reunidos en cooperativas. Gracias a estos núcleos, valerosos y capaces, durante breves lapsos puede asistirse a espectáculos de notable jerarquía. Uno de los tantos intentos veraniegos es llevado adelante por el NEA, y merece ser recordado.

NEA

NEA son las siglas de Núcleo de Escritores y Actores que se forma para actuar, con proposiciones y alcances bien precisos, en el Teatro de la Comedia de la calle Carlos Pellegrini al 200 (echado abajo por el trazado de la Avenida 9 de Julio). "Somos nada más que un puñado de personas –proclaman los integrantes– que se empeñan en hacer algo, con el íntimo convencimiento de que, detrás de ellas, está con los brazos prontos al auxilio, todo el teatro argentino, como debe estarlo para amparar cualquier iniciativa generosa".

La aventura escénica, como es lo lógico, comienza en enero de 1935. Augusto A. Guibourg asume la dirección general, y un bien nutrido equipo de directores (Antonio Cunill Cabanellas, Armando Discépolo, Samuel Eichelbaum y Edmundo Guibourg) habrá de tener a su cargo los montajes de las obras seleccionadas. El "comité de lectura" se encuentra constituido por Arturo Cerretani, Augusto A. Guibourg y César Tiempo. En el elenco figuran Iris Marga, Luisa Vehil, Gloria Ferrandiz, Ana Grynn, Sebastián Chiola, Francisco Petrone, José Gola, Miguel Milco, entre otros intérpretes con inquietudes para hacer las cosas bien, y la capacidad para lograrlo. El repertorio elegido abarca autores extranjeros con verdadero relieve dentro del teatro moderno, por ejemplo Eugenio O'Neill *(El deseo bajo los olmos)*, Elmer Rice *(La máquina de calcular)*, Stefan Zweig *(El cordero del pobre)*, y rioplatenses, pues figuran varios escritores uruguayos. Se anuncian, entre otros títulos: *Max, la maravilla del mundo*, de Arturo Cambours Ocampo; *Juan Felipe*, de Julián García; *Los últimos reyes del mundo*, de Raúl González Tuñón; *Nada más que un hombre y una mujer*, de Roberto Valenti. El programa a cumplir es en verdad ambicioso, atrayente, y se halla en manos de indudable solvencia. Empero, sólo pueden ofrecerse las dos primeras novedades: *El cordero del pobre*, de Zweig, que dirige Samuel Eichelbaum, y *Max, la maravilla del mundo*, de Cambours Ocampo, que pone en escena Armando Discépolo. Este último estreno, que alcanza un buen suceso, se produce el 18 de enero, pero, igual que ocurriera con otros intentos nobles semejantes, el NEA pronto se desintegra.

La Comedia Nacional Argentina

En 1935 queda fundada, asimismo, la primera Comedia Nacional Argentina y, al iniciar sus actividades escénicas al año siguiente (el 24 de abril de

1936) con *Locos de verano*, de Gregorio de Laferrére, en el reparto intervienen muchos de los artistas que han participado en la aventura del NEA.

La Comedia, ahora sí, oficial y sin comillas, es dirigida por un auténtico maestro, como lo es Antonio Cunill Cabanellas, y el elenco se integra con prestigiosas figuras de nuestro mejor nivel profesional. Entre los que ya han sido nombrados, se encuentran actrices como Iris Marga; actores como Francisco Petrone y Guillermo Battaglia. Completan el primer elenco de la casa: Isabel Figlioli, Eva Franco, Herminia Franco, Delfina Fuentes, Niní Gambier, Maruja Gil Quesada, Pilar Gómez, Tina Helba, Nuri Montsé, Livia S. Quintana, María Santos, Pablo Acchiardi, Santiago Arrieta, Daniel Belluscio, Olimpio Bobio, Ramón Both, Hornero Cárpena, Mario Danesi, Alberto Di Salvio, Florindo Ferrario, Santiago Gómez Cou y Ángel Magaña. La coreógrafa es Mercedes H. Quintana. Pronto van incorporándose Luisa Vehil, Gloria Ferrandiz, Miguel Faust Rocha, Bernardo Perrone, Alberto Candeau, y otros intérpretes que colaboran activamente en puestas sobresalientes de esa primera etapa de cinco años, que cuenta con la orientación y dirección de Antonio Cunill Cabanellas. Cuando éste renuncia en 1940, deja en vivo su marca de maestro con lo logrado sobre el escenario, y por las intensas tareas de organización y encauzamiento que ha cumplido al frente del Instituto Nacional de Estudios de Teatro y del primer Museo del Teatro Nacional, los que, al retirarse, deja en pleno funcionamiento.

En las carteleras de esos años se inscriben obras clásicas y modernas del repertorio universal, y de autores nacionales ya consagrados (de las distintas etapas) y noveles. En lo que a nuestra dramática atañe, después de la comedia de Laferrère, ya consignada, se ofrecen reposiciones excelentes de *En familia*, de Florencio Sánchez; *Calandria*, de Martiniano Leguizamón; *La divisa punzó*, de Paul Groussac, y se estrenan obras de autores conocidos: *El gato y su selva*, de Samuel Eichelbaum; *Mandinga en la sierra*, de Arturo Lorusso y Rafael José De Rosa; *Ollantay*, de Ricardo Rojas. De autores nuevos se presentan *La posada del León*, de Horacio Rega Molina; *Martín Vega*, de Juan Zocchi; *Una mujer libre*, de Malena Sándor; *Don Basilio mal casado*, de Tulio Carella, entre otras producciones.

Con el correr de los tiempos y los altibajos que sufre el desarrollo político-social del país, la Comedia Nacional padece serios deterioros y muestra desniveles notables. En 1961, un incendio destruye gran parte del escenario, camarines y depósitos y, mientras se reconstruye, amplía y moderniza la parte afectada, pasa

más de un lustro antes de que la sala pueda volver a entrar en funciones. Al frente del teatro han cumplido distintos ciclos Orestes Caviglia, Osvaldo Bonet, Omar del Carlo y Luisa Vehil, entre otras personalidades relevantes de nuestra escena. En los últimos cuatro años, el Teatro Nacional Cervantes se encuentra bajo la dirección general de Rodolfo Graciano.

Teatro Municipal de la Ciudad de Buenos Aires

En 1943 la Municipalidad retira las concesiones de los locales municipales en los que han venido actuando, hasta ese momento, los tres elencos principales del movimiento de teatros independientes. El Juan B. Justo es desalojado del caserón que ocupa en la calle Venezuela 1051; a La Máscara le sucede lo mismo al retirársele el cuchitril de Moreno 1033, y al Teatro del Pueblo se le quita la sala de la calle Corrientes 1528, que es un edificio teatral auténtico con capacidad para más de 1.200 espectadores. Anteriormente se ha conocido como teatro Corrientes y teatro Nuevo, hasta que en 1937 se facilita al Teatro del Pueblo. Desde ese momento lleva el nombre de la agrupación fundadora de la escena independiente entre nosotros. Hasta 1943. A partir de ese año, la Municipalidad retoma la sala, que pasa a llamarse Teatro Municipal de la Ciudad de Buenos Aires. Para inaugurarlo como tal se elige *Pasión y muerte de Silverio Leguizamón,* "drama popular en un prólogo, cuatro actos y siete cuadros" –según lo establecen los programas–, original de Bernardo Canal Feijóo. Lo dirige Orestes Caviglia y el elenco numerosísimo (más de setenta papeles para cubrir, con el agregado de "peones, soldados, indios, cajoneros, músicos, bailarines, gente de pueblo"), se halla compuesto por artistas calificados de la escena profesional, de los grupos independientes y egresados y alumnos de la Escuela de Arte Dramático. Santiago Gómez Cou anima con estampa y brío a Silverio, el protagonista.

Así es como el Teatro Municipal de la Ciudad de Buenos Aires da sus primeros pasos con éxito y creando grandes expectativas, que no se repiten a menudo. Finalmente se echa el edificio abajo y sobre su predio, más otros terrenos adyacentes (hacia su costado izquierdo y hacia atrás hasta alcanzar la calle Sarmiento), se construye el monumental y moderno Teatro Municipal General San Martín de nuestros días. Consta de dos salas principales (la Martín

Coronado y la Casacuberta) y varias otras menores (la Leopoldo Lugones, dedicada al cine), y un vasto Complejo Cultural (con entrada por Sarmiento) que dispone de numerosos ámbitos para la enseñanza, conferencias, recitales, teatro (la Enrique Muiño) y otras dedicaciones. En el noveno piso del Complejo funcionan los estudios de transmisión de L.S.1 Radio Municipal de la Ciudad de Buenos Aires.

En lo concretamente teatral de las salas principales (sobre la calle Corrientes) se asiste a una trayectoria con marcados desniveles. En los últimos años y bajo la dirección de Kive Staif, se logra organizar una actividad, calificada y constante, a la que se hará referencia cuando se trate el teatro en la actualidad. Ahora urge llegar, sin más trámites, a Bernardo Canal Feijóo, autor de *Pasión y muerte de Silverio Leguizamón*, obra que significa uno de los aportes dramáticos más enjundiosos y trascendentes que recibe la escena nacional en el presente.

Imagen y personalidad

Bernardo Canal Feijóo nace en Santiago del Estero el 23 de julio de 1897. De figura enjuta y bien ceñida, estatura mediana y rostro sereno con frente amplia en cabeza armoniosa, posee fuerte atracción y encanto. Sabe escuchar con calma, concentrado en lo que se dice, y se expresa con un tono cadencioso en la voz que subraya palabras y giros y hace muy grato su lenguaje fluido y ajustado a su pensamiento, sin caer nunca en lo exteriormente profesoral que le molesta y rechaza. Es un maestro por esencia, sabiduría, labor incansable y comportamiento humano. Todo llanamente, sin el menor forzamiento, pues la entrega es espontánea, con un fervor que manifiesta calmoso, pero con un accionar gestual seguro y firme. Ser acuciante y versado en las disciplinas más entrañables del ser humano, va en procura de las raíces ocultas para hallar las causas de los hechos históricos o sucesos personales. Es un enamorado de la tierra de su antiquísimo Santiago del Estero y al nombrarla se le endulza aún más la leve tonada norteña, como si en sus labios hubiese arrope, mientras los ojos se le colman de brillo o asoma a ellos una recatada melancolía. Asume y manifiesta su ardida militancia de argentino integral, macizo, y escarba celosamente en lo americano para indagar en los substratos

más hondos y descubrir el destino nacional, merecido y posible, aceptando virtudes y flaquezas congénitas por superar. José Isaacson asevera que es "un argentino esencial"; Antonio Pagés Larraya lo nombra "vigía del alma nuestra", y Gregorio Weinberg lo define como "un sentidor de la Argentina", con "una constante y única preocupación: el país".

Poeta e indagador

Bernardo Canal Feijóo llega desde su amado Santiago a Buenos Aires siendo muy joven. Aquí cursa el Colegio Nacional y se recibe de abogado. Los cuatro primeros libros que publica son de poemas. El inicial data de 1924 y lleva por título *Penúltimo poema del fútbol*. En él, según lo dictamina Isaacson, coinciden "vanguardia y coetaneidad" y "el ultraísmo adquiere auténtico acento argentino". Los tres volúmenes restantes son *Dibujos en el suelo, La rueda de la siesta* y *Sol alto* este último de 1932. Quienes deseen adentrarse en las significaciones de esta expresión tan cálida de su creatividad lírica, pueden consultar, por recomendación del citado Isaacson *La obra poética de Bernardo Canal Feijóo*, ensayo de Octavio Corvalán que se publica en Cuadernos de Humanitas, Tucumán, 1978. Antes de abandonar la huella poética, resulta oportuno indicar que, a comienzos de 1980, la Fundación Argentina para la Poesía entrega a Canal Feijóo su primera Pluma de oro. En 1925 crea en Santingo, con otros poetas, artistas y estudiosos, la agrupación cultural La Brasa, que mantiene su rescoldo durante largos años ya que, una década después (1937), Alfonsina Storni deja su testimonio de admiración en el álbum de visitantes de la entidad.

La preocupación por lo propio, en este caso regional, aparece ya el mismo año que la Storni visita La Brasa con *Ensayo sobre la expresión popular artística de Santiago del Estero* (que obtiene el primer premio de la Comisión Nacional de Cultura, zona centro). El año importa asimismo dentro de nuestra materia, porque se conoce la primera edición de *Pasión y muerte de Silverio Leguizamón* (que dedica a Carlota Schreier, su tan querida esposa y compañera), obra de la que nos ocuparemos detenidamente más adelante. Se nombra ahora, simplemente para dejar registrado que por entonces el autor se siente ya atraído por la creación dramática, como cauce propicio

para ir hacia los trasfondos vitales de lo nacional. Preocupación ésta que no lo abandona y que demuestra una vez más aunque otro sea el terreno, cuando se toma la ardua tarea de verter al castellano los importantes estudios sobre arqueología indígena, escritos en francés por los hermanos Wagner. Labor por la que se le distingue con el grado de Oficial de la Legión de Honor, orden francesa creada por Napoleón para premiar servicios relevantes.

En 1938 publica *Mitos perdidos*, en donde desarrolla y analiza exhaustivamente la leyenda del Kakuy y documenta expresiones artísticas de la mujer-pájaro de la civilización chaco-santiagueña. En 1951 aparece su ensayo sobre *El reverso humorístico de la tristeza criolla* y, al año siguiente, edita *Burla, credo y culpa de la creación anónima*, para después dar a conocer *La leyenda anónima argentina*. A esta línea esencial se agrega, en 1972, *De las aguas profundas en el Martín Fierro*, en cuyas páginas Canal Feijóo rastrea y expone las presencias folklóricas que contiene el poema, y sus influencias ideológicas.

Hacia las raíces de la nacionalidad

En 1944 ofrece *Proposiciones en torno al problema de una cultura popular*, ensayo que reedita diez años después, notablemente reelaborado, con el título de *Confines de Occidente*. En este campo que lo apasiona cabe anotar libros como *Teoría de la ciudad argentina*, con el subtítulo calificante de *Idealismo y realismo en el proceso constitucional*. Conocedor y admirador profundo de la obra y las ideas constitucionalistas de Juan Bautista Alberdi, habrá de insistir, siendo cada vez más seguro y vigoroso el golpe de su zapa. A *Constitución y Revolución* acompañan para desentrañar y exponer el pensamiento encendido y agudo del gran tucumano, *Alberdi y la proyección sistemática del espíritu de Mayo* y *La frustración constitucional*. Ideas que recoge y substancia en *Fundación y frustración de la historia argentina*, trabajo que data de 1978. En él señala que "el fundamento del despotismo es el miedo"; y añade en correspondiente vuelta de tuerca: "Nacido del miedo, el despotismo vive del miedo que elabora cada día". Éstos son, apenas, tramos de la corriente medular que recorre el pensamiento inquieto e inquietante de Bernardo Canal Feijóo, a quien en 1980 se elige presidente de la Academia Argentina de Letras.

La teoría dramática

A esta altura no puede extrañar que, en procura de lo caracterizante nacional por otras sendas, Bernardo Canal Feijóo aborde asimismo, y ahonde, el problema que plantea la necesidad de una dramática propia que nos exprese e individualice por ámbito, problemática, situaciones, personajes.

En *Por un teatro auténtico* se pregunta "si existe un punto en que se encuentra la necesidad de apelar a un gran teatro ajeno y la medida de capacidad –o incapacidad– de producir el propio". Advierte para que no nos extraviemos en falsos supuestos: "El gran teatro no le viene dado a ningún pueblo por dones prometeicos; le sale de las entrañas o no le vale mucho". Refuerza: "El teatro verdadero siempre pertenece a algún pueblo, siempre es teatro del pueblo". Como broche del breve ensayo pide la creación de un teatro que no surja de "meras inquietudes intelectuales, sin más horizontes que las del último proceso de los tablados extranjeros, sino de 'un sentimiento profundo de la propia existencia histórico-social a que se pertenece'" (el subrayado nos pertenece). Prosigue: "Y en cuyo destino la parte mejor estará siempre reservada, tratándose del arte, a la aventura corajuda, no a la mimificación reverencial". Los conceptos penetrantes y caudalosos de Canal Feijóo van haciendo entrar en materia, en su materia.

Otro ensayo, *Tragedia y tragedia americana* (1952), amplía la mira y apunta que todo acto de culto primitivo es así una "representación". La religión primitiva es "puro acto"; ignora la oración estática y abstracta, "el elemento intelectual no excede del esquema anecdótico puesto en acción". Establece que "la tragedia nace en el momento en que lo que es culto vuelve la espalda al altar y se dirige al mundo, cuando la advocación se convierte en contraposición; cuando no es ya dios sino la multitud humana el sujeto vocativo; cuando el resorte de la comunión no es la fe sino cierta emoción adecuadamente jugada".

Resulta sorprendente observar cómo, diez años después (1962), un estudioso del teatro moderno, Roberto Brunstein, desarrolla ese mismo punto de partida de la tragedia en *De Ibsen a Genet: la rebelión en el teatro* (en la versión castellana). Brunstein llega a esa misma consecuencia y marca las tres "categorías" que, entiende, son fundamentales y ordenadoras: la "mesiánica", la "social", la "existencial". Las explica: "La rebelión mesiánica tiene lugar cuando el dramaturgo se rebela contra Dios y procura ocupar su lugar: el sacerdote contempla su imagen en el espejo. La rebelión social se produce cuando el dramaturgo se rebela contra

las convenciones, la moral y los valores del organismo social: el sacerdote vuelve el espejo hacia el auditorio. La rebelión existencial ocurre cuando el dramaturgo se rebela contra las condiciones de su existencia: el sacerdote vuelve el espejo hacia el vacío". Ambos estudiosos coinciden en la utilización de ciertos elementos y el señalamiento de actitudes (el espejo, el oficiante). Canal Feijóo ha dejado establecido, pero cabe reiterarlo para apreciar la profundidad del concepto, que "la tragedia nace en el momento en que lo que es culto vuelve la espalda al altar y se dirige al mundo". Nos hallamos en las raíces inaugurales del teatro.

En 1943, Canal Feijóo publica *La expresión popular dramática*, en donde reseña y dibuja con habilidad la fiesta sacramental indígena a la que asiste, durante varios años, en Sumamao (pequeña localidad central de Santiago del Estero). La representación, que se desarrolla a lo largo de todo un día, desde el amanecer hasta caer la noche, es para nuestro autor "la única fiesta popular argentina con cierta estructura de espectáculo dramático" que poseemos. En esta búsqueda atenta de lo propio, e indagando en Juan Bautista Alberdi, descubre en el pensamiento del genial tucumano lo que, en 1956, denomina *Una teoría teatral argentina*. En el capítulo inicial ("Nacimiento del teatro argentino"), procuramos ofrecer materiales que certifican las preocupaciones dramáticas alberdianas, escasamente conocidas.

Pero el ensayo que les dedica Canal Feijóo es imprescindible para saborearlas en sus propios términos. Alberdi pide un teatro popular en acción. Él mismo lo ejemplifica prácticamente al escribir *El gigante Amapolas*, "petipieza cómica en un acto", en verdad substanciosa y ejemplar, y componiendo dos partes de *La Revolución de Mayo*, "crónica dramática" que iba a constar de cuatro y queda inconclusa. Alberdi entiende que al pueblo no debe utilizárselo en vano en el teatro. Concreta rotundo: "El pueblo debe entrar siempre en el drama moderno, y siempre para vencer". La premisa, que tiene ya casi siglo y medio, conjuga y explica su teatro, pensando que *El gigante Amapolas* es, por lo novedoso de su técnica, una pieza insólita para la época. En ella asoman ya trazos del "esperpento" valleinclanesco y del "teatro del absurdo". Seguramente por considerar que "el ridículo rebosa por todas partes en la sociedad americana" y que "el elemento de arte que más conviene a nuestra posición es el elemento cómico". Alberdi requiere "una escena legislativa" y que el drama sea "nacional por su forma y sus colores, civilizante

por sus destinos". Canal Feijóo propone una síntesis de la teoría alberdiana del teatro: "Esto es americano: el sentimiento trágico de la función histórica". Para que no se le entienda mal, aclara: "No digo patético o truculento, digo trágico: el sentimiento de un *fatum* siempre gravitante en el eje de la función histórica".

Lo expuesto habrá de permitir comprender más cabalmente la visión monumental con frisos auténticamente americanos, y por ello "nacionales" más acá de cualquier regionalismo, de la dramática que crea Bernardo Canal Feijóo. Con Alberdi sabe, aunque otra sea la etapa, que "vivimos en un siglo todo de señales, en que las cosas no tienen de lo que son sino lo que parecen".

El tragediógrafo

Se ha aludido a las creaciones poéticas de Bernardo Canal Feijóo, a sus ensayos medulosos referidos a las raíces folklóricas de nuestro arte popular y a las indagaciones sobre la travesía y urgencias de una constitucionalidad esencial, identificante y liberadora. Canal Feijóo encuentra en los fermentos de lo americano el origen de lo regional nacional. Estos fermentos son los que incitan, alimentan y articulan, también sus dos grandes tragedias: *Pasión y muerte de Silverio Leguizamón* y *Tungasuka*. Se califican de tal manera porque el propio autor ofrece las claves trágicas del ser y el estar americanos, pues si en realidad "sólo hay seres-estando", la separación de los verbos provienen de las desazones del español conquistador, que pasan luego a "los hijos" o "mancebos de la tierra". Si en *Tungasuka* palpita, en plena convulsión rebelde, la tragedia de la América hispana, en *Pasión y muerte de Silverio Leguizamón* se logra la continuidad de lo trágico que se cumple en lo comarcano que ya concierne a lo argentino. Son dos obras excepcionales. Sin embargo, por las dificultades que presentan para ser llevadas al escenario, particularmente la última de las nombradas, su autor no es valorado en nuestro teatro en la medida sobresaliente que en verdad merece.

Los casos de Juan, que bebe sus jugos en las mismas fuentes, se integra con escenas intencionadas y con mucho humor de la picaresca criolla campesina y, al haber sido más difundida y aprovechada, goza de una mayor popularidad. Los tres títulos registrados conforman la producción teatral estrenada de Bernardo Canal Feijóo. Sabemos que el autor tiene en carpeta otra obra –sin terminar– que es la

interpretación dramática de una etapa del proceso político-constitucional argentino y habrá de titularse, tal vez, *Coronado de gloria (La manta de Victoria Romero)*. Lleva una advertencia: "la historia como rito".

Pasión y muerte de Silverio Leguizamón

Primero llega impresa, en 1937, y el volumen es hoy inhallable. Hay retoques en la segunda edición, de 1944, pero en la inicial se encuentra ya bien plantada la estampa dramática de El Malevo Pedro el Santiagueño, que el autor ha descubierto revolviendo viejos papeles procesales y es el alias de Silverio Leguizamón, quien habrá de convertirse en el héroe de su obra. Canal Feijóo califica la creación como *film*, e indica que podría denominarse "relato parlante" y "constituye la versión patriótica de la formulación de un mito popular heroico". Advierte que puede intentarse otra propuesta que ahonde en lo místico, en la "formación de un mito popular religioso". En la primera edición figuran algunas reflexiones sobre el personaje central que, por haber tomado después más cuerpo, se excluyen de las publicaciones posteriores. Sin embargo resulta oportuno tenerlas en cuenta para observar cómo actúa y se va imponiendo el arquetipo. Se destaca que el héroe interviene "sólo dos o tres veces para 'hacer' dos o tres cosas que resultan decisivas, y se evapora luego". Que "su imagen está hecha de díceres y fama; porque sus dos o tres actos fundamentales coinciden sin duda con tendencias o pasiones generales que buscan su desahogo". Se consigna que, "en realidad, su papel es siempre pasivo o instrumental: lo que él hace es siempre fruto fortuito de la incidencia casual, de su presencia en los acontecimientos. Su voluntad apenas tiene juego en los sucesos". Empero, su repercusión es determinante por tratarse de "una imagen tácita de redención y esperanza". El autor subraya, asimismo, que "todo el desarrollo del *film* tiene el deseo de señalar una picada de alma popular que conduce hacia el abra clara de Mayo, el de 1810". Pues, como se agrega en la segunda edición: "Un anacronismo era poco inconveniente para tan alto propósito", dado que "sería candoroso pensar que el espíritu autógeno de libertad despertó recién en el alma criolla tras algunos choques de injusticia doméstica padecidos en los últimos años del siglo XVIII, cuando es tan

evidente que vino germinando desde las primeras generaciones criollas y debió de templarse en muchas experiencias como lo imagina el acto inicial de la obra".

Ámbito, conflicto, protagonista

El autor deja establecido en los prólogos que hemos citado, y en el de la tercera edición de 1967 que, "cuando menos la tercera parte del asunto está imaginado del Archivo de la provincia de Santiago". Insiste: los "nombres de lugares y personas están literalmente tomados de dichos documentos", pero "todo, anécdota, personajes obligados a ella, es ficticio". Para finalizar: "No se podría negar que hay en definitiva un fondo histórico en esta obra, pero mostrado y usado en escorzo creativo libremente estético". El manejo de la trama y el tratamiento y relieve dados al protagonista, son enteramente originales. Importa precisar la sugestión que logran la presencia y el accionar de Silverio Leguizamón, capaz de asumir la aureola de su fama para llegar hasta el mito y ubicarse en la leyenda popular.

La obra se divide en seis jornadas. La primera transcurre en la Aguada de Oncaba, lugar ya inlocalizable de la campaña de Santiago del Estero, dentro de "los últimos veinte años del siglo XVIII". Hacia fines de las centuria anterior fue una "encomienda", otorgada por el Rey a un caballero español "de calzón corto y espada". La merced es concedida por dos vidas, de modo que, aunque el protagonista lo ignore, la regalía ha caducado al iniciarse la trama.

Desde el punto de vista y manejos legales, los campos permanecen vacantes. Silverio Leguizamón es el biznieto de aquel lejano caballero español que no volvió jamás a su patria, abandonando la familia que allí tenía constituida (esposa e hijos), para formar aquí otra permanente y americana (también con mujer e hijos). De esta última estirpe desciende Silverio, mientras el recién llegado con todos los poderes reales, otro Leguizamón, proviene del hogar cortesano, único tenido como legal. El recién llegado porta papeles oficiales que lo confirman como dueño de lo que Silverio considera como suyo, por herencia y por trabajo. El criollo americano no acepta ser despojado y enfrenta decidido a su muy antiguo pariente, pues en realidad lo es –aunque de otra cepa–, que llega con el Alcalde, reforzado por "varios escuderos armados de fúsiles y lanzas". Silverio defiende

tenazmente "su" tierra, que lo afirma en sus raíces, y cuando comprende que nada puede hacer por mantenerla, ordena su destrucción total, en la que participa activamente. Al ver caer herido de muerte al Viejo Criollo, Silverio se enardece y decide: "Muchachos!... ¡Mujeres!... ¡Todos! ¡La Aguada de Oncaba es nuestra! ¡Nadie la lleve!... ¡Metan hacha! ¡Metan fuego!". Vuelca en sus gritos toda la tragedia que lo conmueve e inflama, hasta darle una fuerza irrefrenable: "¡Hacha!... ¡Fuego!... ¡Que no quede ni rastro de la Aguada de Oncaba!..." Silverio lucha con el Caballero español, y éste cae muerto. La refriega se intensifica. El Alcalde lo intima fuera de sí: "¡Sois reo de los peores delitos! Os habéis alzado contra las órdenes del Rey!". Silverio replica: "¡No me alcé sino contra quien venía a arrebatarme lo mío!".

La acotación marca que Silverio "roncea enérgicamente su caballo, para lanzarlo a la carrera" y "empinándose, torcido el busto, en el instante de espolear su caballo" grita al Alcalde y los suyos: "¡Ahí la tienen!... ¡Ya está vacante la Aguada de Oncaba!". La acotación rubrica: "Parte. Alguien lanza un patético alarido, que contestan los suyos, y todos le siguen. Una descarga de fúsil de los escuderos. Las llamas castigan cruelmente la noche desnuda". Así concluye la primera jornada de la obra.

Se trata, en realidad, del prólogo de la acción principal, pues *Pasión y muerte de Silverio Leguizamón* comienza como, por lo común, finalizan los dramas rurales. Es una de sus mayores características. A partir de ese momento, el acto de Silverio se convierte en bandera rebelde de redención, y su fama se adelanta a su persona hasta alcanzarse a sí mismo en el mito y la leyenda. Silverio es finalmente apresado y duramente castigado al pie del rollo de la justicia, hasta morir; pero como no es un simple ser humano en rebelión, sino un símbolo carnal y espiritual en el que se esencializan la fe y la esperanza del pueblo, el cadáver que por último queda en la picota no es el suyo. Es el de un desconocido porque el pueblo como tal no muere nunca.

Travesía del mito

Sin que Silverio se lo haya propuesto, su accionar ha elevado su nombre a la leyenda y ya va enredado entre coplas de pulpería entonadas al son de la guitarra:

Por el carril de las cuerdas
al mundo vaya mi voz,
para ir diciendo la fama
de un criollo como no hay dos.
Tengo apuro de nombrarlo
porque su nombre es lección;
óiganlo bien los oídos,
los labios repítanlo.
El que aquí mentó se llama
Silverio Leguizamón.

El propio personaje se sorprende cuando oye por primera vez a la gente referirse a su acto –el de la Aguada de Oncaba–, y lo escucha como si hubiese sido producido por otro. Se está dando forma y contenido a un mito popular. Al don Quijote cervantino le llegan noticias de que sus aventuras de "caballero andante" corren impresas en su libro, y lo supone fabulación de algún mago con grandes poderes de encantamiento; Silverio, mucho más en razón, se hace preguntas que no sabe cómo contestar, hasta que asume su destino, sin importarle si habrá de vivir o morir, puesto que su decisión sirve para que en el pueblo renazca la esperanza.

Cuando parece que los perseguidores van a darle alcance, pues le siguen la pista de cerca, un mozo lugareño anula la posibilidad, actuando sin que nadie se lo hubiera insinuado siquiera. Silverio ha tomado, esa madrugada, "el camino de La Vuelta, al sur...", montado en su bayo, y los paisanos temen que vaya dejando rastros. El mozo comenta socarrón: "No ha de ser fácil". Explica en voz baja: "¿Sabe lo que he hecho? A la mañanita, largué mi tropilla y la hice rastrillar por el camino hasta más de una legua... ¡Que le descubran el rastro al bayo, si son diablos!". Aunque el autor no lo acota, el mozo seguramente ríe gozoso por su picardía.

El título de la obra y muchas de sus configuraciones buscan el paralelo con la otra "gran pasión y muerte" bíblica, la de Jesucristo. Silverio es "traicionado" por un Judas del lugar y, una vez apresado, se le lleva "caballero en una bestia de albarda, con una soga al cuello", mientras "con voz de pregonero" reconoce públicamente "sus delitos". Duramente flagelado, se le da por muerto. "Sólo le faltaba la corona de espinas", comenta con dolor una mujer. Otra se apiada y echa

su manto sobre el cuerpo del caído. Cuando se lo retiran a la madrugada del día siguiente, las autoridades quedan atónitas y se enfurecen ante la novedad. El cuerpo yacente no es el de Silverio Leguizamón. El Médico lo confirma. El Alcalde pregunta, entonces, consternado: "¿De quién es, pues, este cadáver?". El parlamento final del "misterio popular" lo tiene El Capitán, quién exclama "perdiendo la paciencia": "No siendo de él, ¿qué importa de quién sea?". Presiente que Silverio "ha resucitado" transfigurado en mito y, además de desagradable, el suceso le resulta muy peligroso. Al concluir la jornada quinta en la "pulpería de campaña", y ante la noticia que trae El Chasqui que a Silverio lo han "agarrao" y lo tienen engrillado y en el cepo, Espíndola, uno de los paisanos estalla en una enorme carcajada, mientras dice: "¡Bárbaros!... ¡No se dan cuenta que ahora tendrían que matarnos a todos para poder matarlo a él!". Sí que se dan cuenta.

Las acotaciones de Bernardo Canal Feijóo poseen un armonioso sentido de lo plástico y seguro dominio de lo musical. Luis Emilio Soto las destaca: "Entre escena y escena, como entre las baldosas de los patios de las casas solariegas, se abre paso el musgo de las acotaciones, prietas de lirismo, de rica observación psicológica y de apuntes costumbristas". Transcribimos la última que coloca en *Pasión y muerte de Silverio Leguizamón*, después de las palabras ya citadas de El Capitán: "Con la lumbre del día va subiendo un rumor confuso de muchedumbre humana, cuyo acento crece hasta alcanzar acordes de himno entonado por inmenso coro". A su tiempo, habrá que hacer resaltar, también, el cierre sinfónico de *Tungasuka*.

Ediciones de la obra

Si bien, como ha quedado dicho, nada se toca en lo fundamental, en la segunda edición (1944) se observan algunas modificaciones formales que el propio autor declara: "Se han substituido algunos monólogos del personaje principal por diálogos que vuelven más accesible la intención a que había respondido la concepción original de aquéllos. Se ha dado al lenguaje una mayor sobriedad. Se han suprimido algunas innecesarias concesiones dialectales. Se han agregado algunas réplicas o indicaciones aclaratorias". Pero en lo esencial nada ha cambiado. En esta segunda edición, la obra es calificada como "mito popular heroico" y en el prefacio se llama la atención sobre el segundo asunto, apuntado apenas, que es el drama psicológico del personaje: el problema de su retorno, de

su encuentro con la fama, que no es ya él sino una imagen elaborada por la ansiedad colectiva, por el pueblo. Se insiste en que, como obra de creación y no de historia, si se producen algunos anacronismos, ellos suceden a conciencia, "por razones de interés compositivo dramático". Reconoce que "con sólo retrotraer el tiempo del drama unos años antes, la oportunidad histórica hubiera podido coincidir con el rigor del arbitrio creativo", pero considera mucho más satisfactorio lo resuelto.

En 1967 aparece la tercera edición de la obra que entonces se denomina "misterio popular", seguramente para hacer más comprensible la intencionalidad, y se le coloca una advertencia que resume los otros prefacios. La cuarta edición sigue en un todo, el texto de la anterior.

Estreno de la obra

La obra se conoce, sobre el escenario del flamante Teatro Municipal de la Ciudad de Buenos Aires, el 23 de mayo de 1944. Ya se ha aludido a la dirección (a cargo de Orestes Caviglia), y al numerosísimo elenco.

Queda por señalar que, a pesar de los resentimientos que se sienten y demuestran contra el poder municipal por habérsele quitado la sala al Teatro del Pueblo, que se encontraba cumpliendo una tarea artístico-cultural de tanta jerarquía e importancia, el estreno es un verdadero éxito. Se logra ofrecer un espectáculo de dimensiones monumentales, no muy habitual en nuestra escena. El público queda subyugado ante el relato de un Silverio con desgarrante sentido trágico, un agonista, que se transforma en leyenda. La crítica resalta la belleza formal, plena de audacias, y la intensidad del contenido. Se la califica como "obra poemática" *(La Nación)*, y se le señala "escasez de carne dramática" *(El Mundo)*. Son reservas que el autor acepta, pues él pensó el desarrollo como un film, y así lo nombra, sin engaños. Entiende que la puesta en escena requiere una amplia plataforma servida por una maquinaria moderna que permita hacer los numerosos cambios de decorados con la prontitud y facilidad que se piden. Ante *Pasión y muerte de Silverio Leguizamón*, como posteriormente ante *Tungasuka*, pensamos que como su tan analizado y comprendido Juan Bautista Alberdi (en la obra que dejara concluida y en la que no pasara de la mitad), Bernardo Canal Feijóo posee la visión certera, ágil y espectacular –no gratuita–, de un teatro con la participación

de grandes masas, y sus creaciones habrían interesado mucho a directores renombrados de la escena moderna, como un Reinhardt y un Piscator.

Una muestra de la natural progresión de situaciones, que plantean graves problemas escénicos a resolver, la ofrece la jornada tercera. Comienza en una "pulpería en un suburbio del pueblo", a donde llega Silverio montado en su bayo y, al momento, el Alguacil lee un bando ante las gentes reunidas a su redoble de tambor. Continúa el desarrollo en la plaza y, entre otras acciones, se cumple una fiesta popular con músicos y danzarines. Cambia el ángulo y aparece "la perspectiva de la calle del pueblo". Entretanto, en el centro de la plaza se han montado fuegos de artificio y un indio, "con un pequeño mortero semienterrado, dispara, con intermitencias, bombas de estruendo que estallan en lo alto". En ese mismo marco irrumpen luego "dos jinetes en pelo" que, a la carrera, se disputan una "especie de balón de cuero", al que impulsan con golpes dados mediante unos tacos de madera. Seguidamente se anuncia que el decorado muestra "la vuelta de la esquina, en la calle que da a los fondos de la catedral". Para ámbito de la última escena de la jornada se detalla con precisión de enfoque cinematográfico: "La plaza, vista desde arriba, desde el petril de la torre de la iglesia, de modo que la visión abarca las cuatro esquinas".

Lo transcripto sirve para testimoniar, de manera elocuente, la rica imaginación que posee Bernardo Canal Feijóo, y la desenvoltura con que plantea las situaciones más diversas sobre el escenario. Puede decirse, sin exageraciones, que lo hace con un desenfado shakespeareano. Lo que es de elogiar, sin la menor duda; aunque, a la vez, debe reconocerse que tales dificultades de montaje asustan a los posibles directores y ello hace que una creación tan importante como lo es *Pasión y muerte de Silverio Leguizamón*, no llegue a escena con la frecuencia que sería de desear y le corresponde. (Merece recordarse que la obra obtuvo el Primer Premio Municipal de 1944, en la categoría drama).

Ante las dificultades de montaje a las que se aluden, y como final de este apartado, nos preguntamos si obras de gran significación de autores clásicos que, ajustándose a los textos originales, tendrían que durar entre cuatro y seis horas, se reducen a dos o dos horas y media de espectáculo (sin que sean dañados el trámite principal ni el caudaloso contenido), ¿no podría hacerse lo mismo, con el mayor respeto y las responsabilidades pertinentes, con *Pasión y muerte de Silverio Leguizamón* que, no debe olvidarse, está pensada e

instrumentada más allá del escenario? El interrogante valga como inquietud, y como propuesta, que alguna vez habrá de intentarse, por lo menos.

Los casos de Juan

Es la segunda obra que estrena Bernardo Canal Feijóo, en versión excelente, el 9 de julio de 1954. Ocurre sobre el escenario del Teatro Popular Independiente Fray Mocho, bajo la dirección de Oscar Ferrigno. Se compone de un prólogo y epílogo en verso, y dieciocho "casos", en prosa y verso. Canal Feijóo dramatiza y recopila los "casos", y con ellos se ofrece un desarrollo ágil, ameno, atrayente y desbordante de picardía criolla popular. El autor advierte que "... en los 'casos' del pueblo, / el pueblo sueña su teatro". Subraya: "Dramatizar esas fábulas / es llevarlas a su efecto; /quien logre hacerlo fielmente / logrará el teatro del pueblo". La mira de Canal Feijóo es precisa y sus "casos", tan jugosos, animados siempre por el elenco del Fray Mocho, saltan de la Capital Federal a distintos puntos del interior con el mayor éxito, y aun trasponen fronteras vecinas. Posteriormente los "casos" se repiten, interpretados por otros conjuntos animosos, en distintos puntos del país. El autor aparece como un artista trashumante que va ofreciendo sus representaciones por los caminos y las plazas, con incisivo espíritu burlón y lozanos ardides de picaresca, "*Los casos de Juan* –escribe Juan Carlos Ghiano– auténtica fiesta popular, instala en el escenario las picardías de Juan el zorro, siempre triunfante de las asechanzas o trampas que le tienden otros animales de la selva americana". Los dieciocho casos se reparten en tres jornadas que se denominan: la "astucia" (siete casos); la "picardía" (ocho casos), y la "muerte" (tres casos). Si hubiese necesidad de destacar en un par de casos, las excelencias de una travesía colmada de aciertos, elegiríamos, sin la menor duda, los casos sexto de la primera jornada (la "astucia"), titulado "El terrible ciclón", y el octavo de la jornada segunda (la "picardía"), que se denomina "La guitarra de la virtud". Pero existen muchos otros casos del ciclo más completo del folklore argentino que, como lo quiere el autor, configuran, por formulación, esencialidad y resonancias, un auténtico "teatro del pueblo". El mismo que define: "Espejo de sus pasiones / a ras de instintos y tierra, / es sabia a fuerza de simple, / fuerte de su propia fuerza".

La insurrección de Tupac Amaru

Desde hace más de siglo y medio nos inquieta dramáticamente la rebelión indígena que, a fines de 1780, estalla en el Perú encabezada por José Gabriel Condorcanqui, conocido como el Inca Tupac Amaru. En 1821 sube por primera vez a nuestra escena el recio personaje aunque en la ocasión, y por razones meramente políticas (no pueden echarse sombras sobre la revolución que se está viviendo con tantas contradicciones internas), no se llega al desenlace cruento y horroroso. Se supone que la obra puede ser original (o la versión, por lo menos) de Luis Ambrosio Morante, por hallarse siglas de sus nombres y apellido, L.A.M., al pie del libreto (ver capítulo dedicado al "Nacimiento del teatro argentino"). En fechas mucho más cercanas hasta sernos contemporáneas, se estrenan *Tupac Amaru*, de Osvaldo Dragún (en 1957); *Tupac Amaru*, de David Viñas (en 1973), y se escriben y publican otros dramas que desarrollan el tema hasta alcanzarse el final trágico que lo sobresalta y estremece. Entre las obras de Dragún y Viñas llega a escena *Tungasuka*, de Bernardo Canal Feijóo (en 1963). El deán Funes se refiere al suceso con un juicio hondo y acongojado: "Difícilmente presentará la historia de las revoluciones otra más justificada ni menos feliz". Porque se trata no sólo de la vida y los padecimientos de un ser humano, cruelmente sacrificado, que se yergue y permanece como símbolo de las luchas por la libertad en tierras de América, sino también de todo un pueblo y, su gente que son arrasados y destruidos sin conmiseración.

Después de conocer los murales de *Pasión y muerte de Silverio Leguizamón*, no puede extrañar que Canal Feijóo se haya sentido fuertemente atrapado por un hombre y un tema capaces de consubstanciar la tragedia de la América hispana, que es una de las preocupaciones que más lo desvelan por tener los aguijones muy bien hincados.

Tungasuka

En Tungasuka, Perú, nace Condorcanqui, Tupac Amaru, reconocido inca descendiente del antaño poderoso Yupanqui, y sobre sus tierras ejerce el mando de cacique. El autor dice que se ha propuesto abordar "no ya un simple suceso histórico, sino un hecho simplemente trágico", al contemplar la historia,

siguiendo a Benedetto Croce, "como una hazaña de la libertad". Indica que "dentro del simbolismo general de la obra, la figura de Areche simboliza simplemente la Muerte". Nos hallamos, pues, ante otro "misterio" (aunque no se lo califique así), con sabia y directa participación popular, que contiene varias "lecturas" posibles, por hallarse implícitas en el texto, como ocurre con *Pasión y muerte de Silverio Leguizamón.* Es la búsqueda y hallazgo feliz y doloroso, del "hecho único", el suceso trágico que clausura "atrozmente, una parábola de tres siglos", y anuncia el nuevo turno de la historia que pertenece por entero a "las independencias nacionales" de América. Concurren, asimismo, las acciones de un ser y de su pueblo, marcados por el acento lacerante de lo trágico. En particular, hace su entrada en la historia de la libertad americana un cíclope cuyo cuerpo se resiste a ser descuartizado por cuatro caballos que tiran furiosamente de sus miembros hacia las distintas direcciones de una plaza del Cuzco, conmocionada por la angustia y el terror. Alguien capaz de dejar el último mensaje mojando la pluma en su sangre. Un ser titánico, como el Prometeo alumbrador, a pesar de su pequeñez humana, que se levanta imponente, pero vencible ante la fuerza poderosa y temible que se le contrapone. La fuerza de la Muerte que, como lo establece el autor, se halla encarnada en el antihéroe burlesco, si no fuera trágico, que es el visitador real Areche.

Bernardo Canal Feijóo desenvuelve el tema de manera mucho más ceñida, escénicamente hablando, que *Pasión y muerte de Silverio Leguizamón,* sin abandonar, en ningún momento, el juego y el contracanto de lo popular ni los papeles decisivos que les asigna a las masas anónimas, pero perfectamente diferenciadas. La obra se compone de tres jornadas que se integran cada una con varias escenas y van llevando desde la inicial (Los pasquines), ejemplar por la habilidad y el dominio con que el autor coloca el tema, de inmediato, dentro del ámbito y en el clima que le son más propicios. Es un comienzo brillante. Una vez ubicados, se inicia la trayectoria de la tragedia que, como en el caso de Silverio Leguizamón, habrá de mostrar equivalencias con los tormentos y la muerte del crucificado en el Gólgota. Si éste, ya en agonía, clama desde lo alto de la cruz: "Dios mío, Dios mío, ¿por qué me has desamparado?", Tupac Amaru, en un traslado que difiere por sus propias implicancias y alcances, enfrenta a Areche: "No me deje solo su merced. Tengo los huesos quebrados, y las carnes maceradas, en el tormento mandado por su merced". Hace un gran esfuerzo y reta desde su martirio: "¿No falta algo todavía, a su cargo? ¡Haga su merced honor al tributo que

le ha impuesto la gente! ¡Suba su apetito hasta el hambre de lobo! ¡Beba esta sangre! ¡Devore esta carne lastimada! ¡Ha de serle de buen alimento, para siempre!...". El visitador no soporta las impertinencias y vocifera: "Ejecútense ya, sin más trámite, las sentencias...". Momentos antes, se había jactado: "Yo soy muy recto, y no me caso con la madre que me parió". Ante la conmoción que produce la salida entre los suyos, los enfrenta y desafía: "¿No gustan por ahí llamarme 'el lobo', 'el lobo' Areche?".

En un intermedio se da a conocer la proclama de la sentencia y al llegarse a la escena tercera de la jornada final, la acción transcurre frente al atrio de la Catedral, en la Plaza de Armas, donde va a consumarse la ejecución del Inca. "Desde el balcón voladizo del Ayuntamiento", Areche dirige la ceremonia. Es el mediodía del 18 de mayo de 1781, y "una muchedumbre silenciosa se mantiene inmóvil bajo las recovas que recuadran la plaza".

Se anota que "no parece haber indios en la cuantiosa concurrencia", a no ser que se encuentren emponchados y por ello pasen inadvertidos. Suenan los redobles de tambor que se funden o contraponen a los truenos de la tormenta que se avecina (como en el Gólgota). Se acota: "Las voces irrumpen en el ámbito como megafonadas, o con intensos acentos corales, sobre un fondo permanente y ondeado de rumores de vaga sugestión oceánica".

Por esas voces nos vamos enterando de la tremenda ejecución del Inca. Sabemos que el cuerpo queda suspendido en el aire, "con sus piernas y brazos abiertos", en tensión por la furia con que tiran de ellos los caballos. Alguien dice: "Parece una araña / una araña doliente". Surge la imagen: "Es una cruz que gime". Se añade: "Con las piernas y los brazos abiertos, / hacia las cuatro esquinas de la Plaza, es una cruz doliente". Como conclusión: "Una cruz acostada". No se logra descuartizar al Inca, como es el propósito, y llega la indignación, entre sofocos, del "lobo" Areche: "¿No hay ahí quien sepa hacerse obedecer de esas bestias?". Otra voz nos entera de que se ha mandado desatar los caballos y "apresar a los mulatos palafreneros / y al propio Gobernador, / porque dice que son culpables de que las bestias / no hayan respondido".

Se impone la voz encolerizada ("sobrehumana", se marca), de Areche: "¡Córtese, sin más, / a espada, / la cabeza del indio insurgente!" Prosigue: "¡Sean sus cuatro miembros / separados del cuerpo... !". Con todo rencor: "... Y luego esparcidos, a los cuatro vientos,/ de su Tahuanti-suyo, / –ese vano imperio de los cuatro rumbos– / que en su demencia de inca extemporáneo / acaso soñó

restaurar". Alguien "roba a las llamas el trapo con que el Inca enjugara sus lágrimas de sangre...", con directo simbolismo bíblico. Otra voz aclara: "¡Dicen que allí dejó estampado su rostro, para siempre!". Seguidamente se cumple una escena compuesta por coros populares que se refieren a la tragedia. Luego, la plaza queda desierta. Arrecia el temporal y estalla un "terrible trueno" como para detener el "delirio celeste". En escena se encuentran, solos, un anciano párroco y un indiecito. Asoma la Cruz del Sur en el cielo, y el indiecito "piensa hasta casi oírsele: ¡Parece un puñal!". Los dos seres han caído de rodillas, como dos pobres criaturas abandonadas a sus propias constelaciones. Se retoma la imagen para que la sinfonía monumental culmine con poderosa energía existencial: "Las cuales (las constelaciones) ahora, allá arriba, tiemblan como acordes de una música sideral, con infusos ecos de misa *solemnis*, como los habría percibido sin duda Beethoven, a través de su divina sordera, de haberse encontrado allí entonces...". Este final contiene y expresa, con igual intensidad, las mismas fuerzas telúricas que alientan en el cierre de *Pasión y muerte de Silverio Leguizamón*. Si Bernardo Canal Feijóo descubre en las ideas y reflexiones de Juan Bautista Alberdi una "teoría dramática argentina", él, como creador, aporta una nueva dimensión, por momentos descomunal, a nuestro teatro. *Tungasuka* llega a escena el 14 de agosto de 1963 (Teatro General San Martín, sala Martín Coronado), animada por la compañía de Francisco Petrone, autor de la puesta e intérprete vigoroso del protagonista, el Inca Tupac Amaru. María Rosa Gallo tiene a su cargo la interpretación de Micaela Bastidas, la heroica, también, mujer del cacique de Tungasuka. Entre otros artistas que participan en el reparto es preciso nombrar a Perla Santalla, Bernardo Perrone, Pascual Nacaratti, Tito Alonso, Jacinto Herrera. La escenografía pertenece a Germen Gelpi, los figurines a Mayenko Hlousek, los comentarios musicales a Roberto García Morillo y la coreografía a Néstor Pérez Fernández. *Tungasuka* obtiene el primer premio nacional de teatro correspondiente a los estrenos 1963 a 1965.

Sintetizando

Tungasuka y *Los casos de Juan* –en su variedad formal y prieta unidad conceptual– son dos obras muy significativas de nuestro teatro popular del mejor nivel. Pero es con *Pasión y muerte de Silverio Leguizamón*, que Bernardo Canal

Feijóo logra un auténtico "misterio popular" argentino, con resonancias en todo el suelo americano. Lo valoramos como una de las entregas más singulares e importantes que se han hecho a nuestra escena nacional en lo que va del siglo. Pondríamos sí a su altura –aunque cambien el trámite y ciertas proposiciones– *Barranca abajo*, tragedia de los campos rioplatenses, de Florencio Sánchez, que se estrena en 1905. En ambas se plantean problemas de la tierra y de los procederes –con astucia o prepotencia–, que dejan a los hombres sin raíces, o con ellas al aire, y de su rebelión ante el atropello. Éste es, en definitiva, el pensamiento substantivo de la dramática trascendente –de toda la creación– de Bernardo Canal Feijóo. Queda por añadir, como remate de este trabajo, que nos enorgullece y estimula sentir a nuestra vera –en medio del cambalache discepoliano en el que vivimos–, un ser humano de su talento y de su talla.

a - Edmundo Guibourg –*Don Pucho*–

Querernos dejar estampado el nombre señero de Edmundo Guibourg en este capítulo. Pero dudamos al decidir su ubicación en el ámbito preciso, dado que son muchos los aspectos que cubre y domina con igual soltura y brillantez dentro de nuestro teatro.

Podemos subrayar su calidad de crítico muy alerta y agudo, sin olvidar que es autor sobresaliente, traductor de textos de la dramática universal de mayor envergadura, narrador de ajustada expresión, ensayista enjundioso y de estilo claro, comentarista jugoso y sagaz, director artístico de compañías nacionales prestigiosas, director cinematográfico, conferencista meduloso y ameno, en fin. Cuesta decidirse.

No puede dejarse de señalar que Don Pucho, como lo nombran sus amigos con gran cariño y respeto –como Pucho firmaba sus caricaturas de trazos ágiles e incisivos–, ha sido presidente de la Sociedad General de Autores de la Argentina, Argentores, llevando su alta representación a congresos autorales realizados en distintas partes del mundo; presidente, asimismo, de la Asociación de Críticos Teatrales, y presidente, desde su fundación entre nosotros en 1957, del Centro Argentino del Instituto Internacional del Teatro, ITI, con sede central en París y auspiciado por la Unesco. Como lo expresa tan cálidamente César Tiempo, Guibourg "fue –y es– presidente de todas las entidades que merecen un presidente como él". Fue director del Instituto Nacional de Estudios de Teatro, y ha sido miembro directivo de numerosas entidades artístico-culturales, oficiales (como el Fondo Nacional de las Artes) y privadas, y jurado en innumerables certámenes referidos a lo teatral. En 1938 incursiona en la cinematografía nacional al dirigir a Margarita Xirgu, y un elenco extraordinario, en la versión fílmica de *Bodas de sangre*, de Federico García Lorca, con música compuesta especialmente y dirigida por Juan José Castro. Guibourg posee tantas facetas que se hace difícil el intento de bosquejar su personalidad. Aun pasando por alto, lo que puede resultar grave para el delineado de su figura, el haber sido amigo íntimo de Carlos Gardel, su afición por el hipódromo y otras singularidades de su sentir de porteño del barrio de Balvanera, aunque enamorado de la calle Corrientes (en donde habita desde

hace muchos años) y de su noche, sin escatimar por ello la pasión por las callejas y bulevares del París noctámbulo.

Al costar decidirse, optamos por registrarlo simplemente como Don Pucho, y caracterizarlo "hombre de nuestro teatro", integral y profundo, y ser humano magnífico con un cáustico y cautivante sentido del humor. Pensamos que alguna vez habrá que recoger los rasgos de humor, casi permanentes, del tan querido y admirado Don Pucho.

Importa señalar, también, su cuantiosa labor de periodista de pluma diestra (aún sigue escribiendo "a mano" con asombrosa fluidez) y que, luego de hacer las primeras armas en *La Vanguardia*, queda en nuestra historia periodística como el creador y redactor, durante años, de una famosa columna que llevaba por título, definidor y calificante, "Calle Corrientes", y aparecía cotidianamente en el diario *Crítica*. Se ocupaba en ella de todo lo concerniente a la farándula nacional, pasada y presente, sin desatender lo que sucedía de importancia, por entonces, en los paralelos del teatro universal. El nombrado Tiempo señala que "fue el despertador que sonó de la noche a la mañana en los oídos de la familia teatral". Una muestra (apenas una docena de notas de las aparecidas diariamente a partir de 1932), se recoge en un libro que, claro está, lleva por título preciso *Calle Corrientes*.

Tiempo lo denomina "maestro sin discípulos", y si aceptamos lo primero sin reparos, lo segundo lo ponemos en duda. Sucede que Don Pucho es un maestro que no se hace notar, pero condiciona y orienta con su sabiduría, jovialidad y conducta, y las clases no dictadas permanecen, empero, en la médula de quienes, a lo mejor, parecieran no tenerlas en cuenta y estar en otra cosa. Don Pucho pertenece al cielo de nuestra mitología ciudadana más significativa, porque conjuga una realidad cierta y entrañable.

Cabe la anécdota, que tiene dos pasos. Leónidas Barletta, en plena lucha denodada para mantener ese baluarte de la revalorización de nuestra escena que fuera su Teatro del Pueblo, allá por 1936 edita un folleto, duramente agresivo, en el que afirma que Edmundo Guibourg es "un periodista peligroso en nuestro medio teatral", y lo proclama "el enemigo público número uno de la cultura". Cuando los ánimos se calman, se serenan, y entran en el cauce normal, es Guibourg quien, en 1960, entrega públicamente a Barletta, ante el micrófono de radio Municipal, la distinción que, por sus merecimientos, le otorga el *Semanario Teatral del Aire*, de esa emisora, y la revista *Talía* (una y otra dirigidos por Emilio A. Stevanovitch). El segundo paso de la anécdota es que, en el folleto de referencia, Barletta, para

destacar la ineptitud y descalificación, según él, de Guibourg, sostiene que no hay "más que revisar el candoroso drama *El sendero en las tinieblas*, cuyo romántico título mueve a risa y por sí solo sitúa a su autor en la época inefable de los engendros melodramáticos de Vargas Vila". Pues bien, es Barletta el que, en 1971, para conmemorar el medio siglo de aquel primer estreno de Guibourg –y como excepción pues, por norma, en su teatro no se representan obras de autores que lo hayan ya hecho en nuestros escenarios "profesionales", término utilizado como sinónimo de "mercantilizados"–, lleva a escena el drama impugnado de manera tan malévola e hiriente. Las reservas han quedado felizmente superadas. Los antiguos contrincantes se han convencido de que están bregando por lo mismo con entereza y pasión semejantes, y llega y se impone el respeto del uno por el otro, con las naturales disensiones. Guibourg, como autor dramático, estrena dos creaciones, y edita una tercera.

Tras del primer estreno del drama en 3 actos, que data de 1921, como ha quedado dicho, al año siguiente presenta *Cuatro mujeres*, "comedia arbitraria" en 3 actos. En 1965 aparece la edición de *La dicha que me diste*, "pieza" en 3 actos. Mariano Perla confía (en 1946) que "de las tres obras literarias de Edmundo Guibourg, que conoce: *El sendero en las tinieblas, Cuatro mujeres* y *Calle Corrientes*, prefiere "por elección y hasta por rigor la última, que es el drama en escenas innumerables, la poesía que hay que improvisar diariamente, mientras la rotativa espera". La rotativa es la de *Crítica*, por supuesto. Compartimos plenamente el juicio de Perla a quien en aquella circunstancia le sorprenden los silencios de Guibourg, "súbitamente quebrados por el encanto de una evocación matizada por ingeniosos comentarios". Edmundo Guibourg nace en Buenos Aires, el 15 de diciembre de 1893. A los 87 años, lúcidos, bien plantados y ejemplares, sentimos a Don Pucho como un testimonio impar de hombría de bien, de comportamiento, de sensibilidad y talento, atributos indispensables de todo maestro auténtico. ¡Aleluya!

b - Vicente Martínez Cuitiño y el teatro de vanguardia

Vicente Martínez Cuitiño nace el 31 de julio de 1884 en Artilleros (departamento de Colonia, Uruguay), pero desde muy joven vive en Buenos Aires, en cuya Facultad de Derecho se recibe de abogado y, para completar sus

estudios, sigue un curso especial de psicología en Ginebra (Suiza). Al retornar al país ejerce el periodismo y frecuenta el ambiente bohemio de los cafés literarios que habrán de facilitarle los elementos para escribir *El Café de los Inmortales*, libro en el que deja reflejada la etapa, aunque con notables desbordes, al parecer. Llega a decirse, en son burlesco, que Cuitiño registra en su obra no sólo a los concurrentes habituales al citado café, sino también a todos "los que pasaban por la vereda de enfrente". De cualquier manera, sus páginas nos ponen en contacto con las figuras más representativas de la literatura y el arte de una época singular. Periodista, y en ocasiones crítico teatral, escribe en *El País* y *La Mañana* y es colaborador literario de los diarios *La Nación* y *La Prensa*. Ocupa, asimismo, cátedras de Historia de la Literatura en escuelas secundarias. Pronto se siente atraído por la creación escénica y al finalizar la primera década del siglo ya ha podido estrenar: *El único gesto*, *Rayito de sol*, *El derrumbe*. A partir de entonces escribe más de cuarenta obras, la gran mayoría bajo su sola firma (otras lo son en colaboración con distintos autores), y realiza varias traducciones, que también se representan, de la dramática universal. Entre las producciones originales que le corresponden por completo pueden registrarse *Mate dulce* (1911), *El malón blanco* (obtiene el Primer Premio Municipal 1912), *La fuerza ciega* (1917), *No matarás* (1921), *La rosa de hierro* (1922), etcétera. Se trata de una etapa cumplida dentro del realismo costumbrista imperante y con escaso relieve propio. Es de destacar, sin embargo, *Los Colombini*, comedia en 3 actos que se conoce en 1912, y el autor dedica al crítico y director Joaquín de Vedia.

Toda la larga primera etapa del teatro de Martínez Cuitiño responde a las inquietudes y estructuras dominantes en nuestro medio escénico, aunque en algunas de las obras se advierte la fuerza de un pensamiento que lo lleva a indagaciones y planteos sociológicos, y a poner en evidencia preocupaciones, formales y de concepto, que ya por los últimos tramos de los años 20 (primeros días de setiembre de 1929), le llevan a disertar, en la sala de conferencias de *La Prensa* sobre "Teatro de vanguardia". Desarrolla el tema, bastante novedoso por entonces entre nosotros, ocupándose de los realizadores principales del teatro moderno universal en sus distintos niveles. Cita al ruso Evréinov, a los franceses Lenormand y Pellerin, y a muchos más. Sintetiza su concepto: "Cuando se dice Pirandello, Andréiev, Shaw, Káiser, O'Neill, Lenormand, Romains, se dice casi toda la renovación creadora que ha menester para

mostrarse en todo su poder y en toda su amplitud". Prosigue: "Cuando se dice Gordon Craig, Copeau, Batty, Dullin, Max Reinhardt y los rusos después de Stanislavski, a saber, Vástangov, Granovski, Táirov, Méyerhold, se dice casi toda la renovación formal". Nombra a autores nuestros como Defilippis Novoa, Cunill Cabanellas y Armando Discépolo, alude a "aquel grupo vanguardista" en el que figuraban Castelnuovo y Barletta, hondamente preocupados por la realización de una escena de avanzada, y lamenta que, a pesar de todo, "una ciudad de más de dos millones de habitantes, que es algo así como el centro artístico de Sud América, carezca de un teatro experimental mantenido por el Estado, o privado, como el de Bragaglia en Italia, como los de El caracol, de Rivas Cherif, o El mirlo blanco, de la señora Baroja, o El cántaro rojo, de Valle Inclán (en España), o como los numerosos de Viena, París, Berlín, Barcelona". Todo esto lo expresa Vicente Martínez Cuitiño a fines de 1929, y habrá que retomarlo cuando se hable, en otro capítulo, del nacimiento del teatro independiente en Buenos Aires. Ahora importan las inquietudes y los conceptos para entender mejor cómo el espíritu desasosegado que ya asoma en el Martínez Cuitiño de *Nuevo Mundo*, pieza que consta de prólogo y un acto, y estrena en 1918, se muestra ya definida diez años después, en 1928, cuando presenta *El espectador o la cuarta realidad*, que califica como "escenas en libertad (tres momentos)", en donde se imponen las nuevas formulaciones. En una de las críticas que recibe en ocasión del estreno, se dice: "Ante la agudeza de sus disquisiciones se pensaría en un sueño, en una de esas pesadillas de tonos discordantes pero de armonías precisas, en un alarde de imaginación".

Interesa acotar, para situarnos en esa línea moderna disconformista, que Francisco Defilippis Novoa (autor que Martínez Cuitiño menciona en su conferencia), ha estrenado ya *El alma de un hombre honrado* y, muy particularmente, *María la tonta*. Es decir, se sabe bien acompañado. Al año siguiente (1929), insiste con *Extraña* y sigue realizando intentos, no siempre totalmente logrados, con *Atorrante o La venganza de la tierra* (1932), *Superficie* y *Horizontes* (ambas de 1934). Continúa presentando creaciones con mayor o menor fortuna, pero con los títulos reseñados y que pertenecen a la última etapa de su dramática, pueden quedar establecidas, sin la menor vacilación, las preocupaciones que siente este autor y sus esfuerzos para lograr la frecuentación y afirmación de un teatro de vanguardia entre nosotros.

Vicente Martínez Cuitiño fallece en Buenos Aires, el 16 de noviembre de 1964, a los 80 años.

c - Antonio Cunill Cabanellas, director y maestro de intérpretes

Antonio Cunill Cabanellas nace en Barcelona (España), el 27 de agosto de 1894. Desde muy joven es alumno en dicha ciudad, de Adrián Gual, renovador de la escena española al que por entonces se coloca a la vera de los franceses Antoine, Copeau, Dullin y otros directores de importancia semejante. Tiene 16 años cuando arriba por primera vez a nuestro puerto y tras del retorno por algunos años a su ciudad natal, para seguir bajo la tutela de su maestro, en 1915 vuelve a Buenos Aires, a la que adopta, de manera definitiva, al naturalizarse argentino. Es actor en elencos españoles y profesor de literatura castellana en colegios privados. Permanece casi un año en la provincia del Chaco –en afán inútil, según lo cuenta, de hacer fortuna– y, ya otra vez como actor profesional, recorre el interior del país y varias zonas de Latinoamérica. En 1927 se encuentra nuevamente en Buenos Aires ejerciendo el periodismo, y se inicia como autor al presentar la compañía de Gloria Ferrandiz, en el Marconi, *Comedia sin título.* Le siguen otras creaciones como *Ni él ni ella* (1928, también en el Marconi), *Tú mandas* (1931, en el Liceo) y *Chaco* (1932) que el autor subtitula "Clima" y estrena la compañía de Eva Franco que actúa en el Liceo. Esta obra obtiene el Premio Florencio Sánchez que otorga el Círculo de Autores al mejor estreno del año. Si en la creación inicial se advierte una directa incitación pirandelliana, en la última de las nombradas se descubre la influencia de la dramática tan específica del francés Henry H. Lenormand. Realiza, asimismo, adaptaciones de numerosos textos (teatro y narrativa) a nuestra radiotelefonía. En 1928, Cunill Cabanellas es designado profesor de Arte Dramático del por entonces Conservatorio Nacional, y alcanza el puesto de director de la Escuela Nacional de Arte Dramático, que es la continuación natural del nombrado Conservatorio. Ejerce su tarea hasta 1960, año en que se acoge a la jubilación.

Si bien muchos de los intérpretes nacionales actuales de mayor prestigio se precian de haber sido sus alumnos en etapas diversas, importa subrayar, sobre todo, la colaboración constante que presta Cunill Cabanellas a nuestro

desarrollo escénico de mayor jerarquía. Integra activamente el grupo NEA (Núcleo de Escritores y Actores), que es el antecedente inmediato de la Comedia Nacional Argentina, cumple en el Odeón, como director, una temporada brillante, hasta que en 1936 asume la dirección artística del Teatro Nacional Cervantes, recién creado. Durante los cinco años que permanece en el cargo (renuncia en 1940), el primer elenco oficial de comedia adquiere un relieve particular, tanto por la elevada jerarquía que mantienen las interpretaciones y montajes, como por las inquietudes de una dirección preocupada por ofrecer las obras del gran teatro universal, clásico y moderno, sin olvidar a nuestros autores de las distintas etapas, incluidos los noveles, quienes reciben así el reconocimiento y aliento que tanto necesitan. En 1940, y a raíz de la renuncia de Cunill Cabanellas a la dirección del Teatro Nacional Cervantes, Samuel Eichelbaum escribe una nota laudatoria en la que expresa: "Sería un índice desolador para la estimación del espíritu de justicia de nuestro pueblo, si en este momento no se reconociera la labor importante y fecunda realizada por el señor Cunill Cabanellas en nuestro teatro estadual". Registra a continuación los títulos de las veinticinco obras de los géneros más diversos, presentadas en los cinco años, destaca la calidad de los intérpretes que han compuesto los distintos repartos, y remarca: "La tarea cumplida por Cunill Cabanellas en el Teatro Nacional de Comedia no se limita a lo realizado en la gestación de los espectáculos. Su fervor y su capacidad se hicieron presentes en la creación y organización del Instituto Nacional de Estudios de Teatro". Instituto que, es oportuno acotarlo, posee una biblioteca teatral importante y por entonces da los pasos iniciales, con la recolección y exposición de materiales, del primer Museo del Teatro Nacional que, en años posteriores, tuvo que soportar trágicos avatares, hasta que muy recientemente se logra hacer respetar y consolidar su permanencia. Ojalá que definitivamente.

Luego de su jubilación, Cunill Cabanellas sigue prestando su apoyo a nuestra escena, aunque ya en menor escala y, sobre todo, su presencia tan grata resulta familiar en los estrenos. Hasta que se produce su fallecimiento. *La Nación* despide, ahora sí para siempre, al hombre, al director, al maestro, con palabras que se hace necesario transcribir por lo cálidas y conceptuosas: "Desaparece –se dice en uno de los párrafos– este hombre vivaz, sutil, afable, rodeado de la admiración y el cariño de nuestro mundo teatral, que sin duda, a medida que pase el tiempo, ha de reconocer más y más la enorme deuda que

tiene con Cunill Cabanellas". Tierno y exacto. Es el 17 de febrero de 1969 y tiene 74 años.

d - Cronología de ediciones y estrenos de las producciones dramáticas de Bernardo Canal Feijóo

1937 1ª edición de *Pasión y muerte de Silverio Leguizamón*, Buenos Aires, Compañía Argentina Impresora.

1944 -20 de mayo: 2ª edición de *Pasión y muerte de Silverio Leguizamón*, Buenos Aires, Editorial Elan.
-23 de mayo: Estreno de *Pasión y muerte de Silverio Leguizamón*, Buenos Aires, Teatro Municipal de la Ciudad de Buenos Aires, dirección Orestes Caviglia.

1954 -9 de julio: Estreno de *Los casos de Juan*, Buenos Aires, Teatro Popular Independiente Fray Mocho, dirección Oscar Ferrigno.

1961 1ª edición de *Los casos de Juan*, Buenos Aires, Editorial Talía, N° 14.

1963 -14 de agosto: Estreno de *Tungasuka*, Buenos Aires, Teatro General San Martín, sala Martín Coronado, compañía y dirección de Francisco Petrone.

1967 3ª edición de *Pasión y muerte de Silverio Leguizamón*, y 2ª de *Los casos de Juan*, en un solo volumen, Buenos Aires, CEDAL, Serie del Encuentro, N° 27.

1968 Edición de *Tungasuka*, Buenos Aires, Argentores, Carro de Tespis, N° 100.

e - Enrique Gustavino y su farsa moderna

Enrique Gustavino, autor, traductor, periodista teatral, director artístico de compañías nacionales que cumplen temporadas memorables, nace en Buenos Aires, el 5 de abril de 1895. Ejerce el periodismo en publicaciones como *La Unión, Diario del Plata* y en *Crítica*, integra, con otras figuras destacadas en la materia, la página teatral. Es frecuentador atento e indagante del teatro universal, y traduce *El hombre, la bestia y la virtud*, de Luigi

Pirandello, y *Una cosa de carne*, de Rosso di San Secondo, y lleva a escena a autores nacionales con *El teatro soy yo*, de César Tiempo y *La cola de la sirena*, de Conrado Nalé Roxlo, y producciones extranjeras de los altos méritos de *El gran dios Brown*, de Eugene O'Neill; *Cuando el diablo mete la cola*, del danés Carl Erik Soya; la adaptación de *Crimen y castigo*, de Fedor Dostoievski; *El camino del tabaco*, de Erskine Caldwell y Jack Kirkland. *La señorita Julia*, de Augusto Strindberg, es su última puesta en escena. Los títulos recogidos pueden ir acercándonos a las inquietudes autorales de Enrique Gustavino. En 1927 estrena, en el teatro Nuevo, su primera obra original, *Adriana y los cuatro*, farsa en un prólogo y tres actos, cuya técnica habrá de caracterizar toda una labor de acento perfectamente definido. Luego van subiendo a escena *Santa Fulvia* (1928), farsa grotesca en dos actos y un intermedio; *La mujer más honesta del mundo* (1929), farsa en 2 actos; *El señor Pierrot y su dinero* (merece el Premio Municipal correspondiente a 1930); *Molière o la transfiguración del alma*, que se conoce en el teatro Smart (actual Blanca Podestá), animada por la compañía de Mario Sóffici; *La novia perdida* (1941) y *La importancia de ser ladrón* (1942). En el homenaje que se le rinde (1976) en la Sociedad General de Autores de la Argentina, Argentores, se leen el primero y el tercer actos de la obra que queda sin estrenar, *El señor Napoleón*, que nada agrega a los muchos merecimientos del autor. A raíz del primer estreno (*Adriana y los cuatro*), en una crítica se señala que la pieza está escrita "con el humorismo necesario para que resultara en su fondo una sátira a todo ese teatro vulgar, pergeñado con dramas de alcoba, que nos endilgan con un jesuítico barniz beatífico". Es el punto de partida por la senda de la farsa moderna, por la que habrá de transitar resueltamente y sin desvíos, hasta definir y caracterizar una labor sin concesiones bastardas, que por ello sobresale de la producción dramática de la etapa.

Enrique Gustavino, que se hallaba en Roma (Italia), fallece el 2 de junio de 1954, en el hospital San Camilo de dicha ciudad.

los poetas en el teatro

capítulo 13

Poetas criollos en el teatro de la Colonia

Como es lógico, la dramática española domina casi por entero el incipiente escenario colonial, con obras de los autores propios que imperan en la Corte lejana. Las traducciones y "versiones" de las piezas extranjeras que llegan tienen el mismo origen. Sin embargo, el panorama se amplía en ciertos niveles con inquietudes intelectuales y artísticas, y el dominio de otro idioma, que pueden incursionar, por la lectura, en otros ámbitos, particularmente el de lengua francesa, y cada vez en mayor grado a partir de los comienzos del siglo XIX. Teatro español es el que se representa sobre tabladillos improvisados, durante festejos oficiales y conmemoraciones religiosas, y en los salones y patios de las amplias casonas particulares de la época, hasta que, a fines de 1783, Buenos Aires dispone del primer coliseo oficial estable, y de actividad regular, al que se denomina pomposamente Casa de Comedias, pero que, por hallarse ubicado el local entre los ranchos que se levantan a la vera de la Plaza Mayor, se conoce popularmente como La Ranchería. Teatro español y en verso, con el reinado de Lope de Vega y Calderón de la Barca, y la presencia de autores de un nivel menor, como Agustín Moreto, Pérez de Montalván, Antonio Zamora o Francisco de Rojas y, con el correr del tiempo, del tan celebrado Fernández de Moratín de *El sí de las niñas*. Sin olvidar las piezas populares de variado tono, con canciones y bailes algunas, en donde campean a sus anchas los sainetes con el chulaperío barriobajero del majo don Ramón de la Cruz.

A partir de los comienzos del siglo XIX, y por lo ya dicho, los poetas criollos tienen cada vez más a mano textos de autores franceses y de sus traducciones de obras de otras lenguas, y todo ello habrá de advertirse cuando nos ocupemos del teatro de la etapa emancipadora. Por ahora baste señalar las influencias directas y casi absolutas de los tragediógrafos, dramaturgos, comediógrafos y saineteros, poetas, asimismo, que provienen de la península. No es de extrañar, pues, que los escritores criollos realicen sus intentos escénicos también en verso.

En el capítulo inicial ("Nacimiento del teatro argentino"), han quedado registrados algunos autores y obras de aquel ciclo primitivo que, por sus aportes

de mayor significación, puede tenerse como "prehistoria del teatro nacional argentino". Porque, a pesar de los patrones e incitaciones hispanos se observan ya, en mayor o menor escala, particularidades referidas al nuevo ámbito original, con personajes y conflictos claramente diferenciados e identificantes.

El testimonio más lejano de que disponemos hasta el momento, es la *Loa de Santa Fe, de 1717*, nombrada así porque se ofrece al parecer en dicha ciudad y en el referido año (el 30 de setiembre, tal vez), como introito de un espectáculo escénico en el que se anuncia la representación, tras la *Loa*, de *No puede ser, guardar una mujer*, comedia de Agustín Moreto.

El texto de esta especie de prólogo, muy común en el teatro de entonces, importa por varios motivos: 1°) porque se sabe, fehacientemente, que corresponde a un poeta criollo, el santafesino Antonio del Arco; 2°) porque en ella se alude por vez primera a una geografía propia (véase el capítulo citado más arriba). No contiene grandes méritos dramáticos, pero sí singularidades muy curiosas. Por ejemplo, que por intermedio de los personajes que participan en la *Loa* –tres caballeros que versifican con palpables influencias gongorinas–, nos enteramos de los festejos que se realizan, a orillas del río Paraná, como agradecimiento a "Philipo quinto" por la decisión que ha tomado y favorece a los lugareños (eximición de una "sisa"), y en homenaje a San Jerónimo, patrono de Santa Fe, en reconocimiento por su intervención providencial, considerada tan eficaz.

Otro autor criollo, ya de la segunda mitad del siglo XVIII hasta penetrar en el XIX, esta vez cordobés, es Cristóbal de Aguilar. Escribe obras en verso, muy al estilo español –con algunas referencias al "paseo del estanque y la alameda" de su ciudad de Córdoba–, que no llegan a escena y mantienen un valor meramente arqueológico.

Existen, empero, dos creaciones más de la época colonial que mucho interesan, aunque de una de ellas, la principal por su magnitud, se conoce apenas la copia, un fragmento y que plantea un interrogante muy serio con respecto a si pertenece o no al libro original, que se da como desaparecido. Las obras son *Siripo* y *El amor de la estanciera*. *Siripo* pertenece a Manuel José de Lavardén criollo de Buenos Aires, bien conocido por sus poesías –la "Oda al Paraná", tan famosa–, y sus estudios económicos –*Nuevos aspectos del comercio en el Río de la Plata*, análisis muy agudo–, entre otras facetas de su rica personalidad progresista. *Siripo*, tragedia americana, tiene algunas incidencias

con el censor colonial; pero llega al tablado de La Ranchería "un domingo de Carnaval de 1789" y, con ella, la primera obra de aliento (cinco actos en versos neoclásicos) en la que basándose el autor, posiblemente, en uno de los episodios que Ruy Díaz de Guzmán relata en su libro *La Argentina*, trata de la pasión amorosa que, en años de la Conquista en esta zona de América, la española Lucía Miranda despierta en Siripo, el cacique indígena que da título a la tragedia. Se supone todo esto porque, en realidad, no ha podido darse con el libro y se dispone únicamente de la copia de un acto segundo que si en un principio se creyó pertenecía al libreto extraviado, estudios posteriores han llevado casi a la conclusión de que bien puede ser una de las partes de la versión en tres actos y en verso, sobre el mismo tema (si no sobre la misma obra) que se ofrece después de la Revolución de Mayo y se le asigna a Luis Ambrosio Morante. *Siripo* inaugura, sin la menor duda, la denominada vertiente culta de nuestra dramática.

A *El amor de la estanciera* le corresponde el honor de ser el primer hito, trascendente por sus merecimientos, de la vertiente más popular. Es un sainete del campo ganadero criollo, cuyo autor se desconoce. Mariano G. Bosch la sitúa por la última década del siglo XVIII mientras J. Luis Trenti Rocamora entiende que pudo pertenecer "al comienzo de la era independiente". Nosotros adherimos a la ubicación de Bosch, por todo lo que él mismo tiene en cuenta, y porque se nos ocurre que el tono popular que domina la etapa de la emancipación es otro, al contener rebeldías justificadas y alentadas por las circunstancias. *El amor de la estanciera*, escrita en verso de picaresca criolla, presenta el desarrollo típico de los sainetes de neta prosapia española, pero en el que se destacan particularidades notables. El tema de una joven campesina (la estanciera), requerida de amores por dos hombres, no es muy original por cierto, pero lo que sobresale de inmediato, es que los pretendientes son un mozo criollo y de a caballo, y un mercachifle ambulante portugués que por las cargas propias, acentuadas como enemigo imperial en potencia, parece escapado de una burlería. La muchacha se casa con el mozo criollo y la intencionalidad es manifiesta. La pieza debe haber sido escrita por un poeta español americano, que se sentía criollo y de ahí la diferenciación en que se empeña cuando alude al "paisano nuestro" frente a lo que puede significar "lo español", aunque se mezclen fronteras nacionales. En el texto se descubren las intervenciones (que se producen con el correr del tiempo, seguramente), de

manos ajenas al libro primitivo y por ello en algunos momentos, y fuera de lugar, llegan sorprendentes resonancias calderonianas. Los criollos utilizan un lenguaje tosco y desmañado, pero con cadencias y giros propios, mientras el portugués se vale de una "parla de frontera" que anuncia al futuro "cocoliche" que aparecerá, como personaje esencial pirandelliano, en el picadero circense de los Podestá, durante una de las representaciones del *Juan Moreira* de Eduardo Gutiérrez, y se quedará para siempre.

Poetas en el teatro de la emancipación

En el capítulo dedicado a "La poesía argentina", escrito por Alberto M. Perrone, de entrada nomás se nombra a dos poetas principales de la Revolución de Mayo que se relacionan, asimismo, con el teatro de la nueva etapa. Son Vicente López y Planes, autor de la "marcha patriótica" que, con música de Blas Parera, se convierte, a partir del año XIII, en el Himno Nacional Argentino, y Esteban de Luca, creador de una "marcha" anterior –que se publica a fines de 1810 en *La Gaceta*– y, como lo indica Perrone, "fue el primer canto guerrero de los intelectuales revolucionarios que se reunían en el Café de don Marcos". A ellos vamos. Una de las dos versiones que circulan, concernientes al origen de los versos encendidos de López y Planes, aseguran que el poeta se halla en el Coliseo Provisional, asistiendo a la representación de El *25 de Mayo o El Himno de la Libertad*, que se ofrece para celebrar el segundo aniversario de la Revolución, cuando, enardecido por lo que ocurre y se declama en el escenario, empiezan a nacer en su mente las primeras estrofas del futuro "himno patrio".

La pieza figura como de Luis Ambrosio Morante, pero Bosch señala que puede ser la traslación oportuna de un "apropósito" que se conoce en París, durante su gran Revolución, y que lleva por título *La Marsellesa o El Canto de la Libertad*. La partitura del "melodrama" de Morante pertenece a Blas Parera, maestro y director de música del coliseo porteño. Todo lo demás está en la historia.

Esteban de Luca llega más íntimamente al hecho teatral, pues se lo tiene como autor posible de la pieza en un acto *La libertad civil*. En el ejemplar que se posee figura su nombre agregado a lápiz, seguido de un signo de

interrogación. Ricardo Rojas asevera que "fue escrita en 1816, con motivo de la jura de la independencia, y acaso se representó en Buenos Aires". El poeta de Luca se encuentra presente en el acto, de cualquier forma –sea el autor o no– porque, lo establece la acotación, en una de las escenas, y como fondo, se escuchan los versos de su "canción patriótica", entonados desde "adentro".

El autor, actor, director y promotor batallante e incansable del teatro de toda la etapa emancipadora es el ya nombrado Luis Ambrosio Morante. Se le cree nacido en el Perú. Posteriormente a la escritura del presente texto, y según se indica en el capítulo I, quedó debidamente probado por el investigador Teodoro Klein, que Luis Ambrosio Morante, según testimonios de su nacimiento recogidos en la iglesia de la Merced porteña, era criollo nacido en Buenos Aires, sin la menor duda. Hijo de madre indígena, se sabe que en los tiempos prerrevolucionarios sirve de correo entre los patriotas de Argentina y Chile. Morante convierte el Coliseo Provisional en el escenario enardecido de la Revolución, con obras originales y traducciones y adaptaciones, muchas de las cuales le pertenecen, y poseen el contenido y el tono rebeldes que exigen momentos tan decisivos. Más de veinte obras figuran en su repertorio. *El 25 de Mayo o El Himno de la Libertad* ya ha sido nombrada. Pueden añadirse un nuevo *Siripo* (del que, al parecer, llega la parte que se atribuía al de Lavardén), y *El hijo del sud*, alegoría con resuelta expresión americanista (se está peleando valerosamente, en todos los terrenos, por la independencia de "los pueblos del sud"), que llega a escena en 1816.

Con *La rebelión de Tupac Amaru*, que se estrena en 1821 para celebrar un nuevo aniversario de la Revolución, Morante pone una vez más de relieve su pasión como "hijo del sud". Consta de cinco actos bien nutridos y en verso, y aunque en los comienzos se atribuye por entero a Morante, luego nace la sospecha que puede ser, también, una de las tantas traducciones y adaptaciones debidas a su pluma. Pero aun cuando se trate simplemente de la versión nacional de una pieza extranjera, se hace obligado subrayar la eficacia de la traslación al verso castellano y las fuertes resonancias de sus tonos. Como curiosidad, que indica la actitud muy alerta de Morante, el desarrollo de la tragedia no llega hasta el aplastamiento sangriento y total de la primera gran rebelión indígena que se produce en el nuevo continente, como lo expresa el juicio dolorido del deán Funes: "Difícilmente presentará la historia de las revoluciones otra más justificada, ni menos feliz". Al advertir el desconcierto y

desasosiego que se vive en ese año, 1820 (que es sin duda el de la escritura original o de la traducción), y como no desea echar sombras sobre el triunfo posible de la revolución que se está viviendo, por entonces muy malamente, Morante finaliza la obra con el triunfo momentáneo y ocasional de las huestes indígenas sobre las fuerzas de represión españolas. Sabe que si sigue la historia real deberá dar cuenta del desastre, que culmina con el descuartizamiento, ejemplarizante y bárbaro, del rebelde Tupac Amaru, y el autor entiende que debe salvar toda esa amargura, para no desalentar aún más los ánimos de un público ya muy confundido y decaído por los encontronazos políticos internos.

Por la fecha del estreno de *Tupac Amaru* de Morante se conocen otras piezas en verso a cuyos autores, aunque se ignoran sus nombres, se los supone poetas, poetas populares. Una de ellas es *Las bodas de Chivico y Pancha*, sainete campesino ganadero que corre por el ancho cauce abierto por *El amor de la estanciera*. Lleva la firma ocasional de un tal Collao, pero se ignora la identidad del autor original. Los estudiosos ubicaban la pieza hacia mediados de los años 20, pero investigaciones posteriores de Jacobo A. de Diego, sitúan el sainete una década antes.

Aunque llegan otras obras de presumibles poetas, por hallarse escritas en verso, de las que no siempre trasciende el nombre de los autores, queremos cerrar el apartado con una pieza en verdad singular dentro de nuestra literatura dramática de la etapa. *El detall de la acción de Maipú*, sin registro autoral, data de 1818. Se ignora si subió a escena, dónde y cuándo, pero todo hace creer que fue representada. En el capítulo inicial, ya citado, se dan referencias más amplias sobre ella, y a él remitimos. Sin embargo es oportuno destacar que, con situaciones resueltas con destreza desde el punto de vista escénico, y un lenguaje popular colorido y jugoso, se dramatiza el parte de la batalla de Maipú, redactado por el general San Martín en el mismo campo de lucha, el 9 de abril de 1818, y remitido con un chasque especial al Director Supremo Juan Martín de Pueyrredón. El autor de la petipieza, en verso, claro está, se vale del supuesto granadero que escolta al enviado y ha participado activamente en la contienda, para dar detalles sobre ella en la fiesta popular, con bailes y cantos, que le organizan sus familiares con amigos y vecinos del lugar, como jubilosa bienvenida. Y si el triunfo en Maipú incita a un autor desconocido a escribir *El detall de la acción de Maipú*, es oportuno recordar que el año anterior, a raíz del triunfo de los ejércitos sanmartinianos en Chacabuco, se organizan

espectáculos teatrales para celebrarlo, y es tal el entusiasmo del pueblo que el Director Supremo apoya decididamente la creación de la Sociedad del Buen Gusto del Teatro, en la que participan los poetas más destacados de la etapa, con Luis Ambrosio Morante en los primeros planos. Si bien la institución no goza de larga vida debido a las rencillas internas que se producen, tiene el alto mérito de presentar en el escenario del Coliseo, muy joven aún, a Trinidad Guevara, la primera gran actriz con que cuenta nuestro teatro.

A partir de los años veinte

Desde el punto de vista histórico, la nueva etapa se conoce como "de la anarquía y los caudillos". En el lapso, que se cierra, históricamente hablando también, con la llegada al poder de Juan Manuel de Rosas, se destacan varios poetas, aunque no siempre significativos, y menos aún en relación con el teatro. A este último respecto es oportuno consignar al delirante y estrafalario Francisco de Paula Castañeda, padre de la orden franciscana, con *Las tres comedias de doña María Retazos*, especie de episodios (son tres) escritos "con pobreza de forma y de fondo", según Narciso Binayán, y que nada tienen que ver ni con la poesía ni con el teatro.

El poeta por excelencia de esos años es Juan Cruz Varela aunque, en lo que a la producción dramática se refiere, aparece desubicado dentro de una época tan convulsionada, como si estuviera viviendo en un país más calmo y con la tranquilidad suficiente, siendo un hombre político de don Bernardino Rivadavia, para dedicarse a la plácida frecuentación y al regusto de los grandes poetas clásicos y crear a su imagen y semejanza. Juan María Gutiérrez, estudioso de la obra poética de Varela, se ve forzado a situarla fuera del ámbito concreto al que pertenece. Explica que, como hombre culto de su tiempo, Varela está "formado en la literatura de los modelos correspondientes a la época brillante de Luis XIV, y filósofo sensualista, amoldado al sentir de los pensadores que prepararon la gran revolución social de fines del siglo XVIII". Lo define: "Su alma es criolla, pero su musa es la de Virgilio y la de Hornero, con carta de ciudadanía francesa". No puede ser más preciso. Resume: "La tragedia clásica nació y murió en las orillas argentinas con el señor Juan Cruz Varela". Dos obras principales de su creación lo testimonian: *Dido* y *Argia*. La primera

se ciñe al libro IV de la *Eneida* virgiliana y la segunda parte de la *Antígona* de Alfieri. Existe también un *Idomeneo* que puede haber sido incitado por el español Cienfuegos. A pesar de las reservas expuestas, Juan Cruz Varela debe figurar en la historia de nuestra dramática como un auténtico poeta trágico. Las salvedades atañen al divorcio que existe por entonces entre las aspiraciones progresistas de la élite dirigente y la cruda realidad popular de un país que, por razones muy diversas parece hallarse en las antípodas. El desencuentro habrá de conducir, precipitadamente, al gobierno rosista que se mantiene durante más de dos décadas. En el teatro de Juan Cruz Varela resulta sumamente curioso (a pesar de que el nivel literario es menor) *A río revuelto ganancia de pescadores*, sainete en un acto, en verso, con trama traviesa y desarrollo fresco y picaresco, que escribe el autor en los años universitarios y en el que se conjuga todo lo que está estudiando por entonces, más el Fernández de Moratín de *El sí de las niñas* y alguna farsa popular francesa anónima del siglo XV.

Época de Rosas

Desde el transcurrir sobresaltado de los años treinta hasta la batalla de Caseros (1852) la mayoría de los poetas debe exiliarse por razones políticas. Entre ellos se encuentran, todos los románticos, Luis Méndez *(Carlos o El infortunio)*, Bartolomé Mitre *(Las cuatro épocas y fragmentos de Policarpia Salavarrieta)*, José Mármol *(El poeta, El cruzado)*, Pedro Echagüe (*Rosas*, entre otras producciones de interés muy mediano), y Esteban Echeverría (Juan María Gutiérrez habla de dos dramas que se desconocen: *Mangorá* y *La Pola o El amor y el patriotismo*).

En lo que concierne a los poetas que permanecen en el país durante la etapa, puede ser registrado Claudio Mamerto Cuenca, quien participa con otros jóvenes intelectuales en el Salón Literario de 1837, y luego se pierde hasta que se reencuentra su nombre al morir en la batalla de Caseros, en la que participa como cirujano mayor de los ejércitos de Rosas. Se rescatan, entonces, un trozo olvidable de *Muzza*, tragedia con los amores del famoso caudillo sarraceno con la cristiana Jimena, y el texto completo de *Don Tadeo*, comedia en verso que data, sin duda, de los años de juventud, según lo denuncia su espíritu moratiniano.

Después de Caseros

Varios son los poetas que después de la batalla de Caseros abordan el teatro. En la escuela neoclásica puede anotarse la *Lucía Miranda*, de Miguel Ortega, quien retoma sin vuelo, el argumento del *Siripo* lavardeniano; en la romántica, Francisco E. Fernández escribe *El genio de América*, tragedia alegórica en 3 cuadros, en verso, de contenido rebelde y tono insólito. Otra obra del autor con mejor propuesta, es *Monteagudo*, aunque la que en verdad singulariza su teatro es *Solané*, "drama psicosociológico", no por sus cualidades escénicas, muy limitadas, sino por tenerse como el antecedente más cercano de la temática gauchesca llevada al drama. Justo en 1872, año en que Fernández data *Solané*, aparece la primera parte de *Martín Fierro*, el poema de José Hernández, y la coincidencia tiene que ver con las reacciones ante procederes contemporáneos contra el hombre del campo ganadero criollo, el gaucho, a la vez que, por contraste, habrá de iniciarse su mitificación.

Los versos de nuestros payadores campesinos vienen de mucho más lejos, seguramente desde las primeras vaquerías coloniales de comienzos del siglo XVII. Se hacen presentes en los romancillos de estilo pastoril del santafesino Juan Baltasar Maziel (por ello Ricardo Rojas lo propone como autor posible de *El amor de la estanciera* colonial), pero se articula y asienta, ya con total precisión, con el montevideano Bartolomé Hidalgo, el de los "cielitos" peleadores y los "diálogos patrióticos". Bartolomé Mitre asegura que Hidalgo será siempre el Homero del versificar gauchesco, y el juicio se lo confía nada menos que a José Hernández.

Luego es el cordobés Hilario Ascasubi, con sus "cielitos" y sus "trovas" con somero desarrollo dramático como en *Los payadores* y en el diálogo que sostienen Ramón Contreras y su amigo Salvador Antero. El género culmina, magníficamente, con la poética rotunda de José Hernández. Por esa misma línea, aunque no siempre en verso ni de manera tan original, van llegando a escena los protagonistas gauchos que habrán de sobrevivir hasta alcanzar, trabajosamente, las primeras décadas del nuevo siglo.

El personaje teatral que se perfila y populariza en el picadero circense con el *Juan Moreira*, de Gutiérrez, queda prácticamente agotado como héroe mítico con el Calandria, de Martiniano Leguizamón, que ya cumple sus peripecias sobre un escenario.

El poeta romántico finisecular por antonomasia (un romanticismo de sonido claro y agradable, pero muy avejentado) es Martín Coronado, que empieza a escribir su teatro en 1869, y produce 25 obras, entre dramas, comedias, juguetes y alegorías. Como ya se ha dicho oportunamente (véase el capítulo dedicado a la "Afirmación de la escena nativa"), de todas ellas se destaca *La piedra de escándalo*, que estrenan los Podestá en 1902, con gran suceso, y es el drama más popular y caracterizante del tono y de los alcances del autor.

De 1874 llega *El sombrero de don Adolfo*, caricatura política en verso, de Casimiro Prieto, curioso, pero con escaso interés teatral, que no puede estrenarse por haberse prohibido la representación. En 1885 sucede otro tanto con *Don Quijote en Buenos Aires*, revista satírica, en un acto y en verso, de Eduardo Sojo, con méritos mayores que la anterior, dentro de la especie.

David Peña llega a escena en 1883 con *¿Qué dirá la sociedad?*, tres actos, en verso; y en 1903 se conoce *Próspera*, tal vez la comedia política más destacada de la época por el buen juego de sus significaciones y su trascendencia. El autor escribe luego una serie de dramas dedicados a personajes históricos, quienes facilitan los títulos: *Facundo, Dorrego, Belgrano*, etcétera.

A partir del nuevo siglo

Del terceto autoral que encabeza la nueva etapa de la dramática nativa, Florencio Sánchez, Gregorio de Laferrére y Roberto J. Payró, sólo en este último se observa vena poética y cierta frecuentación del verso, particularmente en su juventud. A los 13 años edita *Un hombre feliz*, poema en dos cantos, que destruye y, al año siguiente, reincide con *Ensayos poéticos*. El futuro creador de *Sobre las ruinas,* tiene 21 años y ya ha hecho un par de intentos teatrales cuando publica en folletín, en un periódico de Bahía Blanca, *La cartera de Justicia*, comedia en 5 actos y en verso, con neta construcción española y escasa importancia; que interesa como testimonio, en lo que al teatro respecta, del ciclo inicial de Payró, poco conocido.

Belisario Roldán (1873-1922) es el continuador del romanticismo ya muy marchito de Martín Coronado. Poeta de decir galano, de lenguaje fluido

y fácil musicalidad, su teatro padece de los convencionalismos, licencias y recursos típicos. Dos obras se hacen sumamente populares, aunque ya carecen de vigencia: *El rosal de las ruinas* y *El puñal de los troveros.* Siguiendo ese cauce lírico, pero con una actitud que procura cierta crítica social que encuentra antecedentes señeros en dramas campesinos de los españoles Joaquín Dicenta y Ángel Guimerá, surge José de Maturana (1884-1917). *Canción de primavera* es en verso, y *La flor del trigo,* mucho mejor lograda, está escrita en prosa. Por la misma senda poética, aunque el tema es distinto y varía el enfoque dramático, aparece Gustavo Caravallo (1885-1967) con *El nido oculto,* en donde, además del conflicto de honra, inevitable en esta clase de producciones, se esboza la situación del maltratado "mensú" misionero.

Alberto Ghiraldo (1875-1946) y Rodolfo González Pacheco (1881-1949) son dos poetas con espíritu rebelde, que llevan al escenario sus inquietudes con obras en prosa como *Alma gaucha* y *Las víboras,* respectivamente. El salteño Juan Carlos Dávalos (1887-1959) crea varias piezas en verso: *Don Juan de Viniegra Herze* y, muy en particular, *La tierra en armas,* en la que evoca la figura del caudillo Martín Güemes. Ataliva Herrera (1888-1953) logra con *Las iluminadas* un misterio dramático de contenido religioso e Ismael Moya (1900), poeta y estudioso de nuestro pasado, escribe varios dramas en verso, como *Pedro de Mendoza* y *Elisa Brown, la Ofelia del Plata.*

Leopoldo Lugones (1874-1938), el poeta mayor de nuestro modernismo, se acerca a la estructura escénica con *La divergencia universal,* diálogo intencionado y sutil, en prosa, cuya acción se cumple en un "andén desierto de una estación del ferrocarril, a las once de la noche". Los dos personajes son individualizados como: "H (desconocido, al parecer de Escandinavia) y O (desconocido, al parecer español)". No cuesta mucho descubrir que los tales son Hamlet y Don Quijote.

Evaristo Carriego (1883-1912), que trasciende como el cantor sentimental del suburbio porteño, crea *El alma de los títeres* (bosquejo de comedieta con las máscaras eternas de Colombina, Arlequín y Pierrot) y *Los que pasan,* comedia en un acto, en prosa, que se estrena a mediados de noviembre de 1912, como homenaje al poeta fallecido hacía apenas un mes. Quien busque en estas piezas al bardo popular de *La canción de los barrios* habrá de sentirse muy defraudado al encontrarse con residuos decadentes de *Misas herejes.*

Enrique Larreta (1876-1961), autor de *La gloria de don Ramiro*, es un poeta de decir rancio, a la española, que escribe en francés los tres actos de *La lampe d'argil*, y estrena *La que buscaba don Juan* (con el título de *La luciérnaga*), poema dramático en un acto, y otras piezas como *El linyera* y *Jerónimo y su almohada,* todas ellas con escaso interés escénico y ninguna repercusión. El uruguayo Horacio Quiroga (1878-1937), hondo poeta y narrador vigoroso, traza con *El soldado* un boceto teatral satírico, y con *Las sacrificadas*, un drama de mayor intensidad dramática. Arturo Capdevila (1889-1967), el poeta de *Melpómene*, estrena varias obras teatrales, entre las que interesa nombrar las acuarelas románticas del 900 porteño que constituyen *Cuando el vals y los lanceros.* Héctor Pedro Blomberg (1890-1950) se populariza con sus versos nostálgicos sobre la época de Rosas, y llega al escenario colaborando con otros autores *(La mazorquera de Monserrat, La mulata del Restaurador)*, y escribe bajo su sola responsabilidad *Pancha Garmendia,* "tragedia poética en tres jornadas breves", que se desarrolla en el Paraguay (años 1865-1869), "en medio del cuadro heroico y desolado de un pueblo vencido y un ejército moribundo", según el propio autor. La obra vale más por lo que se propone llevar a escena que por los logros, dañados por un estilo envejecido.

El poeta catamarqueño Julio Sánchez Gardel (1879-1937), estrena con *Los mirasoles* una de las comedias más deliciosas del costumbrismo provinciano. (Véase el capítulo "Tres comediógrafos sobresalientes"). Manuel Gálvez (1882-1962), poeta y narrador con producción sobresaliente, escribe también teatro. Además de adaptaciones escénicas de su novelística más exitosa *(Nacha Regules)*, crea piezas como *El hombre de los ojos azules.* Se trata de un aporte digno, pero que no añade mayor significación a nuestra dramática.

En la época trascienden desde el escenario dos poetisas que deben ser nombradas: Salvadora Medina Onrubia y Aflonsina Storni. A Salvadora Medina Onrubia (1894-1972) se la ve muy preocupada por los problemas sociales, que aborda con valentía *(Las descentradas, Un hombre y su vida).* Alfonsina Storni (1892-1938), crea obras con espíritu moderno, como *Cimbelina en 1900 y pico* y *Polixena y la cocinerita*, que reúne en un volumen bajo el título de *Dos farsas pirotécnicas.* Le pertenecen otras piezas teatrales (y varias para niños), pero las dos nombradas ponen en evidencia la inquietud y califican el aporte.

Poetas en el teatro más popular

Se han hecho referencias, en este trabajo, a autores y obras de la dramática más popular (y en capítulos anteriores, se trata a unos y otras), pero no pueden pasarse por alto en la reseña general que estamos trazando, creadores muy significativos del zarzuelismo criollo y del sainete porteño finiseculares, que penetran con cierta hondura en la nueva centuria. Entre los primeros autores de piezas breves, en verso y en prosa, con cantables o no, debe señalarse a Miguel Ocampo y José S. López de Gomara, a Nemesio Trejo, Ezequiel Soria y Enrique García Velloso. En el nuevo siglo se incorporan al grupo poetas populares como Carlos Mauricio Pacheco, José González Castillo y Alberto Vacarezza, entre otros, sin olvidar a los que llegan del tango o cumplen en él su labor principal, como Esteban Celedonio Flores, Pascual Contursi y Enrique Santos Discépolo. Del primero es de recordar *La musa mistonga de los arrabales,* sainete que se caracteriza con sus versos; del segundo, *Caferata,* con un tango que le pertenece y, finalmente, Discepolín que estrena *Caramelos surtidos,* y colabora con su hermano Armando Discépolo en *El organito,* grotesco ejemplar dentro de la especie.

Poetas en la escena libre

La lista de los poetas que estrenan en el teatro independiente, desde los mismos comienzos, se encuentra muy bien nutrida. En el capítulo próximo empezaremos a referir el nacimiento y desarrollo del movimiento de escenarios libres entre nosotros, ahora sólo vamos a hilvanar algunos nombres y obras para no saltear sus aportes en el panorama.

Por el surco amplio, profundo y generoso que Leónidas Barletta (creador poético también y prosista estupendo) abre con su Teatro del Pueblo al iniciarse la década de los años treinta, y a cuya tarea, elevada y tenaz, se agregan pronto otros núcleos teatrales con preocupaciones semejantes, los poetas se van acercando a los escenarios libres en los que, por lo común, realizan las primeras experiencias en la creación dramática. Los nuevos autores siguen escribiendo y varios son los que logran saltar, con total naturalidad, de los tabladillos independientes al marco escénico monumental del Teatro Nacional Cervantes, por ejemplo.

Ezequiel Martínez Estrada sube a un escenario con *Títeres de pies ligeros* y luego produce *Lo que no vemos morir.* Amado Villar y Eduardo González Lanuza se unen en *Mientras dan las seis,* y el último, ya bajo su sola firma, ofrece *El bastón del Polichinela, Ni siquiera el diluvio, Misterio de Navidad.* Álvaro Yunque estrena *Comedieta burguesa, El hígado y los riñones, Un diamante en el apéndice,* etc. Octavio Rivas Rooney presenta *El viento en la llama, La tapera de los Aguilar.* Raúl González Tuñón *(Reunión a media noche)* y Nicolás Olivari *(Regreso)* producen en colaboración *Dan tres vueltas y luego se van.* Pedro Calou, el dolorido poeta de *Humanamente* crea varias obras dramáticas *El arco, Pampa,* y *Myrtha,* la mejor articulada, la estrena al aire libre el elenco del Teatro del Pueblo. De Alfredo Brandán Caraffa se conoce *Mutilados.*

Horacio Rega Molina estrena *Polifemo o Las peras del olmo,* misterio pastoril en 4 jornadas, entre otras piezas. Roberto Mariani lleva a escena *Un niño juega con la muerte* y *Veinte años después.* Luis Cané se inicia con *Vanidad,* y prosigue con *La mujer que yo he soñado, Un agujero para mirar al cielo.* Joaquín Gómez Bas presenta *Un argumento gastado, Nieve en la hoguera.* Carlos Carlino entrega *Tierra del destino,* y consigue su mejor obra con *La Biunda.* Carlos Gorostiza comienza con *El puente* y es uno de los autores más sobresalientes de la escena libre. Juan Carlos Ferrari estrena numerosas obras *(Ese camino difícil, Las nueve tías de Apolo).* Atilio Betti llega a un escenario independiente con *Farsa del corazón* y el elenco oficial del Cervantes le anima la vigorosa *Fundación del desengaño.* Juan Carlos Ghiano es el autor de esa tragicomedia ejemplar que es *Narcisa Garay, mujer para llorar.* María Luisa Rubertino, delicada poetisa (codirige con José Rodríguez Itoiz la revista *Laurel, poesía*), estrena obras como *El silencio, La cesta, El rompecabezas.*

Pueden añadirse aún muchos más nombres, y relevantes tanto en la poesía como en el teatro: Alberto Rodríguez Muñoz *(El verde camino, El tango del ángel),* Félix M. Pelayo *(El hombre y la imagen, Bataclán),* Julio Imbert *(Los navegantes del Génesis, Camila O'Gorman).* César Silvain, poeta de *El tiempo es un barrio,* lleva a escena *Un pilar, La heladera, La oportunidad.* Francisco Urondo, autor de los poemarios *Breves* y *Lugares,* estrena *Sainete con variaciones* y *Archivo de Indias.* Julio Ardiles Gray escribe *Auto de Martín González, La muralla.* La lista continúa, pero resulta oportuno cerrarla por el momento.

Otros poetas

Conviene agregar algunos nombres a los ya citados. A Tomás Allende Iragorri (1881-1954), poeta postmodernista de *Todo corazón,* le pertenecen los libros de *Se acabó lo que se daba* (música de Juan de Dios Filiberto) y *La novia del hereje* (con partitura operística de Pascual De Rogatis). Sixto Pondal Ríos (1907-1968), fino poeta de *Balada para el nieto de Molly* y *Los rastros transparentes,* produce teatro en colaboración con Carlos A. Olivari (1902-1955) y hay que esforzarse para identificar su aporte en este aspecto. Ambos autores cubren una primera etapa burlesca y satírica *(Arrempujen Fobal Club, La tercera invasión inglesa),* para proseguir y finalizar con comedietas ingenuas y superficialmente brillantes *(Los maridos engañan de 7 a 9, Viejo verde).* Abel Santa Cruz (1911), poeta sustancial, se inicia con *Los ojos llenos de amor* comedia que lo descubre sumamente hábil en el manejo de la tramoya, y con buen decir, pero que, con el repetirse de la fórmula, va quedando en el camino sin llegar a cumplir lo que prometía y era capaz. Arturo Gambours Ocampo (1908) llega a escena con *Max, la maravilla del mundo.* Ulyses Petit de Murat (1907), el hondo poeta de *Las islas,* integra con Homero Manzi (Homero Nicolás Manzione, 1907-1951), el binomio de guionistas más importantes de la cinematografía nacional *(Prisioneros de la tierra, La guerra gaucha),* crea un par de obras teatrales en colaboración: *La novia de arena,* con el nombrado Manzi, que llega al escenario, y *Un porteño del 80,* con Samuel Eichelbaum, que permanece sin estrenar. Omar Del Carlo (1918-1975) es un poeta dramático con exquisita sensibilidad moderna. Lo atestiguan *Electra al amanecer, Proserpina y el extranjero* y *El jardín de ceniza.* Sobre el texto de *Proserpina y el extranjero,* Juan José Castro compone la ópera del mismo nombre que obtiene el Premio Giuseppe Verdi, del concurso organizado, en 1951, por el Teatro Alla Scala de Milán, y nueve años después se ofrece, con buen suceso, en el teatro Colón metropolitano. Pero interesa, particularmente, *Donde la muerte clava sus banderas,* que se estrena en el Teatro Nacional Cervantes en 1959 (en 1973 se repone una versión), y aborda la etapa inmediata de nuestro pasado histórico, con personajes que poseen una fuerte contextura trágica. Leopoldo Marechal (1900-1970) es un poeta caudaloso y con un lenguaje lírico deslumbrante de figuraciones. Recordamos *Oda para el hombre y la mujer,* y su narrativa, en la que se ubica, en plano descollante, su

impar *Adán Buenosayres*. Autor teatral, escribe *Antígona Vélez*, tragedia con los agonistas clásicos trasladados al ámbito pampeano en plena lucha contra el indio, con ciertos convencionalismos forzados y logros notables; *Las tres caras de Venus*, manejo intelectual muy grato al autor; *La batalla de José Luna*, especie de sainete metafísico, desenfadado y curioso como formulación, en el que, como en los misterios medievales, se enfrentan un ángel y un demonio, actualizados en un conventillo porteño, para resolver un conflicto que no queda muy claro y, por ello, el juego, muy atractivo, decae en el tramo final; y *Don Juan*, nueva paráfrasis (existen varias en nuestro teatro) del tema del "burlador de mujeres", de tan vieja estirpe. Leopoldo Marechal, con una labor específica de levantado nivel, aunque irregular, es otro de los altos poetas que merecen conocerse y ser tenidos en cuenta como creador dramático.

Bernardo Canal Feijóo (1897) debe quedar registrado también en la reseña (*Tungasuka* y, muy especialmente, *Pasión y muerte de Silverio Leguizamón*), pero remitimos al capítulo anterior en el que ha sido tratado con especial detenimiento.

Corresponde, pues, ocuparnos, sin más, de los cinco poetas que hemos separado para comentarlos a través de la obra dramática más representativa de cada uno de ellos: Ricardo Rojas, Conrado Nalé Roxlo, Vicente Barbieri, César Tiempo y Juan Oscar Ponferrada.

Ricardo Rojas y *Ollantay*

Sobre el maestro Ricardo Rojas, con creaciones tan variadas e importantes en el campo de las humanidades, procuraremos puntualizar, simplemente, rasgos de la faceta que concierne a nuestro tema específico, que es el teatro. Rojas estrena cuatro obras dramáticas con definida orientación nacionalista desde los hincados raigones de lo americano: *Elelín* (1929), "drama de la Conquista de América"; *La casa colonial* (1932), "comedia de la Independencia argentina"; *Ollantay* (1939), "tragedia de los Andes" y, finalmente, *La Salamanca* (1943), que se adentra en el sentido mítico de la leyenda.

El elenco oficial del Teatro Nacional Cervantes, bajo la dirección de Antonio Cunill Cabanellas, estrena *Ollantay* (el 28 de julio de 1939), libro

que el autor tiene escrito desde varios años atrás. En *La restauración nacionalista,* trabajo que aparece en 1909, anuncia la preparación de *Ollantay* que, lo adelanta, no habrá de ser una pieza teatral "con" indios, sino una tragedia que refleje una etapa de "las Indias" como tierra de América.

Ollantay es un poema escénico que entona y desgarra el canto de amor de la pareja humana entre los alcances de una simbología trascendente que enriquece su trámite. Coyllur, que equivale a Estrella, la Ñusta, es hija del Inca Yupanqui que se autodesigna Hijo del Sol. Se trata de una personalidad de origen celeste y, en consecuencia, sin conexión amorosa posible con un "runa", un hijo de la Tierra. Rojas sostiene que "la conquista europea en América mató a los dioses locales, interrumpiendo así el proceso telúrico de sus propias creaciones". Añade: "Pero la leyenda de Ollantay, hijo de la tierra, presenta un caso en el que, por concurrencia de circunstancias favorables, creyó posible anular aquel proceso histórico, reviviendo en el mito de los Andes su contenido religioso para darle creación estética". Ricardo Rojas cava hasta lo más recóndito del tema y logra extraer, de entre las raíces con mayores jugos telúricos, el mito del ser americano que habrá de nacer de la conjunción exacta de una mujer de origen solar y un hombre de la tierra.

Ollantay es un soldado valeroso y todo lo merece como recompensa por sus triunfos guerreros, menos aspirar al amor de Coyllur. El sólo imaginarlo equivale a cometer un sacrilegio. Pero Ollantay no trepida y, como también es amado por ella, al serle negada, rapta a la hija del poderoso Inca y se cobija en la fortaleza que posee en los Andes, a la que llaman Ollantaytambo. La propuesta de Rojas busca y consigue honda significación. En un momento dado, hace exclamar al héroe: "¡Yo un orden nuevo para el Hombre fundo!". Escribe "Hombre" con mayúscula, porque se está refiriendo al ser americano que habrá de nacer del amor de ese cóndor andino que ha sido capaz de robarle una estrella al firmamento.

En lo referente a Ollantay, como personaje y leyenda, existen varios códices antiguos, que han sido muy retocados y hasta recreados por el conquistador, hasta quedar algunos reducidos, según Bartolomé Mitre, a meros dramas heroicos de capa y espada, cristianos y caballerescos, vale decir, escritos "a la española". El *Ollantay* que concibe Rojas y lo expresa con gran fuerza poética dentro de su estilo, y con advertible celo arqueológico, respeta

las líneas originales del mito incaico, hasta concluir en el sacrificio ejemplarizante del héroe (no con el perdón regio final, como ocurre en algunos textos). Sin embargo, y a pesar del final trágico, Rojas cierra su metáfora salvando para la esperanza, al hijo del "runa" terreno y de la Ñusta solar. "Mi *Ollantay* –explica el autor– representa lo dionisíaco de la tierra, frente a lo apolíneo del Imperio". El amor de Ollantay y Coyllur es la exteriorización trágico-poética de la "lucha entre los númenes solares" (el Inca y su imperio en pleno esplendor), y "los númenes telúricos" (el hombre que brota de la tierra y, sobre las derrotas ocasionales, es el anunciador del futuro). El hijo de Coyllur y Ollantay habrá de ser como el fuego robado a los dioses por el inaugural Prometeo, un nuevo punto de partida para una civilización americana con características substanciales propias.

Pueden molestar algunos giros del poema que endurecen el acento, y el estilo un tanto añejo, pero la tragedia americana, intenta revivir, con el *Ollantay* de Rojas. En ocasión del estreno, Coyllur está a cargo de Luisa Vehil, y Ollantay es animado por Miguel Faust Rocha. Las cuatro plantas escenográficas pertenecen al arte del arquitecto Ángel Guido. La música, compuesta especialmente por Gilardo Gilardi sobre melodías quichuas, es ejecutada por una orquesta y coros conducidos por el maestro Isidro B. Maiztegui. La coreografía se debe a Mercedes H. Quintana.

Conrado Nalé Roxlo y *La cola de la sirena*

De Conrado Nalé Roxlo (1898-1971), figura de tanta importancia en nuestra poesía, nombramos los poemas deliciosos y profundos que se agrupan en libros como *El grillo, Claro desvelo, De otro cielo,* para detenernos en su creación escénica.

En 1941, Nalé Roxlo se impone como autor dramático con *La cola de la sirena.* Tres años después reaparece con *Una viuda difícil* y, al año siguiente, se conoce *El pacto de Cristina.* Existen otros títulos (*Judith y las rosas,* que llega a escena en 1956, y varias piezas breves), pero queremos recalar por un momento en la comedia que lo inicia en el teatro y de la manera más exitosa. Según lo asevera Alfredo de la Guardia, *La cola de la sirena* "traía una brisa insólita a la escena nacional, si bien llegaba de

conocidos mares". Se advierten en ella incitaciones que provienen de la dramática moderna universal y de mitos lejanos y viejas leyendas. Desde el fondo de la historia de la humanidad llegan las sirenas y sabemos que, con sus cantos tentadores, desesperan al Ulises homérico. Poeta ante todo, el autor no se amilana y es capaz de llevar a escena a una sirena auténtica, con la cauda intacta, que acaba de ser sacada del agua mediante una red, y le da el nombre de Alga. Aunque en algún momento es precisamente Alga la que coloca las cosas en su lugar. Patricio, el amante, siente pesar por haberla arrancado violentamente de su elemento natural y ella le replica con desenvuelta sabiduría mundana: "Cuando una mujer cae, ya sea en un lecho o en una red, es porque quiso caer, y ningún hombre, por fuerte que sea debe atribuirse la responsabilidad de la caída". El hombre le pregunta entonces por qué tardó tanto en hacerle oír su voz, y Alga responde: "Eras tú que no podías oírme porque te faltaba fe". Le ofrece la clave esencial: "En cuanto creíste en mí, me arrojé a la red para venir a tu lado".

La cola de la sirena es una comedia muy sutil del amor idealizado y del tan común desamor humano. Alga, pasada la novedad del hallazgo, y ya en la rutina de lo cotidiano –convertida simplemente en mujer– va quedando postergada en el amor de Patricio. La antigua sirena sufre, pero comprende: "Lo que amabas –dice a su amante– era mi cauda de plata, mi prestigio de mito marino". Ella ha sacrificado por amor su cola argentada de sirena, para, mediante una operación siempre posible en el reino de la fantasía, descubrir las piernas de mujer hermosa que llevaba resguardadas e intactas en su interior. Pero al desaparecer lo mágico para Patricio, su amor se desvanece. Alga comprende que nada le queda por hacer al lado de su amante y encamina sus pasos, ahora de simple mujer desdichada, hacia la orilla del mar. Retumba un fuerte trueno como regaño colmado de enojo, y Alga clama dolorida: " ¡Padre, padre, perdóname! ¡Ya he sido terriblemente castigada!". La acotación advierte que marcha hacia el agua, mientras repite: "¡Padre, padre, perdóname!". Y sigue avanzando resuelta. Sabe que sin su cauda marina va hacia la muerte, pero no titubea. El mar que le diera vida será ahora la tumba de su gran desilusión. *La cola de la sirena*, creación dramática de un delicado poeta, se estrena el 20 de mayo de 1941, en el teatro Marconi, con la dirección de Enrique Gustavino.

Vicente Barbieri y *Facundo en la Ciudadela*

En 1939 aparece el primer libro de poemas de Vicente Barbieri (1903-1956), que se titula *Fábula del corazón.* Pero es con *Corazón del oeste* (1941), que Barbieri, nacido en Alberti, provincia de Buenos Aires, rescata su zona pampeana con la creación que da título al volumen y la balada que dedica al Río Salado. En prosa lo hará, también, con *El río distante*, cuya primera edición data de 1945.

Vicente Barbieri es un poeta sensible y tierno, y con tales armas debe enfrentar y luchar, en vano, contra el mal que ha de vencerlo finalmente, sin la menor conmiseración. La "llanura" pampeana en la que ha nacido se adensa en su sangre y se expresa a través de versos cargados de vivencias imborrables. Páginas de prosa muy bien ceñida, testimonian asimismo esas latencias, que se hacen evidentes en *Misterio y fascinación de la pampa* y nos sorprenden en *Tiresias en la metamorfosis de la pampa.* En este último relato, Barbieri se refiere a "un sujeto de apellido Saldán o Roldán", que acostumbra a usar vestimenta masculina o femenina, según las circunstancias. Al cruzar el Río Salado el hombre se transforma en "la señorita Lucía Saldán", alias la médica, y se dedica a la adivinación y al curanderismo. El autor cita el Tiresias de Homero, el de Sófocles, el de Virgilio, el de Ovidio, y hasta el de un poeta nuestro notable: Alberto Girri. Sin embargo, a nosotros nos hace recordar, y muy vivamente, a un Tiresias que no nombra: el de *Les mamelles de Tiresias,* farsa surrealista de Guillaume Apollinaire.

Además de esa pampa en la que vive y lo contiene, aun a la distancia, está el martirio socavante de una enfermedad que no da tregua, y se muestra en sus versos desnudo y en carne viva. Escribe una sola obra teatral, que no llega a ver en escena, pues fallece casi un mes antes del estreno.

Barbieri muere en Buenos Aires el 10 de setiembre de 1956, y la obra se representa por primera vez en el Teatro Nacional Cervantes, inaugurando la temporada oficial, el 5 de octubre de ese mismo año, y ya en función especial en homenaje al poeta. Se titula *Facundo en la Ciudadela.* La dirige Orestes Caviglia sobre escenografía de Saulo Benavente y música de Valdo Schiamarella, y contando con un elenco numerosísimo compuesto por Miguel Bebán (Juan Facundo Quiroga) y Milagros de la Vega (doña Gervasia, la vieja adivina), en los papeles principales.

Es una tragedia con personajes y trasfondo históricos, aunque con un tratamiento dramático libre. Más allá de ciertos desniveles en el desarrollo, el espectador se encuentra ante un autor muy bien dotado. Barbieri coloca la obra bajo la advocación de Esquilo, y aunque la incitación parte de los grandes padres griegos, se descubre, paralelamente, la frecuentación de un teatro más moderno. En el Apéndice dedicado al montaje (y se coloca al comienzo de la edición de la obra), el autor abunda en consideraciones sobre "los personajes", "el lugar" y "el desarrollo de la pieza". Domingo Faustino Sarmiento en la narrativa y David Peña en la dramática recogen a ramalazos (entre otros muchos autores), la figura y los pensamientos, y el accionar del temido Tigre de los Llanos. Son muchos los trabajos que se conocen, de la índole más variada, que atacan a Facundo, los que lo colocan en su justo contexto para tratar de entenderlo y, quienes, finalmente, lo enarbolan con fanatismo como enseña de reivindicaciones populares. Barbieri, muy lúcido, señala que su personaje "no puede ser otro que el del complejo escenario sudamericano, idéntico a su propia tragedia". Es decir, procura conjugarlo con los que fueron su tiempo y su contorno. Asegura que "es fatal que los grandes personajes se parezcan, *ab initio*, a la figura que su leyenda proyectará en el futuro". Toma a Facundo –"ese Edipo sudamericano amenazado de parálisis en una pierna a los cuarenta años de edad"–, en un momento crucial de su vida. Se encuentra a fines de 1831 en la Ciudadela, "antiguo campamento de las tropas libertadoras de Belgrano", en San Miguel de Tucumán, después de haber vencido a Lamadrid. La tragedia consta de prólogo y tres partes que se titulan: El saqueo, Las suplicantes y La peste. Barbieri se fija sobre todo en la recia personalidad del caudillo, que es el hombre clave de toda una época nacional, como lo son Juan Manuel de Rosas y Estanislao López, cada uno en su medio y con su tremenda influencia. Facundo es un carácter carnal y vigoroso, incapaz de resistirse a las tentaciones de la guerra, el juego y las mujeres. La obra no llega hasta el final trágico de Facundo, pero denuncia la masacre y la desolación que producen todas las guerras, más terribles aún cuando se entablan entre hermanos y con encarnizamiento semejante. Pocos meses después del triunfo sobre Lamadrid, y ya recurriendo a las páginas de la historia, Quiroga escribe desde Tucumán una carta a Juan Manuel de Rosas, en la que lo acusa de haberlo dejado solo "en el campo del compromiso", y hace responsables a él y a los suyos –alude a López, claro–, de "cuanta sangre se ha vertido" entre

compatriotas, en forma tan inútil como absurda. Por esa sangre derramada, y como castigo justiciero, ha de llegar la peste que amenaza acabar con todo. Peste que no es sólo una enfermedad mortal que hace estragos, sino primordialmente moral, de conducta humana, de responsabilidad social. Ante esa desazón que lo perturba, Facundo escribe a Rosas la carta citada.

Ya en el último peldaño de la tragedia desatada, y entre las risas y los cantos agoreros y burlescos de las brujas como fondo de aquelarre, Facundo grita al Secretario: "Porque esto, escúcheme bien, esto, lo voy a arreglar yo, ¡sí, señor, yo! ¡De lo contrario, el diablo nos va a llevar o todos!". Repite con furia creciente: "¡A todos!". El Secretario sólo responde: "¡Sí, señor!". Y cae el telón final. Hoy sabemos, también por la historia, que Facundo no podrá cumplir su propósito porque el mentado diablo habrá de llevárselo a él, pocos años después, allá por Barranca Yaco.

Facundo en la Ciudadela es la entrega única, pero con valor indudable, que el poeta Vicente Barbieri realiza a la dramática nacional de mayor nivel. Es posible que, al contemplar la obra en escena, hubiese insistido en un género en el que aparecía muy alerta y con un dominio técnico razonable y que, sin duda, habría de superar. Pero no le dieron tiempo.

César Tiempo y *Pan criollo*

César Tiempo (1906-1980) nace en Ekaterinoslav, Ucrania, y su nombre original es Israel Zeitlin. No ha cumplido un año cuando lo traen a la Argentina, a la que adopta como su patria y, al participar años después en las actividades periodísticas y en la creación poética, decide llamarse César Tiempo. Sin embargo, el primer libro de poemas que publica, *Versos de una...*, lo firma como Clara Beter, lo que crea confusiones e interrogantes sobre la identidad de la "nueva poetisa" a la que nadie conoce. Con Pedro Juan Vignale edita *Exposición de la actual poesía argentina* (1927), en la que se recogen trabajos líricos de la llamada "generación de 1922", a la que pertenece el mismo Tiempo. Entre otras publicaciones dirige *Columna*, revista artístico-literaria que tiene gran importancia en su momento. Con dominio excepcional para captar en una frase los rasgos principales y los conceptos calificantes de las personalidades del arte y de la cultura general del país y del extranjero, realiza

numerosos reportajes periodísticos que posteriormente va recogiendo, felizmente, en volúmenes (*Máscaras y caretas, Yo hablé con Toscanini, Protagonistas,* etc.). El renombre bien ganado de poeta se origina y afianza con *Libro para la pausa del sábado, Sabatión argentino, Sábadomingo* y *Sábado pleno.* María Raquel Llagostera juzga que "en su alusión al sábado centra su tónica judía, aunque como porteño su poesía adquiere un matiz laico".

Autor teatral se inicia a los 17 años con una farsa, *El diablo se divierte,* pero es en 1933, al estrenar *El teatro soy yo,* que Tiempo hace su verdadera entrada a escena, aunque todavía predomina en la obra la formulación literaria. Ofrece luego *Alfarda, Clara Beter vive, El lustrador de manzanas,* etc. Pero es con *Pan criollo,* comedia en cuatro actos que la compañía Muiño-Alippi presenta en 1937, que el autor logra la creación más destacada de su creación dramática. "Del hormiguero del ghetto –manifiesta Edmundo Guibourg que lo conoce bien– extrae Tiempo sus personajes que forman un movimentado y colorido fondo". El tema que desarrolla en la pieza, es característico del aluvión inmigratorio que se produce en la Argentina, durante la media centuria que transcurre a lo largo de las dos últimas décadas del siglo anterior y las tres primeras del presente, y lleva a la convivencia y mezcla de todas las nacionalidades del orbe, sin reparos mayores ni preconceptos. Particularmente en lo que respecta a las fusiones de los hijos ya criollos o no (pero llegados muy pequeños) de los extranjeros que arriban con tantas esperanzas para ser cumplidas con trabajo, pero con fe y en paz.

El sainete porteño facilita las acuarelas exteriores del suceso (las máscaras pintorescas, el lenguaje de frontera), y el "grotesco criollo" penetra hasta las entrañas de algunos de los muchos seres que sienten frustradas sus ansias, han quedado sin sueños ni fuerzas para seguir luchando y, agotados por el esfuerzo, se entregan (*Mateo* y *Stéfano,* grotescos ambos de Armando Discépolo, lo testimonian). En el sainete, donde al enfocarse más superficialmente el ámbito del conventillo ciudadano, se aprecian con mayor claridad los acercamientos y las uniones, sin reservas, del hijo del "tano" verdulero, con la hija del "turco" cambalachero ambulante (como ocurre en *Mustafá,* sainete del nombrado Discépolo y Rafael José De Rosa). Si surge algún enfrentamiento es por culpa de los "viejos", nunca de los jóvenes. El conflicto que puede crearse, siempre entre los padres, jamás entre los interesados directos, se agudiza al intervenir ciertas colectividades, y no tanto por prejuicios raciales como por actitudes de

orden religioso. Francisco Defilippis Novoa lleva a escena en *Hermanos nuestros* (1923), el problema que se le crea a Raquel, hija de un judío, al amar a Flores, un *goi*, y resuelve huir con él, a pesar de la prohibición de don Isaac, su padre. Muchos años después, en 1963, Germán Rozenmacher presenta en *Réquiem para un viernes a la noche* una situación semejante, con la diferencia que ahora el joven es el judío y la muchacha no pertenece a la colectividad. Pero nadie podrá separarlos. Éste es, en substancia, el tema de *Pan criollo,* que comienza en "un barrio porteño, donde predomina el elemento israelita", y concluye en el interior de una chacra de las colonias agrícolas judías de Entre Ríos. En la última parte de la obra, los colonos de la colectividad insisten para que don Salomón Lefonejo, el protagonista, acepte ser el alcalde del lugar pues, entre los defectos y las "fallas" del otro candidato, que se enumeran, una de las "contras" más graves es que su hijo –el hijo de un judío– se ha casado no con una joven "que supiera repetir el *hareiad* durante la ceremonia, sino con una 'italianita'". Ignoran que don Salomón ha padecido y sigue padeciendo por una causa semejante: Lia, la hija, se ha ido con el hombre al que quiere, pues sabe bien que no será aceptado en la familia por no ser "de los nuestros".

No es casual, empero, que Tiempo haya puesto al protagonista el nombre de Salomón (que es como decir "sabiduría y justicia") quien, si bien no acepta la fusión como norma y ha dado por muerta a su hija por la mala pasada que le hizo, ya por los últimos parlamentos de la comedia reflexiona y llega a una conclusión comprensiva, contemporizadora, valiéndose, como símbolo preciso, de la imagen del "pan criollo" que comen todos:

DON SALOMÓN: Nosotros fabricamos el *kóilech*, ese pan trenzado, a veces dulce y a veces amargo, como la vida misma. Aquí, en esta tierra de promisión, el pan criollo debe hacerse sagrado en nuestras bocas. ¿Por qué si le damos nuestros brazos para que se levante el trigo como un mar, todo rubio y se derrame el grano de las trilladoras como una lluvia de perlas y se mezclan en el cielo de las veintidós colonias el canto de todos los que trabajamos el campo, gauchos y judíos, por qué no vamos a entregarles nuestra sangre también? Si en el festín de Baltasar aparecieron de repente tres palabras tremendas, sería porque los comilones se las merecían. Pero si yo tuviera una gran pared y pudiera escribir con grandes letras, como Dios escribiría una sola palabra: AMOR para que todos se la repartan, como el pan criollo, el pan de la tierra, que aquí no se le mezquina a nadie. Ni a los haraganes.

Pan criollo es la obra que mejor esencializa y define la honda atracción que sentía por el teatro, ese ser humano magnífico y poeta excelente que fuera César Tiempo.

Juan Oscar Ponferrada y *El carnaval del diablo*

Nace en Catamarca, en 1908, y su nombre completo es Juan Mamerto Ponferrada. Desde los veinte años reside en Buenos Aires, aunque su actividad profesoral le obliga a viajar regularmente a La Plata. Poeta con raíces metafóricas bien nutridas y con un acendrado espíritu religioso, en 1930 recibe el Primer Premio que otorga la Agrupación de Artes La Peña por su libro de poemas *Calesita*. Le siguen otros volúmenes, también de poesía: *La noche y yo* (1932), *El alba de Rosa María* (1936), *Flor mitológica* (obtiene el Primer Premio Municipal de 1938), etcétera. Profesor de castellano de la Escuela Nacional de Bellas Artes, y de Historia del Teatro en la Escuela de Teatro de La Plata, durante varios años ocupa el cargo de director del Instituto Nacional de Estudios de Teatro y de su Boletín especializado, y crea y conduce el elenco del Seminario Dramático del Instituto nombrado, que cumple una labor de popularización teatral muy meritoria. Organiza, asimismo, la Escuela de Arte de la Universidad de Cuyo. Ejerce la crítica en publicaciones nacionales y extranjeras, y es corresponsal de la revista *Le théâtre dans le monde*. En 1926 realiza una gira por Europa al frente de la Compañía de Teatro Regional, que se presenta en el VI Festival del Teatro de las Naciones, de París con *El carnaval del diablo*, cuya autoría le pertenece, y *Antígona Vélez*, de Leopoldo Marechal.

Como creador dramático aparece en 1940 con *Pesebre*, un acto, en verso, y en su repertorio figuran *El trigo es de Dios* (1947), *Hoy, en el Paraíso* (1958), *Los incomunicados de Zapués* (1961), *Caa-Yori, un gran nido verde* (1970), etcétera. Más arriba ha quedado citada *El carnaval del diablo* a la cual, por entender que es la obra más sobresaliente de la dramática de Ponferrada, vamos a dedicarle unas breves líneas de manera particular.

Primero se llama *Don Juan el diablo*, pero cuando llega, en 1943, al escenario del teatro Politeama, se conoce con el título de *El carnaval del diablo*, que resulta más original y atractivo. Es una tragicomedia que se compone de

prólogo y cuatro actos, y que se desarrollan durante el carnaval (La Chaya) de los valles Calchaquíes. Posee un rico sabor regional y fuerte regusto dramático.

El espectáculo es dirigido por Orestes Caviglia y se encuentra animado por un elenco excelente encabezado por Eva Franco (María Selva) y Miguel Faust Rocha (El Forastero), en el que intervienen actrices como Milagros de la Vega y María Rosa Gallo, y, los actores José Franco, Carlos Perelli y Alberto Candeau, entre otros. El argumento no es original del todo, y el padre Leonardo Castellani, en la Introducción que se coloca al editarse el texto de la obra, recuerda *La malquerida*, de Jacinto Benavente, y "las cinco o seis Fedras del teatro universal". Existen más antecedencias, aunque bastan las apuntadas, pues no es la trama en sí (con algunos forzamientos) lo que en verdad importa.

El prologuista señala con acierto que con el tema pudo hacerse "un buen drama, un poco folletinesco (...) pero Ponferrada le ha comunicado proyecciones cósmicas y vibraciones religiosas al situarlo en medio del 'Carnaval' calchaquí, saturnal montañesa residuo de costumbres precristianas, el cual se convierte así en el gran motor, el *deux sine machine*". En efecto, es el clima pagano con aliento trágico el que sobresalta La Chaya –con sus "topamientos" entre compadres bajo el arco de ramas, y el Pucllay, bastonero ruidoso de los festejos del carnaval– y, como lo apunta sagazmente el autor, muestra una honda tristeza en el fondo de la alegría, lo que "explicaría el acento dolorido y trágico de la vidala chayera", que es la canción carnavalesca de los valles Calchaquíes. Importa mucho la propuesta inicial, con el cambio de mascarones entre Pucllay, a quien se ve aburrido de "ser siempre alegre sin saber por qué..., y Chiqui, que simboliza el dolor", la "fatalidad". Buscan "amenizar" sus monótonos destinos, según el último, y mientras Chiqui se pone la careta de risa de Pucllay, éste se coloca la máscara de fatalismo que individualizaba a su compadre. Se separan y quedan en encontrarse al concluir los festejos carnavaleros de los valles, en los que habrán de coincidir y mezclarse, por culpa del cambio de los mascarones, la risa y el llanto, la alegría y el dolor, la diversión ingenua y la tragedia. Finaliza el prólogo y lo que sigue es el trámite de la propuesta, original y trascendente aunque con altibajos por la reserva ya expuesta. En el transcurso se incluyen, con habilidad y equilibrio, prosa y verso (este último con ciertas sonoridades lorqueanas), y toda la obra es un aporte muy significativo a nuestra escena nativa, por los juegos comarcanos que posee y la expresión dramática que los universaliza.

En ocasión del estreno, *El carnaval del diablo* es recibida con alborozo por el público y con grandes elogios por parte de la crítica. Esta última destaca el montaje de Orestes Caviglia, sobre un marco escénico "bello y plástico" de Antonio Berni, y pone en relieve los trabajos notables de Eva Franco, Milagros de la Vega, Faust Rocha y Carlos Perelli. Subraya, asimismo, la revelación de María Rosa Gallo, "muchacha sumamente joven, con un donaire y un sentido del matiz como difícilmente se encuentra en nuestros escenarios" (*La Nación*). El crítico supo descubrir entonces en aquella jovencita donairosa (que animaba a Isabel), la justeza, el nervio y la gracia que habrán de caracterizar el arte estupendo de esta gran actriz, en toda su carrera y hasta nuestros días.

Colofón

Sólo queda por recordar algo que resulta elemental y hasta bien sabido, pero que se pasa por alto con demasiada frecuencia. Que en los orígenes del teatro los autores son poetas: trágicos, dramáticos, satíricos. Y que después de los griegos fundadores y gloriosos, domina sobre todo Shakespeare, poeta fundamentalmente. Sobresalen asimismo, en sus planos respectivos, Lope de Vega y Calderón, Molière, Racine y Corneille, Goethe y Schiller, Puskhin y tantos otros, todos poetas, que van abriendo el camino para que aparezcan, a su debido tiempo, los dos grandes padres de la escena moderna, esta vez nórdicos, Ibsen y Strindberg, por supuesto poetas. A partir de ellos y, a saltos, se afincan como hitos demarcadores precisos e insoslayables, Claudel y Pirandello, Maeterlink y Brecht, y, ya en nuestro idioma y para abreviar, Valle Inclán y García Lorca.

Claro que no todo lo que se escribe en verso es poesía (sería confundirla con la versificación más o menos hábil), ni todos los poetas escriben sus obras teatrales en verso, sin dejar de ser por ello auténticos poetas dramáticos. Que, en realidad, es la clasificación que merecen.

No es el momento ahora para adentrarse en las correlaciones poesía-teatro o poesía-drama, pues las preceptivas y teorías de las distintas "poéticas", comenzando por la aristotélica, llevarían el tema a indagaciones que exceden el propósito. Se ha querido reseñar, simplemente, la presencia de poetas prestigiosos en el teatro argentino, desde los mismos orígenes también. La

historia puede iniciarse con Manuel José de Lavardén, autor del *Siripo* colonial (antecedente válido), para proseguir con las figuras que han sido destacadas en cada etapa y finalizar, provisoriamente, desde luego, con los nombres más actuales y vigentes de quienes han participado, activamente con sus obras, en la afirmación y elevación de una escena nacional, en todos sus niveles.

a - Sobre poesía

Empecemos por confesar que la música del verso es pobre como música; la más trillada melodía la supera en valor musical, y esta humillación es la que sufre todo arte cuanto trata de investirse con atributos que no le son propios. El uso de la rima no se originó, seguramente, en el deseo pueril de musicalizar la palabra. En una edad en que los hombres no poseían recursos gráficos, debieron alargar la vida de sus ideas por la transmisión oral, forma rudimentaria y expuesta a todo género de aventuras. Como era necesario confiar en la memoria de las transmisiones, amoldaron los textos en formas ajustadas y de fácil recordación. Así nacieron la métrica y la rima. Casi todas las leyes, teogonías y libros sagrados de la Antigüedad, revisten formas métricas en sus originales: el verso era una percha terminada en el gancho de la rima, que se colgaba en el ropero de la memoria. Además, la pobreza de los idiomas, compuestos de vocablos asonantes y consonantes en su mayoría, facilitó el trabajo de musicalización. Casi todos los niños riman jugando, en la edad en que poseen las palabras elementales de su lengua; los negros de África riman hasta en sus conversaciones; Ibsen nos presenta a sus héroes improvisando brindis y oraciones en verso. Si esto no bastara recordemos los aforismos populares, rimados en su totalidad. En resumen: la métrica y la rima nacieron: 1º en la necesidad de estimular la memoria; 2° en la pobreza del lenguaje. La rima y el metro son recursos bárbaros que ya no interesan ni como deporte.

LEOPOLDO MARECHAL
(fragmentos)

b - Poesía y drama

La poesía tiene que justificare a sí misma dramáticamente y no ser simplemente pura poesía ajustada a una forma dramática. De donde se deduce que no debe escribirse en verso ninguna obra para la cual la prosa sea adecuada dramáticamente.

(...)

Todos hemos oído, ¡y con qué frecuencia!, al personaje de Molière

que se sorprende de hablar en prosa. Pero estaba en lo cierto *monsieur* Jourdain y no su mentor o creador: no hablaba en prosa, apenas si conversaba. Pues deseo establecer una triple distinción entre prosa, verso y nuestro común hablar, que se halla muy por debajo del nivel de verso o prosa. De manera que si miramos bien en ese sentido, comprenderemos que la prosa es, en la escena, tan artificial como el verso: o, a la inversa, que el verso puede ser tan natural como la prosa.

(...)

Sea en prosa o en verso, el efecto central del estilo y del ritmo en el parlamento dramático debe ser inconsciente. De esto se deduce que una mezcla de prosa y verso en la misma obra debe ser evitada generalmente: cada transición, al sobresaltar al espectador, lo hace recelar del intermediario. Podríamos considerarlo justificable cuando el autor desea producir ese sobresalto: es decir, cuando desea transportar violentamente a su oyente de un plano de realidad a otro. Sospecho que esta suerte de transición era fácilmente aceptable para un público isabelino a cuyos oídos prosa y verso concurrían naturalmente.

(...)

Observé entonces que cuando Shakespeare introduce, en una de sus obras de madurez, lo que podría parecer una frase o un pasaje puramente poético, nunca interrumpe la acción o se aparta del personaje, sino, antes bien, de modo misterioso vigoriza a la vez acción y personaje. Sólo la poesía puede lograr tales cosas; pero se trata de poesía dramática; es decir, que no interrumpe, sino intensifica la situación dramática.

(...)

Hay grandes dramaturgos en prosa –tales como Ibsen y Chéjov– que han realizado a veces cosas de las que nunca hubiera supuesto capaz a la prosa, pero que, a despecho de su éxito, se me antojan embarazadas en su expresión por haber sido escritas en prosa.

Nunca podremos competir con la música, pues llegar a la condición musical significaría el aniquilamiento de la poesía y, especialmente, de la poesía dramática.

THOMAS STEARNS ELIOT

c - Ollantay, personaje del mito andino

La personalidad de Ollantay, se apareció súbitamente en mi fantasía como esas figuras de los sueños, que necesitan ser descifradas en la vigilia

razonadora. La vi diferente de como los eruditos la conocían, con el vigor de los héroes primitivos en quienes se inspiró la tragedia clásica. Esa imagen me obsesionó por mucho tiempo, aclarándose cada vez más, en la contemplación de su sentido dramático. Así la dejé vivir en mi mente, y con sólo dejarla realizar imaginariamente su destino, su acción alcanzó las formas del poema. Comprendí luego que se lo debía a América como una restitución que, para ello, era menester representar ese misterio con los prestigios del arte.

Desde el comienzo de mi trabajo advertí que la obra podría malograrse si yo no hallaba el punto de equilibrio entre las diversas sugestiones que entraron en su preparación. Yo no podía prescindir de la verosimilitud, para lo cual necesitaba el concurso de la arqueología y la filología, mas no podía dejarme absorber por éstas. Debía intentar una restauración de colores históricos, pero estilizándola en el plano estético de la poesía.

Al dar representación escénica a esos personajes arcaicos, fue menester infundirles un significado actual. Yupanqui, el Inca, y Ollantay, su protagonista, y entre ambos Coyllur, la hija del Cielo sacrificada al amor de la Tierra, habrían de ser personajes accesibles a la sensibilidad de un público moderno, a pesar de ser tan diferentes sus ornamentos y costumbres. Según mi propia doctrina estética de *Eurindia*, yo debía fundir la más auténtica sustancia indígena en la más elevada especie teatral creada por los griegos. Tragedia, pues, por su contenido legendario, pero no a la manera seudoclásica en cuanto a las formas de la composición, sino de otra manera: la que busca en la mentalidad primitiva, así en Grecia como en América, la inspiración de los mitos, representados en la escena por hombres vivientes.

RICARDO ROJAS

d - La leyenda de Ollantay

Existe una leyenda de Ollantay, según vemos, y ya en el siglo XVIII, a mediados y, desde luego, a fines, fue recogida de relatos de los indios y escrita detalladamente, y compuesta en escenas, asimismo, para ser ofrecida en fiestas o espectáculos. El doctor Pablo Justiniani, sacerdote de Laris, informó a Markham, en 1853, que el cura de Sicuani, don Antonio Valdez, había hecho una de estas versiones, hacia 1782, que se interpretó ante Tupac Amaru en plena rebelión contra el Virrey.

Circularon copias de ese trabajo de Valdez, guardadas por herederos

o en curatos o monasterios, y en 1837 se publicó en el *Museo Erudito* del Cuzco, dado a conocer por don Manuel Palacios, el texto del drama quechua *Ollantay*.

Para muchos estudiosos, era una obra dramática genuinamente incásica y compuesta en tiempos de Tupac Yupanqui. La fábula se basa en los amores del protagonista y Cusi Coyllur, hija del Inca Pachacutic, consagrada al Sol y encerrada en una cueva del Jardín de las Vírgenes, mientras el primero se alza contra el imperio, porque el Rey prohibe el enlace desigual.

(...)

De la "tragicomedia del Apu Ollantay y Cusi Coyllur: rigores de un padre y generosidad de un rey inca" –tal es el subtítulo–, se hicieron varias traducciones, entre ellas: en castellano, por J. S. Barranca, 1864, y por J. F. Nodal, 1873; en inglés, por C. R. Markham, 1871; en alemán, por J. J. von Tschudi, 1853; en francés, por G. Pacheco Zegarra, 1878; en latín, por H. Galante, 1933; y versiones retocadas en una u otra forma, al reeditarse la obra. La polémica surgió.

¿Era *Ollantay* un drama auténticamente incásico? Ya dijimos que Bartolomé Mitre lo analizó en su estudio del año 81. Para Mitre, la obra escrita en quechua es "un drama heroico de capa y espada, cristiano y caballeresco" en cuanto a su fondo –fábula amorosa, enredo y final magnánimo–, y en lo referente a su forma subraya sus versos octosílabos, cuartetas aconsonantadas, y demás elementos peculiares de los poetas del Siglo de Oro. Por más que se haya intentado rebatir sus argumentos, Mitre hizo un análisis agudo e irrecusable. La comedia compuesta en quechua revela que, si bien su autor anónimo tomó como base algunos aspectos de la leyenda primigenia, se guió por las normas clásicas españolas: así, por ejemplo, la benevolencia y también la justicia de Yupanqui, semejante a la que imponen los reyes en *Fuenteovejuna* y *El alcalde de Zalamea*, al presentarse, asimismo, en las escenas finales; además, las picardías de Pie-Ligero, paje de Ollantay, parecidas a las de los criados o escuderos tunantes, que son tipos infaltables en el teatro renacentista hispano.

ALFREDO DE LA GUARDIA

e - Fragmento del prólogo de *Facundo en la Ciudadela*

Dice el prólogo –personalizado–, al iniciarse *Facundo en la Ciudadela*, de Vicente Barbieri:

Señores del Auditorio Presente: Yo vengo de allá (indica, levemente, hacia atrás), del pasado. Somos, en mayor o menor expresión, mensajeros de un viaje eterno. Estamos viniendo siempre, vamos hacia allá, donde el Destino funda su nombre de dios desconocido. Vengo, pues, de ese mundo incesante, emisario de sombras trágicas que tienen sus Campos Elíseos en las tierras bravías de este continente extraño. He descendido al Averno donde vagan pensativas formas desveladas, lugar de melancólicas imaginaciones que fueron color y ráfaga viva en las luchas sudamericanas. Traigo de esa región sombría una imagen de contornos inmodificables, porque es fatal que los grandes personajes se parezcan, *ab initio,* a la figura que su leyenda proyectará en el futuro. Así viene Facundo, ya para siempre el Tigre de los Llanos, desde que en la *travesía* fuera seguido por un *cebado;* el mismo brigadier general Juan Facundo Quiroga, que debía hacer su último viaje en una galera fantasmal, para entrar en la región de las sombras ensangrentadas, llevando, como dice el poeta, "seis o siete degollados de escolta". Es el mismo Facundo que se jacta de ser irresistible en las tres predilecciones de su sensualidad: la guerra, el juego y las mujeres; el mismo Facundo, cuya muerte no fue creída por sus paisanos. "¡Volverá!", decían. Y naturalmente vuelve, cada vez que la violencia levanta su cabeza de Medusa en estos pueblos del Descubrimiento. Prodigiosamente, señores, se representó en estos parajes de la Ciudadela del Tucumán, una verdadera tragedia. Aquí no faltó Edipo, no estuvo ausente Ajax, ni se hizo esperar la vieja Sibila, ni dejaron de acudir los suplicantes del coro. Así son los hijos de la tragedia: inmodificables, insomnes, resucitantes. Y esta tierra –que antes había dado vida, libertad, concordia– bebió entonces la sangre de la guerra y del crimen y respondió con la peste y el castigo.

VICENTE BARBIERI

f - Fragmento del prólogo de *El carnaval del diablo*

CHIQUI: Pasaba por aquí, lo vi dormido
y me dije: "el compadre se ha aburrido,
se ha aburrido de ser... ¿cómo diré?
de ser alegre sin saber por qué..."

PUCLLAY: Algo de eso hay. Cierto es. Esta alegría
suele cansar a veces. Pero el mundo

dice que es mi deber estar alegre
y soy alegre, aunque sin motivo alguno.
Ah, si pudiera darme alguna vez
el lujo de decir: ¡estoy de luto!
(Se reirá con todas sus ganas).

CHIQUI: Yo, en cambio, mi compadre Pucllaycito,
qué no daría por reírme un poco.
Esto de ser el infeliz de siempre
también es algo de volverse loco.
Y por eso pensé que, con buen tino,
entre los dos podríamos buscar
la manera mejor de descansar,
de amenizar, diré, nuestro destino.

PUCLLAY: ¿Sabe que sería lindo?

CHIQUI: ¡Lindo, pues!

PUCLLAY: Tiene razón, compadre, es aburrido
vivir así. Y ya se me ha ocurrido
que poniendo las cosas al revés
va a ser más divertido.
Dígame, si cambiara su tristeza
por lo que todos dicen que es mi gozo
¿se sentiría feliz?

CHIQUI: ¡Velay, dichoso como ir de la miseria a la
riqueza!

PUCLLAY: Bueno, le cedo la felicidad;
y para mí será lo pertinente
verme así, convertido derrepente
en el señor de la Fatalidá.
(Volverá a reír sonoramente, celebrando su idea con fruición).

CHIQUI: ¿Sabe que no está mal?

PUCLLAY: ¡Qué va a estar mal!
¡Si al menos tiene un poco más de gracia
que sea usté, tan luego, el carnaval
y yo quien les reparta la desgracia...!
(Ja... ja... ja ...)

CHIQUI: ¡Eso es vida!

PUCLLAY: Pero hay que darse prisa;
hay que cambiar de aspecto agora mismo.
Póngase usté mi mascarón de risa,
déme su cara de... ¡de fatalismo!

Reirán ambos ahora. Y comenzarán a mudar sus máscaras.

JUAN OSCAR PONFERRADA

el teatro independiente (I)

capítulo 14

La época

Luego del período cumplido por el doctor Marcelo T. de Alvear (1922-1928), Hipólito Yrigoyen asume por segunda vez la Presidencia de la República. El optimismo imperante hasta entonces se desvanece. 1929 es una fecha clave y decisiva para toda América. A fines de dicho año se produce el *crash* en la Bolsa de Nueva York. El suceso repercute con violencia inusitada a lo largo de todo el continente por las conocidas influencias económicas que se padecen y muy particularmente en Buenos Aires, "cabeza de Goliat" del territorio argentino, según la imagen certera de Ezequiel Martínez Estrada. Se acumulan los quebrantos, bajan desmesuradamente las exportaciones, la desocupación llega a límites de gravedad extrema y se acentúa aún más el grado de miseria de las clases más bajas –covachas precarias en Puerto Nuevo, "ollas populares"–, mientras aumenta el desconcierto de la clase media, que es la que, teóricamente al menos, está llegando al poder. Pero no la dejan. Yrigoyen tiene por entonces 77 años y, rodeado por fuertes presiones políticas que lo traban y anulan, no logra encarnar el liderazgo popular que exige, de cualquier manera, la un tanto ambigua ideología radical. Ante la desorientación existente se provoca e impone el golpe militar del 6 de setiembre de 1930 que, en el primer momento y en lo exterior del acto subversivo y anticonstitucional logra una bien orquestada adhesión. Pero en el trasfondo del alzamiento se encuentran agazapadas las figuras del pasado tradicional, que pronto vuelven por sus fueros. La confusión y el desaliento que se padecen por los últimos años de esa tercera década del siglo asoman, entre otras señales trascendentes, en la narrativa revulsiva, irritante y anticonvencional de Roberto Arlt *(El juguete rabioso, Los siete locos)* y en las letras de tango, desgarrantes y lúcidas de Enrique Santos Discépolo (*Yira Yira* data de 1930 y pocos años después resumirá el desencanto de la época con su doliente y estremecido *Cambalache*). Ha quedado establecido, oportunamente, que la crisis tan aguda que padece nuestra escena al promediar los años veinte y que se va agudizando al transcurrir de la década, se refiere no al arte teatral en sí, sino, específicamente, a aspectos que conciernen a la comercialización desaforada, con el bastardeo

pertinente, que padece por entonces el llamado "teatro nacional". Hacia 1930 se cierra idealmente una etapa en el *súmmum* del desquicio, y para penetrar en la que se inicia es imprescindible retroceder en procura de antecedentes que pueden explicarla. El primero de ellos proviene de los escritores y artistas plásticos del "grupo de Boedo" que aparece como contraponiéndose al "grupo de Florida".

Boedo y Florida

Se habla hasta de un conflicto con fuertes encontronazos, aunque sólo deja ligeras contusiones, y de carácter meramente literario. El tema ha sido ya expuesto. Sólo vamos a utilizar algunos de los elementos de juicio para entender mejor por qué a fines de 1930 se funda el Teatro del Pueblo.

Los de Florida toman su nombre de la elegante calle central en donde tienen su reducto. Editan varias revistas *(Proa, Martín Fierro, 2a época)* y se sienten a la vanguardia formalista del arte. La "revolución en las formas", dice Jorge Luis Borges.

Los de Boedo se identifican con la calle popular del arrabal en donde tienen su cubículo y se reúnen. Sus revistas son *Los Pensadores, Claridad* y alguna otra, y dicen ser la avanzada literaria del proletariado en revolución. Su narrativa (novelas y cuentos) y su poesía poseen hondas raíces anarquistas, pregonan la revolución bolchevique, y los escritores rusos de mayor significación (Dostoiewski, Tolstoi, Gorki y Andréiev, particularmente) son los padres-guías de todos ellos.

Los de Florida son rebeldes en estética, y se ajustan a pautas muy severas del disconformismo estructural. Mastronardi señala que ejercen sobre ellos una gran atracción e influencia "los primeros poemas de Morand, las admirables alucinaciones de Max Jacob, las oscuras y audaces imágenes de Revery y las aceradas fantasías de Cocteau". En Florida se encuentran Evar Méndez, Eduardo González Lanuza, Oliverio Girondo, Jorge Luis Borges, como figuras capitales. En Boedo se hallan los escritores Leónidas Barletta, Álvaro Yunque, Elías Castelnuovo, César Tiempo, y los artistas plásticos Guillermo Facio Hébecquer y Abraham Vigo, entre otros. Las diferencias, particularmente de concepto, son terminantes, aunque las aguas se mezclen a menudo, sin

confundirse, gracias a las alternancias de Raúl González Tuñón, Nicolás Olivari, Roberto Mariani y Roberto Arlt, por ejemplo.

En el número de enero de 1926 de *Los Pensadores*, en un artículo titulado "Ellos y nosotros", se expresa: "La cuestión empezó con Boedo y Florida. El nombre y la designación es lo de menos. Tanto ellos como nosotros sabemos que hay algo más profundo que nos divide". Se define: "La literatura no es un pasatiempo de barrio o de camorra, es un arte universal cuya misión puede ser profética o evangélica". Elías Castelnuovo, uno de los escritores que no contemporiza, subraya para que no queden dudas: "Por primera vez en Boedo aparece la clase trabajadora desempeñando un papel fundamental. Hasta allí, la clase trabajadora aparecía como una cosa despreciable en literatura". Añade: "Fuimos nosotros indudablemente los que sostuvimos la misión social del arte".

En Florida no se advierte una inquietud mayor por el teatro, y cuando en *Martín Fierro* se inserta una nota al respecto ("Para un teatro de arte en Buenos Aires", de Sandro Piantanida, por ejemplo, que puede leerse en el N° 17, del 17 de mayo de 1925) se plantea la creación de un "teatro de poesía", se alude a las experiencias que se están cumpliendo, "desde hace treinta años, en Mónaco, Berlín, Ginebra, Moscú, Roma", y descarta la posibilidad de que, en un tiempo más o menos cercano, puedan ser interpretadas entre nosotros obras de los autores clásicos ("¿Podéis imaginar un drama griego o una comedia de Plauto desenvolviéndose sobre las tablas de cualquiera de nuestras escenas?", se pregunta Piantanida con marcada incredulidad).

En Boedo, se manifiesta una fuerte atracción y un gran interés por el teatro, debido a que, como lo señalan las épocas más brillantes de su historia, se trata de un arte popular por excelencia.

Las experiencias europeas

Las noticias sobre el teatro de vanguardia europeo llegan de manera muy limitada a nuestro medio y, cuando esto sucede, son manejadas, únicamente, por un grupo muy reducido de interesados en la materia. Libros específicos y publicaciones especializadas no son fáciles de obtener. *El teatro del pueblo* de Romain Rolland, por ejemplo, cuya primera edición aparece en Francia en

1903, y la segunda en 1913, recién se traduce y publica en Buenos Aires en 1927. Importa el dato porque en muchos de los intentos que se hacen luego aquí, para lograr la creación de un "nuevo teatro" o teatro "distinto" al imperante, se descubren los rastros de este trabajo y algunas de sus premisas se destacan en la orientación popular de la tarea.

No se desconocen del todo los empeños, las luchas y las experimentaciones que, desde hace más de treinta años a esa fecha, han cumplido o están cumpliendo los directores y animadores más descollantes de los escenarios de avanzada del Viejo Mundo. Entre ellos figura André Antoine (Teatro Libre), Lugné Poé (L'Ouvre), Jacques Copeau (Le Vieux Colombier), en Francia; Antón Bragaglia (Los Independientes), en Italia; Otto Braham (Escena Libre), Bruno Willer (Libre Escenario Popular), Erwin Piscator (Teatro Proletario), en Alemania; H. T. Grein (Teatro Independiente), en Inglaterra; Constantin Stanislavsky (Teatro de Arte, de Moscú), en Rusia; Rivas Sherif (El Caracol), señora de Baroja (El Mirlo Blanco), Valle Inclán (El Cántaro Rojo), en España.

Por lo expuesto se comprende que nuestro movimiento de teatros independientes, que se inicia en 1931 con las representaciones del Teatro del Pueblo, cuenta con ricos antecedentes (aunque los motivos son diversos), en los paralelos de la vanguardia escénica europea. En lo que a nosotros respecta, las raíces más vigorosas parten de los escritores y artistas plásticos de Boedo, y el primer intento serio se encuentra en el Teatro Libre, que se organiza en 1927.

Teatro libre

A Octavio Palazzolo (1893-1952), periodista, crítico y director de trayectoria siempre digna, se le encomienda en 1926 la conducción artística del teatro Sarmiento (ubicado en Cangallo 1040, y que desaparece por el trazado de la Avenida 9 de Julio).

Muy pronto se producen desinteligencias con la empresa, por razones de repertorio y de conducta artística, y renuncia a su tarea. Informa: "Proseguir mis actividades en el teatro (el que se hallaba a su cargo), aceptando una *situación poco independiente*, implicaba someterse a una claudicación vergonzosa y agotar un caudal de energías en una labor estéril". (El destacado

nos pertenece). Al año siguiente (1927), Palazzolo se reúne con los escritores Álvaro Yunque, Leónidas Barletta y Elias Castelnuovo, los artistas plásticos Guillermo Facio Hebécquer y Abraham Vigo, y el actor Héctor Ugazio, y todos suscriben la Declaración de Principios del Teatro Libre. En ella se expone: "Aspiramos a crear un teatro de arte donde el teatro que se cultiva no es artístico; queremos realizar un movimiento de avanzada donde todo se caracteriza por el retroceso". Se pone tanta fe en la obra que Álvaro Yunque (que acaba de publicar *Barcos de papel* y *Zancadillas*) expresa en un reportaje que se le hace por entonces: "Si fracasamos, no tardará alguien, cualquiera, no importa quien o quienes, en realizar otra intentona. En Buenos Aires ya existe una cultura media que hace posible la subsistencia de un teatro que esté sobre la angurria del empresario, la vanidad de la actriz, la ignorancia del actor y la chatura del público burgués". Se están dando los primeros pasos teóricos hacia un "teatro independiente". Teóricos porque no se llega a la práctica.

Se plantean disidencias y, al alejarse del grupo Octavio Palazzolo, el núcleo toma el nombre de Teatro Experimental de Arte. Según Barletta, las razones del cambio son dos. La primera, porque la denominación anterior suena a lo hecho por Antoine en Francia, y, segundo (puede ser la verdadera clave de la elección), porque las siglas TEA acentúan el propósito de rebeldía y alumbramiento que los anima.

TEA llega a escena

El nuevo grupo tiene a Leónidas Barletta como secretario (también lo ha sido en el Teatro Libre), y a Guillermo Facio Hecbéquer como tesorero. La excelente primera actriz Angelina Pagano actúa por entonces, con la compañía que encabeza y dirige, en el teatro Ideal (Fémina y Comedia, posteriormente, situado en Paraná 426, y ya desaparecido), y conduce, a la vez, en la misma sala, un elenco de teatro infantil que es muy celebrado. Los componentes de TEA entran en contacto con la nombrada actriz y, a principios de julio de 1928, en una nota periodística se anuncia el "movimiento de renovación dramática" al que va a dar comienzo el grupo TEA, con la colaboración de Angelina Pagano y su conjunto. Se anuncian dos estrenos: *En nombre de Cristo* de Elías Castelnuovo, que llevará decorados de Abraham Vigo, y *Odio* de

Leónidas Barletta, que tendrá escenografía de Guillermo Facio Hébecquer. El 28 de julio se conoce la tragedia en tres actos de Castelnuovo. Angelina Pagano se hace cargo de la protagonista, Catalina, y en el numeroso reparto intervienen Lucía Barausse, Blanca Tapia e Irma Córdoba. La obra, que es "la execración de la guerra", es recibida "en una atmósfera vibrante, un poco agitada, que no suele ser habitual en los estrenos nacionales", al decir de *La Nación*. En *Última Hora* se subraya que el espectáculo se ofrece "sin apuntador, que es la primera vez que ocurre en nuestra escena", y concluye: "TEA se ha iniciado bien". Sin embargo el TEA desaparece antes de que pueda llegar al escenario la segunda obra programada, la de Barletta.

Otros datos que importan

En 1929, en la Biblioteca de la Agrupación Cultural Anatole France, a la que concurren César Tiempo, Aurelio Ferretti, León Klimovski, León Mirlas y Samuel Eichelbaum, entre otros interesados vivamente por el teatro, surge La Mosca Blanca (por lo excepcional de sus propósitos), grupo escénico que, con la dirección del futuro autor de *Un guapo del 900* y contando con la colaboración de los actores Pascual Naccarati y Hugo D'Evieri, ensaya varias obras. Se habla de *Los bastidores del alma* de Nicolás Evréinov y de *Cuando tengas un hijo*, del propio Eichelbaum. No llega a concretarse ningún espectáculo, pero se forma un nuevo núcleo, al que se incorporan otros intérpretes (como Joaquín Pérez Fernández). Se le da el nombre de El Tábano (seguramente por la aseveración socrática popularizada por el diario *Crítica*) y se define como "laboratorio de teatro". Realizan varias lecturas de textos dramáticos (*El hombre y sus fantasmas* de Lenormand, entre ellas) y se representa *Los bastidores del alma* de Evréinov.

Precisamente en setiembre de 1929, Vicente Martínez Cuitiño, autor que acaba de regresar de Europa y siente una gran inquietud por la escena moderna, ofrece una conferencia sobre "El teatro de vanguardia". Subraya entre conceptos que lo muestran buen conocedor de la materia: "Es lamentable que una ciudad de más de dos millones de habitantes, que es algo así como el centro artístico de Sud América, carezca de un teatro experimental, mantenido por el gobierno, como el de Bragaglia en Italia, como los de El caracol, de Rivas

Sherif, o El Mirlo Blanco, de la señora de Baroja, o El Cántaro Rojo, de Valle Inclán, en España".

Entretanto esto sucede, Leónidas Barletta, alentado por las experiencias recientes en las que participara (Teatro Libre, TEA) y cada vez más decidido a llevar a cabo sus ideas al funcionamiento entre nosotros de un elenco de arte, pero con atracción y resonancias populares, se acerca a El Tábano (a pesar de que no está totalmente de acuerdo con sus planes) y es de ese grupo que obtiene, al disolverse, los intérpretes principales y básicos para fundar, a fines de 1930, el Teatro del Pueblo.

Teatro del Pueblo

El 30 de noviembre de 1930 nace el Teatro del Pueblo, "Agrupación al servicio del arte". Asume como lema y guía un pensamiento de Gohete: "Avanzar sin prisa y sin pausa, como la estrella". Sin embargo, el acta de fundación oficial lleva la fecha del 20 de marzo de 1931 y, además de Leónidas Barletta, que es el promotor e invitante, la firman Amelia Díaz de Korn, Joaquín Pérez Fernández, Pascual Naccarati, José Venexiani, Hugo D'Evieri, todos intérpretes, y "algunas otras personas llamadas a colaborar", como se establece. La finalidad del nuevo núcleo es "realizar experiencias de teatro para salvar al envilecido arte teatral y llevar a las masas al arte general, con el objeto de propender a la elevación espiritual de nuestro pueblo". Jacques Copeau, al crear en 1913 el Vieux Colombier, reacciona contra "la industrialización frenética, más cínica cada día, que está degradando la escena francesa y alejando de ella al público culto; el acaparamiento de la mayor parte de los teatros por un grupito de comicastros pagados por comerciantes deshonestos". Barletta, por su parte, considera que "ir al teatro aquí, en Buenos Aires, no es una fiesta del espíritu, como cualquier ejercicio intelectual; es, cuando mucho, una fiesta de los bajos instintos". El Teatro del Pueblo llega con el ardoroso empeño de extirpar lo malsano y una diferencia importante por ser de concepto y orientación, es que mientras el prestigioso hombre de teatro francés piensa en el alejamiento del "público culto" (que interesa también, por supuesto), el director argentino tiende hacia la imposición de un espectáculo dramático de jerarquía, pero eminentemente popular. Lo que se procura es

contrarrestar, con un repertorio coherente y de calidad indudable –en el que caben las tendencias estéticas más dispares y los géneros más diversos–, la labor funesta que se está cumpliendo sobre la gran mayoría de nuestros escenarios comercializados. Leónidas Barletta es nombrado director, se prepara un plan para ser desarrollado en seis años, como mínimo, y se previene que el precio de las entradas debe reducirse a unas monedas, para que se encuentren al alcance de los bolsillos de los posibles espectadores populares, en quienes se piensa. Finalmente, se resuelve editar la revista *Metrópolis*, como órgano de la institución (lanza 15 números).

Años iniciales

El Teatro del Pueblo carece de un sitio fijo en donde presentarse (lo hace en salas barriales y, finalmente, en el salón céntrico de La Wagneriana, Florida 936), hasta que la Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires le concede un cuchitril que había sido lechería, en la calle Corrientes 465, en el que caben 120 espectadores mal sentados en rústicos bancos de madera. Frente a este localcito, en plena vía pública, se ve a Barletta agitando tozudamente una campana con la que anuncia el comienzo de las funciones en el Teatro del Pueblo. La gente, intrigada por esos sones de barracón de feria al aire libre, se detiene para escuchar lo que se pregona, y es entonces cuando nuestro hombre toma cordialmente del brazo a alguno de los curiosos, o de los que pasan en ese momento, y lo invita a penetrar en la covacha artística para asistir al espectáculo que está por comenzar, por "sólo una moneda". La imagen de Barletta remeda, de alguna forma, el dibujo que ha hecho su amigo fraternal Facio Hecbéquer. La campana posee un simbolismo muy caro a Barletta y la vemos reaparecer posteriormente, en montaje con una maza que descansa sobre un yunque (elementos de herrero), como *ex libris* obligado de las publicaciones (revista, folletos y libros), del Teatro del Pueblo.

El elenco escénico lo componen, por entonces, además de los fundadores ya nombrados, Chela Barletta, Josefa Goldar, Rosa, Celia y Juan Eresky, Ana Grinspun (luego Anita Grin), María Novoa, Américo Bigot, Marciano Angelani, Virgilio San Clemente y Tito Rey. Como auxiliares figuran Tomás Migliacci, J. Álvaro Sol, Felipe Macchi y Victorio Genovesi.

Cantante: Yola Grete. Escenógrafos: Abraham Vigo y Manuel Aguiar. En los distintos departamentos que se han constituido figuran: pintura: Guillermo Facio Hébecquer; cinematografía: Luis Orsetti; música: Antonio Romeo, Víctor Galasso, Mario Gaito y Adolfo Gilardi.

Se llevan a escena obras de la dramática universal, de todas las épocas, como *La aulularia* de Plauto (que sirve como réplica a lo dicho, años atrás, por Sandro Piantanida, en *Martín Fierro*), *El horroroso crimen de Peñaranda del Campo* de Pío Baroja; *El matrimonio* de Gógol, *Noche de reyes* de Shakespeare; *El emperador Jones* de O'Neill; *Pelo de zanahoria* de Jules Renard; *Jinetes hacia el mar* de Synge, entre muchas otras, que procuran facilitar el acceso a una cultura popular del teatro. Importa sobremanera que, por invitación de Barletta, se acercan al escenario narradores y poetas nacionales (muchos de los cuales cumplen así las primeras experiencias teatrales), como Ezequiel Martínez Estrada *(Títeres de pies ligeros)*, Álvaro Yunque *(Comedieta burguesa)*, J. Álvaro Sol *(Revista proletaria)*, Eduardo González Lanuza y Amado Villar *(Mientras dan las seis)*, Nicolás Olivari *(Regreso)*, J. J. Daltoé *(El marinero que no llegó nunca)*, Marcos Victoria *(Viajera)*, etc. La etapa culmina, a este respecto, cuando, a raíz de haber escenificado Barletta, en 1931, un fragmento del capítulo primero *(El humillado)*, de la novela *Los siete locos*, de Roberto Arlt, este autor descubre de improviso todas las posibilidades que puede brindar el teatro a su imaginación y a su talento y, al año siguiente, estrena sobre el mismo tabladillo *300 millones*, su primera creación dramática.

La etapa más brillante

En 1935 la Municipalidad otorga a la agrupación un ámbito mucho más amplio, en Carlos Pellegrini 340, con capacidad para alrededor de 600 espectadores, en el que llega a escena *Fuenteovejuna* de Lope de Vega, en puesta y animación excelentes, y se inician las populares sesiones de "teatro polémico". Posteriormente el conjunto se traslada a un subsuelo de la calle Corrientes 1741, en el que se rememora el famoso Corral de la Pacheca, del Siglo de Oro español y se ofrece en una curiosa versión, en pantomima, *Juan Moreira* de Eduardo Gutiérrez.

A fines de 1937 la Municipalidad concede a Leónidas Barletta, como

director del Teatro del Pueblo, por 25 años, el edificio que se levanta en la calle Corrientes 1530. Se trata de un auténtico teatro (se ha conocido como Nuevo y Corrientes), en el que caben, cómodamente sentados, 1.250 espectadores. Posee un amplio escenario, camarines adecuados y sótano para guardar utilería. En esta sala, el Teatro del Pueblo desarrolla su etapa más significativa y brillante, a lo largo de seis años (1937-1943), al brindar espectáculos memorables, conciertos, conferencias, exposiciones de nuestros plásticos nuevos o de renombre, de ediciones de autores nacionales y, en fin, de todo lo que puede ser de importancia sustantiva para capacitar al espectador medio y sensibilizarlo artísticamente. Se publican la revista *Conducta* (alcanza el N° 27) y numerosos libros. El precio de las entradas sigue siendo mínimo, la afluencia de público es torrencial y permanente, y colma la sala que ahora hasta debe habilitar el "paraíso".

Hace años que la labor se ha extendido, y el elenco aprovecha los meses del verano para presentarse al aire libre en ferias, parques y plazas de la ciudad. Cabe recordar, entre los espectáculos descollantes, que fueron muchos, los ofrecidos con *Myrta*, del poeta Juan Pedro Calou, en 1935, en la isla de los bosques de Palermo, y los "Cien años de teatro argentino" que se conmemoran en la Feria de Buenos Aires, en 1938, en Retiro, con las interpretaciones de *Las bodas de Chivico y Pancha*, sainete campesino de principios del siglo XIX, y *La isla desierta*, última obra, por entonces, de Roberto Arlt.

El repertorio de la dramática universal se ha ampliado extraordinariamente, al ir incorporándose a las carteleras autores que van desde los clásicos Sófocles *(Edipo rey)*, Maquiavelo *(La mandrágora)*, Shakespeare *(Sueño de una noche de verano)*, Lope de Vega *(El perro del hortelano)* y Molière *(La escuela de las mujeres)*, hasta los creadores y profundizadores del teatro moderno, como Strindberg *(El infierno)*, Bernard Shaw *(Héroes y soldados)*, Maeterlink *(La intrusa)*, Thorton Wilder *(Feliz viaje)*, Elmer Rice *(La máquina de sumar)* y Jean Cocteau *(Orfeo)*.

En lo que se refiere a los escritores nacionales, a los que se alienta y apoya decididamente, algunos de los que han quedado registrados al reseñarse la etapa inicial, siguen produciendo con entusiasmo y estrenando. Pueden ser nombrados Eduardo González Lanuza *(El bastón del polichinela, Ni siquiera el diluvio)*, Raúl González Tuñón *(La cueva, caliente)*, Ezequiel Martínez Estrada *(Lo que no vemos morir)* y, muy especialmente Roberto Arlt quien, hasta su

fallecimiento a mediados de 1942, estrena todas sus obras en el Teatro del Pueblo, menos una. Barletta dirige *Saverio el cruel* (1936), *La isla desierta* y *África* (ambas de 1938) y, por último, *La fiesta del hierro* (1940). La excepción se produce cuando un elenco profesional encabezado por Milagros de la Vega y Carlos Perelli anima, en 1936, en el teatro Argentino, *El fabricante de fantasmas.*

Además de los ya conocidos, siguen incorporándose nombres nuevos para nuestra dramática, como Octavio Rivas Rooney *(El viento en la llama, La tapera de los Aguilar)*, Juan Pedro Calou (*Myrta*, a la cual se ha aludido), Marcelo Menasché *(Fosco o la dictadura prodigiosa)*, Roberto Mariani *(Un niño juega con la muerte, Veinte años después)*, Luis Cané *(Vanidad)*, Pablo Palant *(Diez horas de vida)*, Horacio Rega Molina *(La vida está lejos, Polifemo o las peras del olmo)*, Aurelio Ferretti *(Las bodas del diablo)*, Félix M. Pelayo *(El hombre y su imagen)*, Luis Ordaz *(Maternidad, Sobre los escombros)*. Por último, no porque se agote la nómina, sino para cerrar las referencias, Enzo Aloisi, autor y con gran inquietud *(¡Nada de Pirandello, por favor!)*, se une a Bernardo González Arrili y estrenan *Los afincaos*, drama con fuerza extraordinaria con el que, posteriormente, y siempre Barletta en la dirección ahora de la cámara, el Teatro del Pueblo concreta una película nacional sobresaliente y con alcances insospechados.

El ciclo final

En octubre de 1942, el intendente municipal, doctor Mariano de Vedia y Mitre asevera: "La obra mayor, más perdurable, de más alta trascendencia social que marca en cierto modo mi paso por la Municipalidad es para mí el Teatro del Pueblo". A pesar de este jucio tan laudatorio como calificado, al casi finalizar el mismo mes del año siguiente (1943), las nuevas autoridades municipales, haciéndose eco de maniobras interesadas en trabar y no dejar que se realice normalmente una labor de semejante envergadura, derogan por decreto lo concedido hace apenas seis años y con vigencia por un cuarto de siglo. Lo más lamentable es que se llega hasta la más cruda violencia. Al rechazar Barletta el anuncio de que, en fecha que se determina, "se pasará a tomar posesión del teatro", y mantener las puertas de la sala cerradas, los

funcionarios fuerzan las entradas e irrumpen en el recinto. Raúl Larra transcribe un informe, seguramente debido al propio Barletta, pues lo coloca entre comillas, en el que se comunica que los carros municipales cargaron "cuatro pisos de cosas preciosas, trajes, zapatos, pelucas, muebles, cuadros, libros, instrumentos de música, herramientas, focos". Larra remata el párrafo, agregando por su cuenta: "Se destruyeron totalmente efectos por valor de casi un millón de pesos de aquella época, en que dos pesos con cincuenta eran un dólar".

Así es como, bien a fines de 1943, se le retira abruptamente al Teatro del Pueblo la sala de propiedad municipal que se le había cedido en 1937, por un lapso de veinticinco años, y en la que se encontraba cumpliendo una tarea artístico-cultural de trascendencia inusitada para el país y que ya gozaba de una firme proyección internacional.

En 1944 el grupo actoral se encuentra muy menguado en méritos, pues el año anterior (previamente al desalojo en el que los hechos influyen sin duda, decisivamente), Barletta sostiene un serio conflicto con su gente y en él pierde a la mayoría de los artistas más importantes de su elenco. Se ha cobijado en el subsuelo de la avenida Roque Sáenz Peña (Diagonal Norte) 943 y el director pionero sigue su batalla con las miras invariables, con tesón ejemplar y sin descanso. En lo que al cuadro escénico concierne, dispone de tres actrices en plena madurez de su arte, Josefa Goldar y Rosa y Celia Eresky (que llegan desde la primera hora y han demostrado todo su valer en la etapa más reciente), pero rodeadas por elementos bisoños y sin formación y, por ello, los espectáculos no siempre alcanzan el equilibrio, ni el nivel ni el brillo que caracterizaron el ciclo excepcional que se cumpliera entre 1937 y 1943.

Ampliando la brecha

El primer elenco que asoma a poco de echar a andar el Teatro del Pueblo es el Teatro Proletario que, como aquél, parte de las inquietudes rebeldes de los escritores y plásticos del "grupo de Boedo". Mientras el conjunto que dirige Barletta aspira a ser una agrupación popular "al servicio del arte", el nuevo núcleo escénico se propone una militancia ideológica perfectamente definida, y aparece muy radicalizado desde el punto de vista político. El cuadro escénico

lo conduce Ricardo Passano (quien pertenece a un teatro profesional con jerarquía), y cuenta con la colaboración de escritores ya bien conocidos (Elías Castelnuovo), y de quienes por entonces se están formando (Alfredo Varela, Raúl Larra, Sara Papier y Emilio Novas), y con plásticos destacados (Guillermo Facio Hébecquer y Abraham Vigo), y otros que se encuentran en los comienzos (Sigfredo Pastor y Emilio Saraco). En el elenco intervienen las actrices Yola Grete, Paulina y Sara Marcus, Victoria Papier, los actores Tomás Migliacci, Ricardo Trigo, Rafael Zamudio, y otros elementos.

Como no tiene una sala fija en donde actuar, desarrolla su labor en sindicatos, bibliotecas y otras instituciones obreras. En ocasiones alquila el local de otra entidad, en Belgrano 1732. En los primeros pasos (1932), se representa *Madre tierra*, de Alejandro E. Berruti y, seguidamente, se ofrece *Hinkemann*, de Toller en una versión de Elías Castelnuovo. Luego se inician los ensayos de *Los hombres grises* de Flavin y, ante las divergencias internas que se producen, se forman dos elencos: uno sigue con la obra de Toller, en tanto que el otro anima la de Flavin. En el repertorio figuran *La fiebre amarilla*, adaptación de *La epidemia* de Mirbeau, y otras piezas breves (entre ellas, *El puerto*, segundo episodio de *Vidas proletarias*, del nombrado Castelnuovo). La policía vigila y traba constantemente las actividades de este grupo; al representarse la citada obra de Toller *(Hinkemann)* sobre el escenario del Marconi, en la puerta del teatro aguarda un camión celular que amenaza llevar preso a todo el elenco. La tarea se hace cada vez más difícil y riesgosa, hasta que cesa por completo. Creemos que la última aparición del Teatro Proletario se produce a comienzos de 1935, en un festival organizado en ayuda de los obreros españoles. En esa circunstancia Fanny Yest, de labor tan destacada luego en la escena libre, integra en un acto los fragmentos principales de *Rey hambre* de Andréiev, que se representan bajo su dirección. De gran calidad son los coros de la agrupación, que conduce el maestro Roberto Kubik.

El Teatro Proletario fue un grupo artístico esencialmente definido y militante desde su misma denominación como, al comienzo de la década anterior, lo había propuesto Erwin Piscator en Alemania. Cayó en errores y excesos que dañaron su labor, y limitaron demasiado su significación y sus alcances. Precisamente Raúl Larra, uno de los escritores jóvenes recién nombrados, que por entonces iniciaba su carrera y hoy es un narrador vigoroso y un autor de ensayos y biografías ejemplares, en uno de sus libros más

recientes (1978) dedicado a Leónidas Barletta (citado repetidas veces en este trabajo), señala que "un arte proletario no se correspondía con la época y con el país". Agrega: "En momentos en que en el mundo avanzaba el fascismo, afirmar lo proletario como sinónimo de Revolución era aislarse de otros preciosos aliados para detener aquella amenaza". Puntualiza: "Un arte proletario, tal como lo entendían sus abnegados y heroicos integrantes no servía eficazmente en modo alguno a la causa revolucionaria", para concluir dando la razón a Leónidas Barletta y al programa que, por esos mismos años, había comenzado a desarrollar el Teatro del Pueblo. El Teatro Proletario desaparece, pero la mecha de la escena libre, bien encendida, sigue acercando su fuego a otros grupos que, en accionar conjunto, se reúnen en diciembre de 1938 y, sobre el escenario del Teatro del Pueblo (Corrientes 1530), realizan, durante cuatro días seguidos (uno para cada conjunto), la Primera Exposición de Teatros Independientes.

La muestra la inaugura el Teatro Íntimo de La Peña, que presenta cuatro obras en un acto: *La cacatúa verde* de Arturo Schnitzler, *Los dos derechos* de Gregorio de Laferrère, *Las preciosas ridículas* de Molière y *La más fuerte* de Strindberg. Siguen el Teatro del Pueblo con *Cómo el diablo ganó su pedazo de pan* de León Tolstoi, y el Teatro Juan B. Justo, con *La comedia de un hombre honrado* de León Mirlas. La clausura está a cargo del Teatro Popular José González Castillo, cuyo elenco anima *El niño Eyolf* de Ibsen. En el manifiesto que se hace público, se expresa: "Desgraciadamente sólo cuatro teatros independientes cuya labor debe circunscribirse por múltiples factores a un trabajo espaciado, no alcanzan a llenar las necesidades de la población de una ciudad como la nuestra, y por ello, una de las finalidades primordiales de la Exposición que se organiza tiene por mira la proliferación de teatros independientes, serios en su organización, aferrados a una disciplina artística, empeñados en salvaguardar el teatro y el gusto de los espectadores". Se añade como anhelo: "El día que nuestra ciudad cuente con un teatro libre en cada barrio, podremos tener la seguridad de que será el propio pueblo el que hará obligar al teatro comercializado a encauzarse por la senda de la dignidad artística".

Esta es la realidad que se vive, en lo que al tema respecta, hacia fines de 1938. A partir de ese momento muchos otros elencos se van incorporando a la brega (se verá a su debido tiempo), pero, por ahora, ya conocida la trayectoria del pionero Teatro del Pueblo, corresponde detenerse brevemente en los otros tres conjuntos que toman parte en la Primera Exposición

Teatro Juan B. Justo

En sus orígenes, es un núcleo coral ligado al socialismo y, por ello, la denominación primitiva de Agrupación Artística Juan B. Justo, con la que se rinde homenaje a uno de los fundadores y líderes más destacados del Partido Socialista argentino, que fallece en 1928. Cumple sus actuaciones en centros culturales obreros, en el salón de actos de la Casa del Pueblo y en la salita de una vieja casa que le cede la Municipalidad, en Venezuela 1051. Se incorpora un cuadro escénico y ya bajo el nombre de Teatro Juan B. Justo, utiliza el amplio patio de la casona para levantar un escenario al fondo y colocar, ante él, hileras de bancos de madera para los espectadores. Las funciones se ofrecen a cielo abierto, pero se dispone de un toldo que sirve cuando el tiempo se muestra poco propicio, sobre todo para precaver al público del frío y la lluvia. Por la dirección de los distintos cuadros escénicos, que se van formando con los años, pasan hombres de teatro que es justo recordar: Amadeo Di Fonzo, Samuel Eichelbaum, Edmundo Barthelemy, Rafael Di Yorio, Octavio Palazzolo (el del Teatro Libre inicial), Carlos Perelli, Francisco Madrid y finalmente, aunque puede faltar algún nombre, Enrique Agilda. En lo que al repertorio respecta, se busca ofrecer espectáculos de buena calidad artística, que eleven el nivel popular. En lo extranjero se acude a Jean Jacques Bernard (*El huésped queda*, obra que se conoce, asimismo, como *Fuego sin llama* y *El fuego mal avivado*), Tanizaki Juniskiro *(El amor)*, Eugenio O'Neill *(Donde está marcada la cruz, Rumbo a Cardiff, Ana Christie)*, Schnitzler *(Mañana de bodas de Anatol)*, Jean Cocteau *(La voz humana)*, Mauricio Magdaleno *(Panuco 137)*, Pirandello *(Limones de Sicilia)*, Romain Rolland *(El juego del amor y de la muerte)*, Bernard Shaw *(Cándida)*, Ibsen *(Solness el constructor)*, Georg Káiser *(Un día de octubre)*, y otros muchos autores más que facilitan las medidas de las inquietudes y de la intencionalidad. Se inscriben, a la vez, en sus carteleras numerosos autores nacionales o rioplatenses, pues participan asimismo uruguayos. Entre los consagrados cabe recordar obras de Roberto J. Payró *(Sobre las ruinas)*, Florencio Sánchez *(Un buen negocio)*, Ernesto Herrera *(El estanque)*, Rodolfo González Pacheco *(La inundación, El grillo)*, César Iglesias Paz *(Una deuda de dolor)*, Francisco Defilippis Novoa *(He visto a Dios)*, Justino Zavala Muñiz *(La cruz de los caminos)*, Álvaro Yunque *(El hígado y los riñones)*, etc. Suben también obras de León Mirlas (*La comedia del hombre honrado*, con

la que se presenta el elenco en la Primera Exposición aludida), Pablo Palant (*Jan es antisemita*, que ha obtenido el primer premio del concurso realizado por la institución, y vuelve a hacerse presente con *El amor muerto*), Enrique Agilda *(El clamor, Rumbos, Hombres)*, Pedro Bruno y Elías Díaz Molano *(Intiyaco)*, Luis Ordaz *(Fracaso)*, etc.

En los distintos elencos que se forman con el correr de los años, actúan numerosas figuras, algunas de las cuales ya han desaparecido –Roberto Pérez Castro, Alberto Barcelona– y otras que siguen en permanente vigencia por sus muchos méritos, como Josefina Ríos (entonces Josefina Tinoco) y Lidia Lamaison. En lo que se refiere a Roberto Pérez Castro, es uno de los elementos jóvenes más valiosos que se forman y salen del Teatro Juan B. Justo (además de Roberto Aulés, por supuesto, del que nos ocuparemos más adelante). Pérez Castro como se verá en su oportunidad, organiza y dirige elencos que pertenecen a la nueva etapa que cumple la escena libre (Teatro Libre, 1944; Teatro Estudio, 1950; Teatro Expresión, 1954; Teatro Popular Independiente, 1957).

Enrique Agilda (1902) hace su presentación como actor, en 1922, en cuadros filodramáticos (Talía, Renacimiento, en este último ejerce también la dirección escénica). Su obra *El clamor* merece el primer premio en el concurso para autores noveles que organiza el Teatro Juan B. Justo; en 1935 se conoce sobre dicho escenario. Sigue estrenando nuevas creaciones dramáticas con el mismo conjunto (*Rumbos*, 1936; *Hombres*, 1939). En 1936, Agilda organiza y conduce el Teatro para Niños, con niños de la institución y cinco años después (1941), toma asimismo a su cargo el cuadro principal de mayores. Proyecta formar un elenco de adolescentes (con los niños del grupo de menores que han ido creciendo), pero no tiene tiempo. En 1943 (año crucial también para el Teatro del Pueblo), el Teatro Juan B. Justo se ve forzado a desalojar la casona de la calle Venezuela 1051, pues sobre la manzana debe pasar la Avenida 9 de Julio. Sus elementos se disgregan. Agilda organiza y dirige otros conjuntos, hasta que se aleja por completo del quehacer teatral, al que se ha entregado con pasión durante tantos años. En 1957 edita *El vigía de la torre alta*, pieza dramática en dos actos divididos en siete cuadros, en la que encierra su idealismo lírico y humanista, y en 1960 aparece *El alma del teatro independiente*, libro en el que testimonia, una vez más, sus inquietudes y la pureza de su espíritu.

Enrique Agilda es un director bien capacitado dentro del teatro en

general, pero sobresalen el amor y la dedicación que pone para llevar adelante un teatro para niños, hecho con niños, del que existen antecedentes escasos, además de poseer otras características y alcances populares distintos. Pueden traerse a colación el teatro infantil que dirige Angelina Pagano, allá por 1928, y el Infantil Lavardén, que depende de la Municipalidad, pero los propósitos y las búsquedas de Agilda son otros y por ello originales, como sus resultados. Entre las obras que se ofrecen se encuentran: *Somos hermanos* de Álvaro Yunque, *El juguetero generoso* de J. J. Daltoé, adaptaciones de *Médico a palos* de Molière, *El barbero de Sevilla* de Beaumarchais y algunos más. Importa señalar, muy especialmente, que en el teatro para niños del Juan B. Justo se conforma Roberto Aulés como intérprete, como actor, como ser humano receptivo y sensible. Es uno de los pequeños que actúan en el grupo y cuenta apenas 14 años (ha nacido en 1924), cuando se inicia como autor en *El niño héroe*, que estrena en 1939 con sus compañeros. Seguidamente escribe y presenta (1940), una nueva pieza: *Los de la calle*. El fervor que le inculca Agilda, su maestro, con el ejemplo casi diario, lleva a Aulés, a los pocos años, a crear varios conjuntos de "teatro para niños", ya con un criterio que le es propio, en los que participa como autor, actor y director. Con criterio propio porque se vale de la colaboración de intérpretes jóvenes (no niños) pues, curiosamente, no cree en la eficacia y el nivel que pueden lograrse con elencos enteramente infantiles. Su labor sobresale (por elección de textos, equilibrios de montaje, buen gusto) y contrasta con el común "teatro para niños" que llega a imperar en nuestro medio y que, por haber sido sacado de su quicio, va perdiendo calidad artística. Con las naturales excepciones, por supuesto.

Aulés sigue bregando con tenacidad hasta que de pronto se desencanta y llega a suponer que se encuentra luchando inútilmente y malgastando sus altos sueños en vano, y una mañana de otoño de 1978 se suicida. Va a cumplir 54 años, pero parece plantado en los 30 (a pesar de que su rostro se ha puesto triste, más que serio, y el cabello le blanquea). Así nos deja a todos un dolor muy profundo con el reproche trágico de su gesto. Tal vez no sea éste el momento más apropiado para referirnos a Roberto Aulés, pero al hablar del teatro para niños del Teatro Juan B. Justo nos resulta imposible pasarlo por alto. Dejamos, pues, intercalado aquí el reconocimiento por su obra, bella y generosa, y el lindo recuerdo, aunque con mucha angustia por el final, que nos ha dejado.

Teatro Popular José González Castillo

Se origina en la Peña de Artistas Pacha-Camac, en la que el poeta y prestigioso autor dramático José González Castillo organiza el primer cuadro escénico, al que llama Las Cigarras, que pronto se pierde para llevar directamente el nombre de la institución. Al fallecer en 1937 José González Castillo, en su homenaje, pasa a denominarse Teatro Popular José González Castillo. Tiene su sede en la barriada de Boedo, aunque cambia de local en varias ocasiones, para asentarse en el de Loria 1534, hasta su desaparición. Se ofrecen obras de Ibsen, Maeterlink, Pellerin, Martínez Sierra, García Lorca, etc., en lo que respecta al repertorio extranjero. En lo nacional se acude a Florencio Sánchez, José González Castillo, Armando Discépolo y otros. En el elenco escénico figuran Alicia Miguens Saavedra y Armando Clavier, y allí trasciende un escenógrafo excepcional, Saulo Benavente.

Teatro Íntimo de La Peña

En la reunión que, en agosto de 1935, realizan Milagros de la Vega, Carlos Perelli, Benito Quinquela Martín y el escritor Manuel Portel, se echan las bases del Teatro Íntimo que ha de funcionar en el subsuelo del café Tortoni (Avenida de Mayo 829), donde se halla instalada la agrupación La Peña. El conjunto se llama Teatro Íntimo de Buenos Aires. En un reportaje que, en 1938 se le hace al nombrado Perelli, el actor manifiesta: "El Teatro Íntimo es hijo de nuestra desesperación. Los comediantes criollos, desalojados casi, nos encontramos con la imposibilidad de ir en busca del ideal artístico por el cual batallamos".

El Teatro Íntimo inaugura sus representaciones (en setiembre de 1935), con *Los muertos* de Sánchez, programa al que siguen obras de la dramática universal (Schnitzler, Maeterlink, Pirandello, Shaw, Rosso de San Secondo, O'Neill, Jean Jacques Bernard) y de autores nacionales, consagrados y nuevos. Gregorio de Laferrère *(Los dos derechos),* Julio Sánchez Gardel *(Noche de luna),* Roberto L. Cayol *(Pompas de jabón),* entre los primeros; Joaquín Gómez Bas *(Nieve en la hoguera),* Luis Grau *(Yago),*

Enrique Abal *(El soñador y la virgen)*, Ernesto L. Castro *(Tierra arada)*, Raúl H. Castagnino *(El hálito de santidad)*, entre los nuevos. El Teatro Íntimo actúa también en el Teatro Juan B. Justo, y en el Salón Teatro de la calle Cangallo 1362. Precisamente en este último local se presenta, a mediados de 1941, con *El cantar de los cantares*, de Jean Giraudoux, y *El diablo cantando*, auto sacramental en un acto de Tulio Carella, bajo la dirección escénica de este autor que, el año anterior, había estrenado su primera obra en el Teatro Nacional Cervantes, y con muy buen suceso: *Don Basilio mal casado*. En un comentario periodístico sobre *El cantar de los cantares*, se destacan la desenvoltura de Alba Mujica, y la "graciosa revelación" del "precoz actor Roberto Durán", luego convertido en maestro de intérpretes y director con espíritu y gran talento, y que en estos primeros días de marzo de 1981 acaba de fallecer. En los distintos repartos del Teatro Íntimo, además de los nombrados, intervienen las actrices Jordana Fain, Olga Hidalgo, Julieta Gómez Paz, Berta Ortegosa, y los actores Pedro Escudero y Nathán Pinzón.

Nuevos elencos libres

El buen deseo que se expresa en el manifiesto que lanzan los organizadores de la Primera Exposición de Teatros Independientes, que se realiza a fines de 1938, se va cumpliendo. Particularmente en aquello de: "El día que nuestra ciudad cuente con un teatro libre en cada barrio...". Surgen nuevos grupos, centrales y barriales, entre los que se destacan La Cortina, Espondeo, Tinglado Libre Teatro, Florencio Sánchez, Evaristo Carriego y, finalmente, para no sobrepasar la etapa, La Máscara.

La Cortina se funda en octubre de 1937, y entre sus directores se encuentran Alberto Morera y Mané Bernardo. Esta última es una figura relevante por su sensibilidad, que se expresa, asimismo, en las artes plásticas y en la creación y manejo de títeres (en espectáculos para niños y para mayores), materia en la que llega a ser una auténtica maestra. La mayoría de las obras que se ofrecen pertenecen a un repertorio universal bien seleccionado (Cocteau, Coward, O'Neill, Lenormand, García Lorca, Schnitzler, Strindberg, Pirandello, Chéjov, etc.) y se anima *La mujer más*

honesta del mundo, del autor nacional Enrique Gustavino.

Wally Zener funda Espondeo en 1941, y lo dirige a lo largo de sus ocho años de actividad. Los programas se integran con piezas muy significativas del mejor teatro extranjero: *Iashao, el escultor de máscaras* de Okamoto Kido, *Intimidad* de Pellerin, *Festín durante la peste* de Pushkin, *Donde está marcada la cruz*, *La larga noche de Navidad* de Thorton Wilder, *La hermosa gente*, *Mi corazón está en la montaña*, de William Saroyan, etc. En los distintos programas participan Violeta Antier, Marcela Sola, Vera Lebán, Marcelo Lavalle, Julio Vier, Tito de George, entre otros intérpretes. Saulo Benavente es el escenógrafo del conjunto.

Tinglado Libre Teatro

Lo funda en 1939 un núcleo en el que se destacan los autores José Armagno Cosentino y Juan Carlos Guerra, y a ellas concierne la dirección general. El conjunto se presenta en distintas salas y cumple una entusiasta tarea. Del repertorio universal llevan a escena *Noches blancas* de Dostoiewski, *La comedia de la felicidad* de Evréinov, *Más allá del horizonte* y *Anna Christie* de O'Neill, *La vida del hombre* de Andréiev, etc. Además de obras de los ya nombrados: José Armagno Cosentino *(Luna quebrada, La disputa del fruto, Desnuda de silencio)*, y de Juan Carlos Guerra *(La ventana que da a la felicidad, Yo soy el héroe, Viejos retratos)*, estrenan numerosas obras de autores nacionales como Manuel Kirs *(La gracia del gas)*, Octavio Rivas Rooney *(Desencuentro)* y, muy particularmente, de Aurelio Ferretti, desde *La multitud*, inicial, que dirige Onofre Lovero, hasta celebrados títulos, *Farsa del héroe y el villano*, *Bertón y Bertina*, *Bonome*, entre otros. Pero una de las presentaciones más trascendentes del elenco de Tinglado se produce al representar, en 1945, en el antiguo teatro Apolo, *El gigante Amapolas*, la petipieza política de Juan Bautista Alberdi, con excelente dirección de Ferretti. Recorriendo los elencos se destacan los nombres de Inés Moreno, Diana Wells, Lola March, Marta Arguibay, Rubén Pesce, Guillermo L. Santero, Onofre Lovero, Aurelio Ferretti, Martín Romain, Jorge A. Audiffred, etc.

Más conjuntos barriales

Los cuadros filadramáticos, o de aficionados, menudean por los clubes y asociaciones barriales de la ciudad, pero conjuntos que sigan con cierta severidad la línea trazada por los teatros independientes en funcionamiento, aparte del José González Castillo, al que ya se ha aludido, sólo existen dos: el Florencio Sánchez, también de la barriada de Boedo, y el Evaristo Carriego, del barrio de Saavedra.

El teatro Florencio Sánchez se crea en 1940 bajo el aliento y la conducción de Pedro Zanetta, un hombre muy querido de nuestro teatro. En 1941 se presenta el elenco con *M'hijo el dotor* de Florencio Sánchez, en la sala del teatro Boedo de la zona.

Ese mismo año el grupo se instala en la calle Loria 1194 (esquina con Humberto 1°), ya de manera definitiva, hasta su desaparición en años muy recientes, después de una labor cumplida con mucha inquietud, gran tesón y, muy frecuentemente, con brillantez. En la dirección de los distintos elencos además del fundador Zanetta participan, con el transcurrir de los años, Arturo Frezzia, Pablo Palant, Reinaldo D'Amore. A partir de 1947 se hace cargo Rubén Pesce (y ese año, en colaboración con Onofre Lovero monta *Un enemigo del Pueblo* de Ibsen) y, desde entonces, conduce el elenco de manera sobresaliente, teniendo a su vera a esa actriz de notable temperamento que es Marita Battaglia. En 1954 Roberto Aulés dirige una versión notable de *La zapatera prodigiosa* de García Lorca. Además de las obras registradas, en el repertorio del Florencio Sánchez figuran *El que recibe las bofetadas, Hacia las estrellas,* de Andréiev, *Pelo de zanahoria* de Jules Renard, Paquebot Tenacity de Charles Vildrac, *Las trapacerías de Scapin* de Molière, *Ricardo III* de Shakespeare, *El incendio en el teatro de la Ópera* de Georg Káiser, *La cuadratura del círculo* de Katáiev, *La muerte alegre* de Evréinov, *El otro* de Miguel de Unamuno, y muchas más, y muy representativas, dentro del mejor teatro universal. En lo que respecta a la dramática de autores nacionales es oportuno registrar *Hermano lobo* de Rodolfo González Pacheco, *El arlequín,* de Otto Miguel Cione, *La rebelión de Eva* de José J. Berruti, *Ausencia* de Román Gómez Masía, *El televisor* de José de Thomas, *Los días del odio* de Pablo Palant, *Farsa con público y farsa sin público* de Aurelio Ferretti, *Historias de jubilados* de Luis Ordaz, etc.

De los distintos programas cabe destacar los nombres de Marita Battaglia y Rubén Pesce, en primerísimo término, de Diana Mayo, María Carlota Beitía, Adhelma Lago, Martín Romain, Félix Robles, Pablo Lozano, Natalio Hoxman.

El Teatro Evaristo Carriego inicia sus actividades en 1942, como uno de los tantos cuadros de aficionados, para muy pronto, con la inteligente dirección de Eugenio Filippelli, orientarse y afirmarse dentro del desarrollo de los escenarios independientes. Si bien ofrece obras del repertorio universal (*Fuego sin llama* de Jean Jacques Bernard, *Luz de gas* de Patrick Hamilton, *El hombre de la flor en la boca* de Luigi Pirandello, entre otras) se observa una gran preocupación por la dramática nacional. Por eso llegan a escena *Los mirasoles* de Julio Sánchez Gardel, *Marco Severi* de Roberto J. Payró, *En familia* de Florencio Sánchez, *Los chicos crecen* de Darthés y Damel, y muchas piezas más de este carácter. En los elencos figuran Hilda Suárez y Osvaldo Terranova, Carlos A. Carella y el propio Filippelli

Teatro La Máscara

Con la presentación de La Máscara, a fines de 1939, se inscribe el núcleo que faltaba para encabezar (con el Teatro del Pueblo y el Juan B. Justo) la primera etapa del movimiento de teatros independientes que se cierra, idealmente, en 1943.

Los antecedentes de La Máscara se encuentran en el Teatro Guillermo Facio Hébecquer, que se crea en 1937 con la dirección de Bernardo Graiver, autor que años antes ha estrenado su comedia *El hijo del rabino* en el Teatro del Pueblo. El nombre de esta última agrupación busca rendir homenaje al artista plástico que acababa de fallecer y tuvo una intervención tan decidida en los primeros pasos de la brega por una escena libre entre nosotros.

Posteriormente cambia la denominación por la de Teatro de Arte y sus estatutos son preparados por Álvaro Yunque, Antonio F. Marcellino y el citado Graiver. El Teatro de Arte carece de sala y cumple un corto ciclo de funciones en bibliotecas, clubes y sindicatos, interpretando piezas breves de Ramón J. Sénder, Mirbeau, Álvaro Yunque, José González Castillo. Al comenzar 1939 le es cedido al grupo, por la Municipalidad, un local abandonado de la calle

Moreno 1033. En una nota periodística de esos días se da una idea del ámbito: "No es más ni menos que un galpón infecto en el que para caminar se debe practicar un arriesgado alpinismo. En los días de lluvia el agua se cuela torrencialmente por las múltiples goteras del techo. Los desperdicios que cubren el suelo sobrepasan los dos metros de altura". El párrafo concluye: "Pero para el entusiasmo de esta juventud crepitante no existen obstáculos". Tan es así que en pocos meses de dura fajina diaria para todos los integrantes, el tugurio queda convertido en una salita aseada y cómoda. Mientras esto ocurre y se ensayan las dos obras breves con las que se piensa debutar, cambia otra vez el nombre del núcleo, que pasa a denominarse Teatro La Máscara. En la fundación se encuentran el nombrado Graiver, Pablo Palant, Félix Robles. Graiver dirige los ensayos, pero pronto se suscita un conflicto (al parecer inevitable y repetido en el medio), y Ricardo Passano toma entonces a cargo el elenco.

Ricardo Passano (1893-1973), es actor y director con larga y notable trayectoria en una escena profesional calificada, y luchador incansable por un teatro independiente con valores artísticos y éticos que posea, además, atracción y resonancias populares. Se forma en la Escuela Experimental de Arte Dramático que funciona en Montevideo, Uruguay (su patria), bajo la tutela de Jacinta Pezzana y Atilio Supparo; luego participa en conjuntos profesionales dirigidos por Enrique Gustavino (Compañía de Arte Realista) y Francisco Defilippis Novoa (Compañía Renovación), y actúa al lado de figuras principalísimas de nuestra escena con más altas miras, como Angelina Pagano, Blanca Podestá, Enrique de Rosas, etc., hasta que abandona el campo profesional y se encuentra entre los creadores del Teatro Proletario, cuyo cuadro escénico dirige. Desaparecido este grupo, se le reencuentra conduciendo La Máscara. Es el único director del ciclo inicial de la escena libre que ha cumplido una etapa de capacitación específica, de manera orgánica, que culmina con una intensa práctica actoral sobresaliente. Passano se siente un "obrero del arte". Puede vérsele enfundado en su mameluco de carpintero, participando con entusiasmo adolescente en la limpieza del local, manejando y disponiendo cables y llaves de luces y, muy particularmente, adiestrando y dejando a punto un elenco compuesto por seres muy jóvenes y con todo el fervor artístico intacto. El programa del debut (17 de noviembre de 1939) consta de dos obras en un acto: comienza con *La emperatriz Anayanska* de Bernard Shaw y se cierra con *Ensueño* de Luis Ordaz. Al año siguiente se

representan *Comedia sin título* de Antonio Cunill Cabanellas y *Volpone* de Ben Jonson. A fines de 1940 se produce un incendio en el escenario que casi destruye la salita. Para volver a ponerla en condiciones se prepara un programa con cinco obras breves, para ser animado en distintos lugares y recaudar así los fondos necesarios. Se trata de *La huida* de Pablo Palant, *La muerte es hermosa y blanca* de Álvaro Yunque, *El soldado* de Horacio Quiroga, *La noria* de Elías Castelnuovo y *Jugando a la guerra* de Luis Ordaz. Reconstruida la sala, continúa pasando por su escenario un repertorio universal de calidad indudable, clásico y moderno (*El avaro* de Molière, *Macbeth* de Shakespeare, *Despierta y canta* de Clifford Odets), y se estrenan dos obras de Ernesto L. Castro –*Desterrados* y *En algún lugar*– quien, narrador vigoroso, se ha dado a conocer como dramaturgo, un par de años antes, con *Tierra arada*, interpretada en el Teatro Íntimo de La Peña. La dirección de los espectáculos –a excepción de dos de ellos: *Despierta y canta*, de Odets, que se debe a Enrique Chaico, y *Macbeth*, de Shakespeare, que monta David Licht–, ha estado a cargo de Passano quien, paralelamente con esa tarea, se empeña en crear una escuela de intérpretes y directores que, por falta de tiempo, solo funciona a medias. En 1943, año de la presentación de *Macbeth*, La Máscara es desalojada del local, pues toda la manzana va a ser demolida para que pase sobre ella (como en el caso del Juan B. Justo) la Avenida 9 de Julio.

Ese mismo año de 1943, algunos integrantes se alejan, crean el Teatro Roberto J. Payró y, con dirección de Max Wachter, representan *El momento de tu vida* de William Saroyan. Al quedarse La Máscara sin un local estable –el conjunto se presenta sobre varios escenarios– se produce el desbande de sus elementos. Algunos se reagrupan otra vez muy pronto, pero ya para componer una nueva etapa del conjunto. El primer lema de La Máscara es, y lo proclama desde una de las paredes de la sala: "El teatro no es un templo, es un taller". Años después se cambia por la expresión un tanto difusa de: "Con los ideales de Romain Rolland", dado que, para entender la intencionalidad deben conocerse el pensamiento y la obra del gran escritor francés al respecto. Los programas de La Máscara han sido animados, hasta entonces, por Pola Márquez, Elena Jessiot, Josefa Rosen, Alejandra Boero (que se inicia en el teatro), Jordana Fain, Márgara de los Llanos, Tomás Migliacci, Carlos Montalván, Ricardo Trigo (padre e hijo, este último un niño), David Soco, Jaime y Luis Rybak, Saúl Lerner, Félix Robles, Rafael Zamudio, Pedro Asquini

(que también da los primeros pasos escénicos orientado por Passano, y luego, con la nombrada Alejandra Boero crearán Nuevo Teatro, de actividad tan relevante en el desarrollo inmediato del movimiento de escenarios libres), Roberto Dell'Oréfice, Antonio Gobantes, etc. Muchos intérpretes se irán incorporando en el nuevo ciclo y serán reseñados a su tiempo. El plástico Bernardo Lanza (Lasansky), colabora como escenógrafo en las primeras puestas en escena de La Máscara.

Un alto

Por todo lo que queda dicho, en 1943 se produce el primer corte grave en el desarrollo del movimiento de teatros independientes y, con él, el cierre virtual de la primera etapa. Que se cumple con pasión, con entrega total, con espíritu desinteresado y romántico.

La escena independiente, queda confirmado, es una posición y una conducta frente al teatro y, en muchos casos, una militancia espontánea, sin preconceptos, de rebeldía artístico-social. En realidad, el "movimiento" tan mentado se va estructurando y tomando sentido sin un plan previo, que no se hace necesario porque todos los que conducen e integran los conjuntos piensan, sienten y reaccionan de la misma manera. Más allá de las divergencias formales, no de fondo, que sin duda existen. La etapa es de imposición y fortalecimiento de una actitud que por momentos debe parecer ingenua e insólita a mucha gente del teatro en vigencia. Por supuesto que existen autores e intérpretes profesionales dignos y sumamente capaces, pero en ese momento de lucha, los grupos más batallantes la embisten a lo ciego contra todo lo que sea profesional. Error que felizmente va quedando superado, al comprenderse los motivos verdaderos de la reacción y del enfrentamiento, y advertir que artistas profesionales muy respetables, como lo son Milagros de la Vega y Carlos Perelli, se ven forzados a organizar un elenco libre, el Teatro Íntimo de La Peña, para poder encauzar debidamente sus inquietudes y colaborar en la lucha que ha iniciado Leónidas Barletta con su Teatro del Pueblo. El propósito es reintegrar a la escena nacional, muy mal herida, el nivel y el respeto que le han hecho perder la comercialización y el bastardeo. En eso se está, simplemente, y nada menos.

Roberto Arlt, renovador dramático

Roberto Arlt (1900-1942) fue un periodista de ágil teclear sobre la máquina, notero agudo, zumbón y pintoresco, narrador insólito y vigoroso. Tras la experiencia que le conmociona al contemplar sobre el endeble tabladillo primitivo del Teatro del Pueblo (1931), a los personajes de un fragmento del capítulo primero de su novela *Los siete locos*, que lleva como título preciso *El humillado*, es ganado de inmediato por las posibilidades enormes del género que acaba de descubrir. A pedido del director escribe entonces especialmente para el conjunto (cuya tarea ha tratado con cierto tono socarrón, hacía poco tiempo, en una de sus populares notas periodísticas), *300 millones*. Inspirada en un hecho en el que le tocara intervenir años atrás, en su carácter de cronista policial del diario *Crítica*, la pieza es estrenada el 17 de junio de 1932 por el elenco en pleno de Barletta.

En varios de los seres de las novelas y los cuentos de Arlt (en donde pueden rastrearse con provecho las antecedencias y prefiguraciones de muchos de los personajes de su teatro posterior), se destaca, como una idea fija, la espera ansiosa del "suceso extraordinario" –tan propia del "surrealismo"–, que les facilite evadirse del mundo pequeño, mutilado y miserable que habitan y componen. Lo mismo le ocurre a Sofía, la sirvienta de la obra. Se trata casi de un "monodrama", pues todos los personajes que acompañan a la protagonista, salvo las dos intervenciones momentáneas pero decisivas –la Patrona y el Hijo de la Patrona–, son de "humo", es decir, se originan y parten de los sueños desorbitados y fabuleros de una pobrecita muchacha que está por suicidarse. Realizado en un juego permanente de doble plano –realidad e irrealidad o ensueño–, *300 millones* posee una estructura escénica muy bien equilibrada y un hondo sentido de la desesperación humana, a pesar de los "fantasmas pueriles" que arrancan del cuento de hadas y del ingenuo folletín aventurero y sentimentaloide. Constituye un comienzo por demás promisorio, pues irrumpe en nuestra escena un creador desenfadado y sin prejuicios formalistas que lo coarten o traben, y todo puede esperarse de su mucho talento del que está dando testimonio. Arlt, por su parte, entusiasmado con la prueba, no deja ya de escribir para el teatro, que llega a ser su pasión.

En 1936 estrena dos obras: *El fabricante de fantasmas* y *Saverio el cruel*. En 1938 siguen *La isla desierta* y *África* y, en 1940 ve llegar a escena su última obra:

La fiesta del hierro. Cuando fallece, en 1942 (el 26 de junio), deja varios trabajos que no habían subido al escenario. En 1947 se anima *Prueba de amor,* "boceto teatral irrepresentable ante personas honestas", según lo previene el autor con sorna, publicado en 1932 conjuntamente con la primera edición de *300 millones.* En 1953, se representa *El desierto entra a la ciudad,* a pesar de que queda sin terminar. Posteriormente se han ubicado otras piezas breves, insertas en los suplementos literarios de dos periódicos: *La juerga de los polichinelas,* "burlería" en tres escenas, y *Un hombre sensible,* "burlería" también, en cuatro escenas, que se publican en 1934 en *La Nación,* y *Separación feroz,* "boceto en un acto", que aparece en 1938 en *El Litoral* de Rosario. Quedan, asimismo, desarrollos de un "grotesco" (dos cuadros y varias escenas), que se incluyen, en 1934, en la revista literaria *Gaceta de Buenos Aires* y, sin duda, son el borrador o una de las primeras versiones de la posterior *Saverio el cruel.*

En vida de Arlt, la casi totalidad de sus obras es estrenada por el Teatro del Pueblo. La excepción resulta *El fabricante de fantasmas* (la anima de manera responsable una compañía profesional encabezada por Milagros de la Vega y Carlos Perelli), y el hecho la perjudica dado que, a pesar de ser una de las creaciones importantes dentro del repertorio arlteano, llega a escena excedida de parlamentos y sin las podas y los ajustes que hubiese necesitado. Arlt trabaja y remodela sus obras siguiendo o discutiendo las indicaciones que le hace su amigo y director Leónidas Barletta. *La isla desierta,* por ejemplo, es rehecha varias veces, hasta convertirse, por su equilibrio escénico y el clima de fantasía que se logra, en una joyita de nuestra mejor dramática. Otro tanto sucede con *África,* "exordio al uso oriental" (le corta todo un acto momentos antes de subir a escena), en la que se vuelca, a todo color, la fuerte impresión que recibe Arlt en la gira que, como periodista del diario *El Mundo,* realiza en 1935 por una zona del Marruecos español.

Si *Saverio el cruel* es un "grotesco" sustancioso y con alcances inusitados, *La fiesta del hierro* resulta una violenta sátira antibélica, con decidido trasfondo de crítica social, en la que se filtra la preocupación que Arlt está sintiendo ante el manejo de los coros por los grandes trágicos griegos. *El desierto entra a la ciudad* conduce a la nueva etapa que está experimentando el autor y en la que, como novedad llamativa en su dramática, se hace presente la pareja con amor (Federico y Leonor). Lamentablemente, Arlt no concluye la obra. Barletta confirma, en su momento, pues la ha tenido en sus manos, que es apenas un borrador, sólo con

una primera parte bien definida, de la "farsa dramática en cuatro actos" que estaba escribiendo y lo tenía tan entusiasmado.

Roberto Arlt se ha consustanciado con la "independencia" y la libertad totales que le brinda el Teatro del Pueblo, y por ello afirma, plenamente convencido, que "mientras la obra del autor comercial mantiene el clima en absoluta conexión con el público y un actor previamente clasificados, la obra del autor independiente hace abstracción de esos elementos". Define: "La obra del autor independiente es un suceso personal". Arlt se refiere al autor de nuestro teatro comercializado, y sus aseveraciones no aluden, por cierto, a los creadores que, siendo profesionales (como Arlt lo es, en definitiva), escriben también con entera dignidad desde sus impulsos más íntimos y, como le ocurre en ocasiones a Samuel Eichelbaum, a contrapelo de las exigencias de lucro del ámbito bastardeado que enjuicia nuestro autor.

En el teatro, Arlt prosigue, aunque otra sea la técnica y distinto el lenguaje, el testimonio que ha iniciado en sus novelas y cuentos. Su obra toda se halla colmada de símbolos (de los que habla Baudelaire), de manera consciente o inconsciente. El suicidio de la sirvienta de *300 millones* es una de las tantas señales clave que facilita. La muchacha se mata porque quiere vivir y no la dejan. ¿Quiénes son los culpables? Arlt la desborda de fantasmas para que se haga entender, pero él sabe bien, y lo repite el corredor de manteca de *Saverio el cruel,* que "cien fantasmas no valen un hombre"; ese hombre total, el "sustantivo concreto", en el cavilar profundo de Unamuno.

El teatro de Arlt es original, con improntus imprevisibles, renovador. Es evidente que transita, con entera liberalidad, por sendas recorridas por los creadores más auténticos del teatro moderno –los grandes autores del expresionismo alemán, muy particularmente– pero, antes que nada, toda esa novedad y esa audacia parten de sí mismo, de su propia necesidad creadora, de su talento arisco, desgarradamente humano y fabuloso.

Arlt, en su estilo (con talento y "prepotencia de trabajo"), ha reaccionado, con violencia inusitada, contra los artificios vacíos y ya tan gastados del viejo teatro. ¿Cuál es ese viejo teatro? Félix Molina Téllez asegura *(Un tema de nuestra época)*: "Los problemas internos de esa comedia de divorcios, adulterios, etc., todo ello con el individualismo de su concepción burguesa, es lo que entra en crisis". Isidro J. Odena *(¿Crisis del teatro?)* señala a su vez: "A nadie conmueve ya la anécdota del adulterio, del amor clandestino, de los celos irrefrenables que, con

ligeras variantes, constituyen el elemento temático del teatro y la literatura en general". Concluye: "Nadie puede llorar ya como lloraban nuestros padres, sobre el espectáculo de una doncella desflorada". Otros son los temas que importan y conmueven al nuevo espectador que se está formando, y que requieren ser presentados y tratados en forma bien distinta a la tradicional y rutinaria. En este campo existen antecedentes y muy significativos, que no es cuestión de olvidar, pero lo cierto es que a partir de Arlt, y de manera coherente y orgánica, se quiebran viejos forzamientos estructurales, se aborda libremente, con atrevimiento y desembarazo, una problemática con vigencia total y, por ello, con alcances mucho más hondos y trascendentes.

La obra de Roberto Arlt actúa como precipitante poderoso, y su ejemplo incita y orienta a quienes le acompañan y habrán de seguirle dentro del movimiento de renovación teatral por el que se está bregando con tanto ahínco. Su dramática como punto de partida ideal de la etapa de nuestra escena que se inicia al comienzo de los años 30, y cuyas experiencias e influjos más firmes llegan hasta estos días. Roberto Arlt es, sin la menor reserva, el autor por antonomasia del Teatro del Pueblo (de toda la escena libre, por consecuencia), y su creación configura un hito principalísimo, y de referencia forzosa, en el trozo de historia de la dramática nacional que cubre los cincuenta años más recientes.

Leónidas Barletta, el fundador

Se dispone de un trabajo biográfico notable sobre Leónidas Barletta (1902-1975), debido a Raúl Larra –*Leónidas Barletta el hombre de la campana*–, pues ubica con certeza y ayuda a comprender con claridad a este escritor nuestro admirable, desazonado siempre por "los pobres" y "los destinos humildes", como titula dos de sus libros, y por su temple bien probado de valeroso luchador civil. Barletta nace en la Capital Federal, el 30 de agosto de 1902, en "casa de pobre en barrio de ricos" (Libertad y Arenales). La familia se muda pronto a dos habitaciones emplazadas en la terraza de un conventillo de la misma zona norte. Todo lo documenta Larra e interesa, en la circunstancia, para asistir a los pasos iniciales de Barletta y entender mejor cómo, a pesar de nacer y pasar los primeros años de su vida en el centro distinguido de la ciudad porteña, muy joven adopta y se entrega a una literatura signada por las raíces profundas y bien nutridas de lo

barrial y popular. No puede extrañarnos, pues, su presencia en el "grupo de Boedo", del que es uno de los integrantes principales, y su acendrada preocupación por los problemas sociales. Preocupación que se mantiene dominante en el quehacer artístico y cultural de toda su existencia y se impone desde las páginas del semanario resueltamente político *Propósitos*. Padece presiones y atentados, y sufre cárceles, sin que nada pueda hacerle abandonar la huella en la que se ha plantado.

En lo que al teatro concierne, importa, de manera particular, su decidida militancia en la lucha por una escena nacional digna y con jerarquía, que sirve para capacitar, sensibilizar y elevar al pueblo, tanto en su condición humana como en los campos del arte y de la cultura. Por eso se encuentra en primera fila en los intentos y experiencias que a este respecto, se producen entre nosotros por los últimos años de la tercera década del siglo, para culminar el tramo con la fundación (30 de noviembre de 1930) del Teatro del Pueblo.

Con su capacidad de trabajo asombrosa y su fuerte temperamento, Barletta logra abrir y consolidar el cauce de renovación teatral por el que habrá de correr, a borbotones impetuosos, la actividad de los escenarios libres que van naciendo a la vera y cobijo del Teatro del Pueblo y lo tienen –con las discrepancias naturales que no se ocultan–, como bandera e incitación. Por su labor sobresaliente –férrea conducta y alto nivel artístico–, ya en su edificio de la calle Corrientes 1530, el Teatro del Pueblo se convierte en una auténtica Casa de las Artes y de la Cultura. Puede asegurarse que por entonces (1937-1943) compone una especie de Facultad de Humanidades muy nuestra y manifiestamente popular, sin exámenes de ingreso ni otorgamiento de diplomas, dado que los "cursos" son abiertos por entero y no finalizan nunca. Larra la nombra Universidad del Teatro del Pueblo. Mucha gente es la que se pone (por primera vez, en ocasiones) en contacto con el hecho teatral, con la música y las artes plásticas, con los libros nacionales y, desde entonces va sintiéndose más exigente. Se está formando un público "distinto", aun dentro de los niveles medios más populares, y esto es lo que se persigue.

Leónidas Barletta es bien conocido como novelista y cuentista extraordinario; como ensayista y expositor teórico-práctico de la escena moderna (*Viejo y nuevo teatro*, 1956; *Manual del actor*, 1961; *Manual del director*, 1969) y, por supuesto, como creador y conductor del Teatro del Pueblo, elenco que inicia el movimiento de escenarios libres que con el transcurrir del tiempo prolifera y se expande a lo largo de todo el país. Por lo común, se desconocen sus inquietudes

y realizaciones de autor dramático. En alguna ocasión confía que tiene escritas diez obras. Lo real es que, al fallecer, deja varios originales sin concluir o revisar, debido a que, aunque la tarea le apasiona, requerido por otras urgencias, carece del tiempo y de la tranquilidad necesarios para retomar lo que tiene empezado apenas, o a medio hacer. Se registran títulos como *Labios cosidos*, *La mortaja no tiene bolsillo*, *Días sin humo* y algunos otros, pero quedan perfectamente individualizadas cuatro de sus producciones teatrales. *Odio*, la primera que, en 1928, casi estrena (pues figura en su programa), el elenco del Teatro Experimental de Arte (TEA). A comienzos de 1933 ofrece con ella una función en privado en el Teatro del Pueblo (cuando se halla en el cuchitril de Corrientes 463), pero finalmente decide no llevarla al público porque, según lo manifiesta al editarla meses después, "su autor y los amigos presentes" convinieron en que el texto carecía de merecimientos para "ocupar el escenario de un teatro de vanguardia". Era la verdad, pero consideramos que teniendo el autor en sus manos todas las posibilidades para estrenar su creación dramática inicial (con cinco años en carpeta, por lo menos), es una resolución que pone en evidencia a un ser íntegro y con un sentido de la responsabilidad poco común.

Ya mucho más cerca, *La edad del trapo* es publicada en 1956. Al año siguiente la presenta el grupo Cincel, en el Taller de Teatro, de Santa Fe, y una década después (1967), llega al escenario del Teatro del Pueblo (en el subsuelo de la Diagonal Norte 943), con la dirección del propio autor. En ese mismo ámbito dirige dos producciones más que le pertenecen. La primera, en 1968, *A las 5.20 de la mañana*; la segunda, en 1974, *¡Sálvese quien pueda!*, que constituye su última puesta en escena, pues fallece el 15 de marzo de 1975, después de pelearle bravamente a una enfermedad que pone su entereza a dura prueba.

Fuera de *Odio*, drama sombrío que ha quedado muy avejentado por expresión y contenido, las demás obras que se conocen muestran a un escritor cuya inquietud social ha ido descorriendo y experimentando las estructuras de una nueva dramática.

En *La edad del trapo*, "trapodrama en tres actos", jugando con habilidad al teatro en el teatro, satiriza el imperio de lo exterior, de las falsas apariencias, del "trapo" encubridor de mistificaciones sociales. En *A las 5.20 de la mañana* resuena, con tonalidades alertantes, el conflicto bélico que destroza a Vietnam. *¡Sálvese quien pueda!* es repuesta como "concienciodrama", es una crítica áspera a la confusión y a la violencia de nuestro tiempo tan peligrosamente deshumanizado.

¡Sálvese quien pueda! vuelve a escena en 1975 por el elenco del Teatro del Pueblo, como homenaje a su autor y director, quien acaba de fallecer. Cuando baja la obra de cartelera, al finalizar la temporada, cesa por completo la labor teatral del grupo pionero, que ha cumplido 45 años de actividad escénica. El local (con dos máscaras típicas de la famosa commedia dell'arte italiana, pintadas por Raúl Soldi, que, desde la misma entrada al subsuelo, y desde lo alto, se encargan de dar la bienvenida al visitante), queda desde ese momento dedicado exclusivamente a galería de arte, en la que exponen nuestros plásticos más significativos.

La cuidada salita y su escenario permanecen a la expectativa y bien dispuestos para continuar en cualquier momento la tarea que le es específica. Existen problemas económicos muy difíciles de resolver, que se agravan por razones de conducta referidas a normas trazadas por Barletta en los orígenes y respetadas celosamente en el desenvolvimiento de la institución, la que en adelante bien podría denominarse, con todos los merecimientos, Teatro Leónidas Barletta.

El presente capítulo fue escrito en 1981. Tras un tiempo funcionando como galería de arte, el ámbito volvió al quehacer escénico.

Primero se llamó Teatro de la Campana, hasta que finalmente pudo recobrar el antiguo y glorioso nombre de Teatro del Pueblo, con el que llega hasta estos días (1999), con la dirección de prestigiosos autores de la escena libre.

a - El hombre de la campana

Su mirada se paseó por el estrecho salón, recorrió los largos y rústicos bancos de madera cuyos herrajes forjará y colocará su amigo y maestro herrero José Luis Menghi, que a ratos perdidos pintaba flores. Contempló el escenario. Era un simple tablado sin candilejas ni concha de apuntador. De verlo, se sonreirían suficientes los empresarios del teatro comercial. ¿Dónde las luces multicolores? Tanta pobreza franciscana les arrancaría, sin duda, gestos de desprecio. ¿Cómo montar un espectáculo en ese cartujano recinto, cubiertas las paredes de arpillera?

El hombre tenía una campana en la mano, igualita al logotipo que le dibujara su amigo Guillermo Facio Hébecquer. Las arpilleras habían quedado bien como elemento decorativo, cubriendo de paso el yeso escandido de las paredes, a las cuales les habían arrancado los mosaicos blancos que denunciaban la antigua existencia de una lechería. Eso era el barracón cuando la Municipalidad se lo concedió graciosamente. "¿Le servirá?", había preguntado irónicamente el funcionario que viniera a cumplir la ordenanza. Un teatro en una lechería. ¡Qué idea loca! Sólo a ese hombre joven, espigado, de melena ondulada, mentón voluntarioso y de ademanes seguros se le podía ocurrir semejante funambulismo. Pero ahora estaba allí de nuevo, acompañando al autor del milagro y un sentimiento de respeto se apoderó de su ánimo. Parecía un teatro, digamos un teatrillo, en fin, pero, ¿quién podía imaginar un paisaje de lechería en ese ambiente de iglesia presbiteriana?

...Ese barracón se hallaba a trasmano, fuera del circuito de los peatones azotacalles. Corrientes al 400 –465 para ser más precisos– no era el emplazamiento indicado para un centro de diversiones.

Allí moría la noche de Buenos Aires, allí soplaban con fuerza los vientos cruzados que venían del río inmóvil. ¿Dónde conseguir el auditorio, a los leales, a los fieles del arte? Corrientes era angosta aún, bajo su subsuelo trabajaban las piquetas y los trépanos de los anónimos polacos contratados para el sute del Lacroze. Era una melopea de martillos, como si la tierra temblase. Diez cuadras más allá, hacia Callao, todo era trasiego y movimiento. Pero aquí la vida era como un hilo de agua pronto a desdibujarse. El hombre aferraba su campana, confiado y exultante. Vendrán, sí, estoy seguro. El espectáculo va a comenzar. Dos muchachos le ayudan a colocar el cartel: Teatro del Pueblo. Y en letra cursiva y temblorosa la frase de Goethe: "Avanzar sin prisa y sin pausa, como la estrella". El hombre observó la fijación y se sintió satisfecho. En la cartelera lucía un pregón: *El humillado*, 1 acto de Roberto Arlt. "Pasen, señores, el espectáculo va a comenzar. Venga usted por sólo una moneda".

Y el hombre espigado, de ojos de mirar profundo, hizo sonar el badajo estrepitosamente sobre el bronce. Los ecos se multiplican en ondas hasta el Maipo, hasta el Buenos Aires, hasta el centro mismo de la noche porteña, en la zona de la perdición, como decía el poeta Calou. ¿Quién toca esa campana que parecen miles de campanas? ¿Quién turba la placidez nocturna, las confidencias del café? Parece que hay un incendio. No, es un suicida en la cornisa. Es la Ambulancia de la Asistencia. Son los bomberos. Los curiosos peatones se fueron desplazando Corrientes abajo, hacia el río. El redoble iba in crescendo como en un galope de tropilla desbocada, en un final a toda orquesta. "Pasen, señores. Por sólo una moneda. Pasen, señores". Y la campana redoblaba en las manos poderosas.

–Che, ¿quién es ese tipo? ¿Qué vende adentro?

–Es un museo de fenómenos.

–Otra Flor Azteca.

–¿Darán empanadas?

Chirriaron las vías al paso del Lacroze. Toda la calle temblaba. Y la campana no cesaba de lanzar su convocatoria.

–¿Entramos?

Un hombre alto, un mechón de pelo sobre la frente, la mirada sobradora, la ceniza desparramada por la solapa del sobretodo, se acercó al campanero:

–Che, Leónidas Barletta, parece que responde la gilada –dijo arrastrando cadenciosamente las palabras.

–Callate, Roberto Arlt, no me vengas a espantar la clientela.

Y al ver que una pareja de jóvenes miraba al interior sin decidirse, los tomó cordial y firmemente del brazo y los introdujo en la magia del teatro.

–El espectáculo va a comenzar. Pasen, señores. Por sólo una moneda.

RAÚL LARRA

Leónidas Barletta, el hombre de la campana

Ediciones Conducta, Buenos Aires, 1978

b - Pablo Palant

Pablo Palant (Pablo Tischkovsky Palant, 1914-1975), cursa las materias de abogacía en momentos en que el Teatro del Pueblo bajo la dirección de Leónidas Barletta, desarrolla su tarea artístico-cultural en la calle Corrientes 1530. Vive frente a la popular sala, además, y, atrapado por el nuevo cauce vivo que se abre para nuestra dramática más joven, alterna los estudios con las cada vez más frecuentes noches de funciones, ensayos y polémicas acaloradas e interminables sobre teatro. Cuando recibe el título de abogado (que guarda bajo siete llaves y olvida pronto por

completo), ya ha cumplido varias experiencias decisivas para su orientación. En 1938 estrena la obra que lo inicia, *Diez horas de vida,* en las sesiones polémicas del Teatro del Pueblo; al año siguiente obtiene, con *Jan es antisemita,* el primer premio del concurso organizado por el Teatro Juan B. Justo y, finalmente, ese mismo año (1939), participa con entusiasmo en la fundación y puesta en marcha del Teatro La Máscara (nombre que propone y defiende hasta imponerlo), que se afinca en un destartalado local municipal, situado en la calle Moreno 1033. El lema que ostenta el grupo por entonces es "El teatro no es un templo, es un taller". Años después será cambiado por el de "Con los ideales de Romain Rolland".

Palant se dedica por entero a su pasión por la literatura y el teatro. Es periodista de trazo rápido y despatarrado hasta lo taquigráfico, o tecleo seguro y veloz pero siempre profundo, conceptual; traduce obras notables dentro de los géneros más diversos: novela, estudios, ensayos y, por supuesto, teatro (le pertenece la primera traducción que se conoce en nuestro medio de *Esperando a Godot* de Samuel Beckett). Es crítico agudo, razonante, severo, seguido y respetado por la seriedad de sus juicios; director de escena completo (formado bajo la tutela de Ricardo Passano, en La Máscara); maestro con sensibilidad y sapiencia, en teatro y humanidades, posee un lenguaje rico y muy bien articulado (cabe destacar su trabajo sobre *El texto dramático,* de 1968); escribe cuentos sigulares y es hombre notable en los quehaceres creadores del cine, la radio y la televisión. Aunque, sobre todas las cosas, es un desazonado autor dramático.

Con un gran padre como Ibsen y una presión menor, pero igualmente fuerte en su tiempo, como la de Lenormand (claves sustanciales y precisas), se observan en la obra dramática de Palant varias líneas sobresalientes. Indicaremos tres de ellas, muy someramente: la primera se descubre al recorrerse cronológicamente su repertorio, integrado por una veintena de obras originales, y es la crítica que realiza desde actitudes éticas ante el ser humano y la sociedad *(La huida, Jan es antisemita);* la segunda muestra la inquietud por el conflicto, tan añejo y renovado, entre padres e hijos, y que el autor lleva mucho más allá del simple enfrentamiento generacional y alcanza planos de comportamiento y conducta *(Los días del odio)* y, ya dentro de la tercera línea sobresaliente, el desencuentro en el amor, que conduce a la angustia, a la deseperación y el drama *(El amor muerto, El ángel cruel,* y, primordialmente, *La dicha impía,* que merece el Premio Argentores 1954-1956).

En *Tragedia y culpa,* ensayo penetrante y meduloso, Palant señala que "la tragedia nace de la imperfectibilidad del ser humano, siempre que la perfección sea

su destino". Establece que la criatura humana tiene o no conciencia de lo que destruye, pero, en ambos casos, el desenlace es siempre doloroso y, en ocasiones, trágico. Lo anotado son facetas mayores de un espectro muy amplio que posee expresiones particularizantes y, también, sendas que se superponen, sin alterarse por ello las características que les son propias. En *El cerco* (1950), una de las piezas fundamentales de Palant, los desencuentros amorosos se suceden y entrecruzan hasta convertirse en una "tragedia de adolescentes", cuyo clima espeso y desbordado de anhelos y frustraciones recuerda, sin semejarse, por cierto, pues otras son las propuestas y distintos los alcances, a los seres desazonados de *El mal de la juventud* de Ferdinand Bruckner. Otros títulos de su repertorio son *María de los dos, Felisa fea, El dedo gordo* (comedíeta musical con curiosa intencionalidad, pues capta un alto en la travesía que va desde el mono a Dios), *Serenata para trombón y amor, El trompo, Ojo, que vienen,* etc.; varios juegos dramáticos como *El testamento, El piano.* El último estreno importante de Palant es *El escarabajo,* drama en dos actos que en 1959 anima el elenco del Teatro Nacional Cervantes, bajo la dirección de Orestes Caviglia, y es laureado con el Premio Nacional de Teatro correspondiente a ese año. En esta obra vuelve a replantearse el problema acuciante de la conducta del hombre, de la lealtad consigo mismo y con sus ansias de libertad. Uno de los personajes, Carlos, encomia la terquedad y el tesón del escarabajo al luchar sin desmayo por su vida –contra la montaña de arena que amenaza sepultarlo–, hasta salir airoso. Reflexiona: "Si el escarabajo puede, sólo porque no quiere morir, ¿cómo no van a poder los hombres, que tienen alma y un destino?". Esta es la esencialidad trascendente de la dramática atormentada, razonante y en carne viva de Palant. Luchador del teatro independiente, en todos los niveles, figura ya como uno de los autores más significativos de la escena nacional. Colocamos ahora el recuadro porque Pablo Palant parte de la primera etapa de la escena libre, en la que se destaca plenamente, y aunque siga participando en los ciclos posteriores y llegue con su obra hasta el escenario del Teatro Nacional Cervantes.

c - Aurelio Ferretti

La presencia de Aurelio Ferretti (1907-1963) queda registrada en los intentos por crear un teatro de arte que hacia 1929, realiza el elenco de La Mosca Blanca, formado en la Agrupación Cultural Anatole France. En 1936 es actor en el Teatro Juan B. Justo y, cuatro años después (1940), figura como ayudante de dirección de

Francisco Madrid, a cuyo cargo se encuentra, en esa temporada el cuadro escénico aludido. Por entonces integra Tinglado Libre Teatro como director e intérprete. A su conducción se debe, por ejemplo, la excelente puesta en escena que el conjunto ofrece, en 1945, en el antiguo teatro Apolo, de *El gigante Amapolas,* la sorprendente sátira política debida a Juan Bautista Alberdi, y en la que Onofre Lovero caracteriza, de manera memorable, al caricaturesco Mayor Mentirola de la petipieza. Algo más de una década después, Ferretti es uno de los directores del brillante elenco oficial de radioteatro denominado *Las Dos Carátulas*, de Radio Nacional, cargo que desempeña hasta su fallecimiento. Aurelio Ferretti es uno de los autores que se destacan en la etapa inicial de la escena libre y, como en el caso de Pablo Palant, sigue produciendo y estrenando en años posteriores y, en 1958, se conoce la pieza más representativa de su teatro: *Farsa del cajero que fue hasta la esquina,* animada por Nuevo Teatro, grupo prestigioso que dirigen Alejandra Boero y Pedro Asquini. Ferretti se inicia como autor en *La multitud*, que en 1937 obtiene Mención Especial de la Comisión Nacional de Cultura y, al llegar al escenario en 1945, dirigida por el nombrado Onofre Lovero (quien está dando los primeros pasos en una función que hoy lo tiene como maestro), es recibida jubilosamente por la crítica especializada. Se trata de una sátira social de largo aliento e intención ejemplarizante en la que el autor transita por uno de los carriles más originales de la escena moderna, mientras procura la creación de un teatro de masas.

Luego de esta primera obra, Ferretti orienta decididamente sus creaciones y, con el transcurrir de los estrenos, se convierte en el farsista por excelencia de la escena libre (labor que se diferencia, sin entrar en confrontaciones que no caben, de las "farsátiras" tan celebradas de Agustín Cuzzani). El teatro de Ferretti contiene una crítica social afilada. Trama con ingenio y su acento es incisivo pero risueño. Su preocupación mayor, casi una constante, estriba en el planteo y replanteo de lo justo y lo injusto. Demuestra una inquina especial, articulada con juegos zumbones, contra quienes se valen de "la dama de los ojos vendados" para burlarse de la justicia con el amparo de las leyes. Esa intención satírica trasciende de *Farsa del héroe y el villano, Bertón y Bertina, Bonome, Fidela* y, muy particularmente, *Farsa del cajero que fue hasta la esquina*, ya nombrada. En esta última obra se indica que la justicia "tiene los ojos vendados, no para mayor equidad, sino para jubileo de los tramposos", y que la tarea principal de los jueces no es la de hacer justicia, sino y simplemente, la de "administrar condenas", según códigos que se manejan con numerosas artimañas y total desparpajo. El autor es un ser ético que no queda en las "faltas", que son meras

consecuencias, y quiere llegar hasta los orígenes que se encuentran en las fallas de un sistema que sirve y favorece no a los más justos, sino a los más picaros y "vivos".

Ferretti domina con acierto y rara precisión los resortes de un género sumamente difícil, pero sustancioso y de rancia estirpe teatral. Por eso ama a Molière, en lo clásico, y le apasiona Jules Romains (el de *Knock o El triunfo de la medicina*), en lo moderno, y se deleita y goza con las alegres y punzantes farsas medievales francesas, tan ricas de zumos populares. Otros títulos de su teatro, tan característico hasta constituir un estilo, son *Las bodas del diablo, Farsa de farsas, La cama y el sofá, ¡Pum... en el ojo!, El Café de Euterpe,* etc. Raúl H. Castagnino, en el estudio esclarecedor que sirve de prólogo a la edición de cinco de sus obras, sintetiza: "La presencia de Ferretti en el ámbito de los teatros independientes significó la sonrisa, el aire fresco que oreó sobrecargas intelectualistas". Es la verdad. Muchos de nuestros autores fatigan con su seriedad y, sobre todo, con su pesadez, y Ferretti se propone demostrar que el espectador puede ir al teatro independiente también a reír, a divertirse, a disfrutar, sin temor a bastardeos ni menoscabos de ninguna índole. Y lo logra. Porque detrás de las travesuras y las piruetas que dibujan sonrisas o arrancan carcajadas, aflora el respeto y la honda preocupación que el autor siente por el ser humano. A comienzos de 1963, desde la cama del hospital en el que se asiste, herido ya de muerte y sin escape posible, Ferretti sigue componiendo tramos y manejando muñecos. Descubre, a través de su propio cuerpo tan martirizado, que las ciencias médicas se parcelan en especialidades que no siempre se coordinan y conjugan, y, por momentos, hasta parecen pertenecer a campos enemigos y batallan entre sí. Ante esta situación, tan colmada de dolor y desasosiego –dolor de carne y desasosiego del espíritu–, Ferretti imagina una obra que habrá de llamarse, pues hasta tiene el título, *Farsa del sabio y el lego.* Trata del desamparo total en que se halla un indefenso lego, que se debate entre las manos poderosas de los altos sabios que todo lo teorizan y dominan, pero no son capaces de dar con la clave simple pero exacta, para que el enfermo pueda sanar y seguir viviendo. Va a ser una sátira risueña y pícara, seguramente, pero en la que, por todo lo que el autor está padeciendo, se harán algunas muecas que, aunque sean leves expresen en ese trazo el destino doliente, hasta lo trágico, del ser humano; de ese pobrecito ser humano, tan desvalido, como él mismo se siente. No le dieron tiempo para escribirla. Pero por su espíritu siempre levantado por los hermosos sueños de justicia que tanto le inquietaran y por lo mucho que ya había realizado (tarea empinada y digna, cumplida a fuerza de pasión y conducta) merece este recuadro.

d - El teatro de Roberto Arlt

Cronología

1931 *El humillado* capítulo de la novela *Los siete locos*, en el Teatro del Pueblo, con adaptación escénica y dirección de Leónidas Barletta.

1932 *300 millones*, pieza en un prólogo y tres actos, el primero dividido en tres cuadros. Teatro del Pueblo. Dirección de Leónidas Barletta
Prueba de amor, "boceto teatral irrepresentable ante personas honestas". Texto publicado acompañando *300 millones*. Editorial Bañó.

1934 Escenas de un grotesco, publicado en la revista literaria *Gaceta de Buenos Aires*.
Un hombre sensible y *La juerga de los polichinelas*. Escenas publicadas en los suplementos literarios del diario *La Nación* capitalino.

1936 *El fabricante de fantasmas*, comedia dramática en tres actos, estrenada en el teatro Argentino por la compañía de Milagros de la Vega y Carlos Perelli.
Saverio el cruel, comedia dramática en tres actos. Teatro del Pueblo, con dirección de Leónidas Barletta.

1938 *La isla desierta*, burlería en un acto. Teatro del Pueblo. Dirección de Leónidas Barletta.
La fiesta del hierro. Drama en tres actos. Teatro del Pueblo.
Dirección de Leónidas Barletta.

Al fallecer Roberto Arlt en 1942 dejó sin terminar *El desierto entra a la ciudad*, farsa dramática en cuatro actos que, una década después, 1952, llegó a escena en el teatro Regina. Asimismo en 1964 el Teatro del Pueblo, siempre bajo la dirección de Leónidas Barletta, puso en escena *La cabeza separada del tronco*, espectáculo compuesto con bocetos y tramos de un posible "grotesco" que Arlt tendría entre manos y no logró terminar.

el teatro independiente (II)

capítulo 15

Reubicación

La etapa inicial de los escenarios libres, que nace a fines de 1930 y se pone en marcha en marzo de 1931 con la presentación del Teatro del Pueblo, se clausura en 1943 por las razones que ya han quedado enunciadas. El nuevo ciclo abarca desde esa fecha (aunque el verdadero comienzo lleve a algo más de un lustro después, 1949, y ya se verá por qué), hasta finalizar la sexta década del siglo.

Si los últimos años del período anterior han sido de tensión y de resquebrajamiento, tanto en lo político y económico como en lo institucional, y se desemboca en la crisis, en el nuevo lapso (1944-1960) se producen fuertes transformaciones en el país. Tienen mucho que ver en ello el desarrollo de la Segunda Guerra Mundial que culmina con la invasión de Europa por las fuerzas aliadas (1944) y las bombas atómicas lanzadas sobre Hiroshima y Nagasaki (1945), que rubrican la derrota del nazi-fascismo. Pero resultan fundamentales los sucesos políticosociales internos que se encadenan a partir específicamente del 17 de octubre de 1945, fecha en la que Juan Domingo Perón, con influencia cada vez mayor en la marcha del gobierno revolucionario que integra, es consagrado por el pueblo como líder indiscutible. Desde ese momento se requieren categorías distintas para analizar y confrontar los hechos que se encarrilan hacia una política con marcado tinte paternalista y basada en un populismo muy bien alentado y debidamente articulado. Hasta que por el desgaste del aparato gubernamental y por otros motivos tal vez más fundamentales, se empieza a perder lucidez, se equivoca el rumbo y, al no poder superarse presiones politicoeconómicas muy poderosas, se produce un nuevo golpe militar y la República vuelve a estar al borde del precipicio. En 1958 se retorna al régimen constitucional y llega al gobierno Arturo Frondizi, quien el año anterior tuviera serias discrepancias con la dirección de la Unión Cívica Radical, hasta entonces su partido, formando su propia agrupación política. Pero en el triunfo tienen mucho que ver los pactos que ha debido concertar con las más altas autoridades del peronismo el que, convertido en una masa enorme y bullente que se extiende por todo el país, despierta las

ambiciones y apetencias de los más variados sectores políticos, que procuran su captación y apropiación por todos los medios. Paralelamente se trata de contener la fuerza tremenda de esa multitud que se encuentra inserta de pronto en una realidad política que le corresponde, pero que ha quedado un tanto enceguecida y como a la deriva, por no haberse podido o sabido encauzar sus energías. Lo cierto es que a diez años de tener las barras de oro bloqueando los pasillos del Banco Central (según se proclama), las "villas de cartón" y otros eufemismos que se utilizan para nombrar la más triste miseria popular que puede vivirse, rodean agresivamente, aun en su pasividad, el ejido capitalino. Se acentúan y aceleran las contradicciones mientras el ministro de Economía de turno establece que existen en el país seis millones de pobres (una tercera parte que alarma) y pide a esos necesitados de todo, un nuevo esfuerzo para poder "pasar el invierno", en espera anhelante de una primavera social que no podrá llegar nunca, pues el gobierno constituido es una vez más derrocado por un golpe militar. Pero se trata ya de otra historia que corresponde a la entrada de la nueva década (la de los años sesenta), y por ello pertenece a otro clima social que llegará a escena a su tiempo.

Lo esquematizado importa para entender mejor el tramo de nuestro teatro independiente en el que predomina la crítica social y en el que se idealiza la lucha por la libertad y la justicia (sin caerse en sectarismos políticos), o se hace la burla, hasta llegarse a la sátira, a través de personajes o de situaciones grotescas. Hay autores, asimismo, que rescatan héroes y actitudes relevantes de las etapas de liberación de nuestra propia historia, o la del continente, y aun recurren a testimonios de las épocas clásicas para dramatizarlos como hechos aleccionantes. Sucede, y así lo entendemos, porque hasta valiéndose aun del absurdo, el teatro no es tanto un espejo fiel y detallado de la realidad circundante, como la condensación esencializada del vivir del ser humano dentro de la sociedad que integra y conforma, aunque no siempre se sienta cómodo ni de acuerdo con ella.

La etapa

La primera etapa del teatro independiente, que en el aspecto autoral puede quedar sustanciada con la labor de Roberto Arlt, se cumple a fuerza de

entrega, de tesón, de fervor, de apasionado espíritu romántico. No existe exageración en los términos. Sin embargo, y ya en plena marcha, se va advirtiendo que, además de todo aquello, tan necesario, se requieren mayores exigencias no en el nivel de las obras que se ofrecen (de autores nacionales o extranjeros), en lo que se tiene gran cuidado, sino en lo que concierne a su representación, al espectáculo en sí que se ofrece.

A comienzos de 1943, Pablo Palant, que tanto bregara desde todos los puestos del movimiento, escribe un artículo muy agudo y valiente que titula "La crisis de los teatros independientes". Ya en lo referido a los logros, desde el punto de vista artístico, expresa que los problemas que se presentaron habían sido resueltos "con la mejor buena voluntad pero con escasa aptitud y, si en un principio todo ello iba envuelto en el halo romántico de su nacimiento, llegó un momento en que la intención no podía disculpar la falta de aptitudes". Puntualiza con severidad: "La falta de actores capacitados, por ejemplo, hizo que se aceptaran elementos entusiastas y dueños de una gran voluntad que, por desgracia, no iba aparejada a similar capacidad escénica". Concluye: "Se ha llegado ahora a un momento crucial, en que hay que adoptar nuevos métodos de lucha y adaptarse a una realidad que no es, de ninguna manera, la de hace diez años". Planteo cabal y penetrante. Por eso el nuevo ciclo, aparte de otras calidades que lo caracterizan, según se irá viendo, sobresale por el empeño de capacitación que se observa en sus elementos y que, en definitiva, es lo que permite la afirmación y profundización de la escena libre. En esta etapa se ponen en práctica orgánicamente (pues ya existían de manera aislada y circunstancial) las escuelas de teatro dentro de los distintos grupos, por lo común nuevos, que llegan a la lucha advertidos de esas carencias. Ya veremos quiénes son los que, sin desdeñar lo ya conseguido, que es mucho, empiezan a colocar las cosas en su lugar y como es debido.

Otra vez La Máscara

La Máscara se encuentra otra vez en el comienzo mismo de esta segunda etapa, aunque no ya con don Ricardo Passano al frente. A este director y maestro lo hallamos en 1947 dirigiendo *Despierta y canta* de Clifford Odets, en Obra Teatro Libre; en 1953 repondrá *Volpone* de Ben Jonson, en ATLA y

volveremos a descubrirlo al frente de La Máscara cuando en 1955, ya en su sede del antiguo teatro Colonial (Belgrano esquina Paseo Colón), lleva a escena, con todo éxito, *El centroforward murió al amanecer* de Agustín Cuzzani y dos años después ofrece, allí mismo, una versión excelente de *Barranca abajo* de Florencio Sánchez.

La Máscara importa ahora por un doble suceso que se refiere, de manera precisa, al año 1949. El primero es que ese año, y en su salita ubicada en los altos de Maipú 28, esquina Rivadavia, Pedro Doril y Carlos Gorostiza dirigen la primera obra de este último, *El puente*, de cuya importancia baste decir que se la considera como el hito fundamental del nuevo período que cumple el teatro independiente, por los valores dramáticos en sí y por el eco popular que obtiene, por primera vez en forma tan entusiasta, un autor nuestro de la escena libre. El segundo suceso es que Alejandra Boero y Pedro Asquini que se separan de La Máscara, fundan de inmediato Nuevo Teatro y se presentan, ese mismo año, con un espectáculo que prefieren no tomar en cuenta, por lo fallido (*La puerta de sal* de Clara Giol Bressan). Desean empezar a contar desde mediados del año siguiente, es decir, al estrenar sobre el mismo tabladillo de Maipú 28, que ahora han arrendado, *El alquimista* de Ben Jonson. A partir de ese momento Nuevo Teatro, que en 1953 se organiza como Cooperativa de Trabajo Limitada, se convierte bajo la dirección de Alejandra Boero y Pedro Asquini, en uno de los puntales más aguerridos y mejor capacitados de la nueva etapa.

Elencos y particularidades

Los conjuntos que se van agregando a los ya registrados son muchos. En algunos se observan los lineamientos básicos que caracterizaron la primera etapa, vale decir: la brega por un teatro popular de elevado nivel artístico, en el empeño de dignificar nuestra escena.

El Teatro IFT (Asociación Israelita Argentina Pro Arte) es un grupo que parte y está dedicado a su colectividad desde que se forma en 1932, aunque con otro nombre. Sin embargo pronto se incorpora al movimiento de teatros independientes y si bien sólo empieza a representar en nuestro idioma al iniciarse la segunda mitad de la década del cincuenta, mucho interesa su labor

al llevar a escena obras muy significativas de autores nacionales. Lo testimonian el estreno absoluto en 1947, en yiddish, de *Cuando aquí había reyes* de Rodolfo González Pacheco, dirigida por Armando Discépolo; la versión, siempre en yiddish, en 1953, de *Madre tierra* de Alejandro E. Berruti en traducción de O. Dragún y dirección de C. Perelli y M. de la Vega; ya más cerca y en castellano (1960), el estreno de *Alto Perú* de Andrés Lizarraga, conducida por Alejandro Oster. El IFT importa asimismo, y mucho, por el aporte que hace a nuestra escena de intérpretes notables, como lo son Jordana Fain, Marta Gam, Cipe Lincovski, Elita Aizenberg, Ignacio Finder, Meme Vigo, Max Berlíner, Alejandro Oster, entre tantos otros.

Roberto Pérez Castro, que se forma en el Teatro Juan B. Justo, como ya se señaló oportunamente, al desaparecer aquel núcleo crea en 1944, y dirige, el Teatro Libre de Buenos Aires, en el que colabora activamente Roberto Aulés. En 1950, al cesar las actividades del conjunto anterior, Pérez Castro funda el Teatro Estudio y en su tercera temporada (1953) estrena la primera obra de Atilio Betti, *Farsa del corazón.*

Ya se irá aludiendo, aunque sea al pasar, pues la cantidad es fabulosa, a otros elencos que participan por entonces en el movimiento, que posee un rotundo carácter nacional por su dispersión y alcances, ya que ahora, para no desviarnos, es preciso nombrar y referirse, en breves parágrafos, aunque merezcan un desarrollo más particularizante, a los grupos que con los ya nombrados (La Máscara y Nuevo Teatro, y sin olvidar por cierto el Teatro del Pueblo fundador), se encuentran al frente de la segunda etapa. Faltarían ser nombrados el IAM (Instituto de Arte Moderno), OLAT (Organización Latinoamericana de Teatro), el Teatro Popular Fray Mocho y Los Independientes.

Nuevo Teatro

Cuando en 1960 Nuevo Teatro hace un alto, sin descansar, por cierto, para celebrar con alborozo los primeros diez años del conjunto, edita un libro, profusamente ilustrado, en el que quedan registradas las actividades, cumplidas en la década. Como para entrar rápidamente en materia, el artículo inicial se titula: "Tiempo de combate". Allí se expresa: "Nuevo Teatro existe por la firme

voluntad de trabajo de quienes lo integran. Y por su confianza en la potencia civilizadora del teatro". En la nota siguiente (que transcribimos íntegra aparte), Alejandra Boero y Pedro Asquini, en sus funciones de fundadores y directores de la agrupación manifiestan: "Luego de casi veinte años de militancia en el movimiento teatral independiente argentino hemos aprendido duramente que 'hacer teatro' no es un privilegio, y si lo fuera se adquiere trabajando y estudiando y además trae consigo una pesada responsabilidad social". Reconocen: "La enseñanza fundamental de nuestro oficio y de nuestros deberes la hemos recibido del viejo y querido maestro don Ricardo Passano". Añaden: "De Leónidas Barletta y su Teatro del Pueblo hemos tratado de adoptar la tenacidad, la incansable continuidad en el esfuerzo, la disciplina y la consecuencia con los propios principios". Se da fe de las nuevas enseñanzas recibidas y puestas en práctica, ampliando las miras primitivas: "Reconocemos además como maestros e inspiradores de la obra realizada, a Andrés Antoine, en la celosa defensa de nuestra independencia institucional y artística; a Romain Rolland, por su ideario de teatro popular, espíritu de lucha y profunda confianza en los valores del hombre; a Stanislavski, por su permanente y exitosa búsqueda de una técnica teatral nacida de la auténtica realidad de la vida". El texto sigue, pero ya está dicho casi todo. Lo demás es trabajo.

Debe destacarse el empeño constante de Nuevo Teatro por ofrecer, entre las obras de un repertorio universal, clásico y moderno, perfectamente seleccionado, las creaciones de nuestros autores, que es lo que ahora importa, más allá de los méritos de una labor total, siempre descollante. Juan Carlos Ferrari estrena *Ese camino difícil*; Patricio Sosa, *Amero*; Wilfredo Jiménez llega con *Pasión de Florencio Sánchez*; Aurelio Ferretti revalida todos sus títulos de farsista estupendo con *Farsa del cajero que fue hasta la esquina*; Agustín Cuzzani ofrece su insólita "farsátira" *Los indios estaban cabreros*, y Juan Carlos Ferrari vuelve a escena con *Las nueve tías de Apolo*, "comedia para sobrinos" ejemplar. Todo esto, y mucho más, en el primer decenio, es decir, hasta 1960.

Después de haber actuado las dos primeras temporadas en los altos de Maipú 28, Nuevo Teatro ocupa durante largos años un amplio galpón en Corrientes 2120. En 1953, procurando ampliar sus actividades, alquila el teatro Patagonia (Montevideo 361, que luego pasará a llamarse Joaquín de Vedia). En 1958, mientras mantiene su sede en Corrientes 2120, toma otra sala para estrenar *Los indios estaban cabreros* de Cuzzani. Es en su galpón de la

calle Corrientes que estrena *Farsa del cajero que fue hasta la esquina* de Ferretti y, el mismo año, *Las nueve tías de Apolo* de Ferrari. Al tener que abandonar este local, pues va a ser demolido, Nuevo Teatro se traslada, en 1961, al subsuelo de la Galería de las Américas (Suipacha 927) y allí, corriendo todos los riesgos, construye una modernísima salita teatral que se inaugura en abril de 1962 (y se conocerá como Sala Planeta). En 1966, finalmente, y enfrentando una aventura mucho más riesgosa que la anterior, Nuevo Teatro inaugura el ámbito, especialmente preparado, en la galería Nuevo Apolo (por hallarse en donde estuviera el antiguo y legendario teatro Apolo, Corrientes 1388), sala que el conjunto debe abandonar en 1970, debido a serias desinteligencias internas y fuertemente presionado por obligaciones de carácter económico. En esa hermosa sala teatral que fuera el gran sueño de los animadores de Nuevo Teatro, posteriomente empezó a funcionar un cine.

El elenco tan batallador de Alejandra Boero y Pedro Asquini (que ha elegido en alguna ocasión como lema: "Cuando se es joven, se debe ser joven hasta el final..."), se disuelve, y si Nuevo Teatro se encuentra en los pasos iniciales de la segunda etapa, la fundamenta y su ejemplo sirve de orientación y brinda fuerzas a los grupos independientes de todo el país.

Su desaparición no sólo clausura una etapa brillante (allá por 1970), sino que pone también un broche final muy amargo a la trayectoria ideal, siempre empinada, del movimiento que por esos tramos va perdiendo vigor en la Capital Federal, hasta casi desintegrarse. Es lo que trasciende de una visión superficial. Ahondando en el tema se descubre que, a pesar de todo, Nuevo Teatro, con su brega, ha cumplido por entero con lo que había proyectado en su fundación, y que, en definitiva redunda en la elevación, en todos los niveles, de nuestra escena.

Alejandra Boero y Pedro Asquini son dos elementos preciosos del teatro argentino, nacidos y conformados por la escena libre. Los dos ingresan en La Máscara separadanente el mismo año de 1941. La Boero aparece por primera vez en *En algún lugar* de Ernesto L. Castro y Asquini empieza como utilero y tiene a su cargo un papel sin letra en *La noria* de Elías Castelnuovo. La capacidad, la sensibilidad, la tenacidad y la conducta de ambos artistas los lleva a ser directores con firme sentido moderno e intérpretes sobresalientes, a la vez, de los espectáculos que ofrece Nuevo Teatro durante dos décadas brillantes. A su vera se destacan, asimismo, otros elementos de gran importancia, que

aportan su valía al elenco o se forman en él. Son muchos los que han pasado por los distintos escenarios de Nuevo Teatro, pero se hace necesario nombrar a Tomás Migliacci, Héctor Alterio, Nelly Tesolín, Esther Ducasse, Elsa Berenguer, Onofre Lovero, Martín Romain, Norma Bacaicoa, Juan Carlos Puppo, Carmen Luciarte, Oscar Matarrese, Carlos Gandolfo, Carlos Pugliese, Walter S. Correa, Isidro Fernán Valdés, Emilio Losada, Sergio Corona, Jorge Mayor, Walter Soubrié y recordar escenografías de Antón, Oski, Federico Padilla, Saulo Benavente, Guillermo de la Torre, Beatriz Grosso, Ponchi Morpurgo, etcétera.

En la puesta en escena de obras han intervenido, además de los directores nombrados, Conrado Ramonet, María Escudero, Enrique Pinti, Jorge Hacker, entre otros.

IAM
(Instituto de Arte Moderno)

Si bien en las motivaciones y desarrollos iniciales de los teatros independientes (Teatro del Pueblo, Juan B. Justo, La Máscara), se observa una intencionalidad que se hace constante y tiene su basamento en la popularización de un teatro de jerarquía, pronto asoman, al promediar la segunda mitad de esa primera etapa, núcleos (La Cortina, Espondeo) a los cuales se ve trazar y seguir una segunda línea mayor, también caracterizante, en la que prevalece la frecuentación de la mejor dramática universal contemporánea, y aun ofrecer espectáculos sobre textos de la vanguardia escénica más avanzada.

El IAM, que se funda a mediados de 1950 brega tenazmente, a lo largo de más de una década, siguiendo aquella segunda línea mayor aludida, y la tarea que cumple es en verdad sobresaliente. Los fundadores son María Antonieta de Moroni y Hernán Lavalle Cobo; el grupo se instala en el amplio recinto de los fondos de una galería de exposiciones, en Florida 659. La orientación artística queda demostrada, de manera fehaciente, por las obras que se inscriben en sus carteleras. Algunos títulos pueden ser: *Anfitrión 38*, de Giraudoux; *Nuestro pueblo*, de Thorton Wilder; *Antígona*, de Anouilh; *Esquinas peligrosas*, de Priestley; *Muertos sin sepultura*, de Sartre; *Lo que no fue*,

de Coward; *Poof*, de Salacrou; *Las brujas de Salem*, de Arthur Miller; entre otras muchas creaciones, siempre altamente representativas del teatro contemporáneo, y en las que no faltan autores como Luigi Pirandello, Albert Camus, Eugene Ionesco, etc. Se eligen siempre textos de excelente nivel y las versiones poseen justeza y sentido moderno. Se echa de menos, y debemos lamentarlo, una preocupación por el autor nacional, pero la tarea que cumple es un aporte válido para el logro de una cultura teatral, si no con resonancias populares, sí dirigida y bien recibida por los niveles medios de nuestra población.

En las primeras puestas en escena del IAM participan varios directores (Julio Vier, Alberto D'Aversa), pero el conductor al que se asocia de inmediato el elenco es Marcelo Lavalle, quien se encuentra a su frente durante muchos años y, además de su probada capacidad como director (ha tenido a su cargo el Teatro de Arquitectura), es maestro de intérpretes.

En los distintos repartos del IAM intervienen las actrices Violeta Antier, Hilda Suárez, Mercedes Sombra, Lydé Lisant, María Elina Rúas, Marcela Sola, Beatriz Bonet, Idelma Carlo, Norma Aleandro, Susana Fernández Anca, María Principito, Lola March, y los actores Ignacio Quirós, Duillo Marzio, Jorge Rivera López, Jorge Petraglia, Emilio Alfaro, Hugo Caprera, Pedro Luciarte, Leal Rey, Eduardo Espinosa, David Cureses, Eduardo Nóbili, entre otros muchos con bien ganado prestigio en nuestra escena. Las escenografías pertenecen a Héctor Basaldúa, Juan Batlle Planas, Hernán Lavalle Cobo, Carlota Beitía, Saulo Benavente, Clorindo Testa, etc.

OLAT
(Organización Latinoamericana de Teatro)

Alberto Rodríguez Muñoz (1915), poeta, periodista, crítico, creador de varias publicaciones teatrales, formador de intérpretes y autor (como dramaturgo se destaca muy especialmente en 1962, al estrenar *El tango del ángel*, bajo su dirección), funda OLAT a fines de 1950. Además de Rodríguez Muñoz en la conducción de los elencos de OLAT participan Jorge C. Lavelli y Yirair Mossián. De los espectáculos con obras nacionales que se ofrecen son de destacar *En familia* de Florencio Sánchez, con dirección de Lavelli y *Tres*

jueces para un largo silencio de Andrés Lizarraga, llevada a escena por Mossián. En lo que respecta al repertorio extranjero, deben registrarse *El acusador público* de Fritz Hochwälder, dirigida por Mossián y, muy particularmente, *La gaviota* de Anton Chéjov, en una muy cuidada versión debida a Rodríguez Muñoz (como actor y director), que queda en nuestro medio como un ejemplo de realización chejoviano. OLAT se presenta en varias salas y en los repartos se registran los nombres de Lía Gravel, Velia Chaves, Adelma Lago, el nombrado Lavelli, Salo Vasochi, David A. Tonelli, Juan Esparrach, entre otros muchos intérpretes.

Fray Mocho

El grupo queda así perfectamente denominado, pero el nombre completo es Centro de Estudios y Representaciones de Arte Dramático, Teatro Popular Independiente Fray Mocho. Este núcleo realiza un aporte de mucha significación –tanto teórico como práctico–, al movimiento de escenarios libres. El aglutinante y conductor es Oscar Ferrigno, pero en la fundación se encuentra rodeado de Esther Becher, Estela Obarrio, Agustín Cuzzani, Mirko Álvarez, Elena Berni, Raquel Kronental y Salvador Santángelo. Oscar Ferrigno es egresado del Conservatorio Nacional de Arte Escénico. Se incorpora a La Máscara y luego viaja a Europa, en donde entra en contacto directo con los núcleos de la vanguardia teatral francesa. Por eso es que al regresar a Buenos Aires en 1950 se preocupa por organizar, en La Máscara, cursos internos de capacitación para los intérpretes. Sus proyectos escapan a los esquemas de una agrupación ya constituida desde hace años y, ante las dificultades que encuentra para desarrollar las tareas de su interés, deja el conjunto y funda Fray Mocho. Lo hace con todas las exigencias que considera imprescindibles. Antes de presentarse el elenco, los integrantes siguen un año de estudios y de ensayos internos. Posteriormente ofrecen funciones en distintos lugares y, en particular, en el caserón que ocupan y convierten en sede central, Posadas 1059. Luego alquilan un amplio galpón en Cangallo 1522 y lo transforman en una acogedora sala teatral. La presentación ya orgánica del grupo que dirige Ferrigno, logra allí una gran resonancia popular.

Además de un repertorio universal bien seleccionado, principalmente y

que permite la experimentación de nuevas propuestas escénicas, existe un gran interés por el autor argentino o rioplatense. Se alternan los programas con *La gota de miel* de León Chancerel y *El descubrimiento del Nuevo Mundo* de Lope de Vega, según la versión libre de Morvan Lebesque, con *Moneda falsa* de Florencio Sánchez y *Los disfrazados* de Carlos Mauricio Pacheco, dando una importancia especial y el aliento necesario a los autores nuevos, como Osvaldo Dragún, que prácticamente se forma bajo las incitaciones y posibilidades que le brinda Fray Mocho. Dragún presenta allí, entre otras obras, *La peste viene de Melos*, sus tan famosas *Historias para ser contadas*, *Historia de mi esquina*, *Tupac Amuru*; Bernardo Canal Feijóo llega al escenario del Fray Mocho con la picaresca de *Los casos de Juan*, y Andrés Lizarraga estrena *El carro Eternidad* y *Santa Juana de América*. Son éstos algunos de los títulos que componen la cuarentena de obras del repertorio, la mitad de las cuales pertenecen a autores nacionales, ocho de ellas actuales y jóvenes (Agustín Malfatti con *El príncipe de los pájaros*; Roberto Galve con *La Giorgia*; Blas Raúl Gallo con *La vida que nos dejan*). Entre los artistas que participan, y además de los registrados, se hace necesario destacar las actuaciones de Norma Aleandro, Idelma Nudel, Adriana Aizenberg, Néstor Raimondi, Moisés Fárberman, Alberto Panelo, Roberto Espina, Carlos Pugliese, Rodolfo Brindisi, Walter Soubrié, José Luis Di Zeo, Pablo Herrera, Leonardo Goloboff, etcétera.

Por su preparación y organización, Fray Mocho es el primer elenco independiente que puede llevar a cabo repetidas y largas giras nacionales (14) e internacionales (7). Otros conjuntos libres han hecho representaciones en el interior y aun en el exterior del país, pero nunca con tal continuidad y envergadura semejante. En el aspecto teórico y para llegarse a la conformación adecuada, a la que Oscar Ferrigno, como director muy alerta, asigna una importancia sustantiva, Fray Mocho organiza clases y cursillos sobre materias de capacitación general y rubros especializados, y edita *Cuadernos de Arte Dramático* (10) y *Suplementos de Estudio* (31), dedicados por entero, unos y otros, a la documentación y desarrollo de temas específicos a cargo de maestros y experimentadores como Stanislavski, George Pitoeff, Jaques Dalcroze, Copeau, Brecht, André Barsaq, Joan Doat, Dullin, Antonio Cunill Cabanellas, Pedro Enríquez Ureña, Gastón Breyer, Vicente Fatone, etc. Creemos oportunas estas referencias para que se aprecien mejor las tareas cumplidas por este grupo, ejemplar tanto por lo logrado como por sus proyecciones que, tras

una década de labor intensa, es desalojado en 1961 de su local de la calle Cangallo. Si bien Fray Mocho prosigue por un tiempo sus tareas dedicadas a la capacitación y a las presentaciones, sus actividades carecen de la organicidad mantenida hasta entonces y, finalmente, el núcleo desaparece.

Los Independientes

El Teatro de Los Independientes se funda a fines de 1952 y es prácticamente el último de los conjuntos con labor continuada y descollante que aparecen en la década. Se mantiene de manera orgánica y con una actividad relevante, a lo largo de tres lustros.

En el grupo fundador se encuentran elementos sumamente capaces y bien conocidos de la escena libre: Onofre Lovero, Martín Romain, Mirko Álvarez, Oscar Matarrese, Isidro Fernán Valdés y el escenógrafo Antón, entre otros. Lovero es el director, por supuesto. Se funda en 1952, pero sólo al año siguiente empiezan las representaciones debido a que los propios integrantes, con la dirección técnica de Saulo Benavente, han tenido que convertir un oscuro subsuelo de la calle San Martín 766, en una agradable salita teatral. El nuevo núcleo nace bajo la alta advocación de Romain Rolland, no sólo un inquieto teórico del "teatro del pueblo", como lo establece su libro que aparece en París por los primeros años del siglo, sino también, y a la vez, autor dramático de visión monumental, capaz de llevar a la práctica sus ideas. Su gran testimonio es la serie de teatro popular dedicada a la Revolución Francesa, uno de cuyos títulos principales es *El 14 de julio*. Precisamente esta obra sirve para inaugurar la flamante salita de Los Independientes, podría decirse "hecha a mano" por los propios componentes, con Onofre Lovero al frente. Tal es la admiración que se siente por Rolland que, desde el primer momento, en el pequeño hall que conduce a la sala se encuentra una cabecita modelada en cemento patinado, del gran humanista francés, realizada especialmente por Horacio Juárez. El mismo año de la inauguración se ofrecen, además, varios textos breves con la dirección de Rubén Pesce. Entre ellos, una curiosa *Loa* colonial que data de 1717, y pertenece al autor criollo santafesino Antonio Fuentes del Arco, escasamente conocida.

Los Independientes desarrolla durante quince años de labor apasionada

–con cursos internos de capacitación y presentaciones públicas–, un repertorio de calidad extraordinaria, en el que, entre creaciones fundamentales de la dramática moderna (*Solness el constructor* de Ibsen; *La ópera de dos centavos* y *Galileo Galilei* de Brecht; *El mono velludo* de O'Neill, etc.), llegan obras de los autores argentinos actuales. El segundo estreno importante de Los Independientes, por ejemplo, es *Una libra de carne*, que presenta por primera vez sobre un escenario a Agustín Cuzzani, y que, de inmediato, convierte al autor en uno de los valores más significativos de la dramática nacional de una etapa que alcanza hasta estos días. Son de reseñar, asimismo: *Farsa de farsas*, de Aurelio Ferretti; *Ba ta clan*, de Félix M. Pelayo; *La dicha impía*, de Pablo Palant; entre otras que ponen en evidencia la inquietud que la dirección de Los Independientes siente por el autor nacional de nuestro tiempo, al que no deja de alentar y apoyar.

Onofre Lovero es un ser ético y posee una conducta artística íntegra puesta a prueba, de manera acabada y con brillantez, en repetidas circunstancias. Como director, intérprete y organizador es tan violentamente apasionado como sensible y capaz. Es un luchador, denodado e incansable del teatro, de nuestro teatro. Su nombre figura a menudo a lo lago de este trabajo. Actúa en el Teatro Experimental Argentino y, en Tinglado Libre Teatro, dirige la primera obra escrita por Aurelio Ferretti, *La multitud* y, en el mismo grupo, pero ya como actor, realiza una personificación inolvidable del Mayor Mentirola de *El gigante Amapolas*, de Juan Bautista Alberdi. Todo ha quedado anotado. Pasa luego por el Florencio Sánchez del barrio de Boedo y, en colaboración con Rubén Pesce, monta *Un enemigo del pueblo*, de Ibsen. Como no podía ser menos, pertenece a Nuevo Teatro, en donde se destaca como intérprete. Tiene, por fin, "su" teatro, el de Los Independientes, al que se entrega por entero –en cuerpo, alma y economía–, y que le proporciona grandes satisfacciones artísticas así como tremendas mortificaciones de variado orden, hasta que forzado por problemas de carácter económico insoslayables e imposibles de superar, Onofre Lovero se aleja de la dirección del grupo, que se disuelve, y la salita de sus sueños, que le costara tantos sacrificios, ya con el nombre de Teatro Payró, pasa a otras manos para cumplir un nuevo ciclo, del que nos ocuparemos en el momento oportuno. En las distintas escenografías de Los Independientes, Gastón Breyer vuelve a poner en evidencia su espíritu y su indudable talento.

La FATI y la UCTI

El número de elencos libres que funcionan en la Capital Federal y su campo de influencia, principalmente, pero también, y con generosidad, a todo lo largo y lo ancho del país, hace que el "movimiento" llegue a tener dos entidades que los agrupan y representan. La primera que se forma es la FATI (Federación Argentina de Teatros Independientes), pero al producirse las infaltables desinteligencias en su conducción, se origina y aparece la UCTI (Unión Cooperadora de Teatros Independientes). Las dos organizaciones bregan por lo mismo, aunque con conceptos y actitudes que pueden variar hasta llegarse al enfrentamiento. Sin embargo en 1961, al aumentar las presiones y los ataques físicos contra varias salas (Los Independientes, Fray Mocho), con actores heridos en acciones de asalto e intimación bochornosas para nuestro arte y nuestra cultura, las dos entidades se unen y dan un comunicado público en el que denuncian los atropellos y enfrentan decididamente los "regímenes incompatibles con la dignidad humana".

Resulta imposible nombrar, aunque sólo sea, los conjuntos independientes, de arte o experimentales (lo fueran en verdad o no pasaran, como ocurría, en muchos casos, los niveles medios de filodramatismo), que actúan por entonces en toda la República, pues la lista sería inacabable. Por eso nos limitamos a consignar, apenas, aquellos núcleos capitalinos que demuestran una labor más permanente y orgánica, y se nombran como al pasar, obligados por la síntesis, conjuntos tan entusiastas y calificados como Nuevo Teatro Bonorino, con direcciones de Néstor Ameijeiras y Osvaldo P. Calatayud, o El Gorro Escarlata, conducido por David Cureses, quien a la vez es autor notable, como lo demuestra *La frontera*, drama que estrena en 1960. Todo esto sin desestimar, en ningún momento, los esfuerzos y realizaciones de gran número de elencos, en muchos casos sobresalientes, del Gran Buenos Aires y del interior del país. A este respecto cabe señalar que no existe, no ya una ciudad, sino una localidad de regular importancia que no tenga su o sus fervorosos conjuntos independientes, lo sean o no, según las reservas ya expresadas. Es una hermosa epidemia "teatralera" la que contagia y conmueve a toda la República. No interesan ahora los niveles y las calificaciones. Se trata de un fenómeno artístico-cultural insólito y con alcances insospechables.

Como más adelante registraremos, un "certamen oficial" (1954), un

"desfile de teatros" (1954), un "festejo" (1955) y una "muestra nacional" (1960) que se producen en el período que estamos reseñando, ayudarán a entender más cabalmente la real magnitud de lo que sólo podemos insinuar.

Independientes profesionales

Los elencos libres se hallan cumpliendo el ciclo más sobresaliente de su madurez (durante los años 50), cuando Pascual Naccarati, que llega desde la etapa fundadora del movimiento, y que ya ha hecho un intento en 1949, al crear la Compañía Argentina de Comedia, cuatro años después logra coronar exitosamente su propósito. En 1953 y bajo su dirección y el mismo rubro, se presentan valiosos elementos desgajados del Teatro del Pueblo (él mismo, Emilio Lommi) o procedentes de otros grupos (Lydia Lamaison), y artistas de la escena profesional más responsable (Inda Ledesma, Gloria Ferrandiz), al estrenar *La Biunda*, de Carlos Carlino.

En 1955 la propuesta es aún más decidida, pues un nuevo conjunto se atreve a alquilar un ámbito, que reacondiciona como salita teatral, en el subsuelo del café Cabildo ubicado, por entonces en la esquina típicamente porteña de Corrientes y Esmeralda, y la denominan Teatro de la Luna.

La dirección general la asume José María Gutiérrez y dispone de un elenco compuesto por Inda Ledesma, Ángela Ferrer Jaimes, Roberto Durán, Mario Giusti, Félix Robles, etc. En la declaración de principios se advierte: "Baste decir que tomamos el teatro como un arte, como lo que es, y que le agregamos el orden y el sacrificio". Se añade: "No siendo por lo tanto ni una ventanilla de cambio ni una improvisación, no buscamos ninguna complicidad con el público, ninguna clase de disculpas".

La inauguración de la aventura se produce con una versión excelente de *Vestir al desnudo*, de Luigi Pirandello, puesta en escena por Mario Giusti, sobre escenografía de Saulo Benavente y la protagonista a cargo de Inda Ledesma. Es un verdadero éxito artístico. El segundo espectáculo se trata del estreno de *El herrero y el diablo*, "fiesta teatral" de Juan Carlos Gené (inspirada en uno de los capítulos de *Don Segundo Sombra*, la novela de Ricardo Güiraldes), con dirección de José María Gutiérrez y Roberto Durán, y escenografía de Gastón Breyer. En el extenso reparto que requiere la obra, además de los nombrados

Gutiérrez y Durán, participan Josefina Ríos, Ángela Ferrer Jaimes, Miguel Narciso Bruse, Carlos Alberto Carella, Osvaldo Bonet, Néstor Ducó, Juan Carlos Bettini y José Veneziani, entre otros intérpretes. Mientras se ofrece esta pieza, muy bien recibida por el público y la crítica, los dueños del local promueven un pleito al conjunto y logran desalojarlo. El motivo es poder obtener del subsuelo un mayor rendimiento económico explotando algo mucho más frívolo, y que hasta entonces no se les había ocurrido. Con la desaparición del Teatro de la Luna se pone fin a un plan de trabajo muy serio y con grandes perspectivas al quedar demostradas las posibilidades que existen de profesionalización, en orden y sin bastardeos, de los elementos de la escena independiente, para el bien de cada una de ellos y la necesaria evolución del movimiento.

Una nueva experiencia de profesionalización manteniéndose una conducta "independiente" (es decir, no comercial), se realiza cuando en 1957 se forma el Grupo del Sur y, convirtiendo un viejo cine de barrio en una cómoda sala teatral, nace el teatro San Telmo (Chacabuco 966). El consejo directivo lo forman Lydé Lisant (actriz), Carlos Gorostiza (autor y director), Luis Diego Pedreira (escenógrafo) y Jacobo Mirelman (a cuyo cargo se hallan los problemas administrativos). La sala se inaugura con la reposición de *El herrero y el diablo* de Gené, y se continúa, dentro de una labor orgánica, con *Bodas de sangre*, de García Lorca, *Arlequín, servidor de dos patrones*, de Goldoni; *Verano y humo*, de Tennessee Williams; *Los incendiarios* y *Andorra*, de Max Frisch; *El décimo hombre*, de Paddy Chayefsky; *Rashomon*, de Fay y Michael Kanin; *Un hombre es un hombre*, de Brecht, entre otros títulos significativos de la dramática moderna universal, sin olvidar a los clásicos y, lo que más importa ahora, teniendo muy en cuenta al autor nacional, pues no en vano se encuentra Gorostiza en la dirección general y se ha iniciado la tarea con la obra de Juan Carlos Gené. Así es como sobre el escenario del teatro San Telmo, se animan obras nacionales de la calidad de *El tango del ángel*, de Alberto Rodríguez Muñoz; *La granada*, de Rodolfo J. Walsh; *Vivir aquí*, de Gorostiza; la tan exitosa *La fiaca*, de Ricardo Talesnik.

A mediados de 1970 Carlos Gorostiza se encuentra ensayando su nueva obra, *El lugar*, cuando se produce un incendio que deja la sala convertida en escombros. El Grupo del Sur desaparece después de haber cumplido, durante trece años, una tarea artístico-cultural de gran importancia. En los montajes

han intervenido, además de Gorostiza, Roberto Durán, Marcelo Lavalle, Osvaldo Bonet, Oscar Fessler, entre otros directores prestigiosos. En los distintos elencos del grupo figuran las actrices Lydé Lisant, María Cristina Laurenz, María Rosa Gallo, Marilina Ross, Marta Gam, Cipe Lincovski, Lydia Lamaison, Norma Aleandro, Zulema Katz, Ángela Ferrer Jaimes, Elsa Berenguer, Selva Alemán, etc. Entre los actores, y para dar una medida de la importancia de los repartos, cabe nombrar a Rodolfo Salerno, Carlos Alberto Carella, Alejandro Oster, Tito Alonso, Beto Gianola, Zelmar Gueñol, Juan Carlos Gené, Norman Briski, Ignacio Quirós, José Novoa, Alfonso De Gracia, Héctor Gióvine, Jorge Rivera López, Pepe Soriano, Miguel Ligero, y a muchos más de nivel semejante. Luis Diego Pedreira, por su parte, puede experimentar a sus anchas sobre el tablado del San Telmo, y logra "escenoarquitecturas" –como él las denomina–, de extraordinaria calidad.

Certamen nacional

En 1950, entre los festejos preparados por ser el Año del Libertador General San Martín, la Subsecretaría de Cultura del Ministerio de Educación organiza un Gran Certamen de Teatros Vocacionales, que se cumple en el teatro Presidente Alvear de la Capital Federal durante los días finales del mes de enero y la primera quincena de febrero. En un recuadro de este mismo capítulo se aclara el porqué de la designación de "vocacional", y en otro se incluye parte del cuestionamiento al término, que efectuáramos oportunamente, y no son necesarios otros agregados. En el Gran Certamen, y es lo que importa remarcar, intervienen dieciocho conjuntos de todo el país: uno por la Capital Federal, doce por las provincias (Santa Fe, Corrientes, Santiago del Estero, Córdoba, Mendoza, Tucumán, Catamarca, Jujuy, La Rioja, Entre Ríos, Salta y Buenos Aires), tres por las gobernaciones (Neuquén, La Pampa y Misiones), y uno, finalmente, por la zona militar de Comodoro Rivadavia.

Resulta un suceso muy grato, aunque aspiraciones y posibilidades se encuentran en frecuente contradicción. Mientras el Teatro Vocacional Salta ofrece *Pacha-Mama*, un poema dramático, y el conjunto Vocacional de Comodoro Rivadavia presenta *La verdad en los ojos*, de Pedro E. Pico,

participan dos conjuntos que se autodenominan "experimentales": el de Santiago del Estero, que anima *La leyenda del Kakuy,* de Carlos Schaefer Gallo, y el de Corrientes, que interpreta *San Antonio de los Cobres,* de Alberto Vacarezza. Está de más decir que, como ocurría habitualmente, y aquí quedaba bien en claro por la elección de las obras, no se trataba de "experimentar" con y en el teatro, sino que se refería, específicamente, a las experiencias personales, a los "aprendizajes" que se estaban realizando sobre el escenario. En alguna ocasión se dijo que no hubiera sido extraño, con tal criterio, que un elenco titulado pomposamente Conjunto Experimental y de Arte Sófocles llevara a escena, como "experimentación", por ejemplo, *El casamiento de Chichilo.*

Desfile de teatros independientes

A lo largo de enero, febrero y marzo de 1954, Nuevo Teatro organiza en una de las salas que ocupa por entonces (teatro Patagonia) lo que anuncia como Primer Desfile de Teatros Independientes, sin tenerse en cuenta, tal vez, que el primer "desfile" o "muestra" ya lo había realizado el Teatro del Pueblo en 1938. El nivel que se alcanza es de real importancia, pues participan varios de los elencos libres de la Capital Federal (que carecen de sala, pues sólo éstos son permitidos) y algunos de la provincia de Buenos Aires. Actúan doce conjuntos, a razón de varias funciones cada uno. Fray Mocho, con dirección de Oscar Ferrigno presenta *El casamiento a la fuerza,* de Molière y *Los disfrazados,* de Carlos Mauricio Pacheco; Telón, que dirige Jacobo Denker, ofrece *Llegaron a una ciudad,* de Priestley y *Todos eran mis hijos,* de Miller; Teatro Experimental 4 de Junio, dirigido por Jorge Urbano, anima *Ha llegado un inspector,* de Priestley; el Evaristo Carriego, con dirección de Eugenio Filippelli, *El zoo de cristal* de Tennessee Williams; Teatro Medio Siglo, de Tulio Ruffo, *Un viejo olor a almendras amargas,* de Abel Mateo; Teatro Experimental de la Ciudad de Morón, que dirige Pedro Escudero, *Fuenteovejuna,* de Lope de Vega; Teatro de Arte, conducido por Alfredo Castro Couso, *Horizontes,* de Martínez Cuitiño; Los pies descalzos, de Francisco Silva, obras de Cocteau, Giraudoux y Coward; El Gorro Escarlata, que dirigen Humberto Riva y David Cureses, presenta dos obras del primero *(Rebelión de personajes* y *Toda la tierra para Caín)* y Antonio, de Zerboni; Teatro Expresión,

de Roberto Pérez Castro, desfila con *Juana de Lorena*, de Maxwell Anderson; Teatro Experimental de Buenos Aires, de Emilio Satanovski (un auténtico experimentador escénico), monta *Las tres hermanas*, de Chéjov y, por fin, el Piccolo Teatro de Buenos Aires, con dirección de Nino Fortuna, presenta *Delito en la isla de las cabras*, de Ugo Betti. Debe tenerse en cuenta, para valorar aún más la significación del "desfile" que, como se especificaba: en la declaración pertinente, no se aceptó a ninguno de los elencos de la Capital Federal que poseían una sala estable para ofrecer sus espectáculos.

Festejos por los 25 años

Los propios integrantes del movimiento de Teatros Independientes festejan jubilosos, en 1955, el primer cuarto de siglo de lucha y de arte que ha transcurrido desde que el Teatro del Pueblo pionero colocara la piedra fundamental. Se organizan conferencias y mesas redondas sobre temas específicos, desfile de elencos y otros actos. Adhieren a los festejos los elencos libres de toda la República, publicaciones especializadas, asociaciones culturales, gran cantidad de personalidades representativas del arte y la cultura del país y del Uruguay.

Las conferencias se realizan en las salas de Nuevo Teatro (Corrientes 2120), La Farsa (Santa Fe 1243, Casa del Teatro), La Máscara (Paseo Colón 413), y el Teatro IFT (Boulogne Sur Mer 547). El desfile se lleva a cabo en el Teatro Nacional Cervantes, cedido especialmente por las autoridades, y actúan trece elencos capitalinos de primerísimo nivel. Abre la marcha el Teatro del Pueblo y le siguen La Máscara, Nuevo Teatro, Florencio Sánchez, Teatro Estudio, Tinglado, La Farsa, Teatro Cartel, Evaristo Carriego, Fray Mocho, Teatro Expresión, IFT y Teatro Moderno. Se ofrecen fragmentos de autores nacionales que van desde *Comedieta burguesa*, de Yunque; *El gigante Amapolas*, de Alberdi; *Farsa del corazón*, de Atilio Betti; hasta *Los disfrazados*, de Carlos Mauricio Pacheco y *Dos brasas*, de Samuel Eichelbaum; además de escenas de la dramática universal, clásica y moderna, como *Ricardo III*, de Shakespeare; *Madre Coraje*, de Brecht; *Las brujas de Salem*, de Miller y *Santiago o la sumisión*, de Ionesco.

Homenaje a los pioneros

En los primeros días de junio de 1958 "el Teatro Independiente Argentino rinde homenaje a sus iniciadores: Leónidas Barletta, Ricardo Passano y Enrique Agilda". Así se proclama y se cumple. El acto se realiza en el teatro San Telmo (Chacabuco 966). Pablo Palant evoca los primeros pasos del Teatro del Pueblo (con su "campanero mayor" llamando a función) y tiene a su cargo la conducción de la velada. La Máscara ofrece un "ensayo" de escenas de *Volpone*, de Ben Jonson, que, dirigida por Ricardo Passano, fuera el primer éxito del elenco. Seguidamente Lydia Lamaison se ocupa, con calidez, de la labor cumplida por el Teatro Juan B. Justo, en cuyo conjunto participara tan activamente, y se cierra el acto con la rememoración del estreno de *El emperador Jones*, de O'Neill, sobre el primer tabladillo del Teatro del Pueblo, allá por 1934, con la intervención del actor Hugo D'Evieri, que encarnara a Brutus Jones en la circunstancia, y la colaboración de Emilio Lommi, integrante de otra etapa de la agrupación.

Muestra nacional

A fines de 1960, organizada por la Comisión Nacional Ejecutiva del 150° Aniversario de la Revolución de Mayo, dependiente de la Dirección General de Cultura del Ministerio de Educación y Justicia, se lleva a cabo en el Teatro Cómico una Muestra Nacional de Teatros Independientes. No participan directamente en ella los elencos capitalinos principales y más importantes, por disponer éstos de escenarios estables desde los cuales adhieren por su propia cuenta a la celebración, pero la muestra resulta un acontecimiento artístico con firme repercusión nacional. Intervienen diecisiete elencos: tres de Capital Federal; dos del Gran Buenos Aires; nueve del interior de la República y tres del Uruguay, especialmente invitados. De Capital Federal participan Arco Iris, Teatro Popular Independiente (no el de Lovero, que tiene sala), y Teatro Siglo XX. Del Gran Buenos Aires se presentan La Mueca y Teatro Verminio Servetto. Del interior figuran Pequeño Teatro, de Mar del Plata; El Tablado, del Chaco; Teatro Gabriel Barceló, de Comodoro Rivadavia; El Mikilo, de La Rioja; Agrupación Artística de Chivilcoy (Buenos

Aires); Florencio Sánchez, de Rojas (Buenos Aires); El Alma Encantada, de Cosquín (Córdoba); Teatro de Arte, de Santa Fe y Teatro Amancay, de Neuquén. Del Uruguay viajan Club de Teatro, Teatro del Pueblo y La Máscara.

Consideramos que tanto el "certamen nacional" como los dos "desfiles" y la "muestra nacional" que han ido quedando registrados en los estancos respectivos, acercan al lector al volumen fabuloso y a la significación que adquiere la actividad de los teatros independientes (aunque no siempre la denominación corresponda con exactitud, por lo expresado), que se cumple durante la segunda etapa del movimiento, a lo largo de todo el país.

La nueva etapa autoral

La escena libre aparece bastante desconcertada en la segunda mitad de los años 40 –por las razones ya apuntadas–, y es precisamente en el umbral de la nueva década que se produce el repunte que ha de volver a encauzar y afirmar el movimiento. Década doblemente trascendente, por su propio desarrollo y, de manera principal, por ser capaz de alentar y llevar al escenario las creaciones de los jóvenes autores nacionales que se inician.

En los comienzos del ciclo, y en ese umbral al que se ha hecho referencia, se encuentra Carlos Gorostiza con *El puente*, que se conoce en La Máscara a mediados de 1949. Interesa anotar que tras del éxito popular que se obtiene, estrenan sus obras más singulares algunos de los autores ya tratados: Aurelio Ferretti (*Farsa del cajero que fue hasta la esquina*, en 1958) y Pablo Palant (*El escarabajo*, en 1959). También lo hace Bernardo Canal Feijóo (el de *Pasión y muerte de Silverio Leguizamón*), con *Los casos de Juan*, en 1954. Pero lo que más importa en la circunstancia es la nueva oleada autoral que va dejando sobre los tablados independientes obras con muchos méritos y que, por ello, caracterizan la etapa. En 1950 se inscribe Juan Carlos Ghiano (*La puerta del río*), de cuya labor teatral nos ocuparemos más detenidamente en el próximo capítulo. Comentaremos también *Narcisa Garay, mujer para llorar*, tragicomedia que se conoce en 1959 y es, sin duda, el aporte más representativo de la creación, tan singular, que efectúa Ghiano a nuestra escena.

A fines de 1946, el Teatro Universitario del Litoral anima *Cuando trabaje*, boceto áspero, doloroso, por tratarse de las ilusiones de un niño, que lleva por primera vez a un escenario a Carlos Carlino (1910). Pero su nombre trasciende en este aspecto (pues por sobre todo es un poeta de rica sensibilidad y con firmes raíces agrarias), cuando el Teatro del Pueblo estrena, en 1951, ya en Buenos Aires, *Tierra del destino*, en donde aborda el problema que crea en el campo el éxodo de los jóvenes hacia las ciudades que los tientan y atrapan con las posibilidades de todo orden, reales y falsas, que les ofrecen para su mejor desenvolvimiento. Dos años después, 1953, un conjunto integrado por artistas independientes y profesionales que dirige Pascual Naccarati (ha quedado registrado), representa *La Biunda*, también con enmarcación rural bien precisa y una protagonista, "la rubia", detallada con trazos muy certeros. Otros títulos de Carlos Carlino son *Esa vieja serpiente engañadora, Un cabello sobre la almohada, Un viaje por un sueño.* Juan Carlos Ferrari (Enrique Grande, 1917), comediógrafo nato, sigue la senda bien abierta entre nosotros por el realismo costumbrista de Gregorio de Laferrère y Pedro E. Pico, desde un estilo que le es propio, desde luego. En sus acuarelas cabalmente iluminadas (aunque sabe emplear, asimismo, los claroscuros graves del aguafuerte), se observa la captación pintoresca de lo popular y la destreza con que es capaz de trasladar a escena personajes y conflictos. En 1951 hace su aparición con un brochazo dramático con fuerte trasfondo humano, *Cuando empieza el luto*, y ese mismo año se presenta *El tío Arquímedes*, humorada que pone en evidencia el gracejo que le es tan particular. Pero importa, y muy especialmente, cuando en 1952, Alejandra Boero y Pedro Asquini montan sobre el tablado de Nuevo Teatro los 48 cuadros de *Ese camino difícil.* Con personajes de nuestro contorno y temas cotidianos, el autor afirma sus cualidades de comediógrafo perfectamente dotado, que demuestra, una vez más, cuando en 1958 el mismo elenco estrena *Las nueve tías de Apolo*, "comedia para sobrinos", en la que se conjugan con gracia, realidad y fabulación, teniendo como ámbito un Parnaso doméstico de eficaz intencionalidad satírica. Otras obras destacadas del teatro de Ferrari son *Petit Hotel*, comedieta musical ingeniosa; *Las ranas cantan de noche*, colorida revista porteña; *Los culpables*, en la que muestra su preocupación por la delincuencia juvenil; *Los amantes de Verona*, nueva versión del tema eterno de los jóvenes enamorados; *Siempre vale la pena*, donde se funden con mucha destreza personajes y lugares de distintas épocas; *Mamun-Co*, estampas con

espíritu romántico y acento poético de la Conquista del Desierto. Aún podrían agregarse títulos tan sugestivos como *Por arte de magia, El mazorquero, El desván, Historia de verano, Entre la ropa tendida*, su estreno más reciente, etcétera.

Atilio Betti (1922) infunde un contenido y una formulación particularizantes a sus textos, pues en ellos sustancia y expresa su honda calidad de poeta. En 1952 escribe *La edad del hambre*, pero llega por primera vez a un escenario un año después con *Farsa del corazón*, poema desgarrante y con profundo tono lírico, que interpreta el Teatro Estudio bajo la dirección de Roberto Pérez Castro. Posteriormente se van incorporando (por estrenos o publicaciones), *Francisco Bernardone* (otro canto lacerante y conmovedor); *El buen glotón, Maese amor, Delta, Chaveta* (juego sutil resuelto con candor y notable frescura), *La selva y el reino, Comedieta, El cuerpo y las águilas*, entre otros títulos. Sin embargo, es con *Fundación del desengaño*, tragicomedia en dos partes, que da a conocer el elenco del Teatro Nacional Cervantes, dirigido por Pedro Escudero, y merece el Primer Premio Nacional de drama correspondiente a ese año, que Atilio Betti pone en evidencia su talento de creador dramático. La figura colosal de don Pedro de Mendoza, con las llagas del mal tremendo que corroe sus carnes y dando dentelladas furiosas a su destino trágico, facilita a Betti el gran agonista al que ha de penetrar hasta sus entrañas destrozadas y clamantes.

Son muchos los autores que aparecen en la sexta década que estamos reseñando. Entre ellos, Julio Imbert (1918), que cumple su iniciación escénica en 1951 con *La lombriz* y mantiene aún sin estrenar *Camila O'Gorman*, tal vez su obra más significativa; Roberto Nicolás Medina (1935), que se inicia en 1958 con *Próxima estación*, incitado por un teatro con estructura y sentido modernos, y prosigue demostrando sus inquietudes *(Las cuatro paredes, Como el día a través de un vidrio oscuro)* hasta estos días. Pero ahora corresponde dedicar un párrafo al repetidas veces nombrado Carlos Gorostiza, así como referirse, a continuación, a Agustín Cuzzani, Osvaldo Dragún y Andrés Lizarraga. Los tres últimos autores surgen y se imponen en la sexta década y sus obras ejemplifican, de manera fehaciente, las preocupaciones de carácter social que constituyen una de las constantes mayores que aparecen con más fuerza, al recorrerse las carteleras del teatro independiente en su segunda etapa.

Carlos Gorostiza

En el comienzo del nuevo período, y cabe reiterarlo, se encuentra Carlos Gorostiza. Nace en 1920 y, al hacer su aparición sobre el tabladillo de La Máscara en 1949, es poeta, titiritero, actor. En esa fecha trascienden sus cualidades de autor y director y, más adelante, habrá de sobresalir, asimismo, como cuentista infantil con raro candor y narrador desazonado (*Los cuartos oscuros*, 1976) ante el ser humano y sus conflictos.

Cuando el grupo La Máscara es desalojado de su local municipal de la calle Moreno 1033, se instala y procura sobrevivir en una salita que ocupa en la planta alta de Maipú 28. El elenco no se ha dado por vencido y en 1947, con la dirección de Max Wester, presenta una versión notable de *Peer Gynt* de Ibsen. En 1948, Fulvio Tulluy dirige *Crimen y castigo* (adaptación de Gastón Baty de la novela de Fedor Dostoievski) y Adolfo Celli clausura la temporada con la conducción de *Antígona*, de Sófocles. Dos de los elementos principales del conjunto son Alejandra Boero y Pedro Asquini, y entre quienes los rodean se encuentran Mario Rolla, Miguel Narciso Bruse, Pedro Doril, Carlos Gorostiza. Estos dos últimos tienen mucho que ver, precisamente, en la novedad que lleva a escena La Máscara el 4 de mayo de 1949. Gorostiza, porque es el autor de la obra (su primera obra) y, al mismo tiempo figura como responsable de la codirección, con Doril, del espectáculo. Se trata de *El puente*, dos actos divididos en dos "movimientos" cada uno, que disponen de un ámbito escénico, certero y funcional, debido a Gastón Breyer. Se logra un verdadero éxito y las resonancias aumentan un año después cuando la pieza es animada, al mismo tiempo, por una compañía profesional encabezada por Nélida Quiroga y dirigida por Armando Discépolo. Es el lanzamiento auspicioso de un autor joven que tiene la virtud, además de los méritos que se le reconocen, de reanimar y vitalizar un movimiento que se halla en advertible decadencia. Todo parece resultar más fácil desde entonces, hasta significar un segundo punto de partida para la proliferación de elencos que llegan a asentar y definir, con su labor, el nuevo ciclo que va a cumplir la escena libre.

En la dramática de Gorostiza se observan dos cauces principales que podrían denominarse "de la incomunicación" y "del desencuentro". Ambos se hallan de alguna manera unidos e internalizados por la presencia decisiva de una actitud que alude a la responsabilidad de la criatura humana, no siempre

bien preparada y pertrechada moralmente, al llegar el momento de la prueba. *El puente* y la obra siguiente, *El fabricante de piolín*, "farsa real en dos actos y dos intermedios" (animada en 1950 por Narciso Ibáñez Menta al frente de su elenco), se hallan fuertemente engarzadas en la etapa política de colaboracionismo social, muy explícito en la segunda, que está viviendo el país. Sobresale la inicial por el manejo muy inteligente del tiempo dramático, mediante las contraposiciones que se logran con el "interior de la casa" y las "escenas de la calle", éstas a cargo de una barra esquinera de muchachos captada y trasladada con jugoso y efectivo pintoresquismo popular. Tras las dos piezas nombradas van llegando a escena *El caso del hombre de la valija negra* (1951), *Marta Ferrari* y *El juicio* (ambas en 1954), *El reloj de Baltasar* (1955). En este primer período, y después de *El puente* consagratorio, se destaca *El juicio*, por la seguridad de su desarrollo. En 1958 el elenco de la Comedia Nacional, dirigido por el propio Gorostiza, estrena en el Cervantes *El pan de la locura*, obra que consideramos fundamental dentro de su teatro. Siguen otros títulos en los que asoman los primeros anuncios de violencia en el campo de la política nacional (*Vivir aquí*, 1964), conflictos de responsabilidad humana ante nuestros semejantes (*Los prójimos*, 1967), el desenmascaramiento de seres en continuo y riesgoso juego suicida (*¿A qué jugamos?*, 1968). El autor se propone escapar a la formulación realista (*El lugar*, 1970), que supone superada, para retornar de inmediato al cauce natural, del que nunca se alejó del todo, con una articulación ajedrecística de personajes y situaciones que coinciden exactamente en el tiempo y en un mismo lugar (*Los hermanos queridos*, 1978). El problema de la responsabilidad, que se manifiesta en plenitud y con desasosiego en *Los prójimos*, se ha hecho presente una década antes en *El pan de la locura*, mediante un doble plano en el que se insertan y conjugan lo personal y lo social. Se persigue que cada uno sea capaz de asumir su responsabilidad por sí mismo y ante los hechos que obligan a decidirse y a actuar. Antonio, el protagonista de la obra, resume ante Juana, que no comprende, la experiencia profunda que acaban de vivir y aún los perturba:

ANTONIO: Ahora es cuestión de que usted también aprenda (*La mira*). No es necesidad de pagar; es... (*No sabe explicar*). Usted, hace un rato, ahí me habló de mi miedo. Bueno... Es como... si uno hubiera sentido una cosa adentro (casi toda la vida) y esa cosa de repente explota. Y explota porque alguien... porque usted... le dice a uno lo que se merece. Y

> entonces lo que se siente es necesidad de entender, de entender todo, de pies a cabeza. Y uno empieza a entender algo; empieza a entender que durante toda la vida *se creyó* libre, pero no lo era. Al contrario; era el esclavo más esclavo del mundo. (*La mira. Tiempo*). Y empieza a entender, también, que tiene que salir de esto; pero salir diciéndose: De ahora en adelante... cada cosa que te importe te la tendrás que ganar; hasta que te sientas libre... pero libre de veras, sin miedo; hasta que tengas el coraje de sentirte libre. (*Pausa*). ¿Comprende, patrona? No es castigo lo que necesito. Es otra cosa.

Parlamento que cala hondo en la individualidad del personaje y que no se utiliza para llegar a un final feliz y moralizante (la pareja sentimental queda separada por el momento), sino para encauzar la fuerza medular del pensamiento que recorre y vitaliza la obra.

Entre las muchas satisfacciones experimentadas por Gorostiza a lo largo de su tarea creadora, una, sobre todo, tiene que haberle colmado de orgullo; un orgullo natural, sano. Cuando estrena *Los prójimos*, un grupo compuesto por autores nacionales muy destacados de una generación posterior a la suya (la que aparece en los años 60), declara públicamente: "Para nosotros, autores que pretendemos un teatro nacional auténtico y vital, nos basta señalar que *Los prójimos* nos expresa de alguna manera. Nos expresa porque es una obra de nuestro tiempo, una obra de nuestro teatro; se define, por un lado, la madurez que el teatro argentino ha alcanzado y, por el otro, la certeza de que ese teatro seguirá viviendo en la medida que exprese al hombre argentino de hoy". Firman la declaración: Roberto M. Cossa, Sergio de Cecco, Ricardo Halac, Germán Rozenmacher, Carlos Somigliana y Rodolfo Walsh. Carlos Gorostiza es, indudablemente, uno de los hitos mayores de la escena independiente, cuyos autores principales (como sus intérpretes, directores y escenógrafos) van trascendiendo como las figuras más representativas de nuestra escena nacional, de manera cada vez más amplia e integral.

Agustín Cuzzani

Agustín Cuzzani (1924) tiene publicada su primera obra teatral (*Dalilah*, 1952), cuando en 1965 estrena en el Teatro de Los Independientes que dirige Onofre Lovero, *Una libra de carne*, que impone de inmediato al

autor. Siguen otros títulos, con repercusión mayor aún en el público: *El centroforward murió al amanecer*, "reportaje al pie del patíbulo" en 3 actos, que presenta La Máscara en 1955, con dirección de Ricardo Passano, y *Los indios estaban cabreros*, "farsátira" en 3 actos que anima Nuevo Teatro, en 1958, dirigida por Alejandra Boero y Pedro Asquini. Este último conjunto, y bajo la misma dirección, ofrece en 1962 *Sempronio y los hombrecitos*, "farsátira" en 3 actos (de la que existe otra versión, editada en 1960, con el nombre de *Sempronio*), y aborda, de manera muy original, la utilización de la energía atómica en el quehacer pacífico cotidiano. En 1965, el elenco de Los Independientes, siempre dirigido por Onofre Lovero, lleva a escena *Cuando se cumplan las escrituras*, "evangelio" en 2 actos, con profunda intencionalidad humanista. Existen otros títulos (*La envidia*, un acto de *Los siete pecados capitales*, espectáculo colectivo a cargo de otros tantos autores; *Cuzzani el breve*, que consta de tres piezas en un acto: *Deliciosa*, "génesis", *Complejísima*, "barbaridad" y *Espantosa*, "mufa"; *Agamenón y las ubres*, "trajodia" en 2 actos, etc.), pero los registrados más arriba son los que caracterizan acabadamente el teatro tan peculiar de Agustín Cuzzani. Tan peculiar, decimos, porque hasta entonces ha predominado en la escena libre el autor realista, ajustado a trasladar, desde su propia concepción, el medio que habita y los seres con los que convive. Existen excepciones remarcables (en Roberto Arlt, por ejemplo, capaz de mezclar lo cotidiano y lo fabulero con desenfado total, o en el trámite burlesco de las farsas creadas por Aurelio Ferretti), pero no es común que, sin desdeñarse los datos que responden a una realidad inmediata y perfectamente identificada, se produzcan quebraduras formales sorprendentes, y no por fallas en la estructuración sino porque tal es el propósito.

Agustín Cuzzani se destaca en la década de los años cincuenta por el sentido de lo burlesco y lo absurdo, hasta alcanzar lo desorbitado, que posee su dramática. Es un autor con madura formación intelectual, sumamente capaz y con mucho ingenio (aunque este último daña en ocasiones, por demasía, por abuso, algún equilibrio). Toma su tarea autoral como una diversión (una diversión seria, y valga la paradoja, orientada y responsable, a pesar de los excesos y dislocaciones) y con el propósito expreso de que el espectador también se divierta. Puede decirse que se trata de una diversión no gratuita, pues siempre encierra un contenido con simbología social. Para no extraviarse demasiado ante un teatro tan distinto al que llega habitualmente a nuestros

escenarios libres, conviene recordar el humor ácido de las farsas aristofanescas y tener presente las sátiras agudas y agresivas de la dramática moderna universal. Para mayor acercamiento cabe indicar que con *Una libra de carne*, Cuzzani se ubica decididamente, y con gran soltura, entre quienes transitan por una de las sendas más originales del teatro de estos días, pero cuyas primeras señales se encuentran en el atormentado Woyzeck de Georg Büchner, sin olvidar al Strindberg de *Hacia Damasco*. Ambos autores, con sus diferencias enormes, son considerados, empero, como los grandes padres del expresionismo teatral alemán (Wedekind, Toiler, Káiser), que influye, con su fuerza tremenda, en el trazado y la condensación de muchos de los "antihéroes" de la dramática universal contemporánea. Valgan como testimonios el silencioso Alfredo de *Antes del desayuno*, de Eugenio O'Neill; el Señor Cero de *La máquina de sumar*, de Elmer Rice, y ese arquetipo esencial de la especie de los modernos apaleados, que es el Willy Loman de *La muerte de un viajante*, de Arthur Miller. No quiere decir esto que Cuzzani se inicie y elabore su obra bajo el influjo dominante de los creadores mayores del expresionismo teatral, pero sí puede asegurarse que, como autor disconforme, anticonvencional y muy alerta, con *Una libra de carne*, por ejemplo, transita por caminos semejantes y, en esa circunstancia especial, coincide con ellos en algunas propuestas y reacciones (como le había ocurrido a Roberto Arlt, sin ir más lejos). Pensamos que así puede entenderse mejor su producción y dársele la importancia que realmente merece. Es un teatro incisivo y urticante, aunque los mascarones y el ropaje farsesco disimulen a veces la seriedad y la profundidad de la sátira, y por utilizarse ciertos recursos que pueden parecer simplemente absurdos y risibles.

Osvaldo Dragún

Osvaldo Dragún (1929) ha tenido ya alguna experiencia escénica cuando, en 1956 el Teatro Fray Mocho, que dirige Oscar Ferrigno, estrena *La peste viene de Melos*. La obra inicia la línea principal de su dramática y adelanta las preocupaciones humanas y el contenido testimonial, y en consecuencia rebelde, de este autor. El año siguiente, el mismo conjunto de Fray Mocho, en el que participa activamente, presenta *Tupac Amaru*. En ambas piezas se

recurre a sucesos históricos para plantear actitudes sociales, referidas a los anhelos y luchas por la libertad y la justicia, que sobrepasan, en mucho, los meros esquemas políticos hasta alcanzar posiciones ideológicas. Ante el peligro de aniquilamiento de la sociedad, tanto la "peste" de rebeldía que se desata en la Melos de la Grecia clásica, como la sublevación indígena redentora que, ya en América, encabeza el Inca de Tungasuka a fines del siglo XVIII, pueden facilitar símbolos que conciernen a nuestro tiempo, de manera bien concreta.

El contorno incide fuertemente sobre Dragún, y por eso escribe y estrena en 1962 *El jardín del infierno.* El enfoque ahora es directo y descarnado. Le preocupa la gente que se hacina en las "villas miseria" que ya existían, por cierto (Enrique García Velloso documenta una, en 1910, con *En el barrio de las ranas*), pero aumentan desaforadamente por la segunda mitad de los años cuarenta y cuando el autor es atrapado por el tema, se han convertido en un cinturón doliente y agresivo de vida miserable, que rodea la urbe que, en última instancia, se desentiende del problema al suponer, para tranquilizarse, que no le atañe. El infortunio del interior ha sido atraído por un proceso acelerado de industrialización colmado de promesas y que, en la mayoría de los casos, sólo sirve para aumentar el grado de miseria que ya existía en Buenos Aires. Por eso el santiagueño Calderón, uno de los personajes "villeros" de *El jardín del infierno*, replica al entrerriano Pancho, su compañero en la frustración, que se encuentra así por la tristeza, y no por la borrachera, como él supone: "Es la tristeza, Bernárdez, es la tristeza. Me engañaron. Me dijeron que iba a conocer Güenos Aires, y conocí la tristeza. Para eso me quedaba con la e'Santiago. Era más cerca".

Ese mismo año de 1962 se animan las famosas *Historias para ser contadas*, que siguen recorriendo con éxito la mayoría de los escenarios libres del país y los más inquietos y de avanzada de todo el mundo. Mediante la certera modernización de los populares artistas "placeros" de la celebrada *commedia dell'arte* italiana, se desarrollan con agilidad sorprendente cuatro temas que obtienen, de inmediato, profundas resonancias entre los espectadores.

Otras obras de este autor, igualmente destacables, son *Historia de mi esquina, Y nos dijeron que éramos inmortales, Milagro en el Mercado Viejo, Heroica de Buenos Aires, Amoretta, El amasijo* (o *Dos en la ciudad*, o *Un domingo maldito*, como también se denominó), *Historia con cárceles*, etc.

Andrés Lizarraga

Andrés Lizarraga (1919) es un caso en verdad curioso, hasta alcanzar lo excepcional. En 1957 aparece como adaptador de *Jorge Dandin*, de Molière y, al año siguiente, colabora con Osvaldo Dragún en un espectáculo que se representa en el Fray Mocho con el título de *Desde el 80*. Hasta aquí todo puede tenerse como normal. Pero en 1960 coinciden el estreno de nada menos que cinco obras de Andrés Lizarraga, que le pertenecen por entero y son de notable envergadura: *Los Linares, El carro Eternidad, Santa Juana de América, Tres jueces para un largo silencio* y *Alto Perú*. Algo insólito. Luego sigue produciendo y estrenando (*¿Quiere usted comprar un pueblo?, Un color de soledad, Jack el destripador*, entre otras), pero interesan, y de manera muy especial, las que destacan su presencia a lo largo de 1960. En las cinco se observa una afilada crítica de carácter social, aunque desde planos diversos. *Los Linares* es el reflejo, con rasgos satíricos, de la decadencia de un hogar de nuestra clase alta de procedencia oligárquica. En *El carro Eternidad* el autor se vale de la vida y los ajetreos de un actor muy celebrado de la *commedia dell' arte* italiana, Ángel Beolco, más conocido por el Ruzzante quien, al frente de su conjunto "vagamundo" decide no presentarse más en las fiestas palaciegas y ofrecer su arte y el de los suyos únicamente por las plazas, al aire libre, para regocijo de los públicos más populares. Las tres obras que restan componen una serie referida específicamente a tramos de la lucha que, durante los primeros años de la patria, sostienen los ejércitos nacionales durante la dura campaña libertadora del Alto Perú. *Tres jueces para un largo silencio* es, sin duda, la mejor lograda (al hallar su contenido la formulación dramática más adecuada), y por ello es la pieza que sobresale y mejor representa las inquietudes de su teatro. Lizarraga ha indagado con severidad en nuestro pasado y no se limita a ilustrar episodios y cromos escolares; cala hondo hasta encontrar sucesos y palabras que, en ocasiones, se callan para no empañar o dislocar hechos históricos ya consagrados. Por eso el autor, después de la derrota de las tropas libertadoras en la batalla de Huaqui (al no haber respetado el ejército realista, al mando de Goyeneche, el armisticio pactado en Desaguadero), sigue a Castelli hasta la cárcel de Buenos Aires en la que se lo encierra, para juzgársele como culpable directo del contraste sufrido, aunque está probado que el acusado carecía de toda responsabilidad militar por su

carácter de civil. Deja la palabra a sus defensores, Monteagudo y Balcarce, quienes enfrentan resueltos al tribunal que se atreve a juzgar a un patriota de la talla revolucionaria y moral de Castelli. La situación violenta que se crea hace que uno de los tres jueces designados, no para administrar justicia sino para dictar sentencia, tenga un instante de duda por lo que está sucediendo, y exclame turbado: "¡Es sucio todo esto, es sucio!". Mas uno de los colegas lo silencia, terminante: "¡Cállese!... El peligro está en hablar!... ¡Cállese!... ¡Nadie jamás hablará de esto!... ¡Cállese!... Que todo sea un largo silencio para siempre... Para siempre... ¡Para siempre un largo silencio!..." Mientras, el acusado muere, en silencio también, pues se le ha amputado la lengua debido al cáncer que tanto ha martirizado su garganta. Andrés Lizarraga consigue encarnar en la imagen poderosa de Juan José Castelli a un auténtico protagonista cuyos procederes, padecimientos y contrastes, muy bien manejados escénicamente, alcanzan el alto grado de lo trágico.

Segundo cierre provisorio

La sexta década da un impulso renovador al movimiento de teatros independientes, al empeñarse en capacitar a sus elementos y, paralelamente, procurar una profesionalización que facilite la entrega más plena y permita encarar las giras por el interior y el exterior del país que se programan. Nuevo Teatro da un paso adelante al organizarse en cooperativa de trabajo, y Fray Mocho propone otros cauces para lograr una salida de carácter económico, administrativo, sin que se amenacen el nivel artístico ni la independencia, que son banderas principistas y de lucha de la escena libre. Se experimenta por otros caminos, como lo demuestran concretamente la Compañía Argentina de Comedia que dirige Pascual Naccarati (quien llega desde el Teatro del Pueblo fundador), y la creación de la Compañía Independiente de Actores que, con la dirección general de José María Gutiérrez, se asienta en el Teatro de la Luna. Por otra parte, al culminar la etapa, el Grupo del Sur se mantiene firme en el teatro San Telmo.

A esta altura (finales de 1960), puede decirse que el movimiento de escenarios libres ha cumplido su parábola y empieza a desintegrarse (en la Capital Federal, específicamente), aunque sin darse por vencido. En

circunstancias sólo se cambian formas originarias por otras mucho más adecuadas al tiempo que se vive. Es lo que tratará de verse en el próximo capítulo.

a - Aficionados

Yo también empecé siendo aficionado, aunque carecía del concepto que hoy anima a los independientes. Poseíamos una cultura mucho menor y nuestro afán sólo era imitar a los artistas del teatro de la calle Corrientes. El movimiento de escenarios libres es un hecho de gran importancia para la cultura artística de nuestro pueblo.

FRANCISCO PETRONE
en la revista *Platea*,
Buenos Aires, 9 de octubre de 1959

b - Nace una designación

–Me siento culpable –nos dice el autor de *El carnaval del diablo*– si no de la invención, por lo menos de la propagación del término "vocacional" que, como se sabe, es un neologismo de fresca data. Si hojeáramos los diarios y revistas anteriores a noviembre de 1946 veríamos que hasta esos días nadie llamaba "vocacionales" a los conjuntos de teatro ajenos al profesionalismo. Se les decía, y ellos se designaban, teatros independientes, o experimentales, y algunos conservaban la denominación –ahora venida a menos– de cuadros filodramáticos. Ese año de 1946 fui designado para dirigir el Instituto, y entró en mis funciones organizar un concurso destinado a explorar la vocación dramática de nuestra juventud y descubrir nuevos valores escénicos.

–¿Sus primeras tribulaciones surgieron de la necesidad de encontrar nombre para el certamen?

–Desde luego. En trance de hallar la denominación que involucrara todos los aspectos de la afición teatral en ejercicio, advertí que los nombres usuales tenían cada uno su sentido distinto y hasta –en ciertos aspectos– excluyente. Sentido que los mismos actores percibían y alimentaban para diferenciarse. Los "experimentales" y los "independientes" guardaban, por ejemplo, un desprecio inoculto por los "filodramáticos", de los que decían que no hacían teatro de arte, sino de entretenimiento, y aun de pequeño *pichuleo* material, como los malos cómicos del profesionalismo a quienes imitaban. Resultaban así ser los filodramáticos una especie de hermanos vergonzantes o de bueyes cornetas de aquella familia.

–¿Y cómo se consiguió salvar el escollo?

–Era evidente que había divisiones y hasta un cierto sentido de clase en los

aficionados; pero nuestro torneo no podía limitarse a grupos selectos. Tenía que ser amplio, y sus organizadores no podíamos prejuzgar en punto a valores, las ideas estéticas o la pasión de estos o aquellos núcleos. No había, pues, manera de encontrar paz entre las dos primeras denominaciones, de importación europea, y la tercera, con cierta tradición criolla. Era preciso dar con la palabra que, comprendiéndolos a todos, no espantara a ninguno. Y el término surgió del enunciamiento mismo del concurso. Se quería indagar en qué medida la juventud argentina se encontraba dotada de "vocación" dramática. "Vocacional" era la cosa, entonces. Pero esta palabra, desde luego, no existe en nuestro diccionario, en el cual sólo cuenta, amén del subjetivo "vocación", su derivado "vocativo", el vocativo de las declinaciones. Y entre ese declinante terminejo (que obligaba a decir "teatro vocativo") y la declinante voz "vocacional", nos inclinamos por el neologismo. Por eso aquel certamen se llamó: Primer Concurso Nacional de Teatro Vocacional. Con verso y todo. Así se anunció, y la prensa, sensible a estos fecundos fraudes gramaticales, adoptó la palabra con generosidad condescendiente. A partir de ese día, los diarios no cesan de emplearla cuando hablan de teatro no profesional, y los conjuntos, sean o no independientes, admiten la denominación que les reúne en la conciencia de una vocación totalmente ubicua.

JUAN OSCAR PONFERRADA
Reportaje de Carlos H. Faig,
en la revista *Aquí está*, Buenos Aires, 26 de enero de 1950

c - Sacando de error

Hace apenas 25 años sólo se conocía el teatro llamado "profesional", bajo cuyo rótulo se cobijaba todo lo bueno y lo malo que se hacía sobre nuestros escenarios. Y como lo malo era mucho más abundante que lo bueno, lo de "profesional" fue transformándose en sinónimo de deshonestidad y bastardeo del arte. No se enjuiciaba a los intérpretes, autores o directores por el hecho de vivir de su arte; se reaccionaba contra los profesionales que comerciaban con la escena, fueran artistas o no. Por eso, "teatro profesional" y "teatro comercial" llegaron a significar también una misma cosa. Felizmente para nuestra escena, siempre hubo autores, intérpretes y directores dignos e inquietos, empeñados en mantener una jerarquía constantemente amenazada.

El teatro "profesional" partía del empresario, es decir, de un señor que exponía su dinero especulando con el rendimiento económico de una obra, buena o no –casi siempre no–, interpretada por un elenco y bajo una dirección que debían responder en un todo a sus propósitos. Muchas de las figuras

prominentes de la escena nativa se fueron destacando en el juego de obras que, más que escritas por autores, parecían cortadas por aprovechados integrantes de nuestra sastrería teatral. En forma esporádica aparecían conjuntos que, actuando en cooperativa, brindaban espectáculos notables desde el punto de vista artístico –pero inciertos por su consecuencia económica–, para los que no se hubiera hallado empresario. No hay que confundir estas cooperativas, siempre fervorosas, con aquellas otras que se organizaban para salir "al bosque", vale decir, hacia el interior del país y que, en la mayoría de los casos, no hacían más que explotar las piezas de mayor éxito de público –sin importar la calidad–, que ya habían sido *probadas* en los teatros de la calle Corrientes.

También se hallaban los cuadros "filodramáticos". Grupos de aficionados al teatro que en un club o asociación de la índole más diversa, representaban para sus amigos, familiares, consocios y vecinos, obras del repertorio común, procurando remedar las versiones de la escena profesional. Espectáculos que eran acogidos con la mejor buena voluntad, pero los que, en definitiva, no poseían ninguna importancia escénica. Luego de la representación se recogían las sillas que habían constituido la platea, y empezaba el baile familiar. Pudo haber excepciones y hasta en determinado grupo una mayor inquietud en la elección de las obras, pero la situación general era la descripta y lo extraordinario sólo serviría para confirmar la regla.

Pero ocurre que, desde hace algún tiempo, se ha incorporando un nuevo nombre al nomenclador del movimiento de teatros independientes. Ahora se habla de "elencos vocacionales", y el término nos parece confuso por la forma en que se lo emplea. ¿Qué es eso de "artista vocacional"? Tal vez se quiso utilizar como sinónimo de "aficionado", pero su sentido es otro. Pues si "aficionado" puede designarse al que trabaja sin remuneración –por "amor al arte", porque ése no es su oficio o medio de vida–, y contraponerse a "profesional", no creemos que el nuevo rótulo posea una acepción equivalente. Para nosotros, artista "vocacional" quiere decir artista por vocación, que siente la necesidad imperiosa de serlo para realizarse. Planteada así la cuestión, ¿qué diferencia existe entre un elenco formado por artistas "vocacionales" y otro integrado por artistas "profesionales"? Sería ridículo ponerse a discutir que los intérpretes de nuestra escena profesional no lo son por vocación. Sucede –en ocasiones– que han ido deformando a "su" artista, obligados por un medio en el que, antes que la inquietud, debe primar el rendimiento económico del espectáculo. Pero la vocación persiste, pues es el motor que hace actuar y definir al individuo. Si realiza bien o mal su labor, si se deja arrastrar por la corriente o se resiste a ella, eso ya pertenece a un análisis

posterior que no cuenta en este momento. Lo que importa es advertir que "vocacional" no afirma una militancia determinada y, en consecuencia, es equivocado pretender que sirva para una diferenciación. No establece si se trata de un conjunto de artistas del teatro independiente o del teatro profesional.

Aunque estimamos que, al intentarse una separación, tampoco resulta correcto el calificativo de "profesional", pues todo artista –y el "independiente" lo es–, debe vivir de su arte y para su arte.

Estableceríamos, sí, una diferencia entre teatro "comercial" o "comercializado", y teatro "libre" o "independiente". Éstos son, en realidad, los dos campos bien delimitados y opuestos de nuestra actividad escénica. "Vocacional", insistimos, es denominador común, y otro tanto ocurre, o puede ocurrir, con "profesional". Respecto de esto último, conviene no olvidar que todos los grandes artistas han sido y son profesionales, y no creemos que valga el reparo de que los mercachifles del arte también lo son.

Por todo lo expuesto consideramos erróneo el uso de "vocacional" al designar a elencos de orientación perfectamente definida. El término no posee el sentido, gramatical o figurativo, que se pretende, no sirve de sinónimo y tampoco equivale a un nuevo aspecto del movimiento escénico iniciado hace más de 20 años. Lo correcto y cabal –así lo creemos por lo menos–, es seguir diciendo "teatro independiente" o "teatro libre" –siempre y cuando la actuación no descubra que se trata de un cuadro "filodramático"–, y hasta cabe la calificación de "experimental" cuando se procure, en verdad, experimentar sobre el escenario. Pues el simple suceso de que cada cual realice "su" experiencia escénica, no da derecho para que la labor sea conceptuada como "experimental". Aunque así haya ocurrido muchas veces, y aún ocurra.

LUIS ORDAZ

En la revista *Pachacamac*, Buenos Aires, noviembre de 1953

d - Los primeros diez años de Nuevo Teatro

Luego de casi veinte años de militancia en el movimiento teatral independiente argentino hemos aprendido duramente que "hacer teatro" no es un privilegio, y si lo fuera se adquiere trabajando y estudiando y además trae consigo una pesada responsabilidad social. A esta responsabilidad hemos atendido con honda preocupación durante los diez años de Nuevo Teatro.

La enseñanza fundamental de nuestro oficio y nuestros deberes la hemos recibido del viejo y querido maestro don Ricardo Passano. De Leónidas Barletta y

su Teatro del Pueblo hemos tratado de adoptar la tenacidad, la incansable continuidad en el esfuerzo, la disciplina y la consecuencia con los propios principios. Reconocemos además como maestros e inspiradores de la obra realizada, a Andrés Antoine, en la celosa defensa de nuestra independencia institucional y artística; a Romain Rolland, por su ideario de teatro popular, espíritu de lucha y profunda confianza en los valores del hombre; a Stanislavsky, por su permanente y exitosa búsqueda de una técnica teatral nacida de la auténtica realidad de la vida.

En la delicada misión de dirigir Nuevo Teatro intentamos aplicar esos ejemplos y enseñanzas adaptándolos a nuestra realidad. Hemos procurado siempre, por supuesto, aumentar la atracción e irradiación de nuestro tablado, que tiende a la realización del sueño de teatro popular en base al sentido y jerarquía del repertorio, la capacidad de los actores, el cuidado en nuestras puestas en escena y la disciplina interna fundada en el amor por la obra en común. Conscientes de la necesidad de experimentar para renovar, hemos evitado caer en la ortodoxia, que casi siempre lleva al estancamiento, arriesgando en cada estreno todo lo ganado en años de trabajo.

Luchamos acerbamente contra la improvisación, la deshonestidad, el envanecimiento y la venalidad que han aplastado al teatro argentino. Es decir, hemos procurado hacer honor a la profesión y a la militancia independiente, justificando nuestra permanencia en las tablas por el sentido que otorgamos a nuestra vocación, el respeto hacia el auto elegido y la fe en una humanidad con menos problemas que los que hoy preocupan al hombre.

ALEJANDRA BOERO - PEDRO ASQUINI
Buenos Aires, noviembre de 1960

e - Sobre la profesionalización

En otro orden de cosas, pero vinculado a la cultura ambiente, está el problema de la profesionalización de los integrantes de las compañías independientes. El tema tiene algunos antecedentes.

Dentro de las propias filas de los teatros independientes difieren las teorías relacionadas con la necesidad de profesionalizar a sus respectivos elencos. En general la tesis de la profesionalización como etapa superior, como culminación de un proceso parcial, es compartida por la mayoría de los integrantes del movimiento teatral independiente. Lo que de ninguna manera significa realizar teatro comercial, es decir teatro supeditado al negocio de taquilla con la repetición de idénticos vicios. Aunque ya fue dicho muchas veces, el teatro independiente desde un punto de vista principista no excluye la profesionalización de sus distintos miembros: actrices, actores, directores, escenógrafos, luminotécnicos,

utileros, etc., etc. Es decir que quien actúa en sus filas pueda vivir de su propio y exclusivo trabajo. Vivir de aquello para lo cual se trabaja, se ha dicho con razonable frecuencia, es hasta un problema de ética. Lo que sí excluye en forma terminante una conducta acorde con las postulaciones del teatro independiente, es la comercialización, la industrialización de la escena. Es decir, desvirtuar en su esencia al teatro, sacarle de su cauce artístico, para incursionar por zonas que hacen a un aspecto remunerativo o de personal lucimiento distorsionándolo de su misión específica.

JOSÉ MARIAL

Fragmento del capítulo "El teatro independiente y nuestra cultura",
en *El teatro independiente*, Buenos Aires, Alpe, 1955.

el teatro independiente (III)

capítulo 16

La séptima década

En lo político-social, el país se encuentra seriamente convulsionado por los graves problemas que lo acosan sin tregua, a los que se agregan las complicaciones de todo orden que se manifiestan en el ámbito mundial y repercuten e inciden en su desarrollo. En el plano universal, los años sesenta presentan adelantos científicos y técnicos fabulosos pero, asimismo, denuncian las quebraduras y el desquicio de antiguas estructuras sociales y el avance incontrolable de la barbarie con la aceleración de la violencia. Siempre en el campo mundial se produce el imperio de lo que ha dado en llamarse "el poder joven" que reacciona decididamente ante los conflictos armados que no entiende desde sus propias necesidades, pues llevan a la destrucción y la muerte y, sobre todo, enfrenta "lo establecido", el conformismo conservador, a través de los *hippies* de Haight Ashbury que pregonan el amor y niegan la guerra. Se adoptan, con escándalo, la vestimenta unisex y la audaz minifalda al compás de la música aullante y desazonada de los Beatles. En la década fallece una figura ecuménica de la talla de Juan XXIII (1963), pastor de una Iglesia que se empeña en rescatar su honda filosofía humanista. Los avances científicos y técnicos se testimonian con el envío del primer ser humano al espacio exterior en el Sputnik ruso (1961) y culminan exitosamente con el descenso del hombre en la luna, conducido por la nave norteamericana Apolo XI (1969).

El termómetro social muestra entretanto la gravedad del tiempo que se vive, con disturbios, imposición de la fuerza y asesinatos de personalidades que conmueven todos los rincones del orbe civilizado. En 1963 John F. Kennedy, presidente de los Estados Unidos de América, es abatido a balazos en Dallas y, cinco años después es inmolado, con igual procedimiento, Luther King, líder negro Premio Nobel de la Paz. Si estos crímenes pueden dar una medida del clima de perturbación que se padece, resultan decisivos, por lo tumultuosos y trascendentes, los episodios revolucionarios que en 1968 promueven los estudiantes de París y que pronto se repiten, con intensidad semejante, en México, Japón, los Estados Unidos y en la Argentina.

En nuestro país, el período se caracteriza por las continuas conmociones

políticas que se viven. El presidente Arturo Frondizi, que asume el gobierno en 1958, es desalojado en 1962 por un golpe militar, al temer las fuerzas armadas que se esté facilitando el retorno del temido peronismo. El presidente del Senado se hace cargo del gobierno y, después de un nuevo conato rebelde y tras una votación constitucional, llega a la presidencia Arturo Illia representante de la Unión Cívica Radical del Pueblo, cuyo mandato quedará también trunco debido al triunfo de un nuevo golpe militar. Entre otras medidas que agravan la situación ya muy tensa, se cancela la autonomía universitaria y mientras aumenta la crisis económica (en 1967 el peso es devaluado en un 40%), comienzan a actuar los grupos guerrilleros en nuestro suelo y en 1969 alarman los sucesos que se conocen como "el cordobazo", por acaecer en la ciudad de Córdoba, y alcanzan honda repercusión en todo el país. En 1970 recrudecen los secuestros cumplidos por los extremismos políticos y la guerrilla urbana se hace cada vez más poderosa e incontrolable. Uno de los grupos subversivos secuestra al general Pedro Eugenio Aramburu (quien fuera presidente interino después del golpe militar que, en 1955, derrocara al general Juan Domingo Perón, y ocupara el cargo desde esa fecha hasta 1958), y es fusilado. Aunque en un primer momento puede no parecerlo, lo que queda resumido llega esencializado de alguna manera a nuestra dramática, que presenta características particularizantes a lo largo de los años sesenta.

Los hechos, esquematizados al máximo, asoman en las propuestas y se encuentran en los trasfondos de las obras principales del ciclo al que pertenecen pues, como lo ha dejado dicho Julián Marías, las cronologías y las estadísticas son elementos accesorios de la historia (podría decirse que sirven para que quede registrado su peso) y lo que en verdad se requiere para comprender debidamente el tiempo a que se alude, es conocer su "razón histórica".

Desintegración del movimiento

Como ya queda dicho en el capítulo anterior y, sintetizando, mientras la etapa inicial del teatro independiente se destaca por el espíritu romántico y de entrega total de sus integrantes (para llevar adelante la tarea de elevar y dignificar nuestra escena nacional, por entonces muy disminuida y bastardeada), la segunda etapa es de revitalización del movimiento mediante el

empeño de capacitación y de búsqueda de nuevos rumbos en las estructuras orgánicas de los grupos. El tercer período, que abarca los años sesenta (y debemos tratar ahora), presenta algunas dificultades para su exposición dado que, en circunstancias, pueden confundir bastante situaciones que tal vez desdibujan un tanto los lineamientos fundadores, aunque sin llegar nunca a alterar los propósitos esenciales. Ocurre que se encara el proceso desde necesidades distintas y se utilizan otras pautas que, en definitiva, resultan igualmente válidas.

Han sido anotados, al pasar, algunos de los elencos principales de las distintas etapas cumplidas y, en ciertos aspectos, otras son las inquietudes que se advierten en los nuevos núcleos que surgen y actúan durante los años sesenta. Ante el callejón sin salida en que, en lo económico, se encuentran los integrantes de los conjuntos, se van notando cada vez más intentos de profesionalización con un plan orgánico "independiente" a desarrollar, y que si aún no se resuelve del todo en grupos estables, como lo son Fray Mocho o Nuevo Teatro, sí se encara, desde los planteos, en la Compañía Independiente de Actores que funda el Teatro de la Luna y en el Grupo del Sur que crea y se instala en el teatro San Telmo. En lo que a la capacitación de los intérpretes se refiere, ya se hizo alusión a las escuelas formativas que en el período anterior fueron la preocupación de los distintos conjuntos –particularmente los de Fray Mocho y Nuevo Teatro–, pero es necesario señalar que ya a fines de esa etapa (hacia 1959), la actriz austríaca Hedy Crilla se incorpora a La Máscara y, además de participar activamente como actriz y directora, se convierte en maestra de varios de nuestros intérpretes y directores más jóvenes que, desde hace años, son figuras prestigiosas y profesores bien capacitados ellos mismos, de numerosos integrantes de nuestra mejor escena actual. Pueden ser nombrados Augusto Fernandes, Carlos Gandolfo y Agustín Alezzo, entre muchas otras personalidades que se han ido formando bajo la orientación de Hedy Grilla. Si bien Ricardo Passano, en los tiempos de La Máscara antigua (allá por los años cuarenta) habla durante sus ensayos del método Stanislavski y, posteriormente, se hacen indagaciones principalmente teóricas, es a partir de la dedicación de Hedy Crilla que el famoso "sistema" deja de ser una entelequia (muchos hablan de él, pero son muy pocos los que lo conocen y pueden manejarlo, en verdad), y empieza a ser practicado y experimentado entre nosotros con aportes personales que responden a nuevos requerimientos y no

traicionan ni perturban, en absoluto, las proposiciones de una didáctica de profundidad que, al decir de los especialistas en la materia, no configura una enseñanza cerrada herméticamente, sino que posee una funcionalidad siempre adecuada y vigente gracias a su riqueza dialéctica. Tan es así que cuando hace poco tiempo nos visitara un especialista con el prestigio del norteamericano Lee Strasberg (uno de los fundadores y directores del Actor's Studio, de Nueva York), y ofrece varias clases públicas demostrativas, son varios los intérpretes y directores de nuestro medio que se sorprenden mucho al comprobar con satisfacción, y así lo manifiestan, que "eso ya lo han aprendido, hace años, con Hedy Crilla". No puede haber mejor elogio.

Al finalizar la séptima década los equipos más representativos y mejor organizados van desintegrándose (Los Independientes, Nuevo Teatro, etc.), mientras que nuevas incorporaciones son las encargadas de signar las singularidades de la etapa en desarrollo. Los Independientes que conducía Onofre Lovero, por ejemplo, se convierte en teatro Payró, y bajo la capacitada dirección de Jaime Kogan inicia una brega de mucha significación, en la que aún permanece. Se añade, asimismo, el Teatro del Centro (subsuelo ganado en plena calle Corrientes al 1200) que conduce con ahínco otro director excelente: Manuel Iedvabni. Se ha aludido a la "escuela" de La Máscara, que cumple labor tan importante bajo la dirección de Hedy Crilla, con sus alumnos que pronto se convierten, a la vez, en maestros sobresalientes y hemos mencionado los cursos de formación actoral que se realizan orgánicamente en Fray Mocho y Nuevo Teatro, pero no debemos pasar por alto otro aporte que mucho repercute en ese campo de la enseñanza. Nos referimos al que realiza el Instituto de Teatro de la Universidad de Buenos Aires entre 1959 y 1966, a cuyo frente se encuentra Oscar Fessler quien, además de ser un estudioso profundo del "método" Stanislavski y experimentador muy lúcido de las teorías que fundamentan la épica brechtiana, es un inquieto buceador del océano en tempestad permanente de la escena moderna. Egresados de ese Instituto, precisamente, crean Geituba (Grupo de Egresados del Instituto de Teatro de la Universidad de Buenos Aires), que se inicia en 1965 en el pequeño recinto (una habitación, apenas), del Teatro de La Recova, Avenida del Libertador 1066, con *Fedra* de Miguel de Unamuno y, tres años después, ofrecen en calidad de estreno y con dirección de Julio Piquer, una versión excelente de *Corazón de tango* de Juan Carlos Ghiano.

La característica mayor de la etapa es la presencia de grupos decididamente experimentales que frecuentan la dramática de la vanguardia universal pero que, asimismo, y es lo que importa en este caso, constituyen un campo de actividad práctica e incitante para las creaciones de ruptura y avanzada de los creadores locales en todos los niveles del teatro: autores, directores, intérpretes, escenógrafos, técnicos en general. En esa tarea de búsqueda escénica se encuentran el grupo Yenesí, los distintos equipos que actúan en el Instituto Di Telia, el TIM, de Rosario, entre otros muchos núcleos, que pueden representar, de manera muy precisa, la actitud rebelde y el empeño renovador del nuevo ciclo, como procuraremos verlo en su momento. Es necesario que nos ocupemos de un autor que si bien llega de la década anterior y es al finalizar la misma que se conoce la obra más representativa de su dramática, por razones de planificación de este trabajo se lo enmarca en la etapa de los años sesenta, durante la cual estrena varias de sus obras. El autor es Juan Carlos Ghiano, y a ello vamos.

El "esperpento" de Juan Carlos Ghiano

Juan Carlos Ghiano (1920) ha sido profesor de Literatura Argentina e Iberoamericana en la Facultad de Humanidades de la Universidad de La Plata y de Historia del Teatro en la Escuela Nacional de Arte Dramático, y es miembro de la Academia Argentina de Letras. Goza de merecido prestigio como poeta (*La mano del ausente*) narrador (*Los huéspedes extraños*), crítico y ensayista (*Constantes de la literatura argentina*). Autor teatral, su comienzo data de 1951 con *La puerta del río;* tres años después llega a escena su segunda obra, *La casa de los Montoya.* Sin embargo es con *Narcisa Garay, mujer para llorar,* que se estrena en 1959, que impone su nombre en nuestro teatro de manera definitiva. Tras esa obra siguen llegando *La Moreira* (1962), *Antiyer* (1966), *Testigos* (1967), *Corazón de tango* (1968), y otras que integran volúmenes titulados *Ceremonias en soledad* (aparece en 1968), y *Actos del miedo* (editado en Caracas, Venezuela, en 1971). A excepción de *La Moreira,* llevada a escena por un elenco encabezado por la actriz Tita Merello (de cuya experiencia Ghiano queda muy quejoso y hasta habla de "un mal paso profesional"), todas las demás piezas son estrenadas por conjuntos independientes de la Capital

Federal y del interior del país, y varias de ellas recorren luego triunfalmente los escenarios de América Latina. En particular *Narcisa Garay, mujer para llorar*, aunque escrita en 1949, llega al espectador a fines del verano de 1959 (16 de marzo), al ser presentada bajo la carpa que se planta en pleno barrio norte de Belgrano, dirigida por Francisco Silva y con la animación notable de la protagonista a cargo de la actriz Hilda Suárez. El autor obtiene con esta obra el Primer Premio Municipal y el Premio de Drama que otorga la Sociedad General de Autores de la Argentina, Argentores, correspondientes al año de su estreno.

Al referirse a sus primeros intentos como creador dramático, Ghiano confía: "Si hacia entonces hubiese existido el teatro del 'realismo exasperado', mis piezas habrían coincidido con esa corriente". Después de los tanteos en procura de un lenguaje que sienta como propio, descubre el "parentesco mental" que lo une a las creaciones esperpénticas del español insuperable. Alude a Ramón del Valle-Inclán, con el que se siente identificado y cuyos "esperpentos" admira profundamente. Con esta clave puede penetrarse mejor, sin riesgos a despistes, en *Narcisa Garay, mujer para llorar* y en varias de sus obras posteriores ya nombradas, como *Antiyer*, muy especialmente, *Corazón de tango*, "tragicomedias" las tres que, y lo expresa el mismo Ghiano (aunque sólo se refiera a la primera), se apoyan "en la revisión de dos tradiciones dramáticas locales: la del sainete y la del grotesco". Mediante ellas y en reelaboración original, Juan Carlos Ghiano conforma su "esperpento", que constituye ceremonias de la mitología porteña o suburbana. Es una revisión cumplida con un sentido crítico muy alerta y humor burlesco, que logra substanciar lo que tiene de más pintoresco y rescatable nuestro sainete. Con un enfoque y un desarrollo tragicómicos, alcanza la dimensión de "lo grotesco" (especie a la que nos hemos referido, específicamente, en el capítulo dedicado al teatro de Armando Discépolo). Son destinos desdibujados e inciertos que quedan en pie personificados por máscaras típicas del sainete, del grotesco y del tango porteños. Desdibujados e inciertos porque parten de la fantasía que requieren para sobrevivir (un surrealismo con raíces hundidas en lo cotidiano) individuos desamparados y en cierta medida candorosos, tal cual lo son "la Narcisa Garay", que se "sueña" novela, y la Anatolia (*Corazón de tango*), que "se siente" la novia verdadera y única de Garlitos Gardel, a pesar de que todo su contacto con el ídolo mitológico del tango lo ha tenido a través de la voz grabada en los

discos del cantor, que ella manejaba como "victrolera" de un cafetín de mala muerte de las orillas del Riachuelo. La actitud de Ghiano ante sus personajes apunta ironía y desborda humor de picaresca, pero nunca es agresiva o hiriente. Comprende a los seres que le nacen y le crecen entre las manos y, como siente por ellos una gran conmiseración, procura equilibrar sus fracasos y frustraciones de variado orden, con la nostalgia de una felicidad de la que, en resumidas cuentas, nunca han gozado. Pero el autoengaño los consuela y les ayuda a vivir.

El autor puntualiza que *Narcisa Garay, mujer para llorar* "es la visión de diversos aspectos de un Buenos Aires que desapareció hacia 1940: el barrio yrigoyenista, los fracasados cantores de tango, las familias honorables venidas a menos, los desplazados huéspedes campesinos, los almaceneros españoles". Con respecto al lenguaje manifiesta: "Se eleva poéticamente o se aproxima al sentimiento cursi del radioteatro o elabora formas orales callejeras". Las advertencias y prevenciones sirven para identificar y valorar el sentido sustancioso y la expresión tan colorida de una dramática que posee decididas resonancias populares y un nivel artístico sobresaliente.

Nuevos autores

A los creadores de las etapas anteriores ya nombrados oportunamente y que siguen estrenando (Pablo Palant, Aurelio Ferretti, Carlos Gorostiza, Bernardo Canal Feijóo, Andrés Lizarraga, Juan Carlos Ferrari, Atilio Betti, Juan Carlos Gené, entre muchos más), se incorporan los nuevos autores, algunos de los cuales descuellan de inmediato.

Puede decirse que la etapa parte, otra vez, de La Máscara legendaria, al subir en 1961 a su pequeño escenario de Paseo Colón y Belgrano (teatro Colonial), *Soledad para cuatro*, obra primera del joven autor Ricardo Halac. Se halla tramada y expuesta con un nuevo sentido realista de contraste, y por ello crítico, que pronto habrá de ahondarse y afirmarse cuando Roberto M. Cossa, desde su propia visión, ofrece, en 1964, *Nuestro fin de semana*, también su obra inicial. El movimiento que se origina de esa manera se halla muy preocupado principalmente, por reflejar la situación de una clase media demasiado confundida por los sucesos que se viven en el país y en el mundo, y que parecen llevarla hacia algún oscuro callejón en donde

recibir el presentido golpe de gracia. El desconcierto moral y el encanallamiento se conjugan en la primera de las piezas; el desconcierto y la desorientación imperan en la segunda. Es un realismo crítico por los elementos que se superponen y se confrontan, como los claroscuros de un aguafuerte, en el que se advierte la captación minuciosa de la desolación y la angustia que padecen los personajes que muestran rasgos particularizantes, pero que buscan alcances típicos, generalizadores. En un primer momento aparecen como documentos dramáticos negativos, por su pasividad consecuente, pero que, a la distancia, sirven para ir esclareciendo tramos de nuestra vida política, con sus alternativas en relación a la moral dominante, a la crisis económica que se soporta, a los conflictos sociales que perturban y extravían, al cansancio y a las reacciones del pobre ser humano, que se ve atrapado y destruido, sin escape posible, por el medio en que vive, cada vez más hostil y atacado en su individualidad.

Han podido señalarse, con cierta facilidad, las influencias posibles en autores significativos de las distintas épocas de nuestro teatro. En las más recientes se habló de los grandes padres del teatro moderno, a los que se fueron agregando, según las inclinaciones y preferencias, los nombres de Wedekind, Káiser, O'Neill, Pirandello, y otros sumamente representativos de la escena universal de nuestro siglo. Pero en la ocasión no resulta oportuno rastrear las incidencias en los nuevos autores, pues nos desviaría de nuestro objetivo que es mucho más simple y limitado. Sí cabe aportar algunas referencias mínimas, aunque substanciales, que pueden servir para acercarnos de alguna manera a los nuevos creadores de la etapa. El redescubrimiento de la obra total de Roberto Arlt –su narrativa y su teatro– y el asombro ante el olvidado "grotesco criollo" de Armando Discépolo, son sucesos muy a mano y que deben tenerse en cuenta. Importan, asimismo, los efectos revulsivos que los jóvenes autores de los años sesenta llegan a sentir con fuerza de precipitantes, al entrar en contacto con la novelística de Kafka y con obras dramáticas como *La muerte de un viajante* de Miller, *Esperando a Godot* de Beckett, *Madre Coraje* y *La ópera de dos centavos* de Brecht, *La cantante calva* de Ionesco y otras producciones con influjos semejantes, según las afinidades y resonancias que encuentran o provocan en cada personalidad.

Con tales antecedentes que a veces mezclan sus líneas y hasta se diluyen y desaparecen –dejando siempre algunos residuos fortificantes en el crisol de todo autor con algo que decir y con talento–, se van a entender con mayor precisión las creaciones que definen y califican la etapa.

Pasando momentáneamente por alto a los autores que serán tratados en breves apartados, conviene recordar las entregas hechas en el período por Néstor Kraly *(La noche que no hubo sexta)*, Alma Bressan *(La colmena)*, María Cristina Verrier *(Naranjas amargas para... mamá, La bronca)*, Julio Mauricio (*Motivos*, y la obra que lo consagra: *La valija*), Rodolfo Walsh *(La granada)*, Carlos Somigliana *(Amarillo)*, Germán Rozenmacher *(Réquiem para un viernes a la noche)*, Abelardo Castillo *(Israfel)*, Oscar Víale *(El grito pelado, La pucha)*, Ricardo Talesnik *(La fiaca)*, Guillermo Gentile *(Hablemos a calzón quitado)*, Alberto Adellach *(Criaturas, Marcha, Palabras)*, etc. Entre los autores de la década anterior que llevan a escena el clima tan especial que se vive, son de señalar Osvaldo Dragún, que ofrece *El jardín del infierno* (cuya acción se desarrolla en una "villa miseria" de los aledaños de la ciudad), y Juan Carlos Gené, quien presenta su primera creación totalmente original con *Se acabó la diversión*, pieza con intencionalidad muy aguda y curiosísima factura escénica que, al ser animada por Pepe Soriano y el propio autor, significó una clase magistral de interpretación.

Lo cierto es que el ciclo iniciado con el nuevo realismo crítico de Halac *(Soledad para cuatro)* y ahondado por Cossa *(Nuestro fin de semana)*, ha quedado cumplido, a mediados de 1970, al llegar al escenario del teatro Regina (situado en plena "vía" burguesa y sofisticada de la zona norte de la urbe), *El avión negro*, especie de revista política, compuesta por *sketchs*, escrita en colaboración por Cossa, Rozenmacher, Somigliana y Talesnik, en la que se plantea, en forma irónica y burlesca, el posible retorno al país del líder popular Juan Domingo Perón, que se encuentra en el exilio. El espectáculo tiene el mérito de inaugurar la nueva etapa que, en sus primeros tramos, impone resueltamente el tema político local, candente en esos momentos. El breve período que inicia *El avión negro* puede quedar caracterizado, además, por piezas como *Ceremonia al pie del obelisco* de Walter Operto, y *¡Chau, papá!*, de Alberto Adellach. Títulos que se nombran al pasar, y a modo de ubicación, puesto que, por razones de planificación de esta obra en general, nuestra reseña queda cerrada con la clausura de la séptima década.

Para finalizar el apartado es oportuno destacar, sin embargo, que varios autores que crean y se singularizan dentro del nuevo realismo crítico (Halac, Cossa), habrán de coincidir, ya en años más cercanos, con quienes se orientan por un teatro de vanguardia y de ruptura (Pavlovsky, Gambaro), aunque cada uno desde sus propias concepciones, en la utilización de "lo grotesco" para la conjugación y el traslado al escenario de la realidad circundante. No se trata ya del "grotesco" tipo

pirandelliano, ni del denominado "criollo" de Armando Discépolo (ambos dedicados a dilucidar conflictos de la personalidad), pues se ahonda en las esencias de las situaciones con el propósito de hallar las máscaras más convenientes para desentrañar y poner en evidencia la problemática actual del ser humano, nuestras angustias y desesperaciones. Así es como el "grotesco" siente fuertemente las incidencias del "absurdo", a partir de las propuestas de Ionesco y de Beckett. Tal vez la coincidencia señalada se produce porque, en definitiva, tanto el antiguo grotesco discepoliano como el nuevo absurdo son por entero géneros realistas, más allá del equívoco a que pueden llevarnos las distintas formulaciones. Es un realismo que llega hasta los sobresaltos de la exasperación y persigue captar, con signos de significación, el mundo absurdo que se vive y se padece a partir de las bombas atómicas lanzadas sobre Hiroshima y Nagasaki, y que anuncian un Apocalipsis que se busca detener dando crispados gritos de alarma y mediante juegos grotescos y gesticulaciones que se convierten en muecas. Son auténticas alegorías de nuestro tiempo.

Ricardo Halac y el nuevo realismo

Ricardo Halac (1935) confiesa que experimenta su primer gran asombro ante un escenario cuando, teniendo 17 años, asiste a una representación de *Madre Coraje* de Brecht, en Nuevo Teatro, con Alejandra Boero animando a la protagonista. La impresión es tan intensa que siendo de origen judeo-sefardita, y aún no superadas las pesadillas de los "campos de concentración" nazis, decide aprender alemán. A los 21 años, el Instituto Goethe le otorga una beca de estudio en Alemania y así puede entrar en contacto y frecuentar el Berliner Ensemble del ya por entonces desaparecido Bertolt Brecht. Confiesa, sin embargo, que nunca intentó el teatro épico, pues no cree en el tan mentado "distanciamiento". Se pregunta: "¿Será por mi ancestro latino, árabe, español?".

Halac ha escrito ya varias obras, pero no llegan a escena. En las Jornadas de Teatro Leído que organiza en 1960 la Municipalidad, se conoce la primera versión de *Soledad para cuatro.* Primera versión porque al año siguiente (3 de octubre de 1961), con dirección de Augusto Fernandes se presenta en La Máscara el texto definitivo. "Durante tres meses –advierte el autor– di vuelta mi pieza de pies a cabeza" ante las sugerencias de Fernandes quien, a la vez, interpreta uno de los

personajes principales (Luis), y de Agustín Alezzo, que pertenece al elenco y toma a su cargo otro de los papeles (Roberto). Halac se apresura a aclarar: "Siempre me correspondía la última palabra". En un momento dado enfrenta la suposición de que hubo un dominio actoral en la formación de los jóvenes autores, y manifiesta que *Soledad para cuatro* "ya estaba escrita" al llegar a La Máscara. Contraataca asegurando que la situación era al revés, pues fueron las nuevas obras las que obligaron a los jóvenes intérpretes de entonces "a buscar una técnica de representación más verdadera".

En *Soledad para cuatro* el autor retoma una de las líneas principales de la tradición teatral que nos pertenece y se expresa a través de un realismo costumbrista (de crítica social por el simple reflejo, en muchos casos), que se empina en los dramas y comedias de Florencio Sánchez por ejemplo, y se conjuga en la actitud doliente y perturbadora de los "grotescos criollos" discepolianos. Halac enfoca el contorno y "su circunstancia" y, al trasladarlo al escenario, el testimonio parece negativo, mas ocurre que, sin dejar de serlo, la acusación surge por contraste. Nos coloca ante seres a los que se ve manoteando en "un destino para la nada", como lo expresa Halac en ocasión del estreno de la obra. Son individualidades enfermas de "mal vivir" que, en el medio sin alicientes y trastrocado que integran, se dejan arrastrar por "un sensualismo nihilista, en un afán de hacer saltar el universo" que no llegan a comprender ni soportan. En su profunda desorientación, se abandonan al instinto primario que los domina, pues carecen de reservas y de fuerzas para dar un golpe de timón a sus vidas y enderezar el rumbo mientras son duramente golpeados por la tormenta. Se percibe, sobre todo en los cuatro jóvenes de la pieza, el existir sin motivaciones "para la nada", sin esa pasión inútil pero pasión al fin, que define a los personajes del existencialismo sartreano.

Como ha quedado dicho, pero importa subrayarlo, *Soledad para cuatro* inaugura desde La Máscara la tercera y última etapa (desde el punto de vista orgánico) del movimiento de escenarios libres y constituye, a la vez, la creación fundamental, hasta el presente, de la dramática de Ricardo Halac, autor que no ha cesado en las búsquedas para lograr un teatro renovador y siempre disconforme, por estructura y contenido, que exprese sus inquietudes con mayor justeza. El primer ciclo de su producción, en la que, además de la obra nombrada se incluyen *Estela de madrugada* y *Fin de diciembre* (ambas de 1965), se cierra con *Tentempié I y II* (1968). En 1976 estrena *Segundo tiempo*, pieza con la que intenta una nueva formulación. En lo esencial continúa empeñado en la captación del ámbito

subvertido y en crisis muy grave, y sus búsquedas y hallazgos se refieren a la renovación de su lenguaje escénico. Se le ve atrapado, cada vez más, por las situaciones grotescas que son capaces de soportar sus personajes, aprovechando con cierta destreza la técnica del absurdo. La nueva óptica se muestra en *El destete* (1977) y se manifiesta con éxito total en el primer acto de *Un trabajo fabuloso*, pues se desequilibra un tanto en el segundo y último. Es una obra trabajada dentro de los cánones del absurdo moderno, pero con situaciones límite de un realismo que alcanza lo grotesco.

Ricardo Halac se encuentra en plena madurez y mucho puede esperarse de su inquietud bien probada, y de su capacidad.

Roberto M. Cossa y el intimismo

El encabezamiento de este apartado bien podría ser "Roberto M. Cossa hacia el absurdo porteño", pero sería saltear etapas y debemos ajustamos a las particularidades que definen sus creaciones de los años sesenta. Cossa (1934) se siente atraído desde muy joven (al iniciar la veintena), por la magia del teatro y se orienta hacia la interpretación. Pero tal vez, como su tan admirado Armando Discépolo, quien también quiso ser actor en su mocedad y luego de cumplir una breve experiencia abandona el propósito por no resistir la repetición constante de los parlamentos de su personaje, decide dejar esa huella, aunque sin abandonar la escena, empezando su proceso autoral. Así se acumulan los apuntes y primeros borradores que habrán de constituir pocos años después *Nuestro fin de semana.* Según el propio autor, la obra queda concluida en 1962. Se conoce dos años después (el 27 de marzo de 1964), animada por un excelente elenco conducido por Yirair Mossián. Como ya ocurriera con Halac, se ve a Cossa hondamente preocupado por los pequeños anhelos y las frustraciones tremendas de la gente que vive y padece en su cercanía, pues pertenece al medio agobiante y desmoralizador en el que él mismo se encuentra inmerso. Es "su" gente y por eso, con acongojada comprensión y gran ternura, coloca al frente de la edición de su primera obra: "A mi padre, a su sencilla tragedia". Ignoramos cuál es ésta, pero suponemos que es la misma que vivimos todos nosotros, componentes de una clase media tan zarandeada y maltratada hasta conducirla al desánimo y la desesperanza, pero tan tenaz y valerosa a la vez. Ésas pueden ser las dos caras de "la pequeña tragedia" que, sin embargo, es la gran

tragedia de toda una clase, de ninguna manera homogénea, que define y caracteriza a una gran porción humana de nuestro país. Raúl, el protagonista de *Nuestro fin de semana*, parece tener miedo de encontrarse a solas consigo mismo y por eso necesita compañía los fines de semana. Otros comportamientos quedan también tipificados sobre el escenario: la sensatez de Beatriz, la dueña de casa (que procura, inútilmente, hacer reaccionar a Raúl, su marido); el desánimo de Elvira, la soltera con hondos sueños reprimidos y capacidad novelera; la insatisfacción de Alicia, que se busca y se pierde en su propio vacío; la "viveza criolla" de Daniel, antihéroe pequeño burgués, regodeante en la exteriorización de su integral medianía; el romántico Carlos, un ser lírico y siempre de paso, porque no es capaz de encontrar su verdadero rumbo; Sara y Jorge que anuncian la "crisis de la pareja", por carecer ambos de líneas afines e intercomunicantes. Todos ellos moviéndose a lo largo de siete escenas (que empiezan la tarde de un sábado y finalizan por la tarde del domingo siguiente) cumpliendo, a su modo particular, las tres unidades que se pretenden aristotélicas, en el patio interior de una casita del suburbio hacia el norte de la ciudad.

Como todo texto importante, *Nuestro fin de semana* permite varias "lecturas", pero la que sobresale y predomina en ese "fin de semana" es la desubicación de Raúl, que se siente acosado y no sabe cómo reaccionar ante una realidad que le exige mantener los ojos bien abiertos. Él, que prefiere imaginar grandes negocios y no logra convencerse del todo de su impotencia para enfrentar una lucha para la que no está preparado, y por eso, ya como remate de la obra, elige seguir evadiéndose una vez más. Continuar creyendo en las fábulas ingenuas que él mismo entreteje y se cuenta, pero en las que su mujer ha dejado de creer hace ya tiempo, aunque, lo ve tan desvalido, que nunca será capaz de decírselo claramente, ni de abandonarlo en el padecimiento de su "pequeña tragedia". *Nuestro fin de semana* ahonda en el nuevo realismo crítico que particulariza la obra inicial de Halac, pero lo hace con un tono más íntimo, y por eso llegan más profundamente los desgarrones y la desolación de sus agonistas. Halac y Cossa no son semejantes, por cierto (el primero hace gala de una mayor fuerza dialéctica, mientras el segundo aparece más contenido y entrañable), pero ambos coinciden en el tiempo y en un mismo lugar y, como sus edades son también parejas, reaccionan de manera parecida y así se insertan en el momento histórico que viven, dando cada cual su propio testimonio.

Cossa sube repetidas veces al escenario transitando la línea que caracteriza su pieza inicial (*Los días de Julián Bisbal*, 1966; *La ñata contra el libro*; *La pata de la sota*, ambas de 1967), hasta que en 1970 colabora con otros autores

(Somigliana, Rozenmacher y Talesnik) en la escritura de *El avión negro,* especie de revista, fuertemente satírica y burlesca, con trazos de humor negro, de absurdo y del teatro de la crueldad. La experiencia debe asomarlo a otras formas escénicas que despiertan en él viejos ecos. En un reportaje que se le hace a mediados de 1980, manifiesta: "Con respecto al grotesco, es evidente que yo lo tenía muy dentro de mi piel. Es un género que a mí siempre me gustó mucho y creo que no lo intenté antes porque no había cumplido la etapa necesaria de asimilación como yo quería". Todo queda claro, entonces. Podemos decir que Cossa clausura el primer ciclo de su teatro con *La pata de la sota* (en 1981 se produce un retorno circunstancial a la antigua forma, ya superada, con *Tute cabrero,* dado que es la traslación al escenario del guión, que le pertenece, de la película del mismo nombre, estrenada en 1965), y el anuncio más cabal de la evolución que está experimentando se hace presente, con no poca sorpresa, cuando en 1977 ofrece *La nona,* grotesco colmado de significados trascendentes (en lo ideológico y en lo puramente teatral) que es dirigido, de manera notable, por Carlos Gorostiza. Pronto reitera sus búsquedas con *No hay que llorar* (1979), de factura aún indefinida, hasta que muestra mayores audacias y más seguro dominio al estrenar *El viejo criado* (1980), que puede ser calificado como "absurdo porteño", y abre ante el autor un camino que promete hallazgos insospechados. Pues no configura una llegada a una meta precisa y final, sino un nuevo punto de partida para su dramática tan rica en inquietudes y en sensibilidad, y realizada con talento.

Sergio de Cecco y el traslado de un mito

Sergio de Cecco (1931) se impone (con Halac y Cossa), con la primera obra que estrena. El 11 de enero de 1964 se anima *El reñidero,* que así se llama, en el Jardín Botánico, al aire libre, y el 20 de junio del mismo año sube al escenario de la sala Casacuberta del Teatro Municipal General San Martín, con algunos cambios en el elenco pero en ambos casos dirigida por Santángelo.

Cuando se produce la novedad, de Cecco ha escrito muchas páginas, particularmente para la radiotelefonía y, además, es un hábil titiritero. En un reportaje que se le hace al promediar 1970 explica que escribe desde los 18 años y que hasta ese momento, ha tecleado "setenta millones de palabras diseminadas entre más de cien novelas radiales y más de veinte programas de televisión". En 1958

obtiene el segundo puesto con su obra *Prometeo*, que integra uno de los programas de las Jornadas de Teatro Leído que el Ministerio de Educación lleva a cabo en el teatro Odeón. *El invitado* es el título de otra pieza galardonada ese mismo año, pero que tampoco llega a ser interpretada. Su iniciación oficial se produce, pues, con *El reñidero* que obtiene una gran resonancia y no sólo se repone continuamente en los escenarios de nuestro país sino que también, traducida al inglés como *The cockpit*, es representada con suceso en el Theatre of University College, de Cardiff, en 1976, bajo la dirección del argentino Roberto D'Amico. En *El reñidero*, Sergio de Cecco ha sabido transvasar, con mucho acierto, el mito de los grandes padres griegos del teatro en el que se relata la venganza sangrienta de Electra, por mano de su hermano Orestes, por el asesinato del padre de ambos, Agamenón, cumplido por Clitemnestra, la madre adúltera de ambos jóvenes, y Egisto, el amante de la mujer, para poder gozar sus amores sin tropiezos ni sobresaltos. Nuestro de Cecco se adueña de los personajes de la tragedia clásica y los traslada a una casona del arrabal porteño, perteneciente al barrio bravío de los Portones de Palermo, allá por 1905. El gran jefe de los ejércitos griegos durante la guerra de Troya, Agamenón, se convierte en el caudillo político orillero Pancho Morales; Clitemnestra es Nélida, su mujer, que lo traiciona; Electra, la hija de ambos, es Elena; Egisto, el amante griego de Clitemnestra se transforma en Santiago Soriano, gallero (organizador de peleas de gallos) y mano derecha fiel en apariencias, del caudillo parroquial; Orestes, el otro hijo, sigue llamándose así, aunque su participación muestra un desarrollo con mayor indagación psicológica para llegar al final, con algunas diferencias, que propone de Cecco.

El autor recrea el mito clásico hasta identificarlo por entero, sin violencias ni altibajos, con una de las líneas más vivas de nuestro teatro que es por la que corre un costumbrismo pintoresco con niveles y alcances diversos. El tema es ajeno, pero el desarrollo se cumple con aportes que pertenecen totalmente al autor y facilitan nuevas miras dentro de una época con referencias tipificantes. Vicente, por ejemplo, otro de los personajes, en un momento dado procura que los ánimos levantados por un excesivo culto al coraje, se serenen y entren en quicio. Dice a Elena-Electra: "Yo sé de otros pagos donde cada uno es rispetao en la medida de su merecimiento y no de su coraje". Añade: "A veces veo al barrio y se me hace que es la pista de un enorme reñidero y que nosotros somos los gayos, puestos a ganar... o morir, cuando no... pa ganar y morir". Se crispa: "Estoy harto de tanto duelo". Es la síntesis de toda una época de nuestra política parroquial de

comienzos de siglo, volcada con maestría por de Cecco sobre el escenario.

Sergio de Cecco estrena posteriormente *Capocómico* (1965), y *El gran deschave* (1975) que escribe en colaboración con Armando Chulak. En 1980 se conoce *Llegó el plomero*. Ninguna de ellas alcanza la importancia y significación de *El reñidero*. Es pensando en esta última obra y conociendo la capacidad de de Cecco, que puede esperarse de él una producción elaborada con mayores inquietudes y exigencias que, en definitiva, justifiquen pertenecer al autor de *El reñidero*, honra que debe defender y mantener sin entregas fáciles ni decaimientos.

Experimentación y ruptura

Una de las particularidades más descollantes de nuestro teatro de los años sesenta es su carácter experimentador de formas modernas, que parte de nuevos conceptos textuales. Influyen e incitan, cada vez con mayor vigor, las propuestas de avanzada que se realizan en los escenarios de la vanguardia universal. Inciden las teorías del "teatro de la crueldad", de Antonin Artaud, que entran violentamente en actividad volcánica después de varias décadas de figurar simplemente como documentos de una actitud rebelde hasta el nihilismo. A su vera, entre los resquicios del "sistema" Stanislavski, se van filtrando, de manera desordenada y anárquica, las iras del Living Theatre, de Julián Beck, la épica brechtiana y el "teatro pobre", de Jerzy Grotowski. En lo específicamente textual se conocen las reacciones antirrealistas y de ruptura que datan de la tercera década del siglo XIX (*Woyceck*, de Büchner), y plantan un hito, en este caso satírico-burlesco, a fines de esa centuria (*Ubú rey*, de Jarry). Sin olvidar que ya en el fabuloso *Peer Gynt* ibseniano se descubre una escena que sorprende por el "distanciamiento" que se produce. Cuando el protagonista teme que el bote en el que navega naufrague por la tormenta, y otro pasajero le advierte con total seriedad: "¡Tranquilícese usted! No se puede morir a la mitad del quinto acto" (acto 5°, escena 2).

Si el "dadaísmo" disconformista v demoledor es el estallido de una bomba que apenas roza al teatro, y el surrealismo anuncia sus grandes posibilidades y su potencialidad escénica con las fantasías oníricas de un Apollinaire (*Les mamelles de Tiresias*), hay que esperar, sin embargo, a que el proceso de ruptura se encauce como movimiento orgánico y caudaloso y se le denomine "teatro del absurdo",

con la representación cabal de sus tres puntales básicos: Eugenio Ionesco, Samuel Beckett y Arthur Adamov.

En nuestro medio

Desde muy lejos llegan los intentos de renovación escénica, pero en los años sesenta abundan los grupos que buscan la transformación del espacio escénico mediante textos adecuados a sus pretensiones. Se imponen la iracundia, la rebelión, la crueldad, el absurdo, y se experimenta con la agresión al público un tanto desconcertado, al que, a pesar de su resistencia, se desea incorporar al espectáculo. Numerosas obras extranjeras sirven para la frecuentación de un tipo de teatro distinto. Desde *¡Oh, papá pobre papá, mamá te colgó del ropero y yo estoy tan triste!* del norteamericano Arthur L. Kopi, hasta la escalofriante *Salvados*, del inglés Edward Bond, pasando por *La extraña muerte del doctor Burke*, del checoeslovaco Ladislao Smocek, por ejemplo. Estas obras y otras muchas más, que se conocen por la inquietud de los grupos de avanzada escénica que se organizan y actúan en nuestro medio, van preparando al espectador para la comprensión y aceptación de lo novedoso que se está abriendo paso, aunque no siempre con espectáculos de verdadera importancia. Que deben tenerse en cuenta, empero, al lado de los que se brindan con las piezas primordiales de Beckett, de Ionesco, de Pinter. No hay que olvidar, para ir entrando en un terreno muy conflictuado, la versión notable de *Esperando a Godot*, de Beckett, que ofrece el elenco del Teatro de Arquitectura, bajo la dirección de Jorge Petraglia; las puestas en escena de *La cantante calva* (por Marcelo Lavalle) y *Víctimas del deber* (por Lisandro Selva), ambas de Ionesco. Estas expresiones de un teatro auténticamente de vanguardia, de experimentación, que se repiten en nuestros pequeños escenarios de avanzada, pueden resumirse en dos núcleos altamente representativos. El primero que aparece es el grupo Yenesí, que se funda en 1960 y se va desintegrando hacia 1968. El segundo posee planes mucho más orgánicos y se muestra económicamente poderoso: es el Instituto Di Tella, que comienza a actuar en 1964 y muere a la entrada de los años setenta. El Yenesí, cuyas primeras puestas se hallan a cargo de Luis Mujica, a partir de la cuarta novedad que ofrece pasa a ser dirigido por Julio Tahier. Lo que interesa es que en esas funciones (primero en base a Valle-Inclán y Chéjov, y luego con Ionesco y Arrabal), se inician dos autores nuestros y vuelve a llegar a escena una autora de gran significación en el

tema. Eduardo Pavlovsky aparece con *Solos* y *La espera trágica*, y Juan Carlos Hermes con *Color de ciruela*. Este último habrá de reaparecer acompañando a Pavlovsky en la escritura de *Match* (que se estrenará finalmente como *El último match*), pero es precisamente el nombrado Pavlovsky el que requiere nuestra atención en esta circunstancia porque ha de convertirse, muy pronto, en la personalidad más atrayente y destacada de nuestro teatro de vanguardia (como autor, actor y teórico penetrante y lúcido). La autora a la que hacemos referencia es Griselda Gambaro, de la que el Yenesí estrena *Viejo matrimonio*.

El Di Tella, por su parte, cumple una intensa labor renovadora en distintos niveles del arte. En lo que concierne al teatro logra afirmar un movimiento que produce tanto la aceptación fanática como el rechazo absoluto. El Di Tella es un explosivo poderoso colocado en pleno centro de la urbe (Florida 936), pues en su sala, que puede albergar hasta 244 personas, se producen los espectáculos más insólitos, entre los que cuentan, entrando ya en el juego otras partes del edificio, los tan controvertidos "happenings". P. J. Zayas comenta que Leprince Tinguet emite un juicio que puede llevar a equivocaciones: "Trabajamos –dice– sin saber exactamente lo que vamos a hacer y, en el fondo, eso es lo agradable". La pretensión gratuita del esfuerzo puede confundir, y no es totalmente cierta. Roberto Villanueva, tan íntimamente vinculado a la orientación teatral del Di Tella, ayuda a que nos ubiquemos sin errores, al poner las cosas en su lugar: "Hay un arte –explica– que utiliza convenciones aceptadas. Hay otros que buscan nuevas opciones. Los hallazgos en el área de búsqueda tienen como objeto integrarse a la otra área". Prosigue: "Si el arte no busca decir cosas nuevas, el arte se empobrece". Sintetiza: "Es una explosión que ocupa a todo el mundo. Las formas viejas no dan más y se estalla en todas direcciones". Así podemos comprender mucho mejor lo que significa el Di Tella, salvando excesos y desorbitancias que en estos casos resultan inevitables. En sus programas quedan inscriptos nombres que, al lado de Roberto Villanueva, tienen mucho que ver en la renovación de nuestra escena que se persigue con tanto denuedo. Ahí están Mario Trejo, autor de *Libertad y otras intoxicaciones*, un ceremonial insólito; José María Paolantonio, autor y director muy inquieto y con gran capacidad, que aporta *Fuego asoma*, con textos que le pertenecen o no, pero que lleva a escena con audacia; Jorge Petraglia, actor y director con acendrado espíritu disconformista y moderno, y sumamente completo en ambos campos; Carlos Mathus, que se encuentra en la fundación del TIM, de Rosario y presenta un espectáculo novedoso que titula *Cuarto de espejos*. (Mathus mantiene desde hace

ocho temporadas, en su doble carácter de autor y director, la atracción con *La lección de anatomía*, la que, por otra parte, no tiene miras de agotamiento). El Di Tella permite, asimismo, que Griselda Gambaro llegue por primera vez a un escenario. Es allí que estrena *El desatino,* con dirección de Petraglia, y no es poco el mérito.

Para concluir, y como lo afirma el propio Roberto Villanueva, el Di Tella "fue un dinamizador de los fenómenos de vanguardia en teatro, pintura, cine". Agrega: "El Di Tella significó en el arte argentino un espacio para la investigación. Experiencias de teatro del absurdo, surrealista, teatro documento, teatro total o experiencias corporales inusitadas, desfilaron por el Instituto". Subscribimos sus juicios por entero. Queden, pues, el recuerdo grato y el reconocimiento por las tareas de renovación cumplidas, cada uno en su área, del Yenesí y el Di Tella, que no se encuentran solos, por supuesto, a lo largo de la séptima década del siglo, pero sirven para ejemplificar de manera fehaciente, otros logros e incitaciones que, por razones de espacio, no caben en la presente reseña.

Eduardo Pavlovsky y la vanguardia

Eduardo Pavlovsky (1933) se recibe de médico y se orienta, decididamente, hacia la psiquiatría y el psicoanálisis. En esta última especialidad cumple su labor más sobresaliente y es uno de los fundadores de la Asociación Argentina de Psicodrama y Psicoterapia de Grupo. Son múltiples los trabajos que escribe al respecto, y en todos ellos revela su profundo interés en el cavilar y el proceder de los seres humanos. Es la misma preocupación que aporta a nuestro teatro, en su doble condición de autor e intérprete de una dramática y una escena de vanguardia. En un reportaje que se le hace, señala que el teatro nace en él "como una necesidad imperiosa de elaborar situaciones personales e inquietudes existenciales", y que su actitud, "en cada caso, responde a sus funciones de médico y de creador dramático". Concluye: "Me interesa primordialmente el conocimiento de los problemas e inquietudes de hoy". Por esta senda es fácil descubrir la real importancia de su teatro, integrado por individualidades con cargas tremendas que atañen a la personalidad, que hurga en lo psicológico hasta alcanzar medidas límite de la patología, pero que en su encuadramiento, tienden al logro de una simbología de crítica social que se caracteriza por lo violenta y corrosiva. Su dramática puede ser enmarcada dentro de distintas expresiones de la vanguardia escénica (absurdo, de la crueldad, de humor

negro, etc.), mas él prefiere adoptar la definición de Lorda Alaiz y habla de un "realismo exasperado". En *Algunos conceptos sobre el teatro de vanguardia* se comprende el dominio teórico que posee de la materia que desarrolla con absoluta destreza. Alude al teatro de "nuestra soledad", que "nos hace hablar en el idioma de nosotros con nosotros, y no de nosotros con los otros". Asegura: "Al teatro de vanguardia le toca, entonces, el tema del hombre actual, con sus dudas y sus incertidumbres, en sus grandes soledades". El pensamiento de Pavlovsky es profundo, coherente y comprometido consigo mismo, como autor verdadero. Aclara que no hace teatro para divertirse, sino en el intento desesperado de expresarse como creador y como intérprete.

Actor, interviene en *El cuadro*, de Ionesco; *La mar estaba serena*, de Mrosek; *Atendiendo al señor Sloane*, de Orton, que marcan sus preferencias en ese campo de la vanguardia actoral y, ya atendiendo a su propia dramática, en *La cacería, La mueca, El señor Galíndez*, etc.

Autor, se inicia en 1961 con *Somos* y *La espera trágica*, como ha quedado dicho. Dos años después ofrece *El hombre, Imágenes, hombres y muñecos*, a las que siguen *Acto rápido* (1965), *Robot* (1966), *La cacería* (1969), *El último match* (escrito en colaboración con Juan Carlos Hermes, se conoce en 1970), *La mueca* (1971), *El señor Galíndez* (1973), *Telarañas* (1976), *Cámaralenta* (1981), entre otros títulos. En la dramática de Pavlovsky se destacan puntos altos –*La cacería, La mueca*–, pero *El señor Galíndez* es la obra que mejor representa, hasta el momento, la importancia y singularidad de su teatro. La pieza alcanza un éxito notable al ser estrenada en nuestro medio y es recibida con entusiasmo en el interior del país y al presentarse en varios festivales internacionales de Latinoamérica y Europa, animada en todos los casos por el elenco del teatro Payró que dirige Jaime Kogan. El mentado señor Galíndez es un nuevo Godot al que se dedica por entero una obra (no sólo le da nombre pues, a la vez, es el ingrediente preponderante de la trama), y no aparece en ella sino de manera indirecta. Como en la pieza señera de Beckett (sin que existan entre ambas la menor relación temática ni el más leve acercamiento expresivo, pues las dimensiones de sus simbologías son bien distintas), la presencia de una figuración que incide y se impone desde su ausencia, permite hondas reflexiones sobre el carácter del ser humano, su extraño comportamiento con sus prójimos y su incierto destino. En Pavlovsky se trata de un juego de fuerzas oscuras, pero palpables y de filiación precisa, que sobrecogen por el poder de que hacen gala y de la impunidad de que gozan. Poder e impunidad que permiten a ciertos individuos poner en

libertad a la fiera resentida y carnicera que llevan adentro. Se ejercitan en la tortura y se especializan en la metodología, cada vez más exacta por los adelantos, de dañar y hacer sufrir a sus semejantes hasta el aniquilamiento, justificados y amparados por "órdenes superiores", no muy misteriosas, por cierto.

Con *El señor Galíndez,* Eduardo Pavlovsky aporta su testimonio de estar viviendo a fondo como agonista –es decir, en lucha continua y sin entregarse–, este tiempo pavoroso y esperanzado, a la vez. Lo hace desgarrándose él mismo, y con indudable talento.

Griselda Gambaro y el absurdo

Griselda Gambaro (1928) publica libros como *Madrigal en la ciudad, El desatino, La felicidad con menos penas, Ganarse la muerte, Nada que ver con otra historia, Dios no nos quiere contentos,* que ponen en evidencia sus dotes de narradora acuciante y original y su fuerza expresiva. Importa esta tarea, repetidas veces laureada, porque en ella se encuentran hundidas las raíces de su teatro tan particular. Griselda Gambaro crea una dramática un tanto insólita en nuestro medio (aunque ya se han nombrado algunas antecedencias), con personajes, sustancia y ámbitos que le son absolutamente propios. *El desatino,* que estrena en el Di Tella, en 1965, abre el rico cauce por el que van llegando *Viejo matrimonio* (1965), *Las paredes* (1966), *Los siameses* (1967), *El campo* (1968), *Nada que ver* (1972); *Sólo un aspecto* (1974) y, finalmente hasta ahora, *Sucede lo que pasa* (1976). José María Paolantonio dedica un interesante artículo a *Las paredes* a raíz de haber merecido ese texto el Primer Premio en el Concurso Nacional de Obras de Teatro, realizado en Santa Fe en 1964. "Es cierto –manifiesta– que a la primera lectura aparecen dos nombres engarzados con bastante habilidad: Frank Kafka en la situación interior *(El proceso, La metamorfosis)* y Harold Pinter en el tratamiento dramático *(El cuidador)*". Continúa: "Pero una revisión más cuidadosa aleja en mucho estas paternidades (de cualquier manera honrosas)". Considera luego que, además de la línea que ausculta "los intereses y frustraciones de nuestra mediatizada clase media" (la de Halac, Cossa, Mauricio), debe existir, paralelamente, aquella otra técnica de avanzada que se refiera al "acontecer de las últimas ideas que vinculan a este país –a cualquier ciudadano de este país–, con una problemática general que es de este siglo, de este tiempo y en donde el sentimiento del dolor, de la comunicación, de la existencia y de la muerte se alcance

con toda la jerarquía que requiere un arte adulto, contemporáneo, nuestro".

El teatro de Griselda Gambaro es muy extraño y se encuentra inquietado por personajes que parecen escapados de dolientes pesadillas. Los ámbitos elegidos son peculiares y cambiantes, los sujetos que participan responden a una mecánica no habitual y su accionar puede producir confusión y desconcierto. Juan Carlos De Brasi señala en la solapa de la edición de *Los siameses* que la obra de la Gambaro, está colmada de signos que articulan "un férreo sistema de denuncias y prohibiciones" y sólo podrá cumplir con su objetivo, bien prefijado, dentro de las estructuras que les pertenecen. Es un lenguaje cifrado, o metalenguaje, que responde a una tabla de valores que se expresa mediante el desorden y el caos, imprescindibles, al parecer, para revelar el clima medular de nuestro tiempo con viajes interplanetarios fabulosos, entreverados, como en cambalache discepoliano, con el hambre y la injusticia que atormentan el mundo, el despilfarro egoísta, los abusos más feroces de la fuerza, la deshumanización más horrenda. Se vive en medio del despojo y la violencia (en lo individual y en lo colectivo), y se padece en un infierno más estremecedor aún que el existencial sartreano y que conforma ese posible décimo círculo demoníaco que ni siquiera pudo ser entrevisto por la imaginación tan terrena del Dante. *El campo*, que se estrena en el Teatro SHA (el 11 de octubre de 1968), es la obra que, a nuestro juicio, manifiesta más cabalmente el talento dramático de Griselda Gambaro. Tal vez sea porque la autora, sin hacer concesiones con su lenguaje escénico que le es tan particular (y en ocasiones resulta algo hermético si se carece de las claves precisas), consigue comunicarse naturalmente con el espectador que asiste consternado al desarrollo y sufre las alternativas de esta tragedia lacerante de nuestro mal tiempo. Si bien el título puede prefigurar un espacio pastoril e idílico, por netas influencias románticas, pronto se descubre que la autora nos sitúa en un campo de exterminio masivo nazi –inubicado, vago, pero demasiado concreto–, en donde la masacre y el terror son hechos rutinarios. Los personajes asoman como entre alucinaciones y con manifiesta desarticulación formal. Por momentos falta coherencia exterior en las figuras, regularidad en los comportamientos, pero no por ello se esfuman los trazos; por el contrario, se enriquecen y ahondan hasta transformarse en alegorías plenas de significados. Franco (el torturador), Emma (la víctima) y Martín (quien siente en carne propia cómo el cerco de la crueldad lo va acorralando y aprisionando también a él), son los protagonistas de un texto que estremece y crispa al mismo tiempo. Emma es el pobre ser marcado en su piel con el número del horror, y perseguida sin tregua por los perros rabiosos de la increíble pesadilla que ella vive con los ojos bien

abiertos, por desgracia. De ser todo un simple sueño atormentado y angustioso, siempre le quedaría la posibilidad de despertar y suspirar aliviada entre la congoja. Pero ha comprendido que está viviendo la realidad más cruda y más cruel que haya podido inventar e instaurar, en su desvarío, la misma criatura humana. Por eso el miedo cerval que aflora como picazón insoportable y se esparce sobre la llaga enconada que es su maltratado cuerpo. Sabe, además, que para su espíritu no existe ya ninguna esperanza. Los grandes padres griegos del teatro nunca hubieran podido suponer tragedia semejante, y no precisamente provocada por el designio inapelable de los altos dioses.

En ocasión del estreno de *El campo*, que llega a escena con la dirección de Augusto Fernandes, Lautaro Murúa (Franco) y Ulises Dumont (Martín), cumplen actuaciones sobresalientes, pero la corporización que Inda Ledesma hace de la tan lastimada Emma, alcanza el nivel de lo extraordinario.

Ricardo Monti y el juego de los símbolos

Ricardo Monti (1944) cierra con su primer estreno la séptima década del siglo. Monti siente, desde muy joven, la atracción del escenario e intenta ser actor, sin poder cumplir el propósito, a pesar de conectarse con grupos independientes. Escribe poesía, cuentos, pasa por la Facultad de Filosofía y Letras y de allí parte, sin duda, su formación intelectual y el juego dialéctico, tan colmado de señales, que ha de privar en su teatro. Se inicia como autor con *Una noche con el señor Magnus e hijos* (1970). Al año siguiente presenta una sátira política con situaciones farsescas que posee un nombre kilométrico: *Historia tendenciosa de la clase media argentina, de los extraños sucesos en que se vieron envueltos algunos hombres públicos, su completa dilucidación y otras escandalosas revelaciones.* Todo un récord mundial, respecto a título. A continuación estrena *Visita* (1977) y su obra más reciente es *Marathón* (1980). En el programa de mano de su primera obra (al ofrecerse en el Teatro del Centro, con dirección de Hubert Copello), Monti indica que "quien se dedica a la práctica del arte, debe replantearse en toda ocasión las relaciones entre su práctica y lo social". A su juicio, "el artista es un mero mediador de esa conciencia social que, a través de él, se desdobla y se vuelve sobre sí misma a fin de reconocerse, palparse el rostro o hacer muecas delante del espejo". Es una manera de ir entrando en su teatro que, en la brevedad de su repertorio (cuatro obras) abarca planos diversos y varían sus alcances.

Una noche con el señor Magnus e hijos compone una función casi circense (el autor confirma que lo es en el fondo), y los actores se valen de maquillajes que dan a sus rostros "rasgos estereotipados y clownescos". En ella se intenta trazar una parábola que se refiere, aunque la esfumatura resulte excesiva, a la situación político-social que vive el país. En la segunda pieza (*Historia tendenciosa...*, para abreviar), siguen utilizándose fantoches grotescos, como si los personajes se miraran en los clásicos espejos valleinclanescos de la Calle del Gato madrileña, pero el enfoque y el desarrollo son mucho más directos y claros. Tal vez sea todo demasiado claro, y ello tiene también sus riesgos. Por eso, si no se conoce la situación por la que entonces pasa el país, habrá de extrañar sobremanera el recogimiento, ese ir hacia adentro, que se observa en *Visita.* Poblada de símbolos, en la ocasión se refieren a los fantasmas ("estereotipados, dolorosos, sarcásticos") que encuentra Equis, el protagonista, al lanzarse como un nadador al océano de su propio infierno interior. Con este texto, Jaime Kogan obtiene en su teatro Payró un espectáculo de gran sugestión y poderosa fuerza mágica.

Marathón, por fin (resultaría fácil señalar ciertas antecedencias que no la dañan), evoca uno de los concursos de baile que se organizan en Buenos Aires, con asistencia de público, allá por los años 30. El autor advierte que la obra es una metáfora, y que le ha colocado la h en el título para marcar el distanciamiento que necesita. Se compone de escenas de alucinación en las que se mezclan la realidad circundante con los sueños eternos y trascendentes de los seres humanos. Por eso los tiempos se alternan o funden siguiendo el ritmo de las parejas que no saben por qué danzan y cuál es, en realidad, el premio que obtendrá la ganadora de ese concurso con ribetes de absurdo, que se cumple como una evasión recreada bajo la fatalidad que puede ser el vivir. Ricardo Monti es, entre los autores jóvenes de incorporación más reciente, el que por la importancia de lo ya visto y juzgado sobre el escenario, puede cumplir mejor, con toda seguridad, una labor muy significativa dentro de nuestra dramática de mejor nivel y mayor envergadura.

Conclusiones

Los conceptos principales han ido quedando expuestos en los distintos tramos de este trabajo, mediante el cual hemos intentado asomarnos –con todos los riesgos de error y cercanía, que aceptamos–, a lo que debe considerarse el suceso

artístico-cultural más importante que se ha producido en el país en lo que va del siglo. Como el sainete porteño –otro ciclo fundamental de nuestro teatro–, el movimiento de escenarios libres que recorre el país y aún demuestra su potencialidad al saltar fronteras e influir decididamente en los procesos escénicos de varias naciones hermanas del sur del continente, tiene su motivo de ser y ya quedó explicado. Mientras al sainete porteño le corresponde reflejar la etapa tumultuosa que cubre la media centuria que abarca el oleaje inmigratorio (con el adensamiento del simple jugueteo pintoresco por el entrañamiento tragicómico del "grotesco criollo"), el movimiento de elencos independientes es la reacción que aparece dentro de nuestro propio organismo teatral (como anticuerpo siempre alerta y de intervención oportuna y exacta), para neutralizar el bastardeo comercial en el que se ha hundido a la escena nacional, y devolverla a los cauces normales para su continuidad y completo desarrollo. Hoy puede decirse, como lo hace Rubens W. Correa en uno de los apéndices que se incluyen, "que sería difícil imaginar a nuestro teatro actual sin la existencia previa de aquel movimiento". Volvemos a coincidir plenamente con Correa cuando manifiesta que ya es forzoso hablar de un teatro "antes y después del Teatro Independiente Argentino".

Se echa de menos en nuestro teatro actual un suceso artístico-cultural de semejante envergadura, pero lo que debe perseguirse, a partir de su agotamiento, no es la simple revitalización y mera continuidad, sino la superación de lo realizado, puesto que otros son los tiempos que se viven y distintas sus exigencias históricas. Ya se está logrando algo que resulta difícil y por eso no es muy común, a pesar del empeño: actuar con entera independencia, pero partiendo de un auténtico concepto de lo profesional. Profesional en el doble sentido: económico (poder vivir, como artistas, de la dedicación de cada uno), y ético (por profesar, en una entrega total y responsable, con rigor absoluto, alentados por una fuerza mística que, en la circunstancia, se refiere al arte teatral).

Para finalizar, y sin que temamos caer en una falsa sobreestimación, queremos decir que el movimiento de escenarios libres –con todos sus errores, fallas y limitaciones, pues supo de unos y otras–, fue la respuesta adecuada, coherente y valerosa a una realidad que nos pertenece por entero y, por ello, le corresponde desde ya, una de las páginas más singulares y descollantes de la historia de nuestro teatro.

a - Hablan los protagonistas

A medio siglo de la fundación del Teatro del Pueblo, la revista *Pájaro de Fuego* (diciembre 1980, N° 32) recoge en sus páginas las opiniones de varios de los protagonistas más destacados de las diversas etapas cumplidas por el movimiento del teatro independiente argentino. Ofrecemos algunos fragmentos de los juicios que resultan esenciales y orientadores.

- realidad indiscutible y proyección

Casi toda la gente de mi generación que en la actualidad está preocupada seriamente por el arte y la cultura de nuestro país, ha estado ligada de alguna manera al teatro independiente. No es una casualidad que la mayoría de los actores, directores, escenógrafos que en estos momentos trabajan con seriedad, dedicación y éxito en la profesión, se hayan formado en la escena independiente.

(...) Cada generación necesita sentir que incide en el proceso histórico que le toca vivir, necesita tener una relación real, concreta y dinámica con la sociedad que lo rodea, por lo tanto cualquier movimiento cultural que cumpla esas funciones tiene vigencia para esa generación. Pero no creo en la repetición de viejos moldes como fórmula infalible para satisfacer las necesidades de realización artística y cultural de los jóvenes de hoy. Aunque la batalla sea la misma, las formas han cambiado o deben cambiar. El viejo lirismo tiene que ceder paso a un sentido más realista de la lucha, ante la contundencia de las armas de los enemigos de la cultura.

Cada veinte años, por lo menos, se hace imprescindible la aparición de un movimiento renovador que ponga otra vez sobre el tapete los mecanismos generadores de las cosas hermosas que producen la inteligencia y la sensibilidad, y que capitalice con habilidad las experiencias de sus antecesores.

ALEJANDRA BOERO

- ciclo cumplido

Pero aquel teatro independiente ya cumplió su ciclo. Si ahora nace otro no podrá ser considerado como una resurrección sino simplemente como un

nuevo nacimiento cuyo desarrollo ulterior no podrá nunca estar divorciado de una escuela con estilo propio y de una profesionalización consciente y organizada sensatamente.

(...) El teatro independiente desapareció por razones de peso histórico, como cualquier ser que nace, se desarrolla y muere. Pero aquí están sus hijos, sus semillas. Resultaría muy difícil analizar los espectáculos de calidad que se ofrecen hoy en Buenos Aires y recorrer las listas de sus autores, directores, actores y escenógrafos, sin descubrir la conexión evidente entre ellas y el viejo teatro independiente.

CARLOS GOROSTIZA

- aporte sustantivo

Creo que los aportes realizados por el teatro independiente a la escena nacional fueron tantos y tan importantes que sería difícil imaginar a nuestro teatro actual sin la existencia previa de aquel movimiento. Durante su vigencia luchó contra la industrialización y comercialización que degradaban (y degradan) la escena nacional; contra la indisciplina, la ignorancia y el exhibicionismo de los hombres de teatro; promoviendo la creación de instituciones organizadas de actividad permanente –independientes del Estado y los empresarios– con la finalidad de difundir un repertorio de jerarquía y realizaciones escénicas renovadoras.

(...) Si tuviera que sintetizar la importancia de este movimiento, diría que el teatro "comercial" tuvo que cambiar también bajo su influencia y que hay un teatro argentino "antes" y "después" del teatro independiente.

RUBENS W. CORREA

- significación y reparos

Creó una mística, que inflamó por igual a directores, autores, actores y público; hecho sin antecedentes entre nosotros, y que se perdió después, no sin antes traspasar los límites de la Capital movilizando a grupos del interior y prolongarse a otros países americanos.

(...) El error fundamental, si puede llamárselo así, fue su desinterés o impotencia para canalizarse en un profesionalismo sano orgánico, que hubiera quebrado viejos moldes y convenciones en una saludable renovación de conceptos, formas y contenidos. Un paso que debió dar y no dio.

ALBERTO RODRÍGUEZ MUÑOZ

- errores y fallas

Hubo errores y fallas: haber renegado de una tradición teatral rica en posibilidades, como fue la del sainete de hondas raíces populares y reemplazada por una tradición cultural europea, ajena a nuestra realidad. Con el tiempo fue superado, pero a costa de muchas frustraciones. Otro error fue encerrarse en el ámbito de una minoría intelectual que lo apartó de los grandes movimientos populares al presentarse como una opción culta e ideológicamente progresista frente a las contradictorias expresiones que generaban esos movimientos. Superadas las contradicciones apuntadas entre los aportes positivos y los errores cometidos, creo que hoy, no sólo está vigente la fuerza del movimiento, sino que es tal vez la única o más idónea posibilidad –dadas las actuales circunstancias sociopolíticas y económicas– para poder realizar un teatro maduro y artístico que sea la expresión profunda de nuestra realidad.

LEANDRO H. RAGUCCI

-veinte años después

Los errores deberán analizarse siguiendo el desarrollo de este movimiento. Lo que era positivo, determinante, en la década del 40, dejó de serlo en los años 60. Debía cambiar, evolucionar. Por otra parte, ni la dignidad del repertorio, ni la seriedad del trabajo, ni el público ávido de buen teatro, eran ya patrimonio exclusivo de las salas donde se desenvolvía el teatro independiente. También había cambiado el hombre de ese teatro. El antiguo joven fogoso de 20 años tenía ahora 40, familia, hijos. Sus conocimientos incipientes sobre el teatro dejaban ahora lugar a la experiencia acumulada, una técnica adulta y aspiraciones de un teatro ya muy distante de la "precariedad". Se debían producir los cambios urgentes que la realidad misma reclamaba. Es probable que al no comprenderse ese reclamo, se produjo el error fundamental de ese movimiento. Error que se instala en cierto dogmatismo filosófico de quienes conducen a grupos independientes y que hace al rápido deterioro del mismo hasta su desaparición.

(...) Claro que aquellos que, como en mi caso y el de muchos otros nos iniciamos en esos grupos, hemos intentado trasvasar lo que sentimos como lo más hermoso, vivo y original de aquel movimiento, hacia nuestras formas de trabajo actual: la aventura artística, el respeto al público, la mística del trabajo en equipo, el deseo del estudio y la perfección, etc. Pero en un estado de alerta constante, para ir generando las formas cada vez más idóneas de consolidación de un modelo profesional alternativo que, a la vez, contenga ese hálito de vida creadora en cuyo clima trabajáramos hace 20 años, por un lado, pero incorporada y actualizada en un

modelo institucional-empresario, sólido y estable, siempre atendiendo a una realidad en permanente cambio. Por último, creo peligroso para las nuevas generaciones insistir en una propuesta "reivindicadora" y nostálgica respecto del movimiento de teatro independiente. Hay que esclarecerles con todo el rigor posible lo positivo y lo negativo de dicho movimiento. Sin miedo a la historia. Máxime cuando hay que historiar un fenómeno tan vivo cual es el teatro.

JAIME KOGAN

b - El teatro independiente en el interior del país

Hemos aludido repetidas veces a partir de los dos capítulos anteriores, a las resonancias que el movimiento de teatros independientes obtiene, en los años cuarenta, a lo largo y a lo ancho del mapa de la República. En un momento dado, queda dicho, tanto las ciudades de mayor o menor importancia como las localidades más alejadas de los centros artístico-culturales, poseen sus animosos cuadros escénicos.

Se presentan con denominaciones que van desde el ambiguo "vocacional" hasta el habitualmente excesivo "experimental", pasando por términos más generalizados como "independiente" o "libre". Es una epidemia con más de 300 "casos" comprobados, pero seguramente pasan del doble los no registrados.

Desde los ingenios de San Pedro de Jujuy, en nuestro más alto y cálido norte, hasta los grupos que forman y actúan en el lejano y áspero sur, el río que componen con sus aguas los núcleos teatrales resulta en verdad impresionante por lo amplio y caudaloso. Las actividades son de alguna manera orgánicas, según las áreas, y en cuanto a los niveles de realización se encuentra de todo –como sucede en la Capital Federal–, desde madurez y dominio, hasta carencias demasiado notables que no dejan pasar del filodramatismo.

En algunas provincias o regiones es tan elevado el número de elencos que éstos llegan a agruparse.

Es notable la intensidad que alcanza el movimiento en el Noroeste (con epicentros en Tucumán y Salta, aportes de Santiago del Estero, Catamarca y La Rioja); en el Chaco, Formosa, Corrientes y Misiones; en la extensa y bien trabajada provincia de Buenos Aires (La Plata, Mar del Plata, Bahía Blanca, Chacabuco, Junín, 9 de Julio, Chivilcoy, Rojas, etc.); en Mendoza, San Juan y San Luis; en La Pampa, Chubut y Neuquén; en Córdoba, en Entre Ríos, en Santa Fe (con elencos

de esta cuidad y de Rosario). Todo el país se siente artísticamente convulsionado por las actuaciones de los teatros independientes. Numerosos conjuntos han quedado ya nombrados al reseñar los desfiles y muestras de carácter nacional que se repiten en la Capital Federal, pero aún habría muchos más para agregar, que cumplen sus funciones sin trascender demasiado y sólo se hacen presentes en muestras y festivales provinciales o regionales. Interesa destacar, como ejemplos mínimos, El Teatro de los 21 y Teatro de Arte, de Santa Fe; El Faro y el TIM, de Rosario; Teatro Estudio Casacuberta, de Paraná; Amancay, de Neuquén; la Comedia Marplatense y Pequeño Teatro, de Mar del Plata; Experimental de Morón (Buenos Aires); Nuestro Teatro, de Tucumán; Atalaya, de San Luis; Siripo y Arlequín, de Córdoba; Teatro del Pueblo y El Tablado, de Resistencia (Chaco); El Alma Encantada, de Cosquín (Córdoba); Teatro Gabriel Barceló, de Comodoro Rivadavia; La Lechuza, de La Plata; El Mikilo, de La Rioja; La Antorcha, de Junín; Los 11 Comediantes, de General Acha (La Pampa); Teatro Experimental Antorcha, de Villa Dolores (Córdoba), Teatro Independiente Nuevejuliense, de 9 de Julio, etc.

En alguna ocasión, no muy lejana, habrá que recoger el rico material que existe en abundancia, para analizarlo con la atención que merece y subrayar la significación del aporte al movimiento de escenarios libres que efectúan los conjuntos del interior. En ese análisis se pondrá en evidencia, sin la menor duda, que mientras la escena independiente capitalina y su inmediato radio de influencia cierra prácticamente su ciclo al finalizar los años sesenta, en el resto del país continúa la lucha con fervor siempre renovado, gracias a los nuevos conjuntos que siguen apareciendo. Habrá que puntualizar, a su tiempo, cómo varios de esos núcleos sirven de base, en ocasiones, o de aliciente por lo menos, para que, a cierta altura del desarrollo escénico en las provincias, aparezcan los teatros universitarios en ellas y se intente la creación, no siempre con éxito, de las distintas comedias provinciales.

Se hace necesario destacar, entretanto, la intensa tarea cumplida en distintas zonas del interior por figuras prestigiosas de nuestro quehacer teatral, como el escenógrafo Saulo Benavente (infatigable en la enseñanza y en la incitación para la formación de grupos escénicos), y de directores que ofician, a la vez, de maestros de intérpretes, como Alberto Rodríguez Muñoz, Jorge Petraglia, Salvador Santángelo, Constantino Juri, Osear Fessler, José María Paolantonio, Carlos Pais, etc. Sin olvidar, por cierto, la tarea tesonera que cumplen: Eugenio Filippelli por todo el país; Gregorio Nachman, creador y director de la Comedia Marplatense, cuyo repertorio está dedicado, casi por entero, a los autores nacionales de la actualidad; Boyce Díaz

Ulloque, de labor tan relevante, durante largos años, al frente del Teatro de la Universidad de Tucumán, y de muchas otras personalidades que harían muy extensa la reseña. Pero queremos dejar inscripto también aquí, el nombre de Norberto Manzanos, que se encuentra en la fundación y dirección del batallante Teatro Libre Florencio Sánchez, de Rojas (Buenos Aires), uno de nuestros elencos provincianos con actuación más orgánica e importante. Posteriormente, Manzanos forma elencos "vagacaminos" que ofrecen sus espectáculos populares bajo una carpa circense o plantan los escenarios por las calles y plazas de las localidades que visitan.

Mientras llega la recolección de datos y se realizan las confrontaciones y los análisis imprescindibles para la más exacta valoración histórica, quede por lo menos el reconocimiento por una dedicación cumplida siempre con seriedad y, en ocasiones, en forma brillante, lo que ratifica, una vez más, la significación nacional de un movimiento de muy hondo calado, por referirse a aspectos trascendentes de nuestro arte escénico en particular y de nuestra cultura en general.

cierre de un ciclo

capítulo 17

Entrando en la materia

Por razones de planificación, el panorama de la dramática nacional y los aspectos primordiales de su desarrollo debe concluir con la séptima década de este siglo. El hito no resulta caprichoso dado que, como queda expuesto en el capítulo anterior relativo a nuestro tema ("Teatro independiente, III"), el año 70 es la fecha en la que culmina un ciclo, sin llegar a cerrarse una etapa, y se incorporan elementos que habrán de caracterizar el tramo inmediato. Tanto en lo artístico-cultural como en lo político-social. Se ha esquematizado el momento a grandes rasgos y no cabe insistir ahora. Los sucesos son demasiado recientes y los datos principales se encuentran muy a mano si se desea una confrontación.

En lo que a la dramática vernácula concierne, se observan alteraciones que tienen que ver con el desenvolvimiento interno que le es propio, y con una exterioridad fuertemente presionada por el entorno muy convulsionado. Mientras las aguas del río caudaloso que es nuestro teatro siguen deslizándose sin detenerse nunca –en ocasiones en forma subterránea y por ello no pueden ser descubiertas a simple vista–, va agregándose lo anecdótico que denuncia el tiempo preciso. Sería fácil registrar varios títulos al respecto, pero baste nombrar *El avión negro*, de Roberto Cossa, Germán Rozenmacher, Carlos Somigliana y Ricardo Talesnik, para acercarnos a uno de los testimonios. A partir de este espectáculo (que se estrena a mediados de 1970), y durante algo más de un lustro, se acentúa en nuestra escena la incidencia de la situación que se está viviendo y, llegado el corte en lo político constitucional (1976), se nota la insistencia de un psicologismo teatral que particulariza toda una producción. En el nuevo período se dan a conocer autores sumamente inquietos e interesantes pero, como la experiencia lo deja establecido, las producciones importan de verdad al público mayoritario y, en consecuencia, no especializado, si han sido conjugadas sobre todo como teatro, y no como frías, aunque muy exactas, exposiciones referidas a un indagante proceso psicoanalítico. Cuando este último sucede, es dable asistir a la propuesta escénica de "casos" que, si bien hurgan en las perturbaciones desde varios

niveles, carecen de atracción teatral. Se procura, en esas circunstancias, llevar a primer plano lo patológico, mediante cuadros que interpreten la alienación y los complejos que padece el individuo, pero dejando atrás las correlaciones que sirvan para ubicarlo naturalmente, sin forzamientos científicos o literarios, dentro del ámbito que le es propio y de la sociedad que lo forma o deforma. Algo de esto, aunque otro sea el plano y distintos los alcances, les acaeció a grandes divos de la escena universal del siglo pasado y comienzo del actual, al convertir la detallada enfermedad hereditaria del joven Osvaldo en la protagonista del *Espectros* ibseniano, siendo que la señora Alving es, sin duda, el personaje principal. Es un salirse de quicio que distorsiona y confunde. Con el propósito de facilitar un ejemplo apropiado (por la singularidad y la importancia del autor), puede afirmarse que mientras en *El señor Galíndez* se expresa con justeza el recio creador dramático que alienta en Eduardo Pavlovsky, en *Cámaralenta* (pieza que también le pertenece) se nota demasiado la estructura científica de un ser gravemente dañado y el empeño demostrativo que llega hasta lo más exterior de la minucia, sin obtenerse una progresión dramática. Queda, simplemente, en el hecho en sí. El reparo no debe entenderse mal –respetamos mucho la labor de Pavlovsky–, pues es el mismo que haríamos al poeta, por excelso que fuese, si no demostrara con su obra su condición de autor dramático. Se trata de la integración armónica y de un equilibrio sin proporciones establecidas, pero que deben articularse con precisión.

Otro tanto podría decirse sobre el llamado "teatro del absurdo", puesto que no se trata de la mera acumulación de personajes y situaciones absurdas, montadas a capricho, sino de que todo ello, talento del autor mediante, llegue al espectador en función de teatro. Para entendernos mejor nos arriesgamos a recurrir a una creadora de la capacidad bien reconocida e indiscutible de Griselda Gambaro. La autora desconcierta y extravía con lo desorbitado de *Nada que ver*, por ejemplo, mientras llega por entero su vigorosa personalidad dramática, debidamente sustanciada, con *El campo* y ese brochazo magistral que es *Decir sí*, textos que captan la confusión, el desorden, la maldad del mundo en el cual vivimos y, además, lo condensan, lo clarifican y lo hacen trascender desde el escenario. No importan, por lo tanto, los géneros o las especies teatrales, sino que la obra, más allá del casillero que se elija o en el que la coloque luego el análisis especializado, pertenezca a un verdadero creador

dramático. Nada más ni nada menos. Merece señalarse que, a partir del ciclo que se cierra –y resulta necesario desbordar en cierta medida, para que la reseña no quede mutilada con exceso–, se aprecia en nuestros autores actuales la predilección por un teatro metafórico, de enmascaramiento. A veces se debe pura y exclusivamente a la conformación intelectual y a la elección en libertad plena de un escritor determinado; pero en otras oportunidades se advierte cómo el autor, que en verdad desea despejar a la realidad de las falsedades que la encubren y mostrarla al desnudo –aún sin piel, en carne viva–, ante una mutilante censura exterior y limitado por una autocensura previsora, más peligrosa todavía porque puede hacerse orgánica y funcional, recurre asimismo al enmascaramiento de lo que desea expresar, valiéndose de símbolos y metáforas que habrán de cumplirse teatralmente según el ingenio, la destreza, el talento de cada creador. Conviene, pues, saber en qué consiste y cómo se lleva a cabo esta tarea de enmascarar el contorno y las ideas, que no es nuevo, por cierto (¿no podríamos remontarnos, sin escapar del tema, al Prometeo esquiliano, acaso?), pero particulariza sobremanera la producción actual de nuestra dramática. Para concretar el propósito los autores utilizan los lineamientos del "grotesco criollo" que nos pertenece, y las variantes de esa avanzada del teatro que es el "absurdo".

La tarea va a permitir que aludamos a dos obras descollantes de nuestro teatro más representativo de estos días.

Nuestra "metáfora teatral"

La "metáfora teatral" se basa en el funcionamiento de un juego de símbolos que facilita el enmascaramiento o velado (un velo que permite transparencias) de una realidad bien concreta que, así presentada, posee el diseño un tanto ambiguo y contornos esfumados. Abundan las claves y sutilezas de todo tipo, que no siempre pueden ser desentrañadas por el espectador medio de nuestras salas teatrales y sólo cumplen sus propósitos de penetración y revelación ante ciertos núcleos de iniciados. No se trata de un reproche sino de la puntualización de un hecho indiscutible. Es el peligro que corre toda metáfora teatral –como toda metáfora, cualquiera sea su campo de referencia–, pero del que felizmente han escapado las obras de dos autores

nuestros muy significativos: *El viejo criado,* de Roberto Cossa, y *Marathón,* de Ricardo Monti, que se estrenan, ambas, en 1980. La "metáfora" es el intento (no siempre se consigue) de trasladar imágenes o conceptos del sitio que les es propio y natural, a otro plano expresivo, recreado por el autor, sin que por ello pierdan su esencialidad puesto que, por el contrario, se procura que los significados lleguen con mayor intensidad a través de las nuevas señales. En un diccionario se aclara que la metáfora literaria es un tropo que transforma el sentido recto de las voces en otro figurado, en virtud de una comparación táctica. Tropo es el empleo de palabras con un carácter distinto al que les corresponde, pero que tienen con éste algunas conexiones, correspondencias y parecidos. Aunque sea por contraste. Se manifiesta, asimismo, que la metáfora es un lenguaje críptico, oblicuo, indirecto, de la realidad. Algo que se patentiza y subraya sin haber sido nombrado expresamente. Por eso puede hablarse de obras que son "metáforas" de las angustias del ser humano, de su espíritu de rebelión, de sus ansias y luchas por la libertad y la justicia, de sus ensoñaciones y anhelos. Es lo que se proponen lograr Roberto Cossa y Ricardo Monti, desde las ópticas y los estilos de cada uno, en sus creaciones más recientes. Mientras Cossa se lanza decididamente con *El viejo criado* a inaugurar un "absurdo porteño" por contenido y formulación típicos, Monti estructura con *Marathón* una obra rica en simbolismos que buscan trascendencia. Los dos autores, muy preocupados, hablan de ellos mismos y de nosotros, de aquí y del tiempo que estamos viviendo, y si algunas figuraciones nos irritan y lastiman, y otras resultan desoladoras y trágicas, hasta parecernos ajenas, debe pensarse que las imágenes y las situaciones se encuentran deformadas –como reflejadas por los espejos que sirvieron a Valle-Inclán para elaborar sus "esperpentos"–, pero si se ajustan los perfiles y se orientan las tramas, tal vez podamos empezar a reconocernos.

El viejo criado es una metáfora teatral hondamente porteña porque en ella participan prototipos del rantifuso cafetín esquinero ciudadano (con sus "sabiondos y suicidas", en el dolorido cavilar de Discepolín), y se entreveran las fabulaciones elementales del tango. Por si fuera poco, durante el desarrollo simbólico de la peripecia escénica se cumplen infinidad de partidos de "truco", juego de naipes de los boliches criollos por excelencia. El título de la obra se origina en un tango, *La casita de mis viejos,* música de Juan Carlos Cobián y versos de Enrique Cadícamo. Es de estos últimos que se desprende y corporiza

el badulaque que, después de deambular muchos años por el París convencional y efectista de la musa tanguera, retorna a Buenos Aires y se confunde mucho al no poder encontrar un "viejo criado" que lo reciba, como le ocurre al protagonista de las estrofas, poco felices, de ese buen vate del 2x4 que es Cadícamo. Carlitos –no podía llamarse de otro modo–, necesita creerse un poeta del tango, aunque no haya podido escribir ninguno, y sólo lo aliente la nostalgia de un Buenos Aires brumoso que él mismo se inventó para sobrevivir y empieza a percibir que no existe.

Ivonne –nombre casi obligado dentro del tema– es la francesita ya muy trajinada en su oficio, a la que el inefable Carlitos arrastra en la vuelta para seguir viviendo de ella. Sale de otro tango. Se llama *Madame Ivonne* y su letra es, asimismo, del citado Cadícamo. Se cuenta en ella que: "Mamuasele Ivonne era una pebeta / que en el barrio posta del viejo Montmartre / con su pinta brava de alegre griseta / animó las fiestas de Les Quatre Arts". Carlitos vendría a ser, en la imaginería rante, "aquel argentino / que entre tango y mate la alzó de París", para seguir, "fané y descangallada" (otro tango, esta vez de Discepolín), su triste historieta en Buenos Aires.

En *El viejo criado* confluyen y se intercalan dos mundos igualmente evasivos y falsos. Uno es el compuesto por los nombrados Carlitos e Ivonne, que llegan enancados en la mitología del tango, que posee sus semi-dioses de melodrama y vodevil, y los andariveles de su Olimpo cruzan por Pigalle y Montmartre, estereotipos muy manoseados del "viejo París". El otro mundo es el compuesto por los jugadores de "truco". Alsina, un intelectualoide colmado de citas que, en definitiva no le interesan, y Balmaceda, antiguo boxeador, que debe haber sido muy mal golpeado y por ello su embotamiento y su infantilidad, y ese no entender los ciclones, los remolinos peligrosos y las aguas salidas de cauces que ha padecido el país en los últimos 35 años, desde la mira de Buenos Aires, sede central de los gobiernos y los desgobiernos correspondientes. Alsina y Balmaceda son dos seres sin encastre (como diría El Fundidor de *Peer Gynt*, de Ibsen) y, dejados llevar por el desgano y la indecisión, cualquier disculpa les sirve para teorizar sin actuar, esquivar el bulto y no tomar conciencia ni comprometerse. Conviven en un limbo prefabricado y no se conmueven ante los aullidos que les llegan desde los infiernos tan cercanos. Empiezan jugando al "truco", siguen haciéndolo a lo largo de la obra y, al correrse el telón final, se disponen a iniciar una nueva partida sobre la

mesa de ese bar que ha quedado como cristalizado en el tiempo, en una esquina del sur de Buenos Aires de ingenua fantasmagoría. Son una especie muy porteña de Vladimiro y Estragón (de *Esperando a Godot* de Samuel Beckett), con la diferencia que nuestros Alsina y Balmaceda no aguardan a nadie en un intento vano, tal vez, de ser salvados. Sólo dejan que el tiempo pase sin sentirse rozados. Es lo que ellos quisieran creer, si pudieran creer en algo.

A *Marathón*, de Monti, se le ha asignado la antecedencia de *Baile de ilusiones*, que es la adaptación escénica de la novela *¿Acaso no matan a los caballos?*, de Horace Mc Coy, realizada y dirigida entre nosotros por José Bove. Pensamos, sin embargo, que si bien pueden observarse algunos puntos externos de contacto, *Marathón* posee otra inquietud y responde a una realidad que nos pertenece. Monti, según lo asevera, se sintió incitado por las posibilidades que podría brindarle una "maratón" o campeonato de baile, como los que se realizaban en Buenos Aires en los años 30 del siglo y gozaban de gran atracción popular. El ámbito y los bailarines son lo exterior de la anécdota. Importan las significaciones de los personajes que intervienen en un concurso cuyo premio no está muy claro y aún quedan dudas de que en verdad exista alguno. Lo que equivaldría, en tal caso, a un danzar inútil. Se observan tres planos bien diferenciados, en los que se resuelve el accionar escénico: 1°) la realidad de un medio y un tiempo precisos; 2°) las ensoñaciones humanas de esa realidad, y 3°) el mito, que emerge de su propia simbología. Monti señala, desde el primer momento, que *Marathón* es una "metáfora teatral", y que supera los contenidos e implicancias que desarrolla apenas. Advierte que ha colocado la "h" en el título (no así en el texto), para prevenir al espectador y que se produzca en él un extrañamiento que trace la distancia entre lo que acontece y lo que se procura significar. En un clima sobresaltado por peleles que se arrastran por la pista de baile con mayor o menor ritmo, se confunden lo onírico (que llega hasta la pesadilla) y la revelación de un tiempo que retrocede y avanza en la historia con libertad absoluta. Las fechas que se colocan son aproximativas, pues el autor no quiere precisarlas con exactitud, y aun las confunde adrede. Los personajes nos acercan a otras corporizaciones (el albañil Vespucci al llagado don Pedro de Mendoza; Tom Mix a la estampa primaria e irónica de un héroe justiciero de la cinematografía muda) que asoman, desaparecen y hasta se contradicen como sucede en las alucinaciones y los delirios. El texto de Monti nos coloca ante un artista plástico que se expresa mediante una armonía

de trazos significantes que se deslizan entre claroscuros violentos. El autor explica que su obra posee una "estructura dramática eminentemente sinfónica", y afirma que su teatro no aspira a la mera función expositiva. El propósito es que tenga fuerza provocadora e incite al público a pensar y a emplear a fondo su imaginación.

Como final de este apartado debe señalarse que *El viejo criado*, de Cossa, y *Marathón*, de Monti, han obtenido los galardones anuales, otorgados por la Sociedad General de Autores de la Argentina, Argentores, a la mejor comedia y al mejor drama, respectivamente, de la temporada 1980.

El costumbrismo como constante

Vamos a referirnos brevemente a algo que ha quedado rezagado, pero que no deseamos saltear. La mayoría de las obras de nuestros creadores actuales, y a pesar de sus variantes, pertenece al costumbrismo, línea medular que se impone como constante a lo largo de la trayectoria de la dramática nativa. Se inicia en la prehistoria del teatro nacional, por la última década del siglo XVIII, con el sainete campesino ganadero, zumbón y pintoresco, *El amor de la estanciera*, cuyo autor se desconoce. Medio, tipos y conflictos aparecen ya propios e identificantes. Se habló de la petipieza en el capítulo primero ("Nacimiento del teatro"), y ahora sólo se trae a colación como referencia. Podría aseverarse que de aquel texto elemental por forma y contenido, parte la columna que vertebra y sustancia la dramática vernácula en una travesía, con tan ricas resonancias, de casi dos siglos. El costumbrismo, como género y actitud reflexiva de la realidad circundante, llega desde muy lejos, pero se afirma, de manera rotunda por lo popular, con el apogeo del sainete porteño. Obras costumbristas no son únicamente los sainetes innumerables que abarrotan el ciclo, pues el cauce lo componen, asimismo, dramas y comedias, y los aportes en general pueden clasificarse en tres grupos: 1°) el costumbrismo urbano; 2°) el costumbrismo campesino o rural, y 3°) el costumbrismo provinciano. Existen otras diferenciaciones, pero las enunciadas son las esenciales. Del costumbrismo urbano nos ocuparemos en el apartado próximo. En lo que respecta al costumbrismo campesino, y después del sainete inicial registrado, pueden anotarse comedias o "poemas rústicos" como *La flor del*

trigo, de José de Maturana, dramas con chacareros y labradores como *Madre tierra*, de Alejandro E. Berruti, y, sobre todo, esa tragedia fundamental de los campos rioplatenses que es *Barranca abajo*, de Florencio Sánchez. Los dos últimos títulos se encargan de ir marcando ciclos de nuestro quehacer campesino que asoma, en lo ganadero, con el héroe gaucho perseguido de *Juan Moreira*, de Eduardo Gutiérrez y prácticamente se define con el acorralamiento y la destrucción del "viejo Zoilo" de *Barranca abajo*, de Sánchez. En un segundo momento llega a escena el sembrador, el colono gringo, y vemos cómo el italiano Pietro Lanossi es desalojado por el dueño de los campos que él ha trabajado y hecho producir con su esfuerzo y el tesón de toda su familia chacarera.

El costumbrismo provinciano presenta algunas características singulares. Destacamos las principales: 1°) el reflejo de lo psicológico, y el manejo burlesco, satírico o simplemente sentimental, de seres enmarcados en un ámbito lugareño; 2°) la irrupción en ese mundo de un personaje llegado de la ciudad (forastero y de paso, o que es del lugar y retorna), para dicha o trastorno, según las consecuencias, y 3°) las peripecias de prototipos provincianos en sus viajes a la Capital Federal.

En el primer núcleo se inscriben *Pueblerina*, de Pedro E. Pico; *El diputado por mi pueblo*, de Francisco Defilippis Novoa; *La señorita ministra*, de José Antonio Saldías, y aun podría recordarse, entre muchas otras, *La ínsula de don Felino*, de Arturo Lorusso.

El segundo núcleo es el más nutrido y particularizante. La llegada del forastero que altera y sobresalta la placidez de un hogar provinciano es muy utilizada por nuestros autores, pero es necesario subrayar los méritos dentro de la especie, de obras como *Los mirasoles*, de Julio Sánchez Gardel; *La novia de los forasteros*, de Pedro E. Pico; *Mandinga en la sierra*, de Arturo Lorusso y Rafael José De Rosa y, con ciertas variaciones (pues se trata de un retorno), *La casa de los viejos*, de Defilippis Novoa.

En el tercer grupo se ubican con comodidad los dos primeros actos de *¡Al campo!*, de Nicolás Granada; las dos últimas partes de *La señorita ministra*, de Saldías, y los cuadros iniciales de *Para la Capital Federal, don Francisco Amenábar y esposa*, de Pedro Benjamín Aquino.

Mientras el drama campesino o rural pone el acento y la preocupación en la lucha del hombre (gaucho o colono gringo, de a caballo o sembrador) por

su tierra y hacienda, en las comedias costumbristas provincianas se observa con frecuencia la oposición, no siempre amable, de campo y ciudad, como alegorías que equivalen a trabajo, honradez y nobleza, por un lado, y aprovechamiento de la labor ajena, abuso y frío mercantilismo, por otro. Es un enfrentamiento que posee hondas raíces históricas. Por eso en *¡Al campo!,* de Granada, los personajes campesinos criollos son leales, desinteresados y puros (más allá de las ridiculeces muy de comedia, que mucho le festejan), y los malandras y bellacos son dos arquetipos de lo que ha dado en llamarse la "viveza porteña". Corresponde ahora que nos detengamos en el costumbrismo urbano, y como el sainete porteño ha sido tratado de manera especial en un capítulo anterior, vamos a ocuparnos, muy brevemente, de una comedia singular: *Así es la vida.*

Costumbrismo urbano

El sainete porteño ha cumplido su ciclo, glorioso a pesar de los altibajos y barrabasadas que se le hacen padecer al finalizar la tercera década del siglo. Sin embargo, en la primera mitad de los años 30 se conocen algunas producciones que conviene tener en cuenta. Merecen ser seleccionadas de entre un tendal mediocre por afán especulativo y falta de ingenio, piezas breves como *La casa grande,* de J. A. Bugliot y Rafael José De Rosa, y *Los tres berretines,* de Arnaldo Malfatti y Nicolás de las Llanderas, que llegan al escenario en el mismo año, 1932. Pero la obra más ambiciosa por extensión e inquietud es *Así es la vida,* de los recién nombrados Malfatti y de las Llanderas, que se conoce en 1934, animada por un elenco encabezado por dos intérpretes populares estupendos: Enrique Muiño y Elías Alippi. Presionados, tal vez, por las apetencias de un público que ha sido mal educado por el teatro taquillero más vulgar, los autores se sienten forzados a calificar su creación como "comedia asainetada", lo que en verdad no era necesario. *Así es la vida* marca una superación en el nivel medio y el rescate de elementos simples, con referencias directas a lo cotidiano familiar, que enaltecen el propósito y destacan su factura. Edmundo Guibourg se refiere a *Los tres berretines* y a *Así es la vida,* precisamente, al expresar: "En ambas obras, las costumbres están relajadas con espíritu amable, tolerante y ligeramente burlón, piezas sainetescas en el mejor sentido de la palabra, ambientes pintorescos, personajes típicos, diálogo

sabroso mezcla de emotividad fácil y gracia lozana...". Arturo Berenguer Carisomo explica el motivo del impacto popular que obtiene la obra en su tiempo, y se repite en cuanta ocasión se repone, si es debidamente animada. "Los autores –afirma–, con una simplicidad de recursos, nos colocan insensiblemente en nuestra propia circunstancia vital y el problema por ellos descripto: la familia que se rompe, que se deshace; esa vieja familia nuestra de tan apretada y firme cohesión que hemos visto desintegrarse en el plazo inverosímil de veinte años, es una cosa tan presente, tan real, tan nuestra, tan dramáticamente actual y de tanta actuación cotidiana que suspende, atrae y cautiva sin remedio al espectador". Todo es bien simple, espontáneo, alejado de complicaciones intelectualizadas y sin golpes bajos, de variada índole, tan al uso por entonces. Como lo comentara el gran actor que fuera Enrique Muiño, cada uno del público se veía vivir sobre el escenario. *Así es la vida* capta aspectos de un hogar porteño de clase media en tres etapas decisivas de su desarrollo (1905, 1916 y 1934, año del estreno de la pieza), y en la sencillez y naturalidad de los diseños y conflictos estriban los atractivos y méritos primordiales.

Otra obra que es preciso recordar, por su intencionalidad humana y pertenecer a la misma época, es *Los chicos crecen*, comedia en tres actos de dos veteranos en el género, Camilo Darthés y Carlos S. Damel, que la compañía de Luis Arata, con la participación de Francisco Petrone, lleva a escena en 1937.

Más autores y obras

Han ido quedando registrados los creadores descollantes de las distintas épocas, mediante capítulos íntegros, apartados, recuadros, o simples parágrafos en los que figuran, a la vera de cada autor, sus títulos principales. Somos conscientes de que son muchos los que han quedado afuera, pero incluirlos a todos sería exceder en demasía los límites de tiempo y espacio, sobre todo, a los que debemos ajustarnos. Para salvar en lo posible algunas omisiones vamos a recoger los nombres, sin detenernos, de Roberto Gache *(Las estatuas)*, Alberto de Zavalía *(El límite, La cama de oro, El lecho de hojas)*, Román Gómez Masía *(Temístocles en Salamina, El señor Dios no está en casa)*, quien escribe varias obras en colaboración con José María Monner Sans *(Yo me llamo Juan García, Islas Orcadas)*; Antonio Pagés Larraya *(Santos Vega el payador)*; Roberto Kusch *(El*

Chacho, Tango); Marco Denevi *(Los expedientes, El emperador de la China)*; Pedro G. Orgambide *(Concierto para caballero solo, Juan Moreira superstar)*; David Viñas *(Tupac Amaru, Lisandro)*; Mirko Buchín *(La caja del almanaque)*; Mario Diament *(Crónica de un secuestro)*; Diana Raznovich *(Buscapiés)*; Roberto Perinelli *(Miembro del jurado)*; Alberto Drago *(Sábado de vino y gloria)*; Roma Mahieu *(Juegos a la hora de la siesta)*; Beatriz Mosquera *(La luna en la taza)*; Perla Lasker *(La nena y la sirvienta)*; Eugenio Griffero *(La gripe)*, etcétera.

Cecilio Madanes y el teatro Caminito

Durante algo más de una década, el popular teatro Caminito y su creador y director Cecilio Madanes constituyeron una misma cosa. Hablar de Caminito era hacerlo de Madanes, y referirse a éste equivalía a una alusión directa a las memorables temporadas veraniegas, cumplidas sobre los tablados levantados al aire libre, en el centro de la calleja de una cuadra, que rememora la celebrada canción del mismo nombre, de Juan de Dios Filiberto, y desemboca en la pintoresca Vuelta de Rocha boquense.

Madanes, con exquisita sensibilidad de artista, y muy bien capacitado, al promediar los años cuarenta se encuentra conduciendo el Teatro Experimental de Bellas Artes, e interviene a la vez como actor, al presentar la famosa *Farsa del licenciado Pathelin*, texto de autor anónimo del siglo XV, en una fresca traducción del poeta Rafael Alberti. Su labor de director muy cuidadoso y con firme sentido moderno de la puesta en escena, no ha cesado desde entonces, entre continuos viajes que le llevan a recorrer casi todo el mundo. Entendemos que a Cecilio Madanes le corresponde, de buena ley, un pequeño recuadro en la historia de nuestro teatro como creador, director y animador de su teatro Caminito durante once temporadas estivales al aire libre. A su propuesta, la Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires accede a levantar las estructuras que conforman, año a año, el teatro Caminito bajo el cielo boquense.

En el verano 1957-1958 se presenta el primer espectáculo de la serie, compuesto por *Los chismes de las mujeres*, de Carlo Goldoni, en traducción de Tulio Carella. A partir de entonces el público aguarda con ansiedad la llegada del verano para trasladarse a la barriada de la Boca y asistir a las funciones con

el marco tan popular de Caminito. Se conocen así, en las distintas temporadas: 1958-1959, *Las picardías de Scapin*, de Molière, en versión de María Teresa León y Rafael Alberti; 1959-1960, *La zapatera prodigiosa*, de Federico García Lorca; 1960-1961, *Una viuda difícil*, de Conrado Nalé Roxlo; 1961-1962, *Il corvo*, de Carlo Gozzi, en traducción de Tulio Carella; 1962-1963, *Las de Barranco*, de Gregorio de Laferrère; 1963-1964, *Los millones de Orofino*, de Eugéne Labiche, según la traducción de Luis Saslavsky; 1964-1965 *La pérgola de las flores*, de Isidora Aguirre y Pancho Flores, 1965-1966, *La verbena de la Paloma*, de Ricardo de la Vega, con música de Tomás Bretón; 1966-1967, *Mil francos de recompensa*, de Víctor Hugo. En el verano 1967-1968 Cecilio Madanes se encuentra en Europa y el tinglado escénico es ocupado por un elenco dirigido por Jorge Petraglia que anima *Angelito el secuestrado*, "divertimento" original de Leal Rey. En 1968-1969 la temporada veraniega vuelve a ser cubierta por Madanes y, en realidad, es su despedida del "caminito" teatralero, al que ha dado una atracción singular. Lo hace con *Sueño de una noche de verano*, de William Shakespeare, en traducción especial de Manuel Mujica Láinez y Guillermo Witelow, según la adaptación francesa de George Neveux. Es la última labor de Madanes en Caminito. Otros conjuntos siguen presentándose luego, hasta hace pocos años, pero no ya bajo la dirección del que fuera su creador. Lamentablemente son escasas las obras de autores nacionales que llegan al tablado de Madanes (reposiciones de *Una viuda difícil*, de Nalé Roxlo, y *Las de Barranco*, de Laferrère), pero el repertorio ofrecido posee un buen nivel y todos los espectáculos ponen en evidencia el buen dominio del espacio escénico y el refinado gusto estético del director.

La notoriedad de Cecilio Madanes supera pronto nuestras fronteras. A fines de 1969, cuando lleva cumplida su segunda temporada veraniega al aire libre y hallándose en México, es presentado ocasionalmente a Maurice Escande, de la Comedie Française, quien exclama muy complacido por el encuentro: "Así que usted es Madanes de Caminito". El director lleva a Chile al elenco y obtiene un gran éxito, como cuando en una calle de Río de Janeiro, Brasil (Largo del Boticario), monta *Il corvo*, de Gozzi, y, en plena Via della Passegia del Giannicolo, de Roma, Italia, presenta al aire libre y en italiano, *Las de Barranco*, de Laferrère.

Es justicia reconocer, como lo merece, la tarea que cumple un ser tan activo, sensible y capaz como lo es Cecilio Madanes, a quien se alude durante

mucho tiempo, sin que nos lo propongamos, cada vez que se nombra la calleja boquense de Caminito, allá por la Vuelta de Rocha, por la que transita la música sentimental de Juan de Dios Filiberto y cuyas casas han sido pintadas bajo la dirección de Benito Quinquela Martín ¿Qué mayor premio para un artista?

Nuevas organizaciones teatrales

Las hay de variado tipo. Desde artistas bien conocidos y valiosos que se agrupan, hasta intérpretes con escaso renombre aún, que se unen en cooperativas de trabajo con el propósito de representar con entera libertad, unos y otros, las obras que deseen. En el primer aspecto existe un ejemplo señero y aleccionador como pocos. Orestes Caviglia, muy cansado de resistirse a ser manoseado, renuncia a su cargo de director del Teatro Nacional Cervantes, y tras él se va todo el elenco que hasta ese instante se hallaba actuando en dicha sala. En la noche del 15 de julio de 1960 se estrena *Hombre y superhombre*, de Bernard Shaw, sobre el escenario oficial y, en la tablilla interna dedicada a los actores, aparece un comunicado que vale la pena reproducir como documentación de un martirio y testimonio de una conducta: "Amigas y amigos –se dice–: he dejado por fin de empujar al elefante. Que los dioses quieran proteger a mi sucesor de los Alsogaray, los directores de Cultura y demás monstruos de la burocracia nacional. Doy gracias a todos los que me han acompañado en estos cuatro años de prueba y los abrazo emocionado". Lo firma Orestes Caviglia.

Importan el hecho en sí, que ya es histórico, y las implicancias que posee dentro del campo que estamos tratando. A partir de entonces se crea Gente de Teatro Asociada, núcleo compuesto por "hombres y mujeres de la profesión que se han reunido para trabajar juntos, con la consigna de mantener una emulación regida por un ideal, poner su inteligencia, sus dones, su energía y el máximo del esfuerzo al servicio de una obra común con la intención de formar un equipo de carácter ejemplar". Integran GTA: Orestes Caviglia, Milagros de la Vega, Inda Ledesma, Alicia Berdaxagar, Menchu Quesada, Ernesto Bianco, Jorge Rivera López, Carlos Carella, Lalo Hartich, Conrado Corradi, Jorge Monteagudo, Lucio De Val, Saulo Benavente y Guillermo de la Torre. Se

cumple una etapa sobresaliente y, entre los espectáculos notables que se ofrecen, se encuentra la versión excepcional de *Querido mentiroso* de Jerome Kilty, basada en la correspondencia cruzada durante muchos años entre George Bernard Shaw y la actriz Patricia Campbell. Los dos únicos personajes se hallan a cargo de Inda Ledesma y Ernesto Bianco, dirigidos por Orestes Caviglia sobre escenografía de Guillermo de la Torre.

En 1958 el vigoroso actor Francisco Petrone ha reunido a intérpretes de la escena profesional y otros de trayectoria independiente y, en la carpa del Circo Teatro Arena que planta en la plaza Once repone *Una libra de carne*, de Agustín Cuzzani. En 1966, el Grupo Buenos Aires estrena, en el Centro de Artes y Ciencias, *Los prójimos*, de Carlos Gorostiza, con la dirección del autor. Tiempo después, David Stivel forma el grupo Gente de Teatro, y Sergio Renán organiza y conduce la Compañía de Buenos Aires. Los intentos llegan hasta nuestros días y algunos de los mejores logros (el Teatro Payró, de Jaime Kogan, por ejemplo), ya han sido nombrados en el capítulo anterior. No queremos omitir, sin embargo, la creación del Teatro Popular de la Ciudad, en 1972, y señalar que en 1976 el Grupo Repertorio que orienta Agustín Alezzo (en el que participan varios conjuntos conducidos por directores jóvenes), cumple una tarea de renovación de gran importancia. Siguen formándose elencos en cooperativa para ofrecer estrenos de autores nacionales como Carlos Gorostiza *(Los hermanos queridos)*; Roberto Cossa *(La Nona, El viejo criado)*; Carlos Somigliana *(El ex-alumno)*; Ricardo Halac *(Un trabajo fabuloso)* y muchos otros. Uno de los acontecimientos más cercanos ha sido, sin la menor duda, transformar un antiguo galpón ubicado en el centro de la urbe porteña (Pasaje Rauch 1847), en un ámbito teatral y denominarlo, como merecido homenaje a una etapa de nuestra propia historia escénica, Teatro del Picadero. En él se ha convertido en suceso *Los siete locos*, adaptación de la celebrada novela de Roberto Arlt (por Carlos Antón, Rubens W. Correa y Pedro Espinosa), animada por el conjunto Acto que dirige el nombrado Correa.

Los ejemplos abundan, pero interesa destacar que, gracias a estos propósitos de profesionalización (con resultados muy inseguros aún), ciertos grupos han podido arriesgarse a realizar giras prolongadas por el interior del país y el exterior. Se ha aludido oportunamente a los viajes cumplidos por el Teatro Fray Mocho y, entre otras experiencias (como la que en 1962 realiza el santafesino Teatro de los 21, recorriendo el continente), debe señalarse, de

manera especial, la extensa gira que el grupo Once al Sur, dirigido por Rubens W. Correa, inicia en 1971 por América. Al encontrarse en Nueva York se presenta en La Mama Experimental Theatre Company y su directora, Ellen Stewart, muy satisfecha por las actuaciones a las que asiste, los incita a crear en Buenos Aires un centro teatral semejante, y propone se utilice el nombre de La Mama Argentina. Lamentablemente, el núcleo se disuelve a poco de regresar a la patria.

Giras oficiales

No son muy comunes. Por eso se hace necesario subrayar la significación de viajes muy recientes. Los que realizan en 1980 y 1981 los elencos del Teatro Nacional Cervantes, que dirige Rodolfo Graziano (por distintas provincias y con presentaciones en Montevideo), y la primera gira en verdad extraordinaria que, entre abril y junio de 1980, realiza el equipo del Teatro Municipal General San Martín, que conduce Kive Staif, recorriendo nueve países de hispanoamérica: Chile, Perú, Ecuador, Colombia, México, Guatemala, Costa Rica, Panamá y Venezuela.

Escuela Nacional de Arte Dramático

A mediados de 1924 se funda el Conservatorio de Arte Escénico y Declamación. En 1939 se suprime la Declamación como carrera y se lo denomina Conservatorio Nacional de Música y Arte Escénico. A comienzo de 1957, finalmente, se separa el Arte Escénico del Conservatorio Nacional de Música y se crea la Escuela Nacional de Arte Dramático, que depende de la Dirección de Enseñanza Artística del Ministerio de Educación y Justicia de la Nación. Antonio Cunill Cabanellas, que era vicedirector del Conservatorio, se convierte en el primer director de la Escuela Nacional de Arte Dramático. Ejerce el puesto hasta marzo de 1961. Sin embargo, Osvaldo Bonet figura como director suplente desde abril de 1960 hasta febrero de 1961. Luego ocupa el cargo Néstor Nocera, hasta setiembre de 1968. Camilo Da Passano actúa como vicerrector a cargo, desde fines de 1968 hasta comienzos de 1970. Emilio Zolezzi es interventor desde mediados de 1970, hasta mediados

también de 1972. Néstor Nocera vuelve por un mes. Augusto Fernandes es interventor desde junio a noviembre de 1973. A mediados de julio de ese año Agustín Alezzo asume como vicerrector, y permanece hasta agosto de 1974. Carlos Gandolfo es interventor hasta julio de 1976 y, a partir de entonces, Juan Rogelio Ibarra es el director interventor. Registramos a continuación por orden alfabético, los nombres de algunos de los muchos intérpretes egresados, en distintos años, de la Escuela Nacional de Arte Dramático: Alfredo Alcón, Alicia Berdaxagar, Marta Bianchi, Osvaldo Bonet, Luis Brandoni, Alfonso De Grazia, Edda Díaz, Ulises Dumont, María Rosa Gallo, Antonio Gasalla, Héctor Gióvine, Fernando Heredia, Fernando Labat, María Cristina Láurenz, Inda Ledesma, Mabel Manzotti, Duilio Marzio, Carlos Perciavalle, Susana Rinaldi, Jorge Rivera López, María Elina Rúas, María Elena Sagrera, María Elena Sardi, Catalina Speroni, Elena Tasisto, etcétera, etcétera, pues la lista es tan extensa como representativa. Entre los artistas de fallecimiento más o menos reciente, pueden ser recordados Violeta Antier, Ernesto Bianco y Eva Dongé.

Día del Teatro Nacional

Por iniciativa del Instituto Nacional de Estudios de Teatro, el Poder Ejecutivo Nacional (Decreto del 3 de julio de 1979), instituye el Día del Teatro Nacional, para que sea celebrado cada año. La fecha elegida es el 30 de noviembre dado que, según la documentación existente, se estima que ese día, en 1783, se inaugura el teatro llamado "de la Ranchería", a cuyo tabladillo sube por primera vez la obra de un autor criollo. Se trata de *Siripo*, tragedia con tema americano de Manuel José de Lavardén.

En el Instituto, que tiene su sede en el subsuelo del Teatro Nacional Cervantes (esquina de Córdoba y Libertad), funcionan una biblioteca especializada y el Museo del Teatro Nacional.

Teatro Abierto

A pesar de que no nos corresponde (hemos debido cerrar teóricamente la reseña, al concluir la séptima década del siglo), queremos intentar, como

broche, algunas reflexiones concernientes a nuestro teatro de estos días. Destacar, por ejemplo, la cantidad de autores nuevos, escasamente conocidos o desconocidos por completo, sin querer darnos cuenta de que se está castigado con el silencio a casi una generación, que habrá de echarse de menos a poco que avancemos, sin saber hacia dónde. Tenemos la seguridad de que no asistimos a relevos autorales importantes por carecer de creadores, sino porque a ellos les es imposible llegar a escena por razones diversas.

Nos referimos asimismo, a la cantidad de intérpretes, particularmente jóvenes (capacitados en las escuelas nacionales, municipales y privadas), que aparecen y se pierden en cortos publicitarios, bolos de cine, de radio y de televisión, forzados a aceptar la realidad, a pesar de sus aspiraciones, debido a la crítica situación que se vive. Por lo que queda dicho, parecería imposible hablar de un teatro propio vital y en marcha, sobre todo si se tienen en cuenta los tropezones que le hacen dar de narices demasiado a menudo. Sin embargo, como bien se sabe, nuestro teatro llega de lejos, dado que en lo artístico-cultural, nada se improvisa de un día para otro.

Por ello, si bien el suceso causó cierta sorpresa, era natural que los elementos valiosos, postergados, mal usados, y no tenidos en cuenta, resolvieran superar sus cansancios unos, sus frustraciones otros, y crearan Teatro Abierto. Son trescientas personas, contando autores, intérpretes, directores, escenógrafos, técnicos, prensa, producción y administración quienes, contaminadas muy gravemente por la "peste" artaudiana del teatro y, dejando de lado especulaciones económicas y de figuración, se unen para llevar a cabo una empresa nada común como propuesta y cuyos alcances pueden ser de una importancia superior imprevisible. Aclaran que se agrupan "porque el teatro ha sido un foro donde se ventilan los padecimientos y las esperanzas de una época. Porque el teatro es una forma de comunicación, un 'espejo del alma que retrata una época', como decía Shakespeare, y creemos que tenemos que dar a nuestros espectadores la oportunidad de mirarse en un espejo honesto, fiel, imaginativo, sensible, audaz, y por sobre todas las cosas, argentino". Anuncian que se proponen estrenar las obras breves escritas especialmente para la circunstancia, de veinte autores –esos que se asegura que "no existen"–, a razón de tres piezas por programa que cambia cada día a lo largo de una semana, y repitiéndose el ciclo durante dos meses. Algo original e insólito.

Teatro Abierto encuentra de inmediato el ámbito más propicio en el

escenario no convencional del Picadero (sala a la que ya hemos hecho referencia), y el 28 de julio de 1981 se inician los espectáculos. Entre los intérpretes ya bien conocidos, figuran Nora Cullen (ejemplo en su veteranía), Pepe Soriano, Luis Brandoni, José María Gutiérrez, Marta Bianchi, Cipe Lincovsky, Virginia Lago, Leonor Manso, Felisa Yeni, Víctor Laplace, Jorge Petraglia, Leal Rey, Elsa Berenguer, Adela Gleizer, Amanda Beitía, Beatriz Matar, Tina Serrano, Oscar Núñez, José Manuel Tenuta, Nelly Prono, Mirtha Busnelli, Pepe Novoa, Villanueva Cosse, Onofre Lovero, Juan Carlos Puppo, Carlos Carella, Ulises Dumont, Víctor Bruno, Zelmar Gueñol, Alberto Segado y muchos más. Todos ellos son conducidos por veinte directores excelentes: Osvaldo Bonet, Jorge Petraglia, Omar Grasso, Julio Ordano, Alfredo Zemma, Luis Agustoni, Carlos Gandolfo, Francisco Javier, Rubens W. Correa, Julio Tahier, Villanueva Cosse, Antonio Mónaco, Alberto Ure, Jorge Hacker, Raúl Serrano, Enrique Laportilla, Carlos Catalano, Juan Cosín, José Bove y Hugo Urquijo. Los autores participantes son: Griselda Gambaro *(Decir sí)*; Alberto Drago *(El que me toca es un chancho)*; Carlos Somigliana *(El nuevo mundo)*; Eugenio Griffero *(Criatura)*; Eduardo Pavlovsky *(Tercero incluido)*; Roberto Cossa *(Gris de ausencia)*; Elio Gallipoli *(El 16 de octubre)*; Diana Raznovich *(Desconcierto)*; Víctor Proncet *(Chau, rubia)*; Carlos Pais *(La oca)*; Carlos Gorostiza *(El acompañamiento)*; Pacho O'Donell *(Lobo... ¿estás?)*; Aída Bortnik *(Papá querido)*; Patricio Esteve *(For export)*; Osvaldo Perinelli *(Coronación)*; Ricardo Halac *(Lejana tierra prometida)*; Osvaldo Dragún *(Mi obelisco y yo)*; Jorge García Alonso *(Cositas mías)*; Ricardo Monti *(La cortina de abalorios)* y Máximo Soto *(Trabajo pesado)*. Colaboran varios escenógrafos: Nereida Bar, Jorge Guglielmi y Leandro Hipólito Ragucci; vestuaristas: Mene Arnó y Adriana Straijer; y luminotécnicos: Daniel Arras, Tito Diz, Alberto Duarte y José Merzari, bajo la coordinación general de Gastón Breyer. Juan Félix Roldán toma parte como compositor y coordina la producción musical de los espectáculos. Como se trata de veinte obras y se dispone de veintiún espacios por semana, se han programado lecturas de textos de autores argentinos, en las que intervendrán Alfredo Alcón, Federico Luppi, Jorge Rivera López, Alicia Berdaxagar, María Elina Rúas, Héctor Tealdi, Tony Vilas, Inda Ledesma, Duilio Marzio, Sergio Renán, Graciela Araujo, Héctor Gióvine, Juana Hidalgo y Walter Santa Ana. Algunos de los trabajos han sido seleccionados por Luis Gregorich y la dirección de las distintas lecturas se encuentran a cargo de Agustín Alezzo y Jaime Kogan.

No es el momento adecuado para entrar en el análisis particularizado y crítico de los distintos espectáculos, sino de señalar, una vez más, que el teatro al que se desahucia y extermina tan a menudo, goza de excelente salud, y saldrá adelante "por prepotencia de trabajo", glosando a nuestro Roberto Arlt, que algo sabía de eso, y de talento. Teatro Abierto se encarga de testimoniarlo diariamente, sin dejar dudas, desde la sala tan propicia del Picadero, y ahorra las consideraciones que nos habíamos propuesto desarrollar. Estamos ante un hecho nuevo, es verdad, pero no casual, y sólo podrá entenderse sin equívocos ni despistes, y llegarse hasta la médula viva, si se tiene presente la brega ardorosa y tenaz cumplida por la escena libre a lo largo de medio siglo. En la "declaración de principios", leída por Jorge Rivera López al iniciarse el ciclo, se enumeran con claridad los "porqués" fundamentales de la creación de Teatro Abierto. Son éstos:

> Porque queremos demostrar la existencia y vitalidad del teatro argentino, tantas veces negada; porque siendo el teatro un fenómeno cultural eminentemente social y comunitario, intentamos mediante la alta calidad de los espectáculos y el bajo precio de las localidades, recuperar un público masivo; porque sentimos que todos juntos somos más que la suma de cada uno de nosotros; porque anhelamos que nuestra fraternal solidaridad sea más importante que nuestras individualidades competitivas; porque pretendemos ejercitar en forma adulta y responsable nuestro derecho a la libertad de expresión; porque aspiramos a que nuestro valor se sobreponga a cada uno de nuestros miedos; porque necesitamos encontrar nuevas formas de producción que nos liberen de un esquema chatamente mercantilista; porque amamos dolorosamente a nuestro país y éste es el único homenaje que sabemos hacerle; y porque, por encima de todas las razones, nos sentimos felices de estar juntos.

Cabe agregar, simplemente: que así sea. Habíamos puesto fin al presente capítulo cuando llega la noticia que en las primeras horas del día 6 de agosto de 1981, un incendio ha destruido por completo las instalaciones del Teatro del Picadero, cuyas actividades sobresalientes nos sirvieron como ejemplo y broche cabal para cerrar el trabajo. Los espectáculos que integraban la cartelera semanal de Teatro Abierto habrán de seguir ofreciéndose, no lo dudamos, en alguna de las diecisiete salas de la ciudad que brindaron su apoyo de inmediato, con una solidaridad ejemplar y conmovedora. Pero es de desear,

fervientemente, que el Teatro del Picadero, tan malamente dañado, pueda renacer de sus escombros con la mayor premura, pues debe seguir en la huella sin desalientos ni desmayos. Recién ganado para nuestra escena de avanzada más inquieta y ambiciosa, su funcionamiento se ha hecho imprescindible.

a - Ayer nomás (1968)

El teatro en la Argentina ha hecho de Buenos Aires, de cien años a esta parte, una trascendente fuente civilizadora; mientras por su parte, durante el mismo trayecto, el teatro nacional argentino constituye en sí, tanto en los mejores logros obtenidos como en los peores desniveles soportados, la más cabal expresión, el más neto reflejo de nuestro grado de cultura. En medio del afán, nosotros veteranos en la militancia, nos sentimos enaltecidos por pertenecer a un teatro que inscribió una dramaturgia considerable y llama a sus filas a la emulación anhelante de significativos autores actuales; que vio florecer prodigiosos comediantes y alienta el fervor de los que bajo tan brillante ejemplo llegan a servirlo; que contó desde temprano con el austero freno de la crítica y cuenta hoy con una legión de estudiosos que escudriñan en el nutrido historial la línea de la continuidad posible; que ha formado el sentido responsable de la dirección escénica armonizadora y ha especializado –para la ambientación plástica, el color, la luz, el dinamismo; en fin, para la magia del espectáculo– a quienes aplican el sentimiento del artista a la técnica.

Se ha llamado vocacional al teatro juvenil que militó, contra visibles e intolerables enmohecimientos y rutinas; mas, en rigor, el teatro, que en todos sus cultores es pasión del ánimo, no puede ser sino profundamente vocacional siempre, al punto que hasta los intrusos que hacen efímero su paso por él quedan afectados de su nostalgia para toda la vida.

Pero falta devolver la confianza en todo ese esfuerzo, recuperar la comprensión de su necesidad esencial mediante el apoyo eficiente y mediante verdadera y consciente propulsión. La desidia edilicia puede determinar que un gran teatro lleno de sombras ilustres haya sido demolido un día y en su solar, durante treinta o más años, quede en la ciudad un baldío. Pero el hueco parecerá la denuncia palpable de una insensibilidad que contradice la imagen de la poderosa fuerza espiritual de nuestra nación.

Orestes Caviglia
Armando Discépolo
Edmundo Guibourg

b - Salas teatrales

En un cuadro estadístico trazado por Teodoro Klein para ilustrar su artículo "Reflexiones sobre las salas teatrales que tiene Buenos Aires" (*El Cronista Comercial*, 28 de junio de 1976), quedan en evidencia algunas situaciones alarmantes que conviene conocer. Por ejemplo, que en 1910 existía una butaca por cada 75 habitantes de Capital Federal y Gran Buenos Aires, mientras en 1976, y en esa misma área, la relación era de una butaca por cada 260 habitantes. El autor puntualiza: "En la brusca caída producida a partir de 1930 influyó no sólo la crisis económica y política del momento, sino también la penetración del cine sonoro y el avance del radioteatro, que derivó en la desaparición de numerosas salas de barrio y suburbanas.

c - Espectadores

En un estudio que Pablo Waisberg titula "El espectador ausente" (*Crear*, número 3, Buenos Aires, marzo-abril 1981) se demuestra, de manera gráfica, cómo ha ido mermando la cantidad de espectadores en Buenos Aires. Se parte de casi dos millones y medio en 1889, alcanza el pico máximo en 1925 con casi siete millones, para descender estrepitosamente en 1980 a apenas dos millones cien mil. Certifica Waisberg: "De acuerdo con los datos disponibles para las salas teatrales de la ciudad de Buenos Aires, el año 1980 pasará a estar –junto a 1943 y el período 1969/71– entre los que registran las menores concurrencias de espectadores en lo que va del siglo". Detalla, con precisión, que mientras en 1910 se cuenta con más de seis millones y medio de espectadores en "una población que no llegaba a un tercio de la actual, y que daba un promedio de asistencia por habitante (Capital y Gran Buenos Aires) de 2,6 veces por año", en 1980 se llegó al porcentaje irrisorio de 0,2 veces, "o sea 13 veces menos que en 1910". Los subrayados figuran así en el estudio de Waisberg.

d - Para ir orientándonos

En la nota "Teatro Argentino: el público sube a escena" (revista *Clarín*, 18 de julio de 1981, sin firmar, pero con el respaldo natural del crítico Rómulo Berruti, quien de alguna manera la sustancia a continuación), se incluyen seis cuadros estadísticos que se han compuesto con las respuestas de cien espectadores, a los que se abordara al salir de cinco salas: Maipo *(Maipo 100 x 100 Gasalla)*, Planeta *(Boda blanca)*, General San Martín *(Relojero)*, Blanca Podestá *(La señorita de Tacna)*, Cómico (*El diluvio que viene)*. La computación se realiza mediante tres grupos que concentran las edades de los consultados: menores de 30 años, de 30 a 45 años, y más de 45 años. Se llega a la conclusión que la mayoría de los espectadores de nuestros teatros son menores de 30 años y que, además, son ellos los que concurren más veces por año. Queda claro, asimismo, que este público más joven (56 sobre los 100 espectadores interrogados) asiste "para aumentar su cultura" (20), y "entender un problema humano" (18). Se interesa, en primer término, por los "dramas" (algo más de la mitad); "las críticas" y se orienta por la "recomendación de amigos" (19), y por "los actores que trabajan" (10). Son muy escasos los que se dejan atraer por la promoción de los espectáculos (3). Al responder sobre los problemas que padece nuestro teatro una gran mayoría, también, echa la culpa de la crisis a la "situación económica" (32), y se señala la incidencia de la "censura" (14). Existen otros resultados, pero los transcriptos pueden ayudar (dentro de la aproximación que existe en todo intento de "muestreo") para que vayamos orientándonos y sacando conclusiones.

e - El autor nacional en los años 70

Si se analizara globalmente la producción de los últimos diez años, aparecería una reconfortante participación del 50% de obras argentinas, pero apenas entramos en el terreno específico del teatro orgánico, descontando los espectáculos de revistas y los ambientados en café-concerts y music-hall, el porcentaje se reduce a poco menos de una tercera parte del total.

TEODORO KLEIN
"Reflexiones sobre las salas teatrales que tiene Buenos Aires"
El Cronista Comercial
Buenos Aires, 28 de junio de 1976

f- Raboneros unidos... y mucho más

Me dediqué al teatro allá por los veinte años, y siempre tuve la impresión de que me había hecho una gran rabona. Salté de las aulas de la universidad a un patio de juegos, a una jungla de fantasías, un retablo de personajes, un campo magnético de pensamientos y sensaciones. Tuve que tomar un serio compromiso conmigo mismo, formularme montones de preguntas íntimas, observar mucho a los demás, hacerle decir a mi cuerpo lo que nunca había dicho. Tuve que aprender a reír y llorar, odiar y amar a voluntad, a ser más chico, más grande, más flaco, más gordo. Trabajé mucho y de tanto encontrarme con dificultades aprendí a manejarme con ellas, y de ahí a enseñar a otros, y de ahí organizar espectáculos ... Pero el teatro no es de asistencia obligatoria. Y la gente tiene que estar dispuesta a ir. Mejor dicho tiene que tener el impulso y hasta el hambre de ir. Digamos que no es lo que pasa en estos últimos tiempos entre nosotros. Las salas se vacían y, si bien algunos éxitos convocan a los entusiastas de siempre, resulta alarmante que una ciudad varias veces millonaria en habitantes tenga una proporción tan escasa de espectadores de teatro.

Causas (casi escribí 'excusas') hay muchas, claro: además de la falta de plata, transportes nocturnos escasos, regresos penosos, fútbol por T.V., etcétera. Pero no. Lo que ocurre es que el público posible, para quien trabaja el artista de teatro, está sin entusiasmo. Las preocupaciones de todos los días (¡y las hay!) han hecho perder a nuestro hombre el gusto del juego, del placer de la libertad de la imaginación, fuente de toda libertad. El teatro es fundamentalmente, por nacimiento, un arte báquico. Requiere del espíritu, un estado eufórico, tranquilo, gozoso, bien instalado. Cuando los pueblos tienen proyectos, cuando hay paz, entonces los hombres tienen sed y necesidad de internarse en los misteriosos vericuetos del arte dramático, que son los de su propia alma. Entonces la ficción enriquece y el teatro cumple con su función humana.

Y mientras tanto el grupo de fanáticos, de selenitas, de "locos de la guerra", raboneros del bien pensar, del pensar como todo el mundo, roedores incansables de teatro, seguimos practicando obstinadamente este arte milenario, que es el arte del hombre por excelencia, que necesita imprescindiblemente de él, que no habla más que de él. Un arte que le enseña los caminos de su libertad y que requiere para eso también libertad.

Y un día, unos cuantos lanzaron el grito de la convocatoria: una fiesta del teatro argentino. Veintiún estrenos de autores nacionales, bajo la responsabilidad de veintiún directores, más de cien actores y músicos, escenógrafos y público. El público se movilizó con el mismo entusiasmo que la

gente del oficio y ya agotó los abonos. Se llama Teatro Abierto, empieza a fines de julio y es abierto sin restricciones. Y los obsesivos del teatro, los raboneros, los selenitas nos disponemos a acudir a nuestro banquete báquico, nuestra fiesta de imaginación y libertad, nuestros siete días sabáticos.

OSVALDO BONET

Fragmentos de las páginas que escribiera para referirse al suceso de Teatro Abierto, en el que tomara parte tan activamente; aparecieron en *Clarín*, Cultura y Nación, del 23 de julio de 1981.

g - Autoridades

- Teatro Nacional Cervantes

La Comisión Nacional de Cultura nace en 1933 y, dos años después, crea el Teatro Nacional de Comedia y el Instituto Nacional de Estudios de Teatro, y les entrega, como sede para el cumplimiento de las actividades respectivas, nada menos que el edificio del Teatro Cervantes. Ambos organismos quedan, desde los comienzos, a cargo de Antonio Cunill Cabanellas. Mientras que con la Comedia se tiende a la integración de un elenco oficial bien capacitado y adiestrado que represente sobre el escenario las producciones de la mejor dramática universal de todos los tiempos, teniendo muy en cuenta el repertorio que nos pertenece y el aliento que debe brindarse a los autores nacionales, particularmente de las nuevas promociones, con el Instituto se da forma a una entidad valiosísima y de suma utilidad para el acopio, el análisis y el ordenamiento metódico de todo lo concerniente a nuestro teatro en sus diversos niveles y disciplinas. La Comedia se inicia en 1936 con *Locos de verano*, de Laferrère, y el Instituto comienza a instalar su biblioteca especializada, organiza conferencias sobre la materia, que reúne y publica en los primeros Cuadernos de Cultura Teatral y, en 1938, inaugura, en el primer piso del Cervantes, el Museo Nacional del Teatro, el cual, después de padecer alternativas muy lamentables, ha vuelto a funcionar en estos días con el nombre, mucho más apropiado, de Museo del Teatro Nacional. En la actualidad, tanto el Teatro Nacional Cervantes como el Instituto Nacional de Estudios de Teatro dependen de la Subsecretaría de Cultura del Ministerio de Cultura y Educación. Quienes, con los años, se hallan al frente de la Comedia como institución y, en algunas circunstancias conducen los distintos elencos (por no haberse nombrado aún aquella autoridad), son las siguientes personalidades:

1936-1940
Antonio Cunill Cabanellas, creador y director del primer elenco oficial

1941
Armando Discépolo, director del elenco; Elías Alippi, director del elenco

1942
Enrique de Rosas, director del elenco; Orestes Caviglia, director del elenco; Ivo Pelay, director del elenco; Elías Alippi, director del elenco

1943-1945
Enrique de Rosas, director del elenco

1946
Alejandro Berruti, primer director general del Teatro

1947-1948
Claudio Martines Paiva, director general

1948
E. M. Suárez Dañero, director general

1949-1950
Roberto Vagni, director general; J. M Fernández Unsain, director general

1952
Alberto Vacarezza, director general

1953
Comisión Nacional de Cultura

1954-1955
Pedro Aleandro, director general

1956
Dirección Nacional de Cultura

1957-1960
Orestes Caviglia, director general (hasta mediados de 1960)

1960
Narciso Ibáñez Menta, director general, con una Comisión Asesora

integrada por Iris Marga, Leónidas de Vedia, Ángel Battistessa, Mario Vanarelli y Omar del Carlo

1961- 1963
Omar del Carlo, director general, con la misma Comisión Asesora ya registrada

1964-1966
Luisa Vehil, directora general

1966-1967 Comisión Asesora compuesta por Iris Marga, Roberto A. Tálice y Juan Carlos Pássaro

1968
Osvaldo Bonet, director general

1969-1970
Juan José de Urquiza, director general

1971
Néstor Suárez Aboy, director del elenco estable de la Dirección General de Cultura

1972
Comité operativo integrado por Néstor Suárez Aboy, Pedro Escudero y Mario Vanarelli

1973-1976
César Tiempo, director general

Desde 1976
Rodolfo Graziano, director general

- Teatro Municipal General San Martín

1962-1967
Cirilo Grassi Díaz, director

1967
Máximo Mayor, director

1968
César Magrini, director; Juan Carlos Muiño, director interino

1968-1971
Fernando E. Lanús, director

1971
Francisco Armisen, director interino; Emilio Villalba Welsh, director

1971-1973
Kive Staif, director

1973-1974
Juan Oscar Ponferrada, director

1975-1976
Ariel Keller, director

Desde abril de 1976
Kive Staif, director.

- Instituto Nacional de Estudios de Teatro

1936-1942
Antonio Cunill Cabanellas, director

1942
Alejandro E. Berruti, director interino

1942-1946
José Antonio Saldías, directo

1946
Alejandro E. Berruti, director interino; Edmundo Guibourg, director; Rodolfo Lestrade, interventor

1946-1956
Juan Oscar Ponferrada, director

1956-1958
Osvaldo Bonet, interventor

1958-1968
Alfredo de la Guardia, director

1973-1975
Néstor Suárez Aboy, director

Desde 1977
Néstor Suárez Aboy, director.

h- Carta abierta a un actor argentino

Con vos puedo hablar libremente como con un amigo, no existen compromisos, por lo tanto quedar bien no es necesario, estamos luchando y luchando por lo mismo desde hace muchos años, diría yo inmemoriales años: teatro independiente, empresas, meses de relache, autogestión, cooperativas, otros meses de relache, pero éstos para poder pensar, ¡ya que a uno le obligan!, teatros oficiales, cooperativas, teatros oficiales, cooperativas otra vez... Te pregunto ¿cómo estás? ¿mejor o peor que antes? ¿o igual? Yo que te conozco más que a mí mismo y que sé que sos cuerpo, sangre y expresión de un pueblo, en esta noche de necesario y febril cuestionamiento te pregunto entre tantas otras cosas: Tu esfuerzo ¿quién lo recoge? Tu sacrificio cotidiano manifiesto en explosión de corazones ¿quién lo reconoce? Tu complacencia con el que decide para no perder tu puesto de trabajo ¿no te desgasta? La obsecuencia de los mediocres que desestabilizan una real escala de valores ¿no te enfurecen? No respetar el esencial acto de creación teatral, deformado y utilizado por productores improvisados que no saben nada de teatro ¿no te subleva? No tener leyes sociales, jubilación, etcétera, largamente reclamadas ¿no te humilla? El ocaso de un actor reconocido ¿quién lo protege? ¿Por qué los réprobos y los elegidos? ¿por qué los pasillos de televisión? ¿por qué los supermercados teatrales? ¿por qué la contracultura? ¿Por qué se dice que en esta profesión hay que empezar todos los días? ¿Quién habla de la tremenda angustia de no tener perspectivas de trabajo? Estoy en estado de inquietud, como siempre lleno de preguntas que nunca contesta nadie.

¿En este Día Mundial del Teatro será procedente y útil reclamar un cachito de cielo para nosotros los actores argentinos? No sé, pero sí sé lo que vos me vas a contestar y es lo siguiente, estoy seguro: Aquí estoy y aquí estaré firme en la brecha hasta que alguien me escuche.

JORGE RIVERA LÓPEZ

Carta abierta leída por el autor, presidente de la Asociación Argentina de Actores, el 27 de abril de 1981, al celebrarse en el Teatro Nacional Cervantes el Día Mundial del Teatro organizado por el Centro Argentino del Instituto Internacional del Teatro-ITI

i- En la actualidad

Hay jornadas que estimulan a la celebración; otras, a la reflexión. La circunstancia de celebrar hoy el Día Mundial del Teatro es un reto al análisis, a la meditación. Porque los argentinos tenemos muy poco para festejar y sí mucho para pensar. El teatro en nuestro país atraviesa un período crítico, seguramente uno de los más difíciles de su historia, quizá el más grave. Hay síntomas que son claros para todos, que están en la superficie, que nos resultan reconocibles, porque los padecemos diariamente; el descenso notable de la asistencia de espectadores a los buenos espectáculos; la emigración de una carnada de primer nivel de actores, dramaturgos, directores y escenógrafos; las marginaciones que pesan sobre muchos de los que han quedado; las dificultades económicas que hacen cada vez más difícil y poco comunes los proyectos independientes. Pero hay otros datos, otros signos, más complejos, menos visibles que, a mi juicio, por su propia intangibilidad, son más alarmantes. Signos que son, en definitiva, reflejos inconscientes de aquellos síntomas que están en la superficie. Son, para hablar en términos teatrales, el subtexto de este proceso. Estamos haciendo un teatro sin riesgo; estamos perdiendo la capacidad de experimentar, de probar, de apostar. Siempre hubo un teatro que miró exclusivamente hacia la taquilla y lo llamamos comercial. Otro teatro que, sin ser comercial, por sus intenciones, por su repertorio, dependió y depende de la taquilla. Pero había un tercer teatro: el teatro del riesgo, de la aventura, de la búsqueda. El teatro inconformista. En definitiva, el teatro que arriesga. Y no me refiero a alguna mal llamada vanguardia que se agota en la búsqueda esteticista e inocua. Me refiero a esa otra vanguardia, la movilizadora, la cuestionadora. No siempre perfecta teatralmente, muchas veces defectuosa, pero vital, potente, inconforme. Nuestra generación añora el teatro independiente; quienes nos siguen inmediatamente recuerdan el Di Tella. Hoy, ambos movimientos son parte de nuestra nostalgia teatral. Me pregunto –y les pregunto– a qué modelo apelarán dentro de diez o veinte años los jóvenes de hoy. Seguramente inventarán su propio código. Pero sería grave que tengan que partir de cero o que descubran, como nuevo, aquello mismo que nosotros hicimos cuando teníamos la edad de ellos. No puede haber teatro sin riesgo. No puede haber arte sin riesgo, sin búsqueda, sin experimentación. Riesgo en lo artístico y riesgo en lo conceptual. El artista es un cuestionador de la realidad, "un buscador de roña", como decía Hemingway. El teatro argentino está pasando un momento crítico, más allá de su abundante cartelera, de la producción de sus autores, de sus miles de

estudiantes. Y está en crisis porque no sacude, no lastima, no molesta. Suele hablarse de la crisis del teatro, aquí y en casi todo el mundo. Pienso que ahora los argentinos estamos viviendo en profundidad. Y es una crisis profunda porque forma parte de la crisis que sacude a la Argentina, que no sólo golpea el arte, sino toda la cultura en su expresión más abarcadora. Es la crisis del pensamiento; la falta de preocupación masiva por los problemas argentinos; la conducta elusiva frente a la realidad. Es el arrinconamiento de todo aquello que critica, de lo que obliga a la reflexión, de lo que convoca a la polémica. Pero aún hablamos.

No caigamos en el silencio.

ROBERTO COSSA

Mensaje leído por el autor el 26 de mayo de 1980, en el Teatro Nacional Cervantes, al celebrarse el Día Mundial del Teatro organizado por el Centro Argentino del Instituto Internacional del Teatro-ITI.

j - Publicaciones teatrales

(Fragmento de un artículo aún inédito).

Son numerosas las publicaciones referidas específicamente al teatro y a lo que acaece en nuestra escena, que surgen, viven fervorosamente y mueren en Buenos Aires (por lo común demasiado pronto), a lo largo del último medio siglo. No faltan tampoco, por cierto, las revistas y boletines de variada envergadura que asoman en el mismo lapso por el interior del país. Vale la pena intentar una reseña, aunque sea somera.

- revistas teatrales

La mayoría de nuestras publicaciones dedicadas al quehacer teatral no consiguen (a pesar de la infaltable y esperanzada "declaración de principios"), salir del año 1, número 1. Son muchas, asimismo, las que se esfuman en silencio, luego de superar con tenacidad los duros primeros tramos. Una de las más antiguas es *El Apuntador*, que dirigen Norberto Giordana y M. Osvaldo Favoni, y basa su atracción en los textos dramáticos que publica en cada entrega, de autores nacionales y extranjeros. *Máscara*, de 1935, es dirigida por Enrique Gustavino. *Cartel*, de 1938, recién logra en 1939 una continuidad

muy precaria. De 1940 data *Teatro*, cuyos números iniciales dirige Arturo Cambours Ocampo, y luego es conducida por Pablo Palant y Enrique Scholnik. En sus páginas se incluyen obras completas de autores contemporáneos, particularmente nacionales. Pueden ser anotados otros títulos como *Proscenio* (1945); *Platea* (1951), que dirige Alberto Rodríguez Muñoz; *El Apuntador* y *Teatro Independiente* (ambas de 1952); *Buenos Aires Teatral* (1953), *Teatro Independiente* (otro, de 1955), *Teatro Popular* (1958), *Platea* (1959), con dirección de Jorge Montes, de buena circulación masiva y que se ocupa también de cine y de otras artes del espectáculo; *Telón* (1961), *Odisea* (1968), *Aquí Teatro* (1971) y, ya mucho más cerca para abreviar la nómina, que es muy nutrida, *Escenario* (1980). Sin embargo, las dos revistas más importantes de toda la etapa son *Talía* y *Teatro XX*. *Talía* nace en 1953 y hasta el número noveno es dirigida por Néstor A. Barrachini y J. Julio Spinelli. A partir del décimo, Emilio A. Stevanovitch se hace cargo de ella, como director propietario, y la última entrega después de dieciocho años de aparición orgánica (con la inclusión de obras completas, por lo común de autores nacionales), se produce a fines de 1971 con el número doble 39/40. *Teatro XX* es dirigida por Kive Staif. Se inicia a mediados de 1964 y con el número 18 cierra su brillante ciclo en diciembre del año siguiente. Son dos publicaciones dedicadas por entero al teatro que, por la calidad y agudeza de las notas y el cuidadoso registro de las novedades que se van produciendo, se echan mucho de menos en nuestro medio, tan inconcebiblemente desvalido en este aspecto, dada la extraordinaria actividad teatral de que se dispone.

- de los conjuntos independientes

En primer término debe figurar *Conducta*, que presenta el Teatro del Pueblo, entre 1938 y 1943, con la dirección de Leónidas Barletta. *Ángulo* (1943) pertenece a Tinglado Libre Teatro; *Teatro Libre* (1949), revista del Teatro Libre Florencio Sánchez, *Nuevo Teatro* (1950), del elenco del mismo nombre, que en 1960 dedica una edición especial a la labor de "los primeros diez años" y, en 1966 recoge, en una nueva publicación, la tarea escénica cumplida en los quince años de actuación. En 1954 OLAT (Organización Latinoamericana de Teatro), que dirige Alberto Rodríguez Muñoz, edita *Fila 0*. Teatro Fray Mocho publica, a partir de 1951, *Cuadernos de Arte Dramático* y,

desde 1952, los *Suplementos de Estudio* sobre la misma especialidad. En julio de 1970 aparece el primer número de *Teatro 70*, órgano del Centro Dramático de Buenos Aires, cuya dirección ejerce Renzo Casali.

- en el interior

Se ha dejado dicho que no faltan publicaciones en el interior del país y, como muestras muy significativas de la inquietud, pueden ser nombradas algunas. *Expresión*, que edita Teatro Nuevo, de Rosario, en 1943, bajo la dirección de Alberto Rodríguez Muñoz y, cuatro años después, en la misma ciudad y con el mismo responsable, se conoce un boletín de dicho grupo que se denomina *Platea*. En 1955, en Mendoza se publica *La Avispa* y, en 1957, el TAFS (Teatro Libre Florencio Sánchez), de Rojas, provincia de Buenos Aires, pone en circulación *Ensayos*. En 1963, en Salta aparece *Teatro Phersu* (*Máscara de teatro*), etc.

- de asociaciones de teatros independientes

La FATI (Federación Argentina de Teatros Independientes) presenta, en 1960, *Revista de Teatro*, y la UCTI (Unión Cooperadora de Teatros Independientes) edita en 1961, *Gaceta de Teatro*.

- de las sociedades de autores e intérpretes

La Sociedad General de Autores de la Argentina, Argentores, empieza a publicar en 1935 un boletín que habrá de convertirse en revista y, ya muy decaída su presentación, llega hasta estos días. Durante algunas etapas, ofrece textos completos de nuestros autores del pasado inmediato. En 1969 pone en circulación el número inicial y único de Argentores. La AAA (Asociación Argentina de Actores) edita *Máscara* que, a partir de 1935, alcanza una aparición orgánica. En 1969 lanza un número especial *(Hechos de Máscara)*, con motivo de celebrar la Asociación los cincuenta años de vida (1919-1969).

- nacionales y municipales

Las ediciones oficiales más lejanas de gran trascendencia, dentro de la materia que nos ocupa, provienen del Instituto de Literatura Argentina de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, el que, bajo la

dirección responsable de Ricardo Rojas publica, a partir de los comienzos de la tercera década del siglo, textos (sección documentos) y estudios (sección crítica), que conciernen al proceso histórico del teatro argentino, desde las épocas más remotas. En 1977 han vuelto a editarse trabajos, aunque de manera mucho más limitada, con la dirección de Arturo Cambours Ocampo.

En lo que atañe a las entregas del Instituto Nacional de Estudios de Teatro, en 1936 dan comienzo los *Cuadernos* que recopilan las conferencias ofrecidas por distintas personalidades en la sala del Teatro Nacional de Comedia (Cervantes), e integran veinticuatro volúmenes. En 1943 se inicia el *Boletín* de la entidad, primero bajo la dirección de José Antonio Saldías, para seguir después, según las etapas, Juan Oscar Ponferrada, Alfredo de la Guardia, Juan Carlos Pássaro. Ya en estos días, y desde 1979, el *Boletín* prosigue apareciendo (muy menguado en el material y cuando puede, por razones de presupuesto), gracias a la dedicación y el esfuerzo de Néstor Suárez Aboy, director actual del Instituto. El último aparecido (N° 12), lleva fecha enero-febrero 1980. Sin salir de los dominios oficiales del Instituto Nacional de Estudios de Teatro, es preciso destacar dos textos de mucha significación que se refieren a nuestra dramática. El primero que se conoce, en 1944, lo firma Raúl H. Castagnino y se titula *El teatro en Buenos Aires durante la época de Rosas* (estudio exhaustivo sobre el tema). El segundo, *Las ideas estéticas en el teatro argentino*, de 1947, constituye un ensayo meduloso y agudo de Arturo Berenguer Carisomo. Entre ellos (1947) en *Antología Musical Argentina*, se publican partituras, datos biográficos y nómina de creaciones de cuatro compositores muy populares del sainete porteño.

En el campo municipal interesan las ediciones recientes de *20 años del Teatro Municipal General San Martín*, bien documentada, que abarca desde la fundación en 1960 hasta 1980 y, de manera particular, aunque sólo se aluda a las actividades de los distintos elencos que actúan en sus salas, la revista *Teatro*, cuyo primer número (temporada 1980/1981) y a raíz de la animación de *Hamlet*, se dedica casi por entero a William Shakespeare, a su teatro y a su época. El número siguiente lo acapara Antón Chéjov (al reponerse *El jardín de los cerezos*), y el 3° más inmediato, se ocupa de la personalidad y la obra de Armando Discépolo, con motivo de interpretarse *Relojero*.

- extranjeras

Merecen tenerse en cuenta dos revistas extranjeras especializadas, con bien ganado prestigio, por las referencias continuas que aparecen en sus páginas a nuestros autores, a través de análisis, notas y reportajes. Una es *Primer Acto,* de Madrid, España, que ha dejado de publicarse. La otra es *Latin American Theatre Review,* del Centro Of Latin American Studies, de la University of Kansas, Estados Unidos de América, y se ocupa, con espíritu muy alerta, de las actividades escénicas de todo el continente americano, con trabajos en castellano, inglés o portugués.

- ediciones de obras

La Sociedad General de Autores de la Argentina, Argentores, que posee en su sede la biblioteca teatral más importante de Latinoamérica (18.000 volúmenes con más de 300.000 títulos de autores nacionales de la dramática universal), es la entidad que más se preocupa, desde hace muchos años, por las publicaciones de nuestro repertorio dramático. Existen, asimismo, editoriales que han hecho aportes muy serios (como Eudeba, Centro Editor de América Latina, Sudamericana, Hachette, Quetzal, Huemul, Kapelusz, Plus Ultra, y muchas más), pero el mérito de mantenerse al día de manera orgánica (recogiendo las producciones que han ido apareciendo en los últimos veintidós años y a través de casi un centenar de títulos), le corresponde a *Talía.* Con el pie de imprenta de su revista, Emilio A. Stevanovitch inicia a comienzas de 1958, con *El herrero y el diablo,* de Juan Carlos Gené (sobre un capítulo de *Don Segundo Sombra,* la novela de Ricardo Güiraldes), y la cierra en 1979 con una nueva versión de *Los expedientes,* de Marco Denevi, cuyo primer texto había aparecido en el número 4 de la colección.

- audiciones radiales

Desde 1950 existe en la radiotelefonía argentina un elenco con renombre bien merecido por haber intervenido en él, y seguir haciéndolo, intérpretes, directores y técnicos altamente calificados. Se llama *Las Dos carátulas,* lleva como subtítulo aclaratorio El Teatro de la Humanidad y, desde hace más de treinta años anima, en transmisiones excelentes, los mejores libros del teatro universal, sin descuidar en ningún momento a los autores nacionales. En otro orden, si bien han funcionado espacios en nuestra radiofonía,

dedicados a la información y el comentario crítico específicamente teatrales, ninguno goza de la veteranía y posee las resonancias del *Semanario teatral del aire* que, desde mediados de 1959, se emite todos los sábados, durante una hora, por Radio Municipal de la Ciudad de Buenos Aires. Creado y dirigido por el ya nombrado Stevanovitch, ha pasado de las 700 audiciones.

Agradezco muy especialmente la información que me fuera facilitada por:

- Archivo Gráfico de la Nación
- Teatro Nacional Cervantes
- Instituto Nacional de Estudios de Teatro
- Escuela Nacional de Arte Dramático
- Teatro Municipal General San Martín
- Sociedad General de Autores de la Argentina, Argentores
- Asociación Argentina de Actores
- Fondo Nacional de las Artes
- Fundación Cinemateca Argentina
- Jorge Miguel Couselo
- Editorial Talía

Adamov, Arthur, *Aquí y ahora*, Losada, Buenos Aires, 1967.
Ara., Guillermo, *La poesía, gauchesca*, Cedal, Buenos Aires, 1967.
Aristóteles, *Poética*, Emecé, Buenos Aires,1947.
Artaud, Antonin, *El teatro y su doble*, Sudamericana, Buenos Aires, 1964.
Barceló, Pedro, prólogo a *Teatro francés de vanguardia*, Aguilar, Madrid, 1961.
Barcia, José, *Discepolín, La historia Popular*, Cedal, 1971.
Becco, Horacio Jorge, en *Mamá Culepina*, de Enrique García Velloso, Huemul, Buenos Aires, 1974.
Behay, Henry, *Sobre el teatro dadá y surrealista*, Aguilar, Madrid, 1961.
Benítez, Rubén, *Una histórica función de circo*, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, 1956.
Berdaiev, Nicolás, *El sentido de la creación*, Carlos Lohlé, Buenos Aires, 1978.
Berenguer Carisomo, Arturo, *Las ideas estéticas en el teatro argentino*, Comisión Nacional de Cultura, Instituto Nacional de Estudios de Teatro, Buenos Aires, 1947.
—— *Martín Coronado: su tiempo y su obra*, Instituto Nacional de Estudios de Teatro, Cuaderno de Cultura Teatral, N° 15, Buenos Aires, 1940.
—— prólogo a *Teatro argentino*, Aguilar, Madrid, 1959.
—— *Vindicación, radicación y defensa del sainete criollo*, La Prensa, Buenos Aires,1955.
Berruti, Alejandro, prólogo a obras de Nicolás Granada, Eudeba, Buenos Aires, 1964.
Betti, Atilio, sobre *Donde la muerte clava sus banderas*, de Omar Del Carlo, en el programa de mano, al reponerse la obra en el Teatro Nacional Cervantes, 1973.
—— prólogo a *Tres tragicomedias de Ghiano*, Buenos Aires, Goyanarte, 1977.
Bianchi, Alfredo E., en *Teatro nacional*, Buenos Aires, imprenta Cúneo, 1920.
Bischoff, Efraín U., *Tres siglos de teatro en Córdoba, 1600-1900*, Universidad Nacional de Córdoba, Facultad de Filosofía y Humanidades, Instituto de Estudios Americanistas, Serie Histórica, N° 21, Córdoba, 1961.
Blanco Amores De Pagella, Ángela, *Iniciadores del teatro argentino*, "Los Fundadores", Ministerio de Cultura y Educación, Buenos Aires, 1972.
—— en *Nuevos temas del teatro argentino*, Huemul, Buenos Aires, 1965.
—— *Pablo Podestá*, Ediciones Culturales Argentinas, Secretaría de Estado de Cultura y Educación, Buenos Aires, 1967.

Borges, Jorge Luis, *El idioma de los argentinos*, Peña, Del Giúdice editores, Buenos Aires, 1953.

Bosch, Mariano G., en *Historia de los orígenes del teatro nacional argentino y la época de Pablo Podestá*, L. J. Rosso, Buenos Aires, 1929.

—— *Historia del teatro en Buenos Aires*, Establecimiento Tipográfico El Comercio, Buenos Aires, 1910.

—— *Manuel de Lavardén*, ediciones de la Sociedad General de Autores de la Argentina (Argentores), Buenos Aires, 1944.

—— *Orígenes del teatro nacional argentino*, Cuadernos de Cultura Teatral, Instituto Nacional de Estudios de Teatro, N° 1, Buenos Aires, 1936.

—— *Teatro antiguo de Buenos Aires*, imprenta El Comercio, Buenos Aires, 1904.

Bossio, Jorge A.

—— *Nemesio Trejo, de la trova popular al sainete nacional*, A. Peña Lulo, Buenos Aires,1966.

Bourdé, Guy, *Buenos Aires: urbanización e inmigración*, Huemul, Buenos Aires, 1977.

Bragaglia, Antón Giulio, *El nuevo teatro argentino*, Roma, Buenos Aires, 1930.

Brugger, Ilse T. M. de, *Teatro expresionista alemán*, La Mandrágora, Buenos Aires, 1959.

Brunstein, Robert, *De Ibsen a Genet; la rebelión en el teatro*, Troquel, Buenos Aires, 1970.

Calistro, Mariano; Cetrángolo, Oscar; España, Claudio; Insaurralde, Andrés y Landini, Carlos, *Reportaje al cine argentino*, Anesa, Crea, Buenos Aires, 1978.

Canal Feijóo, Bernardo, *La expresión popular dramática*, Universidad Nacional de Tucumán, Facultad de Filosofía y Letras, Tucumán, 1943.

—— prólogo a cuatro obras de Eichelbaum, Sudamericana, Buenos Aires, 1952.

—— *Una teoría teatral argentina*, Centro de Estudios de Arte Dramático, Cuadernos de Estudio T. I, N° 1, Ariadna, Buenos Aires, 1956.

Capdevila, Arturo, *La Trinidad Guevara y su tiempo*, Guillermo Kraft, Buenos Aires, 1951.

Carella, Tulio, sobre *Donde la muerte clava sus banderas*, de Omar Del Carlo, en el programa de mano, en ocasión del estreno de la obra en el Teatro Nacional Cervantes, Buenos Aires, 1959.

—— *El sainete criollo*, Hachette, Buenos Aires, 1957.

Carretero, Andrés M., *Orden, faz, entrega, 1880-1886*, La Bastilla, Buenos Aires, 1977.

Casadevall, Domingo F., *Buenos Aires, arrabal-sainete-tango*, Fabril Editora, Buenos Aires, 1968.

—— *El tema de la mala vida en el teatro nacional*, Kraft, Buenos Aires, 1957.

Castagnino, Raúl H., *Centurias del circo criollo*, Perrot, Buenos Aires, 1959.

—— *Crónicas del pasado teatral argentino*, Huemul, Buenos Aires, 1977.

—— *El circo criollo*, Lajouane, Buenos Aires, 1953.

—— *El teatro en Buenos Aires durante la época de Rosas*, Comisión Nacional de Cultura, Instituto Nacional de Estudios de Teatro, Buenos Aires, 1945.

—— *El teatro pirotécnico de Alfonsina Storni*, en Boletín de Estudios de Teatro, Instituto Nacional de Estudios de Teatro, año VI, N° 22-23, Buenos Aires, julio - diciembre 1948.

—— Florencio Sánchez, en *Sociología del teatro argentino*, Nova, Buenos Aires, 1973.

—— *Gregorio de Laferrère, ¡Jettatore! Significado. Aporte al Teatro Nacional*, Ministerio de Educación y Justicia, Dirección Nacional de Cultura, Buenos Aires, 1964.

—— *Literatura dramática argentina*, Pleamar, Buenos Aires, 1968.

—— *¿Lugones escribió teatro?* en Boletín de Estudios de Teatro, Instituto Nacional de Estudios de Teatro, año III, N° 9, Buenos Aires, junio 1945.

—— *Martín Coronado*, Cuadernos de Ediciones Culturales Argentinas, Dirección General de Cultura, Buenos Aires, 1962.

—— en *Panorama de una década de estrenos nacionales en los teatros porteños (1950-1960)*, Ficción, Buenos Aires, marzo 1960.

—— prólogo a cinco obras de Aurelio Ferretti, Quetzal, Buenos Aires, 1963.

—— *Revalorización del género chico criollo*, Instituto de Teatro, Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, 1977.

—— *Sociología del teatro argentino*, Nova, Buenos Aires, 1963.

—— *Teatro argentino premoreirista*, Plus Ultra, Buenos Aires, 1969.

Castellani, Leonardo, Prólogo a *El carnaval del diablo*, de Juan Oscar Ponferrada, Penca, Buenos Aires, 1978.

Cerretani, Arturo, "Defilippis Novoa", en *Contrapunto*, Buenos Aires, 1941.

—— *El teatro de Eichelbaum*, Síntesis, Buenos Aires, 1930.

—— reportaje en el diario *La Razón* de Buenos Aires, 2 de julio de 1930.

Cid Pérez, José, y Martí de Cid, Dolores, *Teatro indio precolombino*, Aguilar, Buenos Aires, 1964.

Cocca, Aldo Armando, *El teatro de Juan Bautista Alberdi*, Talía, Buenos Aires,1960.

Cortazzo, Alberto P., *Don Jerónimo Bartolomé Podestá*, Instituto Nacional de Estudios de Teatro, Cuaderno de Cultura Teatral N° 23, Buenos Aires, 1949.

Corti, Dora, *Florencio Sánchez*, Buenos Aires, Instituto de Literatura Argentina de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Sección Crítica, T. 9, Buenos Aires, 1937.

Corvalán, Octavio, *La obra poética de Bernardo Canal Feijóo*, Cuadernos de Humanitas, Tucumán, 1978.

Costa, Marta, *Los inmigrantes*, Cedal, Buenos Aires, 1972.

Cruz, Jorge, *Francisco Defilippis Novoa*, Revista del Instituto Nacional de Estudios de Teatro, T. III, N° 9, Buenos Aires, 1965.

—— *Genio y figura de Florencio Sánchez*, Eudeba, Buenos Aires, 1966.

—— *Samuel Eichelbaum*, Cuadernos de Ediciones Culturales Argentinas, Ministerio de Educación y Justicia, Buenos Aires, 1962.

—— *Teatro argentino romántico*, Los Fundadores, Ministerio de Cultura y Educación, Buenos Aires, 1972.

Cúneo, Dardo, en *Teatro completo de Florencio Sánchez*, Claridad, Buenos Aires, 1941.

Cuzzani, Agustín, *Balance y confidencias del autor*, como prólogo a cuatro de sus obras, Quetzal, Buenos Aires, 1960.

Chaikin, Joseph, en *Nuevos rumbos del teatro*, Salvat, Barcelona, 1974.

Chirapozu, José, *Teatro de Pedro Echagüe*, La Cultura Argentina, Buenos Aires, 1922.

Danero, E. M. S., prólogo y notas en *Teatro completo de Gregorio de Laferrère*, Castellví, Santa Fe, 1952.

De Brasi, Juan Carlos, en solapa de la edición de *Los siameses*, de Griselda Gámbaro, Insurrexit, Buenos Aires, 1967.

De Diego, Jacobo A., *Entre Ríos en la dramática argentina*, Dirección de Cultura de Entre Ríos, Cuadernos de Divulgación Cultural N° 1, Paraná (Entre Ríos), enero - febrero, 1970.

—— prólogo a obras de Ezequiel Soria, Eudeba, Buenos Aires, 1965.

de la Guardia, Alfredo, *El teatro contemporáneo*, Schapire, Buenos Aires 1947.

—— Introducción a dos obras de Conrado Nalé Roxlo, Huemul, Paraná (Entre Ríos), 1965.

—— *González Pacheco*, Cuadernos de Ediciones Culturales Argentinas, Ministerio de Educación y Justicia, Buenos Aires, 1963.

—— *Ollantay*, de Ricardo Rojas, Ediciones Culturales Argentinas, Buenos Aires, 1964.

—— "Raíz y espíritu del teatro de Eichelbaum", en *Imagen del drama*, Schapire, Buenos Aires, 1954.

—— *Ricardo Rojas*, Schapire, Buenos Aires, 1967.

—— *Samuel Eichelbaum*, en Talía, año VI, N°32, Buenos Aires, 1967.

—— solapa de la edición de *Un guapo del 900*, de S. Eichelbaum, colección Thespis, Buenos Aires, 1940.

Deleito y Piñuela, José, *Origen y apogeo del "género chico"*, Revista de Occidente, Madrid, 1949.

Dellepiane, Antonio, *El idioma del delito*, Libros del Mirasol, Buenos Aires, 1967.

De Quinto, José María, *La tragedia y el hombre*, Seix Barral, Barcelona, 1962.

Diccionario Histórico Argentino, (bajo la dirección de Ricardo Piccirilli, Francisco Romay y Leoncio Gianello), Ediciones Históricas Argentinas, 6 Tomos, Buenos Aires, 1954.

Discépolo, Armando, *Obras escogidas* (seleccionadas por el autor), Jorge Alvarez (3 tomos con 14 obras), Buenos Aires, 1969 y Talía (1 volumen con 3 obras), Buenos Aires, 1970.

Dort, Bernardo, *Teatro actual*, Fundamentos, Caracas, 1975.

Duchartre, Pierre - Louis, *La comedia dell' arte*, Editions d'art et industrie, París, Francia, 1955.

Eco, Umberto, *La definición del arte*, Martínez Roca, Buenos Aires, 1970.

Echagüe, Juan Pablo, *Enrique García Velloso: el hombre y su obra*, Instituto Nacional de Estudios de Teatro, Cuaderno de Cultura Teatral N° 9, Buenos Aires, 1940.

—— *Teatro Argentino (Impresiones de teatro)*, América s/f.,(con prólogo de 1917), Madrid.

—— *Una época del teatro argentino (1904-1918)*, América Unida, s/f., Buenos Aires.

Eichelbaum, Edmundo, *Mi padre por la voz*, Suplemento de Cultura y Nación de *Clarín*, Buenos Aires, 28 abril 1977.

Eichelbaum, Samuel, *Algo más sobre Florencio Sánchez*, Boletín de Estudios de

Teatro, Comisión Nacional de Cultura, Instituto Nacional de Estudios de Teatro, N° 11, Buenos Aires, 1945.

—— *Francisco Defilippis Novoa*, en Ars, año XV, N° 50, Buenos Aires, 1950.

—— *Las rayas de una cruz*, de Pedro E. Pico, Argentina Libre, Buenos Aires, 2 mayo 1940.

—— prólogo a *Un guapo del 900 y Las aguas del mundo*, Ediciones Culturales Argentinas, Dirección General de Difusión Cultural, Subsecretaría de Cultura, Secretaría de Cultura y Educación, Buenos Aires, 1967. (Reproducido en prólogo a *El judío Aarón*, Suplemento de Talía, año 6, N° 32, 1967).

Eliot, Thomas S., *Poesía y drama*, Emecé, Buenos Aires, 1952.

Esslin, Martín, *El teatro del absurdo*, Seix Barral, Barcelona, 1966.

Espinosa, Pedro, *Nuestro teatro, hoy*, Suplemento de Cultura y Nación, en *Clarín*, Buenos Aires, 13 marzo 1978.

Fassio, Juan Esteban, prólogo a la edición de *Ubú rey*, de A. Jarry, Minotauro, Buenos Aires, 1957.

Fernández de Vidal, Stella María, *Bibliografía de Roberto J. Payró*, Fondo Nacional de las Artes, Buenos Aires, 1962.

Fernández Saldaña, José M., en *Fichas para un diccionario uruguayo de biografías*, Tomo II, Talleres Gráficos "33" S. A, Montevideo, 1945.

Ferrer, Horacio, *El libro del tango*, Ossorio - Vargas, 2 tomos, Buenos Aires, 1970.

Flores García, Francisco, *Memorias íntimas del teatro*, Sempere, s/f, Valencia.

Fontenla, Alejandro, *Juan Carlos Dávalos*, Capítulo, Cedal, N° 66, Buenos Aires, 1980.

Foppa, Tito Livio I, *el Diccionario teatral del Río de la Plata*, Carro de Tespis, Argentores, Buenos Aires, 1961.

Franco, Lily, *Alberto Vacarezza*, Ediciones Culturales Argentinas, Ministerio de Cultura y Educación, Buenos Aires, 1975.

Freiré, Tabaré, *Florencio Sánchez*, en Capítulo Oriental, Historia de la Literatura Uruguaya, N° 15, Cedal, Montevideo, 1968.

—— *Florencio Sánchez, sainetero*, Departamento de Literatura Iberoamericana de la Universidad de la República, Montevideo, 1959.

Frugoni De Fritzche, Teresita, prólogo y notas a *Las de Barranco*, de G. de Laferrère, Plus Ultra, Buenos Aires, 1973.

Galasso, Norberto, *Discepolín y su época*, Jorge Álvarez, Buenos Aires, 1967.

Gallo, Blas Raúl, *Historia del sainete nacional,* Quetzal, Buenos Aires, 1958.

Gambaro, Griselda, *Por qué y para quién hacer teatro,* Talía N° 39/ 40, s/f, Buenos Aires.

Garat, Aurelia C. y Lorenzo, Ana María, *Prosas dispersas de Vicente Barbieri,* Instituto de Literatura Argentina e Iberoamericana, Universidad de La Plata, Textos, documentos y bibliografía, tomo IV, La Plata (Buenos Aires), 1970.

García, Germán, *Roberto J. Payró en Bahía Blanca,* Boletín de la Academia Argentina de Letras, Buenos Aires, 1940.

García Esteba, Fernando, *Florencio Sánchez, Teatro Completo, Sainetes,* Salamandra, Montevideo, 1975.

—— *Vida de Florencio Sánchez,* Ercilla, Santiago de Chile, 1939.

García Jiménez, Francisco, *Alborada porteña del 900, La Nación,* Buenos Aires, 26 noviembre 1961.

—— prólogo a *Gabino el mayoral,* de E. García Velloso, Argentores, Buenos Aires, 1964.

García Velloso, Enrique, prólogo a *El chiripá rojo,* Antonio López, Buenos Aires, 1901.

—— *Los primeros dramas en los circos criollos,* Cuadernos de Cultura Teatral, N° 2, Instituto Nacional de Estudios de Teatro, Comisión Nacional de Cultura, Buenos Aires, 1936.

—— *Memorias de un hombre de teatro,* Kraft, Buenos Aires, 1942.

Gerchunoff, Alberto, Samuel Eichelbaum, prólogo a tres obras, ediciones Conducta, Buenos Aires, 1942.

Ghiano, Juan Carlos, *Bernardo Canal Feijóo, renovador de la dramática argentina, en Clarín,* Cultura y Nación, Buenos Aires, 17 julio 1980.

—— *Calandria, de Martiniano Legizamón,* Hachette, Buenos Aires, 1961.

—— *Cien años de Florencio Sánchez,* en *La Nación,* Buenos Aires, 1975.

—— *Defilippis Novoa, espectador,* Revista del Instituto Nacional de Estudios de Teatro, T. I, N° 1, Buenos Aires, enero - febrero - marzo, 1959. Prólogo a dos obras de Francisco Defilippis Novoa, Eudeba, Buenos Aires, 1967.

—— *El grotesco de Armando Discépolo,* Ediciones Culturales Argentinas, Ministerio de Educación y Cultura, Buenos Aires, 1965.

—— *El teatro gauchesco primitivo,* Losange, Buenos Aires, 1957.

—— estudio preliminar a la edición de cuatro obras de Julio Sánchez Gardel Hachette, Buenos Aires, 1955.

—— en *Tres grotescos de Armando Discépolo,* Losange, Buenos Aires, 1958.

—— prólogo y notas de *Teatro argentino contemporáneo (1949-1969)*, Aguilar, Madrid, 1973.
Giménez Pastor, Arturo, en *Figuras a la distancia*, Losada, Buenos Aires, 1940.
Giusti, Roberto, *El drama rural argentino*, Instituto Nacional de Estudios de Teatro, Cuaderno de Cultura Teatral N° 7, Buenos Aires, 1938.
—— "El Teatro", en *Historia de la Literatura Argentina*, T. IV, Peuser, Buenos Aires, 1959.
—— *Florencio Sánchez. Su vida y su obra*, Justicia, Buenos Aires, 1920.
—— en *Momentos y aspectos de la cultura argentina*, Raigal, Buenos Aires, 1954.
—— prólogo al *Teatro completo*, de Roberto J. Payró, El pasado argentino, Hachette, Buenos Aires, 1956.
Gobello, José, *Lunfardía*, Argos, Buenos Aires, 1953.
González, Santiago; Lemos, Hortensia; Posadas, Abel; Rivarolla, Nannina; Speroni, Marta, *El 80. Visión del mundo y sus escritores*, Buenos Aires, 1968/9.
González Castillo, José, *El sainete, medio de expresión argentino*, Cuaderno de Cultura Teatral, N° 5, Instituto Nacional de Estudios de Teatro, Buenos Aires, 1937.
González Lanuza, Eduardo, *Género y figura de Roberto J. Payró*, Eudeba, Buenos Aires, 1965.
González Pacheco, Rodolfo, *Un proletario: Florencio Sánchez*, Teatro del Pueblo, Buenos Aires, 1935.
Glukman, Marta, *Eugène Ionesco y su teatro*, Santiago de Chile, 1965.
Grotowski, Jerzy, *Hacia un teatro pobre*, Siglo XXI, México, 1970.
Guerrero Zamora, Juan, en *Historia, del teatro contemporáneo*, Juan Flors Editor, T. 4, Barcelona, 1961/7.
Guibourg, Edmundo, "El autor de *Los mirasoles*", *Crítica*, Buenos Aires, 20 de marzo de 1937.
—— *Los hermanos Podestá*, en *Quién fue en el teatro nacional*, Ediciones Culturales Argentinas, Secretaría de Estado de Cultura y Educación, Buenos Aires, 1969.
—— sobre *Pájaro de barro*, de Samuel Eichelbaum en *Argentina Libre*, Buenos Aires, 11 julio 1940.
—— Pan criollo, de César Tiempo en *Crítica*, Buenos Aires, 15 abril 1937.
—— prólogo a *Israfel*, de Abelardo Castillo, Losada, Buenos Aires, 1964.
—— prólogo a dos comedias de Enrique García Velloso, Eudeba, Buenos Aires,

1965.

—— Una semblanza de Samuel Eichelbaum, como prólogo a *El viajero inmóvil,* Ediciones de la Sociedad Amigos del Libro Rioplatense, Buenos Aires, 1933.

Gutiérrez, Eduardo, *Juan Moreira,* Eudeba, Buenos Aires, 1961.

Gutiérrez, Juan María, *Juan Cruz Varela,* La Cultura Argentina, Buenos Aires, 1918.

Halac, Ricardo, *Crónica de una experiencia,* como prólogo a la separata de *Soledad para cuatro,* Talía, N° 22, Buenos Aires, enero 1962.

—— varios textos en la edición de *Segundo tiempo,* Galerna, Buenos Aires, 1978.

Imbert, Julio, *Florencio Sánchez. Vida, y creación,* Schapire, Buenos Aires, 1954. *Gregorio de Laferrère,* Cuadernos de Ediciones Culturales Argentinas, Ministerio de Educación y Justicia, Buenos Aires, 1962.

Ionesco, Eugène, *Notas y contranotas,* Losada, Buenos Aires, 1965.

Isaacson, José, *Un argentino esencial,* en *Clarín,* Cultura, y Nación, Buenos Aires, 17 julio 1980.

Jitrik, Noé y Dos Santos, Estela, *Realismo y picaresca: Roberto J. Payró,* Capítulo N° 28, Cedal, Buenos Aires, 1968.

Kayser, Wolfgang, *Lo grotesco,* Nova, Buenos Aires, 1964.

Knapp Jones, Willis, *El tema de "La Gringa" en la dramática rioplatense,* Boletín de Estudios de Teatro, Instituto Nacional de Estudios de Teatro, N° 3, Buenos Aires, 1943.

Lafforgue, Jorge, *Florencio Sánchez,* Cedal, Buenos Aires, 1967.

—— Introducción a *Los mirasoles,* de J. Sánchex Gardel, Buenos Aires, Huemul, 1962.

—— *Florencio Sánchez,* Cedal, Buenos Aires, 1967.

Larra, Raúl, *Payró, el novelista de la democracia,* 1ª edición Claridad, Buenos Aires 1938; 2ª edición Quetzal, Buenos Aires 1952.

Larreta, Antonio, *El naturalismo en el teatro de Florencio Sánchez,* en revista Número, Montevideo, 1950.

Legido, Juan Carlos, "Lección del maestro", en *El teatro uruguayo,* Tauro, Montevideo, 1968.

Lemos, Martín F., *Una faz poco conocida de Pablo Podestá,* Revista de Estudios de Teatro, Instituto Nacional de Estudios de Teatro, T. III, N° 8, Buenos Aires, 1964.

Lena Paz, Marta, *Carlos Mauricio Pacheco,* Bibliografía Argentina de Arte y Letras, Fondo Nacional de las Artes, Buenos Aires, 1963.

—— prólogo y notas a *¡Al campo!*, de Nicolás Granada, Plus Ultra, Buenos Aires, 1974.
—— prólogo a cinco sainetes de Carlos Mauricio Pacheco, Eudeba, Buenos Aires, 1966.
Leumann, Carlos Alberto, *La literatura gauchesca y la poesía gauchesca,* Raigal, Buenos Aires, 1953.
Lizarraga, Andrés, *Sigamos con balances y confesiones,* como prólogo a la edición de seis obras, Quetzal, Buenos Aires, 1962.
López, Vicente Fidel, *La gran semana de 1810,* Consejo Nacional de Educación, Buenos Aires, 1909.
López De Medina, Ana, *Justo S. López de Gomara,* Instituto de Literatura Argentina, Trabajos de Seminario N° 5, Buenos Aires, 1938.
López Rosas, José Rafael, *Tras el paso de Melpómene,* Seminario Dramático Municipal, Cuaderno de Cultura Teatral, Municipalidad de Santa Fe, Subsecretaría de Cultura, Santa Fe, 1950.
Lorenzo, Ana María y Negri, Orbit E., *Aproximación semiótica a un texto dramático,* Plus Ultra, Buenos Aires, 1978.
Llagostera, María Raquel, *La poesía de 1922,* Capítulo, Cedal, N° 69, Buenos Aires, 1980.
Llanes, Ricardo M., *Teatros de Buenos Aires,* Cuadernos de Buenos Aires, XXVIII, Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires, Buenos Aires, 1968.
Marco, Susana; Posadas, Abel; Speroni, Marta; Vignolo, Griselda, *Teoría del "género chico" criollo,* Eudeba, Buenos Aires, 1974.
—— *Antología del "género chico" criollo,* Eudeba, Buenos Aires, 1976.
Marechal, Leopoldo, *Historia de la calle Corrientes,* Paidós, Buenos Aires, 1967.
Marial, José, *El teatro independiente,* Alpe, Buenos Aires, 1955.
Mármol, Arsenio, *Cómo escribió Pico "¡Para eso paga!"*, Boletín de Argentores, N° 58, Buenos Aires, enero - febrero - marzo, 1947.
Martínez Cuitiño, Vicente, *El Café de Los Inmortales,* Kraft, Buenos Aires, 1954.
—— *Elogio de Gregorio de Laferrère: el hombre, el comediógrafo,* Cuadernos de Cultura Teatral, Instituto Nacional de Estudios de Teatro, N° 15, Buenos Aires, 1940.
—— *Elogio a Sánchez Gardel,* Boletín de Argentores, N° 32, Buenos Aires, octubre 1941.
—— prólogo a tres obras de Enrique García Velloso, Estrada, Buenos Aires, 1947.

—— *Florencio Sánchez,* Teatro Popular, N° 5, Buenos Aires, 1919.

—— en *Teatro completo de Florencio Sánchez,* El Ateneo, Buenos Aires, 1951.

Maturana, José de, en *Enrique García Velloso,* Bambalinas, N° 46, Buenos Aires, febrero 22 de 1919.

Mazzei, Ángel, *Dramaturgos postrománticos,* Ministerio de Cultura y Educación, Buenos Aires, 1970.

Mazziotti, Nora, "Revistas de teatro", *Clarín,* Cultura y Nación, Buenos Aires, 7 febrero 1980.

Mertens, Federico, Sobre Pedro E. Pico, Boletín de Argentores, N° 55, Buenos Aires, setiembre 1946.

Mirlas, León, *Panorama del teatro moderno,* Sudamericana, Buenos Aires, 1956.

Monner Sans, José María, *El gorro de cascabeles, de Pirandello,* Ediciones Culturales Argentinas, Ministerio de Educación y Cultura, Buenos Aires, 1965.

—— *Panorama del nuevo teatro,* Biblioteca Humanidades, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad de La Plata, t. XXIII, La Plata (Buenos Aires), 1939. (Otra edición: Buenos Aires, Losada, 1950).

—— prólogo y notas en *Obras escogidas de Gregorio de Laferrère,* Estrada, Buenos Aires, 1943.

—— *Pirandello y su teatro,* 2ª ed., Losada, Buenos Aires, 1947.

Montes, Graciela, *El proyecto realista. Roberto J. Payró,* Capítulo N°45, Historia de la literatura argentina, Cedal, Buenos Aires, 1980.

Monti, Ricardo, *Nacimiento y vida,* como prólogo a la edición de *Historia tendenciosa...,* Talía, Buenos Aires, 1972.

Morales, Ernesto, *Historia del teatro argentino,* Lautaro, Buenos Aires, 1944.

Moya, Ismael, *El americanismo en el teatro y la prédica de Sarmiento,* Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, Instituto de Literatura Argentina, Sección Crítica, T. II, Buenos Aires, 1939.

—— *El costumbrismo en el teatro de Julio Sánchez Gardel,* Instituto de Literatura Argentina, Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, Sección Crítica, Tomo I, N°12, Buenos Aires, 1938.

—— *Ezequiel Soria, zarzuelista criollo,* Instituto de Literatura Argentina, Sección Crítica, T. I, N° 13, Buenos Aires, 1938.

Murena, Héctor A., "El demonio de Florencio Sánchez" *y* "La encrucijada de un

dramaturgo", Trabajos publicados en *La Nación*, Buenos Aires, 1953.
Muñoz, Andrés, *30 vidas de artistas argentinos,* Anaconda, Buenos Aires, 1940.
Muñoz, Matilde, *Historia de la zarzuela y el género chico,* Tauro, Madrid, 1946.
Neglia, Erminio G., *El grotesco criollo,* Boletín Argentores N° 131, Buenos Aires, 1970. (Posteriormente compone el Capítulo I de *Del teatro moderno hispanoamericano,* Bogotá, Colombia, 1975).
—— *Pirandello y la dramática rioplatense,* Valmartina Editore in Firence, Italia, 1970.
Nervi, J. Ricardo, estudio preliminar a *La novia de los forasteros,* P. E. Pico, Kapelusz, Buenos Aires, 1968.
Nóbile, Beatriz de, prólogo a dos grotescos de Armando Discépolo, Kapelusz, Buenos Aires, 1975.
Olasso, Ezequiel de, prólogo a *¡Jettatore!* y *Locos de verano,* de G. de Laferrère, Eudeba, Buenos Aires, 1964.
Onega, Gladys S., *La inmigración en la literatura argentina,* 1880-1910, Galerna, Buenos Aires, 1969.
Ordaz, Luis, *Aproximación a la trayectoria de la dramática argentina,* Girol Books, Otawa, Ontario, Canadá 1992.
—— *Breve historia del teatro argentino,* ocho tomos, Eudeba, Buenos Aires, 1962 al 66.
—— *Del Coliseo al Teatro del Pueblo, (1810-1942),* en Escenarios de dos mundos, T.I, Argentina, Centro de Documentación Teatral Iberoamericano, Ministerio de Cultura, Madrid, 1988.
—— en *Capítulo,* Historia de la literatura argentina, N° 15, 30, 35, 38, 39, 50, 59, 61, 67, 75, 88, 90, 94, 101, 111, Cedal, Buenos Aires, 1979 al 82.
—— *El drama rural,* colección El pasado argentino, Hachette, Buenos Aires, 1959.
—— *El hombre de campo en nuestro teatro,* Raigal, Buenos Aires, 1953.
—— *El tango en el teatro nacional,* Corregidor, Buenos Aires, 1977.
—— *El tango en la escena nacional,* Academia Porteña del Lunfardo, Buenos Aires, 1997.
—— *El teatro argentino,* 1ª ed. La Historia Popular, Cedal, 1971; 2ª ed., Claridad, Buenos Aires, 1999.
—— *El teatro en el Río de la Plata,* Buenos Aires, 1a ed., Futuro, 1946; 2ª ed., Buenos Aires, Leviatán, Buenos Aires, 1957.
—— *El teatro y la radio en Las Dos Carátulas,* 1ª parte: Autores argentinos y

uruguayos, Editores de América Latina, Buenos Aires, 1999.

—— en *Enciclopedia de la Literatura Argentina,* Sudamericana, Buenos Aires, 1970.

—— "Evaristo Carriego, autor teatral', en *Noticias Gráficas,* Segunda Nota, Buenos Aires, 12 de agosto de 1954.

—— *Florencio Sánchez,* Cedal, Buenos Aires, 1972.

—— *Francisco Defilippis Novoa,* en Columna, año III, N° 22-23, Buenos Aires, 1939.

—— *Los Podestá,* en *Mi país tu país,* Cedal, N° 63, Buenos Aires, 1969.

—— *Los sainetes famosos de don Ramón de la Cruz,* selección y estudio preliminar, Losada, Buenos Aires, 1983.

—— *Mito, realidad y trascendencia de la escena independiente, Teatro XX,* N° 7 (diciembre 1964), N° 8 (enero 1965) y N° 9 (febrero 1965), Buenos Aires.

—— *Nuestro teatro en verso,* en *Lyra,* Buenos Aires, año XVII, N° 174-176, 1959.

—— "Proyección y vigencia de Samuel Eichelbaum", Suplemento de Cultura y Nación de *Clarín,* Buenos Aires, 28 abril 1977.

—— *Sesenta años de dramática rectora,* Revista Talía, año XI, N° 37 (el artículo sirvió posteriormente, como prólogo al tomo con tres obras de Armando Discépolo, publicado en Buenos Aires por Talía, 1970), Buenos Aires.

—— *Siete sainetes porteños,* Losange, Buenos Aires, 1958.

—— *Zarzuelistas y saineteros,* La vida de nuestro pueblo, N° 25, Cedal, Buenos Aires, 1981.

—— estudio preliminar a *La verbena de la Paloma/La Gran Vía,* Cedal, Buenos Aires, 1981.

—— estudio preliminar a *Tres sainetes criollos,* Cedal, Buenos Aires, 1981.

—— prólogo a obras de Carlos Gorostiza y Roberto M. Cossa, Argentores, Buenos Aires,1980.

—— en colaboración con Erminio G. Neglia, *Repertorio del teatro hispanoamericano contemporáneo,* 1ª ed. Giannelli, Caracas, 1977; 2ª ed. Arizona State University, Estados Unidos, 1980.

Oyuela, María Antonia, *Juan Aurelio Casacuberta,* Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, Instituto de Literatura Argentina, Trabajos de Seminario, III, Buenos Aires, 1937.

Pacheco, Carlos, revista *Espacio* N° 5, Buenos Aires.

Páez, Jorge, *El conventillo,* Cedal, Buenos Aires, 1970.
Pagano, José León, prólogo a *La mala sed,* La Escena, año III, N° 126, Buenos Aires, 25 noviembre 1920.
Pagés Larraya, Antonio, "Vigía del alma nuestra", en *Clarín,* Cultura y Nación, Buenos Aires, 17 julio 1980.
Palant, Pablo, prólogo a *Esperando a Godot,* de S. Beckett, Poseidón, Buenos Aires, 1954.
—— prólogo a dos obras de Samuel Eichelbaum, Eudeba, Buenos Aires, 1965.
Palazzolo, Octavio, *Después del estreno,* Juan Perrotti, Buenos Aires, 1935.
Paolantonio, José María, "Una obra que dará que hablar (*Las paredes,* de Griselda Gambaro)", revista Teatro XX, N° 6, Buenos Aires, 5 noviembre 1964.
Parpagnoli, Guido, sobre el ensayo *Los casos de Juan,* de Bernardo Canal Feijóo (Compañía Impresora Argentina, Buenos Aires, 1940), en El Sol, Buenos Aires, 18 febrero 1940.
Pavlovsky, Eduardo, *Algunos conceptos sobre el teatro de vanguardia,* como prólogo a dos obras, ediciones La Luna, Buenos Aires, 1967.
—— *Reflexiones sobre el proceso creador,* como prólogo a la edición de *El señor Galíndez,* Proteo, Buenos Aires, 1976.
Pelayo, Félix M., en *Tres corrientes formativas, tres autores,* Lyra, año XVII, N°174 -176, Buenos Aires, 1959.
Pellettieri, Osvaldo, "Enrique Santos Discépolo", *Todo es Historia,* N° 8, Tango II, Buenos Aires, 1976.
Pérez Amuchástegui, A. J., *Crónica argentina,* N° 66, Codex, s/f, Buenos Aires.
Perosio, Graciela y Rivarola, Nannina, *Ricardo Rojas: primer profesor de literatura argentina,* Capítulo N° 54, Cedal, Buenos Aires, 1980
Perrone, Alberto M., *La poesía argentina,* Capítulo N° 4, Cedal, Buenos Aires, 1980.
Petit De Murat, Ulises, prólogo a *Un patricio del 80,* Talía, N° 69, Buenos Aires, 1969.
Pico, Pedro E., *Café de cómicos. El Diván,* Boletín de Estudios de Teatro, N° 11, Buenos Aires, diciembre 1945.
—— *Cuarenta y pico años de teatro,* Boletín de Estudios de Teatro, N° 9, Buenos Aires, junio 1945.
Pignataro C., Jorge, *Florencio Sánchez,* Arca, Montevideo, 1979.
Pirandello, Luigi, *El humorismo,* Guadarrama, Madrid, 1968.

Piscator, Erwin, *Teatro político*, Futuro, Buenos Aires, 1957.

Pla, Roger, "El teatro de Eichelbaum", *Contrapunto*, año 1, N° 1, Buenos Aires, diciembre 1944.

Plaza, Jaime, *Pedro E. Pico*, La Vanguardia, Buenos Aires, 18 setiembre 1945.

Podestá, José J., *Medio siglo de farándula. Memorias*, Río de la Plata, 1930.

Poletti, Abel, *A propósito de ¿Hay que sostener la escalera?*, revista Teatro '70, N° 14/15, Buenos Aires, agosto 1971.

Ponferrada, Juan Osear, Prólogo a *Don Juan*, de Leopoldo Marechal, Castañeda, San Antonio de Padua (Buenos Aires), 1978.

—— *Ezequiel Soria, propulsor del teatro argentino*, Cuadernos de Ediciones Culturales Argentinas, Ministerio de Educación y Justicia, Buenos Aires, 1961.

—— *La sugestión telúrica en el teatro de Julio Sánchez Gardel*, Cuadernos de Cultura Teatral, Instituto Nacional de Estudios de Teatro, N° 22, Buenos Aires, 1947.

Pousa, Narciso, Prólogo a *Proserpina y el extranjero*, de Omar Del Carlo, Nova, Buenos Aires, 1956.

Prieto, Adolfo, *La literatura autobiográfica argentina*, Jorge Álvarez, Buenos Aires, 1966.

Puccia, Enrique Horacio, *El Buenos Aires de Ángel Villoldo, 1860-1919*, Buenos Aires, 1976.

Quiroga, Osvaldo, "El teatro de vanguardia en la Argentina", revista *Confirmado*, Buenos Aires, 20 julio 1978.

Rela, Walter, *Breve historia del teatro uruguayo*, Eudeba, Buenos Aires, 1966.

—— *Florencio Sánchez. Guía bibliográfica*, Ulises, Montevideo, 1967.

—— *Florencio Sánchez*, en *Historia del teatro uruguayo. 1808-1968*, Editorial de la Banda Oriental, Montevideo, 1969.

—— en *Teatro de Florencio Sánchez*, Biblioteca Artigas, Colección Clásicos Uruguayos, N° 121, Montevideo, 1967.

—— en *Repertorio bibliográfico del teatro uruguayo*, Síntesis, Montevideo, 1965.

Rivera, Jorge B., *Eduardo Gutiérrez*, Cedal, Buenos Aires, 1967.

Rodríguez Bustamante, Norberto, presentación de *Integración Constitucional Argentina*, de Bernardo Canal Feijóo, Cuadernos de Extensión Universitaria, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, N° 1, La Plata, 1956.

—— "Cultura y destino nacional", en *Clarín*, Cultura y Nación, Buenos Aires,

17 julio 1980.
Rodríguez Monegal, Emir, *Esperando a Florencio* en *Literatura uruguaya de medio siglo,* Alfa, Montevideo, 1966.
Rojas, Nerio, *El verdadero Juan Moreira,* Boletín de Estudios de Teatro, Instituto Nacional de Estudios de Teatro, N° 2, Buenos Aires, junio 1943.
Rojas, Ricardo, *El teatro de Florencio Sánchez,* en *Nosotros,* año V, N° 27, Buenos Aires, 1911.
—— *Exégesis de la tragedia,* como prólogo de *Ollantay,* Losada, Buenos Aires, 1939.
—— *Historia de la literatura argentina,* Losada, Buenos Aires, 1948/9.
—— prólogo a *Memorias de un hombre de teatro,* Kraft, Buenos Aires, 1942.
Rojas Paz, Pablo, *1880-1910: Panorama histórico, social y literario,* Instituto Nacional de Estudios de Teatro, Cuaderno de Cultura Teatral N° 13, Buenos Aires, 1941.
Roldán, Belisario, prólogo a tres obras de Francisco Defilippis Novoa, editores Moro, Tello y Cía., Buenos Aires, s/f (hacia fines de 1938 o comienzos de 1939).
Rolland, Romain, *El teatro del pueblo,* Maia, Buenos Aires, 1927.
Román, Manuel y Tessari, Adolfo, *Instituto Di Tella, ¿muerte o transformación ?, Panorama,* Buenos Aires, 30 junio 1970.
Romano, Eduardo, *Horacio Quiroga,* Capítulo, Cedal, N° 48, Buenos Aires, 1980.
Romay, Arturo; Berruti, Alejandro y Gustavino, Enrique, en *El Apuntador,* N° 5, Buenos Aires, 5 febrero 1931.
Rosenthal, Mauricio, *Sarmiento y el teatro,* Kraft, Buenos Aires, 1967.
Rosell, A., *El lenguaje en Florencio Sánchez,* Publicación del sesquicentenario de los hechos históricos de 1825, Montevideo, 1975.
Rossi, Vicente, *Teatro nacional rioplatense,* Hachette, Buenos Aires, 1969.
Russell Taylor, John, *Teatro de la ira,* Paidós, Buenos Aires, 1968.
Sagaseta, Julia Elena, estudio preliminar a *Un guapo del 900,* Kapelusz, Buenos Aires, 1976.
Sainz De Robles, Federico C., El teatro español, Aguilar, 7 Tomos, Madrid, 1943.
Saldías, José Antonio, *Mariano Galé, benemérito del teatro argentino,* Instituto Nacional de Estudios de Teatro, Cuaderno de Cultura Teatral N° 22, Buenos Aires, 1947.
—— notas periodísticas con motivo del fallecimiento de Pedro E. Pico, Boletín de

Argentores, N° 48, Buenos Aires, octubre, 1945.

—— en Boletín de Argentores, N° 13, mayo 1937.

Sánchez, Florencio (sobre el autor y su obra), *Florencio Sánchez y Barranca abajo,* publicación de la Institución teatral El Galpón, Fundación de Cultura Universitaria, Montevideo, 1973.

—— Homenaje a Florencio Sánchez a los cien años de su nacimiento. Cuatro fascículos especiales publicados por *El País,* bajo la dirección de Arturo Sergio Visca, Montevideo, 1975.

Sarlo, Beatriz, *La poesía postmodernista,* Capítulo, Cedal, N° 47, Buenos Aires, 1980.

Schaefer Gallo, Carlos, en *El revés de la máscara. Añoranzas y recuerdos teatrales rioplatenses,* Huemul, Buenos Aires, 1965.

Serreau, Geneviéve, *Historia del "Nouveau Théâtre",* Siglo XXI, México, 1967.

Sierra, Luis Adolfo y Ferrer, Horacio Arturo, *Discepolín,* Tiempo, Buenos Aires, 1965.

Soler Cañas, Luis, *Orígenes de la literatura lunfarda,* Siglo Veinte, Buenos Aires, 1965.

Sommi, Luis V., *La revolución del 90,* Pueblos de América, Buenos Aires, 1957.

Soto, Luis Emilio, *Ensayo sobre el teatro de Eichelbaum,* prólogo a dos obras, ediciones El Inca, 1931.

—— "Pasión y muerte de Silverio Leguizamón", de B. Canal Feijóo (comentario a la primera edición de la obra, de 1937), en Columna, año 1, N° 7, Buenos Aires, noviembre 1937.

Staif, Kive, *Epílogo para Rodríguez Muñoz,* en la edición de tres obras de este autor, Sudamericana, Buenos Aires, 1965.

Starkie, Walter, *Pirandello,* Juventud, Barcelona, 1946.

Taullard, A., *Historia de nuestros viejos teatros,* López, Buenos Aires, 1932.

Tiempo, César, *Así fue nuestro Muelsa,* Suplemento de Cultura y Nación de *Clarín,* Buenos Aires, 28 abril 1977.

—— *Con Samuel Eichelbaum, dramaturgo de Hispanoamérica,* en *Capturas recomendadas,* Ediciones de Librería del Jurista, Buenos Aires, 1978.

—— sobre Pedro E. Pico, *Crítica,* Buenos Aires, 26 junio 1938.

—— en *Máscaras y Caras,* Arrayán, Buenos Aires, 1943.

Tirri, Néstor, *Realismo y teatro argentino,* La Bastilla, Buenos Aires, 1973.

Tolmacheva, Galina, *Creadores del teatro moderno,* Centurión, Buenos Aires,

1946.
Trenti Rocamora, J. Luis, *El teatro en la América colonial,* Huarpes, Buenos Aires, 1947.
—— *La primera pieza teatral argentina, Santa Fe, 1717,* Ministerio de Educación de la Nación, Universidad Nacional del Litoral, Publicación de Extensión Universitaria N° 61, Santa Fe, 1949.
—— *La primera pieza teatral argentina,* en Boletín de Estudios de teatro, Instituto Nacional de Estudios de Teatro, año IV, N° 15, diciembre 1946.
—— Prólogo a *Selección dramática de Cristóbal Aguilar,* Instituto Nacional de Estudios de Teatro, Buenos Aires, 1950.
Tschudi, Liliana, *Teatro argentino actual (1960-1972),* Fernando García Gambero, Buenos Aires, 1974.
Ugarte, Manuel, en *Escritores iberoamericanos de 1900,* Vértice, México, 1947.
Urquiza, Juan José de, *Enrique García Velloso,* Cuadernos de Ediciones Culturales Argentinas, Ministerio de Educación y Justicia, Buenos Aires, 1963.
—— *Testimonios de la vida teatral argentina,* Ediciones Culturales, Ministerio de Cultura y Educación, Buenos Aires, 1973.
Vacarezza, Alberto, Recordando a Pacheco, en Boletín Argentores, N° 28, octubre 1940.
—— al cumplirse el 12° aniversario de la muerte de Enrique García Velloso, en Boletín de Argentores, N° 70, enero - febrero - marzo 1950.
Valencia, Antonio, *El género chico,* Taurus, Madrid, 1962.
Valera, Juan, *Ecos argentinos,* cap. 5, Emecé, Buenos Aires, 1943.
Vázquez Cet, Arturo, *Florencio Sánchez y el teatro argentino,* Juan Toia (h), Buenos Aires, 1929.
Vega, Carlos, *Los bailes criollos en el teatro nacional,* Comisión Nacional de Cultura, Instituto Nacional de Estudios de Teatro, Cuaderno de Cultura Teatral N° 6, Buenos Aires, 1937.
Veiravé, Alfredo, *Alfonsina Storni,* Capítulo, Cedal, N° 69, Buenos Aires, 1980.
Verbitsky, Horacio, "El padre del teatro argentino", en *Confirmado,* Buenos Aires, 26 octubre 1967.
Vilardi, Julián A., *La representación dramática que inspiró a Vicente López* en Boletín de Estudios de Teatro, Instituto Nacional de Estudios de Teatro, N°31, Buenos Aires, octubre - diciembre 1950.
Villanueva, Roberto, prólogo a la edición de *El desatino,* de G. Gámbaro,

Instituto Di Tella, Buenos Aires, 1965.

Viñas, David, *Del apogeo de la oligarquía a la crisis de la ciudad liberal: Laferrére,* Jorge Álvarez, Buenos Aires, 1967.

—— *Grotesco, inmigración y fracaso,* prólogo a Obras escogidas de Armando Discépolo (3 tomos), Jorge Álvarez, T. I, Buenos Aires, 1969. (Posteriormente aparece una edición del trabajo, Buenos Aires, Corregidor, 1973).

—— *Florencio Sánchez y la revolución de los intelectuales,* en Literatura argentina y realidad política, Jorge Álvarez editor, Buenos Aires, 1964.

Visca, Arturo Sergio, en *La mirada crítica y otros ensayos,* Academia Nacional de Letras, Montevideo, 1980.

Wedovoy, Enrique, *Nuevos aspectos del comercio en el Río de la Plata,* en Manuel de Lavardén, Raigal, Buenos Aires, 1955.

Weinberg, Gregorio, "La articulación del país", en *La Nación* (comentario a *Fundación y frustración en la historia argentina,* de Bernardo Canal Feijóo), Buenos Aires, 23 abril 1978.

Willett, John, *El teatro de Bertolt Brecht,* Fabril Financiera, Buenos Aires, 1963.

Wellwarth, George E., *Teatro de protesta y paradoja,* Lumen, Barcelona, 1966.

Zayas De Lima, Perla Josefa, *Experimentación y vanguardia en el teatro argentino de las últimas décadas,* Buenos Aires, 1980 (sin publicar).

—— Teatro polémico argentino de 1920 a 1940 (sin publicar).

—— *La realidad argentina a través de 25 años de teatro. 1940-1965* (sin publicar).

Algunas revistas consultadas:

Metrópoli, Claridad (N° 180, 13 abril 1929), *Conducta, Talía, Teatro XX, Revista de Teatro, Teatro Independiente, Gaceta de Teatro, Ángulo, Teatro Popular, Teatro Libre Florencio Sánchez, Platea* (dir. Alberto Rodríguez Muñoz), *Nosotros* (1928), *Platea* (dirección Jorge Montes), *Primer acto* (de España), *Latin American Theatre Review* (Universidad de Kansas, Estados Unidos de América).

> índice

> presentación ..... pág. 9

> prólogo ..... pág. 11

> nacimiento del teatro argentino
capítulo 1 ..... pág. 17

El "paisano nuesto" ..... pág. 19
La Ranchería y *Siripo* ..... pág. 21
Siripo ..... pág. 23
El amor de la estanciera ..... pág. 25
El teatro de la emancipación. El Coliseo Provisional ..... pág. 26
El 25 de Mayo y los "apropósitos" patrióticos ..... pág. 28
Sociedad del Buen Gusto ..... pág. 30
El hipócrita político ..... pág. 31
Entre la anarquía y los caudillos. Los años 20 ..... pág. 32
Tupac Amaru ..... pág. 33
Juan Cruz Varela ..... pág. 34
Las bodas de Chivico y Pancha ..... pág. 35
La época de Rosas. El Teatro de la Victoria ..... pág. 36
Los exiliados ..... pág. 38
Juan Bautista Alberdi ..... pág. 39

> anexos capítulo 1 ..... pág. 42
a - Primer texto dramático de autor nativo. Loa de Santa Fe de 1717 ..... pág. 42
b - Instrucción de Vértiz para representar comedias ..... pág. 43
c - Coliseo Provisional ..... pág. 45
d - Juan José de los Santos Casacuberta ..... pág. 46
e - *La rebelión de Tupac Amaru* ..... pág. 46
f - Trinidad Ladrón de Guevara ..... pág. 48

> desde Caseros hasta el zarzuelismo criollo
capítulo 2 ..... pág. 52

Después de Caseros. Panorama de la época ..... pág. 53
El aluvión inmigratorio ..... pág. 54

El teatro ..... pág. 56
El circo ..... pág. 57
El drama gauchesco. Antecedentes ..... pág. 60
Juan Moreira ..... pág. 61
Calandria ..... pág. 63
Nacimiento del "género chico" hispano ..... pág. 66
La Gran Vía ..... pág. 67
La verbena de la Paloma ..... pág. 69
El zarzuelismo criollo. Entrando en el tema ..... pág. 70
La "revista de actualidad" ..... pág. 71
Las traslaciones ..... pág. 72
El zarzuelismo criollo ..... pág. 73
Fin de la etapa ..... pág. 74

> anexos capítulo 2 ..... pág. 76
a - Pantomimas en el picadero ..... pág. 76
b - Nacimiento de Cocoliche ..... pág. 76
c - Realidad y mito de Juan Moreira ..... pág. 77
d - Éxito de *Juan Moreira* en Buenos Aires ..... pág. 78
e - Fe de nacimiento del "género chico" hispano ..... pág. 78
f - El género chico criollo ..... pág. 79

> afirmación de la escena nativa
capítulo 3 ..... pág. 83

1890-1902 ..... pág. 85
Panorama literario ..... pág. 86
El teatro ..... pág. 88
La vertiente mayor ..... pág. 90
Después del 90 ..... pág. 92
Sin dejar la huella ..... pág. 94
Separación de los Podestá ..... pág. 95
Camino al Apolo ..... pág. 96
Tentativa frustrada ..... pág. 97
El Apolo ..... pág. 98
García Velloso y Payró ..... pág. 100
La piedra de escándalo ..... pág. 101
¡Al campo! ..... pág. 103

> anexos capítulo 3 ..... pág. 106
a - Mariano Galé ..... pág. 106

b - Visitando el Apolo ..... pág. 107
c - Ezequiel Soria ..... pág. 107
d - "Orden municipal" ..... pág. 108
e - *La piedra de escándalo* llega al Apolo ..... pág. 109
f - "No ve amigo... ¡ya va a hacer una sonsera!..." ..... pág. 110

> Florencio Sánchez
capítulo 4 ..... pág. 113

La etapa ..... pág. 115
Salas teatrales de Buenos Aires ..... pág. 116
Figura y personalidad de Sánchez ..... pág. 117
La gente honesta y *Canillita* ..... pág. 119
Catita ..... pág. 120
M'hijo el dotor ..... pág. 121
La Gringa ..... pág. 122
Año excepcional ..... pág. 123
Barranca abajo ..... pág. 125
El viaje a Europa ..... pág. 128
Importancia de la obra ..... pág. 132

> anexos capítulo 4 ..... pág. 134
a - El Ateneo Popular ..... pág. 134
b - "Reglamento Provisorio de la Provincia Oriental
para el fomento de su campaña y seguridad de sus hacendados" ..... pág. 134
c - Juicios sobre *Barranca abajo* ..... pág. 135
d - Cronología de las obras dramáticas de Florencio Sánchez ..... pág. 135
e - Testimonio de Enrique García Velloso ..... pág. 138
f - Testamento de Florencio Sánchez ..... pág. 138
g - Florencio Sánchez y los poetas ..... pág. 139

> Gregorio de Laferrère
capítulo 5 ..... pág. 141

El período ..... pág. 143
Gregorio de Laferrère ..... pág. 144
Nacimiento y formación ..... pág. 145
Aristócrata y político ..... pág. 146
¡Jettatore! ..... pág. 148
Hombre de teatro ..... pág. 150

Bajo la garra ..... pág. 150
Las de Barranco ..... pág. 152
Fin del ciclo ..... pág. 153
Importancia de su obra teatral ..... pág. 153
La vida teatral ..... pág. 155
Orfilia Rico ..... pág. 155
El Conservatorio Lavardén ..... pág. 157

> anexos capítulo 5 ..... pág. 159
a - El autor ..... pág. 159
b - Sociedad de Autores ..... pág. 159
c - Teatro Nacional ..... pág. 160
d - Juicio de Ricardo Rojas sobre Laferrère ..... pág. 161
e - Cronología de Gregorio de Laferrère ..... pág. 161
f - Juicio de J. Pablo Echagüe sobre Laferrère ..... pág. 163

> Roberto J. Payró
capítulo 6 ..... pág. 165

La época de oro ..... pág. 167
Nacimiento y formación de Roberto J. Payró ..... pág. 167
Travesía y madurez del escritor ..... pág. 168
Narrador agudo ..... pág. 168
Canción trágica ..... pág. 169
Sobre las ruinas ..... pág. 170
Marco Severi ..... pág. 170
El triunfo de los otros ..... pág. 171
Viaje a Europa ..... pág. 172
Corresponsal de guerra ..... pág. 173
Retorno a nuestra escena. *Vivir quiero conmigo* ..... pág. 173
Fuego en el rastrojo ..... pág. 174
Alegría ..... pág. 175
La importancia de *Mientraiga* ..... pág. 175
El casamiento de Laucha. Las cuatro versiones escénicas ..... pág. 176
Fallecimiento de Payró ..... pág. 176
Singularidad del teatro de Payró ..... pág. 177

> anexos capítulo 6 ..... pág. 179
a - Los Payró en la Argentina ..... pág. 179
b - Payró según Raúl Larra ..... pág. 179
c - Testigo de excepción ..... pág. 180

d - El conflicto de *Sobre las ruinas* ..... pág. 180
e - Cronología de las obras teatrales de Roberto J. Payró ..... pág. 181

> zarzuelistas y saineteros
capítulo 7 ..... pág. 185

En el principio fue la inmigración ..... pág. 187
Los "agregaos al país" ..... pág. 188
Los conventillos ..... pág. 189
Los espectáculos teatrales de la época ..... pág. 191
El "género chico" hispano ..... pág. 191
Los zarzuelistas criollos ..... pág. 192
Las traslaciones ..... pág. 194
Actrices y actores del zarzuelismo ..... pág. 196
Los autores ..... pág. 197
Nemesio Trejo, payador y sainetero ..... pág. 198
Ezequiel Soria, zarzuelista criollo ..... pág. 200
Enrique García Velloso y su zarzuelismo criollo ..... pág. 202
Florencio Sánchez, el sainete dramático ..... pág. 203
Carlos Mauricio Pacheco, un ser dramático ..... pág. 204
Alberto Vacarezza, romanceador del arrabal ..... pág. 205
Nuestra "commedia dell'arte" ..... pág. 207

> anexos capítulo 7 ..... pág. 211
a - Orígenes del "género chico" criollo ..... pág. 211
b - Los inmigrantes ..... pág. 212
c - A partir de *Los dientes del perro* ..... pág. 212
d - Orígenes del "género chico" hispano ..... pág. 214
e - Actrices y actores del "género chico" ..... pág. 214
f - *El conventillo de la Paloma* ..... pág. 215

> tres comediógrafos sobresalientes
capítulo 8 ..... pág. 217

Los tres comediógrafos ..... pág. 219
Enrique García Velloso ..... pág. 220
El primer estreno ..... pág. 221
Gabino el mayoral ..... pág. 222
Producción fabulosa ..... pág. 224

Evocaciones históricas ..... pág. 226
Pedro E. Pico ..... pág. 228
Personalidad ..... pág. 229
La etapa pampeana ..... pág. 229
La novia de los forasteros ..... pág. 231
Actividad permanente ..... pág. 232
Las rayas de una cruz ..... pág. 234
Resumiendo ..... pág. 235
Julio Sánchez Gardel ..... pág. 235
Primer estreno ..... pág. 237
Los distintos períodos ..... pág. 239
El costumbrismo provinciano ..... pág. 239
Los períodos restantes ..... pág. 240
El silencio de los últimos años ..... pág. 241
Conclusión ..... pág. 242

> anexos capítulo 8 ..... pág. 244
a - Cronología de las obras dramáticas de Enrique García Velloso ..... pág. 244
b - Ni dramático ni cómico. Y lo uno y lo otro ..... pág. 249
c - Cronología de los estrenos de Pedro E. Pico ..... pág. 250
d - Gregorio de Laferrère y Pedro E. Pico ..... pág. 253
e - Cronología de las obras dramáticas de Julio Sánchez Gardel ..... pág. 254
f - Julio Sánchez Gardel ..... pág. 255
g - La crítica de la época ..... pág. 255
h - Juan Pablo Echagüe ..... pág. 256
i - Joaquín de Vedia ..... pág. 256
j - Asociación Argentina de Actores ..... pág. 257

> Francisco Defilippis Novoa o la vanguardia capítulo 9 ..... pág. 259

La etapa ..... pág. 261
Imagen de Francisco Defilippis Novoa ..... pág. 263
Obras iniciales ..... pág. 265
Por fin en Buenos Aires ..... pág. 266
Realismo romántico ..... pág. 267
El nuevo teatro ..... pág. 268
Última etapa creadora ..... pág. 271
He visto a Dios ..... pág. 273
Después del fallecimiento ..... pág. 275
Obras en colaboración ..... pág. 276

En nuestra pantalla muda ..... pág. 276
Valoración del teatro de Francisco Defilippis Novoa ..... pág. 276

> anexos capítulo 9 ..... pág. 279
a - Nuestras primeras obras ..... pág. 279
b - Prólogo de *María la tonta* ..... pág. 281
c - José González Castillo ..... pág. 281
d - *He visto a Dios*, según el autor ..... pág. 283
e - Los intérpretes de Francisco Defilippis Novoa ..... pág. 284
f - Gloria Ferrandiz ..... pág. 285
g - Reportaje a Francisco Defilippis Novoa ..... pág. 286
h - Alejandro E. Berruti y *Madre tierra* ..... pág. 290
i - Cronología de las obras de Francisco Defilippis Novoa ..... pág. 292

> Armando Discépolo o el "grotesco criollo"
capítulo 10 ..... pág. 295

Imagen ..... pág. 297
Etapa ..... pág. 299
Tiempo ..... pág. 300
Consecuencias ..... pág. 301
Documentos escénicos ..... pág. 302
Ámbitos y prototipos ..... pág. 303
La otra parte ..... pág. 304
Clasificación de las obras ..... pág. 305
El primer núcleo ..... pág. 306
Núcleo b) ..... pág. 307
Núcleo c) ..... pág. 308
Lo "grottesco" ..... pág. 309
El "grotesco", especie teatral ..... pág. 309
El "grotesco criollo" ..... pág. 310
Los "grotescos criollos" de Armando Discépolo ..... pág. 313
Mateo ..... pág. 314
El organito ..... pág. 316
Stéfano ..... pág. 317
Cremona ..... pág. 319
Relojero ..... pág. 321

> anexos capítulo 10 ..... pág. 322
a - Lo grotesco ..... pág. 322
b - Pablo Podestá ..... pág. 323

c - Teatro Cervantes ..... pág. 325
d - Enrique Santos Discépolo ..... pág. 326
e - Cronología teatral de Armando Discépolo ..... pág. 328
f - Cronología teatral de Enrique Santos Discépolo
(original y en colaboración) ..... pág. 330

> Samuel Eichelbaum o la introspección
capítulo 11 ..... pág. 333

El tercero ..... pág. 335
Imagen y personalidad ..... pág. 336
Trayecto ..... pág. 337
Existencial ..... pág. 339
Iniciación formal ..... pág. 339
La mala sed ..... pág. 340
Inquietudes ..... pág. 341
Nuevos testimonios ..... pág. 344
Personajes singulares ..... pág. 346
Soledad es tu nombre ..... pág. 348
Seres echelbaumianos ..... pág. 350
Un guapo del 900 ..... pág. 352
Pájaro de barro ..... pág. 353
Otros personajes ..... pág. 354
Dos brasas ..... pág. 355
Subsuelo ..... pág. 357
Final ..... pág. 358

> anexos capítulo 11 ..... pág. 360
a - Acerca de Samuel Eichelbaum ..... pág. 360
b - Intérpretes principales de Samuel Eichelbaum ..... pág. 361
c - Publicaciones de obras de autores nacionales ..... pág. 363
d - Rodolfo González Pacheco ..... pág. 365
e - Cronología de las obras de Samuel Eichelbaum ..... pág. 367

> Bernardo Canal Feijóo y su dramática trascendente
capítulo 12 ..... pág. 371

Crisis de comercialización ..... pág. 373
A partir de los años 30 ..... pág. 374

NEA ..... pág. 375
La Comedia Nacional Argentina ..... pág. 375
Teatro Municipal de la Ciudad de Buenos Aires ..... pág. 377
Imagen y personalidad ..... pág. 378
Poeta e indagador ..... pág. 379
Hacia las raíces de la nacionalidad ..... pág. 380
La teoría dramática ..... pág. 381
El tragediógrafo ..... pág. 383
Pasión y muerte de Silverio Leguizamón ..... pág. 384
Ámbito, conflicto, protagonista ..... pág. 385
Travesía del mito ..... pág. 386
Ediciones de la obra ..... pág. 388
Estreno de la obra ..... pág. 389
Los casos de Juan ..... pág. 391
La insurrección de Tupac Amaru ..... pág. 392
Tungasuka ..... pág. 392
Sintetizando ..... pág. 395

> anexos capítulo 12 ..... pág. 397
a - Edmundo Guibourg –*Don Pucho*– ..... pág. 397
b - Vicente Martínez Cuitiño y el teatro de vanguardia ..... pág. 399
c - Antonio Cunill Cabanellas, director y maestro de intérpretes ..... pág. 402
d - Cronología de ediciones y estrenos de las producciones dramáticas de Bernardo Canal Feijóo ..... pág. 404
e - Enrique Gustavino y su farsa moderna ..... pág. 404

> los poetas en el teatro
capítulo 13 ..... pág. 407

Poetas criollos en el teatro de la Colonia ..... pág. 409
Poetas en el teatro de la emancipación ..... pág. 412
A partir de los años veinte ..... pág. 415
Época de Rosas ..... pág. 416
Después de Caseros ..... pág. 417
A partir del nuevo siglo ..... pág. 418
Poetas en el teatro más popular ..... pág. 421
Poetas en la escena libre ..... pág. 421
Otros poetas ..... pág. 423
Ricardo Rojas y *Ollantay* ..... pág. 424
Conrado Nalé Roxlo y *La cola de la sirena* ..... pág. 426
Vicente Barbieri y *Facundo en la Ciudadela* ..... pág. 428

César Tiempo y *Pan criollo* ..... pág. 430
Juan Oscar Ponferrada y *El carnaval del diablo* ..... pág. 433
Colofón ..... pág. 435

> anexos capítulo 13 ..... pág. 437
a - Sobre poesía ..... pág. 437
b - Poesía y drama ..... pág. 437
c - Ollantay, personaje del mito andino ..... pág. 438
d - La leyenda de Ollantay ..... pág. 439
e - Fragmento del prólogo de *Facundo en la Ciudadela* ..... pág. 440
f - Fragmento del prólogo de *El carnaval del diablo* ..... pág. 441

> el teatro independiente (I)
capítulo 14 ..... pág. 445

La época ..... pág. 447
Boedo y Florida ..... pág. 448
Las experiencias europeas ..... pág. 449
Teatro libre ..... pág. 450
TEA llega a escena ..... pág. 451
Otros datos que importan ..... pág. 452
Teatro del Pueblo ..... pág. 453
Años iniciales ..... pág. 454
La etapa más brillante ..... pág. 455
El ciclo final ..... pág. 457
Ampliando la brecha ..... pág. 458
Teatro Juan B. Justo ..... pág. 461
Teatro Popular José González Castillo ..... pág. 464
Teatro Íntimo de La Peña ..... pág. 464
Nuevos elencos libres ..... pág. 465
Tinglado Libre Teatro ..... pág. 466
Más conjuntos barriales ..... pág. 467
Teatro La Máscara ..... pág. 468
Un alto ..... pág. 471
Roberto Arlt, renovador dramático ..... pág. 472
Leónidas Barletta, el fundador ..... pág. 475

> anexos capítulo 14 ..... pág. 479
a - El hombre de la campana ..... pág. 479
b - Pablo Palant ..... pág. 480
c - Aurelio Ferretti ..... pág. 482
d - El teatro de Roberto Arlt ..... pág. 485

> el teatro independiente (II)
capítulo 15 ..... pág. 487

Reubicación ..... pág. 489
La etapa ..... pág. 490
Otra vez La Máscara ..... pág. 491
Elencos y particularidades ..... pág. 492
Nuevo Teatro ..... pág. 493
IAM (Instituto de Arte Moderno) ..... pág. 496
OLAT (Organización Latinoamericana de Teatro) ..... pág. 497
Fray Mocho ..... pág. 498
Los Independientes ..... pág. 500
La FATI y la UCTI ..... pág. 502
Independientes profesionales ..... pág. 503
Certamen nacional ..... pág. 505
Desfile de teatros independientes ..... pág. 506
Festejos por los 25 años ..... pág. 507
Homenaje a los pioneros ..... pág. 508
Muestra nacional ..... pág. 508
La nueva etapa autoral ..... pág. 509
Carlos Gorostiza ..... pág. 512
Agustín Cuzzani ..... pág. 514
Osvaldo Dragún ..... pág. 516
Andrés Lizarraga ..... pág. 518
Segundo cierre provisorio ..... pág. 519

> anexos capítulo 15 ..... pág. 521
a - Aficionados ..... pág. 521
b - Nace una designación ..... pág. 521
c - Sacando de error ..... pág. 522
d - Los primeros diez años de Nuevo Teatro ..... pág. 524
e - Sobre la profesionalización ..... pág. 525

> el teatro independiente (III)
capítulo 16 ..... pág. 529

La séptima década ..... pág. 531
Desintegración del movimiento ..... pág. 532
El "esperpento" de Juan Carlos Ghiano ..... pág. 535
Nuevos autores ..... pág. 537
Ricardo Halac y el nuevo realismo ..... pág. 540
Roberto M. Cossa y el intimismo ..... pág. 542

Sergio de Cecco y el traslado de un mito ..... pág. 544
Experimentación y ruptura ..... pág. 546
En nuestro medio ..... pág. 547
Eduardo Pavlovsky y la vanguardia ..... pág. 549
Griselda Gambaro y el absurdo ..... pág. 551
Ricardo Monti y el juego de los símbolos ..... pág. 553
Conclusiones ..... pág. 554

> anexos capítulo 16 ..... pág. 556
a - Hablan los protagonistas ..... pág. 556
b - El teatro independiente en el interior del país ..... pág. 559

> cierre de un ciclo
capítulo 17 ..... pág. 563

Entrando en la materia ..... pág. 565
Nuestra "metáfora teatral" ..... pág. 567
El costumbrismo como constante ..... pág. 571
Costumbrismo urbano ..... pág. 573
Más autores y obras ..... pág. 574
Cecilio Madanes y el teatro Caminito ..... pág. 575
Nuevas organizaciones teatrales ..... pág. 577
Giras oficiales ..... pág. 579
Escuela Nacional de Arte Dramático ..... pág. 579
Día del Teatro Nacional ..... pág. 580
Teatro Abierto ..... pág. 580

> anexos capítulo 17 ..... pág. 585
a - Ayer nomás (1968) ..... pág. 585
b - Salas teatrales ..... pág. 586
c - Espectadores ..... pág. 586
d - Para ir orientándonos ..... pág. 587
e - El autor nacional en los años 70 ..... pág. 587
f - Raboneros unidos... y mucho más ..... pág. 588
g - Autoridades ..... pág. 589
h - Carta abierta a un actor argentino ..... pág. 593
i - En la actualidad ..... pág. 594
j - Publicaciones teatrales ..... pág. 595

> bibliografía ..... pág. 601

- narradores y dramaturgos
  Juan José Saer, Mauricio Kartun
  Ricardo Piglia, Ricardo Monti
  Andrés Rivera, Roberto Cossa

  En coedición con la Universidad Nacional del Litoral

- el teatro, ¡qué pasión!
  de Pedro Asquini
  Prólogo: Eduardo Pavlovsky

  En coedición con la Universidad Nacional del Litoral

- obras breves
  Incluye textos de Viviana Holz, Beatriz Mosquera, Eduardo Rivetto, Ariel Barchilón, Lauro Campos, Carlos Carrique, Santiago Serrano, Mario Costello, Patricia Suárez, Susana Torres Molina, Jorge Rafael Otegui y Ricardo Thierry Calderón de la Barca

- de escénicas y partidas
  de Alejandro Finzi
  Prólogo del autor

- teatro (3 tomos)
  Obras completas de Alberto Adellach

  Prólogos: Esteban Creste (Tomo I), Rubens Correa (Tomo II) y Elio Gallipoli (Tomo III)

- las piedras jugosas
  Aproximación al teatro de Paco Giménez
  de José Luis Valenzuela
  Prólogos: Jorge Dubatti y Cipriano Argüello Pitt

- siete autores (la nueva generación)
  Prólogo: María de los Ángeles González
  Incluye obras de Maximiliano de la Puente, Alberto Rojas Apel, María Laura Fernández, Andrés Binetti, Agustín Martínez, Leonel Giacometto y Santiago Gobernori

- dramaturgia y escuela 1
  Prólogo: Graciela González de Díaz Araujo
  Antóloga: Gabriela Lerga
  Pedagogas: Gabriela Lerga y Ester Trozzo

- dramaturgia y escuela 2
  Prólogo: Jorge Ricci y Mabel Manzotti
  Textos de Ester Trozzo, Sandra Vigianni, Luis Sampedro

- didáctica del teatro 1
  Coordinación: Ester Trozzo, Luis Sampedro
  Colaboración: Sara Torres
  Prólogo: Olga Medaura

- didáctica del teatro 2
  Prólogo: Alejandra Boero

- teatro del actor II
  de Norman Briski
  Prólogo: Eduardo Pavlovsky

- dramaturgia en banda
  Coordinación pedagógica: Mauricio Kartun
  Prólogo: Pablo Bontá
  Incluye textos de Hernán Costa, Mariano Pensotti, Hernando Tejedor, Pablo Novak, José Montero, Ariel Barchilón, Marías Feldman y Fernanda García Lao

- personalidades, personajes y temas del teatro argentino (2 tomos)
  de Luis Ordaz
  Prólogo: Jorge Dubatti y Ernesto Schoo (Tomo I) - José María Paolantonio (Tomo II)

- manual de juegos y ejercicios teatrales
  de Jorge Holovatuck y Débora Astrosky
  Segunda edición, corregida y actualizada
  Prólogo: Raúl Serrano

- antología breve del teatro para títeres
  de Rafael Curci
  Prólogo: Nora Lía Sormani

- teatro para jóvenes
  de Patricia Zangaro

- antología teatral para niños y adolescentes
  Prólogo: Juan Garff
  Incluye textos de Hugo Álvarez, María Inés Falconi, Los Susodichos, Hugo Midón, M. Rosa Pfeiffer, Lidia Grosso, Héctor Presa, Silvina Reinaudi y Luis Tenewicki

- nueva dramaturgia latinoamericana
  Prólogo: Carlos Pacheco
  Incluye textos de Luis Cano (Argentina), Gonzalo Marull (Argentina), Marcos Damaceno (Brasil), Lucila de la Maza (Chile), Victor Viviescas (Colombia), Amado del Pino (Cuba), Ángel Norzagaray (México), Jaime Nieto (Perú) y Sergio Blanco (Uruguay)

- teatro/6
  Obras ganadoras del 6º Concurso Nacional de Obras de Teatro
  Incluye obras de Karina Androvich, Patricia Suárez, Luisa Peluffo, Lucía Laragione, Julio Molina y Marcelo Pitrola.

- becas de creación
  Incluye textos de Mauricio Kartun, Luis Cano y Jorge Accame.

- historia de la actividad teatral en la provincia de corrientes
  de Marcelo Daniel Fernández
  Prólogo: Ángel Quintela

- la luz en el teatro manual de iluminación
  de Eli Sirlin
  Prólogo de la autora

- diccionario de autores teatrales argentinos 1950-2000 (2 tomos)
  de Perla Zayas de Lima

- laboratorio de producción teatral 1
  Técnicas de gestión y producción aplicadas a proyectos alternativos
  de Gustavo Schraier
  Prólogo: Alejandro Tantanián

- hacia un teatro esencial
  Dramaturgia de Carlos María Alsina
  Prólogo: Rosa Ávila

- teatro ausente
  Cuatro obras de Arístides Vargas
  Prólogo: Elena Francés Herrero

- el teatro con recetas
  de María Rosa Finchelman
  Prólogo: Mabel Brizuela
  Presentación: Jorge Arán

- teatro de identidad popular
  En los géneros sainete rural, circo criollo y radioteatro argentino
  de Manuel Maccarini

- caja de resonancia y búsqueda de la propia escritura
  Textos teatrales de Rafael Monti

- teatro, títeres y pantomima
  de Sarah Bianchi
  Prólogo: Ruth Mehl

- por una crítica deseante de quién/para quién/qué/cómo
  de Federico Irazábal
  Prólogo del autor

- antología de obras de teatro argentino -desde sus orígenes a la actualidad- tomo I (1800-1814)
  Sainetes urbanos y gauchescos
  Selección y Prólogo: Beatriz Seibel
  Presentación: Raúl Brambilla

- teatro/7
  Obras ganadoras del 7º Concurso Nacional de Obras de Teatro
  Incluye obras de Agustina Muñoz, Luis Cano, Silvina López Medín, Agustina Gatto, Horacio Roca y Roxana Aramburú

- la carnicería argentina
  Incluye textos de Carolina Balbi, Mariana Chaud, Ariel Farace, Laura Fernández, Santiago Gobernori, Julio Molina y Susana Villalba

- saulo benavente, ensayo biográfico
  de Cora Roca
  Prólogo: Carlos Gorostiza

- del teatro de humor al grotesco
  Obras de Carlos Pais
  Prólogo: Roberto Cossa

- teatro/9
  Obras ganadoras del 9º Concurso Nacional de Obras de Teatro
  Incluye textos de Patricia Suárez y M. Rosa Pfeiffer, Agustina Gatto, Joaquín Bonet, Christian Godoy, Andrés Rapoport y Amalia Montaño

- antología de obras de teatro argentino -desde sus orígenes a la actualidad- tomo II (1814-1824)
  Obras de la Independencia
  Selección y Prólogo: Beatriz Seibel

- nueva dramaturgia argentina
  Incluye textos de Gonzalo Marull, Ariel Dávila (Córdoba), Sacha Barrera Oro (Mendoza), Juan Carlos Carta, Ariel Sampaolesi (San Juan), Martín Giner, Guillermo Santillán (Tucumán), Leonel Giacometto, Diego Ferrero (Santa Fe) y Daniel Sasovsky (Chaco)

- antología de obras de teatro argentino -desde sus orígenes a la actualidad- tomo III (1839-1842)
  Obras de la Confederación y emigrados
  Selección y Prólogo: Beatriz Seibel

- dos escritoras y un mandato
  de Susana Tampieri y María Elvira Maure de Segovia
  Prólogo: Beatriz Salas

- 40 años de teatro salteño (1936-1976). Antología
  Selección y estudios críticos:
  Marcela Beatriz Sosa y Graciela Balestrino

- las múltiples caras del actor
  de Cristina Moreira
  Palabras de bienvenida: Ricardo Monti
  Presentación: Alejandro Cruz
  Testimonio: Claudio Gallardou

- la valija
  de Julio Mauricio
  Coedición con Argentores
  Prólogo: Lucía Laragione y Rafael Bruza

- el gran deschave
  de Armando Chulak y Sergio De Cecco
  Coedición con Argentores
  Prólogo: Lucía Laragione y Rafael Bruza

- una libra de carne
  de Agustín Cuzzani
  Coedición con Argentores
  Prólogo: Lucía Laragione y Rafael Bruza

- antología de obras de teatro argentino -desde sus orígenes a la actualidad- tomo IV (1860-1877)
  Obras de la Organización Nacional
  Selección y Prólogo: Beatriz Seibel

- referentes y fundamentos. hacia una didáctica del teatro con adultos I
  de Luis Sampedro

- una de culpas
  de Oscar Lesa
  Coedición con Argentores

- desesperando
  de Juan Carlos Moisés
  Coedición con Argentores

- almas fatales, melodrama patrio
  de Juan Hessel
  Coedición con Argentores

- antología de obras de teatro argentino -desde sus orígenes a la actualidad- tomo V (1885-1899)
  Obras de la Nación Moderna
  Selección y Prólogo: Beatriz Seibel

- técnica vocal del actor
  Guía práctica de ejercicios -parte 1-
  de Carlos Demartino

- el teatro, el cuerpo y el ritual
  de María del Carmen Sanchez

- tincunacu. teatralidad y celebración popular en el noroeste argentino
  de Cecilia Hopkins

- teatro/10
  Obras ganadoras del 10º Concurso Nacional de Obras de Teatro
  Incluye textos de Mariano Cossa y Gabriel Pasquini, Enrique Papatino, Lauro Campos, Sebastián Pons, Gustavo Monteros, Erika Halvorsen y Andrés Rapoport.

- la risa de las piedras
  de José Luis Valenzuela
  Prólogo: Guillermo Heras

- concurso nacional de ensayos teatrales alfredo de la guardia
  Textos de: María Natacha Koss, Gabriel Fernández Chapo y Alicia Aisemberg

- rebeldes exquisitos
  Conversaciones con Alberto Ure, Griselda Gambaro y Cristina Banegas
  de José Tcherkaski

- ponete el antifaz
  (escritos, dichos y entrevistas)
  de Alberto Ure
  Compilación: Cristina Banegas

- antología de teatro latinoamericano - 1950-2007
  De Lola Proaño y Gustavo Geirola (3 tomos)

- dramaturgos argentinos en el exterior
  Incluye obras de J. D. Botto, C. Brie, C. Castrillo, S. Cook, R. García, I. Krugli, L. Thénon, A. Vargas y B. Visnevetsky.
  Compilación: Ana Seoane

- el universo mítico de los argentinos en escena
  de Perla Zayas de Lima (2 tomos)

- air liquid
  de Soledad González
  Coedición con Argentores

- un amor de Chajarí
  de Alfredo Ramos
  Coedición con Argentores

- un tal Pablo
  de Marcelo Marán
  Coedición con Argentores

- casanimal
  de María Rosa Pfeiffer
  Coedición con Argentores

- las obreras
  de María Elena Sardi
  Coedición con Argentores

- molino rojo
  de Alejandro Finzi
  Coedición con Argentores

historia del teatro en el río de la plata

Se terminó de imprimir en
Talleres Gráficos DEL s.r.l.
E. Fernández 271/75, Tel.: 4222-2121
Avellaneda, Buenos Aires.
en el mes de Marzo de 2011

historia del teatro en el Río de la Plata



Luis Ordaz nació en Barcelona en 1912 y falleció en Buenos Aires en 2004. Es considerado un referente insoslayable del campo teatral argentino, cuya historiografía contribuyó a fundar. Ordaz acompañó al movimiento del Teatro Independiente con varias piezas dramáticas y luego desde la teoría. Entre sus publicaciones se destacan *El teatro en el Río de La Plata* (1946); *El hombre de campo en nuestro teatro* (1953), *Florencio Sánchez* (1972), *Las máscaras dramáticas de Roberto Arlt* (1987), *El tango en la escena nacional* (1997), *El teatro y la radio en Las Dos Carátulas* (1998) y *Personalidades, personajes y temas del teatro argentino* (2005). Su *Historia del teatro en el Río de la Plata* (1999), relanzada en la presente edición, compila los fascículos de la Enciclopedia del Teatro del Centro Editor de América Latina, colección que dirigió a partir de 1968. Ordaz desarrolló durante más de medio siglo una intensa actividad que incluyó la docencia en la Escuela de Arte Dramático de Buenos Aires, participó en proyectos como la revista *Talía y el Semanario Teatral del Aire* (Radio Municipal). Presidió la Asociación de Críticos Investigadores Teatrales de la Argentina. Obtuvo numerosos reconocimientos, entre ellos los premios Pepino 88, Molière, Ollantay, María Guerrero, Leónidas Barletta, Fondo Nacional de las Artes, Armando Discépolo y Kónex.

Ejemplar de distribución gratuita - Prohibida su venta

inteatro
EDITORIAL