

personalidades,
personajes y
temas del
teatro argentino

Tomo 1

Siete autores

Teatro. – 1ª ed.- Buenos Aires: Instituto Nacional del Teatro, 2004.
v. 1; 400 p.; 22x15 cm.

ISBN N° 987-9433-21-1

1. Teatro Argentino. I. Título

CDD A862

CONSEJO EDITORIAL

- > Graciela González de Díaz Araujo
- > Claudia Isabel Bonini
- > Francisco Jorge Arán
- > Mario Rolla
- > Carlos Pacheco

STAFF EDITORIAL

- > Carlos Pacheco
- > Raquel Weksler
- > Elena del Yerro (*Corrección*)
- > Mariana Rovito (*Diseño interior y de tapa*)
- > Grillo Ortiz (*Ilustración*)

© Inteatro, editorial del Instituto Nacional del Teatro

ISBN: 987-9433-21-1

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, abril de 2005.
Primera edición: 1.500 ejemplares

*Al profesor Ricardo Rojas,
al profesor José María Monner Sans,
al maestro don Edmundo Guibourg,
quienes, desde distintos planos coincidentes
(por sapiencia, agudo sentido crítico y conducta),
me incitaron a transitar, profundizar y registrar
los tramos que componen la apasionante historia
del teatro argentino.
Con mi reconocimiento vivo y permanente, y el mayor respeto.
A Elena, siempre.*

L. O.

Escena de El organito de Armando y Enrique Santos Discépolo, presentada en el Teatro Municipal General San Martín, de la ciudad de Buenos Aires, en 1980, con dirección de Salvador Santángelo, y el protagonista a cargo de Fernando Labat, acompañado por Niní Gambier, Mario Alarcón, Hugo Soto, Leopoldo Verona, Antonio Hugo, Adriana Filmus.

> texto (prólogo)

de Jose María Paolantonio

En 1999 le propuse a Luis Ordaz componer una bibliografía de todos sus escritos: históricos, críticos, dramaturgicos. Con su cautela y humildad característicos, Luis se resistió a la idea: “¡Pero quién soy yo para que se haga una bibliografía de mis papeles!”, le escuché decir una y otra vez ante mi insistencia y el fervoroso entusiasmo de su esposa Elena. Finalmente, lo convencimos. Una tarde de invierno me invitaron a merendar en su casa del barrio de Floresta y comenzamos el inventario de los textos de toda una vida, casi setenta años de producción (su primer drama es de 1932, el inicio de su obra crítica data de 1934).

Pero la tarea fue sencilla, porque el trabajo ya estaba hecho desde el principio por Elena, quien amorosamente tenía ordenadas *desde siempre* cada una de las páginas de Luis. Elena y Luis: nunca conocí una pareja de enamorados tan perfecta. Si algún día se publica esa bibliografía –ojalá que suceda, su utilidad será enorme–, llevará la firma de Elena, su natural y auténtica autora.

Aquella tarde, luego de hacer el inventario de los libros, Elena trajo dos grandes cajas con decenas de publicaciones: revistas, páginas de diarios, separatas, fotocopias de ensayos en libros, artículos varios, textos inéditos de conferencias. Estaban ante mis ojos, ordenados minuciosamente por Elena, todos los artículos que don Luis había dado a conocer, sobre los más diversos temas de teatro nacional –desde la teatralidad de la fundación de Buenos Aires a la obra de Roberto Arlt y Roberto Cossa–, durante toda su carrera y nunca habían sido recogidos en sus libros. Y allí surgió la idea: “Elena, Luis, ¿cómo pueden seguir dispersos estos trabajos? Hay que publicar un volumen con todos estos materiales”. Nuevamente la resistencia de Luis: “¿Les parece, valdrá la pena?”. ¡Por favor! Esas dos cajas eran un tesoro.

Así nació *Personas, personajes y temas de teatro argentino*, dos enormes carpetas de casi ochocientas páginas, que en sucesivas reuniones fueron tomando forma, luego de la decisión de ordenar los materiales según una cronología temática.

La emoción de ver publicadas estas páginas es muy grande. Luis ya no está con nosotros, pero sigue presente. En cada texto suyo que leemos, en el recuerdo de sus consejos y advertencias, en cada línea que escribimos. La edición del voluminoso *Personas, personajes y temas del teatro argentino*, es el mejor tributo que el Instituto Nacional de Teatro puede brindarle a don Luis. Un ejercicio de memoria y de respeto. Hasta siempre, querido Luis, maestro. Te seguimos leyendo.

En los capítulos I y II, quedan notificadas las intencionalidades perseguidas en cada caso, y sus motivaciones.

A partir del capítulo III, inclusive, los escritos que integran el volumen parten de una selección de materiales, conocidos oportunamente y acumulados en etapas muy diversas, que superan las seis últimas décadas. La primera nota, dedicada a la actividad del Teatro del Pueblo, data de 1934, y la más reciente alude a la conmemoración del medio siglo en el aire del programa *Las dos carátulas*, de Radio Nacional, celebrado oficialmente el 17 de julio del año 2000.

Se trata de una selección muy ajustada de conferencias, cursillos, charlas, entrevistas, prólogos, audiciones radiales, programas, celebraciones, homenajes, notas y estudios, aparecidos en publicaciones nacionales y extranjeras, figurando en la carátula de cada entrega su procedencia y la fecha en que se dio a conocer.

He dispuesto los trabajos dentro de un panorama con amplia visión histórica, para que el lector interesado pueda ubicarse y relacionarse debidamente con los distintos temas, de la manera más fácil y directa. Ése ha sido el propósito.

L. O.

> capítulo I
medallón histórico

**La primera representación teatral
que conoció Buenos Aires**

- . El real de don Pedro
- . Don Juan de Garay
- . Testimonio gráfico
- . Colofón con ritmo de habanera

Fundación de Buenos Aires, según el pintor Moreno Carbonero.

. El real de Don pedro

Allá por 1536, el propósito fundacional debió ocupar y preocupar a don Pedro de Mendoza, hombre del Renacimiento occidental, que había llegado desde el otro lado del océano. Pero el

(Salto)

su cuerpo y su alma. En medio del mar-océano quedaron para siempre los fuertes poderes, las grandes ambiciones y los altos sueños de don Pedro de Mendoza.

. Don Juan de Garay

Hubo que aguardar 44 años, hasta 1580, la presentación y representación del gran acto oficial, que estaría a cargo de un hombre que, aunque venido como don Pedro del otro lado del océano, hacía 30 años que vivía en tierras americanas. El vizcaíno Juan de Garay tenía por entonces 45 años y llevaba cumplidas ya, en el norte inmediato, importantes misiones militares de posesión y dominio para la lejana Corona.

Varios días después de su llegada, al frente del numeroso elenco de segundones y extras con coloridas vestimentas de época y escoltado por un pendón y una bandera reales, subió hacia la Plaza de Armas, llamada Mayor (hoy Plaza de Mayo), en donde los utileros habían plantado el vigoroso tronco de árbol que simbolizaba el “rollo de la Justicia”.

Una vez ocupado el escenario circular, que lo era, don Juan se colocó a la vera del rollo y realizó el accionar que luego recogerá el acta. Allí se expresa que Garay, en su tarea de actor principal, desenfundó su espada con destreza, dio varios mandobles al aire, cortó algunas briznas de hierbas y, con su voz engolada preguntó si había alguien que se opusiera al acto, y “... como *naide* se opuso”, fundó la ciudad de Buenos Aires. Así consta. Si bien no cayó el telón final, fue porque el espectáculo se realizaba, como en los anfiteatros clásicos griegos, a cielo abierto.

. Testimonio gráfico

Al no existir por entonces fotógrafos ni camarógrafos de televisión que tomaran nota del suceso, hubo que esperar a que el artista plástico Moreno Carbonero creara el cuadro monumental que se exhibe en la Sala Principal de la Casa de Gobierno, de la actual Ciudad Autónoma de Buenos Aires. En él se observa que, además de los numerosos integrantes del elenco de Garay, asoman varios aborígenes. En neto primer plano aparece el rostro de uno de ellos que asiste atónito y sorprendido al ritual y, lógicamente, no entiende de qué se trata. Era, nada menos, el primer espectáculo teatral que se ofrecía en la recién fundada ciudad de los Buenos Aires.

. Colofón con ritmo de habanera

¡Ay! Si te viera Garay, si te ve,
lo bonita que estás,
de orgulloso nomás,
él te funda otra vez.

En el bello hondo decir y entonar de Eladia Blázquez.

> capítulo II

1. Todo empezó con la etapa inmigratoria

- . “Buenos Aires, la reina del Plata...”
- . El nuevo ámbito y su tiempo
- . Los *agregaos al país*
- . El aluvión inmigratorio
- . *Hacer l'América*

2. Buenos Aires y su entorno

- . Los dominios del indio
- . Del campo gaucho al campo gringo
- . La metrópoli
- . El conventillo ciudadano y el arrabal

Visión de Buenos Aires en 1823

(Se trata de los dos tramos iniciales de un trabajo comenzado hacia 1970, en el cual iba a ocuparme de una época de la ciudad porteña de Buenos Aires, específicamente al ciclo inmigratorio, y quedó sin continuidad. Los principales elementos sirvieron para armar otro texto, enfocado de distinta manera, que publicó Editores de América Latina de Buenos Aires, en 1977, con el título de *Tiempos de sainete y tango*).

. “Buenos Aires, la reina del Plata...”

La primera estrofa de un tango nostálgico y muy popular, letra de Manuel Romero y música del maestro Manuel Jovés, facilita, de entrada nomás, la ubicación en el tema al compás cadencioso del 2 x 4. Se llama *Buenos Aires* y se popularizó durante la interpretación de *El tango de París*, sainete del nombrado Romero, escrito en colaboración con Alberto T. Weisbach, otro exitoso autor del género, que se estrenó en 1923. Ya están unidos, pues, en pleno escenario, el sainete y el tango, encarnados en un personaje que añora la lejana Buenos Aires..., desde París. El hecho añade un nuevo ingrediente que habré de retomar en su debido momento. Por ahora baste lo enunciado para situarnos en el espacio –Buenos Aires, claro está–, aunque no, todavía, en el tiempo y en el clima precisos.

Nos encontramos casi a mediados de la tercera década del siglo XX y es como si el barrilete se desprendiera recién de nuestras manos y nos incitara, con sus tironeos, a que larguemos apresuradamente el piolín que necesita para, aprovechando el viento propicio, remontarse en procura de un alto y remoto cielo porteño.

Ese cielo que, a la distancia, tal vez, entrevieron el sevillano Juan Díaz de Solís, quien en 1516 dio el nombre Mar Dulce a las aguas del golfo en el que creía se hallaban sus naos; el portugués Hernando de Magallanes, que explora la costa oriental y surca al que en 1519 se nombra como río de Solís, en homenaje al navegante y, finalmente, el veneciano Sebastián Caboto quien, en procura del Paraná, cruza en 1527 el que era llamado por los portugueses Río de la Plata. Pero es el granadino Pedro de Mendoza, lacerado por su mal corroedor, arisco y terco, quien en febrero de 1536 descubre totalmente y se cobija por primera vez, bajo la amplitud de ese cielo cálido y sereno y, cuando tiene que alejarse cubierto de llagas y mordiendo sus dolores y su rabia, deja marcado a fuego sobre la costa, para siempre, el nombre de una virgen de los navegantes: Santa María del Buen Aire.

Sin embargo, se trata, apenas, del comienzo de la aventura. En 1580 habrá de corresponderle a Juan de Garay, vizcaíno de recia planta, encandilarse ante la luminosidad celeste y brillante de ese mismo cielo, y echar sobre las riberas ya bautizadas, la semilla de una ciudad que, según lo señala y analiza Bernardo Canal Feijóo, en un ensayo muy lúcido y agudo, parece fundada como a contramano de la brega conquistadora del imperio hispánico, en pleno auge. “Parece”, porque hasta entonces, y luego del azaroso y un tanto frustrado intento de Mendoza, las conquistas y afincamientos empiezan a bajar de la parte norte, principalmente, con poblaciones-hitos bien enclavados en carreteras o senderos que sirven para ir adentrándose en regiones que desorientan bastante a los aventureros –por la ausencia de los tesoros tan ambicionados–, y son en verdad ramales del cordón umbilical que las tiene comunicadas y firmemente unidas al virreinato-madre del Perú, o, si es por el oeste, y tras salvar los picos andinos, a la capitania de Chile. Así se fundan Santiago del

Estero (1533), Córdoba (1558) y Tucumán (1568), por una vertiente, y Mendoza (1561) y San Juan (1562), por otra.

Sin embargo, y como bien lo indica el propio Canal Feijóo, Garay retoma el hilo de la que, por ser la de Mendoza, fuera la propuesta inicial para penetrar y asentarse en el Río de la Plata. Como se sabe, el grupo de Mendoza, ya sin el primer adelantado (que intenta retornar a España y muere en 1537 en pleno océano), remonta el Paraná y uno de los oficiales principales, Juan de Salazar, funda Asunción ese mismo año. De esa vertiente primera que había quedado de lado, pero no olvidada por la Conquista, en su descenso funda en 1573 Santa Fe, otro punto clave, y habrá de plantar un hito intermedio al fundarse Corrientes en 1588 que, al decir de un historiador, logra “un apreciable contrapeso a la hegemonía asunceña”.

Importa retornar a la fundación de Santa Fe porque la lleva a cabo un aguerrido y veterano conquistador, el ya citado Juan de Garay, que tiene por entonces algo más de 40, pero ya ha llegado a América cuando aún no contaba los 15. Es el *general* Garay el que, poco tiempo después, se desprende una vez más en bajada, siguiendo el cauce del Paraná, busca escapar al embolsamiento y ahogo de un interior con caminos cuyas terminales son poderosos centros de mando, y desemboca en la orilla apenas hollada, que abre las posibilidades de una nueva entrada a la zona pero, también, facilita la ansiada salida *de* la tierra hacia todos los rumbos. Partiendo de ella sólo hay que cruzar el río que semeja un mar, para volver a reencontrarse con la inmensidad de ese océano Atlántico que, hasta los descubrimientos, mantuvo velado tanto prodigio, tal vez temeroso de que le fueran arrebatados. Como habría de ocurrir.

Juan de Garay cuadrícula sus sueños de conquistador-colonizador en el trazado elemental y exacto del mapa de Trinidad, ciudad que funda en el puerto de Santa María del Buen Aire porque, como lo proclama ante el palo plantado en la Plaza Mayor, que simula ser el rollo de la Justicia, no aparece *naide* que contradiga su decisión. Era el sábado 11 de junio de 1580, día de la Trinidad. Así lo cuenta el acta. Viene a nuestra mente el célebre cuadro de Moreno Carbonero, que reproduce el momento, en donde se ve a Garay en el centro de la escena, espada en mano, tomando posesión de las tierras en el “real nombre de su Majestad”, rodeado por su gente y ante la expectación de algunos indígenas que observan con sorpresa la ceremonia y no logran entender la *representación* que realiza ese ser de voz estentórea y tan extrañamente ataviado. *¿Quién iba a contradecirlo? Naide.*

Con la fundación definitiva de Buenos Aires (pues el nombre del “real” de Mendoza pronto dejó atrás el de Trinidad), Juan de Garay abre una nueva instancia y Colonización de Hispanoamérica, que escapa a nuestro tema específico, aunque posee gran importancia dentro de la materia que nos hemos propuesto desarrollar.

Buenos Aires, al nacer, es todo pampa, y empieza a extenderse por la llanura como una enredadera horizontal, salvaje, poblando cercanías que se van alejando cada vez más y más, mientras que, sofrenada por el río, contempla el vaivén de las aguas terrosas, y comprueba que carece de vereda de enfrente.

Los nuevos pobladores han bajado por el Paraná, desde Asunción y Santa Fe y, bordeando la costa, penetran en la desembocadura tranquila de un riacho. Por la Boca –la Boca del Riachuelo de los Navíos- hacen su entrada los aventureros que habrán de asentarse, un poco a regañadientes, pues sólo piensan en volver: los menos a la Península, por ser españoles; los más a los poblados del norte de donde son oriundos, puesto que la aventura de la Conquista ya ha dado *mancebos de la tierra*.

La situación se repite justo tres siglos después, pero los que llegan entonces no son nombrados conquistadores (aunque lo sean), sino inmigrantes.

1580 y 1880 son dos fechas clave para Buenos Aires. Entre ellas y después de ellas existen muchas otras que sirven para ir recortando la historia de la puerta-puerto y, asimismo, de un país –el de los argentinos–, que se va convirtiendo en Nación.

. Los *agregaos* al país

Ese poeta estupendo que es Leopoldo Marechal pincela con gracia y penetración una acuarela porteña de allá por 1880, en la que intervienen, como protagonistas, un porteño conductor del tranvía a caballos y un repartidor callejero, “robusto hijo de Galicia”, según se aclara. El carromato de este último no abandona las vías, a pesar de los toques de corneta cada vez más imperiosos y del irritado restallar del látigo, que piden paso, porque al *galaico* le es más cómodo rodar así que sobre el desparejo empedrado de la calle. Hasta que el conductor, pinturero y compadrito, se cansa y le grita: “Che, *agregao* al país, hacete a un *laó*”.

Por el agreste tajo del Riachuelo ha seguido pasando mucha agua, y no limpia, por cierto –que habrá de ensuciarse cada vez más por las industrias que se van levantando a su vera y le vierten los desperdicios–, y por la puerta-puerto que es Buenos Aires han ido entrando infinidad de seres de variada procedencia quienes, reforzando el crecimiento propio, han ayudado a convertir el primitivo grupo conquistador y aventurero en una urbe moderna, después de superar la etapa de la Gran Aldea.

Manuel Mujica Láinez ha sorprendido en el cuarto día de su estada, habitando el cuartucho de una casona cuya ventana da a la Iglesia de Monserrat, nada menos que al legendario Judío Errante. Condenado a caminar eternamente por el mundo, en ese 1839 se encuentra de paso por Buenos Aires. No es un inmigrante sino una figura símbolo que reaparece entre nosotros en un tiempo dado, gracias a la fabulación de un exquisito narrador de nuestros días. La realidad, en ocasiones, supera las fabulaciones más absurdas y desborda las fantasías más delirantes. Tan es así que el nacimiento, desarrollo y conformación de Buenos Aires llega a parecernos un tema de ficción, digno del Jorge Luis Borges del *Aleph*, o del Julio Cortázar de *La autopista del sur*. Los interrogantes asoman: ¿cómo puede transformarse una primitiva y sosegada aldea colonial en metrópoli, sin un proyecto y una preparación previos? ¿O Buenos Aires es tal cual, por eso mismo? La historia nacional tratada en profundidad –más allá de los manuales escolares–, ayudaría a ir penetrando en algunos aspectos de la cuestión pero nos apartaría momentáneamente del tema, y no es oportuno.

Lo cierto es que en una ya Capital Federal, que en 1887 tiene una población que no alcanza a los 450.000 habitantes, en el período que se cumple entre 1880 y 1930 los fuertes oleajes de la inmigración sacuden su rada y dejan sobre las estructuras endebles de una ciudad no preparada, más de tres millones y medio de *agregaos* al país. La desproporción es demasiado notoria como para subrayarla. Por eso los remiendos, las superposiciones, la improvisación, tanto en lo exterior sin importancia, como en lo profundo y trascendente, que es más grave.

Muchos de los que arriban con sus paquetes y bultos –especie de caracoles humanos que cargan sobre sí todo lo que poseen, y lo que más les pesa son los sueños–, enfilan hacia el campo agrícola para hundir con premura sus raíces, peligrosamente al aire, en la nueva tierra que bien puede ser “de promisión”, es decir, “la autoprometida”; pero son también muchísimos los que no viajan, y luego de la estada de los cinco días que se les permite permanecer gratis en el Hotel de Inmigrantes, parten con sus *bagayos* y se apeñuzcan en los conventillos ciudadanos o empiezan a superponer y alargar arrabales que, si por el este no pueden pasar más allá de la desigual ribera del río, por el norte, el sur y el oeste, dilatan las orillas formando barriadas que penetran cada vez más en las llanuras de las pampas.

. El aluvión inmigratorio

De muy lejos en el tiempo viene la preocupación por poblar el desierto inmenso que es la Argentina y que posee un suelo y un subsuelo –nadie lo pone en duda–, capaces de proporcionar riquezas incalculables. Se siente la necesidad de poblar aceleradamente las tierras que se dicen vacías, con seres que las trabajen, las colmen de ganado y las hiendan y socaven en busca de los frutos de sus ricas entrañas, a pesar de que se sabe que en Jujuy hay petróleo, y de superior calidad al que se extrae de los pozos de Bakú y Pensilvania.

Se habla mucho de las grandes zonas desiertas, principalmente del centro y sur del país pero, a la vez, crea sobresaltos y temores bien fundados por cierto, la presencia del indígena, y se procura por todos los medios –desde la persuasión y la engañifa, hasta la persecución encarnizada y el aniquilamiento– que se aleje de las tierras que, en realidad, le pertenecen, donde vive a su modo y, es bien sabido, poco tiene que ver con nuestra *civilización*. Se lo ve simplemente como problema grave para un rápido desarrollo económico-social, y no se tiene en cuenta que en él están, tal vez –aunque manejado de otra forma el conflicto– las raíces posibles del futuro ser americano. La *remington* utilizada generosamente se encarga, en vísperas de 1880, de liquidar las últimas raíces y ampliar el desierto –ahora sí–, que se ha logrado de la manera más completa, y los predios pueden ser repartidos, sin temores, entre quienes seguramente no los van a poblar ni a trabajar. Ésa es la causa por la que, desaparecido el aborigen tan temido, en muchas regiones, y no ya sólo del centro y del sur, sigue imperando el desierto y el despoblado. Las tierras aparecen bien demarcadas por el alambrado, pero abandonadas: sin animales que la habiten y la recorran, sin sembradíos, sin haberse penetrado en sus entrañas con el ímpetu y la tenacidad requeridos.

Coincidiendo con la primera campaña contra el indio para conquistar el desierto, cumplida por Martín Rodríguez en 1823, una Comisión Oficial de Inmigración se afana por difundir en los periódicos europeos, los beneficios que obtendrían quienes se decidan a ir a poblar ese lejano país de la parte sur del continente americano, del que se poseen referencias muy vagas, pero se sabe que es sumamente rico y ofrece grandes oportunidades. Más que el nombre de Argentina, que también inquieta, la existencia del puerto de Buenos Aires empieza a desvelar sueños, a despertar codicias, a incitar a la aventura, como escape de la miseria, las desilusiones, las frustraciones, los cansancios cotidianos y propios.

A partir de la batalla de Caseros (1852), las nuevas autoridades, con fervorosa liberalidad y firme denuedo, reaccionan contra el largo período de opresión padecido bajo el gobierno paternalista y feudal de Juan Manuel de Rosas, y se empeñan, por todos los medios, para sacar al país de su marcha cansina, casi colonial, e impulsarlo y ponerlo al nivel del desenvolvimiento socio-cultural de los pueblos más sobresalientes del orbe. Por entonces existen, y el imperio se extiende por muchos años, dos influencias poderosas y decisivas: Francia, en lo artístico-cultural; Inglaterra, en lo socio-económico. Y, como bien lo expresa Gladys Onega: “Ante el anacrónico país feudal, los liberales argentinos sostuvieron una política progresista que coincidía plenamente con las necesidades nacionales y al mismo tiempo con la tendencia expansionista de Europa”. Por eso dichas autoridades se empeñan –ahora en la primera acepción del vocablo–, por resolver los problemas que plantea el desarrollo del país y obtienen el apoyo de grandes capitales, particularmente de origen inglés, que son los que mediante préstamos e inversiones –no siempre lo eran– tienen la garantía de la Nación, toman en sus manos las riendas económicas en las empresas que ofrecen mejores rendimientos y seguridades mayores. Ello ocurre, de inmediato, en los negocios agropecuarios, en la industrialización y comercialización de productos, en los servicios públicos, etcétera. A la Argentina se le ha asignado el papel de granero y potrero del mundo, más exactamente, bajo el dominio inglés, y debe cumplirlo a entera satisfacción de sus mandantes, sin escape posible.

Un historiador de la seriedad de A. J. Pérez Amuchástegui asevera que las *inversiones* de Inglaterra en la República Argentina en 1910 alcanzan la suma de 291.110.000 libras esterlinas, estando valuado el patrimonio nacional todo, según el censo de cuatro años después, en 340.000.000 de libras esterlinas. “De donde para entonces –puntualiza Pérez Amuchástegui, temiendo que no haya sido bien entendido–, el capital británico tenía hipotecada la Argentina en un 85% de su valor”. Lo que hace recordar una expresión del Dr. Julio Herrera y Obes cuando, en 1890, un amigo le pregunta cómo se siente ocupando la primera magistratura de la República Oriental del Uruguay, y él responde con irónica crudeza: “Como el gerente de una gran estancia, cuyo directorio está en Londres”. Es seguramente ante esta situación, que uno de los personajes de Enrique Loncan, en su “Mirador porteño” asegura con mucha sorna que “el mejor negocio que podrían hacer los argentinos era arrendar el país a los ingleses e irse a vivir a Europa”.

El proceso es lento, pero se halla manejado con habilidad y gran astucia. Desde el comienzo reaparecen las urgencias por continuar la conquista del desierto y lograr que las tierras ganadas al indígena sean pobladas por quienes entreguen su esfuerzo –a cambio de trabajo, tranquilidad y seguridad–, y ayuden a conformar, de una vez por todas, la “nueva y gloriosa Nación” que se entona en las estrofas ardorosas del Himno patrio.

Las personalidades más progresistas están convencidas de la necesidad, y encuentran portavoces sinceros, batallantes e insospechables en un maestro como Domingo Faustino Sarmiento y en un luchador infatigable por la libertad, la paz y la justicia como Juan Bautista Alberdi. Sarmiento dice: “El mal que aqueja a la República Argentina es la extensión: el desierto rodea por todas partes y se le insinúa en las entrañas; la soledad, el despoblado sin una habitación humana, son por lo general, los límites incuestionables entre unas y otras provincias”. Alberdi, con quien el sanjuanino mantiene fuertes polémicas, subraya: “¿Qué nombre daréis, qué nombre merece un país compuesto de doscientas mil leguas de territorio y de una población de ochocientos mil habitantes? Un desierto. ¿Qué nombre daréis a la Constitución de ese país? La Constitución de un desierto”. Aún más, el genial tucumano acuña el lema “gobernar es poblar”, que esencializa y expresa, muy bien ceñidas, las preocupaciones de la época. Pero, ¿cómo se cumple el propósito? Ahí empiezan el *empeño* y las distorsiones. Por eso tanto Sarmiento como Alberdi no reaccionan contra las ideas que mantienen vigentes, sino contra la forma inadecuada de llevarlas a cabo. Sarmiento señala con su habitual violencia: “Lo más atrasado de Europa, los campesinos y gente ligera de las ciudades es lo primero que emigra. Véalo en el desembarcadero”. Alberdi, por su parte, que había afirmado que “con cada europeo que viene, nos trae más civilización en sus hábitos, que luego comunica en estos países, que el mejor libro de filosofía”, ahora se encrespa y aclara: “Gobernar es poblar... pero con inmigrantes laboriosos, honestos, inteligentes, civilizados. Subraya: El arte de poblar, no es poblar lo que está poblado sino lo que está desierto”. Y concluye: “Para poblar Quijotania, además de carneros se necesitan salvajes y se traen de Europa”. ¿Qué ha ocurrido, qué ocurre, entonces?

El proceso del desarrollo de nuestra economía posee *ejecutivos* sumamente capaces para defender y multiplicar los intereses –ingleses, claro–, pero falta quien trabaje y rinda de la manera más conveniente. La mano de obra criolla disponible es mínima para que se pueda cumplir un plan tan ambicioso y de semejante envergadura, además, por preconcepción, no se la tiene bien considerada, y todo ello sirve para acelerar el ritmo de la campaña inmigratoria. Se sabe bien que cuantos más brazos disponibles haya, mejor, pues al abundar la oferta, se pueden seleccionar los elementos y, sobre todo, regatear la paga.

El artículo 25 de la Constitución de 1853 invita al inmigrante a venir y le ofrece toda clase de facilidades y garantías. Pero el proceso inmigratorio escapa de las manos oficiales y es manejado por grandes empresas que tienen emisarios muy activos en Europa, quienes atrapan interesados con una técnica más civilizada que la que utilizaron los tratantes de esclavos negros durante la Colonia, pero

igualmente artera e inhumana. Los reclutados se cargan a granel, sin contemplarse las exigencias reales del país y las autoridades, por otra parte, no se preocupan demasiado por lo que ocurre. Por eso Sarmiento y Alberdi se indignan y protestan, al comprobar cómo se llevan a cabo sus teorías sobre la inmigración pobladora. “Roca hace y hará lo que quiera –se irrita Sarmiento–, para eso tiene una República sin ciudadanos, sin opinión pública, educada para la tiranía... –y remata–: Qué chasco nos hemos dado con la inmigración extranjera”.

No todos los inmigrantes son engañados y muchos son los que llegan al puerto de Buenos Aires por elección y decisión propias, que poseen motivaciones diversas y escondidas raíces, aunque, por lo general, los emisarios de las empresas aprovechan las situaciones críticas locales –falta de trabajo, desborde demográfico, persecuciones políticas, el vivir miserable sin alicientes ni perspectivas- y su propaganda no sólo asegura trabajo, lo que puede ser verdad, pues todo está desorganizado y por hacerse, sino, también, que las libras esterlinas –moneda del dominio financiero mundial- se encuentran tiradas entre los adoquines de las calles de Buenos Aires. Así se lo han dicho a Stéfano, personaje que da nombre al doliente grotesco criollo de Armando Discépolo, que se estrena en 1928, y no es más que la réplica escénica de uno de los tantos inmigrantes ilusionados que llegan al país envueltos en el aluvión. De cualquier manera de no tenerse la suerte de encontrar libras esterlinas en medio de la calle, se garantiza una vida fácil y con prosperidad segura. Cada cual podrá retornar a su terruño –Italia, España o Siria–, con los bolsillos colmados y una aureola de aventurero, en el sentido más cabal de la palabra, que lo haga sobresalir entre los suyos, en el medio, en su comunidad. Es una forma de dar cuerda a los sueños ingenuos de quienes no se conforman con sobrevivir, malvivir o están hartos de sentirse maltratados y padecer miseria. Buenos Aires se convierte en la meta posible que irrumpe, de pronto, en medio de la dura brega diaria y en los desvelos nocturnos.

A partir de 1880 los inmigrantes empiezan a llegar en fuertes oleajes, con presiones que ceden ante la primera guerra mundial, y luego se retoman hasta cerrarse idealmente el ciclo –los inmigrantes siguen llegando–, por los años finales de la tercera década de la centuria actual. 1930 es el broche. Ese año el país comienza otra etapa, que alcanza hasta nuestros días.

No todo es especulación y malandraje dentro del proceso inmigratorio. Aún más, en nuestros campos se forman colonias ganaderas y agrícolas serias y ejemplares por lo bien asentadas y organizadas –gringas de Santa Fe, judías en Entre Ríos, galesas en Chubut, japonesas en Buenos Aires, etcétera–, aunque también los proyectos de colonización del interior permitan grandes negocios que llegan al escándalo.

. Hacer l'América

En 1880 se abren de par en par las compuertas, para que no queden destrozadas por el oleaje impetuoso del aluvión inmigratorio. Es la llegada a granel, como han sido cargados, nuevos extranjeros. Pues ya existían antes de esa fecha entre nosotros

y según la época fue cambiando el concepto de extranjería. Para el aborigen, por ejemplo, el español conquistador sería un extranjero –de otro país, extraño–, y para el hispano eran extranjeros todos lo que no habían nacido en España. En la península no existían problemas, pero ya en América empezó el conflicto y por la presencia inevitable de los *mancebos de la tierra* se ven forzados a utilizar expresiones diferenciadoras: el auténtico español es el peninsular, al que se añade, por razones coloniales, el español-americano. Por éste empieza a definirse la nueva estirpe; afirman su planta en América los nombrados mancebos de la tierra, se convierten en *criollos y paisanos nuestros*, quienes, en lo que a la Argentina atañe, van ajustando una geografía propia que inauguran con la Revolución de Mayo de 1810, y la ahondan y consolidan con la Declaración de la Independencia de 1816.

En 1880 se produce la revolución que gana una vez más Buenos Aires al transformarse en Capital Federal de la República y quedar homologada en sus derechos, y se inicia una etapa que de algún modo alcanza o repercute en todo el país; pero lo cierto es que la gran apertura, en todos los órdenes, es para la ciudad-puerto. Los inmigrantes llegan a ella en los compartimientos de última clase de los grandes transatlánticos o en las bodegas de los simples cargueros que retornarán a Europa, unos y otros, repletos de cereales bien seleccionados y carne de calidad especial. Proceden de los puntos más diversos y alejados del orbe. Los italianos particularmente del sur, efectúan la mitad del aporte inmigratorio de la etapa; los españoles de distintas comarcas –gallegos, vascos, andaluces–, contribuyen con una cuarta parte del total, y el resto se halla compuesto por franceses, polacos, sirios, alemanes, “rusos”, como se llamaba a los judíos de cualquier origen, etcétera. Asimismo llegan ingleses –en el *Martín Fierro*, de José Hernández, se nombra a “un inglés zanjador”–, pero, por lo común, les esperan puestos directivos de importancia en las empresas británicas, o bajo su control, que actúan en el país. Cuanto menos, un inglés que se respete servirá de valet a sus aristocráticos connacionales o en las casas de la alta clase porteña.

Todos los que cruzan el océano ansian *hacer l'América*, como se les ha prometido o se han engañado solos, trabajando con justicia y en paz y retornar con libras esterlinas, que es la moneda-patrón imperante, a sus tierras. Empero, luego de muchos días de navegación que se hacen interminables, arriban a un puerto extraño extranjero, en el que la gente habla, se comporta y hasta viste de otra manera que ellos y, al trasponer la entrada del Hotel de Inmigrantes, que ya resulta inadecuada en 1888, sienten con el rechazo la primera frustración. Pronto comprenden que no será tan fácil el propósito, que demandará un trabajo duro y muchos sacrificios. El inmigrante que está con su familia, no titubea ni retrocede, pues se sabe jugado, y el que llegó solo no puede retornar de inmediato, entre otras razones porque no tiene con qué y, además, sería reconocer el fracaso y exponerlo ante los demás. Por lo común el inmigrante es tenaz, decidido, audaz –ha cruzado el océano–, y resuelve seguir adelante. Por eso la brega incansable, el tesón que pone en ella, a diferencia del criollo que no es menos inteligente y capaz –por el contrario–, pero no siente las urgencias y carece de las

incitaciones para luchar por lo que en verdad es de otros y tenerlo tan cerca, a la mano, supone que le pertenece. Además, está en *su* tierra.

Los inmigrantes aportan el zafarrancho de sus lenguas, dialectos, jergas y modismos, y en los conventillos ciudadanos y por las callejas de los arrabales de *laburantes* se escucha la jerigonza de una parla de frontera que se encima al malhablar criollo, en el que se mechan y engarzan terminejos populares de bajo lunfardo carcelario.

El proceso migratorio incide en nuestro campo, desde luego, pero su influencia decisiva, y ello en mucho nos importa, se observa en el ámbito ciudadano y particularmente porteño, al que enmarca en un clima que lo define y particulariza. Se producen aportes que quiebran las viejas estructuras de una sociedad patriarcal y oligárquica, y empiezan a vivirse, aunque de prestado, las experiencias de una época moderna europea, trasplantada a pedazos que no siempre encajan luego aquí en su debido sitio, y por ello se producen muchos de los conflictos. Con la inmigración se introducen ideologías que luchan por las reivindicaciones sociales, y es bajo esa incitación que se forman sindicatos, prensa y partidos políticos obreros. Se originan grandes huelgas –no por culpa de ideologías foráneas que las explican, sino por la explotación que se padece–, así como las inmediatas medidas de represión que van desde la sanción apresurada en 1902 de la Ley 4.144, llamada de Extrañamiento o de Residencia, hasta los repetidos decretos de estado de sitio a los que se recurre en la primera década del siglo y los sucesos sangrientos de la Semana Trágica de 1919.

En la etapa se imponen los comités parroquiales, se practica con desenfado total el *fraude patriótico*, y el enfrentamiento con el *régimen* imperante asoma con la Revolución del Parque de 1890, de la que partirá el radicalismo, casi de inmediato, liderado por caudillos populares como Leandro N. Alem e Hipólito Yrigoyen, voceros de la cada vez más poderosa e incontenible clase media. En el período se asienta y prospera el comercio de la trata de blancas –al alto nivel de los puertos famosos de Barcelona y Marsella–, y se oficializa la prostitución y se la explota como una empresa comercial más, aunque con características propias, con directivos y personal perfectamente organizados.

Muchos otros aportes efectúa el aluvión migratorio en los cincuenta años que abarca la etapa, e importa subrayar que con los inmigrantes llegan a nuestro puerto de Buenos Aires los elementos vivos y singulares que proporcionan las condiciones para que nazcan el tango criollo y el sainete porteño.

. Los dominios del indio

Los conquistadores españoles del continente americano no encuentran en nuestra área –que luego se denominará República Argentina–, organizaciones políticas indígenas bien asentadas y con desenvolvimiento sobresaliente como las que, con gran sorpresa, hallan en México y Perú. En nuestra zona se topan con grupos aborígenes que, en su mayoría, se hallan detenidos o en las etapas primarias de sus propios ciclos.

Por los valles de Salta y Catamarca y ciertos llanos de La Rioja que los limitan, observan las influencias que llegan del norte, del imperio incaico, y se expresan a través de diaguitas y calchaquíes. Existen otros grupos importantes, como los guaraníes sembradores de Corrientes, Misiones y algunas islas del Paraná; los patagones nómadas del extremo sur al que dan nombre y, por fin, aunque descubren mucho más, los pampas, hábiles cazadores, a quienes otras tribus vecinas que se mantienen con vegetales nombran como querandíes –*hombres con grasa*– y así los denominan también los conquistadores. Ocupan las llanuras del sur y del centro y se trasladan de un lado al otro en procura de los venados que son su principal alimento.

Por la cordillera bajan, desde Chile, los araucanos, y se adueñan de las tierras de los pampas primitivos. Son poderosos y, como medida de civilización, han conformado una curiosa cosmogonía con deliciosas proposiciones simbólicas, encabezada por Chachao (padre de la Creación) y Gualicho (*espíritu del mal*, el demonio). Con los descendientes de los legendarios pampas, araucanos y de otra poderosa rama que los tiene por núcleo, los ranqueles, pelean las fuerzas de los gobiernos de distintas épocas, hasta lograr, por exterminio o dominación la conquista del desierto.

En tiempos de la segunda *conquista* –la del desierto–, pampas, araucanos y ranqueles no se avienen al proceso *civilizador* del cristiano. No aceptan la invasión y apropiación de las tierras que les pertenecen por historia, y responden con una lucha de guerrilla cruenta, mediante malones que llevan la muerte y la desolación a los poblados que se han creado como límites siempre provisorios, pues la cruzada civilizadora continúa y se adentra en el desierto cada vez más. Ante los desmanes del indígena se crean fortines y se formulan prevenciones de distinto tipo, como la famosa zanja ideada por Adolfo Alsina, ministro de Guerra de Avellaneda que tiene como fin resguardar las poblaciones que padecen la amenaza. Roca no está de acuerdo con el procedimiento y no queda tranquilo hasta que, muerto Alsina en 1877, logra la desaparición del peligro indio mediante tácticas militares de combate y destrucción que estima mucho más rápidas y positivas. A partir de entonces, el *desierto* queda más despoblado que nunca, pero perfectamente delineado y pueden entregarse las tierras a título de premio a los participantes de esa lucha y, también, como concesiones políticas y negociados.

En el primer aspecto, como ya ocurriera con Rosas, al que al volver de su campaña del desierto de 1833 se le obsequian tierras, a Roca y a los herederos de Alsina se les otorgan 15.000 hectáreas, mientras que a los soldados se les entregan lotes de 100 a 200 hectáreas. La mayoría de estos últimos no sabe qué hacer con el premio y venden las tierras por pocos pesos o simplemente las dan en pago de viejas deudas a proveedores y pulperos. Lo cierto es que grandes extensiones del *desierto* van a pasar a manos de latifundistas que están muy alerta y saben aprovechar debidamente el negocio que les facilita el gobierno. La situación queda clara ante la angustia e indignación del comandante Prado quien exclama: “Patriotas: dentro de algunos años, cuando seamos viejos y hayamos dejado en estas pampas la salud, cuando nos manden a la basura por inútiles, iremos todos ladrando de pobres, sin pan para los cachorros, mientras ellos serán ricos y panzones, cebados con sangre de milico, dueños, sin que les cueste un medio, de todas estas tierras que dejamos jalonadas con huesos de nuestra propia osamenta. ¡Una gran perra!”. Un estadista del gobierno, y por ello debe suponerse nada tendencioso, F. Latznina expone en 1914 las consecuencias de aquellos hechos. Señala que las tierras ganadas al *salvaje* debieron ser reservadas para repartirlas entre los inmigrantes que no tienen dónde ubicarse de manera oficial y, sin embargo, se “distribuyeron gratuitamente o a precios irrisorios, en calidad de regalo. Añade: –Hoy nos encontramos sin tierras públicas para los inmigrantes”. Ante estos testimonios se comprenden mejor algunos de los motivos, no todos, del desencanto y de las protestas de Sarmiento y Alberdi, ideólogos apasionados y principales de la ilusionada teoría pobladora.

Al pasar la tierra del indio a manos del cristiano, la pampa es cuidadosamente demarcada y, contra los alambres que colocan cercos a las distancias, choca y, malherido muere, finalmente, ese ser intermedio y legendario que es el gaucho, que mucho tiene que ver, como víctima también, en el proceso.

El gaucho, hombre de a caballo de nuestros campos ganaderos, llega desde las *vaquerías* coloniales (primitivos rodeos), de principios del siglo XVII, y a mediados de la centuria siguiente, vive entre el indio *bárbaro* y el *civilizado* cristiano, en una situación ambigua que se define abruptamente, como se resuelve la del indígena que molesta, sacándose del medio. Se descubre, y el concepto mantiene vigencia durante largo tiempo, que el gaucho es una rémora para la urgente evolución de nuestros campos, y se lo destruye para que, como a quien por lo común se ha martirizado, se lo glorifique y coloque en un altar. En este caso, el de la patria y la tradición nacional.

Quien luego pasará a la historia nostálgica del país como *caballero de la llanura* y *Quijote de la pampa*, hace del cuchillo –que al decir de Luis Franco “es la mitad del gaucho”– una preciosa herramienta y un arma temible, y maneja las boleadoras indígenas, “las tres Marias”, con la destreza y eficacia del propio indio. Condenado por alcaldes prepotentes e injustos que responden al régimen político-social imperante, y acosado por una milicada implacable, el destino trágico del gaucho queda grabado para siempre en la conciencia nacional por el facón matrero de Martín Fierro y, glosado románticamente, a pesar de su realismo, por Juan Moreira.

Al gaucho se lo ha despojado de su familia, de su rancho, de sus bienes, de la tierra que habita y antes era del indígena, y por su actitud rebelde ante el atropello, se lo persigue y destruye o, si es atrapado se lo envía como milico a un fortín del desierto –que viene a ser lo mismo y él lo sabe–; por eso se defiende y mata, a su vez, en contiendas muy desparejas. Entre tanto, avanza sobre la pampa lo que él llama con rencor el *malón del colono gringo*, pues a los recién llegados los siente como enemigos. En realidad no se trata de oponentes –aunque en algún momento se encuentren enfrentados por las circunstancias–, sino de víctimas de una misma etapa del desarrollo político–social que está viviendo el país aceleradamente y en la que, por supuesto, mucho tiene que ver el campo. No en vano es que, a marcha forzada, facilita los productos que están convirtiendo a la Nación en principal exportadora agrícola-ganadera ante los grandes mercados europeos. ¿A costa de qué? Es otro problema.

Importa asomarse al cambio que se está produciendo precisamente en el ámbito campesino y ha puesto en evidencia que si a la tierra se la puebla con ganado y, a la vez, se la labra, a la fama ganadera bien ganada se añade el reconocimiento de su extraordinaria capacidad agrícola. Es por esto último que irrumpe el colono gringo.

. Del campo gaucho al campo gringo

Como queda dicho, el gaucho –al que también se ha conocido como *gauderio*, *vago*, *changador*, *mozo perdido*–, proviene de los hombres de a caballo de nuestro campo colonial. De ellos habla Hernandarias, en 1617, cuando se refiere a los *mozos perdidos* y a su intervención para encauzar la persecución y captura de animales mostrencos en la “que había grande desorden porque mataban las terneras y las reses hembras (...) sólo por el cuero y algunas porciones para la propia subsistencia, pues el resto es abandonado. El ganado vacuno abunda en la llanura y como la demanda del cuero es cada vez mayor, surgen los *accioneros* que, al obtener derechos oficiales para matar ganado cimarrón, van ocupando las tierras que transitan, hasta confundirlas como propias. Éste es el origen de muchas estancias. Raúl Larra expresa que desde que el gaucho se convierte en *changador de los accioneros*, comienza su libertad a ser limitada.

El carácter libertario, alentado por la inmensidad de la pampa que recorren incansablemente sobre su caballo, va esencializando las virtudes, limitaciones y defectos de nuestro hombre del campo ganadero por antonomasia. Por lo *de a caballo* –Azara dice que “les repugnaba tanto caminar a pie, que casi no lo sabían hacer”– cruza las llanuras a sus anchas, hasta que se siente frenado y sujeto por los guiones del alambrado civilizador, que no sólo corresponden a la marcación de “feudos mugientes llamados estancias”, sino, también, al resguardo que coloca el colono, que es el sembrador, para proteger los surcos de las pezuñas de las bestias. Cada cual tiene su punto de mira: uno, desde arriba, desde lo alto del caballo; otro, a ras de la tierra, pero hundido en ella como una raíz más de sus plantíos. Los acontecimientos que festejan son caracterizantes. Según Sarmiento, la herra significa para el gaucho lo mismo

que la vendimia para el agricultor. La estadística resulta esclarecedora: en 1895 se cultivan 4.721.290 hectáreas; en 1908 ascienden al número de 10.589.373, y en 1914 se llega a las 14.313.630 hectáreas.

Indios y gauchos viven, durante varias épocas, con y de los animales que proceden de la caballada abandonada por Pedro de Mendoza, al fracasar su intento de fundar Buenos Aires, y las siete vacas y un toro que trae Goes desde el Paraguay. Son los planteles iniciales que se reproducen de manera fabulosa al criarse y vivir en libertad plena sobre las feraces llanuras pampeanas.

El indígena es acosado y aniquilado porque estorba, y antes de que al gaucho le suceda lo mismo, éste deja bien probadas su lealtad y su bravura en las duras lides por la emancipación de la, por entonces, *patria americana*, y se destaca luego en ambos bandos de nuestras abundantes y lamentables luchas civiles. El gaucho también estorba en el desenvolvimiento de un proceso en el que no se lo incluye ni se lo tiene en cuenta. Por ello José Hernández, el gran padre de *Martín Fierro*, en 1882 –a una década justa de la aparición de la primera parte del poema, y apenas un par de años después de que Eduardo Gutiérrez facilitara, con Juan Moreira, un nuevo arquetipo legendario– dedica el capítulo IV, titulado “Formación de colonias con hijos del país”, de su libro *Instrucción del estanciero*, a exponer ante las autoridades que como al colono gringo se le facilitan tierras para su labor sembradora, se haga lo mismo con el gaucho, al que no se le debe perseguir ni acosar, sino entregársele potreros para que pueda cumplir sus funciones ganaderas que son tal vez las únicas que sabe desarrollar, pero lo hace con dedicación y total dominio de la materia, y puede ir transformándose así en un campesino útil dentro del quehacer que le es específico. Martiniano Leguizamón escenifica el pensamiento de Hernández en *Calandria*, comedia de costumbres campestres que escribe especialmente para los Podestá y éstos estrenan con buen éxito en una sala teatral de Buenos Aires en 1896. Julio Bialet Massé, por su parte, reprocha al gobierno el descuido en el control de la calidad del inmigrante y que no se apoye la formación de *colonias criollas*.

No se escucha a Hernández, aunque se lo recita; ni se toma en cuenta lo que expone Leguizamón, a pesar de que se lo aplaude, respecto de las necesidades de la nueva organización social que se está gestando, con una acelerada industrialización en las ciudades, y cuidada selección de semillas y cruce científica de ganado en el campo. Los últimos gauchos son, tal vez, los troperos que van conduciendo los animales en pie hasta los mataderos ciudadanos, y en los boliches de los arrabales bravos que limitan la pampa (primero enrejados, luego descubiertos mediante el mostrador de estaño), encuentran a los *guapos* de un suburbio finisecular, y se topan con ellos a facón, entre fintas y esquives que van anunciando los cortes y las quebradas del tango. Troperos que, finalmente, se imponen aunque la aventura les cueste desaparecer, dado que transmiten al hombre de las orillas su manejo del cuchillo campesino y su manera particular de andar parsiminoso y firme, como trabados por unas espuelas que han heredado, sin haberlas usado nunca.

Mientras el gaucho agoniza van imponiéndose, en el campo el colono gringo y, en la ciudad, por conventillos y arrabales, nuevos seres nativos, que se conforman y adquieren sentido con la inmigración y cuyos prototipos figuran en la primera plana de toda una época.

Es por entonces que quienes han mandado a perseguir, condenar y matar al gaucho, como reacción ante la avalancha de extranjeros que ellos han propulsado por conveniencia, pero a la que, en definitiva, tanto temen, lo elevan y lo ensalzan como figura sustantiva de la nacionalidad. Tabaré de Palma, puntualiza: “La habilitación del gaucho, la evocación nostálgica de un ayer idílico, la afirmación agresiva de lo argentino, no fueron otra cosa que la máscara de una estrategia contra la inmigración, contra el mal olor de los arrabales y los conventillos, donde miles de napolitanos, calabreses y gallegos lidiaban el fracaso”. Lo cierto es que el gaucho ha salido burlado en su honra, robado en sus bienes y finalmente desalojado de su tapera y echado de su campo, como le sucede al viejo Zoilo de *Barranca abajo*, tragedia fundamental del campo rioplatense, y de su autor Florencio Sánchez, que se estrena en 1905.

. La metrópoli

En el umbral de 1880, Buenos Aires deja el espíritu pueblerino y sosegado y empieza a convertirse en urbe, en metrópoli. Queda demostrado por los escritores brillantes, en general, que componen la llamada Generación del 80 y dejan páginas de parecida intencionalidad aunque de distinto carácter. Todos quieren dar testimonio; algunos poseen el aliento corto y, por ello, Ricardo Rojas los ha denominado “prosistas fragmentarios”. Unos entonan, con nostalgia, el remanso colorido de la etapa anterior; otros, rememoran el pasado y, señalan los perjuicios que desde su contexto, a la nacionalidad, ha causado la inmigración y la consecuente ambición de dinero. Casi todos son profesionales: abogados, médicos, militares, diplomáticos, políticos. Eugenio Cambaceres –*En la sangre, Sin rumbo*–, es abogado, estanciero, diputado; Eduardo Wilde –*Prometo & Cia., Tiempo perdido*–, médico, ministro de Roca; Lucio V. Mansilla –*Una excursión a los indios ranqueles, Retratos y recuerdos*–, militar, diputado, diplomático; Miguel Cané –*Juvenilia, Prosa ligera*–, abogado, diputado, diplomático, aspira a la vicepresidencia del país; Francisco Sicardi –*Libro extraño*–, médico; Carlos María Ocantos –*Quilito*–, diplomático; Manuel T. Podestá –*Irresponsable*–, médico; Antonio Argerich –*¿Inocentes o culpables?*–, médico; Lucio Vicente López, nieto del poeta del himno patrio e hijo del prestigioso historiador –*La gran aldea*–, abogado. Por lo común fueron habladores ingeniosos y bien humorados en círculos y reuniones sociales, y viajeros incansables, que quisieron dejar, en páginas ligeras, lo que vieron y vivieron. Así lo procuraron el Cané de *En viaje y Notas e impresiones*, el Mansilla de “*Entre-nous, causeries*” de *los jueves y Mis memorias*. En la exposición de sucesos pasados, se destacan Mansilla, Cané y López; en la narrativa descuellan Cambaceres, Sicardi, Ocantos, Argerich y Podestá.

Faltaría aún nombrar a tres escritores que ayudan a completar con sus obras, el enfoque de la etapa finisecular. Son también periodistas.

José Miró, escribe *La bolsa*, con el seudónimo de Julián Martel. Es su única novela, pues fallece muy joven, a los 26 años. En ella refleja aspectos prejuiciosos de la clase alta, registra la presencia de los extranjeros y la influencia del dinero en la crisis social que se está viviendo. El oro es una preocupación de la época. Rubén Darío escribe *Cantemos al oro*, y José J. Podestá, vestido de payaso criollo –popular Pepino 88-, desde el picadero del circo recita su *Credo* en el que satiriza la *ambición del oro* imperante, que todo lo puede y carcome.

José S. Álvarez, bajo la firma de Fray Mocho, publica semanalmente en la revista *Caras y Caretas*, cuentos breves, casi instantáneos, desbordantes de pintoresquismo, color y gracia. Aborda con trazos ágiles ámbitos, tipos y conflictos cotidianos y locales, de la clase baja e intermedia que estaban llegando a los escenarios más populares, animados por los creadores del zarzuelismo criollo y los iniciadores del sainete porteño.

Un tanto marginado por distintas razones, aparece Eduardo Gutiérrez, quien se gana la vida con folletines muy celebrados (*El Chacho*, *Facundo*), entre los que sobresale *Juan Moreira*, por sus resonancias y la posterior trayectoria teatral.

Los relatos de Mansilla con sus aventuras de indios, del Cané de *Juvenilia* y, particularmente, de López en *La gran aldea*, aluden a sucesos de un pasado cercano, por el que se sienten añoranzas, mientras que las novelas de Cambaceres, de Sicardi, de Argerich, de Martel responden a las inquietudes humanas y sociales que pertenecen a la época que se está viviendo.

La gran aldea es ya un recuerdo, y el nombre atrayente de una novela de Lucio V. López, se subtitula *Costumbres bonaerenses* y está desarrollada, en primera persona, como si fuera un libro de memorias, y en muchos aspectos lo era. El aluvión inmigratorio ha trastornado el clima plácido, quebrado el panorama aldeano, y se viven, además de los conflictos propios, los problemas de esa Europa tan apreciada, transitada y soñada por los escritores de la Generación del 80, aunque referidos, en estas circunstancias, a una clase baja que la mayoría no soporta por la que siente fastidio y, sobre todo, teme. No en vano Cané, el autor inefable y nostálgico de *Juvenilia*, dedica en 1899 un primer estudio a *La expulsión de extranjeros* y, finalmente, en 1902, será el autor de la Ley 4.144, llamada de Extrañamiento o de Residencia, que se aprueba de inmediato y puede aplicarse contra todo extranjero al que las autoridades consideren *indeseable* por sus ideas rebeldes o simplemente justicieras. El abuso en la aplicación de esta Ley lleva a un diario como *La Prensa* a desmentir, a mediados de 1903, lo expresado por el presidente Roca. El Primer Mandatario dice que la Ley siempre ha sido utilizada con moderación y el diario de los Paz asegura que no es verdad, pues, a su juicio y merced a la información de que dispone, se ha incurrido en las arbitrariedades más extremas y hecho “víctimas de una negra injusticia a hombres tranquilos y laboriosos”. Sucede que los personajes de la antigua gran aldea, que ahora la añoran, se encuentran llenos de temores profundos ante la subversión que observan en su contorno y los arrastra hacia lo que consideran un desastre, al sentir que poco a poco se les escapan de las manos las riendas del país. En 1905 se produce la primera revolución radical, encabezada

por Hipólito Yrigoyen y, si bien fracasa, es un alerta sobre las fuerzas políticas enfrentadas con el régimen, que se encuentra en ebullición y todo puede temerse de ellas. El propio Cané, ya como candidato de Carlos Pellegrini, muestra su disconformidad ante la mala aplicación de la Ley que le pertenece. El análisis sereno, o la especulación que busca votos favorables en un terreno popular y mucho más amplio que el *círculo* habitual, le hace decir que las huelgas que se repiten “no responden todas a maniobras de agitadores”, ni carecen de motivaciones para luchar por “reivindicaciones sociales legítimas”. Advierte que no es apelando a la Ley de Residencia que se resuelven los conflictos obreros, como tampoco lo es “movilizando el Ejército y haciéndolo odioso a aquellos cuyo sudor fecunda nuestra tierra y crea la riqueza nacional”. Cané tiene miedo –un miedo social que lo perturba– y lo confiesa en numerosas páginas, pero le bastará lo escrito en *De cepa criolla*, en donde urge a mantener bien cerrado el grupo social, y mantenerse muy alerta para que no se produzcan interferencias que pongan en peligro el “honor y respeto a los restos de nuestro grupo patrio”. Se alarma: “Cada día los argentinos disminuimos”. Seguramente incita a salvar “nuestro predominio legítimo”, y colocar “a nuestras mujeres y novias por la veneración, a una altura a la que no llegan las bajas aspiraciones de la turba”. Siente una obsesión y la expresa: “Cerremos el círculo y velemos sobre él”. En otro escrito que titula *Tucumán* es mucho más explícito. Recuerda a los viejos y fieles criados de la casa de sus padres, que “nos trataban como a pequeños príncipes”, y los confronta con el sirviente europeo que hoy les sirve, “que nos roba, que se viste mejor que nosotros y que recuerda su calidad de hombre libre apenas se le mira con rigor”. Julio A. Roca, por su parte, descompone un tanto su elegancia y se desconcierta su astucia cuando, ante el aluvión inmigratorio, se ve forzado a comentar, aunque sea en son de chanza: “Por el momento es un espectáculo reconfortante; lo grave será cuando les toque gobernar a los hijos de éstos...”. Es decir, a una clase nueva, que no es la de ellos. Tal el meollo social de la cuestión.

. El conventillo ciudadano y el arrabal

Las clases más populares de Buenos Aires no les temen a las interferencias y las mezclas. Una situación determinada, pero casual, sirve al nativo para salir con una mordacidad como aquella ya citada, de *agregao al país*, lanzada por un compadrito porteño, conductor del tranvía a caballos, de Marechal, dirigida a un *robusto hijo de Galicia*. Se hace la caricatura y la burla del *tano*, del *gallego*, del *ruso*, del *turco*, sin maldad, con bronca si lo requiere el suceso, y sin resquemores ni animosidad. La prueba más cabal la ofrecen los conventillos ciudadanos y las orillas que dan forma a las sinuosidades de un arrabal pintoresco y *laburante*. A la pieza de un conventillo –en 1880 existen 1.770 y en 1888 la cantidad llega a 2.835–, arriban en primera instancia los seres que salen del Hotel de Inmigrantes y no se dirigen al interior. Primera instancia que, en la mayoría de los casos, es definitiva. Los conventillos son antiguas casonas, algunas con añeja estirpe señorial, que han sido malamente preparadas para hacer más o menos habitables las numerosas piezas.

Hacia 1870 se declara la grave epidemia de fiebre amarilla que hace cambiar la fisonomía urbana de Buenos Aires. Hasta entonces, la capa social más elevada vivía en el lado sur de la ciudad y, corrida por miedo al flagelo, se traslada al norte, y deja en la huida apresurada las grandes casonas que, ante la demanda inusitada de viviendas producida por la inmigración, se convierten en conventillos. El poeta Gustavo Riccio llama a esas casas: “Cabeza de palacio, cuerpo de conventillo”.

En el conventillo existen varios grandes patios, con un piletón para lavar, sogas para tender la ropa, que cruzan los espacios libres de punta a punta, y un *servicio* elemental y común para todos los inquilinos. Al lado de cada puerta hay una casucha de madera, apenas un tinglado, en cuyo interior, una hornalla a carbón oficia de cocina. Algunos edificios saben de viejos esplendores que se han convertido en antros miserables, con infinidad de tabucos que, según Adrián Patroni, son ocupados por “familias obreras, la mayoría con 3, 4, 5 y hasta 6 hijos, cuando no por 3 ó 4 hombres solos”. Santiago Estrada califica al conventillo de “olla podrida de las nacionalidades y las lenguas” y afirma que “en aquellas habitaciones no tienen por contado, cada uno de sus moradores, los treinta y cinco metros cúbicos de aire respirable que necesita el hombre para vivir en buenas condiciones higiénicas”. El mismo Estrada informa, que no sólo en ciertos conventillos se alquilan piezas, sino también camas, de manera individual y por horas. *Los posaderos de la muerte*, como llama a los dueños y encargados de esos lugares, han inventado el arrendamiento de *camas calientes*. “En la cama caliente –explica Estrada-, duermen sucesivamente tres o más personas que esperan a que les llegue el turno sentados en los umbrales de la puerta de entrada del conventillo. Entera, asimismo, que en algunas de esas casas se “alquila de noche el piso del patio, dividido en fracciones del tamaño de una sepultura”. Ezequiel Martínez Estrada testimonia que cada habitación del conventillo alberga una familia entera, compuesta por abuelos, padres, hijos y nietos, y asegura que “ninguna novela de Dostoievski ha descrito tanto horror”. Afirma: “En verdad, no hay en el país nadie que sea rico en la misma proporción en que estos pobres seres eran tan pobres”.

Ésta es la primera opción que ofrece Buenos Aires al inmigrante si decide quedarse en la ciudad. La otra, es habitar una de las casuchas del suburbio. No existe tanto hacinamiento, pero el ámbito es semejante, con el agregado de las distancias, los caminos de tierra, la intemperie. En los espacios abiertos de los conventillos y en las callejas y patios del arrabal, al vivir miserable del criollo se añaden las miserias de los recién llegados en aluvión. Con la diferencia que el local no se engaña y conoce el escaso margen de salida que tiene, mientras que los llegados del otro lado del océano, sean de donde sean, siguen soñando contra toda desilusión, y en lo más recóndito de su corazón angustiado, mantienen vivas las ansias y las esperanzas de volver. En el inmigrante existe una honda nostalgia que no siente el criollo, pero que al mezclarse con él y producirse así los nuevos *mancebos de la tierra*, pasa a ellos una ansiedad de lejanías que los llaman, no saben de dónde, tal vez de un pueblito de Italia, España o Siria. Es posible que desde una especie de inconsciente o subconsciente colectivo o de la *experiencia ancestral* de que habla Jung, lleguen filtraciones con anhelos y deseos

insatisfechos de sus antepasados inmigrantes. Estas filtraciones se mezclan en la mente y en el espíritu del individuo con sus propios conflictos, materiales y existenciales, y se conforma así una personalidad muy singular que define las características del *porteño*. Ese ser y estar *porteño* que trata de ahondar Raúl Scalabrini Ortiz –con ascendencia *tana* y *gallega* él mismo–, allá por 1930. “El hombre de Corrientes y Esmeralda –dice–, será el Hombre por antonomasia, descende de cuatro razas distintas que se anulan mutuamente y sedimentan en él prevalecimientos, pero algunas de cuyas costumbres conserva, negligente, a través de las metamorfosis corporales en que se busca afanosamente a sí mismo”. Puntualiza: “El porteño es una combinación química de las razas que alimentan su nacimiento”. Es decir, la inmigración conforma y decide la personalidad del “porteño-tipo”, ese al que Scalabrini Ortiz detiene en la esquina clave de la urbe, Corrientes y Esmeralda, y el Negro Celedonio Flores canta en la letra entradora y *mistonga* de un tango.

El conventillo es tenido como el crisol en donde se realiza la *mescolanza*, de donde sale la *raza-forte*, como lo proclama don Gaetano en *Mustafá*, sainete de Armando Discépolo y Rafael José De Rosa, que se estrena en 1921. En conventillos ciudadanos célebres como El palomar, Babilonia, El gallinero, Los dos mundos, Las catorce provincias, y en las callejas de arrabal, con quejidos de acordeón es donde se produce la *mescolanza*. Si existen enfrentamientos por cuestiones momentáneas, no se observan prejuicios raciales o religiosos de ninguna índole. El fuerte hijo del *tano* verdulero se casará con la hermosa hija del mercero ambulante de la Turquía en *Mustafá*, en la pieza ya citada de Discépolo y De Rosa; el bombero criollo del cuento de Fray Mocho, *algo achinao*, se juntará con la *tanita lavandiera*; un gringo pintoresco y enamorado, encargado del conventillo, tendrá su metejón *rantifuso* con la andaluza retrechera de la pieza 8 en *Tu cuna fue un conventillo*, de Alberto Vacarezza y, el apuesto gauchito entrerriano se llevará en las ancas de su alazán a la bella hija del colono judío en *Los gauchos judíos*, de Alberto Guerchunof.

Las variantes son infinitas y, con la mayor naturalidad, se producen las mezclas entre criollos, *tanos* y gallegos, que son los más numerosos, aún cuando no queden de lado, como integrantes de la pareja, otras nacionalidades. Ha ocurrido, y bien pudo ser por 1880 que, en una esquina del arrabal que asoma al gran baldío de la pampa, dos mozos *tauras*, con grave unción y a pura gambeta, trazan los arabescos que están inventando el tango criollo y, por esas mismas calles de tierra de las orillas, en los patios embaldosados de los conventillos de la ciudad, se está viviendo el sainete porteño con sus tipos, sus máscaras, sus jergas de frontera, antes de que llegue, como género teatral propio y bien diferenciado, a nuestra escena más popular.

> capítulo III
prehistoria de la dramática nacional

El teatro colonial:

Siripo y El amor de la estanciera

(Conferencia en el museo Larreta, Buenos Aires, 5 noviembre 1987)
La Ranchería colonial

El tema a desarrollar me lleva a la que puede ser denominada “la prehistoria de nuestro teatro nacional”. Tanto la tragedia *Siripo*, del poeta porteño Manuel José de Lavardén, como el sainete campesino-ganadero criollo *El amor de la estanciera*, cuyo autor se desconoce, son dos testimonios fundamentales, aunque no únicos, del período que habrá de cerrarse con el nacimiento de la “nueva y gloriosa Nación” que proclama los versos del Himno patrio de Vicente López y Planes, a partir del 25 de mayo de 1810.

Se trata de una fecha fundacional, en todos los aspectos. En ella tiene origen la “etapa emancipadora” que iniciará la vida política independiente –a pesar de que no lo sea aún de manera total– y, por supuesto, es el punto de partida de la escena nativa en todos los niveles de creación, interpretación, representatividad social y participación popular. Por ello, ante las dos nombradas, puede hablarse, sin reservas, de la “prehistoria de nuestro teatro nacional”, perfecta calificación, puesto que *argentino* ya lo era por simple realidad geográfica.

Para ir situándonos debidamente en el tiempo conviene puntualizar que si bien de la segunda década del siglo XVIII data un texto dramático singularizante por las referencias al contorno que refleja, es de los finales de dicha centuria que llegan los dos documentos ya señalados y que se estiman los más sobresalientes y significativos del período, a pesar de que uno de ellos, el de *Siripo*, se encuentre demasiado mutilado y su originalidad total sea discutida por los investigadores.

En el intento de ubicarnos en un tiempo dado y en el tema preciso, resultan imprescindibles y oportunas algunas consideraciones que permitirán ir abriendo la senda para entrar en materia.

A diferencia de otras áreas del continente americano (México, Guatemala y Perú, principales en este aspecto), en las extensiones que componen e identifican el territorio de lo que hoy es la Argentina, sólo se han descubierto manifestaciones indígenas en sus niveles más elementales como propuestas, y primarios como expresión artística. Son apenas, fermentos puestos en evidencia por danzas, rituales y ceremonias de distinto tipo y variados alcances de celebración, con indudables raíces paganas. Cabe indicar, sólo de paso, que los araucanos de las regiones centrales de nuestro sur poseían una pintoresca teogonía, sustanciosa en fabulaciones y leyendas y, ya en forma muy particular debo recordar que en Sumamao (localidad del centro de la provincia de Santiago del Estero) Bernardo Canal Feijóo pudo asistir durante varios años a la llamada Fiesta de Sumamao, que se repetía anualmente, y a la que el ilustre maestro calificara como “única fiesta popular argentina con ciertas estructuras de espectáculo dramático”. Festejo con orígenes remotos, indudablemente prehispánicos –dedicado a la celebración indígena de las cosechas, es decir, de agradecimiento a la Madre Tierra– que los misioneros fueron trasvasando hacia la nueva fe de la Cruz, ofreciéndose ceremonias en donde, por entre las rendijas de una celebración ya decididamente

católica, dedicada a San Esteban difícil de identificar dentro del santoral catequístico regional según Canal Feijóo, asomaban las raíces poderosas, y hasta algunas floraciones sorprendentes, de un primitivo y dilatado culto indígena cuyo accionar se desarrollaba y cumplía a lo largo de toda una jornada. (A quienes deseen ahondar en el tema, recomiendo que consulten *La expresión popular dramática*, volumen que le pertenece con ilustraciones del propio autor, editado por la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Tucumán, en 1943).

Lo concreto es que el teatro como espectáculo, tal como lo entendemos todos hoy, llegó a nuestras áreas de dominio con la Conquista hispana. Se afirmó en Buenos Aires como población principal, y siempre como puerto-puerta hacia un interior del país, promisorio por sueños delirantes de riquezas que no habrían de alcanzarse nunca, pues eran vanos; pero también se fue extendiendo por las distintas ciudades que se iban fundando para asentar y encauzar el paso de los conquistadores. Las órdenes religiosas desarrollaban, asimismo, en los ámbitos de que disponían, representaciones referidas al culto o trataban de lo profano.

Han quedado registrados por los estudiosos del tema, espectáculos realizados en Mendoza, Tucumán, Córdoba, Santiago del Estero, Misiones Guaraníticas, etcétera, organizados por las citadas congregaciones eclesiásticas o por autoridades civiles o militares de las distintas zonas, con el objeto de conmemorar fechas de significación para la Corona distante o festejar acontecimientos comarcanos. En estos últimos casos los programas se integraban con obras de los clásicos españoles del Siglo de Oro, encabezados por Pedro Calderón de la Barca y Lope de Vega, seguidos por otros autores muy populares en la península, según la época: Tirso de Molina, Rojas Zorrilla, Ruiz de Alarcón y Agustín Moreto, entre muchos otros. De una de estas funciones que bien pudo realizarse en Santa Fe –pues existe el anuncio, que no se sabe si fue cumplido– proviene el primer testimonio que registra un ámbito propio bien delimitado, y problemas de administración económica con lugar y fecha precisos, que mucho preocupaban por entonces a sus habitantes.

Me refiero a un texto llamado *Loa de Santa Fe*, y se da como representado en 1717, aunque no se posea la confirmación. La obra mayor era *No puede ser el guardar una mujer*, del nombrado Agustín Moreto, y procuraba de manera muy especial, agradecer al monarca reinante, Felipe V, el haber ordenado el levantamiento del derecho de sisa sobre la yerba mate que llegaba de Asunción (Paraguay), y dañaba los intereses locales, siendo Buenos Aires la única benefactora del tributo. Paralelamente se agradecía la intervención divina de san Jerónimo, precisamente en ese día –30 de septiembre– que era el suyo, como patrono de la ciudad de Santa Fe en donde se ofrecía el espectáculo.

La loa era en la escena hispana una pieza breve que servía como introito a la obra principal del programa. Tal misión tenía en la circunstancia, además de cumplir con los propósitos que he precisado. Importa esta loa porque data de 1717 y fue escrita especialmente por un poeta santafecino, militar y funcionario de la Corona, que se llamaba Antonio Fuentes del Arco.

El texto pide la participación de tres caballeros que van apareciendo en

escena para asistir a los festejos programados y decir o entonar sus partes, pues existe una muy estrecha intercalación musical. Después de los primeros tramos dedicados a elogiar al “rey Philipo” al que se nombra como “monarca fogoso” –para poder rimar a verso seguido, con “que destierra tinieblas luminoso”–, se alude a un “gran río”, que es el Río de la Plata y cerca de la ciudad “con cristal frío”, Caballero 1º explica a los recién llegados, cuál es el motivo del regocijo que se vive en la ciudad.

He aquí algunos tramos de la loa:

CABALLERO 1: Atendedme, señores, seré breve.

En las ruinas de ese claro espejo
que dilata espacioso con despejo
el cristal que ha robado
de todos los arroyos que ha encontrado,
y haciéndose señor más imperioso
se muestra con el mar más generoso
pues dividido en trozos,
formando laberintos enredosos
ya altivo se despeña;
ya lame inculta peña,
ya encrespado, al correr se ensoberbece,
ya humilde baja, ya soberbio crece,
hasta que todas sus corrientes ata
con el nombre de Río de la Plata.

El caballero sigue exponiendo las razones que forzaron al monarca a imponer el derecho de sisa:

Para componer su real arca,
precisado se vio nuestro monarca
a imponer un tributo en el comercio,
haciéndose que se pagase por cada tercio
de yerba peso y medio,
y que también pagase, y sin remedio,
doblada cantidad el que quisiera
sacarla, o consumirla por afuera.

Seguidamente, el mismo personaje destaca la intervención de Jerónimo Magno, como se nombra al Santo Patrono y, a continuación, se arma una escenita sumamente curiosa, típica del gongorismo culterano y cuya articulación ha utilizado Lope de Vega en algunos de sus autos sacramentales. El trozo es recitado con intercalaciones musicales y hasta con versos cantados.

CABALLERO 3: Muy justas son con él las atenciones.

CABALLERO 1: Pues tú le alabas. (*A caballero 2º*) Y tú a Felipe V
que yo lo haré, por motivo no distinto,
al excelso doctor nuestro patrono,
a quien me tira grato la afición
y postrados se le rinden a millones.

CABALLERO 2: Corazones.

CABALLERO 1: Humildes se le postren con respetos.

CABALLERO 2: Afectos.

CABALLERO 1: Y gozosos se pidan en albricias.

CABALLERO 2: Caricias.

CABALLERO 1: Corran por todo el mundo las noticias
de los favores que al patrono debemos,
y todos juntos le entreguemos

LOS TRES CABALLEROS (A CORO):

Corazones, afectos y caricias.

El recurso vuelve a repetirse, para concretarse en boca del Caballero 2º, en “lealtades, finezas y servicios” y, más adelante, a cargo del Caballero 3º, en “cariño, voluntad y correspondencia”.

Se va llegando al final de la loa. Cumplidos los agradecimientos al monarca y al patrono san Jerónimo queda la presentación del espectáculo principal. Caballero 1º pide que se deje gozar al auditorio del programa preparado. Caballero 2º interviene:

CABALLERO 2: Que sea una comedia.

CABALLERO 3: Ha de ser
que “no puede guardarse una mujer”.

CABALLERO 2: Dices bien, pues en ella los galanes
que son ya de las damas piedra-imanas
hallarán fácil modo de alcanzarlas.

CABALLERO 3: Y no se empeñarán sus dueños en guardarlas
pues el ejemplo tienen evidente.

CABALLERO 1: Escuche pues atento todo oyente,
el ignorante, el sabio y el discreto,
que el autor es don Agustín Moreto.

Así concluye la *Loa de Santa Fe de 1717*, que pudo ser ofrecida en dicha ciudad el 30 de septiembre de ese año, escrita por el poeta local Antonio Fuentes del Arco. Se la considera, hasta el momento, como el documento escénico con referencias propias más remoto que poseemos.

Entre relatos de conmemoraciones militares, civiles y eclesiásticas, desde mucho tiempo antes de aquella fecha, figuran registros de espectáculos teatrales de variado

tipo, ofrecidos en tinglados preparados al aire libre, dentro de predios religiosos o cumplidos en las amplias salas de las casonas señoriales de la época.

Con tales representaciones se procuraba cubrir necesidades catequistas de origen cortésano o de relación social, y se buscaba al mismo tiempo, el entretenimiento y la diversión de los españoles, siempre amantes del teatro, que habían ido llegando a las nuevas posesiones transatlánticas. Esa misma inquietud llevó al virrey Juan José de Vértiz y Salcedo (español-americano, pues había nacido en México), a autorizar y aún apoyar con entusiasmo la construcción de una casa de comedias como las que ya funcionaban por esos años en otros puntos de la América hispana. En México y en Lima, por ejemplo, existían casas de comedias desde fines del siglo xvi. Vértiz reconocía la importancia del teatro en la educación y en el entretenimiento de los pueblos. Sostenía que “no sólo lo conceptúan muchos políticos como una de las mejores escuelas para las costumbres, para el idioma y para la urbanidad general, sino que es conveniente en esta ciudad, que carece de otras diversiones públicas”. Que las había, y muy variadas, pero que para el Virrey de las Luminarias carecían de importancia y las subestimaba.

Decidió, pues, que se levantase en Buenos Aires una casa de comedias. Se le asignó el lugar de la esquina que hoy forman las calles Rivadavia y Reconquista, frente a la Plaza Mayor, pero como se trataba de una construcción de envergadura y se requería cierto tiempo para ponerla en actividad, se convino que, entre tanto, se armara un tinglado provisorio, a unos cien metros de la plaza principal, lugar poblado por ranchos y que, según los historiadores, era conocido como Ranchería de los Jesuitas o Ranchería de las Misiones. En la esquina que trazan hoy las calles Alsina y Perú, se levantó un galpón de ladrillo, con tirantería de madera de la mejor que llegaba del Paraguay y techo de paja, al que si bien se le dio el pomposo nombre oficial de Casa de Comedias –tal vez para que la ciudad se fuera acostumbrando al título–, por todo lo dicho anteriormente fue bautizado, de inmediato, como Teatro de la Ranchería. Se inauguró, según algunas referencias, el 30 de noviembre de 1783 y, por eso, cada 30 de noviembre se celebra ahora entre nosotros el Día del Teatro Nacional. Estuvo en actividad por espacio de nueve años hasta que, durante ciertos festejos patronales, uno de los cohetes disparados desde una iglesia cercana cayó sobre el techo de paja de La Ranchería y el galpón quedó destruido por completo. Se estaba a mediados de 1792.

Para ir atemperando las protestas que con motivo de la inauguración de La Ranchería se alzaron de inmediato desde las autoridades eclesiásticas, el propio Vértiz se había tomado el trabajo de redactar unas Instrucciones, que constaban de 20 artículos, a los que debían ajustarse todas las actividades teatrales de dicha sala. Uno de los artículos prevenía sobre lo que era necesario tener en cuenta para evitar incendios, lo que por lo sucedido, para nada sirvió. Otros se referían al celoso cuidado de las obras, cuyos textos habrían de elevarse a los censores que serían nombrados para revisar y quitar de ellos “cuanto sea repugnante, ya porque haya pasajes 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 licencias necesarias”. Es decir, a pesar de que la obra contara con todas las autorizaciones y visados de la Corte, puesto que de allí procedía, aquí volvía a sometérsela a censura para su aprobación, enmienda o rechazo. En las Instrucciones de Vértiz se previene a los *empresarios* para que “los cómicos no ejecuten acción ni movimiento en sus personas que desdiga o cause el menor escándalo, no añadan palabras que a título de jocosidad envuelven malicia o mal ejemplo, ni salgan las cómicas con indecencia en su modo de vestir, sin permitir que se presenten vestidas de hombre, sino de medio cuerpo para arriba”.

Se indica que “las mujeres se colocarán unidas en los asientos y sitios que les destinen y los hombres en los suyos, con total separación de los sexos”. Se señala que “ningún hombre podrá entrar en el corredor alto que sirve de cazuela, ni hablar en el patio con las mujeres que estuvieran en él”.

El artículo más curioso es el 3º. Establece que “se colocará una tabla que cubra las luces del proscenio (las candilejas) por delante de la orquesta, del alto de una tercia, para embarazar por este medio que se registren los pies de las cómicas cuando representando se acerquen” a dicho lugar. El cuidadoso Vértiz tomaba sus precauciones para que empresarios, cómicas, cómicos y espectadores, no le complicaran el virreinato con protestas y reclamos.

Pues bien, en esa sala con largos bancos de madera, alumbrada por un par de arañas de hierro colgadas del techo con una decena de velas de sebo cada una, y a lo largo de su corta vida que no llegó a cumplir una década, se ofreció un repertorio compuesto por tragedias, comedias, dramas, sainetes, bailes y canciones, de casi absoluta procedencia hispana. Digo “casi”, porque existe una salvedad, y bien pudiera haber otra. En lo alto de la embocadura del escenario una leyenda, escrita con letras de oro, proclamaba: “Es la comedia espejo de la vida”.

Me ocuparé, en primer término, de la salvedad debidamente verificada. Me refiero a *Siripo*, tragedia con formulación y aliento neoclásicos de directa influencia gala, que mucho importa por dos circunstancias: la 1ª, porque su autor es Manuel José de Lavardén, porteño (es decir, español-americano) ya con cierto prestigio como poeta, periodista, hombre de empresa y economista; la 2ª, porque en la obra se desarrollan acciones que pudieron ocurrir en el fuerte Sancti Spiritu, a la vera del río Carcarañá, a unos 60 kilómetros de la actual ciudad de Rosario de Santa Fe. Recalco lo que “pudiera ocurrir” porque algunos historiadores responsables, entre ellos Paul Groussac, afirman que tales episodios fueron inventados por el asunceño Ruy Díaz de Guzmán, quien los recoge en el capítulo VII de *La Argentina – Historia del descubrimiento, conquista y población del Río de la Plata*, primera crónica histórica escrita por un criollo, que data del año 1612. En ella se relata lo sucedido hacia 1529 entre las fuerzas de Sebastián Gaboto (o Caboto), que habían quedado detenidas en dicho fuerte, mientras el audaz aventurero veneciano seguía remontando el Paraná en procura de los tesoros, tan soñados, del Rey Blanco.

La narración habla de una mujer española llamada Lucía Miranda, esposa del oficial conquistador Sebastián Hurtado, al que acompaña en la empresa, y de la pasión amorosa que despertara la hermosa, primero en el cacique de los timbúes, Mangoré y, al desaparecer éste, en su hermano Siripo, con quien habrá de culminar la tragedia. Muy poco se conoce, en verdad, del texto primitivo de esta obra que se estrenó, con toda seguridad, en La Ranchería, un domingo de carnaval de 1789. No se dispone del libreto y se dice, como justificación, que fue destruido al incendiarse el tinglado teatral tres años después, en 1792. La razón me parece un tanto absurda, porque no puede creerse que el autor y el elenco que la representó dispusieran de un solo ejemplar de la obra, o que todas las copias se encontraran archivadas en el teatro. Así debió desaparecer también la loa que antecedia a la tragedia, escrita especialmente por el mismo Lavardén y se titulaba *La inclusa*, por estar dedicado el espectáculo –lo sabemos por el propio autor– a beneficio total de la Casa de Niños Expósitos.

De *Siripo* se posee un segundo acto dividido en 15 escenas, que Juan María Gutiérrez afirma haber encontrado entre los papeles de Lavardén, y el estudioso asevera que corresponde a dicha tragedia. Empero, persisten dudas muy serias que Mariano G. Bosch se ha encargado de plantear, sin que el conflicto quedara resuelto. Bosch sostiene que el acto de referencia no pertenece a la tragedia original de Lavardén, sino a una adaptación posterior que se ofreció a partir de 1813 y se debería a la pluma del incansable Luis Ambrosio Morante. Yo comparto con Bosch el criterio de que se trata de una adaptación de Morante, por varias razones: 1^a: se dice que la obra constaba de 5 actos como lo requería el neoclasicismo francés (y así lo recoge Ricardo Rojas), y no es posible imaginar, después de lo que ocurre en ese segundo acto, que faltasen aún tres partes más; 2^a, que podrían descubrirse en el trozo que se posee, la pluma vibrante y la intencionalidad crítica de Morante, espíritu rebelde que como dramaturgo, adaptador, intérprete y director, abarca por entero la etapa emancipadora (1810-1820) que desarrolla en el Coliseo Provisional. Labor que culminará –ya como autor original o como traductor y adaptador sumamente diestro– cuando en 1821 dé a conocer *Tupac Amaru*. Si bien puede haber respetado el conflicto en general, en *Siripo* se destacan versos que no parecen propios de la época colonial, tan alerta en lo que se refiere a censura, y sí a la etapa inmediata, la revolucionaria, en la que los patriotas criollos (y Morante lo era) se sentían al lado de los indígenas, apoyándolos en sus luchas de liberación.

A pesar de las dudas que existen sobre la originalidad del libreto, el segundo acto de que se dispone permite acercarse, de alguna manera, a la tragedia de Lavardén. Por otra parte, el autor dejó bien sentado que no se había ceñido por entero a la verdad histórica, y que en su obra predominaban la imaginación y la fantasía.

Siguiendo la crónica de los sucesos, o la fabulación de Ruy Díaz de Guzmán, el fuerte Sancti Spiritu ha quedado destruido después del asalto de los indígenas y, mientras Hurtado ha podido escapar con algunos soldados, su esposa Lucía y el padre de ésta, Miranda, son llevados como prisioneros al campamento del

cacique Siripo. El cacique de los timbúes se ha enamorado perdidamente de Lucía, que si bien aún no ha cedido a sus requerimientos, por lo que se irá sabiendo, se comprende que tal vez podría hacerlo, dado que ni ella ni su padre tienen escape posible y, por otra parte, ambos consideran que Hurtado ha sido asesinado. Como ya se verá, el oficial español cree, a su vez, que tanto su esposa como su suegro han muerto durante el asalto indígena al fuerte.

El primer diálogo que se produce entre Siripo y Miranda, va enterando de la pasión que el cacique siente por la española Lucía. Ésta es la escena:

MIRANDA: Ya tú solo, cacique generoso,
podrías acabar pesares tantos:
no más desde hoy te quejes de Lucía.
Ella su mal o bien deja en tus manos;
tuya será si la quieres.

SIRIPO: Sí, la quiero.

MIRANDA: La quisieras
si merecer su cariño procurases
con artes justas. Ese culto vano
que das al sol, por siempre te separa
de sus tan anhelados agasajos.

SIRIPO: ¿Tan celosa será, que me prohíba
hasta de la deidad el amor santo?

MIRANDA: No es deidad a quien ciego le tributas;
ésa es hechura de otro ser más alto.
¡Oh, cacique! Al ilustre entendimiento
de que el cielo te dota, haces agravio.
Yo te vi que altivo la mirabas
mientras superticioso terror vano
tus timbúes arrojaban por el suelo
tus agoreros y tus magos
a quienes por la enfermedad del dios caduco
rogaban con visible sobresalto.

SIRIPO: No es nuevo para mí cuanto me dices,
ni me juzgues de luces tan escaso
que la razón me niegues. Antes de ahora
mi espíritu buscaba el desengaño,
no pudiendo entender cómo Dios era
el que de otro mostraba ser esclavo.
Cual mísero mortal le contemplaba
al procurar en la noche mi descanso.
Yo así lo creo, ya ves; pero no es justo
tan en perjuicio mío publicarlo,
renunciar a la ley de mis mayores.

sería asimismo al cacicazgo.
¿Y por no arrodillarse ante dios fingido,
que no puede hacer ni bien ni daño
he de humillar por siempre la cabeza
y en cualquier español tener un amo?
Mucho vale Lucía, pues la aprecio,
pero pides por su mano demasiado.

Aparece en escena Lambaré, luego Lucía.

LAMBARÉ: *(A Siripo)* Un joven español pretende verte
que por Nuño de Lara viene enviado.
La grita es de la gente que conduce
a tu presencia a un joven castellano.

LUCÍA: *(A Lambaré, sobresaltada)* ¿Quién es?

LAMBARÉ: Yo no lo he visto, pero dicen
los que vienen con él que habla muy claro
el idioma timbú.

LUCÍA: *(A su padre)* Señor, ¿qué es esto?

MIRANDA: *(A su hija)* Disimula.

SIRIPO: *(A Lucía, inquieto)* Lucía, ¿qué te ha dado?
Mortal es tu semblante.

MIRANDA: *(A Lucía)* Ven al toledo.

SIRIPO: *(A Lucía, turbado)* ¿Qué tienes que temer?

MIRANDA: *(A su hija, por lo bajo)* Vamos, hija,
No puedes seguir aquí.

Se lleva a Lucía.

SIRIPO: *(A Lucía, que sale)* Nada receles,
que mi brío por ti se halla empeñado.
(A Lambaré) Lambaré, ten cuidado de Lucía.

Salen.

(Ya solo) No sé a qué atribuir su sobresalto.

Ya solo Siripo, hace su entrada Hurtado.

El diálogo que sostienen Siripo y Hurtado es de enfrentamiento directo y mantiene a los dos hombres en tensión. Siripo trata de contemporizar, pensando en Lucía.

HURTADO: Nuño de Lara, alcalde del fuerte
que rendisteis por vía del engaño,
de paz y humanidad, con raro ejemplo,
para tratar con vos, poder me ha dado.

El poder que ejercita en el agosto
y siempre invicto del rey Carlos.
Nuño de Lara quiere convenceros
de la justicia de nuestro soberano
cuyas armas desde ahora vengadoras
la fiereza y la traición autorizaron.
Supisteis que Gaboto se ausentaba
a dar de sí en el mundo anciano,
y que su alejamiento nos haría
de gentes y de viveres escasos.
Cuando entre las tinieblas se ocultaba
la luz que mete horror a los malvados,
se os franquearon las puertas
para que descansarais en lechos blandos.
Vengo a advertiros, superando agravios.
El dominio de un Rey, el más humano,
Carlos el prudente, el invencible,
el tres veces piadoso y siempre sabio
no lo desechéis. Más felices seréis
y libres, siendo sus vasallos,
que en esta libertad mal entendida
que os hace mil veces tributarios.
Libre os quiere hacer el que pretende
a razonables reglas sujetaros.
los súbditos de todas las naciones
envidiarán la suerte que os brindamos.

SIRIPO: En vano, con astuta valentía,
diestros habéis pensado alucinarnos.
No nos disteis miedo vencedores
y menos temeremos a un puñado
de míseros dispersos que va huyendo
de la inevitable fuerza de los dardos.
Bien es verdad que el alevoso ejemplo
hemos ignorantes imitado.
Tú bien sabes
que motivos tenemos de quejarnos.
Si nos habéis defendido alguna vez
es porque os importaba guardar
a quienes mirabais como esclavos.

HURTADO: Sí, con nuestra amistad y bienquerencia
hemos intentado esclavizaros.

SIRIPO: Las manos con las armas ocupadas
de amigos nunca habéis podido darnos.

Ante las altas almenas de los fuertes
contrasta la humildad de nuestros ranchos.
Los nombres, en señal de señorío,
de nuestras cosas ya habéis mudado:
el pariente del mar, Paraná grande,
lo llamasteis Río de la Plata.

HURTADO: (*Molesto*) Es tiempo ya de creernos:
la guerra o el dominio castellano.

SIRIPO: (*Primero alterado, luego más tranquilo*)
¡El dominio español! Mucho propones
y tiempo ha menester para acordarlo.
Te pido que mañana vuelvas.

HURTADO: No. Respondedme ya mismo
O quedaréis como enemigos declarados.

SIRIPO: (*Contemporizador*) Los agravios
no podrán tener alguna vez fin.

HURTADO: El enunciado.

SIRIPO: ¿Arte de persuadir, será la guerra?
Más que vosotros en vuestro Dios el sabio
que la verdad enseña.
Una hermosa mujer que a mi dominio,
que por camino indirecto, el cielo trajo,
es de mi convencimiento dulce causa
y de tu Dios conducto extraordinario.
Tú puedes conocerla. La cautiva,
que ya de mis terrenos tiene mando,
y que va a coronar todas mis dichas
de la nupcial guirnalda con el lazo.
La cautiva española...

HURTADO: (*Atónito*) ¿Qué, española?
¡Si la que había fue del inhumano
furor de los timbúes triste despojo!

SIRIPO: Aún vive, de mi dicha por encanto,
la muy digna Lucía...

HURTADO: (*Se estremece*) ¡Dios piadoso!

SIRIPO: ...de mi amor obligada...

HURTADO: ¡Desgraciado! (*A Siripo*)
¿Esa mujer os ama?

SIRIPO: ¿Qué te admira?
¿No soy uno también de los humanos?

¿De un joven vencedor de la ternera
que Lucía se rinda será extraño?

HURTADO: (*Disimulando*) Tenéis razón, cacique, pero cuerdo
debierais despreciarla en ese caso.
De una indigna mujer, que de su esposo
aún tendido el cadáver sobre el campo... (*Trata de contenerse*)
... en lugar de los gritos funerales
escucha de otra boca alegres cantos...
¿Qué fe habéis de esperar? La fe mentida
en término tan breve pudo amaros?

SIRIPO: Para amar, un instante sólo basta.

HURTADO: (*Decidido*) Bien, cacique,
el tiempo que nos resta no perdamos.
Haced que venga esa mujer...

SIRIPO: Así es. Voy a enviarla aquí,
para que quedes confirmado.
Proponla mil reparos,
Repréndela, procura disuadirla.
Advierte si se pone en embarazo.
Pero si al fin se resuelve a declararte
a quién ama,
ve a decirles a los tuyos que el intento
de sus nobles fatigas es logrado.

Sale de escena Siripo y, al entrar Miranda, se encuentra con Hurtado. El padre de Lucía intenta calmar al esposo de su hija, lleno de ira por suponer que Lucía ha consentido, y aún compartido, la pasión amorosa de Siripo.

Después de esta escena una acotación advierte que "Miranda hace que se va y Hurtado queda pensativo y humillado".

Mientras se encuentran aún en escena los dos hombres, hace su entrada Lucía.

LUCÍA: (*Entra corriendo. Se abraza a Hurtado*)
¡Compasivo es mi Dios con una ingrata!
¿Respiras aún, esposo mío?
Mis lágrimas los cielos apiadaron,
te miro y me parece que es milagro.
(*Abriéndole la ropilla*)
Sin duda te herirían y por eso
has tardado tanto, para venir a buscarme.

HURTADO: (*Conmovido*) Me hicieron creer los camaradas
que murieras la noche del asalto.
Me perdiste y ahora te pierdo.
El cacique ya sabe quién soy.

LUCÍA: Morir junto a ti será un regalo.
¿Ya no me conoces? ¿Dudas de que
alegre moriré a tu lado?

MIRANDA: ¿Qué intentáis, infelices?

HURTADO: Iré hasta el fuerte de Lara,
el tercio de García se ha juntado
y volveré a liberarte.

LUCÍA: ¡Qué! ¿Me dejas?

HURTADO: No es dejarte, mi bien.

LUCÍA: No me separo de ti:
seguiré tu misma suerte.

HURTADO: Volveré a libertarte, dueña mía.

LUCÍA: ¿Cómo habrás de volver? Jamás nos juntaremos,
si te marchas, tú y yo. No me abandones.

MIRANDA: Nos pierde esta mujer, no le hagas caso.

HURTADO: (*A Lucía*) Ya sufriste lo más, poco te resta.
No se encuentra muy lejos nuestro campo.

LUCÍA: (*Firme, a Hurtado*) Yo te sigo.

Sale Hurtado corriendo.

MIRANDA: (*La detiene*) ¿Qué es lo que vas a hacer?

LUCÍA: (*Dura*) ¡Padre inhumano!

Miranda está frenando a su hija que quiere acompañar a Hurtado cuando aparece Siripo, furioso, seguido por Lambaré.

MIRANDA: (*Trata de serenar a Lucía*) Basta, hija. Tú deliras.

SIRIPO: (*Entra furioso*) El vil engañador, ¿dónde se esconde?
¿Ésta es la buena fe de los cristianos?

LAMBARÉ: (*Fatigado por la corrida*) El español huyó. Tus centinelas
que saliese del campo lo dejaron
al convencerlos que con nuevas paces
volvía presuroso a sus paisanos.

SIRIPO: (*Ordena*) Elige los timbúes más corredores
y alcanza al fugitivo.

LAMBARÉ: Voy volando.

La escena última de este segundo acto, reúne a Siripo, Lucía y Miranda.

LUCÍA: (*Frente a Siripo*)
Tirano, si pretendes encontrarle,

no padezcan tus temores más atraso.
Yo te enseñe el camino. En este pecho
hallarás a mi esposo aposentado.
Traspásalo, inhumano. No presumas
que su lugar ocupes entretanto.
Me harás el mayor obsequio al libertarme
del enojo de haberte a ti mirado. (*Sale Lucía*).

MIRANDA: (*En ruego*) ¡Yo no engendré tal hija! Vos lo hicisteis,
pues cuidad también de ella. ¡Cielo santo!

SIRIPO: (*Rencoroso*) Ensálzate arrogante. En breve tiempo,
ese orgullo feroz verás postrado.
Yo sabré hacer de modo que la imagen
que da a tu corazón valor tamaño,
con horrible semblante se te enfrente,
para que sientas con ayes y gemidos
tu sueño y tu memoria perturbados.

La tragedia debía proseguir con el apresamiento de Hurtado, quien será ajusticiado con Lucía y su padre –se da por seguro–, pero el segundo acto, único de que se dispone, ha concluido.

La parte de *Siripo* que se conoce, bien puede proceder de la obra original de Lavardén, pero considero, como ya lo he expresado, que se trata de una adaptación, con cambios y agregados que insinúan otra etapa, la de la emancipación. Y la tarea bien pudo haber estado a cargo del nombrado Luis Ambrosio Morante, a quien se suponía peruano –siguiendo a Mariano G. Bosch–, pero que gracias a las investigaciones realizadas por Teodoro Klein, ahora se sabe que no sólo era argentino, sino además porteño, según el Acta de Bautismo que descubriera en los libros de la iglesia de La Merced capitalina.

Entre los trozos de este segundo acto que crean serios interrogantes, por las posibles disonancias para la época en que se estrenara *Siripo*, se encuentra el enfrentamiento de Siripo con Hurtado. El cacique le remarca: “Tú bien sabes / que motivos tenemos de quejarnos. / Nos habéis defendido. Os importaba / guardar lo que mirabais como esclavos”. Y el oficial conquistador acepta con simpleza, y de manera bastante inexplicable: “Sí, con nuestra amistad y bienquerencia / habemos intentado esclavizaros”. Siripo añade, con severidad manifiesta: “Las manos, con las armas ocupadas / de amigos nunca habéis podido darnos”.

Pienso que para la época (fines del siglo XVIII), lo expuesto significaba un reproche muy duro, una acusación que, en lugar de ser desvirtuada o aceptada con reservas, era reconocida de plano. Por eso puede hablarse de “adaptación” y de “agregados” ocasionales (incitados por el nuevo tiempo revolucionario que se vivía), si el “arreglo” fuera, como se supone, de 1813. Únicamente podrá saberse, en verdad, si este segundo acto es enteramente fiel a la obra estrenada en La Ranchería en 1789, si alguna vez aparece, para la confrontación, el texto original de la tragedia del celebrado poeta de la *Oda del Paraná*.

La segunda obra a la que aludí, con reservas, al referirme a los espectáculos con textos de autores criollos que se ofrecieron sobre el tablador de La Ranchería, es *El amor de la estanciera*, sainete del campo ganadero criollo que se conoce por esos mismos años, o poco tiempo después, siempre dentro del siglo XVIII. Respecto de *Siripo*, se representó, sin la menor duda, en La Ranchería; no ocurre así con *El amor de la estanciera* pues no existen testimonios de esto. Pudo animarse allí o en otro lugar pero, aunque se desconoce el nombre del autor, es posible afirmar, con escaso riesgo, que se trata de un criollo (un español-americano) y se verá por qué.

El amor de la estanciera es una *petipieza* con juegos cómicos característicos de la especie con una trama no original, por ser común en sainetes hispanos, pero logra un traslado perfecto, y la hace enteramente propia. Que la joven estanciera fuera requerida de amores por dos hombres a la vez, era un recurso muy utilizado, pero que uno de ellos sea criollo y prefigure a nuestro hombre del campo ganadero que llega de las vaquerías coloniales de comienzos del siglo XVII, y el otro sea una burlera de un portugués mercachifle ambulante –en el cual se descarga toda la inquina que se le tiene al Brasil por sus pretensiones imperialistas, en tiempos de Carlos III–, va ubicando con certeza y de manera definitiva en nuestro medio, durante la etapa colonial. Los padres criollos de la muchacha, Cancho y Pancha, se enfrentan en un principio porque el hombre se resuelve por el que llama “paisano nuestro”, y la mujer prefiere al portugués, ganada por los regalos que le hace. La muchacha por su parte, se encuentra un tanto indecisa. Finalmente todos habrán de coincidir en que Juancho Perucho –“el mozo de a caballo” criollo– ha de ser el marido de Chepa.

Las acciones transcurren en el exterior del rancho que habitan Cancho y Pancha con su joven hija Chepa. Tienen campo con ganado y particularmente, por lo que se nombra, caballos y vacas.

El sainete da comienzo con el viejo Cancho, que aparece en escena protestando y, al momento, lo hará Juancho:

CANCHO: Maldita sea la yegua,
andariega y relajada,
que había sido mañera:
me ha perdido la manada.
Todo el campo he caminao
y muy cansado me hallo;
lo que más siento ahora
es que estropeó mi caballo.

JUANCHO: *(Desde afuera)* ¡Loao sea Dios!

CANCHO: Apéese nomás.

Entra Juancho.

¿Ha andao usted comprando?

JUANCHO: Sí, señor. Y de puro galopar

tengo el caballo rendío.

CANCHO: (*En su preocupacion*) ¿Ha encontrado un alazán,
un bayo y un cebrunito,
un tordillo y un picaso,
una yegua malacara
con una potranca overa,
con un redomón gateao
y un cojudo con collera?

JUANCHO: Sí, señor. Según las señas
que su mercé ha relatao,
he encontrao esa manada
allá abajo, en un baño.
(*Cambia*) Con un empeño venía...

CANCHO: Diga pues, amigo, qué lo trae.

JUANCHO: La señora Chepa...

CANCHO: Acabe, pues de una vez...

JUANCHO: (*Le cuesta*) La vida estar ordeñando
y cierto me pareció bien.

CANCHO: ¿Y qué pretende usted, amigo?

JUANCHO: Tengo mi hacienda, y quisiera...
Pero si soy como un potro
y no sé qué decir...

CANCHO: ¡Valiente hombre tan cortol!
Acabe, pues, de parir.

JUANCHO: De hecho tengo vergüenza:
esto es cosa de morir.
Por fin, ya que usted me alumbra,
quisiera a señora Chepa
regalarle un andador
y que su mercé lo sepa.
Le traeré una ternera
pa' que pruebe mi ganao.
Y me voy. Volveré otro día,
que me hallo muy turbao. (*Se va*).

Al retirarse Juancho entra Pancha.

CANCHO: Cierta, vieja, que quisiera
comunicaros mis cosas.

PANCHA: Siempre vos habéis de andar
con razones enfadosas.

- CANCHO: Mirá, vieja respondona,
no me quisiera enojar,
pero si otra vez me habláis,
os tendré que patear.
Sabrás que a la muchacha
me la ha pedío un amigo,
mozo que no tiene tacha.
Él es un buen enlazador
y voltea con primor;
al fin, es hombre de facha.
Tiene sus treinta lecheras
que le han parío este año
tiene sus ducientas reses
como he podío ver.
Por eso Pancha, determino
dar a nuestra Chepa estao.
Por cierto que este mozo
está muy enamoraó.
- PANCHA: (*No le gusta*). Cancho, mirá lo que hacéis;
no te llevéis por marañas,
que un portugués la pretende
y es por fin, hombre de España.
Trae cosas para vender
de cintas y lencería;
cierto, a mi me ha parecío
hombre de buenas partidas.
Ayer me regaló unas ligas
y con él yo me empeño
para que yo os lo diga.
- CANCHO: Mujer, aquestos de España
son todos medio bellacos;
más vale un paisano nuestro
aunque tenga cuatro trapos.
- PANCHA: ¿Pero no veis, hombre viejo,
que ese Juancho es un salvaje
que no habla poco ni mucho?

Mientras están discutiendo Cancho y Pancha aparece la joven Chepa y anuncia a su padre que Marcos Figueira, el portugués vendedor ambulante de mercería, desea hablar con él. Aparece Marcos. Es un mequetrefe ridículo por su aspecto y jactancioso al hablar.

MARCOS: Deus sea con vosé
sior Cansio Garramuño.

Eu so Marcos Figueira,
huomo qui no refunfuño.
Eu quisiera qui vosé
me tomase pur su herno,
qui a fe, le servirei
en verano e in invierno.
¿Vosé queire ser mi sogro?
So parente mui cercao
dul gran marqués du Rubeyra,
que du rex don Juan quinto
foi camareiro primeiro.
So cabaleiro fidalgo
de una yente muy cumprida.
Teño una gran viola
muy fermosa y lucida.
Vusei tenerá un suyecto,
por su herno, de muito nome;
y se folgará tea Pancha
sendo sogra de un tal home.
También seu filla Chepina
me teñerá por seu criado
e venerarei seu graza
sendo seu marido unrrado.

Al retirarse Marcos, Cancho pregunta a Chepa, su hija.

CANCHO: Vení, pues, hija Chepinga,
¿cuál novio os parece bien?

CHEPA: Mi padre, usté con mi madre
puede descubrir a quién.
El portugués me hace regalos
y Perucho ni me habló;
sólo me dijo una tarde:
¡bien haya quien te parió!

En un momento en que la joven Chepa queda sola, entra Juancho y se produce un diálogo que posee una rara sugestión, en su simpleza, como podrá apreciarse.

JUANCHO: Loao sea Dios.

CHEPA: (*Mortificada*) Ya viene pues, este sonso.
Cierto que me tié molida.

JUANCHO: Cáo le va, señoa Chepa?
Usté había sio mi vida.

CHEPA: (*Aspera*) Y vos sois un animal.

JUANCHO: Ta güeno.

CHEPA: Sois un caballo con freno.
 JUANCHO: Ta güeno.
 CHEPA: Chanco de suciedá lleno.
 JUANCHO: Ta güeno.
 CHEPA: Puerco bruto, muy moreno.
 JUANCHO: Ta güeno.
 CHEPA: Carnero metío en sieno.
 JUANCHO: Ta güeno.
 CHEPA: (*Harta*) Qué pretendéis por acá?
 JUANCHO: (*Candoroso*) A usté, no más.

Se va desarrollando la trama, hasta que el portugués Marcos queda desplazado. La vieja Pancha se lo comunicará, aunque lamentándolo. En la escena intervienen también Cancho y Juancho.

PANCHACHA: (*A Marcos*) Ya esto no tie remedio,
 amigo Marcos Figueira,
 porque el viejo es cabesudo
 y ha querío echarlo fuera.

MARCOS: (*Violento*) Vutu a Deus, sior Cansio,
 que vusé mi fase enfadar.
 Vusé no me ha de sumbar
 qui el conto lo tiño ulido,
 y antes qui veña a noite, de Chepiña,
 teño de ser suo marido.

CANCHO: ¡Qué es lo que habla, portugués,
 desvergonzao y tiñoso!
 Que sí lo agarro de un pie
 le he de arrojar a un pozo.

JUANCHO: ¡Oiga, hombre portugués,
 lo mañero que había sido!
 Por vida de Juan Perucho,
 que lo he de arrojar al río.
 Ya sé que Chepa me quiere,
 el viejo y la vieja también,
 y me toca defenderlos
 por siempre jamás, Amén.

MARCOS: (*Furioso*) Eu sacarei mi espingarda
 pos no tein más que falar,
 y a este Juancho Perucho
 eu li teña di matar.

El portugués entra con su escopeta. Los demás personajes que han salido presurosos del escenario, resurgen, al momento, dispuestos para la defensa y el ataque. La acotación marca que “Cancho aparece con un lazo, Juancho con unas bolas, Chepa con una picana y Pancha con la marca de herrar” (todos los elementos típicos del quehacer ganadero criollo). Y “cargan sobre Marcos”. Éste se asusta y, al temer ser linchado, pide perdón. La joven Chepa consigue atemperar los ánimos. Cancho acepta las disculpas de Marcos, siempre y cuando el portugués vaya a preparar la comida para festejar el casamiento de su hija con Juancho. El viejo criollo será quien lleve adelante el enlace.

CANCHO: ¿Conque, amigo Juancho Perucho,
usté quié por esposa
a Chepa de Garramuño,
hija de Pancha Ardilosa?

JUANCHO: Sí, señor, casarme quiero,
que el amor es un caballo
y ya me tie rendido
sin que le haga caso al freno.

CHEPA: Pues yo estoy ya reventando
por casarme con Perucho,
porque estoy enamorada
y el amor pica mucho.

CANCHO: Pues dense los dos las manos:
Dios los haga bien casados
y les dé un hijo morrudo
para que guarde el ganao.

Cumplida la sencilla ceremonia familiar, Cancho pide que se inicie la celebración. En la escena se observará, sin esfuerzo, cómo en los *sonsonetes* que se recitan, y entre las limitaciones propias y los giros comunes del habla campesina, se incrustan versos de indudable origen o influencia calderoniana. Lo que da una idea de que en la escritura del sainete, tal como lo conocemos ahora, han ido interviniendo *plumas* de variado linaje. En los primeros tramos de la pieza, Cancho, al elogiar a su candidato Juancho, le dice a su mujer que el mozo posee buenos caballos y “sobre todo un malacara que puede imitar al Pegaso” (figuración mitológica inconcebible en boca del viejo criollo). Y, ya por la última parte, se escuchará decir a Juancho, dirigiéndose a Chepa: “Son tus ojos dos flechas luminares”, que la muchacha replicará con un patético: “Por ti muero y en tormento peno”.

El amor de la estanciera terminará con una fiesta, como era de rigor en las *petipiezas* populares, con cantos de tonadillas. Asistamos a esta escena final.

CANCHO: Un sonsonete ha de hacer,
mi hijo Juancho Perucho,

a la salud de su Chepa
pues ella lo quiere mucho.

JUANCHO: Vaya, pues todos escuchen:
Tanto es lo que te quiero, Chepa mía,
que por mirarte, el alma me enguillotro,
con más fuerza que lo hace un potro
chúcaro y enlazao el primer día.
Cuando como, por verte se me enfría
la carne, por mirar la de tu cara,
quedando yerto con tu vista rara,
helándose conmigo la comida.
Son tus ojos dos flechas luminaras
que al corazón me llegan sus heridas,
espuelas que me pican los ijares.
Por fin, ya la memoria es la perdida
pues aún de mis caballos no me acuerdo.
Ves aquí mi pasión encarecida.

CHEPA: (*Orgullosa*) De balde parecía sonso!

JUANCHO: Chepa de mi corazón,
relata otro sonsonete,
que quiero ver por la mía,
el primero de tu caletre.

CHEPA: La fuerza del amor que te he cobrao
es tanta, que no sé cómo explicarla.
Si la encaresco, el pecho se acobarda
y queda frío y como nieve helao;
ya no cabe en mi loco pensamiento
el gusto que endulza la esperanza
de gozar una vida en contento,
por tener de ti, Juancho, confianza.
Mucho estimé el regalo que me hiciste
de caballo picaso, manso y bueno,
con quien divertiré pesares tristes;
yo te regalaré un morrudo freno
y un caballito de mi andar cojudo,
pues por ti muero y en tormentos peno.

CANCHO: ¡Qué ingenios soberanos!
Los dos lo han hecho muy bien.
que mi bendición los alcance
por siempre jamás. Amén.

PANCHA: También yo les doy la mía;
Dios los conserve en su gracia;

por los siglos de los siglos
siempre estén gordos de grasa.

CANCHO: Traiga su guitarra, Marcos,
que un fandango hemos de hacer
y han de bailar Chepa y Juancho,
Cancho y Pancha, su mujer.

MARCOS: Aquí está pois, la viola,
mui disposta y encurdada. (EMPIEZA A TOCAR).

CANCHO: (*Canta*) Mi yerno Juancho Perucho,
con sus lecheras y sus caballos, viva
con su estanciera.

PANCHA: (*Canta*) Viva mi hija Chepa
con su marido,
en paz y unión perfecta
y gusto cumplido.

JUANCHO: (*Canta*) Vivan mi vieja suegra
y mi señor suegro,
que con mi mujer Chepa
mucho me alegro.

CHEPA: (*Canta*) Tengan mi padre y mi madre
paz con mi esposo,
y yo con mi caballo
mucho reposo.

MARCOS: (*Canta*) Vivan todos vusedes
con paz cumprida,
que eu di sentimentu
perdo ua vida.

TODOS: (*Cantan a coro*)
Aquí dio fin el baile
y el casamiento.
Viva, pues, han quedao
todos contentos.

Voy a procurar resumir lo que llevo dicho. Si la loa del santafesino Antonio Fuentes del Arco, de 1717, es el documento teatral propio más lejano, en lo que se refiere a *Siripo*, la tragedia de Lavardén, y a *El amor de la estanciera*, sainete del campo ganadero criollo, de autor desconocido, inician a fines del siglo XVIII las que han dado en calificarse (con criterio meramente orientador) las dos líneas mayores de nuestra dramática: la denominada culta y la llamada popular. Si bien sobre la animación del sainete carecemos de noticias –aunque por diversos indicios resulta indudable que fue representado–, en lo que concierne a *Siripo*

existe una seguridad total. No sólo porque se sabe fehacientemente que el estreno se produjo sobre el tabladillo de La Ranchería, en un domingo de carnaval de 1789, sino también por otras informaciones que aporta el nombrado Teodoro Klein en su libro *El actor en el Río de la Plata*, que lleva como subtítulo “De la colonia a la Independencia Nacional”, editado a fines de 1984. Klein nos enteramos de que la obra fue dirigida por el “maestro Antonio Aranaz como cabeza de compañía”, y que mientras el papel del cacique Siripo se halló a cargo del primer galán Esteban Sendeza, el personaje de Lucía Miranda fue interpretado por la actriz Josefa Ocampo. El estudioso señala, asimismo, que en el inventario que se efectuó en La Ranchería en 1792, poco antes de que fuera destruida por el incendio, se registran vestimentas –“manto, bata, gorro de plumas- con las que, a juicio del investigador, “asoma por primera vez sobre nuestros escenarios” el ropaje de los nativos. Eso le hace reflexionar que “no resulta aventurado imaginar que (a esta caracterización del indígena, subrayo yo), debe corresponderle una actitud física y vocal diferenciada del español perteneciente al bando contrario”. Vale decir, el de los conquistadores. Lo que le lleva a la conclusión de que “por mínima que fuera esa diferenciación, significa dar los primeros pasos en la formación de un estilo actoral propio”, que permitiría vislumbrar “el teatro de la independencia”, que habrá de comenzar sus espectáculos a la vuelta nomás de la nueva centuria, y se desarrollará a lo largo de la década que abarca la etapa emancipadora. La importancia que todo ello tiene, merece ser destacada. Lo expuesto ha permitido que pudiéramos asomarnos, apenas, a espectáculos muy significativos –por lo que lograban y por su trascendencia- de lo que puede considerarse, ya sin titubeos, como “la prehistoria de nuestro teatro nacional”.

> capítulo IV. día del teatro
nacional

(En el Teatro Nacional Cervantes, Buenos Aires, 5 diciembre 1983)

Ilustración: *Líneas finales de un escrito del año 1796 firmado por Manuel José de Lavardén*

Pudo haberse elegido otra fecha, es verdad, para celebrar el Día del Teatro Nacional que nos faltaba, y mucho echábamos de menos. La del 30 de noviembre preferida, rememora el día y el mes del muy lejano año de 1783 (se han cumplido con exactitud dos centurias) en que se supone quedó inaugurado el tinglado escénico al que la pompa oficial denominó Casa de Comedias, aunque habría de ganar su popularidad en la época y trascender a la historia con la designación más humilde y ajustada a su propio condicionamiento, y a su entorno, de La Ranchería. La suposición cuenta con el respaldo de datos convincentes. Pero no debe inquietarnos demasiado si alguna vez se confirma que el suceso ocurrió un día antes o un día después, pues es necesario tomarlo como un simple hito alegórico. Cabe destacar que gracias a la propuesta elevada por el Instituto Nacional de Estudios de Teatro (INET), elevado a la Secretaría de Cultura de la Nación, y aceptada finalmente según decreto oficial del 3 de julio de 1979, puede llevarse a cabo, todos los años, la celebración por intermedio del nombrado Instituto. Es lo que ha dado comienzo con las palabras de su director, el doctor Néstor Suárez Aboy.

Ahora bien, ¿por qué conmemorar un hecho que pertenece a la etapa inmediata anterior de una escena que muy pronto habría de ser calificada, ya sin reservas, como “nacional”? La razón es –y comparto el criterio- porque sobre el precario tabladillo de La Ranchería, en un domingo carnavalesco de 1789, se produjo el estreno de la primera obra importante de un autor nativo. Aludo, claro está, a *Siripo*, tragedia neoclásica del poeta Manuel José de Lavardén, de la que sólo han llegado referencias –pues se carece del texto original- relativas al conflicto que se desarrolla, por la tercera década del siglo XVI, entre indígenas y conquistadores hispanos y tiene como marco el fuerte Sancti Spiritu, ubicado a la vera del río Carcaraña, a unos 60 kilómetros de la actual ciudad de Rosario. No olvido y tengo en cuenta la *Loa de Santa Fe de 1717* (denominada así por proceder de dicho lugar y datar de ese año) del autor santafesino Antonio Fuentes del Arco, pero estimo que los propósitos y alcances son menores en relación a lo que se sabe de *Siripo*.

Queda aclarado el porqué de la elección del 30 de noviembre, y conviene añadir que el Instituto Nacional ha establecido, asimismo, para ser asignados cada dos años, como broche de tales actos, los premios Pepino 88. Con ello se rinde homenaje justiciero a José J. Podestá, el legendario don Pepe que con su famoso personaje colmara de gracia intencionada el picadero circense, y luego diera vida a la estampa mítica del rebelde y perseguido Juan Moreira, según el rescate de Eduardo Gutiérrez. Los galardones, que honran por igual a quienes los reciben como a quienes los instituyen, se concretan a través de cuatro estatuillas de cerámica con la imagen de Pepe Podestá, de cuerpo entero, en su encarnación del payaso criollo PEPINO 88, y se disciernen a figuras del teatro nacional en los rubros específicos de actriz, actor, director y crítico o estudioso de la escena vernácula.

El otorgamiento inicial de las estatuillas se produjo en 1981 –correspondientes al bienio 1979-1981- y en esta circunstancia habrá de realizarse la segunda entrega. Por eso es que, honrado por la Dirección del Instituto, para participar desde aquí con algunas palabras, deseo dar la bienvenida y felicitar efusivamente a quienes, a partir de estos momentos, son hermanos nuestros en la cofradía –por popular y teatralera- de los Pepino 88. Nombro a los estupendos y queridos intérpretes que son Perla Santalla y Luis Brandoni; a la talentosa actriz y, en esta oportunidad, laureada directora Beatriz Matar, y al investigador y crítico tan capacitado y agudo, que es el doctor Raúl H. Castagnino. Es posible que haya una sorpresa... a su debido tiempo.

Esta tarde, pues, en bien ganada y merecida libertad, y en paz, estamos todos dispuestos para celebrar muy felices –por hacerlo, por fin, sin censuras y sin miedos- el Día del Teatro Nacional.

> capítulo V.
la dramática nacional en
buenos aires

durante la etapa
emancipadora

- . Introito
- . El Coliseo Provisional y la Revolución
- . *El 25 de Mayo o El Himno de la libertad*
- . Acotaciones
- . *El detalle de la acción de Maipú*
- . Otros títulos
- . *El hipócrita político*
- . Más batallas en escena
- . Conclusiones

*(Conferencia en Escuela de Teatro dirigida por Pepe Costa en la ciudad de Rosario,
Santa Fe, 13 agosto 1987)*

Ilustración: *El Coliseo Provisional*

.Introito

El teatro alberga y condensa la historia de una época, de un país, de un universo mental de una civilización, en ocasiones. Por lo que registra o por las omisiones que se advierten. El teatro es un documento entrañable, y en él se cristaliza y mantiene el transcurrir del tiempo social de manera más viva y clara que en muchos de los estudios históricos especializados.

Algo se sabe, por ejemplo, del desarrollo artístico-cultural de nuestro continente, previo a la conquista hispana, antes de convertirse en América. A pesar de toda esa información cada vez más expurgada y ceñida, un texto teatral asoma, de improviso, al tiempo en una zona de esas tierras luego americanas y ofrece datos palpitantes de una forma de pensar y actuar, de comportarse, y permite que tengamos ante nosotros, o nos imaginemos, a seres humanos en acción, “tal como fueron en vida”, al decir, de Shakespeare, que mucho sabía de tramar hechos con personajes del pasado histórico. La obra a que me refiero es Rabinal Achí, o el barón del Rabinal, de los indios quichés de Guatemala; posiblemente el único testimonio dramático completo que, como señal alertante acerca sin traiciones graves, al parecer, a la etapa precisa de un pueblo durante la civilización precolombina. Existen otras obras, como el famoso *Ollántay* incaico, pero que han sido muy retocadas por la concepción y los propósitos distintos del conquistador.

Rabinal Achí posee un trámite curioso y atrayente, y no concluye ni bien ni mal –desde nuestras normas y gustos occidentales- sino tal como ellos lo vivían y sentían. Por eso se llega al sacrificio humano sobre el ara de piedra con la misma naturalidad que en la dramática griega. Existen otros acercamientos muy sugestivos, a las estructuras y las esencias de la tragedia clásica y que, por contraste, y de ahí su significación, nada tienen de común con el teatro europeo de la época de la Conquista y, menos aún, con el español, que hubiese podido imponer sus cánones.

.El Coliseo Provisional y la Revolución

Recordando a los grandes padres del teatro occidental, Paul de Saint Victor expresa que “las guerras médicas resucitan el teatro griego”. Nuestro Mariano G. Bosch, por su parte, asegura que el triunfo del general San Martín en Chacabuco “salva a la libertad y al teatro”. En lo que se refiere a la libertad, se sabe bien lo que significó el insólito cruce de los Andes por el Ejército libertador y sus triunfos rotundos en los campos de Chile. En lo que atañe al teatro, cabe indicar que la salvación la produce el entusiasmo patriótico que enardece la sala del modesto Coliseo Provisional porteño cuando, al recibirse los trofeos obtenidos en la batalla memorable de Chile, se ofrece en función especial, *La jornada de Maratón o el Triunfo de la libertad*, tragedia del francés Pierre Remy Gueroult, que Bernardo Vélez Gutiérrez, uno de los redactores de *La Gaceta*, fundada por Mariano Moreno, había traducido en *seis tardes* con toda premura y, con apuro semejante, fuera ensayada y representada. El entusiasmo que este suceso provoca en la ciudad hace que el director supremo, Juan Martín de Pueyrredón, auspice y respalde la creación

de la sociedad del Buen Gusto del Teatro que, aunque de vida breve por los enfrentamientos intestinos y los duros ataques externos que debe soportar, cumple una actividad escénica de gran trascendencia en la lucha por la emancipación. No en vano en el periódico *El Censor*, de mediados de 1818, se proclama: “En nuestras circunstancias especiales, el teatro debe inspirar odio a la tiranía, amor a la libertad”.

El triunfo de Chacabuco se logra a principios de 1817, pero la premisa enunciada se está poniendo tenazmente en práctica desde los mismo inicios de la Revolución. Por ello el Coliseo se transforma, casi de inmediato, en la caja de resonancias y en el portavoz más directo y eficaz de las ideas revolucionarias. Se vale de autores propios o de la dramática universal cuyas obras más convengan a las *circunstancias especiales* que se viven. Los primeros, no siempre identificados, cumplen una tarea ardorosa subiendo al escenario del Coliseo las ansias de libertad que los cercan y conmueven, mediante *apropósitos* patrióticos y, también, dramas y comedias de distinto carácter, que persiguen fines semejantes. Los segundos, desterrados de Lope de Vega, Montalbán y Calderón –que, en reacción injusta pero comprensible por la época han sido declarados *absurdos góticos*-, se concretan con los aportes mucho más a tono de Shakespeare. Molière, Voltaire y hasta de Fernández de Moratín (*El sí de las niñas*), quien se salva de la reprobación, a pesar de su origen, por considerar los patriotas que su dramática es revolucionaria.

Claro que no siempre encuentra la obra que cumpla por entero los anhelos patrióticos. En tal caso, no se vacila en alterar un parlamento o añadir el concepto aleccionador. Bosch señala que para acallar ciertas críticas, en algunos anuncios se advierte “a los patriotas” que en la pieza a representar han sido “corregidos por completo los errores y defectos que la afeaban”. Recuerda, asimismo, que cuando los revisores de textos de la Sociedad del Buen Gusto se encontraban, en obras como *Doña Inés* o *Sancho Ortiz*, con un personaje “que no tenía compostura” (así se manifiesta) se le colocaban un nuevo cierre. Antes de que cayera el telón final, uno de los intérpretes se acercaba a las candilejas –nunca mejor nombradas por tratarse de candiles-, y declamaba dirigiéndose al público:

¡Pueblos libres!... de un tirano
ved la imagen descifrada.

Y el propósito rebelde quedaba satisfecho. Que era más o menos lo que había ocurrido en los teatros de París durante la Revolución del 89. Alfonso Corti refiere en un ensayo sobre *El Filippo* de Alfieri, en Buenos Aires, que en los escenarios parisienses de la época “muchas veces las piezas de teatro clásico francés, o las del contemporáneo que al margen de la propaganda sectaria gozaban del favor del público, debieron sufrir peregrinas modificaciones para adaptarse al sentir de los tiempos. - Agrega: -Por ejemplo, los héroes griegos y romanos lucían sobre sus vestimentas antiguas, la misma escarapela tricolor que ostentaban los *sans-culottes* de la platea. Puntualiza que al representarse *El benefactor extravagante*, de Carlo Goldoni, el personaje que estaba jugando al ajedrez no decía a su contrincante: “¡Jaque al rey!”,

como lo pedía el texto original, sino: “¡Jaque al tirano!”.

.El 25 de Mayo o el Himno de la libertad

En 1812 la sala del Coliseo se estremece y vibra cuando, para festejar el segundo aniversario de la Revolución de Mayo, Luis Ambrosio Morante, que fuera el animador por excelencia de esa etapa teatral, pone en escena una pieza que le pertenece y se titula *El 25 de Mayo o el Himno de la libertad*, cuyo libreto se ignora dónde puede estar. Bosch lo nombra como “melodrama” y entiende que se trata de una traducción y traslado a nuevo ámbito de un propósito que se conociera en el París revolucionario, y se llamaba *La Marsellesa o El canto de la libertad*. Es posible, aunque no se añaden otros datos que permitan individualizarlos. Es posible, repito, si se tienen en cuenta las preocupaciones y la capacidad demostrada por Morante, como productor y adaptador de numerosas piezas, además de escribir varias originales –o que se le asignan-, y de participar fervorosamente, siempre de manera destacada, como actor, cantante, bailarín, apuntador y en todo aquello que sirviera, desde el tabladillo del Coliseo, para defender y apoyar la libertad de “la patria americana”, que el general San Martín habría de hacer realidad, con tanto esfuerzo, en los campos de batalla.

Durante muchos años se creyó, siguiendo lo apuntado por Bosch, que Luis Ambrosio Morante “era peruano y mestizo de inca”. Por la cuidadosa y feliz investigación llevada a cabo por Teodoro Klein, se sabe que Morante nació en Buenos Aires el 7 de diciembre de 1780. Así lo establece el acta de bautismo asentada en los libros de la iglesia porteña de La Merced. El Investigador testimonia, asimismo, que el padre de Morante (Ignacio Domingo) y la madre (Juana María del Rosario Molina) habían nacido también en Buenos Aires. Aclara que mientras a esta última se la designa “parda”, aquél figura en algunos documentos como “pardo”, y en otros como “mestizo”.

La representación de *El 25 de Mayo*, de Morante (original o adaptación), pudo tener consecuencias que merecen ser comentadas. Desde ya, es la primera vez que el cabildo premia una “obra nacional (para que) sirva de estímulo”. Blas Parera, maestro de la orquesta del Coliseo, es el autor de la partitura que se ejecuta, y texto y música logran crear un clima de exaltación tan intenso en la sala, que se siente la urgencia de disponer de una canción patria. Tan es así que, apenas dos meses después, el 22 de julio de ese año, el Triunvirato pide al Cabildo la creación de un himno patrio. Importa destacar que, entre los asistentes a aquella función, se encontraba el poeta Vicente López y Planes, y una de las dos versiones que existen al respecto, asevera que la emoción que lo embargara ante el levantado tono revolucionario del espectáculo hizo que empezaran a tomar forma en su mente los versos que –con música de Blas Parera, precisamente-, la Asamblea de 1813 habrá de proclamar como la *única* Canción Patriótica Nacional.

Esta versión pertenece al nombrado Mariano G. Bosch. Otra la ofrece Carlos Vega, especialista muy capaz y serio en el estudio y la codificación de nuestra música, quien sostiene que todo lo antedicho ha sido imaginado por Bosch, aunque éste utilice elementos y situaciones reales. Nuestro musicólogo señala que la obra a la que

asiste el poeta López y Planes no era un melodrama sino un entremés con música, de los referidos Morante y Parera: una “breve alegoría seudoclásica de rudimentario asunto y afectada locución”. A su vez, el nieto del poeta del himno, Lucio V. López, indica como probable que la incitación de su abuelo bien pudo partir de la representación de *Antonio y Cleopatra*, del francés Ducis, que presenciara en 1813. Es por esta fecha que la Asamblea General encomienda a López y Planes la creación de una canción patriótica que, finalmente, será proclamada como “única marcha nacional” y cantada por primera vez públicamente en el Coliseo, la noche del viernes 28 de mayo de ese mismo año de 1813.

.Acotaciones

Me he apartado por unos momentos de mi senda específica, aunque sin salirme de la huella, ante el posible conocimiento de los juicios encontrados por Mariano G. Bosch y Carlos Vega. Por mi parte considero que, como primera providencia para dilucidar la cuestión, sería comprobar si el melodrama al que alude Bosch es el mismo entremés con música a que se refiere Vega; pues ambos pueden estar hablando, con igual convencimiento, de dos representaciones distintas. No resulta posible que se resuelva por ahora y todo queda para cuando logren cotejarse los textos respectivos. De cualquier forma el conflicto sirve, y por eso lo he traído a colación, para recoger el clima que se vive en la sala del Coliseo durante el desarrollo de la etapa que corresponde al tema. El ya citado Lucio V. López expresa al respecto: “En aquellos días, el teatro era la fragua de entusiasmo en que se templaban los patriotas, como lo fue por muchos años hasta 1918”. Además, en lo que no cabe duda es que *El 25 de Mayo o el Himno de la libertad*, de Morante, con música de Blas Parera, merece el primer galardón que se otorga a un autor, con carácter oficial, por sus ideas patrióticas y (para que) sirva de estímulo” a nuestra creación dramática. Es lo que importa por ahora para retomar la senda. Se conocen otros textos de autores no individualizados, por lo común, que evidencian el mismo empeño de *El 25 de Mayo*, de Morante. Por ejemplo, *El virtuoso argentino o El triunfo del amor y la virtud*, libreto de 1811, en donde al parecer –me guió por referencias responsables–, se enaltece “el ser americano”, se ensalza a la “bella Argentina”, y se pone en guardia a los patriotas ante el acecho del despotismo vencido, pero muy alerta, que aprovechará cualquier oportunidad que se le brinde para desquitarse de su derrota. Preocupación que se manifiesta, una vez más, en *El hipócrita político*, comedia que ocho años después (en 1819), subirá al tablado del Coliseo, y a la que me referiré más adelante.

Ernesto Morales indica, con justeza, que mientras La Ranchería fuera el ámbito teatral de la Colonia, el Coliseo Provisional, es el escenario de la Revolución. Desde este último se expanden por la sala, hasta enardecerla y desbordarla, los anhelos, los arrebatos, las alegrías y los celos que se viven a lo largo de la etapa emancipadora.

Juan Bautista Alberdi de quien, por lo común, se sabe muy poco sobre la fuerte atracción que sentía por el arte teatral, sostiene: “El teatro es el único lugar donde el arte vive entre nosotros; toda la literatura, toda la época tiende a revestir la forma en diálogo, a convertirse en drama”.

“La nueva y gloriosa Nación” que se entona en las estrofas ardorosas del Himno de Vicente López y Planes, lucha con tenacidad y valentía por su liberación definitiva, y por la de los países que integran “la patria americana”. El general San Martín está convencido de que Chile es el primer paso obligado de la campaña; por ello pone todo su afán y su talento organizador y táctico, su fabulosa fuerza moral, para que el Ejército libertador que conduce trasponga Los Andes y se encuentre bien pertrechado y dispuesto para enfrentar al enemigo colonial. Abundan los hechos destacados, pero la hazaña principal de ese echar a andar se cumple en Chacabuco.

La Revolución está pasando momentos muy difíciles, y el Coliseo participa activamente de esas preocupaciones. En su escenario flamen los colores de la bandera propia, se exponen los atributos simbólicos del Escudo y se cantan los versos del Himno que, ya se ha visto, bien pudieron haber nacido en esa misma sala por la exaltación que produjera en el poeta López y Planes un melodrama o un entremés de Luis Ambrosio Morante con música de Blas Parera.

Cuando en 1816 se proclama y jura, por fin, la anhelada independencia, la celebración se produce mediante una *petipieza*, modesta en cuanto a significación dramática, pero valiosa para penetrar en las inquietudes de ese tiempo. Se llama *La libertad civil* y si bien no se conoce el nombre del autor, algo muy natural en esa época, puede suponerse, como lo hace el maestro Ricardo Rojas, que pertenezca a Esteban de Luca, dado que se incluyen en ella, para que entonen *adentro* – que así se advierte –, los versos de la canción que el poeta había escrito en 1810 y llevaba música de un *ciudadano* que no se indicaba. También es posible que la pieza pertenezca a otro autor quien, ante la popularidad de que gozaba por entonces la *canción* de Esteban de Luca, la incluyera para dar más fuerza a su espectáculo.

De ese mismo año (1816) data *El hijo del Sud* que se atribuye a Morante por que en la última página del libreto que se posee, figuran las iniciales L. A. de M. Se trata de “un acto alegórico en música”, en recargado estilo seudoclásico que, al decir de Jorge Max Rhode: “Llega a sus últimas aberraciones formales”. Interesa, a pesar de todo, porque entre el declamar de las alegorías inevitables que participan, se habla de la independencia americana.

A principios de 1817, los ejércitos libertadores de San Martín logran en Chacabuco, como se sabe, el primer gran triunfo en suelo chileno. Los patriotas del Coliseo no tienen a mano la obra de un autor propio que exprese el regocijo y, lo repito, recurren a *La jornada de Maratón* o *El triunfo de libertad*, del francés Pierre Remy Guérault, cuya temática tan afín con el momento que se vive, obtiene de inmediato, profundas resonancias.

Con los espíritus enfervorizados por el triunfo guerrero y el suceso que logra la representación se crea, como ya lo indiqué al comienzo, la Sociedad del Buen Gusto del Teatro que inicia sus actividades en el Coliseo, presentando *Cornerlía Bororquíá*. Obra que se anuncia como de “autor nacional”, aunque en realidad sea una de las tantas traducciones de Morante quien, a la vez, participa como intérprete. La pieza ataca violentamente a la Inquisición y ello produce revuelo, con efusiones de alborozo en unos y hondos fastidios en otros. El presbítero Camilo Henríquez,

integrante de la Sociedad, la considera “una tragedia saludable porque enseña el repudio a los tiranos”. Juan María Gutiérrez cuenta que, al finalizar el espectáculo, una dama exclamó entusiasmada: “Esta noche no puede quedarnos dudas de que San Martín ha cruzado Los Andes y ha triunfado de los españoles”. El teatro era el eco natural de acontecimientos que serían historia. Seguramente porque, como lo dirá Jan Doat ya en nuestros días, “ha nacido de una necesidad que una comunidad tiene para expresarse a sí misma”.

Se vive intensamente la brega de los ejércitos libertadores de San Martín en los campos de Chile. Por eso, si el temor y el recelo contristan los ánimos de los patriotas ante la sorpresa apabullante de Cancha Rayada, imperan nuevamente el regocijo y el estado de fiesta, cuando se conoce en Buenos Aires la victoria lograda en Maipú, sobre las tropas realistas.

Existen otros testimonios dramáticos, como *Arauco libre*, de José Manuel Sánchez, escrita años antes pero que se adaptó para celebrar los triunfos de San Martín en Chile. El público enardecido del Coliseo escucha con atención a Morante, quien en la pieza citada anima al Genio argentino, ordenar al Genio español que libere a la provincia de Chile de sus cadenas y, al ver cómo aquél se aleja amenazando con las represalias de las escuadras del rey Fernando, decir con voz sonora y vigorosa energía:

Ea, marcha,
no pierdas tiempo y a Fernando dile
que tenemos en poco aquí su saña;
y que ya que respiran libremente
las provincias de Arauco, en nada, en nada,
temerán su furor mientras existan
y presten su favor, esfuerzo y armas,
los bravos y valientes campeones
del renombrado Río de la Plata.

A 1818 pertenece *El nuevo Caupolicán* o *El bravo patriota de Caracas*, obra con hondo contenido rebelde del nombrado José Manuel Sánchez; pero toda la atención debo concentrarla en un sainete que se titula *El detall de la acción de Maipú*.

.El detall de la acción de Maipú

Se ignora a quién pertenece la pieza, aunque no cabe duda que debió ser escrita por un autor local ducho en el manejo escénico por la justeza de las acotaciones y la utilización sumamente hábil de recursos, para hacer más populares y atractivos dos simples comunicados de guerra del Ejército patriota, que se hallaba luchando en Chile.

El detall de la acción de Maipú lleva a escena el parte que San Martín escribe el 5 de abril de 1818 en el mismo campo de batalla y, muy particularmente, por lo puntualizado y exhaustivo, el de cuatro días después, que lo completa. Un chasque especial es el encargado de conducir la información a Buenos Aires, para que sea entregada al director supremo, Juan Martín de Pueyredón. En dicha información

se origina y basa por entero la pieza, cuyo desarrollo escénico se sitúa en el rancho de Pancho y Marica, los padres de Juan José, el granadero que, en la ficción, fuera escolta del auténtico capitán Manuel Escalada a lo largo de los doce días, de a caballo y sin tregua, que tardaron ambos para cubrir la distancia y dar cumplimiento a la misión encomendada por el Libertador.

Antes que el héroe aparece el alcalde y proclama la grata nueva:

¡Viva la patria, que viva!
Hoy es día de bailar:
ya Chile está *libertao*.
¡Vamos, que viva gritar!

Resulta fácil imaginar, ante tal comienzo, el alboroto que ha de haberse producido en la sala, convertida en tumultuosa asamblea popular.

El detall... (término castrense que significa “registro, inventario o información de carácter militar” y no “detalle” como a menudo se corrige la palabra, al suponerse que se trata de un error tipográfico), es un sainete con parlamentos jugosos en el que participan personajes del campo ganadero criollo, se toma mate, se bebe caña y se canta y se baila al son de la guitarra. Todos los vecinos reunidos celebran la llegada de Juan José al rancho (que ha de hallarse en las cercanías de Buenos Aires) y, pronto se le pide al granadero que cuente las alternativas de la batalla famosa. Mientras Pancho ordena a su hija: “Che, Petrona, cebá mate”, Juan José empieza el relato siguiendo minuciosamente el parte de San Martín, a quien, de entrada nomás, se nombra con gran cariño:

...y de cuando en cuando el viejo
venía, ¿qué tal estamos?

Quiere decir: “Para saber cómo estábamos”. La acotación señala: “Variando un poco la voz”, para imitar la de San Martín. Prosigue:

toitos a uno decían:
vamos bien, vamos bien, mi General.
Está *güeno*, contestaba,
Animo, hijos, a pelear.

Finalizaba esa parte que armoniza con su simple emoción:

Dijo tanto aquel maldito, (San Martín, claro)
que cuasi me eché a llorar.

Como final del apropósito, que lo es sin dejar de ser un sainete típico del campo ganadero criollo, todos los presentes dan vivas al general San Martín y a Martín de Pueyrredón, “los dos martines”, en la expresión confianzuda y campechana del dueño del rancho. Se canta y se baila un cielito y finalmente el

viejo Pancho se adelanta al proscenio y dice al público:

Señoras, si les preguntan
¿qué tal ha estado el sainete?
digan muy güeno; y en él
dijeron: Fernando Siete
acordate e Chacabuco,
Maipú, Tucumán y Salta
y de ese Montevideo,
que *tuavía* otra nos falta.

El detall de la acción de Maipú es una pieza muy curiosa y sumamente singular dentro del género.

.Otros títulos

De 1818 data asimismo *El triunfo*, unipersonal, como se lo calificaba, o monólogo con intermedio de música, del poeta oriental Bartolomé Hidalgo (el de los famosos cielitos), con el que rinde homenaje a San Martín, “héroe del gran Maipú”, como lo expresa. De este mismo año llegan otras piezas menos importantes pero que se interesan por documentar las actividades de un teatro que, dentro de lo que le es posible, va adquiriendo características cada vez más propias a través de autores, intérpretes, público y una crítica muy alerta. Mariano G. Bosch, escribe con razón: “No sería aventurado afirmar que historiar el teatro porteño es hacer historia argentina”. Por lo menos, una buena parte de la historia argentina de aquella época.

No todos los autores locales pueden ser individualizados, y cuando se logra, se comprueba que no siempre son nativos, aunque, si entregados por entero al proceso revolucionario de la nueva Nación. El citado Juan Manuel Sánchez por ejemplo (el de *Arauco libre* y *el Nuevo Caupolicán* o *El bravo de Caracas*), es de origen español pero se siente íntimamente consustanciado con las luchas por la independencia de una Argentina que se sabe bandera de la “gran patria sudamericana”. Otro tanto ocurre con Santiago Spenser Wilde, que llega de Inglaterra a fines del siglo XVIII, con un hijo de su primer matrimonio (Diego Wellesley Wilde), y en 1817 adopta la nueva nacionalidad “voluntariamente y por amor al país”. De su casamiento en segundas nupcias con una criolla, nace José Antonio Wilde (ya con nuestra fonética), quien escribirá la evocación colorida y nostálgica de *Buenos Aires de setenta años atrás*, que aparece en 1881. Aquel primer hijo inglés (Diego) se casa también con una moza nativa y en Tupiza, Bolivia, les nace Eduardo Faustino Wilde, quien habría de figurar, de manera sobresaliente, en la política y en las letras de la llamada Generación del 80.

Corresponde una breve detención en Santiago Spenser Wilde (el fundador de la estirpe en el país) porque no sólo traduce, adapta y es autor original de varias comedias (*La delirante Leonor*, *La quinquillería*, *Las tocayas*), sino que, además es propulsor entusiasta del teatro porteño. En 1817 había sido unos de los fundadores

de la ya citada Sociedad del Buen Gusto del Teatro, y en 1825 aparecerá como empresario del Coliseo. Posteriormente, en el predio de su residencia en la quinta de Zamudio (manzana que hoy circundan las calles Viamonte, Uruguay, Córdoba y Paraná, de la Capital Federal), levanta el Vauxhall o Parque Argentino, que albergaba en su interior un circo, un teatrillo, un restaurant, salones de baile, un pequeño jardín botánico y un reducido zoológico.

Las tocayas y *La quinquillería* pertenecen a 1818. La primera según Mariano G. Bosch, “reúne condiciones muy estimables”; la segunda es bien recibida por el público y se repone al año siguiente. El autor tiene como lema: “Me divierto inocentemente al mismo tiempo que trato de divertir a los otros”, y lo pone en práctica sobre el escenario. *La quinquillería* (o “quincallería”, como diríamos hoy), es en parte traducción de una pieza inglesa (*Toysshop* de Robert Dodsley), y en parte original. Alude a una especie de baratillo donde se vende quincalla, es decir, objetos de metal de escaso valor, y el medio elegido permite al autor-adaptador realizar una sátira costumbrista divertida, al burlarse de algunos tipos peculiares de la época.

En 1819 se conocen dos obras *El ánimo en pena* y *El hipócrita político*. *El ánimo en pena* con méritos muy limitados, la firma Laureano Mortisomis que suena de manera estrambótica por ser el anagrama compuesto por los nombres y apellidos del incansable *Luis Ambrosio Morante*. Como lo advierte Raúl H. Castanigno, la obra “bordea el tema patriótico”, inevitable en dicho autor e intérprete. Un coronel criollo ha sido apresado por los realistas y se le cree muerto. El conflicto se produce cuando logra escapar de su encierro y, al retomar a su casa, “se encuentra que la presunta viuda es asediada por varios galanes” y observa sin ser descubierto, “los subterfugios con que unos tratan de desplazar a otros, recordando -como lo puntualiza el mismo Castanigno- las peripecias corridas por el Ulises mítico. El tema habrá de verse repetido y renovado en la dramática moderna universal, con variados alcances, a partir de la guerra mundial de 1914.

.El hipócrita político

Se trata de uno de los textos más significativos de la dramática nativa, correspondiente a la etapa que estoy tratando y merece párrafo aparte.

Conviene que nos ubiquemos antes de entrar en materia. Se ha dicho que existen varios autores y determinadas obras que gozan de la predilección de los patriotas. Entre aquéllos se encuentra el Fernández de Moratín de *El sí de las niñas*, así como Molière y su tan polémica *Tartufo*. La última, importa acotarlo, en versión de Morante; aunque ya se conocía en la traducción española que se había ofrecido en el Coliseo, con el nombre de *El hipócrita*.

Las referencias adelantadas permiten asegurar que en *El hipócrita político* se utilizan los jugueteos sentimentales de *El sí de las niñas* y el personaje arquetípico de *Tartufo*, aunque ahora se le inserte otra intencionalidad más acorde con los objetivos que se persiguen en ese momento.

Del autor de *El hipócrita político* se conocen sólo las posibles iniciales, P. V. A., que varios estudiosos han procurado descifrar sin éxito. Ricardo Rojas arriesga que

bien podría ser Valentín Alsina (por ese V. A.), pero tal vez se le escape al distinguido maestro que Alsina nace a mediados de 1802, y el texto dramático, que denota conocimientos, buen dominio técnico y cierta madurez humana, tendría que haber sido escrito cuando el autor aún no contaba con 17 años. Parece poco probable. Hasta el momento se ignora a quién pertenece, en verdad, esta obra que posee el alto mérito de ser la primera comedia *nacional* en la que se presentan conflictos de un hogar porteño de clase acomodada de la época.

Como el personaje Tartufo de Molière, don Melitón esconde con astucia su verdadera personalidad. Con don Fabián, el dueño de la casa, español apegado por su conservadurismo al antiguo régimen, se muestra activo realista; con el criollo Teodoro García, joven patriota prometido de Carlota (hija de don Fabián), manifiesta fingidos ardores revolucionarios. Así van entretendiéndose las dos líneas principales: la sentimental, con fuerte carga romántica, que componen Carlota y Teodoro; y la de crítica política llevada adelante, de manera particular, por Teodoro y don Melitón. Este último abusa de la confianza absoluta que se ha ganado en don Fabián y aspira, muy ladino, a obtener para sí la mano de Carlota. Pero los dos jóvenes consiguen desenmascarlo. Ya por los tramos finales de la pieza demuestran a don Fabián la falsa conducta de don Melitón, que se dice su amigo y el joven patriota enrostra al impostor su comportamiento miserable, tanto el lo sentimental como en lo político. Teodoro se empeña en subrayar lo segundo, y sus frases persiguen una resonancia mas amplia y profunda que la simple moraleja ejemplificante que pudiera circunscribirse a lo que sucede sobre el escenario. Don Melitón juega entonces su última carta tartufesca: reconoce la culpa, se muestra arrepentido, y ruega: “¡Basta, basta ya! ¡Bastante tengo con el peso de mi delito!”, y simula sentirse muy humillado. Pero el joven patriota no se convence, y enfrenta al canalla con gran violencia: “¡Enmudece, impostor!”, le grita. Y tras el largo parlamento orientado a que lo ocurrido “sirva de lección” y no se deposite la confianza en “hombres tales”, exclama altisonante: “¡Oh, patria mía! ¿Cuándo será el día que, libre de las acechanzas de estos monstruos, reposéis segura en las virtudes de vuestros hijos? Mas ese día feliz se aproximará. ¡Hipócritas, temblad!”.

Y cae el telón, como la cuchilla de una guillotina, sobre el levantado final aleccionador de una comedia costumbrista que, sin necesidad de indagaciones extremas, descubre el propósito patriótico, aunque desarrollado en forma mejor articulada y más ambiciosa de lo que era habitual.

Como lo advierte Jorge Max Rhode, *El hipócrita político* “encierra en sus parlamentos mucha más historia de lo que pudiera a simple vista imaginarse”.

Arturo Berenguer Carisomo apunta que “todo el sentimiento nuevo de una juventud impetuosa”, que arrasa con los viejos conceptos coloniales, se plasma con sorprendente dramaticidad en *El hipócrita político*. El autor desconocido abusa, es lo cierto, de tiradas grandilocuentes y de largos y repetidos apartes –que hoy resultarían insufribles, añado yo-, pero estimo que debidamente ceñida (con el mismo respeto y cuidado que se tienen al ajustarse obras fundamentales de la dramática universal), podría llegar a

un escenario de nuestros días como evocación oportuna.

En ocasión del estreno de *El hipócrita político* en el Coliseo Provisional, en 1819, Carlota estuvo a cargo de la joven actriz Trinidad Guevara; don Melitón fue interpretado por nuestro bien conocido Luis Ambrosio Morante, y a Teodoro lo animó Francisco Velarde, “primer espécimen de los inminentes galanes románticos” que habrían de aparecer, según el sabroso decir de Berenguer Carisomo.

A pesar de que lo disimule o no, *El hipócrita político* es también un propósito patriótico: la síntesis de la batalla que se cumple en el ámbito doméstico y cotidiano de un hogar porteño de clase acomodada, por la segunda década del siglo XIX, una batalla como las que rememoran *Arauco libre* o *El detall de la acción de Maipú*, aunque los escenarios y los personajes sean distintos. Sucede que en los dos últimos títulos existen referencias inmediatas, directas y claras, con alegorías o seres y hazañas de la historia, mientras que *El hipócrita político* rescata aspectos de la lucha diaria, paso a paso, durante la etapa emancipadora que va a cerrarse muy pronto sin haber llegado a su fin.

.Más batallas en escena

Hace falta enaltecer los triunfos de las armas libertadoras y levantar los ánimos del pueblo, y las piezas del variado género que afirman y excitan el sentido patriótico revolucionario realizan con profundidad la misión que les es específica.

Desgraciadamente no se dispone siempre de creaciones de autores locales que, por su significación exalten lo propio y, a la vez, trasciendan el teatro universal, como pudieron hacerlo *Los persas*, de Esquilo, o *La Numancia*, de Cervantes que, más allá de los altos niveles que ocupan y de los muchos merecimientos en distintos órdenes, en esencia son dos propósitos patrióticos. Con la situación curiosa de que ambos autores destacan las luchas y el valor de griegos y españoles, respectivamente, desde el lado enemigo, lo que amplía y califica sus alcances. En la primera, los persas derrotados hacen el elogio de los guerreros atenienses; en la segunda, los romanos vencedores se asombran ante la entereza de los numantinos que resuelven eliminarse por sí mismos para que, cuando los invasores penetren en la ciudadela, no encuentren en ella a un ser vivo, hecho que restará importancia y laureles a la acción militar cumplida.

Por tales carencias, los patriotas criollos deben recurrir, como ha quedado anotado, a la *Jornada de Marathon* o *El triunfo de la libertad*, del francés Guérault, para celebrar la victoria de Chacabuco. Con Maipú se tiene más suerte, y un sainete de creación local, sin la menor duda, sirve para dar rienda suelta al fervor y concretar teatralmente el festejo. En realidad, la patria recién nacida está creciendo con mucho esfuerzo y todo está por hacerse.

En *Los días de odio* drama de nuestro Pablo Palant, uno de los personajes expresa convencido: “Siempre estamos en mayo, preparando julio”, es decir: siempre estamos en la Revolución para alcanzar la Independencia.

El general San Martín había descubierto esta verdad, y en San Lorenzo se lo ve preparando Chacabuco; en Chacabuco decidiendo Maipú; en Maipú alentando

la libertad de Perú, y cuando se retira, después de Guayaquil, combate con su silencio para que Bolívar pueda continuar la lucha que es la suya, y para que, muy pronto, el general Sucre de, en Ayacucho, la última batalla por la Independencia Sudamericana. Última batalla hasta ese momento, pues se sigue en la brega. Con Ayacucho se clausura un periodo grandioso animado por la mente lúcida y anhelante de libertad y justicia de San Martín, que ha latido al compás de su corazón bravío y generoso. A la vera del Libertador por antonomasia, se halla otro general que pertenece a la misma raza, con entereza y tenacidad semejante, aunque menos afortunado: Manuel Belgrano.

A estos dos héroes de la lucha por la emancipación se les dedican creaciones dramáticas. Una, de 1820, es *La batalla de Pasco por el general San Martín*, y se alude a la victoria obtenida en el Perú; otra, de 1821, se titula *Defensa y triunfo del Tucumán por el general Belgrano*. Se desconocen los nombres de los autores. Paul Groussac atribuye la última a la pluma inquieta y siempre bien dispuesta de Luis Ambrosio Morante. Belgrano ha muerto silenciosamente un año antes (1820) y tal vez para reparar en algo el olvido injusto en que se le tiene –después de tanta entrega y de tales sacrificios–, se representa la obra como merecido homenaje. En la crítica que le hace *El Argos* se la califica como “pieza en dos actos” y se la comenta con cierto tono despectivo. Una de las tantas batallas, se dice, que han llegado al escenario del Coliseo. El severo crítico tiene tal vez razón pero pienso que ello no le resta mérito al propósito, que en la circunstancia es lo que vale. Toda la obra se halla conmovida por un enardecido contenido patriótico. Ya en el final, Belgrano es aclamado, pero rechaza los vivas porque, como los griegos del templo clásico, teme el endiosamiento peligroso de un héroe afortunado, pues puede ensoberbecerse y convertirse en un déspota como los que él está ayudando a demoler con tanta energía. Por ello su grito crispado de:

¡Viva el Sud, independiente,
a pesar de los tiranos!

.Tupac Amaru.

Una de las obras más singulares y trascendentes de esos años es, sin lugar a dudas *Tupac Amaru*, tragedia que, siéndolo profundamente, no llega a tal y explicaré por qué.

Es oportuno recordar ahora el juicio afilado y sabio del admirado Bernardo Canal Feijóo, que escapa a lo meramente formal y anecdótico, y busca y ahonda en lo entrañable y permanente. Canal Feijóo expresa con firmeza: “Esto es americano: el sentimiento de la función histórica. No digo patético o truculento, digo trágico”.

Tupac Amaru –o *La revolución de Tupac Amaru*, como se la conoce también–, drama en cinco actos que, por lo que deja entrever el comentario que, con motivo de su presentación, le dedica *El Argos* (entrega del 2 de junio de 1821) podría ser creación original del nombrado Morante. Así lo considera Ricardo Rojas al reconocer la

capacidad dramática y los ardores rebeldes del posible autor. Mariano G. Bosch, sin embargo, asegura –aunque no facilita la menor referencia para su comprobación, que la obra está “basada en una tragedia francesa conocida, pero por demás equivocada, y que él (se refiere a Morante) corrigió convenientemente para ajustarla a la verdad de los hechos que conocía por tradición familiar”. Lo último pudo poseer algún fundamento de haber sido Morante, como lo creía Bosch, de origen peruano, pero la tan clara y precisa investigación cumplida por Klein, desvirtúa suposiciones y resta asidero a tales argumentos que, en definitiva, no tiene demasiada importancia para el análisis y el aprecio de la obra en sí. Si alguna vez se demuestra –y podría concretarse mediante una investigación exhaustiva-, que la obra es original de Morante, la significación sería mucho mayor, por supuesto; pero aún siendo una traducción, y la adaptación correspondiente, quedaría desde ya, como muy notable, la labor cumplida por Morante.

El tema desarrolla el levantamiento indígena que encabeza Tupac Amaru, y se produce en Perú, en 1780. Por primera vez se pone en serio riesgo el dominio colonial español, y las autoridades realistas lo enfrentan y sofocan en forma cruenta e inhumana. Se conoce perfectamente el desenlace trágico de la rebelión, y no vale la pena entrar en detalles. Empero Morante –autor original o adaptador- tiene el buen cuidado de cerrar la obra en momentos en que las huestes del inca de Tungasuca han conseguido una victoria –sólo momentánea, desde luego-, sobre las crueles fuerzas de represión españolas. Por eso mi advertencia con respecto a que se trataba de una tragedia que, sin embargo, no llegaba a serlo del todo.

Escrita en versos de tonos heroicos y con recio sabor neoclásico, *Tupac Amaru* presenta aspectos que necesitan ser subrayados:

1º) El enfrentamiento del corregidor y su hijo Santelices porque uno, el viejo, es español y su honor está con el Rey; y el otro, el joven, es criollo, americano y, leal a su sino, apoya la lucha del inca.

2º) Se destaca la identificación ideológico-revolucionaria, desde las raíces, entre Tupac Amaru y el criollo Santelices.

3º) Trasciende la integridad racial del amor que une a Tupac Amaru con su compañera Micaela Bastidas.

4º) Queda en evidencia el mal deseo que el poderoso español Arriaga siente por la mujer del inca.

Morante, brioso luchador por la emancipación sudamericana –es de recordar que durante el movimiento revolucionario fue agente de enlace entre los patriotas de Chile y Buenos Aires-, no puede mostrar el final desgraciado que tuviera rebelión tan justiciera. No miente sobre los hechos; a lo más, peca por omisión.

Si bien la representación de la obra es registrada por *El Argos* mediados de 1821, la escritura original, o su traducción y adaptación pueden provenir de algunos años atrás, y bien se sabe la desorientación y el desconcierto que se vivían en nuestro medio durante ese tan crítico como desasosegado final de la segunda década del siglo XIX. Pues mientras que en el exterior el panorama se abre y en 1821 se va definiendo felizmente con la entrada del Libertador en Lima y la posterior independencia en

Perú, en lo interno se suceden días aciagos por los últimos tramos de la década anterior. Morante, ser profundamente político– revolucionario, no consiente añadir más desalientos a los espectadores de su obra. Por eso, da en el escenario la seguridad de un triunfo simbólico de una rebelión que, a juicio del tan sensato dean Funés, “no habrá otra más justificada ni menos feliz”.

Tupac Amaru lucha no sólo por su gente maltratada y explotada con escarnio, sino también por la libertad del Sur. Catari, otro jefe indígena, hace la alabanza de los americanos del Norte a quienes se toma por ejemplo. Exclama.

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

Lo que da pie a Micaela Bastidas, la compañera del inca, para entonar con encendida loa:

¡Oh! ¡Nord-americanos! ¡Oh, mis héroes!
¡Nuestros modelos en tamaña empresa!
Como vos detestamos los tiranos,
como vos detestamos sus cadenas,
¡como vos aspiramos a ser libres!

El joven criollo Santelices, en acto ejemplar y trascendente, se incorpora a las huestes guerreras de Tupac Amaru. Y éste, como jefe, lo recibe emocionado, y hace su elogio:

Ven. Este último gesto te declara
la igualdad con nosotros. ¡Compañero!
¡Hagamos ver a cuántos nos degradan
lo que pueden los Sud-americanos
cuando la libertad sus brazos arma!

Así concluye la obra. Se notan algunos desequilibrios en los versos siempre sonoros, y no mantiene una pareja atracción en el desarrollo escénico. Pero el tema está expresado con un sentido crítico muy agudo y gran sensibilidad – arrebatado el autor por una inspiración entrañable y poderosa-, para servir mejor a las circunstancias que se viven con tanta inseguridad.

Arturo Berenguer Carisomo señala que: “Hay escenas de insospechado vigor para el teatro tan débil como el de entonces”, y toda la pieza equivale, afirma, a un “encuentro enjoyado, en medio de tanta chafalonía retórica”. El juicio es merecido y exacto.

.Conclusiones

A esta altura considero que resulta oportuno concretar las intenciones de este

trabajo que es demostrar, cómo en un lapso de diez años muy tumultuosos y sobresaltados, pero fundamentales para nuestra nacionalidad, quedan en pie por lo menos tres hitos dramáticos sobresalientes de variado género: el sainete criollo-ganadero *El detall de la acción de Maipú*, la comedia costumbrista-urbana, *El hipócrita político* y el drama épico con pregustación de tragedia *Tupac Amaru*. Se deja testimonio, asimismo, lo repito, de la presencia de autores no siempre individualizados, pero tan propios como los intérpretes que actúan, el público entusiasta y exaltado que colma la sala del Coliseo Provisional porteño, y la labor de una crítica, como la de *El Argos*, ya por ese tiempo muy atenta, concedora y bien afinada. Me pregunto, entonces: ¿qué más faltaba? Me contesto: madurez, continuidad y afirmación, por supuesto. Es lo que se logrará con la persistencia, la capacitación y los años (o sea, la necesaria experiencia).

Una epopeya americana -sudamericana, más exactamente- sirve como cierre propicio para asomarnos a un período decisivo de la nacionalidad, y demasiado ignorado, o pasado por alto, en lo que a nuestro teatro concierne. Tal vez por ello se repita el terco propósito de fundarlo (fundar un Teatro Nacional) que se observa a fines del siglo XIX y comienzos de la nueva centuria. Sin querer comprender, y aceptarse, que ya está presente ahí, en lo reseñado, haciendo sus pinitos y trazando los primeros palotes dramáticos, con desniveles muy notables, es verdad, pero vivo; testimonios palpitantes de la década inicial de una patria – que padece también altibajos y desdichas semejantes-, empeñada en constituirse y realizarse, a pesar de todo, como nación libre y soberana.

> capítulo VI.
trinidad guevara y juan José
de los
santos casacuberta

(En Testimonios de nuestro teatro, por Radio Nacional, Buenos Aires, agosto 1961)

Ilustración: *Trinidad Guevara*

En el capítulo anterior nos ocupamos de Luis Ambrosio Morante, señalando sus múltiples facetas como patriota, autor, intérprete, traductor y animador siempre entusiasta de la primera hora del teatro argentino. Esa primera hora que se expresó sobre el escenario del Coliseo Provisional, reabierto hacia fines de 1810, luego de haber permanecido cerrado desde los días de la primera Invasión Inglesa. Cabe, entonces, ampliar escuetamente aquel panorama, en lo que se refiere al tema y anotar que, si bien se careció de autores originales, hubo otros adaptadores de labor destacada, como el Dr. Bernardo Vélez y Ambrosio Mitre, por ejemplo. Entre los intérpretes de las primeras décadas que inauguran el arte dramático nacional, deben registrarse los nombres de Antonina Montes de Oca, Ana Campomanes (muy popular luego, en la época de Rosas), Ventura Ortega, *benemérito de la patria*, el pardo Viera, Velarde, Joaquín Culebras, etcétera, aunque de todos ellos ninguno alcanzara la trascendental importancia de Trinidad Guevara y Juan José de los Santos Casacuberta. Puede decirse que es con estos últimos que el arte de interpretar autóctono da sus primeros pasos. Son los precursores. Lástima grande que esa etapa, tan importante, careciese de los autores dramáticos que hubiesen afirmado ya, sin más dilaciones, la dramática nacional. Se observa el lamentable desencuentro que volveremos a ver repetido en las postrimerías del siglo XIX. Primero será la aparición de artistas notables (la Guevara y Casacuberta sobre todo) y la ausencia de autores nacionales; luego, en sentido inverso, se contará con autores interesantes (Coronado, Granada, David Peña, entre otros), pero se carecerá de intérpretes propios. Hubo que esperar la llegada de *Juan Moreira* para que se produjera, por fin, el encuentro tan necesario. Pero todo esto ya lo veremos más adelante.

Por ahora digamos, ateniéndonos a las referencias de la época, que la Guevara y Casacuberta son los primeros intérpretes nacionales de verdadera significación. Si bien se los supuso de origen uruguayo, hoy se sabe positivamente que ambos nacieron en Buenos Aires y, lo más curioso, el mismo año: 1798. Distintos en las peripecias de sus vidas, nada fáciles por cierto, ambos cumplieron sin embargo, un mismo destino. Y luego de hallarse separados, finalmente se produjo el reencuentro a la distancia de los años, en el desenlace trágico de sus vidas. Trágico en uno por las circunstancias en que aconteció, y en otra por el silencio y el olvido que la envolviera.

La Guevara se inició en el Coliseo Provisional hacia 1816 y al año siguiente recibió el apoyo total de la Sociedad del Buen Gusto del Teatro. Desde 1820 impuso decididamente su arte de gran comedianta y durante casi dos décadas más poseyó sin disputa el cetro dramático. Es decir, sin disputa no, pues el triunfo levanta rencores y crea enemigos. Los conflictos de toda índole menudearon en la vida de la Guevara. Su triunfo molestó muy particularmente a otra actriz, la Ujier, y el público no sólo llegó a dividirse en dos bandos casi fanáticos, sino que se pidió la intervención del padre Castañeda, aquel de la

santa furia y el escándalo estalló. Cierta medallón que llevaba la Guevara colgando en su cuello, dio el motivo. Se decía, la Ujier lo afirmaba, que en el medallón se albergaba el retrato de un hombre casado. Y el padre Castañeda, tan absurdo como temible, arremetió desde su grotesco *Despertador Teofilantrópico*. La Guevara se sintió obligada a publicar su descargo, recurriendo al *Pueblo Ilustrado*. Esto sucedía en 1821 y lastimó y mortificó mucho a la actriz. Luego de cumplir sus compromisos con la empresa del Coliseo, se alejó de Buenos Aires, rumbo a Chile.

En 1826 se halló otra vez en Buenos Aires y volvió a triunfar. Fue por entonces que equivocó un calmante con arsénico y salvó la vida por verdadero milagro. Su arte poseía cada vez más fuerza y galanura, y admiraba y entusiasmaba con sus interpretaciones sobre el tablado del Coliseo. Por entonces, su compañero artístico era el chileno Francisco Cáceres, de mucho mérito y con el que, al parecer, tuvo algunos choques otro actor que se estaba imponiendo y al que se había discutido bastante, a raíz de sus actuaciones en la escena montevideana: Juan Casacuberta. Lo cierto es que en 1832 la Guevara y Casacuberta actuaron juntos al frente del elenco del Coliseo y, como lo consigna Raúl H. Castagnino, es entonces cuando “las veladas teatrales alcanzan brillo inigualado”.

Pero ¿quién es este actor Casacuberta? En realidad hace muy poco tiempo que se han logrado recoger algunos datos decisivos sobre nuestro primer gran actor. Hoy sabemos que nació en Buenos Aires el 1º de noviembre de 1798 y que no se llamaba Juan Aurelio, como se lo ha nombrado habitualmente, confundidoselo con su hijo, sino Juan José de los Santos. Bosch aseguraba que era uno de los pequeños que durante la Primera Invasión Inglesa alcanzaba proyectiles a los defensores. Luego se trasladó con su familia a Montevideo en donde falleció el padre y su madre volvió a casarse con un bordador. De ahí proviene el oficio que poseerá Casacuberta y que, a la vez, fuera el punto de partida de su actividad escénica.

Es en Montevideo y en 1812, que por razones de trabajo tomó contacto con algunos artistas españoles que llegaban como emigrados. Ellos despertaron su vocación y hasta lo entusiasmaron y adiestraron tanto en el recitado como en la danza. Poco a poco fue destacándose en su arte aunque, como a T. Guevara, no le faltaron las críticas. Hacia 1823, por ejemplo, ya las recibía de ciertos comentaristas uruguayos, pero él las replicó con habilidad y verdadero conocimiento de la materia.

Lo cierto es que en 1832, como ya lo hemos visto, elevó a suceso su participación con Guevara en las funciones del Coliseo.

Luego, cada cual siguió su rumbo. La Guevara viajó a Chile, Uruguay, Brasil. Por momentos el arte fue quedando en un nebuloso segundo plano. En 1840, ya en Buenos Aires, le nació su sexto hijo.

Entretanto, Casacuberta, que se afanaba aprendiendo en las experiencias e ideas de los grandes maestros como Talma, se había convertido en el intérprete ideal del popular melodrama. Pero la vida no le resultaba fácil. Se había casado, había

convertido a su vez en excelente actriz a su esposa, Manuela Funes, y tenía varios hijos. En 1839 el país cruzaba días aciagos por la dictadura rosista, el bloqueo francés y la represión política. Casacuberta, que se había visto ya obligado a recurrir a su antiguo oficio de bordador para poder vivir, realizó por entonces una desafortunada gira teatral por provincias y luego se alistó en las filas de Lamadrid que estaba luchando contra el tirano. En ellas se encontraba cuando padecieron la derrota aniquilante en Rodeo del Medio, y casi muere al intentar cruzar la cordillera en compañía de otros camaradas de lucha. Felizmente, Sarmiento llegó en el momento más crítico logrando auxiliar a los perseguidos.

En Chile se repuso y volvió a triunfar por su calidad de gran actor. Fue allí donde años después habría de producirse el trágico desenlace de su vida. Aunque no había logrado una posición económica desahogada, por el contrario eran frecuentes los apurones, su arte era muy querido. Así es como se llegó a ese 4 de septiembre de 1849 en el que se anunció su beneficio. A pedido del público se disponía a llevar a escena *Los seis grados* (o *gradas*, más bien) *del crimen y escalones del cadalso*, de Víctor Ducange. En un comunicado expresaba que ofrecería esa obra a pesar de la resistencia que siempre le había opuesto por la descomposición física que le exigía el personaje y aseguraba que ésa era la última vez que lo haría. En verdad fue la última vez.

> capítulo VII.
—la dramática de juan bautista—
alberdi

(En Feria del Libro, Buenos Aires, 21 abril 1990)

Entre la quinta y sexta décadas del siglo XIX, Juan Bautista Alberdi empezó a escribir, en su autoexilio montevideano, el drama histórico *La Revolución de Mayo* y luego, ya en el Valparaíso chileno, concluyó la pieza breve *El gigante Amapolas*.

Pensador profundo y desasosegado, filósofo, sociólogo, narrador, periodista, poeta y compositor musical, Juan Bautista Alberdi había nacido en Tucumán el 29 de agosto de 1810, muy cerquita (a sólo tres meses) de la Revolución emancipadora, y mucho le agradaba subrayar el suceso. Siempre se le han reconocido a Alberdi su lucha incansable y tenaz por la libertad y la justicia y, de manera especial, el aporte trascendente de su libro cuyo título se sintetiza como *Las Bases*, que estuviera tan a mano, para orientación y consulta obligada, de quienes habrían de redactar la Constitución Nacional que sería promulgada en 1853, tras la caída del régimen de Juan Manuel de Rosas.

Importa señalar ahora, por ser el momento, que habían ido quedando en el olvido su atracción por la escena y sus inquietudes teatrales bien demostradas en 1837 como comentarista y crítico, en su periódico *La Moda*, de los espectáculos que se ofrecían por entonces en la sala del Coliseo porteño. Al promediar el siglo XX, empezaron a descubrirse las singularidades de Juan Bautista Alberdi en su carácter de dramaturgo esencial e insólito, y su agudeza en las reflexiones sobre el arte teatral, con las cuales, el siempre recordado maestro Bernardo Canal Feijóo, daría forma a lo que definiera como “una teoría dramática argentina”.

Alberdi dejó escritas dos partes de *La Revolución de Mayo*, que debía constar de cuatro. Si bien el drama quedó inconcluso, se observa la destreza con que el autor conforma y mueve las escenas de masas, hasta requerirse para su representación, un escenario monumental. Empero, el texto no alcanza la significación, por estructura y contenido, de *El gigante Amapolas*.

El nombre completo es: *El gigante Amapolas y sus formidables enemigos, o sea, Fastos dramáticos de una guerra memorable*. El “gigante” al que se alude no es otro que el dictador Juan Manuel de Rosas, cuyo emblema político era el color rojo, y de ahí lo de “Amapolas”. La referencia a “una guerra memorable” contenía una sátira acerba, enfilada por igual hacia las fuerzas federales del tirano, y a los ejércitos unitarios que procuraban desalojarlo del poder. El propio Alberdi deja en claro su propósito. “Hace muchos años que persigo a las dos facciones –puntualiza- en que se ha dividido la generación pasada de mi país, porque no nos ha hecho sino inmensos males: la colorada por sus crímenes; la celeste por su inepticia...”.

La propuesta del escenario era de avanzada para la época. Se pedía únicamente “un espacio abierto”, en uno de cuyos costados se colocará un muñeco “gigante de tres varas” de alto, con un puñal en la cintura “de dimensiones enormes y bañado en sangre”. La obra estaba dedicada a los “señores presidentes y generales Rivera, del Uruguay, Bulnes, de Chile, y Ballivián, de Bolivia para que -según se indicaba- conozcan el escollo y se abstengan de caer en él”. El *escollo* de marras era la dictadura que padecía la patria.

Cabe advertir que la obra no era simplemente un apropósito anti-rosista, dado que la crítica burlesca e intencionada se dirigía –ha quedado dicho– a la figura de Rosas y hacia quienes, por sus egoísmos, ambiciones e intereses personales, se enfrentaban entre sí y no atinaban a unificar sus fuerzas y sus tácticas para derribarlo. El tema era por demás serio y poseía alcances políticos bien precisos, aunque el autor calificara la obra *peti-pieza* cómica en un acto”. Ello se fundamentaba en que, a juicio de Alberdi, “la sociedad americana está en la infancia; -y añadía:- la risa es una necesidad de toda infancia”. Puntualizaba, además, 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”. Hoy hubiera dicho “grotesco”.

Ante *El gigante Amapolas* de admirar el dominio absoluto y la soltura de Alberdi en el manejo de *lo absurdo* como especie teatral, adelantándose más de un siglo a la vanguardia escénica universal de la siguiente centuria, valiéndose de *fantoches* que recuerdan, de alguna manera, a personajes de los esperpentos que don Ramón del Valle Inclán habría de imponer en España allá por la tercera década del siglo XX.

Abundan en la *peti-pieza* las escenas que cabrían en el *absurdo*, así como los caricaturizados hasta lo *esperpéntico*. Uno de los soldados del gigante no puede redoblar su tambor, cuando se le ordena que lo haga porque, según argumenta, una bala de cañón del enemigo le habría arrancado los palillos de las manos. Al preguntársele por los muertos que se habrían producido en la imaginaria refriega, y a quienes no se veía tendidos por ninguna parte, replicaba con toda seriedad, que “el mismo miedo los había hecho revivir y salir disparando” con sus cabezas debajo de los brazos. En el bando contrario, uno de los jefes, al no aceptar ser reemplazado en el mando, decide abandonar la guerra, y volverse a su casa lo más campante. Sobresale, muy en particular, el monólogo antológico a cargo del mayor Mentirola quien, al desertar igualmente disconforme el segundo jefe, ha quedado solo al frente de sus tropas. Resuelve entonces, con total desenfado, constituirse en consejo de guerra para decidir las acciones y, en esta reunión, va tomando las partes de los jefes ausentes, para decidir si se ordena el ataque o el retiro de las fuerzas. Se trata del tránsito por un disloque en pleno delirio, divertido y zumbón, a pesar de que habría que aguardar hasta 1896 para que Alfred Jarry estrenase en París, con gran alboroto, su *Ubu roi*.

“El gigante Amapolas llegó por primera vez a escena en 1945 (a más de cien años de haber sido escrita), animada por el Tinglado Libre Teatro un elenco independiente dirigido por Aurelio Ferretti, en el cual se destacaba la actuación memorable de Onofre Lovero, quien tenía a su cargo al tan singular mayor Mentirola.

Mi intención ha sido incitar a quienes no conozcan la pieza a que se pongan en contacto con un texto dramático, singular e insólito, al que apenas he podido asomarme. Estoy seguro de que habrán de sorprenderse mucho al descubrir una faceta poco conocida del siempre batallante tucumano Juan Bautista Alberdi: la de autor teatral.

> capítulo VIII.

—el circo: espectáculo popular—

- . Introducción al circo
- . Diversiones del Buenos Aires colonial
- . Después de la Revolución de Mayo
- . A partir de Caseros

(El material de los capítulos VIII y IX parte de lo expuesto en el fascículo Mi País. Tu país, N° 63, que me pertenece, con el título Los Podestá. Centro Editor de América Latina, Buenos Aires, 1969).

Ilustración: *El circo*

. Introducción al circo

Desde los tiempos más remotos, el ser humano procura entretenimiento y diversión. Bailes y pantomimas alborotan la prehistoria y dejan testimonios en las paredes de las cuevas paleolíticas, a través de escenas que esquematizan preparativos o acciones de caza o guerra. Ya por entonces se compone un espectáculo, pues participan intérpretes (quienes actúan) y espectadores (quienes asisten al accionar). Las máscaras, el pintarrajeo del rostro y el cuerpo, principalmente de los oficiantes, demuestran el empeño de ser otros, de *representar* el papel de guerreros, cazadores o de personas revestidas con ciertos poderes mágicos, como los sacerdotes o brujos de las tribus. Las distintas civilizaciones aportan elementos y nuevos campos en donde desarrollar la fiesta popular. El hipódromo griego aglomera al pueblo para asistir a las carreras de caballos y carros, y otro tanto sucede con el circo romano. Aunque varíen los ingredientes, la idea del *circus* latino llega hasta nuestros días. Destreza en la conducción de carros a toda marcha, emoción ante el enfrentamiento del gladiador con una fiera, o de luchadores entre sí en lides a muerte. Las actuaciones atraen y conmueven a las multitudes (como hoy el fútbol), y el hecho es utilizado con hábil táctica política para distraer inquietudes y necesidades de las clases más bajas. “Pan y circo” es una expresión que aún se utiliza para designar los recursos de que se valen regímenes demagógicos.

El circo siempre ha compuesto y compone un espectáculo eminentemente popular, y si bien van cambiando y actualizándose algunas presentaciones, su raíz procura el solaz y la emoción de los espectadores que, sentados en gradas o escaños circulares, rodean la clásica pista central. Pruebas de equitación, malabarismo, equilibristas, prestidigitadores, volatineros, trapecistas, domadores, payasos, y un variado número de atracciones integran el programa circense. Tanto eco encuentran en los distintos planos sociales –aunque se acentúe decididamente en el sector más popular- que, de pequeños grupos trashumantes, se van convirtiendo en complejas organizaciones que recorren países y adquieren firme nombradía universal. Desde los modestos carretones tirados por bueyes o caballos, se llega a compañías tan numerosas que disponen de largos trenes y grandes barcos, propios, para trasladar sus elementos, artistas y auxiliares de todo orden, de una ciudad a otra, de un país a otro, de un continente a otro. Entre los circos que han obtenido mayor fama internacional, cabe recordar el Barnum, el Herzog, el Hagenbeck, el Sarrasani, aunque hay muchos más. Bajo sus carpas enormes albergan hasta tres pistas en donde los asistentes pueden gozar, en ocasiones de manera simultánea, de las gracias de los payasos, las habilidades de los malabaristas, la destreza del domador de fieras y de los cruces en el aire de los ágiles trapecistas. El clima tenso que provoca un acto de riesgo, se quiebra, de pronto, con una carcajada o un cerrado aplauso. La expectación no varía según la importancia del tinglado circense; la magia se mantiene

tanto en la carpa monumental con tres pistas, como en la que cubre, apenas, los tablones escalonados y el humilde picadero de un circo criollo.

. Diversiones del Buenos Aires Colonial

Los habitantes de Buenos Aires disponen, durante la época colonial, de variados entretenimientos. Van a los toros, al juego de pato y a los reñideros de gallos, son espectadores ante tabladillos teatrales que se improvisan al aire libre y, también, asisten a las pruebas y bufonadas que ejecutan artistas circenses. La lidia de toros, a la que son tan afectos los españoles y sus descendientes, se completa, en ocasiones, con pantomimas y mascaradas burlescas. La atracción por el toreo subsiste hasta que, doce años después de la Revolución de Mayo (en 1822), queda terminantemente prohibido. En 1776, el Cabildo había intentado prohibir el juego de pato, pero la medida no llegó a concretarse. De 1767 datan las primeras noticias del funcionamiento de un reñidero de gallos que, al parecer, pertenecía a un tal José Alvarado. En lo que concierne al teatro, a partir de 1747, se registran oficialmente representaciones de dos comedias de Pedro Calderón de la Barca (famoso autor del Siglo de Oro hispano), sobre un tablado levantado en la Plaza Mayor para celebrar la coronación de Fernando VII. Lógicamente, debió haber otras funciones antes de esa fecha y, sin la menor duda, se repitieron después, de la misma manera circunstancial, hasta que en 1783 se inaugura, con el entusiasmado apoyo del virrey José de Vértiz y Salcedo, nuestra primera sala teatral con labor orgánica y que si bien luce el pomposo nombre oficial de Casa de Comedias, el pueblo la conoce como La Ranchería, por hallarse en un predio circundado por ranchos de los indios mansos de las reducciones misioneras.

En lo referido al circo, ya en 1757 se habla de un acróbata llamado Arganda; en 1776 aparece Joaquín Duarte, volatinero y prestidigitador quien una década después, eleva un pedido al Cabildo para que se le permita actuar públicamente con su conjunto. Poco tiempo después, el mencionado Duarte se asocia a Joaquín Oláez, otro volatinero, y hacen firme competencia a las representaciones que, por entonces, se ofrecen en La Ranchería. Francisco Velarde, creador y empresario de la Casa de Comedias, se queja a las autoridades por haberse permitido plantar un circo “de maderas, pajas, lona y ramadas”, como lo puntualiza un investigador, en las cercanías de su teatro. La competencia no era simplemente artística puesto que, mientras en la sala teatral había que observar ciertas reglas de convivencia, inflexibles, en las gradas del circo los espectadores podían comer, beber, fumar y gritar sin la menor represión. Al desaparecer incendiada La Ranchería en una noche de 1792, el circo quedó como dueño total del público al que se ofrecían diversiones sumamente atrayentes. En dicho año, Oláez pide permiso, a su vez, para realizar funciones de títeres –jueves y domingos- obligándose a una contribución para la Casa de Niños Expósitos. Y si merece ser destacada esta primitiva expresión titiritesca en nuestra ciudad, importa, asimismo, registrar que el propio Oláez aparece en 1799, contratando a dos artistas para que hagan gracias y ofrezcan pantomimas.

El circo afirma, ya por entonces, sus cualidades típicas de arte popular y trashumante. Los conjuntos llegan a los baldíos o a las plazas y arman sus toldos. Luego de las Invasiones Inglesas se instala un circo importante en La Alameda y abundan los volatines, prestidigitadores, equilibristas y mimos. Dada la modestia de los elementos con que se cuenta, aún no se presentan pruebas ecuestres. Pero sobresale, como característica de los grupos circenses, que se hallan constituidos por familias que, habitualmente, dan nombre al conjunto. En Europa existía, por ejemplo, la tradición de los Franconi quienes, a partir de 1870, habían presentado varias generaciones de artistas del mismo apellido. En Buenos Aires, hacia 1810 se presenta (en la Plaza de Toros del Retiro y en La Alameda) una familia de acróbatas compuesta por Fernando García, su esposa y tres hijos.

. Después de la Revolución de Mayo

El 24 de noviembre de 1810, fecha en la cual se reciben las noticias del triunfo de Balcarce en la batalla de Suipacha, se celebra una función de volatines a beneficio de la “expedición a la provincia del Norte”. Dos años después (24 de septiembre de 1812), se festeja el éxito de Belgrano en Tucumán con un espectáculo circense que se ofrece en la Plaza del Retiro. El circo, y así habrá de ocurrir luego con el teatro, se hace eco y aún colabora activamente en los festejos de los acontecimientos patrios revolucionarios.

Por la tercera década del siglo XIX, un viajero inglés habla de haber visto actuar en Buenos Aires a un tal Stanislaus, a quien elogia por su arte consumado de prestidigitador y señala que divierte mucho al público por su hablar pintoresco, en donde se mezclan el español, el inglés y el francés. Dicho viajero alude, también, al Circo Bradley que presenta, tal vez siendo el iniciador entre nosotros, un espectáculo ecuestre.

En 1827 se inaugura el Vaux-Hall o Parque Argentino, en la manzana que hoy forman las calles Córdoba, Uruguay, Paraná y Viamonte. Su dueño, un caballero de origen inglés, Santiago Wilde, organiza una feria de atracciones con jardín botánico, hotel, salones de baile, una pequeña sala teatral y un circo que puede albergar 1.500 personas. Allí actúan los primeros conjuntos circenses criollos estables y se presentan notables compañías extranjeras. En ese ámbito, mientras pasean por los hermosos jardines del parque, el deán Funes sufre un fulminante ataque cardíaco y fallece en brazos del nombrado Wilde, de quien era muy amigo y había corrido a auxiliarlo sin poder, empero, hacer nada por él.

En 1829 llega a Buenos Aires el celebrado circo Chiarini y se instala en el Parque Argentino. En 1834 actúa, en el Coliseo Provisional, Pedro Sotora a quien se tiene como el primer payaso (se viste y se pinta como tal) que se presenta entre nosotros. Ese mismo año arriba la compañía ecuestre Laforest-Smith, más completa aún que la de Chiarini (hay en ella hasta cantantes de ópera) y ofrece un espectáculo en el que se destacan diestros jinetes que realizan pruebas vistosas y colmadas de dificultades.

Uno de los números que se ofrece ese año en el Circo Olímpico, es el de un payaso que se convierte en gracioso dentista. Además de baldíos y plazas, se

dispone de locales estables. En 1842, en el Circo Olímpico hay representaciones teatrales –comedias, dramas, sainetes- utilizándose el picadero como continuación del escenario. Detalle que conviene retener para asociarlo a las actuaciones primitivas de los Podestá.

. A partir de Caseros

Ya por entonces existen en Buenos Aires numerosas salas teatrales de la más variada importancia. En una de ellas, la del Teatro de la Victoria (que se encontraba en la hoy calle Hipólito Yrigoyen al 900), se ofrece la primera exhibición referida al trabajo de fieras. La domadora, Mme. Laberrère se encerraba en una jaula con dos leones, una hiena, un tigre, un oso y dos gatos monteses, y los obligaba a realizar pruebas mediante órdenes rubricadas por restallantes latigazos. Es decir, el circo iba incorporando elementos hasta alcanzar todas las variantes de probada repercusión universal.

Los conjuntos extranjeros eran maestros en un arte que, a la vez, exige destreza física. A su vera o a su imagen, van conformándose los artistas criollos rioplatenses, más modestos, que actúan en las grandes ciudades y principalmente, recorren con sus carromatos el interior del país y de la República hermana del Uruguay. Uno de ellos, integrado por orientales y argentinos, los Podestá, actúa por 1884 en el teatro circo Humberto Primo, que se encontraba situado en la calle Ceballos, entre Moreno y Belgrano (donde hoy se levanta el edificio del Departamento de Policía), mientras otro conjunto extranjero con renombre internacional, el de los Hermanos Carlo, se disponía a clusurar su exitosa temporada en el Politeama Argentino, que se hallaba en la esquina de las calles Corrientes y Paraná, donde antes alzara su lona el circo Arena. Los Hermanos Carlo tenían que despedirse del público argentino pues debían seguir hacia Brasil para cumplir contratos pendientes, y deseaban hacerlo con una novedad. Alguien les propuso ofrecer la animación pantomímica, como era lo habitual, de *Juan Moreira*, la celebrada novela gauchesco-policíaca de Eduardo Gutiérrez, pero el escritor se oponía al considerar que en el elenco no hubiera nadie capaz de corporizar al protagonista, que tenía que saber montar bien a caballo, pelear a facón, cantar, bailar; ser un héroe gaucho, en fin. Fue entonces que se propuso invitar a José J. Podestá quien por entonces, y como ya se ha señalado, actuaba con su elenco en el circo Humberto Primo, y obtenía un caluroso suceso con las presentaciones de su payaso Pepino 88.

> capítulo IX.

— los podestá y el circo criollo —

- . La familia Podestá
- . El primer contrato circense
- . Pepino 88
- . *Juan Moreira*, en pantomina
- . *Juan Moreira* habla
- . El pericón y Cocoliche
- . *Calandria*

Ilustración: *Juan, Pablo y José Podestá*

. La familia Podestá

En 1840 desembarca en Montevideo Pedro Podestá, de origen genovés. Dos años después, en 1842, arriba también a la playa oriental María Teresa Torterolo, igualmente genovesa. Pedro y María Teresa se conocen en Montevideo y se casan. En 1846 cruzan el Río de la Plata y llegan a Buenos Aires. Suponen que aquí existen más posibilidades para desarrollar su vida. Se establecen con un almacén, en pleno barrio de San Telmo, calle Chacabuco, entre las de San Juan y Cochabamba. Allí nacen los dos primeros hijos: Luis, en 1847, y Jerónimo, en 1851. Se vive en plena época rosista y los partidarios del Restaurador hacen correr el rumor entre la población de que si el general Urquiza llega a entrar en Buenos Aires al frente de las tropas rebeldes, su primera acción será la de hacer degollar a todos los gringos. El rumor político ya es, por entonces, hábilmente manejado como arma de prevención e incitación. En este caso, es una manera de crear animosidad contra el cercano vencedor de Caseros. Por las dudas, Pedro y María Teresa deciden poner a salvo a los suyos. En 1851 venden el almacén y retornan a Montevideo, dispuestos a reiniciar la lucha diaria, con muchos riesgos en ambas márgenes pero, en la ocasión, con mayores seguridades en la vereda oriental. Luis tenía cuatro años y Jerónimo apenas un mes de edad.

Vueltos a afincar en la primera tierra americana que los acogiera generosamente, tras la larga travesía desde la Génova natal y, aun más, uniera sus vidas para siempre, no se conformaron con los pequeños argentinos que ya componían la familia, y empezaron a añadirles hermanos uruguayos con una efusividad que denotaba fe en el porvenir y capacidad para enfrentarlo. El matrimonio genovés de los Podestá tuvo nueve hijos. Luego de Luis y Jerónimo, que como se ha dicho habían nacido en Buenos Aires, fueron llegando Pedro, José, Juan, Graciana, Antonio, Amadea, para cerrar la serie, en 1875, con Cecilio Pablo. Los Podestá habían adquirido un amplio solar en donde se levantaba una casa de cuatro habitaciones. Con el aporte permanente de nuevos vástagos, fueron ampliándola por imperio de las necesidades, hasta llegar a disponer de doce habitaciones. La casa de los Podestá se hallaba en la calle Maldonado, entre Andes y Convención. El lugar era descampado, con numerosas zanjas, barrancas y yuyales. A pocas cuadras estaba la playa y hacia allí iban los *botijas* Podestá para jugar en la arena, nadar y pescar. José no era el mayor, pues era el cuarto hijo, pero sí el que comandaba el grupo fraterno y a cuyo influjo penetró en la casa el virus del circo. José se convierte en el jefe indiscutido de la gran familia menuda a la cual se agregan los comunes amigos barriales. Juntos asisten a las funciones que ofrecen los circos que pasan por Montevideo hacia Buenos Aires, rumbo a Brasil o Europa, y luego van hasta la playa cercana para imitar las distintas pruebas. José había estudiado para músico de banda y a los 20 años fue nombrado profesor de gimnasia. Ambas aptitudes pueden explicar la destreza que poseía para desenvolverse, con total dominio, en las pistas circenses.

En 1873, José tiene 15 años y con sus hermanos y amigos instala el primer circo. La entrada era gratis, pues no había cercos, pero los espectadores circunstanciales tiraban monedas a la muchachada después de las actuaciones. Al año siguiente, los probelistas forman una sociedad con un grupo de músicos, que compone así la tan imprescindible como estruendosa banda circense. La casa paterna se convierte en gimnasio y el solar en una pista de acrobacias. Finalizan fundando Juventud Unida, cooperativa de artistas aficionados, cuyo motivo es presentarse en fiestas, cobrando, o gratuitamente si se trata de festivales benéficos.

. El primer contrato circense

Luego de estos escauceos, José es encontrado por Félix Henault, dueño y director de un circo muy conocido, y sale de gira. Uno de los trapecistas de Henault, Enrique Caballé, acababa de morir al fallar en una de sus pruebas habituales y José debía reemplazarlo. Ésa no sería la última vez que José J. Podestá habría de demostrar su destreza física y su entereza de ánimo. Cumplida esa primera experiencia y al recibir la oportuna ayuda económica de su padre, pues las finanzas del circo andaban muy mal por culpa de la llamada Revolución Tricolor que, por entonces, conmovía el suelo uruguayo, puede retornar a Montevideo. El gobierno organiza la Guardia Nacional y José y Jerónimo ingresan como músicos de la banda (3º y 2º pistones, respectivamente) en el ejército. Tras el corto período de vida cuartelera, vuelven a reunirse con hermanos y amigos para seguir ejercitándose en gimnasia y acrobacia circense. En 1877 el grupo es contratado por Pablo Raffetto, a quien llamaban “40 Onzas”, a raíz de un triunfo que obtuviera en Génova, en un Concurso de lucha romana, cuyo premio era el indicado. Había vencido en buena ley al contrincante, pero se le negó la suma. Volvió entonces a luchar con él y cuando lo tuvo una vez más de espaldas, empezó a gritar que no lo soltaría hasta que le pagasen las 40 onzas en juego.

Los Podestá no ganaron mucho dinero en el circo del popular Raffetto, pero sí acumularon nuevos conocimientos de un ámbito que los apasionaba, y cierto prestigio. Siguieron por su cuenta las presentaciones en distintas localidades, bajo techo o al aire libre, hasta que pudieron construir una carpa y adquirir los elementos necesarios. Una vez logrado el propósito, alquilaron un terreno y allí levantaron la primera lona propia que lució el nombre de Circo Arena. Era un nuevo punto de partida, ya definitivo, en la trayectoria circense de los Podestá. Efectúan numerosas representaciones y, a mediados de 1880, deciden actuar en Buenos Aires. La empresa figura como Rosso–Podestá. Se presentan en el Jardín Florida (Florida esquina Paraguay), y si bien las perspectivas son excelentes por la buena acogida que tienen sus espectáculos, la revolución contra Avellaneda y el clima alterado que se vive ese año, hace que se vean obligados a suspender las funciones. Pero Raffetto, que se entera de la exitosa acogida del conjunto, lo contrata por seis meses para que se agregue a su circo, que está recorriendo el sur de la provincia de Buenos Aires.

José J. Podestá cuenta en sus *Memorias* que el ferrocarril llegaba nada más que

hasta Azul y que, desde allí, se seguía en carretones tirados por caballos o bueyes. El *raid* por el interior fue toda una aventura. Resultó tan duro y pesado que en el viaje de Tandil a Juárez, cuando volvieron a encontrar las vías del ferrocarril, fue tanta la alegría de todos, que se arrodillaron y besaron los rieles pensando que el pronto regreso a Buenos Aires podrían hacerlo con las comodidades que les ofrecía el tren. Las grandes zanjas que se cavaban en las rutas por el tránsito de pesados carromatos y el cruce de cursos de agua, que aumentaban su caudal por las lluvias, tornaban el viaje incómodo y peligroso, llegándose hasta el vuelvo del vehículo en medio del campo desolado. Pero los Podestá, firmemente unidos, seguían cumpliendo su vocación y atesorando experiencias en la vida trashumante.

. Pepino 88

Cumplido el contrato con Raffetto, el núcleo de los Podestá retorna a Montevideo, donde vuelven a pensar y trazar planes para la organización de una compañía propia. Bien dispuestos y cada vez mejor pertrechados para el trajinar andariego, alquilan una balandra y luego de navegar con felicidad toda una noche y parte del día siguiente, llegan a Rosario del Coya y plantan la carpa. Pero al conjunto le faltaba un elemento circense muy común: el payaso. Impuesto por las circunstancias, José crea el luego tan celebrado Pepino. La madre de los Podestá, que ha sido arrastrada por la *troupe*, utilizando género de sábanas hace a José el traje bolsudo de payaso. Le agrega amplios volados y cintas negras en el cuello, los bolsillos y las piernas. Sobre la espalda, un letrero proclama: EL GRAN PEPINO. Lo de Pepino surge porque al trabajar José como clown con sus hermanos y con quien habría de ser su cuñado y socio, Alejandro Scotti, para hacer gracia, todos hablaban en un italiano chapurreado que, lógicamente, italianizó su nombre. Y si bien su actuación era acogida con grandes muestras de aprobación, a José le parecía que su traje no era el más adecuado. Existían en él demasiados espacios en blanco e ideó cubrirlos con parches. Tomó un levitón viejo de su padre, lo descosió y, doblando el género en cuatro, sacó de su centro cuatro grandes lunares. La sorpresa fue cuando, al desdoblar el género, apareció nítido el número 88. Aplicó la cifra debajo del cartel y su espalda anunció, desde entonces, que se trataba de EL GRAN PEPINO 88. Y llegó a hacerse tan popular que en el juego de lotería de cartones hogareño, así como en lugar del 15 se cantaba “la niña bonita”, y en vez del 22 “los dos patitos”, al aparecer el 88 se decía: “¡El gran Pepino!”.

Siguen las travesías, y en 1822, el grupo de los Podestá inaugura en Buenos Aires el Circo Humberto Primo que había levantado Pablo Raffetto. La popularidad va en aumento y entre los espectadores entusiastas se encuentra Domingo Faustino Sarmiento. El payaso principal de Raffetto, José Camilo, se enferma y se propone a José que lo sustituya. Es a partir de entonces que José se dedica por entero a conformar la imagen del payaso criollo, que habrá de tener cada vez mayor atracción entre el público de nivel más diverso. Canta, acompañándose con la guitarra, cuenta chistes de actualidad. Cantos y chistes se

repiten de inmediato de boca en boca por toda la ciudad. Su presentación en la pista es siempre un suceso y, por ello, su nombre llega hasta el circo de los hermanos Carlo, cuando éstos desean animar *Juan Moreira* en pantomima. Y el emisario de los Carlo lleva a Pepino el 88 una proposición concreta.

. *Juan Moreira* en pantomima

Los hermanos Carlo, empresa circense de renombre internacional que estaba actuando con gran éxito en el Politeama Argentino, hallándose entre sus elementos el celebrado payaso inglés Frank Brown, debían seguir su gira y trasladarse a Brasil, en donde tendrían que cumplir contratos pendientes. Pero antes de partir buscaban un espectáculo novedoso y atrayente que cerrase, de manera digna, su presentación en Buenos Aires. Fue, entonces, que se propuso ofrecer *Juan Moreira* en mimodrama. El autor de la novela, Eduardo Gutiérrez, se negó al principio a otorgar la autorización correspondiente, por considerar que entre los artistas del conjunto extranjero no existía el que fuera capaz de corporizar al héroe gaucho de su folletín; pero estuvo de acuerdo en que se hablara con José J. Podestá para que se hiciera cargo del personaje. José aceptó sumamente complacido, poniendo como única condición, que lo acompañase todo su elenco. Los hermanos Carlo no tuvieron inconveniente, y fue así que el público capitalino pudo asistir el 2 de julio de 1884 a la primera presentación de *Juan Moreira*. Y se sorprendió muy gratamente al ver a los hombres y mujeres del campo ganadero criollo con sus vestimentas, sus cantos y sus danzas, pues si bien todo se jugaba con mímica (sólo se escuchaban las relaciones del gato y al protagonista cuando entonaba el estilo), el tema era bien conocido por haberlo adelantado los versos recios del *Martín Fierro*, de José Hernández, inmensamente populares. Era la historia trágica del gaucho perseguido por la prepotencia de mandones y la injusticia de los jueces de paz. Fue un gran éxito por el realismo que se imprimía a las escenas y porque se desarrollaba un argumento tramado con elementos autóctonos y en el cual participaban prototipos fácilmente ubicables. El público circense estaba acostumbrado a la interpretación de *petipiezas* pantomímicas que iban desde el final a palos y vejigazos de *El modo de pagar las deudas*, hasta las aventuras románticas de Pierrot (animado por un payaso), pasando por juegos mímicos con inmediata repercusión en las gradas, como *Los "brigantes" de Calabria* o *Los bandidos de Sierra Morena*; pero nunca habían asistido a un espectáculo donde actuaban personajes que conocían (por el poema y la novela, sobre todo), moviéndose en un ámbito que correspondía a la geografía nativa. José J. Podestá informa que "la pantomina se representaba en el escenario y en la pista. Cuando se trabajaba en el picadero se levantaban los tableros del centro del escenario, quedando un camino como de dos metros de ancho para el paso de los artistas y los caballos que tomaban parte". Esta utilización conjunta de picadero y escenario no era original, pero sí resultaba de gran efecto por la forma en que se había logrado articularla. El espectáculo se ofreció, con gran suceso, más de diez veces seguidas, y tuvo que suspenderse porque los Carlo debían partir hacia Brasil.

Con ellos fue también el núcleo de los Podestá, aunque no para representar *Juan Moreira* sino como artistas circenses en sus respectivas especialidades. En el Politeama Fluminense, de Río de Janeiro, actuaron casi ocho meses, y Juan, José y Pablo (que así se conocía al menor de los hermanos, Cecilio Pablo, apenas un niño), ofrecían un número sensacional titulado El vuelo de los cóndores, que consistía en arriesgadas pruebas con dobles trapecios volantes.

. Juan Moreira habla

Cumplida la aventura carioca con toda felicidad, los Podestá viajan a Montevideo, y luego se dirigen a La Plata (es decir, retornan una vez más a nuestro país) y compran el Pabellón Argentino, circo con cuatro *cabriadas* de madera, cubierto de lona, en el que debutan a principios de 1885. Desde entonces, la compañía figura bajo el rubro de Podestá–Scotti. Los socios de la empresa son José, Jerónimo y Juan Podestá y el cuñado de todos (por haberse casado con Graciana, la mayor de las hermanas), Alejandro A. Scotti. Prosiguen la vida trashumante y, en gira por la provincia de Buenos Aires, en marzo de 1886 llegan a Arrecifes, donde levantan la lona del Pabellón Argentino. Tienen gran éxito con los distintos juegos circenses y la animación de las habituales pantomimas, pero una noche que, por el mal tiempo, no había función y se hallaban todos reunidos en el centro del picadero mateando, a alguien se le ocurrió proponer la reposición de *Juan Moreira*. José ya lo había pensado, pero desechaba la idea tentadora por falta de los elementos necesarios para presentar la obra. Al solucionarse el problema, a los pocos días, *Juan Moreira* retornó al picadero circense. Obtuvo un gran suceso ante el público que se identificaba fácilmente con los personajes y que, por supuesto, estaba del lado del héroe gaucho tan injustamente perseguido. Al día siguiente de la función, un tal León Beauptuy, de nacionalidad francesa pero largamente afincado en el país, dio su opinión a José J. Podestá, elogiando el espectáculo aunque poniéndole como reparo serio, que los personajes no hablaran. José comprendió la idea y de inmediato se puso a la tarea de armar los parlamentos, cosa que no le fue muy difícil, puesto que los artistas debían decirlos *para sus adentros* al efectuar la mímica correspondiente. De Arrecifes el circo siguió rumbo a Chivilcoy y fue allí, el 10 de abril de 1886, que se ofreció la función inicial de *Juan Moreira* hablado. Como lo presintiera León Beauptuy, las resonancias aumentaron de manera extraordinaria. Ahora no sólo se cantaba o se decían las relaciones del gato, sino que, también, se dialogaba, utilizándose los parlamentos sacados del folletín de Gutiérrez. Se hizo tan popular la obra que algunas autoridades zonales llegaron a prohibir su representación, alegando que era un peligroso ejemplo ese de matar milicos y una irreverencia enfrentar a los representantes de la justicia, como ocurría en *Juan Moreira*.

. El pericón y Cocoliche

El circo de los Podestá siguió su vida trashumante. Hallándose en una ocasión

en Montevideo (pues el Río de la Plata era una senda más de sus andanzas), Elías Regules, gran conocedor de las costumbres rioplatenses, les propuso que cambiaran el gato con relaciones que se animaba en la fiesta campera de *Juan Moreira*, por un pericón, baile más vistoso y mucho más atractivo. Fue un aporte muy interesante a un espectáculo al cual se le iban añadiendo, asimismo, personajes de efectiva repercusión popular. El propio José J. Podestá recuerda el gaucho pobre que interpretaba uno de los artistas y que, seguido por varios perros, se dedicaba a juntar *puchos* de cigarrillos mientras duraba la fiesta, y la composición que hacía su hermano Antonio con el amigo Bentos, un borrachín con ocurrencias y actitudes grotescas que provocaban la hilaridad. Sin embargo, el tipo más afortunado que se incorporará a la galería del picadero circense fue Cocoliche, figura estrafalaria compuesta por Celestino Petray, que aparecía montado en un viejo caballo y dialogaba con Jerónimo Podestá utilizando una pintoresca jerga italo-criolla. Imitaba a un peón calabrés de la compañía, que se llamaba Antonio Cocoliche. Lo cierto es que, a partir del citado prototipo, tan festejado, se califica de “cocoliche” no sólo a una figura cuya vestimenta posee violentos contrastes, sino también, y muy particularmente, el habla en donde los términos porteños se desfiguraron y se mecharon con modismos itálicos acriollados.

. Calandria

Ante el éxito obtenido con *Juan Moreira*, los Podestá fueron representando otras obras que estaban dentro de la misma línea gauchesco-policíaca y que si bien poco significaron como textos teatrales -salvo muy raras y contadas excepciones-, sí sirvieron para que los trapeceistas, payasos y saltimbanquis circenses, se fueran convirtiendo, con el andar del tiempo, en capacitados intérpretes escénicos. Si *Julián Giménez*, de Abdón Aróztegui puede figurar entre las excepciones válidas, *Calandria*, de Martiniano Leguizamón, es el hito que clausura una etapa y anuncia una nueva época de la escena nacional. A principios de 1896, Martiniano Leguizamón, ya prestigioso hombre de letras hondamente preocupado por la temática nativa, entrega a los Podestá el libreto de *Calandria*, con la salvedad de que la representación debía realizarse en una sala teatral y no en un circo. Y el salto que dan los Podestá desde el picadero al escenario, habrá de ser decisivo. La obra se estrena con gran éxito el 21 de mayo de 1896 en el teatro Victoria, cuyo edificio se levantaba en la esquina de las calles hoy Hipólito Yrigoyen y San José. Las peripecias de *Calandria* se desarrollan en plena selva montielera, allá por Entre Ríos, y el héroe de la pieza es también un gaucho, pero no debe muertes. Es perseguido porque ama tanto la libertad que se niega a ser enganchado en uno de los grupos que se enfrentan, por entonces, en lucha civil. Es un típico personaje de picaresca campesina, con firmes variantes originales. No soporta que se limpie las manos en él “tanto mandón trompeta” y, a su juicio, los dos bandos en choque, “blancos y colorados todos somos hijos de esta tierra, y es triste que sin saber qué vamos ganando en la partida, nos

andemos ojalando el cuero”. En *calandria*, cada componente del conjunto de los Podestá tenía un papel asignado. Por ello la obra sirve como despedida cuando en 1901 se produce la primera separación dentro de la gran familia. El que se aleja es Jerónimo, con sus hijos y algunos parientes. José sigue adelante con el resto. Se integran así dos elencos que, cada uno por su parte, y tras dura brega, mucho habrán de significar en la afirmación y desarrollo de la escena argentina, contando ambos núcleos de manera alternada, con el asesoramiento y dirección de un hombre de teatro de amplia visión y con tantas cualidades de maestro, como lo fuera Ezequiel Soria.

> capítulo X.
— los podestá y el teatro —
nacional

- . El punto de partida
- . Trayectoria
- . Significación
- . Conclusión

(En diario CLARÍN, Buenos Aires, 15 noviembre 1976)

Ilustración: *Los hermanos Podestá*

. El punto de partida

- Pepe, ¡esta noche nos matan!

El que se mostraba tan alarmado era el director de mímica, un tal Pratesi, después del ensayo general de la pantomima que ofrecería esa noche el Gran Circo Internacional de los Hermanos Carlo, en el Politeama Argentino de la calle Corrientes. Se trataba de *Juan Moreira*, el famoso folletín de Eduardo Gutiérrez, que el escritor había adaptado al juego pantomímico. Pepe –José J. Podestá, muy celebrado en su propio circo criollo por la creación del payaso Pepino 88- se mantenía tranquilo, pues confiaba en la obra y, sobre todo, en el impactante final.

Sin embargo, la seguridad tenía otras razones que Pratesi no tomaba en cuenta. *Juan Moreira* iba a ser un espectáculo insólito, dado que por primera vez llegaría al picadero de un circo una pantomima con personajes y temática del acervo nativo, animada por quienes no eran intérpretes dramáticos. Lo primero era exacto; lo segundo, una verdad a medias, puesto que, ya por entonces (1884), se representaban en los circos pantomimas de distinto carácter: graciosas, sentimentales, dramáticas, de tono heroico. Pepe estaba habituado a las trapisondas burlescas de *El modo de pagar las deudas* y a las peripecias aventureras de *Los bandidos de Sierra Morena*.

Conociendo esta particularidad de las compañías circenses, puede entenderse mejor que la versión inicial de *Juan Moreira*, fuera en pantomima y que José Podestá hubiese aceptado corporizar al protagonista y aún trasladarse con todo su elenco al Politeama para reforzar, con artistas criollos, el conjunto extranjero de los hermanos Carlo, en donde el *clown* inglés Frank Brown era una de las figuras más atrayentes.

. Trayectoria

No resultó tan fácil como lo parece ahora, a la distancia, alcanzar el suceso *Juan Moreira*. Con el agregado, dos años después, de los parlamentos (con un texto dramático a decir), recorrió las poblaciones del interior de ambas bandas del Plata y entusiasmó a los públicos nunca tan populares como los de las gradas del circo criollo, que se identificaban con el gaucho forzado a matrear, padecían sus sufrimientos injustos y finalmente, su muerte al quedar colgado en la bayoneta traicionera del sargento Chirino. Sin obtenerse otra trascendencia hasta que, a fines de 1890, *Juan Moreira* logró el éxito clamoroso en una carpa enclavada en pleno centro de Buenos Aires (Montevideo y Sarmiento), convirtiéndose de un día para otro en el *plat du jour* del *alto mundo* porteño, según un cronista bastante alarmado por ello.

La fabulosa atracción de *Juan Moreira* en Buenos Aires primero, y en Montevideo, después, incitó a los autores, argentinos y uruguayos, a proveer obras de estilo semejante a los Podestá, y también a otros circos, como los de los Anselmi, los Henault, los Rivero, entre los de mayor repercusión popular. Con el estreno por los Podestá, en 1896, de *Calandria*, la pieza de “costumbres campestres” de Martiniano Leguizamón, quedó clausurada, idealmente claro, la etapa del drama gauchesco.

. Significación

Mientras los Podestá, después de repetidas marchas y contramarchas, abandonaban la carpa del circo trashumante y se afincaban en salas de la Capital Federal (Pepe y sus huestes en el Apolo, Jerónimo y las suyas en la Comedia), otros circos criollos seguían recorriendo los suburbios ciudadanos y las localidades del interior y, tras los malabarismos, bufonadas, pruebas de trapecio y piruetas de Amazonas que componían la primera parte del programa, ellos mismos (forzudos, atletas, payasos y esbeltas caballistas), presentaban la tan esperada segunda parte del circo criollo, que consistía en la representación de una obra teatral.

Los títulos ya bien conocidos, que se rememoraban a menudo pues contaban con la adhesión entusiasta de los espectadores de los lugares más diversos (*Juan Moreira, Juan Cuello, Martín Fierro, Juan Soldao, Nobleza criolla, Santos Vega*, etcétera), se iban renovando con otras piezas creadas, por lo común, para los escenarios capitalinos, pero que respondían a las apetencias del público de los largos asientos de madera del circo criollo. Empezaron pues, a llegar al picadero o al tablادillo levantado a la vera del ruedo (o alternando los dos ámbitos, como se estilaba en los tiempos del primitivo *Juan Moreira*), sainetes de Alberto Vacarezza, poemas dramáticos como *El rosal de las ruinas*, de Roldán, melodramas como *Con las alas rotas*, de Berisso o *Flor de durazno*, de Hugo Wast. Muchos de esos espectadores entraban por primera vez en contacto con una obra teatral (que era de autor nacional, incluso) y, tal vez atrapados por la magia de un espectáculo que ya poseía características muy elementales de comunión dramática, seguirían asomándose, mediante las presentaciones de los artistas del circo criollo, a un repertorio de mediano nivel, con la virtud de ser propio.

. Conclusión

Fue en el picadero del circo criollo que nuestra dramática rescató, de manera primaria pero eficaz, las raíces y los zumos vernáculos (muy dejados de lado, por entonces, en lo que al teatro concierne) y, con la travesía cumplida por los Podestá se afirmó nuestra escena definitivamente, y pudimos contar con una “época de oro” que abarcó casi la primera década de este siglo, encabezada por autores que llevaban los nombres señeros de Florencio Sánchez, Roberto J. Payró y Gregorio de Laferrère. Por otra parte, sin salirse de su propia huella, el andariego circo criollo siguió siendo un difusor entrañable de la dramática nacional, en los géneros más variados.

Todo había partido de la pantomima *Juan Moreira*, cuyo ensayo general, allá por 1884, dejara preocupado al director de mímica, un tal Pratesi, y muy tranquilo y seguro de sí mismo a quien, sin sacarse del todo el traje bolsudo del payaso Pepino 88 ni el atuendo de los héroes gauchescos, se iría convirtiendo simplemente, y nada menos, que en nuestro legendario don Pepe. Pues, además de ser el hombre clave de la afirmación de la escena nativa (menudo mérito), resulta oportuno acotar, por el reconocimiento que implica en un medio específico, que cada 6 de octubre se celebra el Día del circo criollo, y la fecha corresponde, precisamente, a la del nacimiento en Montevideo, en 1858, de José J. Podestá.

> capítulo XI.
—realidad y mito del gaucho—

1. Realidad y mito de Juan Moreira

- . Realidad
- . Leyenda
- . La fabulación

2. El *Santos Vega* de Antonio Pagés Larraya

1. *(En fascículo 30 de CAPÍTULO, Historia de la Literatura Argentina, Centro Editor de América Latina, Buenos Aires, 1980).*

2. *(En Feria del Libro, Buenos Aires, 8 abril 1989).*

Ilustración: Escena de Juan Moreira

. Realidad

Juan Moreira existió pero, según los testimonios judiciales era un matón peligroso que, en ocasiones, enfrentaba a la policía y, en otras, la secundaba según el caudillo político al que servía. Su filiación está registrada en varios Juzgados de Paz y Alcaldías de la provincia de Buenos Aires.

El 18 de Abril de 1874, el escribano del Juzgado de la localidad de Navarro anota: “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”. En otra ficha de filiación se indica que “viste chiripá y usa buenas prendas”. En una declaración que le toman en la localidad de Lobos se anota que “no sabe tocar la guitarra ni cantar; que no tiene mujer ni hijos; que no sabe que hayan vivido sus padres en ninguno de los partidos que fueron campo de sus fechorías”. El doctor Nerio Rojas, que tuvo oportunidad de estudiar las causas judiciales seguidas a Moreira en los legajos que se hallan en el Archivo de los Tribunales de Mercedes, sintetiza: “Lo vemos llegar, asesinar y luego huir. Siempre está prófugo y reaparece con sus armas y su sangre. Mata y desaparece nuevamente. Ésa es su vida hasta que muere”.

. Leyenda

Eduardo Gutiérrez traza un prototipo romántico, valeroso y noble, al cual se persigue sin causa y finalmente se lo mata, porque ése era el común destino trágico del gaucho. Y, lógicamente, el autor cambia no sólo su motivo de ser, sino también las facciones y el carácter. “Moreira –escribe Gutiérrez-, como la generalidad de nuestros gauchos y al frente de un regimiento de caballería, hubiera sido una gloria nacional... (...) Tenía los sentimientos tiernos e hidalgos que acompañan al hombre realmente bravo... (...) Hasta la edad de 30 años fue un hombre trabajador y generalmente apreciado en el partido de Matanzas”. Era domador consumado y se ocupaba de amansar potros indomables. No frecuentaba pulperías sino en días de carreras, circunstancia en que iba montado en un magnífico parejero lujosamente aperado. Moreira estaba casado con una paisanita y tenía un hijo. Poseía una tropa de carretas y, años atrás, “había sido también una especie de trovador romancesco. Dotado de una hermosa voz, solía templar la guitarra llena de incrustaciones de nácar”. Al referirse a la figura de Moreira, Gutiérrez detalla: “Era alto y regularmente grueso: vestía con un lujo pintoresco el traje nacional, que llevaba con desenvoltura y una arrogancia notables. Por entonces, Moreira tenía 34 años. Era una cabeza estatuaria colocada en un tronco escultural. Su hermosa cabeza estaba adornada de una tupida cabellera, cuyos magníficos rizos caían divididos sobre sus hombros; usaba la

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”. De sus facciones se destacaban los ojos y la nariz. “Los primeros iluminaban su semblante atrayente; la segunda, ligeramente aguileña, contribuía a aquella expresión de simpática bravura que dominaba en aquel ambiente. 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. Su traje estaba completado por una bota militar flamante adornada con espuelas de plata, un saco de paño negro, un pañuelo de seda graciosamente arrollado al cuello y un sombrero de alas anchas”.

. La fabulación

No era la primera vez, ni sería la última, que la fantasía recreaba al personaje e imponía su imagen de manera definitiva. Cervantes hace que don Quijote convierta a Aldonza Lorenzo, rústica labradora, en Dulcinea del Toboso, figura ideal de su mente desorbitada. Eduardo Gutiérrez, por su parte, de un matonzuelo, malentretenido y guardaespaldas de caudillo electoral, con el labio atravesado por una bala, picado de viruelas y que viste tanto un chiripá como el ciudadano pantalón, crea un prototipo del gaucho heroico, noble y perseguido, que monta a caballo y canta con varonil estilo trovadoresco. Además, le da un hogar con una joven paisanita (Vicenta) y un hijo (Juancito). Con ellos vive también el tata viejo de la muchacha. Y así como en la mente de don Quijote la verdad es la hermosa Dulcinea, el auténtico Juan Moreira es, para la posteridad, el recreado por la imaginación de Eduardo Gutiérrez y luego encarnado teatralmente, siguiendo la leyenda al pie de la letra, por José J. Podestá y su popular núcleo circense.

2. El *Santos Vega* de Antonio Pagés Larraya

Bartolomé Mitre fue el primero que llevó al poema a Santos Vega, el trovero de la pampa –real y mítico, a la vez-. Lo retomó Hilario Ascasubi y, finalmente, quedó consagrado por el estro romántico de Rafael Obligado.

Por las últimas décadas del siglo XIX, Eduardo Gutiérrez dedicó una de sus novelas a Santos Vega, quien pronto habría de convertirse en protagonista del drama gauchesco sobre las arenas del circo criollo de los Podestá legendarios. A comienzos del nuevo siglo, en el circo Anselmi se conoció una nueva adaptación teatral de la vida y las andanzas del famoso payador de los pagos del Tuyú. Dichos libretos, armados en base a la narrativa de Gutiérrez, pertenecían a Juan Carlos Nosiglia y a Domingo Spíndola, respectivamente.

Dos nuevas dramatizaciones fueron subiendo luego a escenarios de Argentina y Uruguay. La primera se ofreció en la urbe porteña, en 1913, escrita por Luis Bayón Herrera; la segunda, debida al poeta oriental Fernán Silva Valdés, se animó en Montevideo en 1952. Existió asimismo, otra versión escénica posterior, de 1967 firmada por Carlos Alberto Giuria.

El ilustre maestro de maestros que fuera Ricardo Rojas, al hablar de Santos Vega señaló que era “la encarnación o el mito de la poesía popular argentina”, y añadía que, desde ese molde, José Hernández había dado forma definitiva a su gaucho Martín Fierro.

Discípulo de Ricardo Rojas y, en muchos aspectos, continuador de la ciclópea tarea intelectual cumplida por el maestro, no resulta extraño que el profesor Antonio Pagés Larraya se haya sentido atrapado también por el accionar novelesco y la leyenda lírico-trágica de Santos Vega. Pagés Larraya, poeta, narrador, ensayista, crítico erudito, indagador y analista profundo de la historia y de la literatura argentina, había publicado ya, entre otros trabajos importantes *Cuentos de nuestra tierra*, y el agudo ensayo que precede a la selección que realizara de *Prosas del Martín Fierro*, cuando en 1953 estrenó en Buenos Aires *Santos Vega, el payador*, “leyenda trágica” que el crítico del diario capitalino *La Nación* consideró como “el acontecimiento literario de la temporada teatral”, y mereció ser galardonada con el Primer Premio Municipal correspondiente a la labor dramática de ese año.

En el breve tiempo que me corresponde, voy a tratar de asomarme apenas, a las particularidades más salientes de *Santos Vega, el payador*, obra en la que Pagés Larraya pone en evidencia sus hondas preocupaciones humanas y sus altas dotes de poeta dramático. La leyenda trágica se compone de preludio y tres actos, el primero dividido en dos cuadros, alternando la prosa y el verso en ajustada articulación escénica.

Tras la puesta en clima del preludio, el autor ubica la tragedia en los campos de La Postrera, llamados así por ser las últimas tierras de las que se desalojara al aborigen indómito. En el primer cuadro del primer acto se entra rápidamente en materia. Uno de los personajes, don Hilario, refiere que en el sueño que tuvo la noche anterior, mientras dormitaba sobre los raigones del corpulento ombú,

le llegaron las voces de una payada. Al finalizar el contrapunto, “*uno* é los dos se *reíba* fuerte, y el otro se dio por vencido -comenta don Hilario, y concluye:- Ni el propio Santos Vega hubiera sido juez d’esa *redota*”. El hombre había entreoído lo que habría de suceder veinte años después.

Sin demoras expositivas ni evasiones poéticas que detengan o aquieten el trámite teatral, Pagés Larraya hace entrar en escena a Santos Vega, cuya estampa queda en pie, de inmediato, confirmando las mentas populares de quien, en épocas muy difíciles para recorrer aquellos campos ariscos, era capaz de enfrentar tanto a alcaldes abusones como a milicos engreídos y prepotentes.

En el segundo cuadro se incorpora Azucena, la mujer que, muy asustada, llega huyendo del fortín cercano, donde ha sido sometida a malos tratos y que, al finalizar el segundo acto, escapará de La Postrera ante la persecución del comandante fortinero, que no le da tregua con su mal deseo. Lo hará llevando en sus entrañas un hijo de Santos Vega. El payador entregará entonces a la mujer su poncho blanco y, mientras contiene, facón en mano, al ensoberbecido comandante, Azucena puede escapar, ayudada por don Hilario, quien hasta le entrega su propio caballo.

En el tercer acto se sigue en La Postrera, pero se indica que la acción transcurre “una juventud después”. Los años y los sinsabores han caído sobre Santos Vega, aunque se destaca que su vejez “no es de años, sino de misterio y cansancio”. El desarrollo va alcanzando su tono mayor cuando, de improviso, aparece un forastero, desarrapado pero, como fuerte contraste, con un ancho cinto con monedas y rastra de oro, portando una guitarra. Se acota que “a su entrada aúllan los perros”. Es Juan Sin Ropa. Llega para enfrentarse con Santos Vega en una payada. Ante la advertencia de que hacía ya muchos años que el payador no se acercaba a La Postrera, el personaje estafalario y rotosos asegura que lo esperará igual, pues sabe que habrá de llegar. En efecto, pronto hace su entrada Santos Vega, bastante envejecido, como se ha anunciado tramos más arriba. Su guitarra, que había estado engalanada con tantas cintas regaladas por el hembraje apasionado, ahora sólo lucía una, la azul que le entregara Azucena, muy desteñida y deshilachada.

El momento culminante se acerca. Se tiene la sensación de que el tiempo se detiene y todo queda suspendido en el aire como por un efecto mágico. Reaparece Juan Sin Ropa, quien únicamente es visto y oído por Vega, a pesar de que éste se encuentra rodeado de gente. Se produce la topada memorable entre los dos y el payador, como al parecer estaba escrito, es vencido por Juan Sin Ropa, que no era otro que el mismo Diablo, quien luego “desaparece en una lumbrada, y en medio de un fuerte remolino de viento”, señala el autor, dando fuerza a la leyenda.

Para quienes siguen rodeando a Santos Vega, el hombre siempre ha estado solo, y suponen que el extraño comportamiento y el decir confuso del payador provienen de sus desvaríos, pues comprenden que se encuentra enfermo. En eso, de un manotón, Vega arranca las cuerdas de su guitarra, mientras exclama dolorido pero firme: “...Estas cuerdas... no han de temblar bajo otras manos”.

Atardece sobre La Postrera y todos se miran, consternados por lo que está

ocurriendo. Empieza a oírse la canción de Santos Vega, entonada por alguien que se acerca a caballo por el camino. Vega se sorprende y conmueve: “Es mi voz de antes...”, afirma. Al momento aparece el joven cantor, envuelto en un poncho blanco, como clave precisa, y la “guitarra terciada a la espalda”. El recién llegado va hacia Santos Vega, que se encuentra recostado sobre las raíces del ombú. El hombre toma la mano del mozo, se aferra a ella, e inquiriere anhelante: “¿Qué es lo que venía cantando?” El joven responde: “Una canción vieja, que me enseñó mi madre”. Vega, muy fatigado, alcanza a musitar en un suspiro: “Veinte años buscándote...”, y desfallece. Se intenta hacerle entrar a las casas, pero él pide que lo dejen “sobre la tierra, cara al cielo...”. Y el viejo payador muere en brazos del recién llegado, quien deposita el cuerpo con sumo cuidado al pie del ombú, y lo cubre con su poncho blanco. Se apunta: “Un rayo de luz sobrenatural rodea al payador”. Al preguntársele al joven cantor cómo se llama, se le escucha decir: “Santos Vega, *pa'* lo que guste mandar...”. Y cae el telón como cierre de la fábula.

Antonio Pagés Larraya ha ido más allá del convencimiento popular, con respecto a que la voz de Santos Vega (por ser raíz canora del pueblo) no puede morir nunca. En una vuelta de tuerca con alcances singulares, y como desenlace cabal y armonioso de su poética metáfora teatral, hace que esa voz imperecedera se encarne en el propio hijo del payador.

Antonio Pagés Larraya, “cantor con fundamento”, como diría Fierro, tomó los hilos principales de la leyenda y tejió con ellos un drama popular caudaloso por contenido y trascendente por penetración e intencionalidad alegórica.

Cabe lamentar, eso sí, que el autor sólo haya aportado una obra a nuestra escena –que yo conozca, por lo menos–, y de ello hace ya muchos años. Con estas palabras deseo rendir mi homenaje al profesor Antonio Pagés Larraya, y agregar mi adhesión más fervorosa a este acto, tan justiciero, de reconocimiento, de admiración y de cariño.

> capítulo XII.

1. El drama rural

- . El enorme potrero de la pampa
- . Reflejo y sustancia del ámbito rural
 - . Itinerario del drama rural
- . Las obras

2. *Madre tierra*, de Alejandro Berruti

1. (*Prólogo al volumen publicado por Hachette, Buenos Aires, 1959.*)
2. (*En Revista ATENEO, N° 45, Lanús, prov. de Buenos Aires, julio 1970*)

Ilustración: Actores de *Madre tierra*, con el autor Alejandro Berruti

1. El enorme potrero de la pampa

La conquista de América se tradujo en una afanosa búsqueda de tesoros fabulosos que, en lo que se refiere a la zona del Río de la Plata, sólo fueron vistos por los conquistadores en las fiebres desorbitadas de sus delirios. Los campos rioplatenses y su amplio litoral pampeano carecían de piedras y metales preciosos que compensaran las ansias desmesuradas de esos hombres que llegaban del otro lado del océano.

La muerte era un riesgo posible en las escaramuzas por la sumisión del indígena sobresaltado y reacio a toda coyunda, y la llanura interminable frenaba el impulso de la aventura con una monotonía que quebraba todo aliciente. Varios siglos después de aquellos primeros sucesos fundadores, Sarmiento se refería a esa planicie como a “un horizonte siempre incierto, siempre confundiéndose con la tierra entre celajes y vapores tenues que no dejan en la lejana perspectiva señalar el punto en que el mundo acaba y principia el cielo”. Esto es una época en la que ya se podía hablar de la antinomia “civilización-barbarie”. ¿Qué sería, pues, cuando sólo regía el último de los términos?

El conquistador no llegaba a estas tierras de América con el propósito de establecerse y vivir de su trabajo, sino con la pretensión de obtener el mayor provecho de la aventura insólita que estaba viviendo. Se trataba de soldados, no de colonos. Por eso, ni siquiera pensó hacerse agricultor, aunque desde el primer momento advirtió la extraordinaria feracidad de los campos. Esta labor le fue encomendada al indígena domesticado, y luego al negro, que vino así a ampliar el horizonte de esclavos en estas tierras nuevas de América.

Al asomarnos a la historia incierta de los primeros pasos de la conquista, ya se descubre, en forma indubitable, el preanuncio de un destino ganadero. La pampa es un enorme potrero, y allí viven y se reproducen las bestias, sin que nadie se preocupe demasiado en cuidarlas. Además, se favorece a la ganadería con toda clase de leyes protectoras, mientras se traba la incipiente labor agrícola con restricciones y gravámenes de diversa índole.

La caballada que abandona Mendoza (luego de su primera fracasada fundación de Buenos Aires) y las siete vacas y un toro que trae Goes del Paraguay, son los planteles iniciales del ganado que pronto se multiplicará por la llanura en proporción astronómica y entera libertad. Esa llanura que, por mucho tiempo, no tuvo más límites que la barrera zigzagueante del indio indómito.

El ganado cimarrón es el segundo habitante de las dilatadas soledades. Allí lo sorprende y atrapa el indígena, y mientras la carne vacuna le sirve de subsistencia y el cuero de cobija, el caballo se convierte en uno de sus colaboradores más preciados. Y tanto se adapta a él, y consigue dominarlo con tal arte, que es el primer centauro que produce la pampa.

El ganado mostrenco da origen a las primeras “vaquerías” (primitivos “rodeos”) y de ellas parte ese prototipo mítico que es el “gaucho” y con él, la decisiva orientación ganadera de la economía del país. Las vacas son el rumbo político

que cruza la colonia primero, y luego las distintas etapas de la república hasta nuestros días, aunque ya no en forma tan rotunda y excluyente.

El hombre de a caballo, que recorre la llanura en procura del ganado en estado salvaje, disputándole las presas al indio o siendo su aliado ocasional, se halla presente en los albores de la colonia. Estos individuos, que descienden del conquistador, o son mestizos por la cruce de madre indígena (aunque esto último no lo aceptan quienes insisten en la pureza de la raza “gaucha”), se destacan por la destreza en el manejo del caballo, su habilidad pasmosa de cuchilleros (como arma o herramienta de trabajo), y su perfecta utilización de las boleadoras indias. Muchos viajeros y cronistas han registrado, a través de los siglos, sus encuentros con estos hombres de a caballo de la llanura. Y hablan de “mozos perdidos”, “gauderos”, “vagos”, “changadores”, etcétera, que, en realidad, preanuncian la imagen del gaucho legendario. En cuanto a su aspecto físico y vestimenta, las versiones son muy encontradas. Su tez es negra como la del africano, blanca como la del peninsular, o tostada como la del mestizo, y su atuendo varía desde el desarrapado social, “mala camisa y peor vestido” que describe Concolorcorvo, hasta el pulcramente trajeado, guitarra en banderola y majestuosamente de a caballo, por supuesto, que trasciende de la leyenda. Pero donde no existe disparidad de opinión es acerca de su auténtica calidad de caballista. Azara dice que “les repugna tanto caminar a pie, que casi no lo saben hacer”. Y aunque resulte exagerado, no deja de ser gráfico y elocuente como tipología. No cabe duda, de que este ejemplar humano es de estirpe ganadera y, como lo señalara Sarmiento, la hierra significa para el gaucho lo que la vendimia para el agricultor.

Pero el ser dueño de tierras nunca ha equivalido a la obligación de trabajarlas, y menos en forma directa. Así se observa que los campos son grandiosos potreros o enormes latifundios en los que caben provincias enteras. La tierra se entrega en pago de servicios especiales (de la más variada especie), y así ocurre aún después de Mayo. Lo atestiguan los favorecidos por la Campaña y la Conquista del desierto.

El verdadero hombre de nuestro campo ganadero, ese “proletario de la campaña” como lo llama Juan Agustín García, que pasa a la historia con el título nobiliario de “el gaucho”, se encuentra siempre al margen del gran reparto patriótico. Apenas si se le permitirá alzar su rancho de adobe, mientras el dueño de la tierra (con nuevos o viejos papeles que lo legitimen) no resuelva lo contrario. Entonces deberá echarse al campo en procura de otra tapera que resguarde el deambular de su linaje acorralado. Su destino es desaparecer, por abandono o persecución implacable, o convertirse en peón de estancia. Ha cumplido su parábola, que contiene y expresa un hondo simbolismo humano. Este peón (si se adapta) desciende de aquel mozo de a caballo que saliera en busca del ganado cimarrón para voltearlo y quitarle el cuero, que luego vendería o cambiaría por *vicios* en las pulperías de campaña. Mozo que, al aparecer el “accionero” ante la demanda extraordinaria del cuero para su exportación, se transforma en “changador”, es decir, en hombre que ya no trabaja libremente para su único provecho, sino para quienes lo contratan. Y mientras los accioneros confunden

sus derechos a perseguir al ganado salvaje con los derechos de propiedad de las tierras que ese ganado pisa, el changador- gaucha va sintiendo que se cierra y limita su ámbito de hombre libre.

Ese cerco responde, sobre todo, a la evolución del campo argentino, que no lo tiene demasiado en cuenta. José Hernández, que da al suceso un vibrante acento épico en *Martín Fierro*, procura hallarle una salida social en su *Instrucción del estanciero*, donde propone fundar colonias con los hombres de campo del país, ofreciéndoles las mismas facilidades que se otorgan a los colonos inmigrantes. Pero la idea no interesa como política oficial. Se prefiere perseguirlo, colgarle el calificativo de “vago” y arrearlo como “voluntario” para que sirva en los fortines que amojonan la pampa.

Gauchos fueron los granaderos de San Martín y los componentes de los ejércitos aguerridos, que participaron en las luchas por la libertad y en las distintas contiendas civiles que llegaron hasta la segunda mitad del siglo XIX. Sin embargo, en determinado momento el gaucha es desalojado y perseguido de las tierras que han sido de sus mayores, luego de ser las del indio. Nuevos y viejos papeles aportados por alcaldes, jueces de paz o comisarios de campaña, lo convencerán (cepo mediante) de que el campo que ocupa no le pertenece y debe abandonarlo. Pues la fuerza pública, la *lay*, cambia de nombre y ropaje, pero nunca de espíritu ni de actitud prepotente frente al gaucha, luego glorificado. Así hacen de este tipo humano de características muy particulares, un inadaptado que no consigue integrar la organización a que pertenece como ciudadano de una nación (pues lo es, a pesar de todo), pero a la que no logra comprender como individuo. Es decir, va quedando retrasado como personalidad en un desarrollo económico que tiende hacia la expansión y dominio cada vez mayores del capitalismo; hecho que conmueve y transforma las bases y estructuras de las industrias ciudadanas y de la explotación rural. Y si a un lustro de la Revolución de Mayo se persigue a todo habitante de la campaña que no sea propietario y carezca del “certificado” que lo declare “sirviente”, a mediados del siglo XIX el alambre termina por *enrejar* la pampa. Pero aunque el alambrado sirva para desterrar al gaucha y, más aún, para atestiguar y precaver los dominios de las grandes familias terratenientes, también cumple una notable misión civilizadora, pues sus guiones tensos aseguran al agricultor que el monumental pentagrama de sus surcos no será destrozado por la inquietud andariega del ganado. Sarmiento ordena: “¡Alambren, no sean bárbaros!”. El alambre no es por sí mismo el culpable de la tragedia del gaucha; los culpables son quienes no supieron, no quisieron o no se interesaron en readaptar sus cualidades humanas a las nuevas exigencias naturales de la evolución campesina, suponiendo, tal vez, que era mucho más fácil destruirlo. Esta situación se repite a menudo en la historia, y no sólo en la de América; aunque indios y negros pueden ofrecer, al respecto, dolientes testimonios.

Lo cierto es que el gaucha nace con los hombres de a caballo de las vaquerías coloniales, y muere perseguido, o como peón de “los feudos mugientes llamados

estancias”, al decir de Luis Franco. Por eso la leyenda romántica no siempre se corresponde con la verdad histórica ni con el desarrollo auténtico de su imagen.

Nuestro primer hombre de campo, es de origen y frecuentación ganaderos, y si bien los sembradíos circundan las poblaciones desde los momentos iniciales de la historia, y Belgrano lucha denodadamente por el adelanto agrícola (hasta escribe una *Cartilla Rural*) sólo en la segunda mitad de la centuria pasada la agricultura adquiere potencialidad exportadora, hasta transformar al país en uno de los más famosos *graneros del mundo*. Esto ocurre cuando se abre de par en par el puerto y, alentados por el artículo 25 de la Constitución, penetran por él, a raudales, los colonos que dan una nueva fisonomía al campo gaucho y crean y padecen conflictos del más diverso carácter. Si el criollo calificó esa irrupción en sus tierras de “malón gringo”, lo cierto es que pronto tuvo a sus integrantes como compañeros en esa pelea contra la injusticia de los dueños de la tierra, que no reconocen nacionalidades, sino intereses. Pero, más allá de todo recelo natural e histórico entre pastores y labradores, ese contacto y mezcla de la sangre gaucha con la del colono inmigrante, terminan por conformar una nueva raza campesina. Pregustación de porvenir, hecho ya presente, cantado a toda voz por Florencio Sánchez en *La gringa*.

. Reflejo y sustancia del ámbito rural

El teatro es “el reflejo de la vida”, como lo proclamaba la leyenda colocada en lo alto de la embocadura de La Ranchería colonial, pero es, además y sobre todo, una interpretación de la vida que se sustancia y particulariza desde el talento dramático de cada autor. Por eso la diversidad de planteos y consecuencias a través de un mismo tema; lo que no podría ocurrir si fuese un simple *reflejo*. Esto, que es fácil de observar en la pintura, no siempre se acepta en lo relativo a la creación escénica. Tal vez confundan un poco las exageraciones de cierto realismo fotográfico, pero debe advertirse que, aún en género costumbrista, las escenas deben ser condensadas, y los personajes equivalen, por lo común, a prototipos. Nuestro sainete podría servir de ejemplo.

El artista creador recibe el mundo a través de sus ojos, de su mente y de su corazón, y lo compendia en una obra que contendrá el latido histórico de su tiempo. De ahí la alta significación como testimonio artístico–humano. Podremos decir que tanto *La muerte de un viajante* de Miller, como *Esperando a Godot*, de Becket, no son solamente reflejos de un mundo (peculiar en cada autor, y a pesar del realismo de Miller), sino también enfoques esencializados de una realidad, no siempre visible, que responde a una fecha histórica y, por ello, a muy precisas condiciones y exteriorizaciones políticas, económicas, filosóficas y sociales. Esta sustanciación se produce en la Argentina (más allá de su detallismo costumbrista), en Trejo y Sánchez, en Soria y Laferrère, y en tantos otros creadores que han logrado condensar, *dramáticamente*, aspectos diversos de la historia viva del país.

Los autores más importantes podrían situarse en dos amplios planos de iguales méritos: los que ofrecen datos, y los que facilitan claves. Datos, es decir, aportes para ampliar aquello de que se tiene noticia, y claves para descubrir, interesarnos o ahondar lo que el autor ha sentido dentro de su ser como hecho digno de rescate. Y esos datos y esas claves abarcan todas las dimensiones del ser y el estar humano. Pues el artista no sólo pertenece a su época y a su medio, sino que es, a través de su obra, el reflejo sustanciado de esa época y ese medio. Por eso, y ya en el tema, *El amor de la estanciera* expresa una situación tan precisa como la que señalan *Barranca abajo*, de Sánchez, *Madre tierra*, de Berruti, o *Los afincaos*, de González Arrili y Aloisi.

Lo mismo ocurre con otros géneros dramáticos, aunque, indudablemente, el costumbrista es el que en verdad particulariza y destaca nuestra producción escénica. Producción que se afirma en la etapa reorganizadora del país, allá por las últimas décadas del siglo XIX y que presenta dos líneas principales: el costumbrismo de carácter urbano, dentro del que se cumple el ciclo tan significativo del sainete (con su esplendor, decadencia y muerte), y el de carácter rural, que se afianza en el picadero del circo y, en su trayectoria, origina piezas sumamente representativas y valiosas.

Ya se ha ocupado Tulio Carella del sainete en esta misma colección de El Pasado Argentino y no sería oportuno insistir en lo que ha sido tan magníficamente captado y expuesto; pero sí echaremos una ojeada a la dramática que refleja y penetra el vivir campesino, con el propósito de trazar un rápido panorama.

Nuestro campo, ya se ha visto por el esquema del párrafo anterior, presenta dos aspectos bien delimitados: el ganadero, que conforma y mitifica al gaucho, y el agricultor, que se tipifica en el colono, por lo común inmigrante, gringo. El enfrentamiento o, cuando menos, el desencuentro entre ganaderos y labradores, llega desde la colonia y no sólo por razones de disímiles intereses económicos, sino también de sentimiento y posición frente a la tierra. El tipo ganadero, que da el gaucho, es hombre de a caballo; el agricultor, que se singulariza en el colono extranjero, es hombre de a pie. Son dos formas distintas de ver y sentir el campo, aunque, en ocasiones, los una y mortifique un padecimiento semejante. El gaucho ganadero necesita libertad de movimiento para su caballo, que anula toda distancia, y por eso se crispa ante las cercas de la pampa y se desgarrar y agoniza y muere en sus alambres. El agricultor, por el contrario, procura ante todo la seguridad para su labor sembradora, y de ahí que requiera y salude con júbilo al alambrado, pues éste evita que el ganado destruya su dura labor sobre los surcos. Esto se halla en la historia y es uno de los tantos desacuerdos que se destacan cuando se contempla el desarrollo organizativo del campo argentino.

La diferenciación llega, por supuesto, a nuestra escena. Existe una dramática que se preocupa por el hombre del campo de dedicación ganadera, y otra que se ocupa del agricultor. Podríamos decir que son etapas y que, finalmente, la agrícola se impone (escénicamente, claro está) a la ganadera.

En ocasiones el ambiente es, apenas, el simple telón de fondo para evasiones

líricas o enfrentamientos pasionales y conflictos de honra, pero en las obras más importantes del género trascienden problemas específicamente campesinos, que responden a particularidades verdaderas del medio rural: el latifundio, el dominio esclavista de la casta terrateniente, los abusos medievales de ciertos amos; la usurpación de tierras mediante el juego hábil de expedientes y farragosos papeleos, etcétera. Todo ello llega al teatro trasladado por autores cuyo mayor o menor talento define la importancia o mediocridad de cada obra.

Se ha dicho con acierto, que en muchas piezas del género los personajes podían cambiar sus atavíos rurales por trajes ciudadanos sin que alterase su sentido. Esto es ya un indicio de que, en tales circunstancias, el campo ha sido tomado como simple escenografía, y no como personaje principal, o decisivo, o por lo menos, en el desarrollo conceptual de la obra. La experiencia no podría hacerse, empero, con piezas como *La gringa*, *Madre tierra* o *Los afincaos*, por ejemplo, en donde además de las cuestiones propias de cada personaje, raíz de una trama que puede ser común u original, se halla la sustancia particularizante que las designa concretamente campesinas.

El testimonio más remoto en el tema es *El amor de la estanciera*, ya citado, que pertenece al campo ganadero. Cancho, uno de los personajes, hace el elogio del candidato criollo a la mano de su hija, diciendo: “Él es el buen enlazador / y voltea con primor”, datos que agregados a otras alusiones a quehaceres y alardes caracterizan el medio. Luego cabe recordar *Solané*, pieza escrita en 1872 por Francisco F. Fernández, convencional y difusa como el teatro, pero muy sugestiva por su problemática sociológica-gauchesca y, sobre todo, porque debe tomarse como precursora del primer drama gauchesco, *Juan Moreira*, cuyas representaciones obtendrían un suceso popular tan clamoroso quince años después.

Lo más destacado de esa primera etapa nacional del drama gauchesco es, fuera de duda, *Juan Moreira* (escenificación realizada por José J. Podestá de la novela homónima de Eduardo Gutiérrez) que a partir de su versión hablada de 1886 se transforma en hito de nuestra dramática, no tanto por su calidad artística, excesivamente elemental, como por la protesta rebelde que lo alienta y la trayectoria que inicia.

Juan Moreira, que lleva a escena un ámbito y un héroe bien conocidos por los cantos del Martín Fierro, provoca una etapa del gauchismo teatral que se cumple en forma mediocre, aunque deja algunas piezas estimables dentro del género, escritas por Elías Regules, Orosmán Moratorio, o Abdón Aróztegui. En la mayoría de los casos se explota la leyenda gauchesca, o se intenta una variante criolla de los enredos policíacos y los dramas pasionales que abundan en los folletines y conmovían a los estratos más populares de la época. Se narraba, por lo común, la persecución del gaucho y su perpetua contienda con las fuerzas de la partida; todo ello provocado por la inquina de un pulpero o la prepotencia de un alcalde o comisario que lo llevaban a *desgraciarse*, a pesar de su generosidad y de sus repetidas pruebas de nobleza.

En *Calandria*, de Martiniano Leguizamón, sin embargo, aparece un enfoque

menos caprichoso, cuya calidad literaria es muy superior a la conocida hasta entonces como característica del género. Además, se busca dar con esa salida que tanto había preocupado a Hernández: el gaucho matrero se transforma, según sus propias palabras, en “criollo trabajador”.

Hasta ese momento se impone en escena el hombre de campo de frecuentación ganadera. El colono agricultor se insinúa en el abuelo gringo de *La piedra de escándalo*, de Martín Coronado. Por entre un conflicto de honra de cuño netamente romántico, asoma don Lorenzo quien, según lo afirma uno de sus nietos: “Clavó la primera reja / e hizo fecundo el suelo”.

Pero son Roberto J. Payró y Florencio Sánchez los que llevarán al teatro el doble problema que se le plantea a nuestro campo. Por un lado, el fin de la exaltación del gaucho ante el avance de la industrialización del ganado, que requiere el mestizaje y el cuidado científico en la alimentación y tratamiento; por otro, el combate entre el dueño de potrero y el sembrador. Éstos son los problemas que trascienden de *Sobre las ruinas*, de Payró, y *La gringa*, de Sánchez, y que corresponden a una de las etapas de la transformación campesina. *Barranca abajo* es la monumental misa de *réquiem*, dedicada al gaucho como tipo humano superado por el medio social, además de la conjugación dramática de un vigoroso arquetipo.

Y si en *La tapera* de Alberto Novión ya se apunta la resistencia del criollo a la presencia en sus tierras del colono gringo, que se agudiza hasta el exceso en *Los saguaypés*, de Miguel Roquendo, un reconocimiento nativo a la labor provechosa del inmigrante se descubre en *Tierra virgen*, de Pedro E. Pico y *La colmena*, de Nicolás Granada. Pues más allá de las naturales fricciones entre criollos y gringos, el verdadero conflicto partía del enfrentamiento de terratenientes y pobladores, de arrendatarios y chacareros. *Madre tierra*, de Alejandro Berruti, sirve para aclarar este concepto, puesto que el colono gringo es aquí el que padece la injusticia del patrón criollo. En esta obra se sostiene con toda valentía que la tierra debe ser de quien la trabaja, aunque los papeles designen a otro como dueño. Se trata de esos papeles que han crispado al gaucho desde la edad inicial de su historia, como lo demuestra *Pasión y muerte de Silverio Leguizamón*, mito heroico de Bernardo Canal Feijóo, y con los que se ha despojado astutamente al indígena, como lo expresa el indio Huaschacuya de *El zonda*, drama de Julio Sánchez Gardel.

El teatro que, como se ha dicho, es el reflejo sustanciado de una época y un medio, a través de la individualidad de un autor que convierte su obra en un eco viviente de lo colectivo, no sólo nos permite, en este caso, auscultar las preocupaciones de nuestro campo, sino también recorrer la historia de su desenvolvimiento mediante una serie de obras que estimamos fundamentales. Las ausencias que se observen en este volumen no son necesariamente desconocimiento u olvido, sino el sometimiento a un plan que debe adecuarse a limitaciones de espacio y posibilidades y conveniencias de ofrecer o no determinados textos.

. Itinerario del drama rural

Como principio es necesario advertir que este libro no pretende ser una antología del drama rural argentino, aunque se halla integrada con obras antológicas por su significación y mérito dentro del tema.

Ya hemos mencionado varios títulos de teatro que corresponden a etapas de nuestra organización rural. Volveremos a insistir con algunos nombres y a agregar otros, en el empeño de tratar el itinerario que nos hemos propuesto.

Nombramos ya *El amor de la estanciera* como *primitivo* de una escena que capta rasgos del quehacer campesino-ganadero en vísperas de Mayo y logra estampas coloridas y de indudable valor. Pero si el escenario es cabal, y sus personajes y lenguaje son típicos, no trasciende de ellos aún ningún problema de la tierra, y no porque no existiera. Al margen de sus cualidades, notables en varios aspectos, no deja de ser una comedieta burlona, un juego de sainete. En *El zonda* se percibe ya la lucha del indígena contra el blanco usurpador de sus tierras. Pero el conquistador, a su vez, o sus descendientes, mejor dicho, tienen sus propias disputas a través de la historia. Así lo indica *Pasión y muerte de Silverio Leguizamón*, en donde el heredero gaucho de un caballero español de "calzón corto y espada", a quien se concediera una encomienda en tiempos pretéritos, debe enfrentarse con los poseedores de nuevos títulos de propiedad de los campos que por legado y trabajo son de su raza. Y, como lo señala Canal Feijóo, la encomienda fue el primer paso de la estancia. Rica de pensamiento y conmovida de hondo contenido dramático, esta tragedia heroica lleva a escena uno de los primeros litigios campesinos que se promovieran en el país. Y, además de ese prototipo de recia envergadura que se convierte en mito, se halla la decisión, auténticamente campesina, de *defender las raíces*. Por eso es que, ante la imposibilidad de conseguir su objetivo, prefiere destruir a fuego lo que le quieren quitar. Los habitantes de la Aguada de Oncaba se levantan *todos a una* frente a la injusticia, y se hacen carne y bandera en Silverio. En esta obra tan importante de nuestra literatura dramática, se capta el mismo hábito rebelde de la *Fuenteovejuna* clásica, con el agregado de un personaje central que persigue y logra la corporización de un mito ejemplar, por lo caudaloso y rebelde, de formidable exterioridad heroica.

Ya se aludió a *Solané* y a *Juan Moreira*. También se habló de *Calandria*. En este último, gaucho peleador y matrero, que se aquieta y afinsa, se descubre ya al criollo trabajador de *¡Al campo!*, de Nicolás Granada, que inicia una clase de nuevos ricos desbordantes de ansias de figuración social. La familia de don Indalecio, de *¡Al campo!* (doña Fortunata, su esposa, y Gilberta, la hija, sobre todo, pues él se siente *chapado* a la antigua) evidencia los primeros pasos de una oligarquía de extracción vacuna que no se contentará con trasladarse a la capital (peripecias de las comedias) sino que se hará famosa en París por sus desplantes de hijos de campesinos enriquecidos.

En *La piedra de escándalo* aparece, aunque demasiado velada, la imagen del colono gringo que da sentido a toda una estirpe agrícola del país. Más adelante se ahonda el enfoque y se descubren los dos aspectos fundamentales que presentan los problemas de la tierra. Por un lado, el simbolismo de la rémora del tipo

gaucho frente a la necesaria evolución científica y mecánica del campo, y la lucha de la gramilla (potrero ganadero) contra la invasión del trigo (fruto del colono); por otro, el abuso de los dueños de la tierra que, por momentos, trasladan a escena ardorosas contiendas y vergonzosos resabios medievales.

En muchas obras se advierte, si no la influencia directa, sí el clima y propósitos rebeldes de sus antecesoras más exitosas de origen hispano, como *El señor feudal*, de Joaquín Dicenta, y *Tierra baja*, de Ángel Guimerá. En estas piezas, estrenadas en el último lustro del siglo XIX y que gozaron de una popularidad que pronto cruzó el océano aparece el problema rural como fondo de complicaciones pasionales y trágicas disputas por cuestiones de honra. En *Tierra baja*, por ejemplo, exclama Morrucho: “Bastante me importa a mí que el trigo esté limpio o que no quede limpio. Para el amo va a ser, conque ¿qué más da?”. Este trabajar para provecho ajeno es una de las constantes más firmes del drama campesino. Y en *El señor feudal* se halla el desenlace rebelde que luego veremos repetir en su esencia, aunque distinta sea su forma, en muchas piezas de nuestros autores. Jaime, el protagonista hunde en la cuba de vino a su contrincante Carlos y exclama, vengador: “Muérete ahí! ¡Retuércete ahí, donde está estrujada la sangre de los míos!”. Y como broche decisivo: “Ya era hora de que hubiese un poco de sangre tuya ahí dentro”. Bastará que recordemos *Madre tierra* de Berruti (Pietro mata al dueño de la tierra que llega a desalojarlo y, al verlo en el suelo, le grita: “¡Ahora sí que es suya la tierra, ahora sí!”), y *El patrón del agua*, de Gustavo Caraballo (Chango ahoga al patrón del agua en la acequia, mientras dice: “¡Bandido! ¡Por mi madre, por mi hermano, por ella, vas a tragar tuita l’agua que nos quitaste, tuita l’agua!”).

De esta línea conceptual parte sin duda José de Maturana para la elaboración de su teatro campesino con abundante elemento pasional y cierta proyección rebelde. Y esto se manifiesta tanto en la prosa de *La flor del trigo* como en el verso de *Canción de primavera*.

La leyenda gaucha que se transforma en mito y personifica en la estampa bravía del Silverio de Canal Feijóo, cuenta con prototipos escénicos de variada significación; entre ellos Santos Vega, del que Antonio Pagés Larraya y Fernán Silva Valdés han ofrecido nuevas y excelentes versiones. El gaucho tradicional revive como símbolo de rebeldía y entereza en el teatro lírico de Rodolfo González Pacheco. *Las víboras* y *El grillo* son dos cromos campesinos de la rica sugestión y honda belleza.

Otros aspectos del hombre y la tierra, en los que aparecen distintas variantes del vasallaje bárbaro, se descubren en las recias pinturas de *El guaso*, de Alberto T. Weisbach, y *Los pobres bueyes*, de Enrique Villarreal, y en el fresco violento y sórdido de *Los “afincaos”*, de Bernardo González Arrili y Enzo Aloisi.

Muchos son los nombres de autores y títulos que cabrían en este itinerario de nuestro drama rural, pero debemos limitar nuestro trabajo. No quisiéramos omitir, sin embargo, a tres poetas actuales, en los que vive una honda inquietud campesina, aunque distinta en cada uno por sentido y formas. Aludimos al Octavio Rivas Rooney de *El viento en la llama* y otros dramas rurales de notable fuerza lírica; al Juan Oscar

Ponferrada del retablo bíblico *El trigo es de Dios*, y, finalmente, a Carlos Carlino que, si en *Tierra del destino* capta los años más recientes de nuestro campo agrícola, en *La Biunda* da vida a personajes de fuerte sentido trágico.

El mapa dramático campesino es tan amplio como el país mismo, y no fue tarea fácil seleccionar los materiales básicos y finalmente elegir. Hemos debido descartar obras muy significativas y valiosas (*Calandria*, *Sobre las ruinas*, *La gringa*, *Las campanas* y *Pasión y muerte de Silverio Leguizamón*, por ejemplo), o que merecen figurar como testimonios (*Juan Moreira*, *Julián Giménez*, de Aróztegui; *El "etenao"* de Regules, entre ellas), unas porque acaban de ser editadas o están en vías de serlo, otras porque hubiesen aumentado este volumen en proporción desmesurada.

Hemos elegido *Barranca abajo*, a pesar de ser bien conocida, por una razón que luego fueron dos y que expondremos a su debido tiempo. Y, por una serie de factores entre los que influyeron, claro está, el gusto y la apreciación personales, integran este tomo, además de la obra de Sánchez, *La flor del trigo*, de José de Maturana; *Las víboras*, de Rodolfo González Pacheco; *El guaso*, de Alberto T. Weisbach; *Madre tierra*, de Alejandro Berruti, y *Los "afincaos"*, de Bernardo González Arrilli y Enzo Aloisi.

. Las obras

Barranca abajo

Existía una razón muy poderosa para que *Barranca abajo* integrara este volumen: el que no sólo se trate de la obra más perfecta de Sánchez, sino también, el drama fundamental del teatro campesino rioplatense. Luego se agregó otra razón que lo hizo inevitable: la versión es la copia auténtica del texto original manuscrito, al que hemos agregado, como apéndice, las correcciones con que la obra se representa desde la segunda noche. Respecto a su importancia sólo cabe agregar a lo dicho que, de pronto, cruza sus escenas el hábito conmovedor y tremendo de la tragedia clásica. Pues, además de valorizar una etapa social de la campaña rioplatense, Sánchez logra en don Zoilo un personaje de recia contextura dramática y en la Robusta un ser emotivo hasta la congoja. Si en el Cantalicio de *La gringa*, el autor esquematiza y hasta se burla del tipo gauchesco que no soporta, el don Zoilo de *Barranca abajo*, en cambio, se halla trazado con un gran respeto y profunda comprensión humana. La obra posee un planteo, una progresión y un desenlace que la convierten en un verdadero modelo. El relato es ágil, pero apretado a la vez, conciso, sin hojarasca, con personajes que quedan de pie desde la primera intervención. Y si la escena de amor del segundo acto entre Robusta y Aniceto posee una pureza y una ternura conmovedoras, el tercer acto es de una intensidad trágica pavorosa. Esa cama "asoleándose", como dice Sánchez, constituye un hallazgo magistral del dramaturgo, y el silbo monótono de don Zoilo parece estar deletreando los compases de la marcha fúnebre por el alma castigada del viejo gaucho.

La flor del trigo

Ya hablamos del teatro de José de Maturana. Pero cabe decir algo más sobre la obra elegida en particular. En ocasión de su estreno fue bastante bien recibida por la crítica, pero luego, y a raíz de su reposición pocos meses después, originó un escándalo mayúsculo. El poeta y dramaturgo español Vicente Medina (ya había estrenado en su patria varias piezas campesinas como *Lorenzo* y *El alma del molino*) acusó violentamente a Maturana de haber plagiado *La flor del trigo* de su “novela de costumbres murcianas” *El rento*. Hemos consultado esta obra, escrita al parecer en 1898 y editada en Cartagena en 1907, y si el argumento es el mismo con muy leves variantes, la recreación formal de Maturana es tan distinta y posee tantos elementos propios, que nos parece aún más significativa que su mucho más conocida y totalmente “original” *Canción de primavera*. Por eso la preferimos.

Las víboras

En esta obra vuelve a aparecer el hombre de campo ganadero en distintas variantes: Irineo, el paisano cantor de espíritu libertario; Braulio, diestro en toda faena de hombre de a caballo, y Evangelisto, el sentencioso viejo gaucho. Seres nobles que se contraponen a don Diego, el hombre de la ciudad, prepotente y malvado, que se enamora y pierde a la mujer de Braulio. Nuevamente se observa el triángulo característico de ciertas obras del género y, como bandera rebelde, el grito de Evangelisto: “Sí, muchachos, los alambres son las rejas de la pampa. ¡Meta fierro a los alambres!”. Aparte de su inquietud social, bien evidente, *Las víboras* posee una estructura armoniosa y el lenguaje colorido y poético de toda la obra de Rodolfo González Pacheco.

El guaso

De Alberto Z. Weisbach, acto breve pero intenso, muestra el desamparo en que viven ciertos seres, y la impunidad para sus abusos de que gozan otros. No se trata ya de la simple explotación del hombre mediante toda clase de subterfugios, sino también de la pervivencia de ciertos resabios de vasallaje bárbaro que convierte a los campos norteros en posesiones medievales. Cuadro de tintes violentos y ásperos que, como alternativa válida, no sólo conduce al desenlace justiciero típico, sino que el ofendido y maltratado aún debe caer de rodillas y pedir perdón a los canallas que se burlan de su angustia.

Madre tierra

Jalón dramático que expresa una etapa no clausurada aún, desgraciadamente, del campo argentino. Es uno de los dramas más representativos de nuestro tema. Ha quedado atrás la leyenda y han desaparecido los personajes románticos y las evasiones líricas. En *Madre tierra*, de Berruti todo es demasiado concreto y duro, por lo verdadero. Contratos con espíritu feudal y, como dice el maestro don Alfredo, “una siembra de odios que empieza a rendir su cosecha”. Drama descarnado, de lenguaje directo pero sin concesiones que lo dañen y una proyección social que aún no ha perdido su vigencia.

Los “afincaos”

De Bernardo González Arrilli y Enzo Aloisi, es un “drama bárbaro”, promovido por los dueños de tierras, vidas y honras en un rincón del Norte argentino en pleno siglo XX. Pintura monumental que amplía las escenas dramáticas de *El guaso* y *Los pobres bueyes*. Los *afincaos* tienen sus propias leyes y pueden satisfacer sin temor todos sus caprichos, hasta los más monstruosos. Hacen y deshacen la justicia y semejan dioses fieros y groseros cuyo poder es absoluto y sin réplica dentro de sus dominios, en los que cabe todo un pueblo. No el simple enfrentamiento entre la civilización y la barbarie (la maestría ilusionada y los despóticos *afincaos*) sino algo más brutal. Se trata de la anulación de todo respeto humano y, la vez, de la imposibilidad de la reacción frente a los poderosos terratenientes que han creado su propio estado dentro del país, con autoridades que responden por entero a sus intereses y caprichos. Pieza de llana conformación dramática, pero vigoroso contenido humano, aporta un testimonio no común en nuestro drama de ámbito rural.

No ha sido fácil llegar a la selección, pero pensamos que con los textos reunidos se puede intentar el trazado de un panorama muy sugestivo del tema que nos preocupa.

2. *Madre Tierra* cumple 50 años

Alejandro Berruti fue un auténtico hombre de nuestro teatro. Ocupó los puestos más altos de la organización autoral y dirigió la etapa más importante del Teatro Nacional de Comedia. Como autor, su producción es variada y posee altibajos, pero su nombre ha quedado inscripto en la pequeña historia de la dramática argentina con *Madre tierra*, drama en tres actos que se estrena el 16 de noviembre de 1920 y constituye un hito destacado dentro del género.

A Berruti se le reprochó, en su momento, que hubiese adulterado la realidad. Él replicó, afirmando que había escrito sobre lo que conocía perfectamente, y además, era fácil de documentar. Salieron a la luz los contratos que los arrendatarios hacían firmar a los chacareros y significaban una afrenta social. Muchos supieron, entonces, que ya había sido superada la etapa del gaucho desplazado por el colono gringo. Descubrieron que, en el nuevo enfoque, nada tenían que ver las distintas nacionalidades, sino la identidad o el enfrentamiento de intereses. Tan es así que, en *Madre tierra*, el arrendatario es un tal García Castro, criollo de la ciudad, y el despojado, don Pietro, un colono gringo.

Se hallaba en pleno auge el teatro mal llamado de ideas, en el cual se debatían planteos ideológicos, con alcances y resonancias rebeldes. El drama rural español – para no escapar del tema-, había facilitado patrones precisos. Por ejemplo: *El señor feudal* de Joaquín Dicenta, y *Tierra baja*, de Ángel Guimerá. No porque nuestros autores los copiasen o se sintiesen influenciados directamente por ellos, sino porque eran los antecedentes de una misma reacción ante situaciones injustas; aunque, en el caso hispano, abundasen las cuestiones pasionales y los conflictos de honra. Interesa recordar, sobre todo, el drama de Dicenta. Cuando Jaime, el protagonista, hunde en la cuba de vino a su enemigo, Carlos, exclama vengador: “¡Muérete ahí! Retuércete ahí, donde está estrujada la sangre de los míos. -Y rubrica:- Ya era hora de que hubiese un poco de sangre tuya ahí adentro”. Es la situación y el mismo desenlace justiciero que hallaremos en muchas piezas de nuestros autores (en *El patrón del agua*, de Gustavo Caraballo, entre otros). Y, particularmente, en la obra más característica de esa etapa de su especie: *Madre tierra*.

Roberto F. Giusti ha dicho que la mayoría de los dramas rurales son “documentos, antes que obras de arte de acabada factura”. El concepto es exacto. Se observa, ante todo, una decidida toma de posiciones. Por un lado, quienes trabajan la tierra; por otro, los que aprovechan esa labor sin inquietarles nada más que sus intereses. El juez de *Madre tierra* llega hasta la casucha de don Pietro para notificarle que, si no abandona el arrendamiento dentro de diez días, deberá dejar la chacra. Don Pietro se rebela. Estruja con rabia el papel que le entrega el juez y se encrespa: “*Eco, la recompensa a sei año de trabaco haciendo producir este campo que le incontré lleno de abroco, yuyí e vizcache; a forza de puño e sudor, con il sacrificio mío e de mi familia, decando todo lo día en el surco un pedazo de vita, ho sacao de esta tierra el mecor trigo de la colonia*”. Peña, un rebelde con jineta de sargento subraya: “Eso es: reciben un monte de abrojos, se les da el mejor trigo y se les devuelve el campo como mesa de billar”. Es el

trabajo de sol a sol, sin tregua y con afán; es la angustia de comprender, a pesar de todo, que se está produciendo para beneficio ajeno, lo que particulariza la situación y la destaca dramáticamente. El campo ha perdido el sentido romántico de la leyenda gaucha y descubre la tragedia del hambre y la crispación frente a la injusticia.

Ante la situación sin salida, don Pietro resuelve ir hasta la ciudad para hablar con García Castro y solicitarle una prórroga. Don Alfredo, el viejo maestro rural, acompaña a don Pietro. Ya ante el patrón de las tierras, el chacarero explica su problema: "Doña Carmela, su mujer, está enferma y, además, no llueve. García Castro piensa que "lo de la sequía ha sido tomado como un estribillo", e insiste "yo me atengo al contrato, y nada más". Don Alfredo interviene y enfrenta a don García: "El señor Lanossi no ha venido a discutirle ese... contrato que usted califica de base legal; viene a solicitarle una prórroga fundándose en razones humanas y no en diatribas comerciales como las que usted aduce". Don García no soporta la intromisión del maestro: "¿Y a usted quién le da derecho para inmiscuirse en estos asuntos que no le incumben para nada?". Don Alfredo replica, sin inmutarse: "El derecho de defensa que tienen estos infelices, cuya ignorancia usted explota miserablemente".

Don Pietro no logra ninguna prórroga y, en el tercer acto, la situación hace crisis. El dueño de los campos ha resuelto ir, en persona, a desalojar a los chacareros que no pagan los arriendos. Llega hasta la chacra de don Pietro. Doña Carmela sigue enferma en cama. Don García supone que todo es una estratagema para burlar sus exigencias y, sin hacer caso al desesperado chacarero, se dispone a penetrar en el rancho. Es el momento dramático más significativo de la obra. Don Pietro reacciona con un impulso de fiereza y previene a don García: "Cuidado, patrón; eso no". El patrón insiste y don Pietro se le interpone, decidido a todo: "No, allí *non* entra". Se produce una lucha entre García y don Pietro y cuando aquél va a usar su revólver, el chacarero toma la escopeta y le dispara. García muere y don Pietro grita su venganza: "Ahora sí que *e* suya la tierra, ahora sí". Broche peculiar de este tipo de teatro, aunque la obra sigue todavía un corto trecho. Ha empezado a llover y los hijos de don Pietro aparecen anunciando la nueva jubilosos: "¡Tata! ¡Tata! ¡Estamos salvados! Llueve, tata, llueve". Pero don Pietro se ha dado ya por vencido y muere su angustia y su rabia: "*Troppo tardi, troppo tardi*".

Madre tierra es el texto escénico que refleja una etapa del campo argentino; ese campo que se inicia ganadero y, poco a poco, va dando cabida al agricultor, por lo común gringo. Lo que se pierde en sutileza artística, se gana como documento social. A cincuenta años de su estreno, *Madre tierra* sigue siendo un testimonio importante de nuestra dramática. Por eso hemos querido recordarlo.

> capítulo XIII.

1. Drama gauchesco y zarzuelismo criollo

- . Época
- . Drama gauchesco
- . Zarzuelismo criollo

2. Siete sainetes porteños

- . Ojeada histórica
- . El ámbito de nuestro sainete
- . Los primeros pasos
- . La línea dramática
- . La elección de las obras

1. *(En diario Clarín Cultural, Buenos Aires, 23 marzo 1978)*
2. *(Prólogo a Siete sainetes porteños, Losange, Buenos Aires, 1958)*

Ilustración: Nemesio Trejo.

. Época

La época de la cual debemos ocuparnos presenta, mejor diferenciadas que nunca, las dos líneas mayores que se ponen en evidencia ya durante la Colonia, con producciones que nos atañen, como lo son *Siripo*, tragedia neoclásica de Manuel José de Lavardén, y *El amor de la estanciera*, sainete campestre de autor desconocido. Semejan dos mundos distintos por conformación, sustancia y alcances, con incorporaciones muy escasas y siempre de arriba hacia abajo, nunca a la inversa. Por un lado se encuentran las manifestaciones de un teatro *elevado* o *culto*; por otro, las representaciones con gran atracción popular que se juegan en los picaderos del circo criollo y sobre los tablados de un teatro llamado “menor”.

En lo que concierne al teatro *elevado*, puede afirmarse que una élite ciudadana disponía –para su regusto cultural, snobismo o figuración– de espectáculos dramáticos o de ópera en base al repertorio universal de mayor significación, interpretado por los artistas más calificados y de fama mundial. No vale la pena hacer nombres. Sólo de manera excepcional los elencos extranjeros, que tenían copada la plaza, aceptaban obras de autores locales como Martín Coronado o Nicolás Granada, por ejemplo. Ante esta situación, Ricardo Rojas subrayaba, muy alerta: “Una minoría culta puede llegar al goce de un teatro intelectual y exótico; pero la mayoría sensitiva necesitaba de un teatro propio que representase el drama de su propia existencia”.

Frente al teatro dedicado a una minoría culta, como lo señalaba Rojas, fue desarrollándose el que requería la “mayoría sensitiva”, al decir también del primer historiador orgánico de nuestra literatura. Este teatro poseía dos cauces perfectamente delimitados –el del drama gauchesco y el del zarzuelismo criollo– pero, al encontrarse y mezclar sus aguas tormentosas y frescas que brotaban de profundos manantiales populares, lograron la afirmación definitiva de la escena nacional.

. Drama gauchesco

Existió un teatro que pudo llamarse “gauchesco”, antes de la aparición de *Juan Moreira*, de Eduardo Gutiérrez y por ello, ha sido denominado muy correctamente, “pre-moreirista”. Pues si bien en distintas ocasiones habían llegado a escena ámbitos y prototipos del quehacer campesino de origen y frecuentación ganaderos (en *El amor de la estanciera*, ya nombrado; *El detalle de la acción de Maipú*, *Las bodas de Chivico y Pancha*, *Solané*, de Francisco F. Fernández, etcétera.), con el éxito de *Juan Moreira* se inició, en verdad, la etapa que caracterizó la especie. El *Juan Moreira* primitivo se ofreció en pantomima (1884); dos años después (1886) se le añadieron los parlamentos, pero fue a fines de 1890 que la obra obtuvo gran resonancia en los niveles sociales más variados y promovió y encauzó el ciclo del drama gauchesco.

Incitados por el suceso de *Juan Moreira*, aparecieron autores que llevaron al

picadero circense las malandanzas de gauchos perseguidos por haberse alzado contra la prepotencia y la injusticia. Todo estaba dicho en *Martín Fierro* (1878) el poema de Hernández, pero los héroes gauchos seguían defendiendo su vida y su libertad a golpes de facón, y cada obra dejaba un tendal de milicos agujereados sobre la arena. Ello se cumplía en el picadero del circo porque la especie había sido iniciada y era animada, medularmente, por la familia circense de los Podestá, creadores de *Juan Moreira* a través de todas sus etapas, quienes concretaban así, bajo su carpa andariega, las variantes del circo criollo de dos partes. En la primera, los integrantes mostraban sus habilidades como pruebistas, trapevistas, volatineros, mujeres caballistas, payasos; en la segunda, brindaban la atracción del drama gauchesco. Inicialmente *Juan Moreira* y, siguiéndolo a partir de 1891, numerosas piezas, mediocres desde el punto de vista dramático –con las naturales excepciones- pero que, además del rescate elemental de raíces propias que lograban, tuvieron el mérito de facilitar con la obligada actuación diaria, la maduración actoral de los artistas circenses.

La obra que idealmente clausuró el ciclo del drama gauchesco, *Calandria* de Martiniano Leguizamón, forzó a los Podestá, por imperativo del autor a que se la representase sobre un escenario teatral (el de la Victoria, en 1896).

Esta fabulosa familia circense de los Podestá fue la que, con su tenacidad y esfuerzo, aportó a los intérpretes criollos que necesitaba con urgencia nuestra escena, para que las obras de los autores locales –superados los condicionamientos del drama gauchesco- fueran animadas sin traiciones de ninguna índole. Los Podestá contribuyeron, asimismo, con una buena parte del caudaloso público que luego habría de apoyar, decididamente, la confluencia de los dos cauces.

Zarzuellismo criollo

Podría afirmarse que todo empezó con la inmigración, pero sería un poco largo exponerlo. Baste decir que, si bien ya existían entre nosotros *petipiezas* y revistas escénicas, con las incitaciones que produjo el género chico hispano, empezaron a surgir e imponerse los zarzuellistas criollos.

En 1886 se estrenó en Madrid *La Gran Vía*, una de las piezas fundamentales del género. Era una revista madrileña que recorrió con éxito la península toda y, al año siguiente, llegó a un escenario de Buenos Aires. Cuando se repuso, a mediados de 1889, pudo observarse más nítidamente su influencia. Ese mismo año, Justo S. López de Gomara (autor hispano afincado entre nosotros), escribió *De paseo en Buenos Aires*, revista porteña trazada a semejanza de la española en donde, pasando por alto otras equivalencias, descubría cómo aquella *gran vía* madrileña se convertía aquí en la proyectada Avenida de Mayo, vista durante los festejos patrios del 25 de mayo de 1901 es decir, algo más de una década después. Las incitaciones de *La Gran Vía* serían alentadas pronto por otros hitos singulares y memorables como *La verbena de la Paloma*. En realidad, estos títulos servirían

para sintetizar las dos expresiones del género chico hispano: la revista escénica y la zarzuelita con tramado lírico-sentimental. Desde comienzos de la década del 90 empezaron a hacerse presentes nuestros *revisteros*, como Miguel Ocampo (*De paso por aquí*), Nemesio Trejo (*La fiesta de don Marcos*), Ezequiel Soria (*El año 92*). Trejo precisamente, fundiría las dos expresiones en *Los políticos*, de 1897 – estampas de revista dentro de un argumento de comedieta costumbrista- y, laborioso zarzuelista criollo, iría dando consistencia a la conformación y definición del sainete porteño. Sin olvidar, por supuesto al Enrique García Velloso de *Gabino el mayoral*.

Hasta entonces nuestros autores habían tenido que estrenar sus piezas valiéndose de la destreza de los artistas del género chico y del zarzuelismo españoles. Que sin duda colaboraron eficazmente en la tarea lo certificarían los elogios que merecieron las corporizaciones de guapos y compadres criollos de toda laya, a cargo de los intérpretes peninsulares Abelardo Lastra y Rogelio Juárez; que el citado García Velloso escribiera el compadrito porteño Gabino, gracioso cobrador del tranvía a caballos, para especial lucimiento de la tiple hispana Irene Alba y, en los primeros tramos del nuevo siglo, Canillita, el pibe vendedor callejero de diarios que daba título al sainete de Florencio Sánchez, fuera encarnado por Julia Iníiguez, otra tiple española.

Los zarzuelistas criollos iban haciendo el traslado de los barrios bajos madrileños, con chulos y chulapas que bailaban el chotis, *bien agarrao*, en las verbenas, hasta los patios de los conventillos y las orillas de nuestra ciudad con compadritos, cuchilleros y taqueras de variado pelaje mistongo, que empezaban a gambetear los arabescos del tango compadre (así sucedía en *Ensalada criolla* 1898, de Enrique de María, con música de Eduardo García Lalanne).

Este zarzuelismo fue dando autores –que nada tenían que ver ya con los del drama gauchesco- y ganó de inmediato la adhesión de un público que siguió y apoyó con gran entusiasmo, los espectáculos que se referían a personajes y conflictos del propio contorno, cada vez con mayor justeza.

Al unirse los dos cauces se logró que intérpretes criollos animaran las obras de los autores locales, con el respaldo fervoroso de espectadores de distintos niveles y la resuelta participación popular que procedía tanto de las gradas del circo criollo, como de las butacas de los tabladillos del género chico y del zarzuelismo criollo. En definitiva: gracias a la unificación activa de los elementos primordiales de la etapa –autores nacionales, intérpretes criollos y público- pudo iniciarse y cumplirse la tan mentada “época de oro” de la escena nativa.

2. Siete sainetes porteños

. Ojeada histórica

El teatro argentino no nace con los Podestá, ni tiene como portal de Belén mágico, la lona de un circo trashumante. Esto no equivale a renegar de bajos orígenes, ni a empinarse en procura de una genealogía de presuntuosa alcurnia artística. Se trata simplemente, de la verdad histórica en la que sólo cuentan los testimonios y lo probado.

Los Podestá y el circo son hitos importantes, decisivos, sin la menor duda, en el desarrollo de una dramática nacional, pero no conviene exagerar este significado pues llegaríamos al absurdo de pretender que el teatro –esencia y elemento de la cultura de un pueblo–, puede nacer de improviso. A principios de siglo pudo sostenerse esta pretensión, por desconocimiento o por simple pasión sentimental al valorizar hechos demasiado cercanos; hoy, aún con apreciables lagunas en el panorama de nuestra escena, sabemos positivamente que el teatro argentino cuenta no sólo con una prehistoria colonial (en la que aparece una auténtica pieza nativa como *El amor de la estanciera*), sino también con una historia que, como es lógico, parte de la revolución emancipadora.

Puede afirmarse pues, que desde los albores de Mayo se poseen testimonios de un teatro con ciertas características nacionales que se van acentuando a través de los años. Características que se observan en el reflejo de un ámbito propio (*El hipócrita político*), en la captación de un lenguaje peculiar (*Las bodas de Chivico y Pancha*), o en el tratamiento de sucesos internos (*El gigante Amapolas, Rosas*), etcétera, pues un teatro nacional no se compone obligadamente de obras de carácter costumbrista. Esto último da un sentido particular –aunque trascendente por sus raíces– al teatro de cada país, pero no es lo absoluto.

Constantemente se ha bregado entre nosotros por la anhelada fundación de un teatro nacional que, por cierto, responde a todo un proceso previo (político-social, artístico-cultural) y no se logra con la simple enunciación del propósito. No son escasas las voces de seguridad o desaliento –pues coexisten ambos tonos–, que nos llegan desde las publicaciones más antiguas. Esto se pone de manifiesto en las etapas que cruzan el país desde Mayo hasta Rosas, y desde Caseros hasta nuestros días. Y no ya en el siglo pasado, donde cabe la polémica, sino durante la primera década del actual –considerada la época más brillante de la escena nativa– se repiten las palabras de angustia y desasosiego por el destino de nuestra dramática. ¿Cómo no comprender esa desazón si aún hoy vivimos el conflicto?

En el panorama que compone el teatro argentino se observan varios desencuentros lamentables, una coincidencia de integración feliz y una crisis ajena, por cierto, a las esencias de nuestro arte escénico. Nos hallamos así ante etapas en las que aparecen intérpretes propios de mucho mérito, pero se carece de autores importantes, y a la inversa; hasta que, en las últimas décadas de la centuria pasada, se advierte el surgimiento de creadores dramáticos de particular significación, que se ven obligados a estrenar sus obras *nacionales*, mediante los artistas extranjeros, dueños absolutos de la plaza.

La coincidencia de integración feliz, se da con los Podestá y no simplemente

por su punto de partida (*Juan Moreira*), sino por su trayectoria.

Hacia fines del siglo pasado existían autores nacionales de variados alcances y distintas pretensiones. Por un lado estaban Coronado, Granada, Peña, creadores de una dramática que buscaba cierto plano artístico; por otro, Trejo, Soria, García Velloso, escritores de un teatro llamado “menor”: zarzuelero, revistero, de género chico. Los Podestá, entretanto, seguían el la brecha del drama gaucho, de resonancia tan popular, formando y adiestrando intérpretes propios. Y cuando estos autores nativos, y otros que se les van incorporando, encuentran en los Podestá a los artistas capaces de animar a sus personajes sin traiciones (y habrá que agregar a Leguizamón, a Sánchez, a Laferrère), se cumple la etapa afirmativa de nuestra escena. Es en el encuentro en un mismo punto de la historia del país (y por razones no puramente escénicas), del público-pueblo, los autores y los intérpretes nacionales, hasta ese momento desconectados. Pues, como lo expresó Ricardo Rojas: “El teatro es una manera de arte que no tiene vida completa sin el aliento popular”.

Juan Moreira aporta, fundamentalmente, uno de los elementos de dicha comunión dramática (los intérpretes) y colabora estrechamente en la obtención de otro (el público-pueblo). Pero la afirmación y resonancia de una temática con formulaciones propias no parte sólo de *Juan Moreira* y sus continuadores sino también, y en notable proporción, de los revisteros y zarzuelistas criollos que a través de los artistas españoles más celebrados en el género, estaban logrando grandes éxitos de público con piezas de contenido y expresión indudablemente nacionales. Trejo, Soria y García Velloso pueden servir de ejemplo.

Son pues, estas dos líneas mayores, compuestas por autores nacionales y público popular zarzuelero, por un lado; y artistas propios (que lo eran los Podestá y sus huestes) y el público-pueblo de las gradas del circo, por otro, las que, al unirse, dan origen y sentido a la etapa más sustantiva del teatro argentino, y condicionan y posibilitan la atracción y el triunfo de nuestro sainete. Y éste es, en realidad, el tema que nos preocupa, y al que hemos llegado luego de un breve introito que estimamos oportuno.

Con respecto a la crisis a que aludimos (y señalamos ajena a las esencias de nuestro arte dramático) no es oportuno tratarla en este trabajo. Pero, para no dejar hilos en el aire y sintetizando, diremos que la tan mentada crisis no significa, en modo alguno, la decadencia de nuestra dramática –del autor nacional en primer término– sino, apenas, el fracaso de una organización eminentemente especulativo-comercial, que domina el *negocio* escénico desde hace años y responde a estructuras sociales específicas que exigen una urgente transformación.

. El ámbito de nuestro sainete

En la últimas décadas del siglo pasado llegan al puerto de Buenos Aires infinidad de barcos, en cuyos compartimentos de última clase se apeñuzcan y agazapan todos los destinos humanos, que se expresan a través de las formas más diversas. Allí están el drama, la acuarela nostálgica, la gracia que brota de los equívocos originados por las distintas lenguas o dialectos, el aguafuerte de trazos

vigorosos y claroscuros violentos. Buenos Aires recibe a granel la materia prima que preanuncia su sainete. Materia prima compuesta de seres humanos, que parte de los lugares más apartados del globo y se radica en nuestros conventillos y se aposenta y puebla los alrededores de la ciudad. La ciudad, islote de ajetreo afiebrado, que nace en la esquina de una pampa que se empeña en desconocer o ignorar, mientras hace del río en que se recuesta, un puente hacia un destino de progreso que intuye y provoca con ardiente desasosiego.

Muchos de los que llegan, parten hacia el interior del país en procura de esa tierra en donde volver a hundir con ansia sus desarraigadas raíces, que amenazan secarse. Así nacen infinidad de colonias de diversos tipos y características (y existe toda una creación dramática que atestigua ese hecho y los conflictos que crea). Pero son muchos, asimismo, los inmigrantes que quedan arrinconados por la ciudad, dando sentido y color a los conventillos, o que se afincan en las casuchas de las orillas bravas, especie de tierra de nadie que debe ser ganada primero, y defendida luego, de intrusos. En el boliche esquinero (en esas esquinas que casi siempre asoman a los enormes baldíos del arrabal) abundan los encuentros y las topadas y, en el cuchillo del guapo orillero, se asoma a la ciudad el facón matrero del gaucho Juan Moreira. Aún más, el ritual de ese tango que crece entre las huellas de tierra y los adoquines desaparejos de un suburbio custodiado por zanjas verdinegras, lo celebran dos mozos al compás de una coreografía con esguinces de duelo criollo.

Por las orillas de Buenos Aires crecen las chimeneas que ensucian el cielo del suburbio con sus altas pinceladas de humo, realidad visible de muchos sueños quemados y de esperanzas que todavía arden; pues no sólo muere tísica la costurerita de barrio que cantara Carriego.

“En el último cuarto del siglo pasado –dice José Ingenieros– se produce en una parte del país la evolución hacia el capitalismo; surgen las industrias, se acrecienta el comercio, la actividad económica se nivela a la de los pueblos europeos”. En 1889 llega al país más de un cuarto de millón de inmigrantes, y si bien responden a una necesidad, a una acelerada urgencia de crecimiento, la urbe, en donde quedan muchos de los recién llegados, no se halla preparada del todo para absorberlos. El inmigrante se adapta o no, pero, a su vez, impone un nuevo sentido a las cosas y hasta las condimenta con giros y barbarismos que van creando una nueva jerga. Españoles e italianos sobre todo, pero también turcos, polacos, judíos, etcétera, conforman una población pintoresca por el enfrentamiento manso, y sin prejuicios de ninguna índole, de las nacionalidades más diversas. Los patios de conventillos y las callejas suburbanas atestiguan el encuentro y la convivencia de seres de máscara pintoresca, aunque de entrañas no siempre calmas. De allí la esencia cómica-dramática de nuestro sainete más representativo, y su raigambre porteña, pues, a pesar de ciertas piezas campesinas o provincianas, es manifiesta su predilección por las orillas de Buenos Aires y el reflejo de la vida ciudadana. De la *mala vida* ciudadana sobre todo.

Es mucho lo que traen de lejos los inmigrantes –sueños, ambiciones,

esperanzas, necesidad de olvido-, y no siempre llegan a integrarse al ambiente que comparten y condicionan a la vez, originando un clima propio y característico. Éste es el clima que viven captan y transmiten los primeros saineteros criollos a fines del siglo pasado y principios del nuestro, dando una nueva dimensión de la ciudad, que halla una firme resonancia y el apoyo clamoroso en un público-pueblo poco considerado hasta entonces.

Pues la afluencia de grandes capitales extranjeros –que coparon inmediatamente los puestos claves de la economía argentina-, amplió y reforzó el círculo de ciertas capas sociales autocalificadas de *selectas* que, para su cultura, regocijo o simple exhibicionismo, trajeron al país a los grandes artistas de la escena europea para que interpretasen en nuestros escenarios más distinguidos las obras famosas del repertorio universal. Y, como lo señalara Rojas: “Una minoría culta puede llegar al goce de un teatro inactual o exótico; pero la mayoría sensitiva necesita del goce de un teatro propio que le represente el drama de su propia existencia”. El drama o la comedia, que las dos carátulas son eternas.

Por eso es que mientras una burguesía ilustrada o simplemente *snob* asistía a los brillantes espectáculos ofrecidos en los teatros de moda, el pueblo urbano y suburbano, que no contaba para nada en la selección de tales artistas y semejante repertorio, acudía a los circos, y entre pruebas de trapecistas y bufonadas de payasos, se divertía con juguetes cómicos que finalizaban con las invariables grescas a vejigazos. Éste fue el público-pueblo que consagró a *Juan Moreira* cuando dejó de ser mimodrama y comprendió, gracias a su lenguaje directo y escenas elementales, los problemas de ese gaucho noble *en la mala* (por culpa de un pulpero abusador y milicos prepotentes), que ya conocía por la historia de Martín Fierro. Y ese mismo público era el que asistía a los tabladillos en donde primero se jugaban las piezas del género chico hispano y, posteriormente, las de los zarzuelistas y saineteros criollos.

. Los primeros pasos

La Gran Vía, que se estrena en Madrid en 1886 con enorme éxito popular, a mediados de 1889 triunfa en el tabladillo del Pasatiempo, interpretada por una compañía española que está realizando las primeras experiencias del “teatro por horas” en nuestro medio. Y obsérvese la correlación: en los días iniciales del año siguiente aparece en el antiguo Variedades el primer revistero criollo, Miguel Ocampo, con *De paso por aquí* y, ese mismo año, un autor hispano afincado entre nosotros, López de Gomara, estrena *De paseo en Buenos Aires* que permite apreciar equivalencias y traslaciones muy significativas a quien desee ahondar en los primeros pasos de nuestro teatro breve. Pero más importante aún, por su trascendencia, es que ante la representación de la citada pieza de Ocampo, Nemesio Trejo, mozo payador ya muy popular por sus topadas (entre ellas con Gabino Ezeiza) piensa que él también puede escribir una pieza del género, y así se origina *La fiesta de don Marcos* que le estrena de inmediato Rogelio Juárez, uno de los

actores españoles más celebrados de ese tiempo.

Éstos son los pasos iniciales de nuestro género chico –nuestro, por el aporte sustancial de autores nativos- que, luego de una primera etapa integrada por revistas y zarzuelitas criollas, a imagen por supuesto, de los modelos hispanos, se irá caracterizando hasta llegar al sainete que, si bien compone en ocasiones una pequeña comedia de costumbres, se singulariza sobre todo, por el temperamento dramático de los autores, que lo conducen hasta las complejidades tragicómicas del grotesco criollo.

. La línea dramática

El sainete español y el género chico típico del mismo origen, se caracterizan por la gracia pícaro y chispeante de sus escenas, aun dentro de estructuras sentimentales y del desborde lírico de ciertas tramas zarzueleras. Pero, entre nosotros (y ello trasciende de los autores y piezas más importantes), este tipo de teatro se adensa y descubre personajes de recio sentido dramático y complejos vericuetos psicológicos.

Tulio Carella, agudo estudioso del tema indica: “La picaresca es sustituida por un acento nuevo, rebelde o quejumbroso, desafiante, lírico, acongojado”. Y concluye con una observación que toca fondo: “La tradición le es insuficiente para expresarse; a despecho de ella introduce cambios y variados elementos estéticos que alteran su fisonomía, la transforman en un género tragicómico”. Así es, en efecto, y ya hemos apuntado algunas de las razones humanas de esta formulación dramática, y señalado la preponderancia de este acento en nuestros saineteros. Acento que se descubre ya en el desenlace trágico (aunque en cierta forma gratuito) de *Los políticos*, de Trejo, se afirma con Carlos Mauricio Pacheco (que en *Los disfrazados* traza dos personajes de distinta raíz dramática: Don Andrés y Don Pietro), y se ahonda en los seres grotescos de Armando Discépolo y Defilippis Novoa, por ejemplo.

Claro que no todas las piezas tienen un acento dramático, pero se advierte que éste es el tono peculiar de nuestra manera de sentir el sainete.

Para ejemplificar, diremos que el género puede compendiarse (con los riesgos que ello implica) en dos líneas fundamentales y una tercera de carácter intermedio. La primera posee las particularidades exteriores, el juego, del sainete hispano (*Fumadas*, de Buttarro, y *Entre bueyes no hay cornadas*, de González Castillo). En estas piezas, a pesar de su temática y lenguaje ya propios y típicos, se observa la estructura juguetona y, sobre todo, un desenlace de picaresca que facilita la ubicación. La segunda línea presenta dos derivaciones: en una se incluyen ciertos personajes de Sánchez por ejemplo, y en otra los seres complejos y de exterioridad tragicómica que anuncian y definen el “grotesco criollo”. La línea intermedia utiliza el reflejo costumbrista de la zarzuelita hispana, aunque en determinado momento llegue hasta el melodrama a través del realismo romántico con que aborda temas y resuelve tipos. Vacarezza puede ser el representante de esta línea, que tiene mucho del artificio burlón y zarzuelero del género chico hispano, pero que en un momento dado se *dramatiza* ante la topada inevitable que, a veces,

alcanza a esbozar ciertos amagos trágicos.

. La elección de las obras

Al considerar que en nuestro teatro breve más popular existe una línea, diríamos, propia, (pues evidencia la forma en que nuestros autores sienten el sainete), hemos procurado orientarnos por ella, aunque no en forma total. Pero la labor no ha sido fácil. No sólo hemos debido limitar la cantidad de piezas, para no desbordar los planes de la colección que integra este volumen, sino tener en cuenta otros aspectos. Por ejemplo, no repetir ediciones recientes (la *Antología* de Tulio Carella, entre otras) y contemplar los proyectos de esta misma editorial Losange, que se dispone a dedicar tomos especiales a autores como Sánchez, Soria, Pico, García Velloso, Pacheco, etcétera. Por eso es que, si bien ahora pueden observarse algunas faltas sensibles, pensamos que ellas desaparecerán cuando esta serie que dirige Juan Carlos Ghiano haya completado todos sus tomos.

Conocemos piezas muy significativas de Buttaro, Cayol, De Paolis, Novión, Pico, Saldías, y otros, pero por lo expuesto más arriba, nos hemos visto obligados a elegir. Ante esta situación, por momentos de fuerza, nos decidimos por aquellas obras que permitieran la composición de un panorama representativo. Sabemos desde luego, que el panorama es parcial, y por ello no pretendemos convertir este libro en una muestra exhaustiva del género. Nos proponemos, simplemente, dar a conocer siete piezas, no muy a mano, que son testimonios válidos de nuestro teatro breve más popular.

Hemos revisado cuidadosamente las ediciones y copias que existen de las distintas obras, y no siempre pudimos aclarar las diferencias que presentan algunos textos. En ocasiones, se trata de fallas de máquina o errores tipográficos, bien evidentes, pero también se observan alteraciones de forma que, en definitiva, no afectan al sentido y buen conocimiento de la pieza.

Partimos de *Los políticos* (con su desenlace dramático tan sugestivo) y *Bohemia criolla* (zarzuelita primitiva), y cruzamos etapas en las que caben distintas modalidades y tonos del sainete (*Barracas*, *La serenata*, *Los "scrushantes"*), hasta dar con los personajes del grotesco criollo de *El organito* y *He visto a Dios*.

Creemos que el sainete tuvo su razón de ser, desde el punto de vista artístico-social, y que concretó, sin lugar a dudas, la etapa más singular de nuestra escena. Es realmente asombroso el movimiento de rescate de la raíz y expresión nacionales que inicia, desarrolla y cumple. Claro que abundan las traiciones de lo popular y se cae, entonces en lo convencional populachero. "Sainete" llegó a ser sinónimo de sandez, grosería, payasada. Pero no debe culparse de ello al género, sino a los autores carentes de ética y talento. No creemos en la resurrección del sainete típico, pues corresponde a una realidad social ya superada, pero —originalidad y talento mediante— siempre será posible crear la pequeña comedia de costumbres (*La casa grande*, de Bugliot y De Rosa, por ejemplo) y, sobre todo, el grotesco criollo", de tanta vigencia dramática y tan colmado de posibilidades.

> capítulo XIV.

—El género chico y su tiempo—

1. El género chico hispano

- . Historia
- . El teatro español de la etapa
- . La zarzuela
- . El género chico
- . *La Gran Vía*
- . *La verbena de la Paloma*

2. El zarzuelismo criollo

- . El ámbito
- . Autores locales e intérpretes del zarzuelismo hispano
- . *De paseo en Buenos Aires*
- . *Justicia criolla*
- . *Gabino el mayoral*
- . Los compositores

1. (*Prólogo al volumen N° 149 de la colección Biblioteca Básica Universal, Centro Editor de América Latina, Buenos Aires, 1981*).

2. (*Prólogo al volumen N° 163 de la colección Biblioteca Básica Universal, Centro Editor de América Latina, Buenos Aires, 1981*).

Ilustración: Escena de *La verbena de la paloma*.

. Historia

Durante las tres últimas décadas del siglo XIX, España vive profundamente alterada: a los graves problemas políticos internos que la perturban, se agregan los acontecimientos muy delicados que no acaecen en la península, pero que la afectan, la trastornan y amenazan con desquiciarla. Algunas complicaciones llegan del lustro anterior, pero es por entonces que entran en eclosión. Si hay que elegir una fecha aproximativa, vale la de 1868, pues, tras la sublevación militar que se produce ese año, cesa el reinado de Isabel II. Se ofrece el trono a Amadeo I, de Saboya, hijo del rey de Italia quien, al agravarse cada vez más la situación, se ve forzado a abdicar en 1873. Se proclama entonces la República, que dura menos de un año. Al estallar la guerra civil se disuelven las Cortes y, a fines de 1874 se decide la restauración de la monarquía en la persona del príncipe de Asturias, Alfonso XII, hijo de Isabel II y Fernando VII. Iniciada la etapa de Regencia, se redacta una Constitución monárquica parlamentaria con dos Cámaras, a la manera inglesa, integradas por los partidos nucleantes y mayoritarios: el conservador y el liberal. Al morir Alfonso XII, en 1885, la Regencia pasa a manos de su viuda, María Cristina de Habsburgo-Lorena (que ha nacido en Moravia), quien seis meses después del fallecimiento de su esposo da a luz a un niño, al que llama Alfonso, y habrá de ocupar el trono como Alfonso XIII.

En la península siguen los conflictos y se repiten los enfrentamientos y las sublevaciones, mientras los asuntos exteriores se complican ante los movimientos separatistas de las colonias, cada vez más fuertes y resueltos. Entre tanto las relaciones con los Estados Unidos de América, ya muy tirantes, recrudecen por los sucesos de Cuba. Se desata la guerra y la escuadra norteamericana, mucho más poderosa, destruye la flota española. Como resumen del descalabro que se vive, al firmarse el tratado de París (bien a fines de 1898), España se ha quedado sin Cuba, sin Puerto Rico y sin las Filipinas. A mediados de 1902 Alfonso XIII es declarado mayor de edad y jura la Constitución.

. El teatro español de la etapa

Interesan muy particularmente, los dos últimos decenios del siglo XIX para situar dos fechas: 1886 y 1894. Ya se verá por qué.

El aliento costumbrista recorre la médula de todo el teatro español de mayor significación (el de niveles menores también, claro). Se hace presente en obras señeras de Calderón de la Barca, Lope de Vega y Cervantes, a lo largo del Siglo de Oro, y si con el correr del tiempo las variantes son ligeramente relegadas y cubiertas por la borrasca impetuosa que levanta el romanticismo, pronto se aclara el ámbito y la escena española no *descubre* en ese momento el realismo que se impone en el teatro europeo; lo que hace es, simplemente, retomar una antigua huella muy transitada, de la que nunca se ha apartado del todo, aunque siguiera, según las

circunstancias, otros caminos reales. Tan es así que resulta raro no encontrar sedimentos del añejo realismo en los dramas del romanticismo español. Ese realismo vitalizante que se muestra en los libros de caballería (en el *Quijote* desde luego), que juguetea zumbón en los sainetes fundadores de la segunda mitad del siglo XVIII (de don Ramón de la Cruz, por supuesto), se expresa en los folletines populares y se afirma y declama en los melodramas de los distintos ciclos.

El romanticismo hispano, con influencia directa de “lo francés”, tiene sus bonetes altisonantes en el duque de Rivas (*Don Álvaro o la fuerza del sino*), Antonio García Gutiérrez (*El trovador*), Juan Antonio Hartzenbusch (*Los amantes de Teruel*), José Zorrilla (*Don Juan Tenorio*). En una etapa de transición se ubica el estruendoso José Echegaray, en el que se mezclan las tendencias románticas y realistas de manera convencional y con desbordes y efectismos (*Mancha que limpia*, *El gran Galeoto*). El realismo se asienta con Abelardo López de Ayala (*Consuelo*), Ventura de la Vega (nace en Buenos Aires, pero se forma en la península y *El hombre de mundo* es considerada como una de las comedias más descollantes del teatro español de su tiempo), Manuel Bretón de los Herreros (*Marcela o ¿cuál de las tres?*), Manuel Tamayo y Baus (*Un drama nuevo*), Benito Pérez Galdós (que trasciende principalmente por su narrativa, de quien pueden recordarse obras teatrales como *La loca de la casa* y *El abuelo*). Por los últimos años de la centuria aparece Jacinto Benavente con una labor que llega a particularizarse por su “teatro sentado”, su juego dialéctico, en el que se habla bien aunque en exceso, sin que pase demasiado, y del que quedan a salvo un par de obras singulares –entre las que se destaca, por sus muchos méritos, *Los intereses creados*–, que ya pertenecen al siglo XX.

Ésta es la dramática con mayor enjundia que compone las carteleras españolas por las últimas décadas del siglo decimonono en las que, acompañando a las figuras sobresalientes, abunda la mediocridad autoral. Frente a este teatro con cierta categoría intelectual, en ocasiones, actúa una escena mucho más popular: la zarzuela. Se trata de un espectáculo lírico, con gran atracción, que ya por entonces se está viendo jaqueado, muy seriamente, por un subgénero o género chico (como se lo denomina en forma despectiva, y para diferenciarlo del otro con pretensiones mayores), que está dominando la plaza con ímpetu arrollador.

Antes de asomarnos a este último, conviene echar unos párrafos sobre la mencionada zarzuela.

. La zarzuela

La zarzuela es un género teatral lírico de data muy antigua. Antes de ser bautizada existen ya obras de celebrados autores que pertenecen a la especie. En 1629 se conoce *La selva sin amor*, égloga pastoril con música y cantables de Lope de Vega, y en 1657, se aplica por primera vez al parecer, la denominación de “zarzuela” a *El golfo de las sirenas*, de Calderón de la Barca.

Pero ¿qué es una “zarzuela”, y de dónde proviene la designación? A eso vamos. Zarzuela es una representación en la que, siguiendo una trama, se alternan música,

canto, recitado y hasta bailes. Se acerca algo a la opereta y posee ambiciones mucho menores, en todos los órdenes que la ópera. ¿El nombre? El cardenal-infante don Fernando, hermano de Felipe IV, tiene un pabellón de caza en el palacio real que se ubica en El Prado, de Madrid, al que se llama La Zarzuela. Ello se debe según los historiadores, a que en la zona abundan los espinillos y las zarzamoras. La familia reinante y sus cortesanos asisten allí a funciones de carácter lírico cuyas obras, con el andar de los años, toman el nombre del lugar y se conocen como “zarzuelas”. Las escriben los autores más renombrados. Además de los ya aludidos, lo hacen también Tirso de Molina, Alarcón, Moreto, Rojas, Montalbán, etcétera. La especie no siempre cuenta con el apoyo real y, por momentos, ni siquiera es bien vista y padece muchas dificultades. En el siglo XVIII, por ejemplo, Felipe V de Borbón (el rey francés), y su esposa, Isabel de Farnesio (la reina italiana), respaldan con entusiasmo la ópera itálica y para congraciarse con los monarcas, los autores llegan a escribir, y lo proclaman como atracción, “zarzuelas a la italiana”.

Sin embargo ya a fines de ese siglo, se encuentran en apogeo las tonadillas escénicas, las jácaras y las tiranas. No sólo entre las clases media y baja, pues estos espectáculos, decididamente populares, gozan de la simpatía y frecuentación de la nobleza. Federico C. Sáiz de Robles expone: “Hay duquesas majas y condes chulos. -Añade:- El genio de Goya borra los límites entre lo plebeyo y lo aristocrático”. El genio inmenso de Goya y, agregamos nosotros, el pinturerismo castizo de don Ramón de la Cruz, al que no debe olvidarse, dado que su labor al respecto es tan fabulosa como eficaz. Por otra parte, escribe también zarzuelas y una de ellas (*Clementina*), lleva música nada menos que de Luigi Boccherini, famoso cellista y compositor italiano que se ha enamorado de Madrid.

Al comenzar el siglo XIX (reina Carlos IV, que ha nacido en Italia, y de ahí lo curioso del caso), se observa un repunte notable de la zarzuela. La situación ha cambiado tanto que ahora sucede a la inversa y, por real orden, se obliga a cantar las óperas italianas... en castellano. La guerra de la Independencia y el absolutismo de Fernando VII (nacido en El Escorial), detienen por un tiempo el desarrollo de la zarzuela, hasta que, hacia la cuarta década del siglo XIX se reaviva otra vez la especie. En 1843, Bretón de los Herreros obtiene un buen suceso con su zarzuela *Los solitarios*, y empiezan a sobresalir compositores de la talla de Francisco Asenjo Barbieri, Joaquín Gaztambide, Emilio Arrieta. Este último logra uno de sus mayores triunfos con *Marina*, que permanece como una de las piezas más singulares dentro del género. En 1856 se edifica en Madrid un teatro para dedicarlo específicamente a la materia y, rindiendo homenaje a su época más primitiva, se le da el nombre de La Zarzuela.

Al promediar la década de los años sesenta, la expresión entra otra vez en decadencia, por variados motivos. Además de que la creación zarzuelera ha perdido fuerza y sólo queda a salvo en unos cuantos títulos, tienen mucho que ver en ello las penurias económicas que se viven (particularmente las clases más populares), a lo que se añade la competencia escénica de una nueva forma, importada de

París, y que se ha afincado con desenfado total. Los Bufos, que así se llaman, poseen un repertorio gracioso, burlesco, picante, que goza de gran atracción. Esto sucede por 1866, y la situación entra en crisis, en lo que respecta a la falta de público, para espectáculos de cierto nivel y hasta para el más popular, que es el de la zarzuela. Por eso tres años después (1869), un grupo de actores trata de capear el temporal económico ofreciendo espectáculos por horas y cobrando unas pocas monedas. Así nace el “género chico”.

Antes de cerrar este apartado, cabe decir que, pasado el tiempo y gracias al éxito alcanzado por el género chico (y, precisamente, mientras éste decae a partir de la primera década del siglo XX, y se convierte en género infimo por el bastardeo a que se lo somete), la zarzuela toma nuevos bríos y vuelve a gozar de cierto esplendor con obras en las que pasan a neto primer plano los compositores, y triunfan *Doña Francisquita*, del maestro Amadeo Vives; *La canción del olvido*, de Serrano; *La montería*, de Guerrero; *La del soto del Parral*, de Moreno Torroba y tantas otras. Ciclo brillante que se corta abruptamente, por los sucesos de la guerra civil de 1936.

. El género chico

En un diccionario de cierta relevancia se sintetiza al extremo al registrar que el género chico es “una clase de obras teatrales modernas de menor importancia, que comprende sainetes, comedias y zarzuelas de uno o dos actos”. En síntesis tan apretada no se indica que tiene música y que una de las particularidades más determinantes es la inserción reiterada de cantables. En la premura no se cuestiona la denominación de “género” a algo que se trata de representaciones en las que participan las especies teatrales más variadas. Lo cierto es que el éxito que obtiene la novedad resta público al teatro en general y, de manera directa a la zarzuela, de la que aprovecha muchos de sus condimentos, aunque reducidos para componer espectáculos que no pasen nunca de una hora de duración. Resulta oportuno advertir que, a pesar del reparo hecho a la denominación, y como corresponde para entendernos, pues está así aceptado, seguiremos repitiendo lo de “género chico”.

En 1868 se ha visto que, tras una sublevación militar, concluye el extenso reinado de Isabel II y paralelamente a la falta de tranquilidad, el problema económico se hace cada vez más acuciante. Algunos intérpretes muy desorientados por la situación, tratan de defenderse actuando en café-concerts en los que, por una consumición de 50 céntimos, se ofrece a los concurrentes entretenimientos escénicos variados y por horas. En esto se está cuando se reúnen tres actores en la mala que resuelven organizar espectáculos breves, por horas, también pero sin consumición, y por el mismo importe que consideran puede hallarse al alcance, término medio, de los posibles espectadores populares que son los que interesan. Los actores pioneros se llaman José Vallés, Antonio Riquelme y José Juan Luján, y empiezan la aventura en el Teatro del Recreo o de la Flor (como se lo llama, asimismo, por encontrarse en la calle de ese nombre).

Ante el suceso que logra el primer *piquete*, los cuadros del género chico se multiplican. Así irrumpe un teatro popular, rebosante de gracia y frescura, chispeante, y hasta cabría decir insólito, pues puede llegar a despistar al producirse su triunfo en momentos poco felices para España y su pueblo. En lo interior, las capas medias y las más bajas sobre todo, están peleando duramente con la desocupación y la miseria y, en lo exterior, se pierden las últimas perlas tan apreciadas de ese collar, bien granado, que constituyera el fabuloso imperio español. Sáiz de Robles aborda el tema: “Muchos de los asuntos del género chico serían fuentes de dolor y luto para el arte de fuera de España: el hambre, los cesantes, los apuros caseros, la canallería política, el caciquismo... Y, sin embargo, los autores del género chico convierten todas esas fuentes amargas en chorros de alegría y buen humor merced a la broma e ironía con que las consideran, por observar que por ese lado las toma el pueblo”. Explicación que llega a ser reveladora.

En 1880 se obtiene el primer éxito popular con *La canción de la Lola*, que pertenece a Ricardo de la Vega, en colaboración con los músicos Chueca y Valverde. Pero hay que esperar hasta 1886, año en que sube al escenario uno de los dos pilares mayores sobre los que se afirma el género: *La Gran Vía*. El otro pilar es *La verbena de la Paloma*, que habrá de conocerse ocho años después, en 1894.

. La Gran Vía

La Gran Vía es una “revista madrileña, cómico-lírica, fantástico-callejera”, con libro de Felipe Pérez y González y música de Federico Chueca y Joaquín Valverde. Consta de un acto, dividido en cinco cuadros, y se estrena el 2 de julio de 1886 en el teatro Felipe, de Madrid. Participan activamente en ella, como personajes, las calles, los paseos, las plazas y barrios madrileños, pero la protagonista es en verdad, la gran avenida que va a cruzar el centro urbano sin tocar la siempre bullente Puerta del Sol, y que se abre en perspectiva escenográfica en la escena última de la pieza.

La Gran Vía consigue la adhesión popular más plena. El entusiasmo comienza en la noche del estreno, al concluir el vals del Caballero de Gracia, y si el tango de La Menegilda tiene que repetirse varias veces, al finalizar la jota de los tres ratas, el público entra en delirio y llega un momento en que no se sabe cómo hacer para cortar las repeticiones y seguir el trámite de la pieza. El espectáculo, exitoso en toda España, se ofrece en numerosos países extranjeros (aún más allá de los de habla castellana de Latinoamérica), y figura hasta una traducción al griego. Esto último sorprende bastante si se tienen en cuenta las características regionales bien específicas, tanto del libro como de la música.

Entre los cientos de anécdotas figura la que se refiere al adusto filósofo alemán Federico Nietzsche, quien asiste a una representación de *La Gran Vía* en Italia, y en su juicio elogioso, destaca la escena de los tres ratas, en la que se toma en solfa a la policía de ese tiempo. El cavilador desazonado y arisco de *Así hablaba Zaratustra*, exclama: “Es un terceto de tres solemnes y gigantescos canallas, lo más fuerte que he visto y oído, incluso como música: genial, imposible de criticar”.

Menuda alabanza la de don Federico, tratándose de una *petipieza* muy humilde del género chico típicamente madrileña. El famoso titiritero Vittorio Podrecca, a su turno, hace que los celebrados *piccoli* animen una versión graciosísima de la misma escena.

Felipe Pérez y González es un poeta de vena espontánea, cómica y pinturera, y mientras Chueca es un músico sin disciplinas, pero con un dominio total de los sones callejeros, que vuelca con su peculiar gracejo, Valverde que se ha formado en el Conservatorio, es el que pasa al pentagrama la imaginación musical de su compañero y, a la vez que hace su aporte, le va dando la forma técnica adecuada. Son tales los efectos que logra Chueca en sus auditorios, que un músico de la estatura universal de Camilo Saint-Saëns llega a preguntarse, sin caer en su asombro: “¿Qué clase de talento tiene este demonio de compositor que, casi sin saber música la crea de tal fuerza que no se la puede olvidar cuando una vez se la oye?”. Aquello de “pobre chica / la que tiene que servir”, que entona La Menegilda con tanto garbo en la escena segunda del segundo cuadro, pronto está en todos los labios y se convierte, de inmediato en una especie de himno de reivindicación y de lucha del servicio doméstico femenino, de Madrid primero, y luego de toda España.

. La verbena de la Paloma

La verbena de la Paloma o El boticario y las chulapas y celos mal reprimidos, es el titulito completo, que se las trae, del sainete lírico en un acto y en prosa, que se estrena en el teatro Apolo de Madrid, ya consagrado como “catedral del género chico”, el 17 de febrero de 1894. El título es muy de folletín, con tono burlesco bien manifiesto, y que recuerda los relatos en romance, ilustrados con estampas, de los ciegos y rapsodas callejeros. La diferencia se encuentra en que, en esta circunstancia, el desenvolvimiento de la trama se cumple de manera festiva, aunque en algún momento bordee lo melodramático, y en aquellas historietas populares se trataban sucesos sangrientos de muy subido tono.

El libro de *La verbena* –que así queda pronto identificada, sin necesidad de otros aditamentos-, pertenece a Ricardo de la Vega y la música al maestro Tomás Bretón. De la Vega (hijo madrileñísimo del argentino Ventura de la Vega, ya nombrado) desciende de manera directa, del chulapón don Ramón de la Cruz de un siglo atrás. De la Vega es ya bien conocido en la escena española más popular por zarzuelitas que han ido codificando al género, como *La canción de Lola*, de 1880, su primer gran éxito y, de manera más rotunda aún, con *De Getafe al Paraíso o La familia del tío Maroma*, que llega tres años después y, según el juicio especializado de Antonio Valencia, no sólo consolida “la fama del autor, sino (también) el género chico mismo”.

Tomás Bretón es un músico de alta escuela, con gran talento, que en 1872 merece el Primer Premio de composición en el Conservatorio. Por eso al anunciarse la pieza, se pone en duda que sea el colaborador musical más adecuado para un sainete de De la Vega. Todos suponen que Chueca debió ser el elegido

para el caso. En realidad esto no ocurre por razones que no interesan ahora, y al mismo Bretón le sobrecoge el temor de haberse equivocado, al empuñar la batuta para dirigir la orquesta en ocasión del estreno.

El éxito, empero, disipa pronto las dudas y arrasa, desbordado, con todos los temores.

El título primero y principal de la pieza se refiere a la celebración barrial –con los consiguientes festejos verbeneros- en honor de la Virgen de la Soledad que se venera en uno de los templos de Madrid y se conoce popularmente como “la virgen de la Paloma”. La trama es típicamente zarzuelera, con las consabidas peripecias sentimentales. Lo que importa y sugestiona es el clima de la fiesta callejera, con sus tipos trazados con soltura y gracia. Susana y Julián componen la pareja del enredo amoroso, muy simple. Son de destacar, asimismo, la clase de farmacología moderna que dicta el viejo verde don Hilarión, a la puerta de su botica, y las preocupaciones de la *señá* Rita para calmar los ánimos muy excitados del galán, que se cree malamente burlado. Todo concluye como cuadra a una zarzuelita de este tipo, festejándose sin escándalo, y con el regocijo y el salero debidos, a la verbena de la Paloma. Si salta a la calle la advertencia repetida de la *señá* Rita a Julián: “¡Que tienes madre!”, no es menor la popularidad que alcanza el dueto contrapunteado que sostienen Susana y Julián, y que éste abre con: “¿Dónde vas con mantón de Manila?/ ¿Dónde vas con vestido chiné?”.

La verbena cubre pronto los tablados madrileños, recorre y se impone en toda España y, al saltar a América, a sólo dos meses del estreno se presenta triunfalmente en Buenos Aires. Artura Giménez Pastor asegura que 1894 es el “año de *La verbena*” en la capital argentina, cuya escena se encuentra atacada de *verbenitis* aguda. Pues no sólo se representa en varias salas a la vez sino que, al mismo tiempo, se repite “en dos y tres secciones y en la diurna de los días festivos”. Enrique Freixas, crítico prestigioso del diario *La Nación*, de Buenos Aires, afirma que *La verbena*, sin caer en comparaciones absurdas y que no caben, es para España, en cuanto a suceso, lo que es para Italia *Cavalleria rusticana*, la ópera de Pietro Mascagni estrenada en 1890.

2. El zarzuelismo criollo

. El ámbito

El “zarzuelismo criollo” o “sainete lírico” es una especie de nuestro teatro más popular de fines de la centuria decimonona. Proviene, de manera directa, del género chico hispano que alborota y se impone en la península hacia la mitad de la penúltima década del siglo con *La Gran Vía* (1886), y alcanza su apogeo, en el decenio siguiente, al llegar a escena el suceso de *La verbena de la Paloma* (1894).

Conviene puntualizar que, en el llamado “género chico” español, se observan dos líneas mayores, perfectamente definidas por sus particularidades: 1ª) la de la revista de actualidad, con estampas y cuadros breves, unidos por un hilo conductor, en ocasiones muy leve, que permite el desenvolvimiento eficaz del espectáculo (*La Gran Vía* es un ejemplo cabal), y 2ª) la zarzuela comprimida o sainete lírico, con peripecias sentimentales esquematizadas al máximo, por razones de tiempo y propuesta (*La verbena de la Paloma* resulta el texto más singular).

. Autores locales e intérpretes del zarzuelismo hispano

Los hoy legendarios Podestá, encabezados por el glorioso don José J. (festejado Pepino 88, primero, y luego tan celebrado en la corporización del gaucho alzado Juan Moreira, de Eduardo Gutiérrez), que habrán de consolidar, por fin, las ansias y los esfuerzos por una escena vernácula en los tramos iniciales del nuevo siglo, siguen con el drama gauchesco y actuando sobre el picadero del circo criollo. Hasta que se produce el salto ocasional al escenario de un teatro a que les obliga *Calandria*, de Martiniano Leguizamón, en 1896. Los autores locales que se sienten incitados por los éxitos que obtiene en Buenos Aires el género chico hispano deben entregar sus creaciones a dichos conjuntos. Son obritas en las que se tiene muy en cuenta, y no se ocultan, los moldes tan a mano, que reflejan un ámbito propio en el que participan personajes que conjugan conflictos que nos pertenecen e identifican. Miguel Ocampo, Manuel Argerich, Justo S. López de Gomara, Nemesio Trejo, Ezequiel Soria y Enrique García Velloso, entre otros, se hallan dedicados a la tarea de descubrir y llevar al escenario las incipientes traslaciones locales de la especie. Con el añadido, que equivale a enriquecimiento, de las máscaras originales que facilitan generosamente los seres que van dejando los oleajes del aluvión inmigratorio –*tanos* y gallegos en primer término, seguidos por turcos, judíos, etcétera, de las que carecen los modelos hispanos. El zarzuelismo criollo da los pasos iniciales del sainete porteño, al que se ha denominado con justeza el “teatro de la inmigración” y constituye, en definitiva, nuestra colorida y caudalosa *commedia dell'arte*. La decadencia de un género tan rico por sus raíces y sustancias populares, así como su mala muerte por la desaforada explotación comercial que padece hacia la segunda mitad de la tercera década, pertenecen a desarrollos posteriores y, debido a ello, sólo se enuncian al pasar.

Lo cierto es que esos textos con particularidades del contorno cada vez mejor

perfiladas, deben ser animados por los mismos artistas del zarzuelismo peninsular quienes aceptan, en algún momento, incluir en sus carteleras bien específicas las creaciones de los autores locales. Así es como el actor y la actriz que en una de las funciones por horas (pues se ofrecen varias por día) dan vida al madrileñísimo Julián –uno- y a la “chulapona” Susana –la otra-, ambos de *La verbena de la Paloma*, pasan seguidamente, sin transiciones violentas y con total desenvoltura, a representar prototipos de nuestros conventillos y de las orillas ciudadanas: compadres y compadritos de variada laya y muchachitas de la nutrida vecindad, que habrán de ser defendidas (a cuchillo es lo más común) por el guapo noble y justiciero de turno. Valga el testimonio elocuente y preciso de Enrique García Velloso –uno de los protagonistas principales del ciclo-, cuando al hablar de Abelardo Lastra asegura que “fue el artista español que mejor encarnó los tipos populares del sainete porteño y de las zarzuelas camperas, en los años anteriores a la constitución de las compañías aborígenes”. Tiene presente a la más inmediata de los Podestá y aclara, para que no haya dudas: “... ni aún en las mismas compañías de los dramas criollos tuvo el teatro local un intérprete más perfecto de los tipos de campo o de suburbio”; y advierte que su prosodia andaluza él la “trucó, por esa misma ausencia de las *ces* y de las *zetas*, en la pronunciación criolla del gaucho de la pampa o del compadrito del arrabal porteño”. Otro tanto podría haber dicho de Rogelio Juárez, artista extraordinario también, entre nosotros, del zarzuelismo hispano de la etapa.

. De paseo en Buenos Aires

Justo S. López de Gomara, autor de *De paseo en Buenos Aires*, ha nacido en Madrid en 1859 y, sin dejar de ser español nunca, llega a sentir y querer a la Argentina como a su propia tierra. La misteriosa S significa Sanjurjo, pero acostumbra a colocar sólo la inicial del primer apellido. Cursa Derecho en Madrid y continúa los estudios en la Universidad de Gante, Bélgica, en donde añade materias de Filosofía y Letras. Allí conoce al doctor de la Riestra, cónsul argentino en la zona, y el encuentro decide su destino. Tiene 21 años desbordantes de ensueños y esperanzas cuando desembarca en Buenos Aires. Ha escrito ya muchos versos y, por lo menos, tres obras teatrales. Ingresa en *El Correo Español*, y llega a ocupar la dirección, para posteriormente fundar y dirigir *El Diario Español*. Se casa, tiene cuatro hijos, y una nota de Roberto T. Barilino nos enteramos de su actividad en Mar Del Plata. “El 8 de diciembre de 1887 –expresa el cronista- es fecha trascendental para el periodismo marplatense. -Prosigue:- Un genial periodista hispano-argentino, don Justo S. López de Gomara, guiado por nobles afanes, inició la publicación de un semanario que marcó rumbos precisos a la prensa marplatense”. Se trata de *El Bañista* y según el propio fundador, es el “primer periódico que se publicó en Mar del Plata”. Dos años después, presintiendo el “progreso de la estación balnearia”, edita un *Anuario* dedicado a la ciudad. Se registra, luego, su paso por Mendoza. Tiene por entonces la salud muy quebrantada y se le recomienda el clima de dicha provincia. Pero no permanece inactivo. Como periodista coopera en la creación de un diario, *El Porvenir*; y su espíritu emprendedor lo lleva a interesarse

por el desarrollo vitivinícola del área y, como lo señala Ana María López de Medina en un revelador trabajo de seminario, es quien concibe e impulsa la fundación de Villa Nueva de Guaymallén, pequeña población de dicho departamento mendocino. El trabajo ardoroso e infatigable de López de Gomara puede ir explicándonos al creador dramático que, a la vera de *El submarino Peral* y *Tétuán*, obras que atañen a hechos españoles, en 1884 estrena *Gauchos y gringos* “bosquejo de costumbres argentinas”, en un acto y en verso; escribe *Curupaytí*, en prosa y verso, que define como “episodios dramático-históricos de la guerra del Paraguay”, inspirados en los recuerdos del general Garmendia, y edita en 1892, *Valor cívico*, que presenta en agosto de 1890 y son “apuntes de la revolución” (la del Parque) producida en Buenos Aires en los últimos días del mes anterior. En la circunstancia debemos detenemos en *De paseo en Buenos Aires*, “bosquejo local” que se conoce ese mismo año de 1890, animado por una compañía española, por supuesto. El autor se apresura a advertir sobre el obstáculo grave que ha significado para él la “falta de artistas que pudieran personificar, con la exactitud indispensable, tipos esencialmente argentinos”. Sin embargo no se desanima y su intento es muy valioso al captar un ámbito y sus personajes dentro de un tiempo que les es propio y los singulariza. Cabe señalar algunos aspectos que ubican la pieza en la línea de la revista de actualidad, a la que ya hemos hecho referencia. Si en *La Gran Vía* sube a escena el regocijo que se siente ante el trazado de la arteria que unirá zonas importantes de la urbe sin cruzar la tumultuosa Puerta del Sol, en *De paseo en Buenos Aires*, López de Gomara se ocupa de la primera *gran vía* porteña, propuesta por Sarmiento dos décadas antes. En el cuadro décimo, por ejemplo, cuya acción transcurre durante los festejos patrios del 25 de mayo de 1901 (es decir, once años después del estreno de la obra), se acota que “el teatro representa la hermosa Avenida de Mayo que ahora se proyecta, encauzada de magníficos edificios y coronada en la lejana perspectiva por un monumento a la libertad y el edificio del Congreso, trenes y *tranways* aéreos, etcétera”. El *etcétera* es colocado por López de Gomara quien, no satisfecho del todo con lo que propone su imaginación (muy a lo Julio Verne), deja en manos del director del espectáculo los agregados de avanzada que considere más oportunos para ofrecer a los espectadores una visión futura de la grandiosidad de la empresa que acaba de iniciarse.

Una curiosidad, que compete a la técnica teatral, se aprecia en el comienzo pre-pirandelliano del bosquejo. Adelantándose en mucho al genial autor siciliano, en verdad no hace más que seguir el procedimiento moderno empleado en 1885 por Eduardo Sojo (con la intervención de espectadores desde la sala) en su revista bufo-política de circunstancias *Don Quijote en Buenos Aires* que por su fuerte intencionalidad satírica fuera prohibida por la censura municipal.

En la escena VI del cuadro noveno, y vale la pena subrayarlo, una de las alegorías demuestra acabadamente la búsqueda de equivalencias en la que se está. La vitivinicultura, que es la mentada figuración afirma que, la popular frase hispana “entre Pinto y Valdemoro”, que remite a una región famosa por sus vinos, habrá de ser suplantada entre nosotros por la de “entre Mendoza y San Juan”, que se refiere a lo mismo, pero pertenece ya a una geografía que nos es

propia. Podríamos insistir con otras ejemplificaciones, pero entendemos que con lo indicado y la lectura del texto puede alcanzarse la significación de *De paseo en Buenos Aires*.

Justo S. López de Gomara fallece en nuestra Capital Federal en 1923 y, hemos abundado en datos sobre su vida casi desconocidos.

. Justicia criolla

Las dos líneas mayores que se destacan en el género chico hispano sirven asimismo, para ordenar las creaciones de los autores locales que se van conociendo sobre nuestros escenarios durante la última década del siglo XIX y aún penetran resueltamente en la nueva centuria. Mientras *De paseo en Buenos Aires*, de López de Gomara, es una pieza altamente representativa de la revista escénica de actualidad, *Justicia criolla*, de Ezequiel Soria, y *Gabino el mayoral*, de Enrique García Velloso, son testimonios valiosos de la línea cuya vertiente es el zarzuelismo criollo.

Ezequiel Soria nace en Catamarca en 1873 y siendo muy joven se traslada a Buenos Aires para seguir los estudios de Derecho, que abandona para inscribirse en los de Filosofía y Letras, que finalmente deja de lado atraído por el ambiente teatral porteño y, de manera más precisa, por los tabladillos de la zarzuela y del género chico españoles, en pleno auge. No puede sorprender mucho, con tales antecedentes, que Soria cumpla su iniciación autoral en 1892 (tiene 19 años), con una revista lírica que titula *El año 92*, inspirada en *El año pasado por agua*, zarzuelita muy popular por el dúo de los paraguas, que se hiciera tan célebre. En ella nuestro autor enjuicia muy severamente el momento político que se vive (con abusos de autoridad y fuerte represión) y ensalza la figura de Leandro N. Alem, líder popular del radicalismo opositor y batallante. Soria sigue estrenando obras –*Amor y lucha*, 1895; *Ley suprema*, 1897; *El deber*, 1898; etcétera.- pero una de las fundamentales de su labor y que sobresale de la dramática zarzuelera del período es *Justicia criolla*.

Antes de detenernos brevemente en la pieza, es forzoso recordar que Ezequiel Soria, además de autor muy significativo, es la personalidad gracias a la cual se logra la afirmación de la escena nativa, al oficiar como maestro y director de los Podestá (de las huestes de Pepe y de las de Jerónimo), ya por los primeros tramos del nuevo siglo. Tras una vida dedicada por entero a nuestro teatro, Ezequiel Soria fallece en Buenos Aires en 1936.

Justicia criolla, zarzuela cómico-costumbrista, llega a escena -animada por una compañía española claro está- el 28 de septiembre de 1897. Se nota en ella una marcada influencia de *La verbena de la Paloma*, de tanta atracción por esos años y, en algún parlamento de Fernando (escena 13) y en cierto trozo de un cantable (escena 16, con Fernando y Teresa), se descubren fácilmente resonancias de la *petipieza* hispana. Lo que no le resta méritos, pues entre los tipos originales exactamente diseñados por Soria, se encuentran, en primerísimos lugares, Benito, portero negro del Congreso, que se comporta con las ínfulas de un *legislador*

avezado y relata cómo ha conquistado a su compañera de baile entre los cortes y quebradas de un tango arrabalero, y José, portero gallego de los Tribunales, que maneja los Códigos y sus terminajos con destreza de leguleyo. *Justicia criolla* es una obrita ejemplar del género con características propias que se está conformando en nuestro medio.

. Gabino el mayoral

Enrique García Velloso es otra de las figuras relevantes del zarzuelismo criollo, aunque su producción que se mantiene hasta casi concluir la cuarta década del siglo, articula un repertorio con más de un centenar de títulos originales (la enorme mayoría bajo su sola firma). En él se hacen presentes los géneros y especies más diversos, desde el juguete cómico hasta la tragicomedia, pasando por el zarzuelismo criollo, el sainete porteño, el vodevil, la comedia de costumbres, la comedia musical, la pieza con referencias históricas, el drama.

Enrique García Velloso nace en Rosario en 1880 y fallece en Buenos Aires en 1938. Como sucede con Soria, de quien es amigo y buen camarada, y con el que colabora en empresas escénicas y aún en la creación dramática (*Agua y fuego*, drama de 1903), su actividad descuella en distintos niveles de nuestro teatro. A su empeño se debe la fundación de la Sociedad, que llega hasta estos días para el cuidado y defensa de los derechos autorales (ARGENTORES); es por su tenacidad que la sala del Cervantes pasa a manos del Estado y puede convertirse en el Teatro Nacional de Comedia; se encuentra entre los creadores y primeros profesores del Conservatorio de Música y Arte Escénico y, finalmente, logra que se levante y eche a andar esa institución benemérita, en todos los órdenes, que es la Casa del Teatro.

Enrique García Velloso tiene 15 años cuando estrena una zarzuelita (*Chin-Yonk*), que ha escrito en colaboración con Mauricio Nirenstein, amigo y condiscípulo del colegio nacional al que concurre como alumno. Es el comienzo de una carrera siempre acelerada y nunca interrumpida a lo largo de cuatro décadas. Juan Pablo Echagüe, prestigioso crítico de la época, afirma que “la vida y la obra de Enrique García Velloso llenan todo un período de nuestra historia teatral”. En lo concerniente al repentismo y a la facilidad que posee para la escritura escénica, Vicente Martínez Cuitiño, colega que lo conoce bien, asevera que “fue capaz de concebir un drama al alba, una comedia al mediodía y un sainete por la noche” (concebirlo y escribirlo), y pide para él el título de “doctor de la peripecia”, que sin duda merecía.

Gabino el mayoral, sainete lírico, es interpretado por la Compañía Española de Ventura de la Vega, el 16 de diciembre de 1898. García Velloso, que cuenta por entonces 18 años, escribe especialmente para la actriz y cantante hispana Irene Alba el papel de un compadrito porteño, pintoresco cobrador de boletos del tranvía a caballos de ese tiempo. Así es como la Alba, que había animado a la Casta de *La verbena de la Paloma*, en ocasión del estreno en Madrid, y acababa de ser muy aplaudida al interpretar el Carlos de *La viejecita*, otra zarzuela española

famosa, se hace cargo de Gabino, el personaje que da nombre a la obra. La trama es muy simple y posee los recursos folletinescos de la época, pero en la pieza resaltan (además de el nombrado Gabino y de su bien trazado amigo Jalomín) los papeles de Angelina, la pizpireta y pícara, y Núñez, el vigilante donjuanesco. Dúo que por su atracción veremos llegar al cuento de la pluma ágil y zumbona de Fray Mocho y, a partir de entonces será reiterado hasta el agotamiento en el sainete porteño.

. Los compositores

La mayoría de los músicos de las revistas de actualidad, del zarzuelismo criollo y del sainete lírico de la etapa finisecular a la que estamos aludiendo son españoles, y a la entrada de la nueva centuria habrán de agregarse otros, igualmente muy populares. Entre estos últimos pueden registrarse Francisco Payá, vasco, que nace en Guipuzcoa en 1879 y fallece en Buenos Aires en 1929, y José Carrilero que nace en Madrid en 1870 y fallece en nuestra ciudad en 1934.

Avelino Aguirre, que escribe la música para *De paseo en Buenos Aires*, de López de Gomara (y de otras obras suyas como *Amor y Patria* y la ya anotada *Tétuán*), nace en Valencia en 1841. Llega a Buenos Aires en 1876 como maestro director y concertador de la Compañía Lírica Francesa que se presenta en el Ópera y posteriormente es director de orquesta de los teatros Alegría, Goldoni, Onrubia y Nacional (que existía en la calle Florida). Fallece en Mendoza en 1901.

Antonio Reynoso, creador de la música de *Justicia criolla*, de Soria, nace en Bilbao en 1869 y fallece en Buenos Aires en 1912. Es autor de numerosas partituras del zarzuelismo criollo, entre las que subrayamos las de *Los políticos*, de Trejo, en 1897, y de *El deber*, de Soria de 1898.

Eduardo García Lalanne es uno de los escasos compositores criollos, porteño por más señas, con que cuenta la etapa zarzuelera, y por ello se lo nombra como “decano de nuestros músicos teatrales”. Nace en Buenos Aires en 1863 y fallece en esta misma ciudad en 1937. Su repertorio se halla bien nutrido de éxitos, y aunque se destacan las partituras que escribe para Gabino el mayoral de García Velloso (particularmente el dueto a cargo de la sirvienta Angelina y el chafe Núñez), no deben olvidarse las páginas que ese mismo año 1898, se escuchan entonadas y bailoteadas a puro corte de tango compadrón (todo a modo muy zarzuelero) por los tres cuchilleros y sus respectivas grelas en Ensalada criolla, de Enrique de María.

> capítulo XV.

las traslaciones del género
chico hispano a las revistas

de actualidad
porteñas finiseculares

> capítulo XVI. el sainete
porteño

(Conferencia en sala Galina Tolmacheva, Escuela de Teatro de la Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza, agosto, 1992)

Ilustración: Escena de *El conventillo de La Paloma*

En procura de una mayor claridad, he dividido la charla en dos partes. La primera será una especie de introducción al tema principal, el sainete porteño, y trataré de reseñar allí algunas de las antecedencias de género tan popular, particularmente en el teatro español que tanto ha tenido que ver en la incitación y el desarrollo de la escena nativa a lo largo de las dos épocas, perfectamente caracterizadas y delimitadas, en las que puede dividirse y analizarse, la historia de nuestro sainete.

Con testimonios diversos, por las razones y alteraciones de los tiempos que se vivieron, la primera época abarca hitos sobresalientes desde la última década del siglo XVIII –aún bajo la Colonia-, hasta los tramos iniciales de la etapa emancipadora, tras la Revolución de Mayo de 1810. La segunda época –que habrá de conducir al sainete porteño- se inicia en pleno ciclo inmigratorio, empieza a subir a escena por la penúltima década del siglo XIX y se agota y cierra al concluir los años veinte de la centuria siguiente.

En las páginas que siguen como prólogo y antecedente necesario a la historia del teatro nacional, vale decir, en donde quedaron registradas las funciones teatrales que se ofrecieron durante la Colonia, se descubren, sin mayor esfuerzo, las dos corrientes mayores en que, teóricamente al menos, podrían ser diferenciados los espectáculos dramáticos.

En los programas más antiguos figuran los anuncios de obras de Calderón, de Moreto, entre otros autores de alta alcurnia dramática hispana y, a su vera, pasos, entremeses, tonadillas y, con el andar del tiempo, sainetes. Teatro llamado “culto”, por un lado; teatro calificado como “popular”, por otro. Culto por inquietud, formulación y propósitos; popular, por la captación de escenas del pueblo, con sus conflictos, ingenio, simpleza y gracia, en lenguaje siempre directo, gráfico, colorido y pintoresco.

Las dos corrientes mayores –lo culto y lo popular- podían mostrarse, por momentos, en forma alternada sin abandonar los propios cauces. Sucedió así en muchas representaciones en donde entremeses y tonadillas oficiaban como intervalos, y hasta de telón final a recios dramas y tragedias de elevado acento. Las dos expresiones se distanciaban y conformaban, asimismo, espectáculos por separado, perfectamente definidos. En otras, empero, las aguas se entrecruzan armoniosamente y, talento mediante de los autores, hasta ciertas creaciones de aliento y con profundo contenido popular en sus rebeldías justicieras, logran una atracción general y perdurable. *Fuenteovejuna*, de Lope de Vega, podía servir de ejemplo.

Los dos cauces señalados se observan, igualmente, en el desarrollo del arte teatral desde sus orígenes más remotos.

Cánovas del Castillo, al referirse a la literatura hispana del Siglo de Oro, señala que se encuentra “dividida en dos ramas, sin ninguna intermedia: la picaresca y la ideal”. La llamada “picaresca”, desde luego, fue siempre la más popular.

El teatro encuentra sus raíces más profundas en rituales sagrados que, poco a poco, pierden su tesoritura mística y se convierten en representaciones con resuelto aliento profano. Ritos que pertenecen a los cultos más diversos, no ya de la Grecia de Dionisos, sino del Egipto, con sus ceremonias sacerdotales que originaron espectáculos, con importancia tan particular, que han permitido afirmar a Gastón Baty y René Chavance (en su libro *El arte teatral*) que “mil años antes de Esquilo, el teatro egipcio alcanza la cúspide misma de la tragedia esquiliana”.

Nuestro Bernardo Canal Feijóo, por su parte, en un ensayo muy agudo sobre el tema, asevera 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”.

El hombre –el ser humano- como sustancia y medida, fue penetrando en el oficio de carácter religioso hasta que consiguió bajarlo a su nivel, fijarlo a la imagen de los prójimos, y hacer de él un elemento de emoción y, también, satisfacer su necesidad de regocijo. Labor que, ya en la Atenas clásica, y conviviendo aún con lo altos dioses olímpicos, procuraron el trágico Eurípides y el satírico Aristófanes, desde planos bien distintos, por cierto.

El teatro siguió cumpliendo etapas. Al haber ampliado los simples propósitos litúrgicos, se asiste a leves escenas con intención moral, en las que intervienen, cada vez con mayor fuerza, tipos del pueblo con sus mofas y su gracejo y, al poco andar, puede apreciarse que en serios autos sacramentales se va filtrando e imponiendo el *gracioso* hasta que, llegado el momento, constituirá, por sí mismo, un espectáculo muy festejado por el público más popular, a la vez que censurado duramente por las autoridades eclesiásticas. El espectador se divertía con las picardías, ocurrencias y mojigangas de los cómicos que lo compensaban, a veces, del aburrimiento que producía la obra principal cuando era –y ocurría a menudo-, mediocre y pretenciosa.

La “*commedia dell'arte*” italiana puede tomarse, en el tiempo, como la cristalización de lo popular, así como en otra medida lo había sido, veinte siglos antes, la tragedia griega. Las máscaras daban forma e intensidad dramática a los personajes–tipos que exigía la tragedia griega, pues los actores debían actuar en un anfiteatro, al aire libre, ante treinta o cuarenta mil espectadores. Por eso usarán coturnos, que elevarán sus tallas, y los mascarones tendrán una especie de bocina amplificadora, para dar mayor volumen a su voz.

En la *commedia dell'arte* italiana, la tipificación con máscaras y vestimenta no era obligada por la multitud que asistiría al espectáculo (más limitada por la capacidad de las plazas ciudadanas en donde se actuaba) sino para que el público popular, y por ello muy desasosegado, identificase de inmediato, sin equivocaciones ni titubeos, a los distintos personajes de las escenas que se irían improvisando, de acuerdo con una especie de guión, pero teniéndose en cuenta las reacciones de los inquietos asistentes.

Claro que los arquetipos son bien distintos y diferentes en sus alcances. En los personajes de la tragedia griega –en particular los de Esquilo y Sófocles- se descubre

una gran preocupación religiosa, una acendrada actitud moral y un razonar filosófico, en donde la palabra “destino” era un enigma para el que no existían claves humanas y cuyos alcances siempre eran justicieros y, en ocasiones, aterradores.

En la *commedia dell'arte*, a su vez, los personajes tenían las dimensiones simples y caricaturizadas de tipos con tan seguras resonancias, que los hemos visto repetirse luego en las obras más populares de la dramática universal de todos los tiempos: el pedante, el fanfarrón cobarde, el joven enamorado, el marido burlado, el avaro y otras figuraciones esquematizadas y graciosas que, buscando equivalencias, llegan hasta estos días.

Teniendo en cuenta estos antecedentes se comprenderán mejor las escenas burlescas de *Volpone*, de Ben Jonson; las comedias farsescas de Molière, y las distintas fases por las que pasa el sainete español hasta quedar perfectamente estructurado bajo la pluma madrileñísima de Ramón de la Cruz. Nombro a este autor porque tal vez sea el primero, de los más conocidos, que sube al tabladillo de La Ranchería colonial.

En el inventario que se realiza en este primer teatro oficial, el 14 de junio de 1792 (es decir, dos meses antes que quedara destruido el tinglado por un incendio), entre el registro de trajes, telones, candelabros y otros elementos escénicos, figuran varias obras de Calderón, un par de zarzuelas, y “seis tomos de sainetes de Ramón de la Cruz”. Importa advertirlo porque, como ya he dicho, Ramón de la Cruz es el que da forma definitiva al sainete español que, si bien para el Conde de Schak es “un género literario sin importancia laguna”, a renglón seguido se ve forzado a reconocerle méritos, al expresar que se trata de “cuadros verdaderos y naturales de la vida”.

Este sainete pudo tener influencias sobre los posibles autores locales del género, y habría algunos ejemplos para citar, entre fines del siglo XVII y primeros tramos del XIX. Lo singular es que en ambas etapas se conocen creaciones que empiezan a diferenciarse del natural patrón hispano.

Así ocurre con *El amor de la estanciera*, sainete del campo ganadero criollo que, aunque no existe la certeza, pudo haber subido al escenario de La Ranchería colonial, bien a fines del siglo XVIII. En el enredo de la trama ingenua, la moza –la estanciera de la fábula– es disputada por dos hombres. Uno era criollo y de a caballo –como prefiguración de una estampa gaucha que llegaba desde las vaquerías de comienzos del siglo XVII–, y el otro era portugués, al que el autor desconocido utilizaba con astucia, para representar a lo que se tenía, por ese tiempo, como el enemigo colonial. Interesa este primer sainete que asoma a la prehistoria de un teatro propio –junto a *Siripo*, la tragedia neoclásica del porteño Manuel José de Lavardén–, porque en una cuarteta intencionada asoma la diferencia que existía entre el español–americano y el hijo de la tierra. La madre de la estanciera se inclina por el portugués, vendedor ambulante de mercadería, de hablar pomposo y revesado, que hace regalos a las mujeres. Por el contrario Cancho, el padre de la muchacha, alerta a su esposa:

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

En realidad Juancho, el mozo criollo, posee tierras y animales y, finalmente, se quedará con la muchacha. Es de destacar cómo los personajes empezaban a comprender y a expresar, escénicamente, su condición de *nativos* de América.

En 1818, en plena etapa emancipadora, y ya con seguridad en el Coliseo Provisional, llegará a escena otro sainete, ejemplar en varios aspectos, también de autor anónimo. Se titula *El detall de la acción de Maipú*, en donde el protagonista es el ganadero encargado de traer a Buenos Aires los partes que enviaba el general San Martín comunicando los triunfos obtenidos por las fuerzas patriotas a su mando sobre el ejército realista español en los campos chilenos de Maipú. Se trata de escalones que van subiendo en el tiempo, en procura de personajes y conflictos locales.

Otro tramo importante en este aspecto, y como especie de *intermezzo* entre las dos partes a las que me he referido, es *Juan Moreira*, la adaptación, primero en pantomima y luego con parlamento, de la celebrada novela de Eduardo Gutiérrez. No porque pueda ser considerada como sainete, sino porque cuenta con los elementos esenciales de un teatro con sustancias y expresiones populares, que exige personajes-tipos perfectamente diseñados.

En este drama gauchesco-policíaco –como debe ser calificado- participan, sin necesidad de máscaras, el héroe o antihéroe gaucho –Juan Moreira-, la autoridad injusta y prepotente –el alcalde y la *milicada*-, el pulpero abusón –Sardetti-; a los que pronto habrá de incorporarse el *gracioso* Cocoliche, de tan segura eficacia entre el público-pueblo de las primitivas gradas del circo criollo, en cuyo picadero se jugaba la pieza.

Hablo de “Juan Moreira” porque, además de los personajes –tipos con características propias que presenta, el ciclo que iniciara del llamado “drama gauchesco”, sirvió para que la *troupe* circense de los Podestá legendarios fuera convirtiéndose en elenco de intérpretes teatrales capacitando, de manera sorprendente, la intuición escénica de cada uno de ellos. Bastará la mención, al pasar, del talento de Pablo Podestá quien, pocos años después sería capaz de corporizar, con igual eficacia, a Pucho, el reo que enseñará a su novia a bailar en escena un tango cayengue en *Fumadas*, sainete de 1902, de Enrique Buttaró. Y a sólo tres años después, dar vida al viejo Zoilo de *Barranca abajo*, la tragedia de los campos rioplatenses de Florencio Sánchez.

Deseo cerrar esta primera parte de mi charla indicando que aquel período inicial del sainete, no tuvo continuidad ni una relación directa con la segunda parte, de la que voy a ocuparme de inmediato.

El sainete primitivo local, insisto, cumplió perfectamente su etapa con las características que, dentro de cada tiempo, le eran propias: uno colonial, otro

respondiendo a la etapa emancipadora. Luego se perdió, con apariciones muy esporádicas –durante la época de Rosas, entre ellas-, para reaparecer renovado como género y como nuevas raíces originales, aunque también, y cabe resaltarlo, bajo la influencia y el patrón, otra vez, del teatro español más popular de entonces, que era el llamado género chico. Espectáculos que se componían de zarzuelas comprimidas –para que pudieran ofrecerse en secciones de una hora de duración- y revistas de actualidad.

Puede aseverarse que todo empezó con la inmigración. Durante el medio siglo transcurrido entre 1880 y 1930, por el puerto de Buenos Aires, abierto de par en par como lo establecía la Constitución Nacional, penetraron en fuertes y bien nutridas oleadas, millones de inmigrantes de todos los puntos del orbe, cargados a granel en los compartimentos de última clase de los grandes trasatlánticos, que después retornarían a Europa repletos del mejor trigo y de la carne especial, de exportación, que brindaban nuestros campos en plena producción agrícola-ganadera.

La mayoría de los inmigrantes, un 50 %, provenía de Italia (de la baja Italia, y se los denominaba “tanos” por napolitanos); le seguían los españoles, con un 25 % (a quienes se les llamó “gallegos”, en forma general, aunque fueran de otras comarcas peninsulares) y se incorporaron asimismo, en el otro 25 % restante, sirio-libaneses (a los que se conoció como “turcos”, y no lo eran), judíos de variados orígenes (calificados “rusos”), etcétera. Los oleajes no cesaron, con algunos intervalos –la guerra de 1914, por ejemplo-, a pesar de los informes que se enviaban a Europa desde Buenos Aires, alertando a quienes eran incitados a *hacer l'América*, y estaban siendo engañados. Se les advertía que en el negocio participaban poderosas empresas particulares, empeñadas en lograr mano de obra sobrante y, en consecuencia, barata. “Todo ha sido mentira y engaño -se denunciaba, y se insistía: -Esto aquí es un infierno y la miseria negra”.

Muchos de los recién llegados seguían viaje hacia el interior del país, en donde tanto se los necesitaba para –según las ideas de Sarmiento y Alberdi- ocupar y poblar el “desierto”, formar colonias y dedicarse por entero a las labores agrícolas. Pero muchos más fueron los que se sintieron atrapados por la ciudad–puerto, aún no preparada, atestando y desbordando las casas de vecindad o conventillos, y ensanchando la ciudad de Buenos Aires, hasta conformar en sus orillas densos arrabales con callejas de tierra que terminaban en la llanura inmensa de la pampa –la pampa gaucha-, en las riberas del Río de la Plata y por los bordes del Riachuelo. La superposición y mezcla de idiomas, dialectos, el mal hablar imperante, el vocabulario lunfardesco y la jerga de frontera fueron convirtiendo el medio en una nueva y pintoresca Babel.

A esta altura se disponía ya no sólo de personajes típicos –el tano, el gallego, el turco, etcétera- sino también de un decorado (patios de conventillos y callejas de arrabal) que muy pronto habrían de subir a los escenarios porteños más populares.

Si bien por las últimas décadas del siglo anterior se contaba, sin ninguna duda, con autores locales, se carecía por completo de intérpretes propios, y aquéllos

tuvieron que valerse de los artistas de zarzuelismo y del género chico hispanos, para representar sus obras. No existían, por entonces, elencos nacionales, dado que los Podestá estaban cumpliendo, en la mayoría de los casos su ciclo del drama gauchesco. Por todo ello, y como primeros intentos, los autores locales –Ezequiel Soria, Nemesio Trejo, Enrique García Velloso–, utilizaron los esquemas bien probados del género chico español para crear el zarzuelismo criollo.

Los dos hitos principales del género chico hispano eran, por entonces, *La Gran Vía* y *La verbena de La Paloma*, y si bien la primera tuvo influencias decisivas en varias revistas de actualidad porteñas –*Don Quijote en Buenos Aires*, de Eduardo Sojo, y *De paseo en Buenos Aires*, de Justo S. López de Gomara–, es fácil descubrir incidencias de la segunda, en las *petipiezas Justicia criolla* y *Gabino el mayoral*, de los nombrados Ezequiel Soria y Enrique García Velloso, respectivamente.

En lo que concierne a las traslaciones del género chico hispano a nuestro medio, José González Castillo indicó algunas claves que ayudan a comprender más cabalmente las etapas iniciales del zarzuelismo criollo y del inmediato sainete porteño. El celebrado autor de *El retrato del pibe*, que conocía bien el tema por haberlo vivido intensamente, marcaba las equivalencias: “El chulo es el original graciosísimo de nuestro compadrito porteño. La chulapa, nuestra vulgar *taquera* de barrio. El *pelma sablista* de los madriles, nuestro pechador callejero. Las verbenas, nuestras milongas. Las broncas, nuestros bochinches”.

Eran los elementos primarios que integraban el zarzuelismo criollo y fueron pasando, luego, al sainete porteño, una de cuyas características es que fue dejando por el camino los cantables zarzueleros (las arias, los dúos y los coros), al quedar solamente los textos dramáticos, con fiestas y milonga final en algunos casos. Faltaría añadir, sin embargo, al personaje *gracioso* de nuestra escena más popular, que no siempre encuentra equivalentes con el cómico del género chico peninsular. Mientras allí lo gracioso llegaba a través de la burlería de prototipos regionales – al aragonés, el andaluz, el catalán, etcétera–, en nuestro sainete, cuyos tanos tenían el antecedente teatral del cocoliche de *Juan Moreira*, fue tomando cada vez mayor importancia, el trazado burdo y la improvisación (vulgar *morcilleo*) con juegos payasescos. El estudioso Raúl H. Castagnino señala que: “Lo que en Ramón de la Cruz y sus imitadores era realismo y costumbrismo, al pasar al Plata sufre una acentuación de los rasgos ridículos entrando en lo caricaturesco, sea por el choque de ambientes distintos, malos adaptadores o cómicos”. En realidad, más que un sainete tal como lo creara Ramón de la Cruz y lo definiera Cejador, se trataba de disparates escénicos que recurrían a bufonadas elementales, para hacer reír a toda costa. Un acercamiento a esta situación pueden facilitarlas muchas carátulas de las revistas teatrales de la etapa sainetera (Bambalinas, La Escena), en donde se destacan los empeños por hacer reír groseramente de los espectáculos que se ofrecían.

El sainete porteño se integra, teóricamente, con dos líneas mayores y una intermedia. Una es la graciosa, pícaro y hasta chispeante en su jugueteo leve, que denuncia la influencia del género chico hispano, con ejemplos en *Fumadas*,

de Buttaró; *Entre bueyes no hay cornadas*, de José González Castillo, y *El debut de la piba*, de Roberto Lino Cayol. La otra línea mayor, que estimo la más importante por lo trascendente, es la de contenido dramático, que se inicia con el Florencio Sánchez de *Canillita* y *El desalojo*, seguida y reforzada por el Carlos Mauricio Pacheco de *Los disfrazados*.

La línea intermedia mantenía, de alguna manera, los ingredientes típicos del zarzuelismo criollo primitivo. Alberto Vacarezza es el maestro mayor, el ejemplo señero de esta corriente que reteatraliza y romancea prototipos pintureros con verba florida, y crea títulos con gran éxito popular como *Tu cuna fue un conventillo*, *El conventillo de La Paloma* y *Juancito de la ribera*, que le pertenecen.

Para completar el panorama que acerca a un largo período de casi cuarenta años de nuestro teatro popular, faltaría agregar que, a partir de 1918, penetró en el sainete el tango –otra creación que data de la época inmigratoria– y los dos se respaldaron mutuamente logrando los sucesos más resonantes de la época. Comenzó cuando la actriz Manolita Poli, animando a la cabaretera María Esther de *Los dientes del perro*, sainete de José González Castillo y Alberto T. Weisbach, acompañada en escena por la orquesta de Roberto Firpo –la más famosa de la noche porteña de ese tiempo–, cantó el tango *Mi noche triste*, con partitura de Samuel Castriota y versos del poeta *rante* Pascual Contursi. El tango había sido grabado el año anterior, 1917, por Carlos Gardel –su primer tango, sin que saliera a la venta hasta un tiempo después– y, desde que lo entonara Manolita Poli en el sainete se produjo tal suceso que, a partir de ese momento y durante un par de décadas, cada sainete tenía su tango, hasta hacerse de la costumbre una verdadera epidemia. Cabe acotar que si bien el sainete decayó, por reiteración de sus esquemas y el abuso de los prototipos, el tango, gracias al talento de sus compositores y la calidad de sus poetas, ha podido llegar hasta nuestros días renovándose y seguir vigente.

Alberto Vacarezza, maestro indiscutible del sainete porteño, aunque no a salvo de culpa por su deterioro, ha señalado las fallas principales que lo dañaron tan malamente, al expresar, en el homenaje rendido a Carlos Mauricio Pacheco: “El género que asiduamente cultivó, puede decirse que hoy ha desaparecido casi por completo de nuestros escenarios. Pero ello se debe a la carencia de sentido armónico de los que creyeron, y acaso siguen creyendo todavía, que para hacer un sainete basta emplear los cuatro terminajos de la bajuna jerga de los compadritos, y saber remendar la fea y parafónica jerigonza de los cocoliches”.

El mismo Vacarezza había dado la receta fácil en una de sus *petipiezas* –*La comparsa se despide*–, para escribir un sainete porteño. Explicaba sus componentes y desarrollo:

Un patio de conventillo,
un italiano encargao,
un *yoyega* retobao,
una percanta, un viviyo,

dos malevos de cuchillo,
un *chamuyo*, una pasión,
choques, celos, discusión,
desafío, puñalada,
aspamento, disparada,
auxilio, cana, telón.

Muchos autores, demasiados, utilizaron el esquema –en ocasiones el propio Vacarezza–, y el resultado fue el hartazgo y la agonía del género. Que, sin embargo ha quedado a salvo, en sus distintas líneas, con *petipiezas* sobresalientes. Son de recordar: *Canillita*, *El desalojo* y *Moneda falsa*, de Florencio Sánchez; *Los distraídos* y *Barracas*, de Carlos Mauricio Pacheco; *El debut de la piba*, de Roberto Lino Cayol, y *Tu cuna fue un conventillo* y *Juancito de la ribera*, del nombrado Vacarezza, entre otros títulos igualmente dignos de ser destacados. El sainete porteño fue nuestra *commedia dell'arte* a pesar de los repetidos desbordes y los bastardeos.

A los intérpretes del género chico peninsular, se fueron agregando decididamente las huestes de los Podestá, que habían cerrado el ciclo del drama gauchesco y dejado la lona del circo criollo trashumante. A su vera y bajo su enseñanza práctica diaria fueron formándose, sobre los tabladros porteños más populares, los artistas propios que faltaban y eran tan necesarios para abordar, sin distorsiones de ninguna índole el repertorio nativo.

Es preciso recordar a los animadores sobresalientes del zarzuelismo español – las actrices Irene Alba y Julia Iñíguez; los actores Abelardo Lastra y Rogelio Juárez, entre muchos otros– que llevaron a escena a tantos prototipos de la vida porteña. Al respecto, puede ser oportuna una anécdota que se cuenta precisamente de Rogelio Juárez. Se dice que fue a visitarlo a su casa un amigo y lo encontró caminando con sumo cuidado, como para no caerse, sobre una cuerda que había extendido de esquina a esquina de su habitación. El recién llegado le preguntó, muy intrigado, por qué hacía eso, y el actor le respondió de inmediato y con total seriedad: “Estoy aprendiendo a caminar en criollo”. Seguramente porque estaría ensayando algún tipo gracioso de Soria o de Trejo.

En el teatro Nacional, de la calle Corrientes (de Jerónimo) *catedral del sainete*, y en numerosos templetos, centrales y barriales, se ofrecían programas dedicados por entero al género.

Con los artistas españoles y los Podestá –ya nombré al gran Pablo en el Pucho de *Fumadas*, de Buttaró– fueron formándose infinidad de intérpretes locales, y era muy raro que hacia 1930 hubiera alguno, hasta entre los más notables, que no animara un sainete. Nombro, sólo al pasar, a Orfilia Rico, Milagros de la Vega, Florencio Parravicini, Roberto Casaux, Luis Arata, y señalo que en la época hubo numerosos conjuntos especialistas en el género, pero quiero citar a dos: el compuesto por Luis Vittone y Segundo Pomar, y el formado por Enrique Muiño y Elías Alippi. Este último núcleo fue el que demostró una mayor inquietud y conservó cierta línea de conducta, aunque el propio Alippi (el tan capaz *Flaco* Alippi) confesó

que se había visto forzado en algún momento a bajar la jerarquía de sus espectáculos para poder mantener económicamente el elenco.

Es oportuno remarcar las inquietudes, los grandes méritos de Alippi, como actor y director, y la ternura comunicativa y el talento de Enrique Muiño, quien luego lograría éxitos notables en un teatro más ambicioso -*Así es la vida*, de Malfatti y de las Llanderas-, y en nuestra cinematografía más importante (*La guerra gaucha*, *Su mejor alumno*). En homenaje a ese actor estupendo que fuera Enrique Muiño, quiero repetir algo que él mismo contaba. Muiño se inició en la salita del actual Liceo de Buenos Aires, siendo partiquino, en la compañía de Jerónimo Podestá. Estuvo siete meses, como era lo habitual en los principiantes, sin cobrar un solo centavo por sus intervenciones, cuando se lo requería y, durante muchas noches, tuvo que dormir sobre uno de los bancos que había en la placita Lorea, que se halla frente al teatro. Años después, ya artista famoso y con fortuna, decía que cada vez que pasaba con su auto por el lugar, sus ojos buscaban el sitio de su dormitorio al aire libre de antaño, y se quitaba el sombrero. “Puedo asegurar –manifestaba– que hoy, a pesar de mi auto y de mi nombre y de mi abrigo de pieles, no vacilaría en volver de nuevo al mismo banco, a condición de que me devolvieran los 21 años que yo tenía entonces”. Y don Enrique, pues ya lo era, callaba y entornaba los ojos, pequeñitos y vivaces, para contener las lágrimas que se empeñaban en quebrar su voz. Estimo que Enrique Muiño, hombre clave y muy significativo como actor del sainete porteño, merecía este recuerdo, aunque tal vez escape algo al tema, que retomo.

Los inmigrantes poblaron las orillas ciudadanas y los conventillos (nuestros barrios bajos verbeneros) y sus vidas –realidad y sueños, cansancio y tesón– se hallaban allí, al alcance del pincel colorido de los saineteros. Por eso, y a pesar de los altibajos notables, considero valiosas algunas *petipiezas* que contienen el verdadero sabor de las barriadas de Buenos Aires que absorbieron la avalancha inmigratoria: Barracas, Pompeya, La Boca, San Telmo, Villa Crespo, Palermo, y otros barrios, que fueron ámbitos propicios en donde se desarrollaron las escenas de nuestro mejor teatro breve con raíces más populares.

El sainete porteño desapareció hace años de nuestros escenarios –lo certifiqué el propio Vacarezza– y cuando algún autor lo retomaba, ya por aquel tiempo, era común que se creyera obligado a rememorar el pasado y ubicar la acción de la pieza “allá por el 900”. Comodín que denunciaba la traición a un género que se caracterizó –tanto en la escena española como en la nuestra– porque en el texto, al pie de los personajes que intervenían, se establecía: “Época actual”. Así fue para Ezequiel Soria, Nemesio Trejo, y G. García Velloso, para Florencia Sánchez y Carlos Mauricio Pacheco, para Pedro E. Pico, José González Castillo y Alberto Vacarezza.

El sainete porteño cumplió perfectamente su ciclo, que fue el de la inmigración aunque, un autor con auténtico talento es capaz siempre de revivir cualquier género, desde la tragedia hasta el sainete. Sólo hace falta que se vea y se sienta el entorno con ojos y sensibilidad actuales, para descubrir los prototipos que existen

y no tienen por qué ser los de la etapa inmigratoria, sino los de nuestro tiempo con viajes a Marte, paseos por la superficie lunar, computadoras y, como duro contraste, con guerras y bombas atómicas capaces de asesinar los sueños más hermosos y las tercas esperanzas de los seres humanos, pobres *efímeros*, en la visión de los supuestamente *eternos* dioses del Olimpo griego.

Las máscaras del sainete más común eran risueñas porque escondían siempre el rostro verdadero del personaje con problemas, que irá apareciendo en la mencionada línea dramática y tanto desconcertaba a Carlos Mauricio Pacheco. Aseguraba que él no era un sainetero pensando, seguramente, en los jugueteos graciosos de los autores españoles del género. Decía Pacheco: “La trágica sensación de la vida inquieta y desbordada de fiebre de conquista en pasiones renovadoras, que agitan al inmigrante básico, invaden a nuestra escena y un hálito de drama quiebra el pintoresco trazo cómico”.

A estos personajes con contenido dramático habrá de desenmascarar, por fin, el grotesco criollo, para poner en evidencia –con situaciones tragicómicas- los conflictos que padecen, la desazón, la angustia, las tragedias que los conmueven. Mientras el sainete común puede ser tomado como reflejo, a veces demasiado superficial, de la etapa inmigratoria, el de contenido dramático logra un ahondamiento que el grotesco criollo habrá de desentrañar, crudamente, para que se pongan en evidencia las ansias no cumplidas, las frustraciones y los fracasos que padecían muchos de los ilusos inmigrantes.

El grotesco criollo, que nace y se encauza con las creaciones de Armando Discépolo, posee como obras mayores del género, *Stéfano*, que pertenece a dicho autor y, *He visto a Dios*, de Francisco Defilippis Novoa. Casi todos los protagonistas de la especie son de la Baja Italia, y no por casualidad, como lo explica Blas Raúl Gallo, al expresar: “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”. Pero, lo reitero, se trata de otra historia, sumamente caudalosa, que parte del sainete dramático y hoy sólo puedo enunciarla para ser tratada a fondo como lo merece, en otra circunstancia.

Para finalizar esta charla, y trayendo a colación aquello de que para muchos autores y espectadores los personajes del sainete pertenecen a un difuso año 1900, quiero hacerles conocer una anécdota personal.

No hace mucho tiempo, me encontraba, en la hasta ayer nomás –pero ayer, después de todo- barrio *taura* de los Mataderos, ubicado en la populosa y *laborante* zona sur de Buenos Aires. Observaba a un muchachón con la camisa arremangado –era verano-, el pantalón sostenido por una faja y un clavel rojo en la oreja que, mientras ataba el caballo al carrito de reparto, de los que quedan muy pocos hasta por los aledaños de la urbe, silbaba algo que en un principio no descifré, porque buscaba mal. Un tipo así, con estampa de orillero finisecular, y en semejante sitio (olvidaba que yo había viajado en un colectivo), tenía que silbar una milonga sureña o un tango compadrón. Completamente desubicado. El carrerito con figura tan pintona, como caído, para mí, de la ilustración colorida

de un cuento de Fray Mocho, en la *Caras y Caretas* finisecular, silbaba y me costó descubrirlo, y aceptarlo, una de las melodías populares entonadas por Joan Manuel Serrat. Existe una realidad concreta a nuestra vera, incidida, y en ocasiones conformada y deformada por los medios de comunicación masiva con mayor repercusión –cine, radio, televisión-, que no se tiene debidamente en cuenta. Que *yo* no tenía en cuenta. Ya en el colectivo de regreso, y vuelto a situar en *mi* tiempo llegué a sospechar que el pantalón del mozo bien podía ser un *jean* al uso, que las alpargatas, que supuse bordadas, eran modernas zapatillas de básquet, y que en vez de cuchillo al cinto llevaría una birrome, porque le era mucha más útil. ¿No podría ser éste, tal vez, uno de los personajes del nuevo sainete porteño? Yo creo que sí.

> capítulo XVII.

El lenguaje de un sainete
campesino _____ primitivo y el
habla de la porteña
lunfardía

*(En volumen editado por la Academia Porteña del Lunfardo, al cumplir la institución
30 años de actividad, Buenos Aires, septiembre 1993)*

Ilustración: Enrique García Lalanne

El lenguaje popular subió a un tablado del Buenos Aires colonial con *El amor de la estanciera*, sainete de autor anónimo, aunque sin duda local, por el dominio del paraje y el manejo de tipos y conflictos comarcanos. Se supone que pudo conocerse (no existen datos exactos) por la última década del siglo XVIII. Al tratarse de una *petipieza* de ubicación rural, quienes intervienen poseen, lógicamente, las características propias del hablar y mal hablar campesino-ganadero de ese tiempo, con vocablos y giros de conformación y deformación gauchesca.

Otro tanto se pone en evidencia en *El detall de la acción de Maipú*, sainete también de autor anónimo, con directa intencionalidad de propósito patriótico que se ofreció en Buenos Aires en 1818, en plena etapa emancipadora. Se realiza allí la dramatización, sumamente hábil, de los partes de guerra enviados por el general San Martín al Director Supremo, Juan Martín de Pueyrredón, comunicándole los triunfos del Ejército Libertador sobre las tropas realistas en los campos chilenos de Maipú. Juan José, el protagonista, es el ganadero que ha escoltado al capitán Manuel Escalada, mensajero oficial de los partes desde el otro lado de la Cordillera de los Andes. Ya en su rancho, situado por aledaños de la ciudad, el mozo, su familia y vecinos festejan, con bebidas, cantos y bailes, un cielito *apericonado*, el doble acontecimiento: la victoria de las fuerzas patriotas en Chile, y el retorno a su hogar –provisoriamente, pues deberá volver a su unidad militar en campaña- del joven ganadero. Una muestra de ese hablar popular, enfervorizado por las circunstancias la facilita Pancho, padre del muchacho, quien, para cerrar la representación teatral, se acerca al proscenio y, luego de dirigirse a los *señores*, hace lo mismo con las *damas*.

Señoras, si les preguntan:
“¿Qué tal ha *estao* el sainete?,
digan: “Muy *güeno*”; y en él
dijeron: Fernando siete
acordate e Chacabuco,
Maipú, Tucumán y Salta
y de ese Montevideo,
que *tuavía* otra nos falta.
Pero a caer, ¿*aónde* se ha *dir*?
si ya los americanos
han conocido que tienen
diez dedos en las dos manos.

Al expresar “que *tuavía* otra nos falta”, Pancho aludía a la liberación de Montevideo, ocupada por los portugueses.

En lo que concierne a la *Junfardía* porteña, tal vez el intento inicial de llevarla al escenario corresponda a Miguel Ocampo, entre fines de 1889 y comienzos de 1890 (al haber dudas respecto al estreno de la pieza), *De paso por aquí*, revista local en un acto, tres cuadros y apoteosis final, en verso, que demostraba la

influencia que ejercían por entonces, sobre nuestro teatro más popular, las revistas de actualidad impuestas por el género chico hispano.

Lo singular de *De paso por aquí* es que, de improviso, junto a un personaje que ya se conoce, don Ruperto, participa Ladrón (así se lo nombra), quien utiliza un vocablo abiertamente *lunfardesco*, como podrá apreciarse:

LADRÓN: Yo soy un lunfardo *misho*,
pero al fin soy un lunfardo.

DON RUPERTO: ¿Qué dice?

LADRÓN: Le voy a *batir* más claro.

DON RUPERTO: ¿Batir? Yo soy enemigo de batirme.

LADRÓN: Nadie habló de peleas,
no sean ustedes otarios,
estoy *batiendo* en caló,
que es el idioma que hablo.
Pues principié mi carrera
de campana, hace años... cinco años,
después ascendí a *punguista*
y ahora, ya dije, soy lunfardo
y muy pronto, si Dios quiere,
seré *escruchante* indultado.

DON RUPERTO: Por favor, hable usted español
si quiere que le entendamos.
A ver ¿qué quiere decir “campana”?

LADRÓN: El que está embroncando al *chafé*
cuando se tira una *punga*.

El diálogo sigue ante la confusión de don Ruperto, que se desconcierta al no lograr descifrar la parla carcelaria de su interlocutor. La situación resulta más curiosa porque se encuentra como perdida en el desarrollo de una *petipieza* de teatro popular común, con el posible decir defectuoso del porteño, pero sin lunfardismos.

De 1898 data *Ensalada criolla*, revista callejera en un acto y tres cuadros, del autor uruguayo Enrique de María, con música de Eduardo García Lalanne. Un dato importante es que el espectáculo era presentado por el elenco de los Podestá legendarios (en uno de sus escapes del drama gauchesco), bajo la lona del circo General Lavalle, plantada en la esquina de las calles Libertad y Tucumán, en donde hoy se encuentra el edificio de la Escuela Roca.

La pieza comienza con un recurso que podría considerarse pre-pirandelliano (muy de la época, aunque parezca raro); pero lo más significativo para el caso es destacar tres prototipos que son el traslado de los tres raterillos de *La Gran Vía* madrileña y que, en vez de una jota (no en vano la música es del porteñísimo García Lalanne) amagará pasos de tango *cayengue*, de neta estirpe zarzuelera.

Ellos son el Rubio, el Pardo y el Negro, quienes, en un momento dado, tras las presentaciones individuales, típicas del género, afirmarán a coro:

Los tres somos cuchilleros
más nombrados de la gente,
pues nos limpiamos los dientes
con la punta del falcón.

El Rubio, entre gambeteos, cortes y quebradas, añadirá luego:

¡Que no hay *chucho*
con el rubio Pichinango,
qué maturrango
es *pa'* bailar!
¡A la china que le quiebre
la cadera...!
¡Ay!... la pollera
¡como le hará!

Se dispone de otros muchos ejemplos, igualmente jugosos –no olvido *El deber*, de Ezequiel Soria, asimismo de 1898; ni *Los disfrazados*, de Carlos Mauricio Pacheco, de 1906– pero quiero traer a colocación uno de los documentos más valiosos sobre el tema. Hablo de *Los escrushantes*, sainete lírico en un acto y tres cuadros, de Alberto Vacarezza, laureado con el Primer Premio de Zarzuela en el Concurso de Teatro Nacional de 1911. En él intervienen cuatro *escrushantes*, que dan título a la obra, y además, en su transcurso, hacen el gesto de vocabulario *canero*.

En realidad, Mingo, Maceta, Peña y Bacharra vuelven a ser, ampliando el grupo, los celebrados tres ratas de *La Gran Vía*, en una nueva versión enteramente porteña y lunfardesca. He aquí un trozo elocuente, aunque se eche de menos la música de Enrique Cheli:

MINGO: Yo soy Mingo, el gran *punguista* y rastrillante.

MACETA: Yo Maceta, el gran bochero y *xiacador*.

BACHARRA: Yo Bacharra, yo Bacharra el *escrushante*

PEÑA: Que lo diga Dellepiane quién soy yo.

(*Luis J. Dellepiane era el jefe de Policía capitalino*).

Cada uno de los *escrushantes* hace gala, mientras bailotea, de su arte en el *desgrilo* y la *punga* y, finalmente, en cuarteto muy zarzuelero, entonan:

Y así somos y así somos los otarios.

No sabemos, no sabemos laburar.

Y el *escrushe* y el *escrushe* a toda fuerza,

nos obliga, nos obliga a madrugar.

Lo expuesto a lo largo de esta nota asoma, apenas, a las expresiones de uso cotidiano en nuestro teatro más popular, como lo fuera el sainete, que primero captó vocablos y giros campesino–ganaderos, con incidencia de la gauchesca y, posteriormente, ya en el ámbito ciudadano y sus arrabales, fueron incorporándose las jergas de la *lunfardía*.

Como cierre quiero recordar que el libreto de *Los escrushantes* fue devuelto por uno de los componentes del jurado del citado concurso, confesando que no entendía del todo los parlamentos de varios personajes. Reparo que, seguramente, al editarse la obra en 1913, movió al propio Vacarezza a colocarle una advertencia:

“En caso de que por razones que el autor no prevé –indica uno de los párrafos– y a juicio del director, resultare en la escena algo grotesco el lenguaje en que está escrita, adviértese especialmente que pueden ser alternadas ciertas palabras por sinónimos que armonicen la oración del mismo modo”. Vacarezza confía, sin embargo, “en que no habrá tal necesidad”. No la hubo, felizmente. Primero, porque la pieza habría perdido el reflejo y la sustancia que se proponía; segundo, porque se habría escamoteado este testimonio de *lunfardía* del teatro nativo con mayores resonancias populares –la zarzuelita, la revista de actualidad y el sainete locales–, que pudo gustarse y apreciarse, con altibajos notables, entre fines de la centuria anterior y las tres primeras décadas de la presente.

> capítulo XVIII.

teatro, tango y habla

lunfardesca

1. Primeros tramos del tango criollo

2. El mueble y los muebleros

3. Maceta

4. Sudaka

1. *(En Academia Porteña del Lunfardo, Buenos Aires, mayo 1992)*
2. *Ídem, abril 1991*
3. *Ídem, 1993*
4. *Ídem, junio 1993*

Ilustración: *Enrique Muiño*

1. Primeros tramos del tango criollo en el teatro más popular de Buenos Aires

Por la última década del siglo anterior y los primeros años del actual, y mientras los Podestá legendarios culminaban el ciclo drama gauchesco –por ellos iniciado y recorrido en toda su extensión-, la popularidad en Buenos Aires del género chico español iba atrayendo y entrenando a los escritores dramáticos locales, valiéndose de los mismos intérpretes, en lo que habría de denominarse el “zarzuelismo criollo”. Pueden testimoniarlo, sin ningún esfuerzo, autores nuestros como Ezequiel Soria, Nemesio Trejo y Enrique García Velloso, que se hallaban al frente de muchos otros.

Entre las grandes atracciones del género se encontraba *La Gran Vía*, con dos escenas musicales famosas –la de los tres ratas, y la de la Menegilda-, que produjeron en nuestro medio la natural influencia. La jota de los tres ratas se convertía pronto, siguiendo sus esquemas, en la del tango criollo de los tres cuchilleros porteños, y el tango español de la Menegilda, que constituyera una especie de himno de lucha de las muchachas de servir peninsulares, condujo a la formulación del tango zarzuelero local –sin necesidad de escenario, en ocasiones-, y así lo demuestran creaciones singulares como *La Morocha*, *Soy tremendo* y *El porteñito*, insertas en el estilo *yo soy* cupletero de la criada madrileña. Era un echar a andar, que se irá definiendo al transitarse el nuevo ámbito que imponía el contorno inmediato, con personajes y situaciones que habrán de caracterizarse, en forma definitiva, allá por fines de la segunda década de la presente centuria.

Pero antes de llegar a la pieza y al tango criollo que abrirá la nueva etapa de la escena nacional y del mismo tango porteño, podía observarse cómo los bailes y los cantos de las distintas regiones de España –la jota, el chotis- se iban transformando en habaneras, milongas y tangos criollos, aunque éstos todavía dentro de las modalidades del cuplé zarzuelero. Una habanera entonan y bailotean el Vigilante y la Sirvienta, en *Gabino el mayoral*, de García Velloso, y un aire de habanera musicaliza el pregón del pequeño vendedor de diarios de *Canillita*, sainete lírico de Florencio Sánchez, con partitura de Cayetano Silva a quien, por lo común, no se identifica con el compositor de la marcial *Marcha de San Lorenzo*.

Referencias al tango criollo de las orillas urbanas y que se ejecutaban en los salones de bailongo más populares de la época, se encuentran en varias piezas. En *Justicia criolla*, de Soria, Benito, portero negro del Congreso Nacional, explica a su amigo José cómo había conquistado a su *mina*, bailando un tango con corte en el Pasatiempo. En *Los amores de Giacumina*, de Agustín Fontanella, se bailaba el tango; en *Compra y venta*, de Pedro E. Pico y Carlos Mauricio Pacheco, figura un mirlo silbador de tangos y, en una acotación de *Los inquilinos*, de Trejo, se pide música de tango. En *Fumadas*, de Enrique Buttaro, Pucho, el protagonista, da a Rosa, su *fulana*, una lección magistral de tango orillero.

En lo que concierne a tercetos de parejas bailarinas de tango, importa señalar que, en 1898, el circo criollo de los Podestá, que había levantado su carpa, por entonces, en una de las esquinas de la hoy Plaza Lavalle, se estrenó *Ensalada*

criolla, revista lírica de Enrique de María, con música de Eduardo García Lalanne. No es de extrañar demasiado, por los autores del texto y de la partitura, que los tres ratas de *La Gran Vía*, reaparecieran renovados en tres compadritos que actuaban al son de un tango pintoresco y, finalmente, salían de escena bailándolo con sus respectivas novias.

El terceto de parejas, casi obligado, habrá de repetirse en los desarrollos de otras celebradas piezas, de las que sólo nombraré dos. Una, es *Los disfrazados*, del citado Pacheco. Allí, tres compadres –dos porteños y uno del barrio del Cordón, de Montevideo– gambetean un tango con sus *grelas*, en una especie de *intermezzo* musical, poco antes de que don Pietro, con su reaccionar violento, lleva el sainete al desenlace trágico. En la otra pieza, *Los escrushantes*, de Alberto Vacarezza, intervienen cuatro *punguistasy shacadores* que se presentan al estilo de los tres ratas zarzueleros, pero a los sones de un tango *canyengue* del maestro Cheli.

A partir del 26 de abril de 1918, el tango criollo fue abandonando las características zarzueleras con las influencias del género chico hispano, y penetró decididamente, y se impuso, en las *petipiezas* de autores locales que se ofrecían en los escenarios capitalinos. Fue la noche en la que el teatro Buenos Aires, de esta Ciudad Capital, la compañía Muiño–Alippi, llevó a escena *Los dientes del perro*, sainete de José González Castillo y Alberto T. Weisbach. El primer cuadro se cumple en un cabaré en donde actuaba, en vivo, una de las orquestas de tango preferidas de la noche porteña, la de Roberto Firpo y, en un momento dado, María Esther, la protagonista, una mujer de cabaré, que era animada por la primera actriz del elenco, Manolita Poli, se adelantaba y cantaba, *Mi noche triste*, con versos del rapsoda *rante* Pascual Contursi, tramados sobre la música en 2 x 4 de Samuel Castriota. Es verdad que dicho tango había sido cantado ocasionalmente, y hasta grabado, el año anterior, nada menos que por Carlitos Gardel, pero fue A partir del estreno de *Los dientes del perro* que quedaron cerrados los tramos iniciales del tango criollo en los escenarios más populares de Buenos Aires –los del sainete porteño–, y se inició la nueva etapa a la que, lógicamente, le corresponde otra historia.

2. El mueble y los muebleros

Como lo ha rastreado José Gobello en su *Nuevo diccionario lunfardo*, el término “mueble”, referido a la mujer, es utilizado por Eugenio Cambaceres en *Potpurri*, novela que apareció en 1882. Adolfo Enrique Rodríguez, por su parte, en “Lexicón” (Boletín N° 4), cita a Yacaré (Felipe Fernández) quien, ya en nuestro siglo, se valió del vocablo con idéntico sentido metafórico.

Pero mi intención es recordar ahora uno de los tramos más sustanciosos de esos pasacalles pícaro y simpático de la dramática nativa más popular, que constituye el segundo cuadro del sainete *El conventillo de La Paloma*, de Alberto Vacarezza, estrenado al promediar 1920. Allí, el tano don Antonio, perdidamente enamorado de la andaluza Encarnación, pide consejos a Aberastury –el porteño “cho – cha – mu – pierna y cara de fierro”-, para conquistar a la gallega. El mozo no se hace rogar, e inicia el dictado de la clase:

Entonces, para la oreja
y siga el procedimiento
sin alterar la receta...
Usté *catu*ra el *mosaico*.

El tano se sobresalta:

¿El qué?

Aberastury aclara:

El *mosaico*, la *percha*,
el *rombo*, la *nami*, el *dulce*,
la *percanta*, la *bandeja*...
¿*Manya*?

Don Antonio sabe de lo que se está hablando pues, de inmediato, él exclamará convencido:

¡Qué abundante que e la lengua
castellana! *Lo mosaico*,
lo zaguane, la *escopeta*.

Y añadirá, zumbón:

Con cualquier cosa se dice
la *mojere*...

El pasacalle ejemplar prosigue, pero voy al motivo de esta nota.

Durante mucho tiempo me resultó sumamente curiosa la forma cómo en el sainete se designaba a la mujer. Hasta que en 1979 apareció, en ediciones de *Todo*

es historia, el volumen titulado “Testimonios y experiencias de un cronista policial porteño”, de Gustavo C. González –quien perteneciera al diario *Crítica* durante largos años-, recogidos en un extenso reportaje por nuestro tan recordado don José Barcia. En el capítulo dedicado a la trata de blancas, al memorioso le parece oportuno ocuparse de un aspecto que estima “no muy conocido”.

“Los rufianes –expresa González- nunca hablaban de *mujeres* ni utilizaban, sino por excepción, nombres femeninos para aludirlos. A fin de despistar en todo lo posible el *balurdo* en el que andaban metidos, y nadie pudiera imaginar que hacían referencia a las mujeres de prostíbulo cuando conversaban entre ellos, nombraban objetos masculinos, como, por ejemplo, *mosaico, mueble, ropero, asunto y colchón*”. González explica a Barcia: “Quizá le llame la atención el hecho de que se utilizasen nombres de mueblería para evitar la revelación de cualquier indicio sobre el verdadero carácter de la mercancía a que aludían. ¿Sabe de dónde procedía semejante hábito? Muchos de los rufianes tenían un biombo práctico para ocultarse a los curiosos. Trabajaban de supuestos muebleros –puntualiza: -La mueblería les daba la patente de la decencia que habían perdido irremisiblemente. Era más explicable, en consecuencia, que personal o telefónicamente, hablasen de los elementos propios con que desenvolvían su fingido renglón comercial”.

Ignoro si existen otras claves. Para mí, desde entonces comprendí que nuestro bardo rante Alberto Vacarezza no inventaba vocablos caprichosamente para referirse a la *mojire*, en el decir pintoresco del citado tano don Antonio, dado que la alusión al *mueble* tenía que ver, y en que medida, con la verdadera profesión rufianesca de ciertos pretendidos *muebleros*.

Ante el descubrimiento, y aunque desconozco si en Celedonio Flores pudo existir una intencionalidad metafórica precisa, me dejaron pensando dos estrofas de *Mano a mano*, su clásico poema lunfardesco en 2 x 4. Cuando el abandonado de turno, pronostica a la que fuera su *fulana*:

Y mañana cuando seas
descolado mueble viejo.

No sé si pudo ser casual la analogía, la traslación de una imagen cabal y conocida popularmente pero tengo presente que, ante situaciones parecidas, Manuel Romero, en *Tiempos viejos*, habla de “una pobre mendiga harapienta”, y el protagonista de *Esta noche me emborracho*, del gran Discepolín, se refiere al *casajo* en que se había convertido “la dulce metedura / donde yo perdí el honor”.

Tal vez interese y agrade, a los distinguidos cofrades de nuestra Academia, aportar algunas reflexiones, mucho más profundas y esclarecedoras, seguramente, sobre un tema que me interesó y dejó simplemente enunciado.

Es posible que exista pero, tal como se propone, no he dado con ninguna definición que se ocupe del término “maceta”.

En lo que a mi dedicación concierne, sólo me permito aportar el tramo del parlamento de uno de los personajes que intervienen en *El amor de la estanciera*, sainete campesino–ganadero local, de autor desconocido, que se hace datar, con todos los riesgos del caso al no haber elementos probatorios concluyentes, a fines del siglo XVIII.

El tema juguetón del sainete gira en torno de los dos pretendientes amorosos que tiene Chepa, la estanciera que da título a la pieza. Uno es Juancho Perucho, lugareño con tierras y ganado que prefigura una estampa –colorida y amable, todavía-, del héroe o antihéroe de los dramas gauchescos llevados a los picaderos circenses durante las dos últimas décadas de la centuria decimonona. El otro es Marcos Figueiras, portugués engreído y charleta, vendedor ambulante de mercadería y baratijas del ramo, tratado con notable acento burlesco y fuerte sentido crítico, por comprensibles razones de época, bien conocidas.

El caso es que la joven Chepa y Pancha, su madre, se inclinan por el festejante portugués, quien siempre aparece con novedades atractivas para ellas y hasta con algún regalo.

El viejo Cancho, por su parte (marido de Pancha y padre de Chepa), prefiere a Juancho, por ser un “paisano nuestro”, que así lo califica, y comunica a su esposa:

Atiende, pues, mujer vieja;
sabrás cómo a la muchacha
me la ha pedido un amigo,
mozo que no tiene tacha.
Él es buen enlazador
y voltea con primor;
al fin, es hombre de facha.
Monta un redomón ligero
y bizarro lo sujeta
y aunque bellaquee mucho
cierto lo pone *maceta*.

Subrayo el vocablo para destacar que, en la circunstancia, se refiere a que, por la destreza del hombre criollo de a caballo al que se alude, y a pesar de los tironeos y los corcovos (los *bellaqueos*, según Pancho), el animal quedará finalmente detenido en seco, *plantado*, comparándolo con la imagen gráfica de una *maceta*. Es lo que entiendo.

En su “Lexicón”, Adolfo Enrique Rodríguez registra “sudaca” como “denominación despectiva y segregacionista usada en España e Italia para referirse a los inmigrantes sudamericanos”. Me ocuparé solamente de España.

En 1975 estuve en Madrid con Héctor Alterio y, si bien por esa fecha el actor estupendo padecía graves problemas económicos –al saberse y sentirse de pronto exiliado de su patria y sin trabajo-, no existía por entonces el término “sudaca”, impuesto luego para designar, despectivamente, a quienes llegaban de tres países principales de América del Sur.

Osvaldo Calatayud, hoy director de nuestro Instituto Nacional de Estudios de Teatro, que vivió en España durante siete años –desde 1976-, me informó que, en un principio, los chilenos, uruguayos y argentinos que arribaban a la península, forzados por las amenazas y las persecuciones policíaco-militares que imperaban en sus respectivos países, se sentían bien recibidos y hasta eran ayudados y cobijados, con mucho afecto, por los españoles en general, al comprender la situación difícil en que se encontraban. El propio Alterio podría dar testimonio de ello.

Pero a fines de los años '70 y comienzos de los '80 –puntualiza Calatayud-, empezaron a llegar a España numerosos *chantas* –para emplear un terminaje bien comprendido por nuestra Academia- en su mayoría argentinos, y comenzó a circular en forma despectiva lo de “sudaca”, para calificar a quien se empeñaba, por su naturaleza u obligado por las circunstancias, a practicar cierta viveza criolla, aprovechándose y burlándose de los que habían confiado en él.

Como curiosidad, Calatayud me advierte que, además de sus alcances hirientes, *sudaca* se escuchaba también de manera cordial y cariñosa cuando se encontraban dos amigos y el lugareño recibía al de origen lejano con un “¿Cómo te va *sudaca*?” Sin mala intención y sin ofensa, como aquí podemos decir: “¿Cómo te va, gallego?”, o “¿cómo te va, tano?” Calatayud me amplía que el término es a la vez empleado como aquel otro giro popular, tan español, de “¡puta madre!” que, bien se sabe, sirve tanto como reflexión, como elogio desmesurado o como reacción violenta y agresiva, según los gestos y el tono de quien lo expresa.

> capítulo XIX.
~~autores e intérpretes propios~~

- . Siempre Perogrullo
- . Ubicación
- . Confusión
- . Conformación
- . Convencimiento
- . Evidencias

(En diario Clarín, suplemento Cultura y nación, Buenos Aires, 17 mayo 1979)

Ilustración: *Elenco de la compañía Podestá Hermanos, 1905.*

.Siempre Perogrullo

Cuesta decir cosas que parecieran archisabidas y que, sin embargo, no siempre son tenidas en cuenta, hasta llegar a sospecharse que, como muchas grandes verdades, se han olvidado. Un maestro de la talla de Antonio Cunill Cabanellas recordaba una vez más, pues el concepto y la expresión ya habían sido muy reiterados, que no puede haber un teatro argentino sin autores argentinos. ¡Perogrullo puro! Por su parte, Juan Bautista Alberdi había puntualizado, allá por 1837 que “una de las condiciones de la nacionalidad del teatro es la nacionalidad de los actores”, por considerarlos capaces de vivir y expresar el espíritu del pueblo al que pertenecen. Resultan tan elementales las premisas que produce cierta violencia volver a enunciarlas.

Algunas personas –con gustos muy personales, o simplemente por desconocimiento- aseguran que el repertorio de nuestra escena nativa carece de significación y, en ocasiones, hasta niegan que haya existido y actualmente exista tal teatro. Para ellas se trata, apenas, de intentos que no pueden equipararse de ninguna manera a las grandes obras de la dramática universal, clásica y moderna y que, por consiguiente, carecen de la menor importancia. ¿Y quién pretende equiparar nada, sino pelear para que la dramática nacional ocupe el lugar que le corresponde, sin falsedades ni equívocos? Particularmente sin menosprecios ni subestimaciones que parten de un planteo erróneo.

.Ubicación

Hacia las últimas décadas del siglo pasado, en Buenos Aires existían numerosas salas teatrales, construidas muchas de ellas a imagen y semejanza de las más notables de Europa, pero se encontraban totalmente ocupadas por las compañías extranjeras. Los elencos más sobresalientes (españoles, italianos y hasta franceses e ingleses) animaban sobre los escenarios capitalinos el repertorio universal más elevado. Es decir, se contaba con un gran teatro, pero por la falta de conjuntos de intérpretes criollos que presentaran las obras de nuestros autores, siempre muy olvidados, se carecía de un teatro nacional orgánico.

Paralelamente a esta situación, brillante en verdad para el conocimiento de la mejor dramática mundial, costeados por quienes podían darse el lujo y lo necesitaban, tal vez, por exigencias artístico-culturales, simple regusto o figuración social –una minoría-, el dramón gauchesco, elemental en todo sentido pero que rescataba zumos de raíces propias, hallaba resonancia inmediata entre los públicos populares de las gradas del circo criollo. Importa destacar, pues de lo contrario las referencias podrían parecer caprichosas, que el verdadero nivel artístico-cultural del país todo no lo daban por entonces las elevadas y exquisitas representaciones porteñas basadas en las obras más renombradas de la escena universal, interpretadas por los artistas extranjeros más famosos, sino el *Juan Moreira*, de Eduardo Gutiérrez, y otros productos semejantes, ofrecidos en el picadero por un esforzado elenco de figuras circenses que, con la frecuentación

cotidiana, habrían de convertirse en actores y actrices, conducidos por un payaso –Pepino 88- que se llamaba José J. Podestá.

Esta situación, ya vivida por nosotros, debemos tenerla en cuenta si intentamos asumir, de una vez por todas, la realidad que nos circunda y nuestras verdaderas posibilidades. Lo demás es equivocar el enfoque. ¿Qué sería de nuestro teatro si refulgieran en las carteleras los nombres de Sófocles, Shakespeare, Molière, Ibsen, Chéjov y de otros autores más modernos, actuales, si no contáramos también con las obras de Carlos Gorostiza, Osvaldo Dragún, Roberto M. Cossa, Ricardo Halac, Griselda Gambaro, Ricardo Monti, Juan Carlos Ferrari, Oscar Viale, entre muchos otros creadores nuestros de hoy que, con sus virtudes, limitaciones y fallas nos están facilitando la medida auténtica de un teatro que debemos aceptar (con sentido crítico alerta, desde luego) porque es el nuestro y nos identifica, mal que les pese a los disconformes.

.Confusión

Al no frecuentarse a nuestros autores con los conocimientos y la asiduidad que se tienen para el otro teatro, nos falta no ya la información imprescindible sino algo mucho más grave, a nuestro juicio: la conformación dentro de una dramática que debemos sentir como propia. Por lo común se subestima el teatro argentino en el que, en definitiva, existen autores con talento o sin él, obras buenas y tremendamente malas, como en todos los teatros del mundo. Se nos ha mal acostumbrado a comparar las pocas obras nuestras que a veces conocemos de verdad con las mejores producciones del teatro extranjero que llegan bien seleccionadas y son montadas con una promoción muy hábil. Tanto que, aún siendo mediocres, como suele ocurrir, se nos convence de que se trata de expresiones destacadas y, para no pasar por ignorantes, las aceptamos y sobrevaloramos sin demasiados esfuerzos.

.Conformación

En los últimos años se descubre una mayor preocupación en las escuelas de teatro, tanto oficiales como privadas, y entre las obras clásicas y extranjeras de distinta época se introduce alguna creación de autor argentino. Pero aún nos falta la convicción para, sin desdeniar los grandes ejemplos de la dramática universal de todos los tiempos (¡que sería absurdo!), decidirnos a ser *conformados* por las sustancias y las formas del teatro que nos es propio. Para ello debemos acercarnos a él, conocerlo más a fondo, penetrarlo para superarlo y transformarlo si es necesario.

Nos parece excelente y digno del mayor elogio que con toda seriedad se lleven a cabo entre nosotros seminarios sobre cómo interpretar a Chéjov, Shakespeare o Molière, pero echamos de menos que con esa misma dedicación y responsabilidad no se cumplan, de manera orgánica, estudios especiales sobre autores, géneros y obras de nuestro teatro. Hace años que estamos batallando, sin demasiado éxito, por supuesto, para que se formen talleres en los que directores

e intérpretes estudien prácticamente a Florencio Sánchez, a Carlos Mauricio Pacheco, a Armando Discépolo. Para que se sepa cómo llevar a escena (montaje, animación, clima) un sainete porteño, un grotesco criollo, un drama rural y otros géneros y especies que caracterizan nuestro teatro. Por esta falta de práctica orientada, algunos directores e intérpretes prefieren la obras que han estudiado durante su formación u optan por piezas que tienen a mano y con abundantes referencias de todo tipo. Les resulta más fácil arriesgarse a hacer un personaje burlesco de Molière, por ejemplo, que atreverse a personificar a un compadrito porteño, un tano o un gallego del conventillo o del arrabal ciudadanos de una larga época que, como no se ha ahondado debidamente, no se sabe cómo revivir y reflejar.

.Convencimiento

Necesitamos convencernos de que el teatro nacional se integra con nuestra dramática, animada por nuestros intérpretes y directores y recibida por nuestro público. No se trata, pues, de estar meramente informados de que existen algunos autores y obras más o menos conocidas sino de sentirnos *conformados* por un arte con raíces tal vez no muy profundas (la tradición, que le dicen), pero que nos pertenece.

Por eso es que, además de los esfuerzos de todo orden que significa la llegada a escena de manera privada de un autor nuestro de estos días, nos parece importante subrayar dos hechos que se van a producir en el Teatro Municipal General San Martín y en el Teatro Nacional Cervantes. Si mucho nos satisface que en la sala Martín Coronado del San Martín se vayan a representar, con dirección de Pepe Costa, dos sainetes porteños típicos (*El diablo en el conventillo*, de Carlos Mauricio Pacheco, y *La cortada*, de José Antonio Saldías), nos parece aún más significativo que se inaugure una sala (y se la coloque bajo la advocación de Antonio Cunill Cabanellas) para dedicarla específicamente a la interpretación de obras de autores nuestros actuales a quienes de otra manera les hubiese sido muy difícil, o imposible, llegar al escenario. Así se conocerán *Egloga, farsa y misterio*, de Julio Ardiles Gray; *Qué quiere decir siempre*, de Diego Mileo; *El rictus*, de Elio Gallipoli; *El mono que descendió del homo*, de Aída Martini, e *Informe del bosque*, de Germán González Arquati. Serán dirigidas por Osvaldo Bonet, Omar Grasso, Roberto Durán, Carlos Alvarenga y Hugo Urquijo.

En esa misma línea, el Teatro Nacional Cervantes, además de ofrecer *Los mirasoles*, de Julio Sánchez Gardel, y una obra de autor actual que aún no se ha indicado, está organizando sesiones quincenales de *Escuchando teatro* (teatro leído), con la participación de intérpretes y directores de la comedia nacional, que se realizarán en el Salón Dorado de la sala oficial, con entrada gratis. Las cuatro primeras seleccionadas son: *Donde nunca pasa nada*, de Juan Carlos Ghiano; *El cortejo*, de Lucila Févola; *Cuando llegue Chiqui*, de Jorge Grasso, y *El santón*, de José Bravo. Los directores serán Rodolfo Graziano, Juan Antonio Tribulo, Onofre Lovero y Natalio Oxman, respectivamente. El programa abarca toda la temporada, y el

propósito es que continúe el año próximo. Como en todo esto último nos sentimos involucrados, no deseamos insistir con planes y proyectos. Sólo volver a repetir que no puede haber un teatro nacional sin autores argentinos. Agregamos ahora: tampoco sin intérpretes ni directores que lo aborden como algo que les es propio y logren transmitirlo y hacerlo sentir así al espectador. Las nuevas sendas que ahora se abren tal vez ayuden a reencontrar el rumbo perdido.

.Evidencias

Que, en el caso de las lecturas, ¡el teatro no ha sido escrito para ser simplemente leído, sino representado! ¡Otra perogrullada! Nadie lo discute. Pero, de esta manera, mucha gente bien o mal informada no podrá seguir con la cantinela de que no tenemos autores e intérpretes propios. Que sean buenos o regulares, que sus espectadores gusten o no, ya es otro romance. Ante todos los obstáculos que se presentan (falta de salas, el alto costo para arrendarlas, las censuras de índole diversas y la peligrosa autocensura), ésta puede ser una forma concreta y efectiva de demostrar que tenemos autores y forzar con la evidencia a que, sin más escapismos, puedan llegar a un escenario, motivo y fin de todo texto dramático. Que es lo que en verdad se necesita para, además de un teatro de elevado nivel como el que contamos, podamos decir que tenemos también un teatro propio. Lo que es fundamental para no seguir equivocándonos y subestimándonos por elevación, innecesariamente.

Debemos convencernos de que nuestro teatro, que nos esencializa, conjuga y expresa, es una de las medidas reales de nosotros mismos. Allí están el talento y la mediocridad de lo que se es, la fe, la esperanza y todas las virtudes, mezquindades y culpas que poseemos. Cuando lo asumamos así, sin exageraciones ni falsas propuestas, advertiremos que, a pesar de todas las trampas y barrabasadas que se le han hecho, tenemos un teatro nacional, y vivo, sin la menor duda.

> capítulo XX.

~~fray mocho pudo ser sainetero~~
porteño

(En programa de mano de mi versión escénica de Cuentos de Fray Mocho, presentada en el teatro Caminito del barrio de la Boca, de Buenos Aires, dirigida por Julio Baccaro, a partir de enero de 1975).

Ilustración: *José S. Álvarez (Fray Mocho)*

Existencia curiosa y sobresaliente la de Fray Mocho. Como las vidas legendarias de Martín Fierro y Juan Moreira, aunque otra sea la órbita, que parten de la imaginación y se convierten en hitos representativos y memorables. Porque tras de ellos, insuflándoles carácter y trascendencia hay seres de carne y hueso y mentalidad muy alerta, que aprehenden personajes y situaciones de la problemática social imperante, y los proyectan con cabal simbolismo histórico. Pueden llamarse, para el caso, José Hernández o Eduardo Gutiérrez.

Porque Fray Mocho, si bien es un autor, configura, asimismo, un personaje: un personaje-autor, y valga la paradoja pirandelliana. Si Fierro y Moreira son una manera de sentir dramáticamente el conflicto del gaucho que está siendo arrollado por una *civilización* en la que, para mayor comodidad en el manejo, se lo descarta o borra socialmente, Fray Mocho es una manera leve, pero colorida y chispeante, de *sentir* la transformación de la “gran aldea” en desbordante cosmópolis. Ello ocurre por fuerza y prepotencia de los oleajes de la incesante marea inmigratoria que llega hasta nuestro puerto, desde todos los puntos del orbe. El sentimiento pintoresco de una etapa ciudadana singular es lo que percibe, asume y refleja Fray Mocho con las instantáneas que traza, y muchas de las cuales serán recogidas, luego, bajo el rubro, algo excesivo, de “cuentos”.

Fray Mocho, personaje-autor, es manejado con sorprendente dominio por un escritor que, como él mismo lo repite, se siente fotógrafo. Este escritor, eclipsado por el personaje-autor, se llama José S. Álvarez, y ha nacido en Gualeguaychú (Entre Ríos), el 26 de agosto de 1858.

Si nos atenemos a la época en que Álvarez desarrolla su obra, podría incluírsele en la muy mentada generación del 80. La de Cané, López, Mansilla, Wilde, Cambaceres y otros. Sin embargo, existen diferencias por conformación, sustancia y trayectoria, que lo alejan de aquel núcleo selecto. Todos ellos pertenecen (a excepción de José María Miró, el Julián Martel de *La Bolsa*, que es periodista de oficio) y responden, con sus creaciones literarias y libros de memorias y viajes, a la clase conductora del país en su condición privilegiada de profesionales (médicos, abogados, militares, políticos, diplomáticos, etcétera). Álvarez cursa estudios en su provincia natal, pero carece de un título universitario. A los 17 años, por una revuelta estudiantil en la que interviene, es expulsado de la Escuela Normal de Paraná.

Viaja entonces, a Buenos Aires, con “diez pesos de la antigua moneda y muchos deseos de no morir de hambre”. Es decir, el adolescente provinciano llega a la ciudad, no de paseo o para completar estudios, como era lo corriente en jóvenes de hogares con cierto poderío económico, sino para bregar por sus sueños y ganar el sustento. A los 20 años colabora en distintas publicaciones, hasta que en 1881 ingresa en el diario *La Nación* como cronista parlamentario. El periodismo es su ruta, natural, aunque en determinadas circunstancias quede de lado.

De 1882 data *Esmeraldas*, volumen en el que agrupa una serie de cuentos mundanos, y cuatro años después (1886), tal vez por sus contactos de comentarista

político y cronista policial, es nombrado comisario de Pesquisas. Algo insólito, en verdad, si no se tiene en cuenta la época. Redacta el Reglamento para la Comisaría de Pesquisas y al año siguiente, al renunciar al puesto (que habrá de cubrir otro periodista), edita dos tomos dedicados a *Vida de los ladrones célebres de Buenos Aires y sus maneras de robar*. Cumple otras funciones oficiales, retoma la actividad periodística y, en 1897 da a conocer *Memorias de un vigilante* con el seudónimo de Fabio Carrizo, al que siguen dos libros más: *Viaje al país de los matreros* (que se origina en una excursión que realiza por Entre Ríos, su provincia), y *En el mar austral*, donde hace alarde de imaginación, pues no ha pisado las regiones del extremo sur a que se refiere. Estas dos últimas obras las firma Fray Mocho, pero el nuevo seudónimo recién adquirirá una popularidad extraordinaria poco tiempo después, cuando Álvarez funda y dirige, conjuntamente con el periodista Eustaquio Pellicer y el dibujante Manuel Mayol, *Caras y Caretas*, la primera revista importante, por presentación, contenido y concepto profesional, que se publica no sólo en la Argentina, sino, también, en toda Latinoamérica. En el número inicial (8 de octubre de 1898), se incluye una nota titulada “El lechero”, firmada por Fray Mocho (a quien muy pocos conocidos identifican con Álvarez, el director) y, desde entonces, no deja de aparecer, salvo escasas interrupciones, su paginita semanal, instantánea literaria, ilustrada por destacados dibujantes. Así es como, a lo largo de casi un lustro, en *Caras y Caretas* se va integrando una abigarrada galería de seres pintorescos. Atorrantes, vagos, camanduleros, vivillos y mandras de distinto pelaje, inmigrantes, máscaras de clase media en ascenso y con ansias de figuración social, o de clase patricia, debatiéndose en el acelerado descenso, carreros, sirvientes y vigilantes son algunos de los numerosos tipos ciudadanos, por lo común pícaros y burlones, que prácticamente cubren, captados por la fiel cámara fotográfica de Fray Mocho, la etapa política nacional que corresponde a la presidencia de Julio A. Roca (1898-1904) a quien llaman *El Zorro*, y no caprichosamente.

Como lo expresa el vigilante, “compadrito uniformao” nostálgico y gracioso, de la versión escénica que ofrecemos, el nutrido álbum no contiene el país entero, pero sí asoma a un lugar y fecha típicos de nuestra historia ciudadana. La gran aldea se está convirtiendo en urbe por imperio del aluvión inmigratorio, y los conventillos y las esquinas del arrabal aportan seres y ámbitos, no tomados en cuenta hasta entonces, para la creación de la comedia y del sainete porteños. A la vez que va creciendo el tango, con su música tocada a facón y su coreografía con amagos y fintas de duelo criollo.

Fray Mocho se nos marcha muy pronto; no alcanza a cumplir los 45 años. Fallece en Buenos Aires el 23 de agosto de 1903. Por ese entonces ya andan por los teatros de Buenos Aires y Rosario, Nemesio Trejo, Ezequiel Soria, Enrique García Velloso, Nicolás Granada y hasta Florencio Sánchez, entre otros creadores, trasladando a los escenarios el rostro burlesco, sentimental o dramático de esa otra realidad que se está descubriendo e imponiendo, y que es la más genuina por sus hondas raíces populares y su auténtica significación nacional.

Fray Mocho se aleja debiéndonos la comedieta ciudadana o el sainete porteño,

de cuya creación era muy capaz por sensibilidad, humor y destreza expresiva. No pudo ser, pero dejó innumerables páginas dispersas en publicaciones, y algunas más a mano por haber sido reunidas bajo la denominación, ya famosa, de *Cuentos de Fray Mocho*.

No ha sido fácil enhebrar siluetas apenas abocetadas en el trazo fugaz de una instantánea, ni desarrollar o fundir situaciones hartamente breves, pero lo hemos intentado con gran respeto y mucho amor. Quienes participamos en esta apasionante y gratísima experiencia –autor, director, intérpretes, escenógrafo, coreógrafo, técnicos y demás colaboradores- creemos en ella de todo corazón. Ojalá que no nos hayamos equivocado demasiado. No tanto por nosotros, aunque nos dolería, como por nuestro tan admirado Fray Mocho.

> capítulo XXI.
enrique garcía velloso,
~~doctor de la peripecia.~~—————

(En el Salón Dorado del Teatro Nacional Cervantes, Buenos Aires, 12 septiembre 1980, con animación de escenas a cargo de la Comedia Nacional)

Siento que es hermoso, y muy significativo, que la dirección del Teatro Nacional Cervantes se haya preocupado por recordar esta tarde y aquí, a ese hombre polifacético de nuestro teatro que fuera Enrique García Velloso. Ya de manera personal, es muy grato para mí y lo tomo como un honor, que se me invitara a desarrollar y llevar adelante la recordación.

Sé que han adherido a este acto prestigiosas instituciones de la escena nacional, que tanto deben al empeño y la dedicación de Enrique García Velloso. Nombro a la Sociedad General de Autores de la Argentina, Argentores, que en el día de ayer, además de festejar, como lo hace todos los años, el Día del Autor, celebró también los setenta años de aquella primitiva sociedad autoral de la que proviene Argentores, y que se constituyó, precisamente, por el esfuerzo y el tesón de Enrique García Velloso, el 11 de septiembre de 1910, y de la que fuera el primer presidente.

Nombro a la Escuela Nacional de Arte Dramático, que parte del antiguo Conservatorio Nacional de Música y Arte Escénico, que tuviera a Carlos López Buchardo como director y a Enrique García Velloso como vicedirector.

Nombro al Instituto Nacional de Estudios de Teatro y al Museo Nacional de Teatro, ambos organismos oficiales ligados entrañablemente a esta casa, pues fue en ella que empezaron a funcionar y a desarrollarse (y a ella han retornado ahora, felizmente); y aquello que sucedió gracias a la intervención inteligente y tan eficaz de Enrique García Velloso, para que este hermoso teatro Cervantes pasara a manos del Estado. Contó, y se hace necesario puntualizarlo, con el respaldo entusiasta y decisivo de Marcelo T. de Alvear, por entonces presidente de la República. A partir de ese momento pudo convertirse en el Teatro Nacional Cervantes y albergar a la Comedia Argentina, cuya dirección actual ha querido recordar esta tarde a uno de sus padres, pues Enrique García Velloso lo es, en momentos que es más fácil y más elegante hacerse el patricida.

Nombro, por fin, a la Casa del Teatro, por la que tanto bregó Enrique García Velloso, hasta consolidarla, y fue su primer presidente.

El pasado no debe ser, por supuesto, un ancla que inmovilice, ni un lastre muerto que impida avanzar, pero sí es forzoso no olvidarlo para rescatar sus ejemplos y sustancias, porque de allí se viene, no se puede borrar, y lo único permisible, y hasta obligado, es trabajar para superarlo. Creo, con fundamento, que tenemos una escena nacional de ayer y de hoy, con los altibajos y fisuras que nos corresponden como sociedad, y que si actualmente no brilla a más altura no es por culpa del teatro en sí, sino por las dificultades y obstáculos de todo orden que no siempre pueden ser superados para que se produzcan los relevos generacionales correspondientes, en todos los niveles. Sin desechar ni desdeñar, desde luego, los auténticos valores imperantes. Porque todos somos el teatro, nuestro teatro, y él puede dar una de las medidas de lo que somos, de lo que nos pasa: por lo que se hace y por lo que se deja de hacer. Es decir, por realización y por omisión.

Enrique García Velloso integra y participa activamente en nuestro medio escénico durante una larga etapa, y como autor nos deja un testimonio caudaloso y en ocasiones ejemplar. Por eso nos proponemos asomarnos a varias de sus obras. Gracias a la presencia de los artistas estupendos del elenco que hoy compone nuestra Comedia Nacional, y de la colaboración tan simpática como trascendente de alumnos de la Escuela Nacional de Arte Dramático, vamos a poder convocar ante ustedes a algunos de los personajes creados por Enrique García Velloso, que pertenecen a distintas piezas de su repertorio, en verdad fabuloso.

Sorprende y asombra la actividad múltiple, incansable, y el dinamismo de ese hombre menudo y sumamente vivaz que, sin bruscas transiciones, al parecer, alternaba sus cátedras de Literatura y Gramática españolas, con la mesa de redacción periodística y los graciosos tablillos del género chico español, o del zarzuelismo y el sainete porteños.

Vemos a Velloso, como se lo llama cariñosamente, al lado de Ezequiel Soria, incitando y alentando a la escena nativa de los primeros años del siglo; al comienzo con los Podestá del Apolo, con el legendario don Pepe al frente; luego con su hermano Jerónimo, quien, con sus huestes, ocupa el Teatro de la Comedia y desde allí efectúa aportes esenciales. Resulta oportuno señalar que, sobre su escenario hace la entrada triunfal Florencio Sánchez; aparece, y en ello mucho tiene que ver Velloso, el primer gran comediógrafo que tenemos: Gregorio de Laferrère, y se afirma el talento dramático de Roberto J. Payró.

Enrique García Velloso es compañero de periodismo de Florencio Sánchez y mientras llena cuartillas con su letra recta y clara, va asentando sus condiciones excepcionales de creador dramático. Tan excepcionales son que escribe, con la misma facilidad, entremeses, juguetes cómicos, simplemente piezas, por no decidirse tal vez a calificarlas, zarzuelitas criollas, sainetes porteños, dramas y comedias de variada índole –poemáticos, líricos, históricos-, así como tragicomedias, vodeviles, operetas, comedias musicales, etcétera, por si ha quedado olvidada alguna denominación.

Produce 120 obras, 85 de las cuales le pertenecen por entero. Tiene 35 en colaboración con destacados autores de la época, como lo son Ezequiel Soria, José González Castillo, José León Pagano, Carlos Schaeffer Gallo, Agustín Remón, entre otros. Además, adapta a la escena novelas nacionales (*Amalia*, de Mármol; *El casamiento de Laucha*, de Payró), traduce a nuestro idioma a autores extranjeros, desde Wilde a Sardou, desde Feydeau a Bracco, y no debe quedar olvidada, por lo que demuestra una inquietud alerta y permanente, la tarea que cumple como guionista de películas de la primera época muda de nuestro cine, como *Amalia* y *Mariano Moreno y la Revolución de Mayo*, entre otras.

Como asevera su amigo y, asimismo autor notable, Vicente Martínez Cuitiño, la multiforme creación dramática de Enrique García Velloso no podría ser clasificada “con precisión dentro de las escuelas” o estilos. Asegura que “fue capaz de concebir un drama al alba, una comedia al mediodía y un sainete a la noche”, lo que no ponemos en duda, y lo nombra “doctor de la peripecia, por

utilizar como pocos la fórmula fatal del conflicto y manejar con fina habilidad el breviarío estético de lo imprevisto”.

Tal vez como acercamiento a esta tarea valgan los conceptos que sobre su teatro nos facilita el profesor Juan José de Urquiza. “Nuestro autor –expresa-, 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 en que se agitan los héroes y los simples. -Prosigue Urquiza: -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 intrascendente”. Exacto. Esa variedad en torrente es la que lo arrastra y hace que, a pesar de la real importancia de su labor, no sea una figura de mayor relieve aún en nuestra dramática.

García Velloso nace en Rosario de Santa Fe, el 2 de septiembre de 1880; acaban de cumplirse, pues, los 100 años. Es hijo de Juan José García Velloso, de origen español (de la provincia de Albacete), que llega al país con sus títulos flamantes de profesor de Latín, Retórica e Historia de la Literatura Española, otorgados por la Universidad Central de Madrid, y se incorpora de inmediato a la enseñanza media en el Colegio Nacional de Rosario (por eso Enrique es rosarino). Don Juan José, además de catedrático eminente es poeta, periodista y amigo de los intelectuales y hombres públicos más destacados de la época, entre los que se encuentra Joaquín V. González, Rafael Obligado, Calixto Oyuela, Martín Coronado.

La calificada inquietud del padre rebrota en su hijo Enrique con nuevos bríos y en forma más eufórica y vivaz al ir asimilando el pequeño sus enseñanzas y acompañar a su progenitor, tan vinculado, a las tertulias habituales en los salones de ese tiempo y en los camarines de los grandes intérpretes extranjeros (españoles en particular), que actúan en nuestros escenarios.

Entre los recuerdos más remotos que guarda el pequeño Enrique, se encuentra la actuación de una “hermosa rubia de maravilloso perfil judaico” y ojos alucinantes, a la que no entiende nada de lo que dice pero a quien, años después, habrá de admirar mucho más de cerca en un camarín de París, pues la actriz recordada es nada menos que Sara Bernhardt.

A los 15 años debuta como autor y a los 17, ya periodista, redacta el comentario crítico sobre *La niña boba*, de Lope de Vega que en el teatro Odeón de Buenos Aires, presenta la compañía española de María Guerrero y Fernando Díaz de Mendoza.

La iniciación autoral la cumple al estrenar *Chin-Yong*, zarzuelita que escribe en colaboración con Mauricio Nirestein, un condiscípulo del Colegio Nacional de esta Capital Federal. El debut es “sumamente ruidoso”, como lo expresa el propio García Velloso, pues la sala del Teatro de la Comedia se ve abarrotada por los camaradas del Colegio que muestran tal entusiasmo ante la representación, que casi destrozan las instalaciones. Es un éxito muy *sonado*, pero de una sola noche. Presentación y despedida. Enrique no se amilana y reincide dos años después, ya bajo su sola responsabilidad, con otra zarzuelita. Ya está en la senda que no habrá de abandonar.

En 1898 estrena tres piezas: una comedia original, la adaptación en un acto de *Madame Sans Génie*, de Sardou y Moreau y, ya a fines de ese año, un sainete lírico que es el que en verdad nos interesa en esta circunstancia para iniciar las evocaciones.

Vellosito tiene por entonces 18 años y estrena *Gabino el mayoral*, escrita especialmente para que el protagonista, un compadrito porteño cobrador del tranvía a caballos, lo interprete la tiple española Irene Alba, que acaba de obtener un gran suceso animando el Carlos de *La viejecita*, una celebrada zarzuela de ese tiempo.

En 1895, es decir, tres años antes, Nemesio Trejo, nuestro primer gran zarzuelista criollo, ha presentado en *El testamento ológrafo* a Julio, otro compadrito porteño, cochero del tranvía a caballos, que hace su aparición en escena con el látigo en la mano, la corneta anunciadora de su paso y el “fierro para hacer los cambios”. No puede sorprendernos pues, que García Velloso, asiduo concurrente del zarzuelismo tanto hispano como criollo, pero siempre interpretados por artistas españoles, se vea tentado para llevar al escenario un nuevo prototipo porteño, como lo es el mayoral del tranvía.

Gabino el mayoral es una zarzuelita con directa influencia hispana, por la peripecia y el inevitable enredo pasional, pero ya posee tipos y un lenguaje propios que la caracterizan dentro de nuestro sainete lírico.

La trama es de lo más simple, y con una candidez muy al uso: Gabino y Lucía se aman, pero la muchacha es pretendida por Ángel, un hombre rico que, con otra pobre mujer es ya padre de dos criaturas. Gabino va a hacerle saber esa verdad a su amada, pero ésta, muy apenada, llora y sólo puede consolarla.

En la escena intervienen Gabino y Lucía y, al alejarse ésta, aparece Jalomín, amigo de Gabino.

-Escena con Gabino y Lucía. Luego: Gabino y Jalomín.

Se va desarrollando la trama y, en la nueva escena a la que vamos a asistir participan Gabino, Jalomín y Prudencio. Este último está comprometido para ser uno de los testigos de la boda de Lucía con Ángel, aunque le remuerde la conciencia el prestarse a ello.

-Escena con Prudencio.

Está cavilando sobre lo que debe hacer por su amistad con Ángel, a la que se agregan Gabino y Jalomín. La escena se remata con el nuevo encuentro de Gabino y Lucía.

Como intermedio típico del zarzuelismo criollo -heredado del zarzuelismo hispano-, surge el dueto que conforman y entonan Angelina, la sirvienta, y Núñez, el vigilante.

Son dos figuras muy populares de las que habrá de servirse a menudo el colorido Fray Mocho para aderezar sus famosos cuentos, y que luego serán explotados por los saineteros. La música de la pieza pertenece a Eduardo García Lalanne, uno de los pocos compositores criollos, entre tantos españoles del género chico hispano que colaboran con éxito por entonces con nuestros zarzuelistas criollos.

Angelina y el *chafe* Núñez, un “compadrito uniformao”, como dirá el recordado

Fray Mocho, forman un dúo de gran atracción, que felizmente ha quedado grabado en una placa que tiene ya 70 años. Vamos a intentar escucharla. Por el desgaste y deterioro del material, no se alcanza la claridad que es de desear; sin embargo, entiendo que cumple el propósito de dar una idea del zarzuelismo a que me estoy refiriendo, con el doble mérito de que la escenita va a poder escucharse, además, a través del celebrado dúo de los Gobbi, integrado por Flora Gobbi (la primera que grabara *La Morocha*, el tango de Saborido y Villoldo), y su esposo Alfredo Gobbi.

Pido que sean benévolos al escuchar algo cuyos defectos aumentan al procurarse una regrabación. Éste es el famoso dueto de *Gabino el mayoral*.

-*Grabación - Angelina y Núñez.*

Como en toda zarzuelita o sainete de ese tiempo, luego del canto y hasta del baile, si se cuadra, sigue el texto hablado como si tal cosa. Aquí está esa continuación, animada por nuestros intérpretes de esta tarde. Núñez, el *chafé*, *chinetero* incorregible, y Angelina, la sirvienta pizpireta y pícara.

-*Angelina y Núñez.*

Después de diversas alternativas se logra desbaratar el casamiento de Ángel con Lucía y cuando Núñez y Angelina se incorporan, en pleno desenlace de la zarzuelita, se muestran muy confundidos. Se enfrentan con Gabino.

-*En la escena: Gabino y Lucía, con otra gente, cuando aparecen Núñez y Angelina.*

Enrique García Velloso obtiene buen éxito con *Gabino el mayoral*, pero la zarzuelita queda impuesta, de manera definitiva, cuando en 1902 es animada por los Podestá del Apolo y Pablo (Pablo Podestá) toma a su cargo al *chafé* Núñez.

De la tan variada galería de personajes creados por Enrique García Velloso, partiendo de la realidad y de su contorno, son de destacar los que lleva a escena en *En el barrio de las ranas*, drama que la compañía Vittone-Pomar estrena en el Apolo a fines de 1910.

Es el traslado de un medio sórdido, encanallado, miserable.

En el prólogo se explica que se trata de una “crónica de vicio y de delito, de amor y de dolor, de risas y lágrimas, de crueldad e indiferencia”. El autor advierte que estamos entre los hermanos de Gravoche y Juan Miseria. Pide condescendencia en el juicio e invita a los espectadores a entrar en un “infierno que también tiene su cielo”. *En el barrio de las ranas* es el antecedente escénico más primitivo de lo que luego se ha denominado una “villa miseria”, en su sentido más ceñido del vivir en condiciones y entre seres miserables.

En el argumento se advierten dos líneas mayores, que se acercan cuando Raimundo, un artista pintor, atraído por tales personajes, los utiliza como modelos de sus telas y, a la vez, intenta cambiar la mentalidad y la conducta de algunos.

Se plantea un conflicto pasional, y ya los apodos de los personajes pueden ir facilitando datos que nos ubican. Las mujeres se llaman La Ñata, Walkiria (no en recuerdo de una heroína wagneriana, sino de una yegua que corre en el hipódromo); los hombres son conocidos como El Zurdo, El Manco, Melena, Lunfa, Tero, Chaucha, Piojito, etcétera.

El pintor fracasa en su intento de regenerar a ladrones, prostitutas y pillastres

de toda laya. En el tramo final de la obra, tres de esos seres miserables se encuentran en una de las casuchas de lata que conforman el barrio de las ranas. Melena ha sacado de en medio al Zurdo, que era el dueño de La Ñata y él pretende ahora dominar a la muchacha.

-Escena con La Ñata, Melena y Tero. Melena bebe de una botella.

Hemos visto cómo a los 18 años, Velloso arma las escenas zarzueleras de *Gabino el mayoral* y cómo, una década después, es capaz de hundirse en el submundo de los prototipos de las orillas del más bajo suburbio ciudadano, en procura de criaturas con un vivir amargo y un destino dramático.

1911 es el año del tango en París. El triunfo de nuestra música porteña en la Ciudad Luz, con todas sus consecuencias.

No se abre un diario o se ojea una revista sin que se encuentre el registro del suceso que está obteniendo el tango en París, que se repite en otras grandes capitales de Europa, como Londres y Berlín.

Un tango fantasía sumamente particular, como lo veremos bailar luego a Rodolfo Valentino y Natacha Rambova en la película *Los cuatro jinetes del Apocalipsis*.

Este tango se impone tanto en los grandes salones de la sociedad, como en los cabarés de alto, mediano y bajo pelajes.

En 1913 abundan en París las *academias* de tango, en las que offician como maestros no siempre argentinos –pues aparecen villillos de las más variadas partes del orbe– pero que, por lo común, comparten su tarea, o la finalizan, en ciertos casos, como *gigolós* de damas aristocráticas o de posición acomodada. Es por entonces que el poeta francés Jean Richepin no sólo defiende el tango bajo la cúpula de Los Inmortales, ante el estupor y sobresalto de sus colegas académicos, aseverando que nuestra música porteña posee un linaje tan antiguo que parte de la Grecia clásica, sino que hasta anuncia que está escribiendo una obra de teatro que se llamará, precisamente, *Le tangó*.

No puede extrañarnos, pues, que un espíritu tan alerta y al día, como el de Enrique García Velloso se sienta fuertemente atraído por el tema. Tan atraído que, aún sin haber escrito la pieza, se la ofrece a Florencio Parravicini. Éste la acepta con entusiasmo e insiste para que se la entregue de inmediato. Pero Enrique tiene otras cosas que hacer, o le faltan ganas para dedicarse a terminarla y existe una carta angustiosa de Parravicini diciéndole que si no le entrega la obra se verá forzado a clausurar la temporada. Suplica al amigo, repite que está desesperado, pues no tiene otra obra en vista y le recalca que aguarda “*El tango en París* como el pan de cada día”.

El tango en París la estrena Florencio Parravicini, en el Teatro Argentino, a fines de 1913.

El tema gira en torno de un grupo de pícaros de la noche porteña, que resuelve ir a París para explotar, en todos los sentidos, la gran atracción que, particularmente las parisinas, sienten por *le tangó*. Se trata de tres parejas, formadas por Chopin y Rebeca, Rodolfo y Manón, Juan y Margarita. Ángel, un amigo de Juan, lo alerta al enterarse de la aventura, pues lo considera el más ingenuo y el menos comprometido. “Te vas –le señala– con tres mujeres, tres

aventureras de la peor especie; te vas con Chopin, sindicado de contrabandista de alhajas y con Rodolfo, que está prouariado...”

El primer acto de la obra transcurre en Buenos Aires y los otros tres restantes, pues consta de cuatro, se desarrollan en París.

El segundo acto tiene por escenario el Champagne–Tangó, que han inventado los aventureros, y es un cabaré con mesas y pista para bailar especialmente *le tangó*. Todo muy elegante y aparatoso.

El tercer acto se cumple en el departamento de Chopin, en París, y ya se advierte que, apesar de las pillerías, el *negocio* no marcha.

El acto final transcurre en una habitación modestísima del barrio de Montmartre, en donde finalmente Margarita, un ser signado por los *fueyes* – como diría un lunfardo- y hasta por el nombre, habrá de morir como la romántica heroína de Dumas, hijo, y también, como la pobre percantina del tango: recordando “el Buenos Aires que la vio partir”.

La pieza está escrita con la habilidad de que hace gala Velloso en este tipo de creaciones. Vamos a asistir a un par de escenas de ese juego en el que García Velloso se mueve con tanta naturalidad.

En el acto inicial, el grupo se encuentra aún en Buenos Aires, preparándose para el viaje. Primero lo harán los hombres, para estudiar el terreno y armar campamento; luego irán las mujeres.

Es lo proyectado, pero Rebeca sospecha que el propósito es otro –que los hombres quieren deshacerse de ellas para así tener en París el campo libre por más tiempo- y es con Chopin que empieza a arreglar cuentas, y no de manera oral, precisamente.

Por ello el hombre aparece en escena muy contrariado y tapándose un ojo con el pañuelo.

-En escena se encuentra Manón, cuando hace su entrada Chopin, tal como ha sido descripto.

Otra escena, esta vez el tercer acto. Se está en París, en el saloncito del Conde Chopin, como se hace llamar (mientras su mujer es la Condesa Rebeca). El dueño de casa se encuentra solo. Está tomando conciencia de cómo han fracasado todos los negocios que llevara el grupo a París, a pesar de valerse de cualquier canallada. En eso está cuando aparece el marqués de Navacerrada, otro noble español de pacotilla, en quien Chopin todavía confía para salir no sólo del paso, sino también del pozo en que se ha metido.

-En escena Chopin y llega Navacerrada.

En 1916, la compañía Florencio Parravicini–Pablo Podestá–Orfilia Rico, estrena *Mamá Culepina*, que primero se conoce como “pieza” y luego se designa “drama militar”. Consta de tres actos compuestos por estampas con mucho color y fuerza que se refieren a la Conquista del Desierto.

En la obra, como es común en Velloso se observan varias líneas que se desenvuelven de manera paralela y en algún momento se entrecruzan para lograr situaciones más tensas, desde el punto de vista dramático.

Los soldados de un fortín de las inmediaciones de Río Cuarto, comandados por el Capitán Guevara, acaban de retornar trayendo liberadas a varias cautivas tomadas por los indígenas en antiguos o cercanos malones. En las reacciones de algunas mujeres se observan los trazos certeros del autor.

Una de ellas (Carmen Gazcón), por ejemplo, a pesar de todo lo que ha sufrido en la toltería de los indios, quiere retornar, pues allí han quedado sus ocho hijos, de tres indígenas distintos que la fueron tomando por la fuerza, claro, pero que ella los siente profundamente como madre.

Otra (Rosaura), quiere ser del Capitán Guevara que la ha liberado, e insiste en rechazar a su propio esposo (el cabo Barrientos) que se encuentra en el fortín empeñado en dar con su amada. La mujer considera que ya no se siente digna de ese hombre con el que acababa de unirse en casamiento cuando apareció la indiada y la tomó cautiva. Existe, además, la muerte un tanto misteriosa del nombrado capitán Guevara que, por lo que se sabe, se achaca al resquemor del cabo Barrientos.

El suspenso hasta el final que, a pesar de todo, habrá de ser feliz, como lo pronostica la vieja agorera araucana.

Pero entre las líneas de la trama que atrapan el interés del espectador, se mueven con eficacia dos personajes muy pintorescos: la cantinera Culepina, mamá Culepina como se la llama y el ayudante Oyarzábal que, en ocasión del estreno estuvieron a cargo de Orfilia Rico y Florencio Parravicini, respectivamente.

Es de imaginar lo desopilante de algunas situaciones en las que intervienen intérpretes tan diestros y tan queridos por el público.

Al iniciarse la obra vemos a varios milicos en el cepo, castigados por actos de indisciplina, y a Culepina que se acerca a ellos y a uno le da el agua que pide y a otro una pitada de cigarrillo de chala. En este último quehacer se encuentra cuando hace su entrada el ayudante Oyarzábal, buscando a la mujer.

-Escena - Culepina, entra Oyarzábal.

Habría cantidad de escenas para ejemplificar el certero dominio de que da muestras Enrique García Velloso en la creación de obras de los géneros más diversos. Para cerrar esta recordación, se han elegido dos trozos de otra pieza singular del repertorio del autor, *24 horas dictador*, que la misma compañía de *Mamá Culepina* ofrece a los tres meses de ese estreno. El autor lo califica como tragicomedia y la divide en cuatro actos.

Es una pieza con cierto trasfondo histórico, por lo convencional de las situaciones, tramada con entera libertad y gran imaginación, en la que García Velloso se vale de un recurso de estirpe calderoniana (de *La vida es un sueño*), que ya se utiliza en uno de los cuentos de *Las mil y una noches*.

La acción de *24 horas dictador* se desarrolla durante la época de Rosas y aparecen el Ilustre Restaurador y su hija Manuelita (y también el general Paz y De Angelis), en el juego se entremezclan asimismo, con segura habilidad, un tal Juan Méndez (animado por Parravicini, mientras el papel de Rosas está a cargo de Pablo Podestá).

El personaje de Juan Méndez particulariza una obra que, sin el humor del

autor, puede quedar en un simple drama de carácter histórico, más o menos feliz en su relación, pero sin alcanzar el grado de tragicómico propuesto.

Juan Méndez integra el círculo íntimo de los Rosas. Es un viejo amigo de Juan Manuel y de su hija Manuelita pero, a la vez, es un empeinado opositor del régimen que impera. Éste puede ser un dato; otro, que se trata de un bebedor insaciable e incorregible. Rosas tolera las acciones y las palabras agresivas de su amigo, porque lo considera un delirante y un inofensivo, frente a la certeza de su propio poder como gobierno. Hasta que un día se entera de que Juan Méndez ha dicho, muy suelto de cuerpo y alma, que si él fuera “dictador de Buenos Aires nada más que por 24 horas, arreglaba el país en dos patadas”. Rosas lo toma en broma y replica: “¿Qué te parece si lo hiciéramos efectivamente dictador?” Y comienza el tejido de la trama con la que Rosas se ha entusiasmado, pues va a permitirle divertirse un rato, y sin riesgos. Hace llamar a De Angelis y le informa: “Ya tengo el asunto para el sainete que ha de poner fin a la tragedia unitaria. Haremos a mi tocayo y compañero de infancia Juan Méndez, dictador por 24 horas”.

Imparte órdenes para la acción teatral a desarrollarse y como le ocurre al Segismundo de *La vida es un sueño* (aunque en este caso en son de burla), después de una de las tremendas borracheras que le son comunes, el báquico Juan Méndez despierta una mañana en el lecho de Juan Manuel de Rosas y, como marca la acotación: “hundido entre edredones y almohadones confortables”. A su lado, bien adiestrado, se encuentra *su* edecán Centenera. Méndez, aún entre los vahos y entresueños de la bebida, trata de ubicarse y explicarse en dónde se encuentra. No atina a comprender lo que sucede y es entonces que recurre al hombre que se ha cuadrado ante él, y le hace la venia.

-Escena - Juan Méndez, que despierta. A su lado, Centenera.

Juan Méndez es borracho, pero no un tonto, y no llega a convencerse de lo que expresa *su* edecán Centenera.

Sospecha que todo bien puede ser obra de una tremenda tranca, que está facilitando lo que califica como una posible “broma macabra de Rosas”. Ya vestido con el uniforme militar que se le ha preparado, como jefe de la revuelta que ha triunfado, por fin, contra Rosas, se sigue desarrollando el sainete preparado. Velloso maneja los hilos con gran habilidad, y nos damos cuenta cabal de que, si bien Juan Méndez se deja llevar en algún momento por el engaño, existe en él un recelo que lo mantiene alerta y nunca llega a abandonarlo del todo.

Por eso se plantea la situación a la que vamos a asistir de inmediato. La animan los ya conocidos Juan Méndez y su edecán Centenera, a los que seguidamente se incorpora la propia Manuelita quien, siguiendo la farsa se presenta ante el nuevo hombre fuerte del país para pedirle, como amigo, seguridades sobre la vida de su padre. Méndez aún se encuentra como navegando entre dos corrientes contrarias que lo zamarrean, una de superficial y otra profunda: la aparente realidad y la sensación de estar viviendo bajos los efectos de una tremenda *tranca*, como él dice. Reacciona ante lo que entiende absurdo y seguidamente toma sus precauciones.

-Escena - Juan Méndez, Centenera y Manuelita que llega.

Juan Méndez ha ido despejándose, su conciencia va abriéndose paso por entre los residuos de la borrachera y, al ser tan astuto como el propio Rosas, pide él a su vez a Manuelita que logre que su padre firme un salvoconducto para que Juan Méndez y su esposa puedan salir del país cuando lo crean conveniente. Por las dudas... Es aquí donde cabe la referencia al cuento *El durmiente despierto* de *Las mil y una noches*.

En él, Abou-Hassan, a quien el califa Harún-ar-Rashid intenta confundir respecto de su verdadera identidad, muy avisado y agudo, hace que una de las primeras decisiones de su pretendido poder (pues se le quiere hacer creer que él es el califa) sea que se le entregue a una mujer viuda, cuya dirección facilita, una bolsa con mil dinares de oro.

Dicha viuda no es otra que su propia madre, por las dudas...

Desde la fantasía se prepara para cuando deba retornar a la realidad. Que es lo que hace Juan Méndez al sospechar que la tramoya en la que lo envuelve su amigo Juan Manuel de Rosas; también, por las dudas...

24 horas dictador es una de las piezas más ambiciosas, por su desarrollo y significación, y de las mejor logradas además, de la producción de Enrique García Velloso.

Nuestro autor es un viajero infatigable, por nuestro país, por América, por Europa, pero sigue estrenando varias obras por año (en 1921, por ejemplo, presenta diez creaciones, entre sainetes, comedias y operetas), hasta que el 27 de abril de 1939, la compañía de Blanca Podestá ofrece en el Argentino su última producción titulada *El copetín*.

Pero el autor ha fallecido el 27 de enero del año anterior, 1938, a los 57 años, ya por entonces muy cansado y melancólico. Lo que puede parecernos imposible en un ser vital como Enrique García Velloso, pero es que en su vida íntima, familiar, ha recibido dos golpes, casi seguidos, muy duros y profundos, de los que no puede reponerse. El año anterior ha perdido a su esposa y compañera, a escaso tiempo de haber fallecido la única hija. Entonces comprendemos el dolor y el desánimo de don Enrique, y lo justificamos.

Es hora de finalizar esta linda tarde, entrando ya en la noche, que hemos pasado merced a los personajes creados por el ingenio y el talento dramáticos de Enrique García Velloso, y que han asistido puntual y generosamente a la convocatoria.

El conventillo de La Paloma aguarda impaciente a los inquilinos alborotadores y, como muchos se encuentran aquí con nosotros, deben ir a prepararse para que don Alberto Vacarezza no se incomode demasiado.

Muchas gracias a ellos, a estos tan dignos representantes, por capacidad y calidez, de nuestra Comedia Nacional que dirige con lucidez y responsabilidad, Rodolfo Graziano. Me place nombrarlos: Celia Camús, María Comesaña, Carlos Estrada, Roberto Fiore, Santiago Gómez Cou, Natalio Hoxman, Emma Ledo, Mario Labardén, Titina Makantassis, Elbio Nessier, Víctor Ríos, Carlos Román y Perla Santalla, por estricto orden alfabético. Gracias, otra vez. Gracias a Pablo

Asencio, Irene Ferreyra, José Luis Membrives y Claudio Sierra, alumnos sobresalientes de la Escuela Nacional de Arte Dramático, que han participado con entrega y acierto ejemplares. Gracias a Néstor Hugo Rivas, quien ha tenido a su cargo el sabio manejo de estos colaboradores tan inestimables. Muchas gracias, por fin, a todos ustedes que colman este Salón Dorado del Cervantes, y lleve cada uno la certeza de que en la hora transcurrida entre charla y animación hemos podido asomarnos, apenas, a la vida inquieta y fecunda y a la obra fabulosa de un auténtico hombre de teatro. Para mayor satisfacción y regocijo, de nuestro teatro. Por todo lo dicho se ha querido recordar esta tarde en ésta su casa, a Enrique García Velloso, *Vellosito*, de labor incansable en la organización y apoyo de entidades fundamentales de nuestro arte escénico y, como creador dramático, “doctor de la peripecia”. Es todo.

> capítulo XXII.
tres hitos dramáticos de
florencio sánchez

1. Apuntes sobre *La Gringa*

2. *Barranca abajo*, el testimonio más importante del teatro rioplatense

3. *En familia*

- . Salvedad
- . Ciclo excepcional
- . La enfermedad de Florencio
- . Barranca abajo del grupo familiar
- . *En familia*

1. *En revista Aporte, Buenos Aires, noviembre 1953.*
2. *En revista Estudios de Teatro, del Instituto Nacional de Estudios de Teatro, Buenos Aires, noviembre 1970.*
3. *En revista Teatro, del Teatro Municipal General San Martín año 3, N° 8, Buenos Aires, 1982.*

Luego del suceso de *M'hijo el dotor*, estrenada el 13 de Agosto de 1903, Florencio Sánchez anunció que preparaba dos nuevas obras: *Mosquita muerta* y *La gringa*. La primera, seguramente cambió de nombre al quedar terminada, pues con ese título Sánchez no dejó ninguna producción, aunque son varias a las que por el tema o determinado personaje les hubiera quedado bien. Pero es interesante señalar que ya en 1903 Sánchez habla de *La gringa*, obra que escribirá de un tirón al año siguiente, ante la exigencia del empresario a quien se la había prometido y de quien recibiera un adelanto.

La gringa subió a escena el 21 de noviembre de 1904 y produjo cierto alboroto. Público y crítica dividieron sus opiniones al juzgar una obra en la que por momentos resultaba insólito el tono antisentimental con que se abordaba el problema del gaucho. Sin embargo, inquietado por el mismo tema y con un propósito idéntico de crítica social, Roberto J. Payró había escrito un par de años antes *Sobre las ruinas*, drama que estrenó con muy buen éxito el 21 de septiembre de 1904, es decir, dos meses justo antes que *La gringa*. Y esto nos deja un interrogante, aunque de importancia relativa. ¿Conocía Sánchez directa o indirectamente la obra de Payró antes de escribir *La gringa*? La verdad es que ignoramos si *Sobre las ruinas* tuvo alguna influencia –en lo que respecta a la elección del tema y conflicto que planteaba– sobre Sánchez. Indudablemente, *La gringa* fue imaginada antes de que *Sobre las ruinas* llegara a escena, como lo atestiguan las manifestaciones de Sánchez de 1903, pero es bien sabido que Payró leyó la obra en varias ocasiones a sus amigos antes de que fuera estrenada.

Lo más probable es que Sánchez arrancara su obra de la realidad, y partiendo de su propia inquietud y de su propio concepto sobre el tema.

Aunque Mariano G. Bosch se indigna contra ella y asegura que el autor no conoce el campo, pues no se ha movido de nuestra capital, lo cierto es que por lo menos había andado por las provincias de Santa Fe y Entre Ríos. En Rosario, y se sabe bien, fue secretario de redacción de *La República*, diario político que fundara Lisandro de la Torre. Ernesto Herrera, por su parte, que tanto admiraba *La gringa*, dice que cuando Sánchez estrenó *M'hijo el dotor*, "...sus huesos se resentían todavía de los machucones de la última paliza policíaca recibida allá en Entre Ríos, a raíz de uno de sus más vibrantes editoriales revolucionarios".

Resulta así curioso advertir que dos grandes autores de la época se sintieron conmovidos por un mismo problema de gran significación social y realizaron su obra casi simultáneamente. Y si bien cada cual posee su forma de encarar el conflicto y su estilo para expresarlo, en la esencia de su labor coinciden. Ambos captan la transformación que se estaba operando en nuestros campos y el nuevo concepto que empezaba a regir sus tareas, usos, necesidades y costumbres.

Juan Moreira de Gutiérrez lleva al teatro al gaucho perseguido y socialmente desdeñado, que ya estaba en el magistral *Martín Fierro* de Hernández. Era el gaucho que veía cada vez más cercenados sus dominios con el avance del

alambrado. El hombre libre del campo argentino se conchababa como peón en las grandes estancias –constituyendo así el proletariado rural–, o debía vivir escapando constantemente de la justicia para no ir a engrosar la milicia de los fortines del desierto. Hernández, que comprendía el problema que sufría el hijo de la llanura, aconsejó en su libro *Instrucción del estanciero* que no se persiguiese y destruyese al gaucho, sino que se formase con él colonias como las que se organizaban con los colonos extranjeros.

Juan Moreira es la persecución y el abuso que reprocha Hernández. *Calandria*, de Leguizamón escenifica, con una picaresca muy criolla, aunque con excesiva ingenuidad, lo que pedía el autor de *Martín Fierro*. El gaucho dejaba su deambular matrero y se hacía criollo trabajador. *Al campo* de Granada, muestra a su vez, al criollo trabajador transformado en puestero rico.

El tipo gaucho parte de los hombres de a caballo que a principios del siglo XVII se largan al campo en busca de ganado para carnear y sacarle el cuero tan codiciado. Así va llegando a escena –como hombre de a caballo–, en las obras de los distintos autores que abordan el tema. El hombre de nuestra llanura es ganadero por tradición, por oficio y por sentimiento. Sarmiento afirma que la herra es la fiesta del gaucho, como la vendimia es la del agricultor.

El colono agricultor se asoma en *La piedra de escándalo*. El viejo don Lorenzo es el hombre que ha trabajado la tierra, el que dejó grabado con la reja su tesón de colono. Pero aún no existe el conflicto o, mejor dicho, Coronado no lo tiene en cuenta, pues otro es su propósito. La transformación de nuestro campo llega a escena con *Sobre las ruinas* de Payró, y *La gringa* de Sánchez, dos obras de rico contenido de crítica social.

Ya no se trata del gaucho a lo *Juan Moreira*, sino del enfrentamiento de dos formas de sentir y aprovechar la tierra. En ambas se refleja la evolución científica y la intervención de los elementos mecánicos que transtornan el espíritu tradicional campesino. Espíritu que brega por subsistir a través de personajes típicos a quienes, sólo les quedan dos caminos: la muerte o la transformación y adaptación a las nuevas corrientes económicas que imponen el aprovechamiento del campo en todas sus formas y con los medios más eficaces: selección de semillas, trato del ganado, mestizaje de las distintas razas, etcétera.

En *Sobre las ruinas*, Payró capta la evolución de una técnica en el tratamiento de la tierra y el cuidado, de los animales. No existe, particularizado, el enfrentamiento del gaucho con el gringo, aunque sí advertimos cómo una cultura extraña hasta hace muy poco tiempo, va penetrando y dominando a los hombres de nuestro campo. Quien no se deja convencer y dominar, deberá perecer. Así ocurre con don Pedro y su rancho, de *Sobre las ruinas*, arrastrados por la inundación. El viejo gaucho no puede comprender la necesidad de las obras que aconseja, con tanta insistencia, el Ingeniero García. En el drama se habla del “gaucho, elemento inerte y por lo tanto inútil y embarazoso”, pero como simbolizando en su tipo a las viejas costumbres que ya eran una rémora en la marcha ideal de la sociedad a la que, a pesar de todo, pertenecían. Más que el enfrentamiento de lo gaucho y lo gringo,

resalta el conflicto entre dos generaciones, la lucha entre conceptos que se han detenido, y las nuevas ideas. Los conceptos del viejo gaucho quedan finalmente desplazados –arrollados más bien, como lo es él mismo por la corriente impetuosa–, y su hijo, que comparte desde el primer momento las ideas del ingeniero García, se dispondrá a construir sobre las ruinas y, como primera medida, realizará los desagües que las tierras requieren para su seguridad. La vieja estancia se transformará en un establecimiento modelo, mediante la ciencia del ingeniero y los conocimientos de la moderna técnica que posee Martín. Es la evolución en los métodos que tanto indignaba a don Pedro: cuidar caballos a pesebre, toros con aro en el hocico, vacas tamberas, novillos que comen maíz y alfalfa seca, ovejas a galpón. Todo era tan absurdo para su mentalidad, como la esquila con máquina a vapor. Por eso protestaba: “Miren qué gracia cuidar animales d’ese modo, cuando no hay que parar rodeo, ni rondar l’hacienda, ni *campiar*, y se yerra en brete, con el pobre animal *emparedau*...sin correr, ni boliar, ni pialar, ni nada...”. Es la tragedia del gaucho tradicional ante los adelantos que ya imperan en los grandes establecimientos rurales, porque así lo exige la nueva realidad económica. Pero en *Sobre las ruinas* no aparece el enfrentamiento simbólicamente decisivo del gaucho y el colono agricultor, que es lo que Sánchez realiza en *La gringa*.

En *La gringa* se enfrentan el gaucho ya en decadencia, y el colono gringo que se apropia de la tierra para hincar en ella el arado y hacerle brotar el fruto. Sánchez considera que el gaucho es la rémora de una sociedad cada vez más evolucionada, y así lo expresa. Es lo mismo que ya ha dicho Payró en *Sobre las ruinas*, es lo que piensa Juan Pablo Echagüe –por citar sólo nombres relacionados con nuestra escena–, cuando escribe: “No necesitamos en el desierto trovadores semibárbaros, poetas de fogón. No necesitamos esa nobleza consistente en matar hombres, cuchillo a cuchillo, por disputas de pulpería. No necesitamos ese valor que se prueba peleando con la partida. Necesitamos trabajo, población, fuerza civilizadora que conquiste la llanura. ¿Que el gaucho se va? ¿Váyase, enhorabuena!”. Este razonar de Echagüe pareciera una simple glosa del pensamiento de Sánchez. Porque a diferencia del drama de Payró, en donde la confrontación de lo gaucho y lo gringo es circunstancial, en la obra de Sánchez es la raíz que la sustenta y conmueve, aunque en segundo plano aparezca también, el conflicto de dos generaciones que chocan, y que van adquiriendo relieve hasta culminar en el desenlace de la obra.

En la escena VII del primer acto, Próspero, el hijo de don Cantalicio enfrenta a los peones que murmuran de los gringos: “Cállense la boca... Qué saben ustedes... búsqnenme la última gringuita de éstas y verán qué mujer así les sale... que compañera para todo... habituada al trabajo, hecha al rigor de la vida, capaz de cualquier sacrificio por su hombre o por sus hijos... Amalaya nos fuéramos juntando todos los hijos de criollo y de gringo, ¡y verían qué cría!”. Éste era el cuchillo que Sánchez se traía bajo el poncho al imaginar y componer *La gringa*, y como se ve, no lo puede mantener oculto mucho tiempo y, al salir, lo hace cortando.

Don Cantalicio, el viejo gaucho, reniega del hijo y clama contra el gringo que

penetra cada vez más en sus tierras: “Y un día un pedazo, otro día otro, se lo han ido agarrando esos naciones pa’ meter el arao... Una pena amigazo; romper esos campos en que venía así la gramilla ... que era un gusto...”. Aquí se halla el nudo de la cuestión. El viejo gaucho cree que su hijo se le “ha dao vuelta” (no comprende las inquietudes de esa nueva generación campesina que integra Próspero), y sufre por su gramilla, destrozada por el gringo que ha roto sus potreros para sembrar trigo. Sintetizando ese momento histórico al que simbólicamente se refiere Sánchez, podría decirse que era la lucha del trigo contra la gramilla.

En el tercer acto, mientras el gaucho padece y se crispa ante el anuncio de que el ombú de la leyenda de su estirpe gaucha va a ser echado abajo, el gringo exclama: «Un árbol criollo que no sirve ni pa’ leña... y que no sirve más que pa’ que le hagan versitos de Juan Moreira...”. No es por el árbol en sí, sino por todo lo que significa como tradición que Sánchez lo voltea. Claro que a veces exagera al procurar la tipificación de sus símbolos. Así, mientras con don Nicola logra un personaje definido, cabal, con don Cantalicio fabrica una especie de títere, pues en realidad carece de vida propia y sólo sirve de contrafigura del gringo.

El cuarto acto finaliza concretándose la idea de Sánchez que ya fuera anunciada por Próspero con palabras que hemos registrado. Ahora es Horacio, el hijo del gringo que ya es ingeniero, el que dice refiriéndose precisamente a Próspero y a Victoria: “Mire qué linda pareja: hija de gringos puros... hijo de criollos puros... De ahí va a salir la raza fuerte del porvenir...”. Y cuando Próspero afirma que se está “elaborando esa raza”, don Cantalicio, exclama con picardía: “Qué se ha de estar elaborando, zonzo... Ya está...”. Sucede que en Victoria –la gringuita-, palpita ya la síntesis de la raza, pues lleva en sus entrañas un hijo de Próspero, el descendiente del gaucho.

Y el desenlace esperanzado, tan lleno de fe, es interesante además, por el natural desprejuicio con que Sánchez resuelve, una vez más, el problema del amor entre el hombre y la mujer. Ya lo había hecho en *Mhijo el doctor* (Jesusa va a tener un hijo de Julio) y lo repite en *La gringa*.

La gringa es una estampa, de vastas proporciones, iluminada a todo color. Se diría una especie de pintura mural, dentro de la producción tan característica de Sánchez. Por eso, algunos de sus personajes poseen un volumen exagerado y hasta los trazos duros que vemos en las grandes telas de algunos pintores modernos. El autor cargó un poco las tintas de su don Cantalicio para que resaltara el contraste deseado, para que se comprendiera con mayor claridad su idea. Claro que no dejaba de ser un defecto, y los críticos se lo reprocharon en todos los tonos. Se trajo a colación el gaucho de *Sobre las ruinas* y se hizo la comparación. Allí el hombre no era malo sino inconsciente. “El señor Sánchez –dijo Echagüe en la crítica del estreno-, ha marrado el carácter y ha pintado un pillo despreciable en donde debió dibujar una víctima de la ignorancia y del medio”. En realidad, es el punto flojo de la obra que, a pesar de todo, es un hecho impar –por su tono y sentido- en nuestra dramática.

Al iniciar esta nota dijimos que *La gringa* produjo cierto alboroto entre el

público y la crítica, y ahora agregamos que esto ocurrió no sólo en la noche de su estreno. Era un ataque demasiado violento y directo contra cierto costumbrismo de falsa raíz tradicionalista, y no todos podían compartir los juicios de Sánchez ni aceptar su rebeldía.

Así es como mientras Ricardo Rojas afirma que *La gringa* “ha brotado de nuestro suelo, de nuestra historia, de nuestra patria y se engrandece hasta los límites de la patria misma”, Mariano G. Bosch por el contrario, escribe: “Será acaso, no sé, algún problema uruguayo que nada tiene que ver con la Argentina”. Joaquín de Vedia la juzga como “la obra modelo en su género”, y Ernesto Herrera la califica de “maravillosa”. Sánchez estaba contento con *La gringa*. Comprendía que su idea no era bien entendida, pero confiaba que con los años –dentro de cien años, decía-, sería una de las obras representativas de nuestro teatro. Y creemos que no estaba equivocado. A pesar de los defectos, es una de sus mejores producciones. Es fresca, colorida y su desarrollo escénico se halla muy bien equilibrado. No posee, desde luego, la perfección de *Barranca abajo*, ni su aliento recio –que tentados estamos de calificar de clásico-, pero además de sus cualidades escénicas, *La gringa* posee el mérito de ser la única obra verdaderamente optimista de su teatro; ese su teatro de raíz tan amarga. En ella Sánchez canta al amor, al trabajo, a la vida. Su voz entona un futuro que hoy es naturalmente nuestro y que no sólo preveía con su fe de iluminado rebelde, sino que lo expresaba con su gran talento dramático.

2. *Barranca abajo*, el testimonio más importante del teatro rioplatense

A través de los textos dramáticos principales podría seguirse, sin mayor esfuerzo, el desarrollo de la historia viva de los pueblos. Se trata de documentos artísticos que contienen y sustancian un tiempo preciso y un ámbito particularizante. *Barranca abajo* de Florencio Sánchez, es una obra significativa por su alta calidad dramática y la trascendencia de su enfoque social.

Juan Moreira, el folletín de Eduardo Gutiérrez que llegara primero en pantomima al picadero circense (1884), responde a una realidad ya entonada por Hernández en *Martín Fierro*. *Calandria*, posteriormente (1896), capta y transmite la necesaria salida del problema gauchesco según era vislumbrada por los hombres progresistas de la época. Pues si hasta entonces muchos juicios rectores coincidían en la persecución y destrucción del gaucho (al que se ensalzaba como prototipo lírico-romántico, pero no se tenía en cuenta en la evolución social del país), en la égloga de Martiniano Leguizamón se observa el intento de utilizar racionalmente a un ser cuya estampa había pasado a la leyenda, mientras en lo cotidiano agonizaba, como raza o destino, entre las marcas de las bestias y los alambrados que enrejaban la pampa.

Prosiguiendo la línea ideal del teatro que es a la vez historia encontramos; *Al campo*, de Nicolás Granada, en donde el criollo trabajador, se ha convertido en puestero acomodado, dando origen a situaciones de singular atracción teatral, muy utilizadas posteriormente. Es el anuncio escénico de la clase ganadera que, a lo largo de los años, se hará famosa, sobre todo en París, por sus despilfarros. En *Al campo*, la mira se reduce al descubrimiento de la ciudad capital por la familia campesina de don Indalecio; la esposa y la hija específicamente, que son atrapadas entre las redes de quienes explotarán las veleidades y ansias de figuración de las nuevas ricas. Cuando don Indalecio se entera de lo que sucede, corta por lo sano y ordena: "Nosotros, ¡al campo!...". Es decir, retornar a lo que entiende como el lugar que les pertenece. Se plantea, con simple eficacia, el enfrentamiento de campo y ciudad, y si nos detuviésemos a analizar la obra, se advertiría que ofrece datos muy valiosos desde el punto de vista histórico-político, pero estamos desbrozando el camino para llegar, lo más rápidamente posible, al texto elegido como referencia típica.

Luego de *Al campo*, de Granada, otro paso más o más correctamente, otro enfoque del medio rural es *La piedra de escándalo*, de Martín Coronado. Se notan en ella las influencias directas de los dramas españoles del género, es decir, la preponderancia de los conflictos de honra antes que el planteo de problemas campesinos. Sin embargo, y dejando de lado peripecias románticas bien conocidas y empinándose por entre la lírica versificación de Coronado, aparece don Lorenzo, el viejo colono italiano que fuera el primero de la estirpe en clavar la reja del arado que hiciera fecundo el suelo. Se registra así uno de los acontecimientos decisivos que se producen en el campo a partir de la segunda mitad del siglo pasado (la llegada del colono gringo a las tierras del gaucho) y se impone, aunque demasiado esfumada, la figura del sembrador. Hasta entonces había prevalecido,

con una insistencia que guardaba relación con el desenvolvimiento económico del país, la presencia del campesino ganadero. Don Lorenzo es el gringo agricultor que, con su sola presencia, esboza los nuevos temas rurales que luego iremos encontrando en otras obras.

Interesa señalar el enfrentamiento que se produce entre el criollo de origen y frecuentación ganaderos (el gaucho), y el gringo (el agricultor). Ambos tienen formas distintas de sentir y situarse frente a la tierra que recorren y ahondan. El ganadero es de a caballo y reacciona y se encrespa ante el alambre que cerca y traba las distancias; el colono, hombre de a pie, necesita del alambrado, precisamente para salvar sus sembrados de las patas del ganado en libertad. Una de las piezas dramáticas más sobresalientes a este respecto es, sin dudas, *La gringa* de Florencio Sánchez en la cual, el autor, con su decidida posición antigaucha (en lo que el término podía tener de rémora), se burla del viejo criollo Cantalicio y ensalza la vitalidad y el esfuerzo de don Nicola, el colono gringo que no podía entender por qué se respetaba un ombú (“un árbol que no sirve ni pa’ leña”), cuando ése era el lugar ideal para levantar una casa.

Sánchez esquematiza y enfrenta dos concepciones, y si bien su fe en el progreso lo define por don Nicola, importa la síntesis que propone su espíritu rebelde y esperanzado, a través de la unión de Victoria, la hija del colono gringo, con Próspero, el hijo del gaucho que ya sabe manejar máquinas agrícolas.

Otra faz de la agonía del hombre de a caballo con raíces legendarias, lo muestra arrojado de sus campos por papeles que indican el nombre de otro dueño. Tal ocurre en “Barranca abajo”, la tragedia por antonomasia de la campaña rioplatense.

Florencio Sánchez es el primer gran autor teatral que aparece en el Plata y su producción es un acontecimiento dentro de la literatura dramática del continente americano.

Sánchez había nacido en Montevideo el 17 de enero de 1875, pero su actividad se desarrolló en Buenos Aires, a cuyos escenarios llegaron, consagrándolo de inmediato, todas sus creaciones. Vivió muy pocos años, apenas 35, y si bien Büchner murió a los 24 dejando piezas memorables como *Woyzeck* y *La muerte de Dantón*, Pirandello llegó al teatro en la madurez. Claro que no es un problema de edades, sino de talento. Aludimos pues, a la brevedad de una existencia. En menos de una década, Florencio Sánchez produjo una veintena de obras notables entre las que es necesario destacar *Los muertos*, *En familia*, *La gringa* y, de manera muy especial, *Barranca abajo*.

Los muertos es una certera pintura de tipos y ambiente. *En familia* un aguafuerte costumbrista de ubicación en la clase media porteña, magníficamente logrado. Ya nombramos *La gringa*. En lo que concierne a *Barranca abajo*, corresponde una mayor atención.

Barranca abajo es un drama recio y desgarrante. En un primer momento se juegan las peripecias más o menos jocosas, de una comedia de costumbres campesinas; pronto se descubre el trasfondo y aflora la profunda tragedia que perturba a don Zoilo. El tratamiento es realista, pero posee el aliento de los

grandes poetas trágicos. En Zoilo asoma un personaje con entraña calderoniana, en su lucha y desazón por la defensa de su honra. Es además un arquetipo humano con extraordinario vigor. En un momento dado, todo él –cuerpo y alma–, es una llaga enorme. Se enfrenta, entonces, con quienes le han robado las tierras, la honra y aún se burlan. Juan Luis es el aprovechado nuevo dueño; Butiérrez la autoridad que secunda y respalda la injusticia. El viejo Zoilo se desboca, por fin y grita: “Usted sabe que esta casa y este campo fueron míos, que los heredé de mi padre y que habían sido de mis abuelos... ¿no? Un día se les antojó a ustedes que el campo no era mío sino de ustedes, me metieron ese pleito de reivindicación; yo me defendí, las cosas se enredaron como herencia de brasilerero, y cuando me quise acordar, amanecí sin campo, sin vacas ni ovejas ni techo para amparar a los míos. -Y estalla: -No, no me defendí bien; no supe cumplir con mi deber. ¿Sabe lo que debí hacer? Buscar a su padre, a los jueces, a los letrados; juntarlos a todos ustedes, ladrones, y coserles las tripas a puñaladas, pa’ escarmiento de bandoleros y salteadores!”. Y revoleando el talero los echa de lo que todavía es suyo, porque ahí está él para defenderlo: “*Juera*, he dicho”.

Sin embargo, don Zoilo debe abandonar sus tierras y habitar una tapera en el medio del campo para tratar de defender su honra, aunque ya todo sea inútil. Si ña Martiniana es una Celestina de poblado, perfectamente diseñada, Robusta es el segundo personaje del drama por la ternura emocionante de sus rasgos. La jovencita lleva un nombre que no le pertenece, pues está muriendo de tisis y tiene en el corazón un sueño que desborda de su cuerpo maltratado y frágil. Zoilo y Robusta son dos máscaras de una misma tragedia, honda y recia en el viejo gaucho; pura y angustiada en la muchacha. Robusta es el sostén espiritual de Zoilo. Cuando muere, el viejo gaucho se encuentra sin alicientes para seguir luchando. El tercer acto marca el derrumbe definitivo. Al alzarse la cortina el corazón se sobrecoge ante la “cama desarmada asoleándose”, como indica la acotación de Sánchez. Es la cama de Robusta que ha muerto. Nada importa ya para Zoilo y una idea fija ronda su cerebro. Entretanto, silba un aire monótono, lánguido, doliente; algo así como una marcha fúnebre para su moribundo corazón. Dice muy pocas palabras. Perdona a quienes lo han ofendido y maltratado y silba, y bebe agua con la avidez del que tiene ardiendo las entrañas. Aniceto, un mozo que está a su lado porque lo quiere y comprende el tormento en que vive, presente las intenciones del viejo gaucho y procura quitárselas de la cabeza. Zoilo explica: “Yo no me mato por ellos, me mato por mí *mesmo*”. Aniceto le pide serenidad y que se sobreponga: “Todos somos güenos pa’ consolar y pa’ dar consejos -replica y argumenta como para justificar la decisión tomada: -Agarran a un hombre sano, *güeno*... , honrao, trabajador, servicial, lo despojan de todo lo que tiene, de sus bienes amontonaos a fuerza 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, le pierden el respeto, lo manosean, lo pisotean, lo soban, le quitan hasta el apellido... y cuando este *desgraciao*, cuando ese viejo Zoilo, *cansao*, deshecho, inútil pa’ todo, sin una 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 *güena!* ¿*Güena* pa' qué?”. Todo está dicho. Cuando queda otra vez solo vuelve a beber agua y al débil quejido de su silbo. Quiere afirmar el lazo en el palo del mojinete, se le enreda en el nido de un hornero y, luego de forcejear sin lograr voltearlo, se le escapa la última reflexión: “Las cosas de Dios... Se deshace más fácilmente el nido de un hombre que el nido de un pájaro”.

Hemos tenido la enorme satisfacción de dar con los originales de *Barranca abajo*. Mucho habría que decir sobre esos grandes formularios de telégrafo escritos al dorso, encuadrados celosamente por Luis Doello Jurado, gran amigo de Sánchez, que ahora se guardan en la Biblioteca Sarmiento, de Gualeguaychú, Entre Ríos. Los encontramos después de una búsqueda afanosa y feliz, y ello permitió que pudiera editarse la obra (*El drama rural* achette, Buenos Aires, 1959), respetándose el manuscrito y añadiendo el arreglo que hiciera José J. Podestá, autorizado por Sánchez, a partir de la segunda representación.

En la versión inicial, el viejo gaucho era sorprendido por Aniceto cuando iba a suicidarse. Una vez que lograba alejar al muchacho, Zoilo volvía a insistir en su propósito. Un crítico de la época, censuraba: “Inverosímil, el suicidio que se realiza, después de ser frustrado una vez”. Otro, advertía: “La obra debe acabar con una hermosa frase que dice el protagonista: ‘Las cosa de Dios...’. Dicho esto debe subir tranquilamente al banco y antes de echarse la sogá al cuello debe también llegar el telón al suelo”.

Según recuerda José J. Podestá en su libro *Medio siglo de farándula*, fue ante dichos juicios que Sánchez se convenció y permitió que se ajustara el desenlace, y la obra finalizara como lo proponía la última crítica mencionada.

Barranca abajo significó uno de los sucesos más rotundos de nuestro teatro. Se representó 28 veces consecutivas y luego siguió llegando a escena, a intervalos, obteniendo siempre firmes resonancias en el público. Se estrenó en el teatro Apolo, el 26 de abril de 1905, hallándose los principales papeles a cargo de Pablo Podestá (Don Zoilo), Lea Conti (Robusta), José J. Podestá (Aniceto) y Herminia Mancini (*ña* Martiniana).

Florencio Sánchez, “se fue a las estrellas” –al decir de su amigo el poeta Evaristo Carriego-, desde la cama de un hospital de Milán, el 7 de noviembre de 1910. *Barranca abajo* evidencia la robustez de su talento y constituye el testimonio más importante de la dramática rioplatense.

.Salvedad

No existen *varios* Florencio Sánchez, y cabe la salvedad. Desde *Canillita* que se anima en Rosario allá por 1902, hasta *Un buen negocio* el último estreno que se produce el mismo día en Buenos Aires y Montevideo, a mediados de 1909, el teatro de Sánchez destaca una unidad esencial y es de fácil identificación. Empero, en la trayectoria se observan tramos como el de las producciones iniciales - *M'hijo el doctor*, de 1903, hito decisivo-, que definen y califican la autenticidad de su dramática *regional*, y como el que más adelante agrupa los repetidos intentos de *universalización* -*El pasado*, *Nuestros hijos*, *Los derechos de la salud*- en los que el autor se empuja con esfuerzo sobre las posibilidades reales y flaquea ante estructuras y desarrollos ideológicos que responden a propuestas intelectualizadas muy de su tiempo, pero que los tornan ajenos. Del acuciante y breve trayecto - una veintena de piezas en el lapso de ocho años de labor tenaz-, se distingue un ciclo, exactamente enmarcado, en el cual Sánchez da testimonio de su indudable talento dramático al ofrecer tres de las obras fundamentales de su repertorio mayor. Una de ellas es *En familia*.

.Ciclo excepcional

1905 es un año singular para la dramática nativa en general, y excelente para la tarea creadora de Florencio Sánchez en particular. Roberto J. Payró (impuesto un año antes como autor teatral con *Sobre las ruinas*) ofrece *Marco Severi*, drama que contiene un firme alegato sociopolítico referido al momento que se vive, y Gregorio de Laferrère (que apareció la temporada anterior con el éxito de *Jettatore!*) lleva a escena *Locos de verano* vodevil criollo ejemplar. Se conocen asimismo otros textos de autores locales pero, para no extenderse, la lista se limita a los tres que encabezan y representan mejor la denominada "época de oro" de la escena nacional.

En 1905 Sánchez presenta cuatro obras nuevas, tres de ellas de suma importancia. Abre la entrega *Barranca abajo*, la tragedia por antonomasia de los campos rioplatenses. Tras *Mano santa*, sainete con méritos escasos, sube al escenario *En familia*, comedia que documenta el *desbarranco* de un hogar de la clase media porteña de la época. Cierra el año con *Los muertos*, drama violento en el que, a través del protagonista Lisandro -envilecido por la bebida, "un muerto que camina" por faltarle el carácter, según la filosofía que le pertenece-, se expone la desintegración de otro grupo familiar de la clase media ciudadana, muy mal constituido, por cierto. Podría suponerse, en consecuencia, que Sánchez, *célebre* desde el estreno de *M'hijo el doctor*, se halla gozando por entero su consagración. Puede parecerlo pero no es la verdad. Se siente enfermo, muy enfermo.

.La enfermedad de Florencio

Algunos desarreglos e inconsecuencias de su vida de bohemio incorregible – debilidades y entregas momentáneas en una lucha que merece se la considere titánica- se comprenden si se tienen en cuenta la enfermedad que padece y, de manera primordial, que es consciente de la gravedad del mal que no le dará tregua y del que no podrá escapar. Así puede entenderse mejor que ganando tanto dinero –como periodista bien remunerado y autor exitoso-, en 1904 venda a Jerónimo Podestá tres de sus obras por \$879, entre ellas *Canillita* de la que había dicho que no quería desprenderse nunca por una razón sentimental. A fines de ese mismo año –tal vez con los originales de *Barranca abajo* que acaba de concluir- Ezequiel Soria y Enrique García Velloso lo encuentran en un café de Montevideo aguardando a alguien que le facilite el dinero para poder regresar a Buenos Aires, ya que no tiene para sacar el pasaje. En 1905 vende a José J. Podestá por \$2.000 –una fortuna- *Barranca abajo*, y ello le permite alquilar una casita en Banfield, con el propósito de normalizar y asentar su vida inquieta. Casi de inmediato entrega también a don Pepe Podestá los derechos de otras dos obras que se compromete a escribir

–posiblemente *En familia* y *Los muertos*– por \$700 cada una. Lo que no impide que antes de finalizar el año, Florencio se vea obligado a levantar su casita de Banfield, enviar a Catita, su mujer, a Montevideo, para que viva con los Sánchez, y él alquile una habitación en una casa de huéspedes frente al diario *La Nación*, en la que varios de sus amigos asisten a la escritura afiebrada de *Los muertos*. Faltan aún otros datos que confunden pero, en definitiva, nos orientan. Ya en Italia y bien a fines de 1909, Florencio pide a su amigo Minelli que le gire telegráficamente 300 francos, pues debe pagar “antes del sábado la cuenta del hotel”. Salvado del apuro, al parecer, por los comienzos de 1910 recibe del prestigioso actor italiano Giovanni Grasso, que admira su obra, la suma de 3.000 francos por los derechos de *I morti* (*Los muertos*), que proyecta poner en escena.

Ésta pudo ser la ocasión para que Sánchez se serenase y organizase su vida en Europa y se pusiera a trabajar sin premuras de tiempo ni apremios económicos, tal como lo había pensado. Por el contrario, resuelve viajar a Niza y en su permanencia allí de quince días, se gasta hasta el último franco. Al retornar de la aventura, se apresura a escribir a su tío Teófilo M. Sánchez, que vive en Treinta y Tres (Uruguay): “Vende mis obras vendibles, véndeme a mí, busca en la tierra y en el cielo. -Urge: -Es necesario que me hagas un giro de 1.500 francos inmediatamente de recibir la presente, por razones imperiosas de salud, subsistencia y decoro. -Aclara para que no haya dudas:-Te advierto que es el minimun de lo que puedo necesitar y te advierto que nada habria pedido si no fuera que me faltan fuerzas para seguir capeando almuerzos”. El médico le ha indicado reposo absoluto por un mes o mes y medio en un sanatorio de Suiza: “Estoy extenuado –confiesa-, tanto, que tengo miedo de hacer una barbaridad”. Pero ruega: “No digas nada de las noticias que te doy” (a su familia y a Catita especialmente, desde luego).

Esto sucede casi por los momentos finales de una desazón que ha comenzado hace ya seis o siete años. Entre los últimos meses de 1903 y los primeros de 1904, Sánchez es compañero de redacción en el diario *La opinión* (fundado para apoyar la candidatura presidencial de Manuel Quintana), de su amigo y colega Enrique García Velloso. Éste cuenta que, viajando en un coche con Florencio, el ya celebrado autor de *M'hijo el doctor*, empieza a encender un cigarro habano que le han regalado, mientras comenta: “Yo no debería fumar ni beber”. García Velloso se interesa por las razones y Sánchez le confía que, según el análisis que tiene en su poder, está tuberculoso. Ante el sobresalto que nota en el rostro de su amigo, agrega: “No trate de consolarme. ¡Me muero sin remedio!”. La escena ocurre entre fines de 1903 y principios de 1904, y puede ser la única clave válida a nuestra disposición para entender la “prepotencia de trabajo” –como le gustará decir luego a Roberto Arlt–, los profundos desánimos que acorralan a Sánchez de pronto, y esa manera tan suya de dejar que el dinero se le escape de las manos con tal facilidad. Está convencido, sin la menor duda, de que, a pesar de las rebeldías que lo excitan, conmueven y hasta le hacen olvidar la gravedad de su estado, sólo es el agonista muy mal herido de la tragedia que no podrá escribir nunca, porque es la de su propia vida, en carrera acelerada hacia la muerte.

.Barranca abajo del grupo familiar

En Florencio Sánchez se advierte una idea fija que se convierte en constante dramática: la desintegración de ciertos grupos familiares típicos. Ello se presenta en el ámbito campesino –*Barranca abajo* lo ejemplifica con todas las letras–, y en la vida ciudadana. En este terreno lo capta en los estratos bajos y dentro del área más característica de nuestro desarrollo social: la clase media.

Zulma, la sacrificada protagonista de *La pobre gente*, sainete de 1904, habla de cuando su hogar, ya miserable, empezó su *barranca abajo*. Desmoronamiento – físico y moral– que encuentra variaciones a lo largo de la creación del autor. Pronto añade nuevos títulos: *En familia* y *Los muertos*. Mientras en *En familia* aparece un hogar descabezado que marcha hacia la disolución, en *Los muertos* asoman los trozos dispersos de un antiguo núcleo hogareño ya en pleno naufragio.

Barranca abajo denuncia el cerco poderoso del que no podrá escapar “el viejo Zoilo”, individualidad vigorosa a la que vemos crecer, hasta lo arquetípico, entre los rasgos seguros y claros de la pluma de Sánchez. Conviene recordar que Florencio es antigaucho por razones que no podemos exponer ahora. A pesar de ello entona el *réquiem* entrañable y monumental que requiere un ser –el antiguo y respetado vecino don Zoilo Carabajal–, al que se baja de un tirón de los altares de la leyenda gaucha, y se lo veja, estruja y crucifica finalmente, contra los alambres de una pampa en cuyo, desenvolvimiento económico-social no se le tiene en cuenta y, como molesta, se le destruye sin contemplaciones.

En familia, además del acosamiento económico, dibuja el perfil negativo de Jorge, sin defensas sólidas y, por eso, incapaz de reaccionar ante el desastre a que ha llevado a su hogar.

En *Los muertos* se penetra en otra personalidad muy deteriorada –Lisandro– que, como la de Jorge, es consciente de todas sus perversiones y no dispone de las fuerzas necesarias para superarlas. Las diferencias formales, exteriores –pues las tres obras poseen raíces propias que se comunican e intercambian sus jugos nutricios–, son que en tanto el don Zoilo de *Barranca abajo* decide eliminarse porque nadie puede obligarlo a seguir padeciendo lo que considera su impotencia y su deshonra, el Jorge de *En familia* no tiene el valor de ofrecer su suicidio a su hijo, después de la trastada que le ha hecho a sabiendas, para la que no tiene disculpa ni salida. El Lisandro de *Los muertos*, por su parte, ha comprado un revólver, aunque se valdrá de un cuchillo para asesinar al amante de su mujer, al no poder soportar más la provocación y la burla. Se aprecian matices singularizantes en cada caso, pero queda en evidencia la intención de Sánchez de subrayar el poder desquiciador y aniquilante de la injusticia y las actitudes de ciertos individuos que, perturbados por el medio que los deforma y condiciona, se dejan llevar, se inmolan o se cobran con la venganza más accesible y elemental.

.En familia

Los estudiosos de la materia han señalado incitaciones e influencias en textos descollantes de Sánchez. *En familia* es uno de ellos y se suministran antecedentes muy sugestivos, que no se van a retomar aquí porque alejarían del tema y nada agregarían o restarían, por otra parte, a la significación reconocida e indiscutible de la pieza.

En familia se estrena en el teatro Apolo de Buenos Aires el 6 de octubre de 1905, animada por la compañía Podestá Hermanos. En el reparto intervienen Pablo Podestá (Jorge), José J. Podestá (Damián), Herminia Mancini (Mercedes), Pedro Gialdroni (Eduardo), Lea Conti (Delfina), Aída Bozán (Laura), Blanca Vidal (Emilia) y Totón Podestá (Tomasito). Es de resaltar que, a los 30 años de edad, Pablo Podestá (el antiguo trapequista del legendario circo familiar) se hace cargo de los protagonistas de las tres creaciones de Sánchez más importantes de ese año: el Zoilo de *Barranca abajo*, el Jorge de *En familia* y el Lisandro de *Los muertos*.

En Familia es una acuarela dramática –aún dentro del juego de comedia– que muestra a un hogar de clase media porteña de la época. Tema, elementos y clima costumbrista que, años después, servirán a Gregorio de la Ferrère para escribir *Las de Barranco*, producción señera de su teatro. La distinción entre una y otra obra estriba en que Laferrère arma y articula la suya con un humor que llega de su admiración por el vodevil francés, y su doña María es una máscara tragicómica, con cualidades grotescas que se adelanta a la escena de su tiempo. Sánchez, por su parte, enfoca el problema con espíritu mucho más sombrío –procede del realismo teatral europeo que le es contemporáneo y de su frecuentación y afinidades con el verismo italiano– y de allí la falta de una salida posible desde la mentalidad de los personajes que propone.

Dora Corti asevera que *En familia* es una “autopsia de almas”, y el juicio es certero cuando Sánchez deja la exterioridad demostrativa y cala hondo. Lo ponen de relieve

no el ingenuo Damián, ni sus pintorescas hermanitas Emilia y Laura (dos “preciosas ridículas” desubicadas y desbordantes de resentimiento) ni, por supuesto, Tomasito, un pichón de malandra, apenas bocetado que mucho promete. Tampoco interesa demasiado Delfina quien, con su estereotipo no puede pasar del papel que el autor le ha asignado. Las tres figuras sustantivas de la obra son Jorge, que sabe a conciencia cómo es y todo el mal que hace; Mercedes, en la que se adivina una especie de complejo de culpa que se origina, es posible, en no haber podido conducir su hogar ante las carencias de Jorge, su esposo, con el brío y la energía de la doña María de *Las de Barranco* de Laferrère, a pesar de todos los reproches y reservas que correspondan a ésta. El tercer personaje, trazado de manera admirable en su síntesis, es Eduardo. Un abúllico, alguien que queda atrapado en el derrumbe sin atinar a reaccionar –por desilusión y falta de impulsos adecuados-, pero con la inteligencia y la sinceridad suficientes para no equivocarse respecto de las canalladas de que es capaz su padre, y descubrir la congoja y la ternura que desviven y atormentan a su madre. Dice a ésta a poco de echar a andar la trama: “Mirá, aquí sólo hay dos personas dignas de lástima: nosotros. Vos, porque tomás la vida en serio y nadie te lleva el apunte... Yo por esta vocación que tengo para el atorantismo. Porque a mí no me la cuenta el médico; yo no tengo neurastenia ni un corno, sino pereza pura...”.

Jorge debería ser la cabeza lúcida y activa de la familia pero, ante la hecatombe a que la ha conducido, quiere salir del paso recurriendo exclusivamente a los juegos de azar (carreras de caballos, ruleta, baraja) y al pechazo a los escasos amigos o conocidos, aún desprevenidos, que le quedan. Acepta pertenecer a “una clase social perfectamente definida que entre otros muchos inconvenientes tiene el que no se sale más de ella”. La salida podría ser hacia abajo, pero ni él ni los suyos están preparados para ese sacrificio, y no lo aceptarían. Enjuiciado severamente por Damián (*se agarra un pico y a cavar la tierra...*), Jorge responde con la firmeza de quien se ha planteado la cuestión: “*¡Cavar la tierra! Andá vos, que no has tenido una pala en la mano, a ganarte la vida de ese modo. A los tres días te han despedido por inútil. Elegí un trabajo más fácil. ¿Cual diré?. El de changador. El señor don Jorge Acuña, resuelto a vivir decorosamente de ese trabajo, tiene que empezar por llevar a su familia a la pieza más barata de un conventillo. Preguntale a la señora Acuña y a las distinguidas señoritas de Acuña si están dispuestas a cambiar la miseria vergonzosa de esta casa por la pobreza honrada de la habitación de un conventillo, o con quién se quedarían: con el heroico padre changador o con el padre degradado y sinvergüenza que les sostiene el decoro y las apariencias. Preguntales, preguntales.*” Jorge mezcla y confunde decoro y apariencias, pero sabe bien que apenas puede facilitar lo último y en medida muy relativa.

Después de la manifestación tan explícita de Jorge todo puede esperarse de él. El único que no alcanza a considerarlo así, hasta que resulta tarde, es el cándido de Damián, a quien su mujer, y como cierre de la obra, califica tiernamente como ¡pobre Quijote! En realidad se trata de un pobre iluso, en el mejor de los casos, y nada más, pues su comportamiento se halla muy lejos de la hondura y de la significación del héroe cervantino.

Damián es un tipo endeble y cuestionable porque el autor –ser dramático diestro en el manejo de personalidades fuertes y en conflicto- lo utiliza simplemente como contraparte, atendible por la época, pero que no convence en el plano escénico ni, mucho menos, en el fuero más delicado de lo humano. Pues si es duro y reprochable que el padre estafe al hijo que ha confiado en él, no deja de ser tremendo, monstruoso, que en procura de una réplica moralizante el hijo se desafore y, por ese motivo, envíe a su padre a la cárcel.

Lo cierto es que, desde hace 77 años se mantienen con vida y en pie tres personajes sobresalientes de la mejor dramática de Sánchez –Jorge, Mercedes, Eduardo- dando sentido a una obra en la que con aguda intencionalidad crítica, el autor refleja un hogar en crisis de la clase media porteña por los inicios del siglo. No es vano alarde intelectual que Sánchez recuerde, por intermedio de Jorge, el fragmento de la leyenda escrita en lo alto de la entrada del Vestíbulo de los Ignaros (flojos, perezosos), de “El Infierno” de *La Divina Comedia*, de Dante Alighieri. El personaje recita sentencioso: “*Lasciate ogni speranza, voi ch’entrare*”, que se ha traducido como: “*Abandonad toda esperanza, vosotros, que habéis entrado*”. Sánchez alude que es difícil dejar de lado las falsedades y la figuración, una vez que se han adoptado ambas como modos naturales de vida y, por contraste, que es necesario sobreponerse a la molicie física y vencer la pereza moral que insensibilizan y aplastan, para hacer frente con precisión a las peripecias de la vida. Los tonos de la advertencia y del reproche pueden parecernos hoy, con las tintas algo recargadas, pero no debe olvidarse que, además de la traslación que corresponde a un tiempo dado y a un estilo preciso, en ese año de 1905 Florencio Sánchez se encuentra muy satisfecho al comprobar la consolidación de su celebridad como autor dramático, pero siente mucha angustia. Y tiene motivos.

> capítulo XXIII.
carlos mauricio pacheco,
~~un ser dramático~~

(En la sala Gregorio de Laferrère de la Sociedad General de Autores de la Argentina-Argentores-, Buenos Aires, 1976, con la animación de escenas a cargo de notables intérpretes).

Carlos Mauricio Pacheco había nacido en Montevideo, el 1º de diciembre de 1881. Su madre era francesa y su padre, argentino, el coronel riojano Agenor Pacheco, que tenía a su cargo la Secretaría del Comando del Ejército del general Peñaloza, *El Chacho*. El emigrar la familia al Uruguay, por razones políticas, hizo que Carlos Mauricio naciera en la otra banda del Plata. Tenía pocos meses cuando los Pacheco pudieron retornar a Buenos Aires, donde quedaron instalados de forma definitiva.

Carlos Mauricio cursa los estudios primarios en el Colegio francés Loncán y luego es atrapado por el periodismo y el teatro. Podría decirse que ya en el comienzo auna las dos vocaciones de su vida: como periodista de *El País*, diario que se inicia con el siglo, Pachequito –que así se llamaba–, se ocupa de la información teatral.

Por ese entonces, o tal vez un par de años antes, pues la información al respecto es contradictoria, Carlos Mauricio escribe su primera obra teatral, *Blancos y Colorados*, en colaboración con Héctor Bini. Decimos que la iniciación de Pacheco como autor es conflictiva, aunque el dato no interese demasiado, porque mientras por un lado se anota que escribe la primera obra cuando tiene 16 años, que sería alrededor de 1898, por otro se redondea la fecha e indica que data de 1900. Insistimos en que es un detalle sin importancia.

Antes de proseguir queremos señalar que, felizmente, disponemos de trabajos muy interesantes dedicados a Carlos Mauricio Pacheco y la significación de su obra, lo que tal vez haga que sea uno de los autores más y mejor conocidos de su etapa. Queremos recordar artículos periodísticos muy interesantes sobre Pacheco, escritos por Pablo Suero, Edmundo Guibourg y Homero Guglielmini, entre tantos que lo trataron; una rememoración muy cálida de Alberto Vacarezza y, de manera especial, la serie de seis notas que ya hace 25 años le dedicara Jacobo A. de Diego, en *Noticias Gráficas*, y la compilación realizada por Marta Lena Paz para el Fondo Nacional de las Artes, que se editó en 1963, en la entrega nº 14. Esto sin contar infinidad de comentarios y críticas, ubicaciones en antologías (la de Tulio Carella), los estudios específicos sobre el género, es decir, el sainete (de Blas Raúl Gallo, tan importante, y los de escritos en equipo por Susana Marco, Abel Posadas, Marta Speroni y Griselda Vignolo) y, finalmente, los de carácter orgánico referidos a nuestra historia teatral (de Arturo Berenguer Carisomo y Raúl H. Castagnino).

El estudioso a quien le interese penetrar en la obra de Carlos Mauricio Pacheco (y vale la pena aclarar lo de Carlos Mauricio porque, en ocasiones equivocadamente se lo nombra como Carlos María), posee un rico material de referencia, partiendo de su propia obra, por supuesto.

Si bien Pacheco vive desde muy pequeño en Buenos Aires y se asume *porteño*, no olvida su terruño montevideano, y así lo vemos aparecer en la alusión de alguna de sus piezas y hasta ubicándolas y dándoles un título (como *El Cerro*, que se desarrolla en la Villa del Cerro, de Montevideo, y se estrena en 1915 en el teatro Politeama de dicha ciudad). Ocurre que él se siente como el Alarcón de *Los fuertes*,

que se conoce en nuestro teatro Apolo en 1909. Allí, Alarcón respalda a Alberto, que acaba de cantar un estilo: “Este mozo es bueno, es de aquí, es argentino, es criollo como yo”. Aurora se extraña: “Pero usted es oriental...”. Y Alarcón replica con la mayor naturalidad: “Oriental, pero es lo mismo. Todos somos criollos... del Río de la Plata”. Lo que es seguro es que viviendo, amando, padeciendo y triunfando en esta orilla, nunca olvidó la otra, o, mejor dicho, tenía la sensación que una y otra eran apenas partes de una misma patria.

Decíamos que Carlos Mauricio Pacheco se siente atraído, desde muy joven, por el periodismo y el teatro. En lo que se refiere a este último, además de esa primera pieza que escribe cuando aún no tiene 20 años, quiere ser actor. De Diego señala que Pacheco hace su debut teatral animando al protagonista de *Viejo Martín*, una obra francesa traducida por Xavier Santero, y que había sido interpretada, nada menos, que por Ermette Novelli. Habla, también, de su intervención en *Alborada*, de nuestro Enrique García Velloso. Pero no era ése el cauce por el que habría de testimoniar su talento, aunque la atracción por ser actor no la abandonó del todo, puesto que es muy recordada su animación del pintoresco Pelagatti, de *Los disfrazados*, cuando la compañía de Enrique Arellano presenta la obra en Rosario en 1909, y cuyos celebrados monólogos deja, además, grabados en un disco. También es de mencionar, como registro, tal vez, de su frustrada vocación de intérprete, cuando en 1919 se ofrece una función a beneficio de Enrique Arellano con *Cuidado con los ladrones*, de Alberto Novión, y entre los animadores de la obra figuran Alberto Vacarezza, José Antonio Saldías, Rafael José de Rosa y Carlos Mauricio Pacheco quien, según los comentarios, se destacó como cantor muy ocurrente.

Pacheco escribió la letra por lo menos de un par de tangos. *Felicia*, el más recordado, lleva música de Enrique Saborido, el de *La Morocha* y, Vicente Greco le dedica una de sus composiciones que titula, precisamente, *Pachequito*.

Faltaría señalar para tener una imagen cada vez más aproximada de Pacheco que con Enrique García Velloso, Ezequiel Soria y tantos otros camaradas de la época, fue un tenaz defensor de los derechos de autor, en momentos en que los escritores teatrales se veían forzados a malvender las obras a los empresarios.

Pedro E. Pico contaba que cuando estrenó *La polca del espiente*, Pepe Podestá le dijo: “Si dentro de unos días la obra sigue gustando, le doy por ella 50 pesos”. Así puede entenderse la reacción de los autores y su lucha tenaz por imponer la Ley Nacional de Derechos de Autor, que recién se logra en 1911.

Pacheco ya está bregando en 1907 por la formación de la Sociedad de Autores y en 1910 se encuentra, con Enrique García Velloso a la cabeza, entre los fundadores de la entidad autoral que llega hasta nuestros días (luego de cambiar varios nombres), bajo el rótulo de Aregentores. Puede entenderse mejor, con tales antecedentes, lo que José Antonio Saldías señalara en una larga serie de notas que aparecieran en una revista, y luego fueron recogidas en un libro bajo el título *La inolvidable bohemia porteña*. Saldías rememora la lucha de los autores en defensa de sus derechos morales y materiales.

Cuenta una anécdota que, precisamente, se refiere a Pacheco y a ese momento. Pachequito se había visto obligado, por el apremio económico muy común al parecer entre los autores de la época (lo que consideramos no ha cambiado demasiado en la nuestra, a pesar de todo), a vender al empresario *La vida inútil*, una pieza con la que se colmaba la sala todas las noches. Pacheco concurre con otros autores (con Tito Livio Foppa, entre ellos) al Apolo donde se ofrecía, y, ubicado en un palco alto, desde allí interrumpió la representación dirigiéndose al público de viva voz. Explicó que la obra que se estaba viendo le pertenecía y que, por su pobreza –así lo puntualizaba–, se había visto forzado a malvenderla. “Mirad cómo está el teatro hace muchas noches -dijo, y añadió: -Yo no percibo nada de esta entrada y soy el autor. Pepe Podestá, señores (que era el empresario), se niega a aceptar el 10 por ciento que pedimos los autores para darle nuestras obras. En señal de protesta yo pido al público que me acompañe y se marche del teatro”. Saldías señala que “una cerrada ovación rubricó la impresionante arenga, y el público abandonó la sala”. Aclara, al mismo tiempo que, merced a tal lección, Pepe Podestá decidió aceptar los términos de la propuesta autoral.

Conviene acotar, sin embargo, para ubicarnos mejor, que *La vida inútil* se estrenó en el Apolo en junio de 1910, y que tres meses después quedaba fundada la Sociedad de Autores, y a mediados del año siguiente, lograba que la Sociedad de Empresarios y Propietarios de Teatro firmara el convenio sobre derechos de autor.

Esbozados, apenas, algunos rasgos de la personalidad de Carlos Mauricio, con leves alusiones a la etapa autoral que le tocara vivir, procuraremos asomarnos ahora a su creación escénica, destacando su importancia, hasta llegar, finalmente, a la obra que sirve de tema a la charla ilustrada de esta tarde.

En el repertorio de Carlos Mauricio se inscriben alrededor de ochenta producciones de géneros diversos: desde el juguete cómico hasta el drama, pasando por el sainete y la comedia, a través de distintas calificaciones.

La pieza inicial de Pacheco, como ya se ha dicho, es *Blancos y Colorados*, escrita con Héctor Bini, pero su presentación decisiva en la escena nacional se produce en 1906, y de la manera más auspiciosa. Ese año estrena seis piezas. Las dos primeras, escritas en colaboración con Pedro E. Pico, tal vez para ir tomando la mano, pues su compañero venía estrenando, con cierto éxito, desde hacía un lustro. La colaboración se inicia con *Música criolla*, juguete cómico-lírico, con música de Francisco Payá, que se estrena en el Apolo, y le sigue *Compra y venta*, sainete en un acto, con música de Vidal Cibrián, que presenta la Compañía Enrique Queirolo y Atilio Supparo, en el Argentino.

Bajo su sola responsabilidad, seguirá estrenando ese año *El baluarte*, *Los tristes*, *La primera cana*. Hemos salteado *Los disfrazados* que, aunque parezca extraño pertenece a la etapa inicial del autor, porque es la más importante, no sólo de su teatro sino también de toda una etapa de nuestra escena, dentro del género, y la hemos dejado para ser tratada y comentada, debidamente, en la segunda parte de esta charla.

Puesto ya en la brecha de creador teatral, Carlos Mauricio Pacheco, escribe y estrena con una fluidez y una continuidad que aún conociendo el ritmo de la

época, resultan sorprendentes. En 1907, es decir, al año siguiente de su presentación formal, se inscribe en las carteleras con cuatro obras: tres bajo su sola firma y una (*Don Costa y Cía.* en colaboración con el nombrado Pico). En 1908 estrena otras cuatro piezas (una en colaboración, esta vez con Julio Sánchez Gardel: *Los cuenteros*, sainete lírico con música del maestro Cheli). 1909 es un año en verdad excepcional para Pacheco, pues estrena nada menos que nueve piezas, todas bajo su sola responsabilidad, entre las que figuran los sainetes, *La nota roja* y *Paseo de Julio*; la comedia dramática *La espina*; escenas de la inmigración, *Los fuertes*, sainete dramático como *La morisqueta final*, etcétera.

Carlos Mauricio Pacheco sigue estrenando varias piezas por año, en las que por momentos aparece su talento, entre los altibajos que pone en evidencia la reiteración y la premura, hasta conformar un repertorio en el que se destacan la capacidad para trazar personajes, captar conflictos, dentro del medio que les es propio por color y pintoresquismo, y, en su oportunidad, el ahondamiento en individualidades con firmes raíces dramáticas y en seres complejos que nos asoman al grotesco. Ya lo veremos.

Para iniciar esta muestra del teatro de Carlos Mauricio Pacheco, y siempre contando con la colaboración inestimable de los intérpretes amigos, tan estupendos, que nos acompañan esta tarde, hemos elegido un par de escenas de una pieza clave para testimoniar la destreza del autor en el manejo de tipos y tramas extraídos de su contorno. Se trata de *El diablo en el conventillo*, sainete en un acto que Florencio Parravicini ofrece, con buen éxito, en el Teatro Argentino. La acción se cumple en un patio de conventillo y empieza a las tres de la tarde de un día nublado, según marca la acotación del autor, tal vez para ir facilitando al espectador el clima que requiere el juego.

Últimamente, han estado ocurriendo cosas raras, y hasta graves, no sólo en el conventillo, sino también en toda la cuadra.

Misia Tránsito y Ceferino, dos personajes muy curiosos, a quienes no vale la pena presentar, pues lo hacen sus propios parlamentos, van aportando algunas de las circunstancias que traen alborotado al vecindario. Misia Tránsito acerca la primera leñita, en esta oportunidad, y enciende el fuego de la hechicería.

-Escena - Misia Tránsito y Ceferino

Misia Tránsito sospecha que en la casa se ha metido el diablo, y éste no puede ser otro que Quiñones, un tipo de vivillo pintoresco –tal como podría animarlo Florencio Parravicini, ¿se imaginan?-, quien primero se sorprende, cuando otro inquilino lo observa y le pregunta muy temeroso: “Decime, Quiñones: ¿vos te has *mirao* bien la cara?” Y ante la réplica de: “¿Qué tengo?”, la confirmación: “Sos el diablo en pinta”.

Es lo que le faltaba a Quiñones, personaje de picaresca, y decide asumir el papel que se le asigna y explotar la situación como es debido. Y vaya si se presenta la oportunidad. Está metido en sus cavilaciones, no precisamente metafísicas, cuando irrumpe, bien servido en su propia idiotez, Bonifacio, un tipo enclenque, acicalado, que toca la flauta y, quien sin duda, se ha enterado por mentas sobre

los negocios del doctor Fausto. Todo nos hace suponer que la información no le ha llegado directamente por mano de Marlowe o Goethe, sino a través de la picardía de nuestro Estanislao del Campo.

Quiñones se encuentra en plena reflexión, cuando hace su entrada Bonifacio.

– ESCENA –

– QUIÑONES. Al momento, BONIFACIO.

Imaginemos lo desopilante que debe haber sido la escena, a cargo de este Quiñones–Parravicini, jugando con el *miserio ratón* de Bonifacio, glosando el tango.

Pero en realidad, estas situaciones graciosas sirven a Pacheco para equilibrar el verdadero drama que se vive en el conventillo. Un drama vulgar, de repetida letra de tango, pero que se juega en el trasfondo, hasta que éste llega a primer plano y nos enteramos de que el diablo no era el tan temido Quiñones, a pesar de las apariencias, sino una dama celestinesca que había logrado embaucar a Zulema (la muchachita engolosinada), consiguiendo que abandonara el conventillo para ser adiestrada en su nueva condición de *milonguita*. Cuando todos se dan cuenta, ya es demasiado tarde. Una vez más la risa sobre el dolor y el llanto, o a la inversa. Como en la vida.

Al año siguiente, 1916, Pacheco estrena otra pieza que se destaca de entre las seis que se conocen ese año. Se titula *La guardia del auxiliar*. La acción transcurre en una Comisaría, a través de varios cuadros. En uno de ellos se anuncia y bosqueja el tema que siete años después habrá de desarrollar con mayor hondura Armando Discépolo en su grotesco criollo “*Mateo*”.

Ya asoman los principales personajes de la escena: el Chofer y el Cochero de plaza. Entre ellos, el Escribiente de la Comisaría. El Escribiente se dirige al Cochero, luego, el Chofer.

– ESCENA –

– Escribiente – Chofer y Cochero.

El jueves 19 de octubre de ese año 1916, se ofrece a Pachequito un banquete con motivo, según se indica, de cumplir sus bodas de oro con el teatro nacional. Pensamos que a los organizadores se les fue un poco la mano, o por entonces las *bodas* regían por otras medidas, pues Pacheco hacía a penas 10 años (desde 1906) que se había instalado en la escena nacional. Lo curioso es el menú, confeccionado en base a los títulos de sus propias obras, a servirse en *La fonda de la estación*, con boletas para *Las romerías*, *Pan amargo*, sopa de *Veinte años después*. . . de haber sido hecha; gran puchero de *La recova*, tallarines para *Los fuertes*, milanesas de lomo de *El caballo blanco*, duraznos melba de *La quinta de los Reyes*, vino de *La ribera*, *champagne El cabaret*, *Café*. . . *Concert*. . . y licores”. Como final, se colocaba una advertencia: “En *La juerga* no se admiten *Los reos*, *Los tristes* ni *Los disfrazados*, para evitar *La morisqueta final* de *La nota roja*”. Y seguían hilvanando, de manera burlesca, títulos del repertorio de Pacheco. Una humorada muy de la época.

De 1917 data *Barracas*, sainete con música de Francisco Payá, que la compañía Vittone–Pomar estrena en el Teatro Nacional. Entre el tema pasional inevitable

y el alboroto de una huelga ferroviaria que se cumple en la zona de Barracas, aparecen dos prototipos pintados con la maestría que ya es característica del autor. La escena elegida ocurre al aire libre, frente a las mesas de un café, con parroquianos que beben. El Payador (con su guitarra, pues acaba de entonar), está dirigiéndose a su audiencia, procurando sacar algunas monedas.

Seguidamente aparece Rocha, ser conmovido por una irrefrenable vocación salvadora.

-Escena - Payador, luego Rocha

La pieza sigue desarrollando su doble trama –la pasional y la huelguística– hasta que, en un momento dado, se escucha la voz quejumbrosa del payador, que pide auxilio, y a quien muy pronto veremos aparecer, sin la guitarra y hecho una lástima, arrastrado por una sogá que aún lleva al cuello, que tira Rocha que ha surgido primero con un salvavidas puesto, empapado y desgredado, pero feliz por haber podido cumplir su deseo.

-Escena - Rocha y Payador

Otras muchas obras escribirá aún Carlos Mauricio Pacheco, hasta que en 1923 estrena *Ropa vieja*, que es la última que ve llegar a escena, pues fallece el 8 de febrero del año siguiente, 1924, a los 43 años.

Después de su muerte, en 1927, se conoce *Una mujer de mundo*, pieza en tres cuadros que dejara inconclusa y que Mario y Alberto Rada, sus hermanastros, pues eran hijos del segundo matrimonio de su madre, terminaron, aunque nada añadió de mérito al repertorio de Pacheco.

Carlos Mauricio Pacheco, y llegamos a lo más sustancial de su creación dramática, coloca su sello inconfundible y testimonia su talento con *Los disfrazados*, aquel sainete de la etapa inicial, tan importante por varios motivos.

Ya en el comienzo de su labor autoral, Pacheco pone en evidencia su capacidad para lograr un teatro con raíz y expresión populares, pero con jerarquía artística y trascendencia humana. Uno de los personajes, el atormentado don Pietro, anuncia ya, en 1906, el grotesco criollo que habrá de crear y encauzar, casi dos décadas después, don Armando Discépolo.

Por otra parte, *Los disfrazados* tiene el raro mérito de que, en su trama, intervengan y se crucen las líneas mayores que particularizan el sainete porteño: la juguetona y picaresca, de influencia hispana, y la dramática, cuyos testimonios más válidos ofrece, sin duda, Florencio Sánchez, con *Canillita* o *El desalojo*. Es de esta última línea, la dramática, que caracteriza e identifica a nuestro sainete, que habrá de partir esa nueva especie que es el grotesco criollo.

En el juego gracioso se destacan las *máscaras* de los tipos de inmigración (el tano, el gallego, el turco, etcétera); en lo dramático ya aparecen personajes (criollos e inmigrantes), que se debaten en un medio que les es hostil, hasta que los aplasta, de una manera u otra; en lo grotesco descubrimos a seres frustrados o fracasados, en pleno conflicto consigo mismos y que, por lo común, en lo que se refiere a

nuestra especie, llegan de Italia meridional. Las razones trataremos de ahondarlas en el momento oportuno. Además, como ya se ha dicho, con don Pietro apenas asoma el ser grotesco. Quede, pues, por ahora, el esquema que ayude a situarnos frente a una creación singular como lo es *Los disfrazados*.

Algo que merece subrayarse, asimismo, es que la obra se desarrolla a lo largo de un acto, sin ningún corte por cuadros comodines, y durante una tarde de carnaval.

La escena representa el patio de un inquilinato.

Pacheco advierte: “No es un conventillo porteño sucio y complicado. -Añade: -Es un patio donde el autor toma sus apuntes de la vida popular sin necesidad de taparse las narices”.

Cierra el trazo: “Son unos cuantos tipos que en la tarde carnavalesca mueven ante los ruidos cómicos de la calle, el respectivo cascabel interno. El todo entre paredes y con perspectivas de azoteas, por encima de las cuales declina el sol”. Es de señalar que Pacheco se empeña en hacernos llegar una estampa sin forzamientos y lo hace con trazos firmes y colores precisos. Si la obra empieza como una acuarela del costumbrismo típico, y concluye con los claroscuros violentos de un aguafuerte, es porque Pacheco tiene su propia teoría sobre nuestro sainete, y hasta se resiste ser calificado como “sainetero”. No porque desprecie el género que él mismo tanto cultivó, sino porque lo ha visto como él los llama, y porque ha descubierto que su contorno y el de sus personajes o tipos no corresponden, ni uno ni otros, a los vividos y utilizados con tanta gracia y tanta picardía zumbona, por Carlos Arniches o los hermanos Quintero.

Ha descubierto que nuestras mejores piezas dentro del género, poseen ciertos elementos de sainete, pero, y éste es su concepto tan alerta: “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 de lo cómico”.

Conociendo las consideraciones de Carlos Mauricio Pacheco podremos entender mucho mejor sus sainetes, en los que también juegan máscaras graciosas, ya hemos visto algunas, pero sin llegar a cubrir del todo el rostro verdadero de seres en conflicto en los que a él le interesa indagar, y dejar su testimonio.

En *Los disfrazados* asistimos al jugueteo de los enamorados, Rosalía, entre los requerimientos de Hilario, un famoso taita barrial, ahora *amansao* al embutirse el uniforme de *motorman* del Anglo –según dice su pintoresco amigo Malatesta-, y el Gato, un burlesco poeta parroquial; don Andrés aporta el personaje dramático y don Pietro, finalmente, prefigura, de alguna manera, los trasfondos trágicos, cada cual en su respectivo nivel, del Stefano que da nombre al grotesco de Armando Discépolo, y del Carmelo de *He visto a Dios*, de Francisco Defilippis Novoa.

Empecemos a entrar en el patio de conventillo de *Los disfrazados*, en una tardecita de carnaval alborotada por pitos, cornetas y cantos, y cruzada por saltarinas murgas y bulliciosas máscaras.

En escena se encuentran doña Pepa, Malatesta –que según él ha “nacido pa protestarla”, siguiendo la cartilla de un Bakunin elemental-, y quieto en su silla,

fumando la pipa y mirando el humo, don Pietro. Hace su entrada don Andrés.

-Escena - Doña Pepa, Malatesta, don Pietro y don Andrés.

Don Pietro es el hazmerreír del conventillo y, seguramente de toda la barriada, pues el chismerío corre. Todos lo suponen un tonto o un consentido (lo que sería mucho más grave), puesto que permite que a su mujer, Elisa, se la goce, y frente a sus narices, un compadrito llamado Machín.

El único que trata de entender la angustia que padece don Pietro es don Andrés.

Una misma frustración o fracaso semejante, aunque con motivaciones distintas los une, y don Andrés intenta ayudarlo.

-Escena - Don Andrés y Don Pietro.

Mientras don Pietro y don Andrés van a disfrazarse con caretas de risa, en el conventillo se produce el ritual del tango.

Aparecen tres compadres con sus *grelas* y se van presentando al modo típico, impuesto por el zarzuelismo hispano.

COMPADRE 1: Soy el mulato Papilla
bailarín de *bute ysoda*.
Soy el *taquero* más pierna
para un tango quebrador.

.....

COMPADRE 2: A mí me llaman Pie Chico,
y soy de Montevideo,
conmigo se *purriá* minga.
Soy del barrio del Cordón.

.....

COMPADRE 3: Bailando en lo de la Vasca
y en lo de la china Rosa,
he *marcao* las doce en punto
por este corte cantor.

.....

Y cada cual con su compañera, bailan el tango.

Se retiran bailando, las tres parejas.

Y éste es un trozo de la música tanguera del maestro Reynoso.

Ejecución al piano de un tramo del tango que se escucha y se baila en *Los disfrazados*

Luego del *intermezzo* tanguero y, como contraste, reaparece el personaje burlesco de la pieza, que es Pelagatti. Otro ser de inmigración, como don Pietro, pero al que sólo vemos su máscara, esa que casi le destrozan en un encontronazo entre murgas carnavalescas, dejando muy maltrechos sus sueños ingenuos. Se ha disfrazado de Conde y con toda su comparsa ha salido del conventillo para lucirse

y hasta ganar un premio. Era lo común. La de Pelagatti pertenece, como él lo proclama, a La Societá Unione Italo Argentina re San Crestófolo. Iba Pelagatti muy eufórico con su traje, su capa, su sombrero con plumas, su espada, y con el estandarte bien en alto de la agrupación y rodeado por los demás *condes*. Sabían que iban a llamar la atención. Se dirigían a *La Prensa* “*ca tiene lu foco incima re la statua a l’avenida re Mayo*”, donde seguramente serían fotografiados para figurar luego en las páginas dedicadas a la carnestolenda. Eran tan felices. Pero la comparsa no pudo llegar a destino. Por eso vemos volver al pobre Pelagatti con el disfraz destartalado, el estandarte roto y un ojo amoratado. La gente del conventillo se apresura a atenderlo. Alguien le trae un vaso de agua, que bebe con avidez y cuando doña Pepa inquires sobre lo que ha sucedido, Pelagatti explica, entre quejidos, en su pintoresca jerga de frontera:

-Texto - Pelagatti

Pero la risa dura poco en el patio del conventillo. Pasada la escena de Pelagatti, el clima se va enrareciendo, espesando. Machín no sólo va a llevar a Elisa, disfrazada, a un baile de máscaras, sino que hasta se burla de don Pietro, pues lo invita a salir con ellos a divertirse. Es entonces cuando don Pietro no puede contenerse más, enfrenta a su mujer con violencia, interviene Machín y, luego de la cachetada que le da el compadrito, don Pietro se arroja sobre él y cuando la gente logra separar a los que luchan, don Pietro tiene un cuchillo en la mano y Machín queda tendido en el suelo.

El conventillo se convulsiona.

Varios gritan horrorizados: “Lo ha muerto”.

Don Pietro tira el cuchillo con el que ha matado a Machín.

Vuelve a quedar como embelesado. Matatesta se le acerca:

-Escena - Malatesta - Don Pietro - Don Andrés

Y cae el telón sobre esta pieza, en verdad extraordinaria por su calidad y trascendencia, que Carlos Mauricio Pacheco estrenara el 21 de diciembre de 1906, en el teatro Apolo, hace ya más de setenta años y, estamos seguros, no ha perdido su atracción ni su vigencia.

Es una auténtica tragedia popular. No se trata ya de aceptar el destino marcado por los dioses paganos, esencia de la tragedia griega, sino de la rebelión de un ser humano que al arrancarse la máscara que lo contiene, aparece con su verdadero rostro. Y todo ello con los elementos simples de un sainete, pero realizado con la penetración y el talento de Carlos Mauricio Pacheco.

En 1940, Alberto Vacarezza que había escrito con Carlos Mauricio un sainete que titularon *El arroyo Maldonado*, lo recuerda en una nota con agudeza y mucho cariño. Afirma que Pacheco era un estilo dentro de nuestro teatro. Inconfundible en lo que se refiere al sainete. Vacarezza afirma que “el sainete no puede salir de los dominios del pueblo, como la poesía no puede salir de los dominios del alma. - Señala: -El género que asiduamente cultivó puede decirse que hoy (1940) ha

desaparecido casi por completo de nuestros escenarios”. Explica: “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*. Esto lo decía nada menos que Alberto Vacarezza, sin duda un maestro en el género, más allá de las reiteraciones que tanto dañaron su creación. Pero ya lo veremos a su debido tiempo.

Entretanto, sus conceptos sirvan para cerrar esta charla que hemos dedicado a Carlos Mauricio Pacheco y, muy particularmente, a ése su sainete ejemplar, por lo hondo y sustancioso, que es *Los disfrazados*.

Gracias a los intérpretes notables que animaron las escenas esta tarde, y gracias a ustedes por su presencia.

Será hasta el jueves próximo, que nos ocuparemos y veremos vivir a algunos de “Los personajes del drama gauchesco”.

Hasta entonces.

> capítulo XXIV.
la dramática de José González Castillo

- . Figura y personalidad
- . La dramática
- . Drama de tesis
- . Sainetero porteño
- . Poeta del tango
- . Dos obras breves

(prólogo en volumen N° 5, Ediciones Culturales Argentinas, Buenos Aires, 1983)

. Figura y personalidad

Con su corbata voladora y el sombrero de anchas alas, José González Castillo delineaba la imagen de un poeta romántico, en cuyo pecho latía un corazón generoso, justiciero, combativo e infatigable. Vicente Martínez Cuitiño, compañero de luchas y de bohemia, rememora: “Asistía diariamente a Los Inmortales. Llegaba erguido bajo el anchuroso sombrero pleno de fe y con el ardor suficiente para destruir, desde su ideario de rebelión, todas las injusticias del mundo”.

José González Castillo nace en Rosario de Santa Fe, el 25 de enero de 1885. Otro amigo entrañable y camarada de entreveros escénicos y gremiales, José Antonio Saldías, acerca a la niñez traqueteada y a la adolescencia nada fácil del luego dramaturgo con hondas preocupaciones humanas y celebrado sainetero. Siendo muy pequeño queda huérfano de padre y madre, y se siente como perdido en el remolino poderoso que lo golpea y lo arrastra con inusitada violencia. Saldías informa que “el chico González Castillo está en Orán; tiene diez años, hambre y harapos para entonar su orfandad”. Un sacerdote que se conmueve de su desventura lo ampara y lo hace ingresar en el Seminario Católico de Salta. Se comporta como un seminarista ejemplar, pero cerca ya de vestir los hábitos decide abandonar lo que ha descubierto –luego de desazones tremendas, seguramente- que ésa no era su auténtica vocación. En la actitud se advierte la presencia de un ser no sólo razonador y rebelde, sino también, y en qué medida, valeroso y comprometido consigo mismo y ante el medio en el que se ha formado.

Abandona el Seminario Católico salteño que, sin duda, ha marcado en el joven el espíritu misionero, y se orienta y desorienta por entre múltiples quehaceres para sobrevivir y encauzar su existencia, peón, vendedor ambulante, dependiente de almacén, pintor de brocha gorda. Llega al periodismo y esa dedicación lo pone en contacto, allá en su Rosario natal, con Florencio Sánchez quien, por ese tiempo desperdiga sus sueños y contiene sus hambrunas como reportero del diario *La República* de dicha ciudad. Puede asegurarse que con Sánchez González Castillo apuntala y ahonda su pasión por el teatro.

. La dramática

José González Castillo aparece como una individualidad sensible que se plantea frente a las injusticias y los malos tratos a que es sometida la criatura humana. Ser lírico, frecuenta las musas excelsas de Baudelaire, Verlain y Darío y, en unidad sin fracturas, adhiere con entusiasmo a los disconformismos de una época cuya indocilidad se manifiesta en literatura y en arte a través del realismo crítico que procura *el documento* y siempre equivale a la denuncia contra una sociedad a la que se considera egoísta, prepotente y en crisis. La idea, la Lucha, la Rebelión y la Esperanza son algunas de las alegorías -caracterizadas o no pero que, por estirpe, requieren ser escritas con mayúscula- del nuevo *misterio* escénico-social que busca alcances bien precisos.

Así pueden entenderse con certeza y sin despistes, sus afanes en los campos del arte y la cultura en general –funda y alienta la Peña Pachac-Camac, la Universidad

Popular de Boedo- y de manera específica dentro del tema, su condición de autor dramático desenmascarante y, en consecuencia, acusador y polémico.

No ha de extrañar, por consiguiente, que la primera creación teatral se llame *Los rebeldes* y sea animada por aficionados de una entidad obrera. La iniciación oficial en nuestra escena se produce con otro título por demás sugerente, *Del fango*, que firma con el seudónimo de Juan de León y estrena en el Apolo, en 1907, la compañía de José J. Podestá. Siguen llegando al escenario, casi sin interrupciones, piezas como *Luigi* (1908), *La telaraña* (1910), que van abriendo el camino a las ochenta y tantas obras que componen su repertorio. Amigo de Sánchez, González Castillo era su gran admirador y seguía al autor de *Canillita* por la misma vertiente. Claro que Sánchez no se encontraba solo en las incitaciones, y es oportuno añadir al Roberto J. Payró de *Marcos Severi*, comprometido a sí mismo en el batallar por la dignidad, la justicia y la libertad del individuo.

La dramática de González Castillo abarca la mayoría de los géneros, desde el sainete con típica colaboración urbana y arrabalera, hasta el denso drama de tesis; pasando por la *pochade*, el poema dramático, la revista, la zarzuelita criolla, la comedia, el grotesco, etcétera. Sin olvidar el teatro para niños, en el que deja, con *Pirincho, el hijo del bosque*, un cuento delicioso. Sin embargo, González Castillo trasciende en la breve historia de nuestra escena por los dos géneros enunciados en primer término: el drama de tesis y el sainete porteño.

. Drama de tesis

Jean Paul (Juan Pablo Echagüe) asevera que José González Castillo es un autor “capaz de pensar”, suceso a su juicio bastante singular en la dramática nativa de esos días y Alberto P. Cortazzo, por su parte, lo define como “evangelizador moral del teatro”. Son claves que facilitan la tarea de penetración. En *Los invertidos* (1914) enfrenta con valentía crudos aspectos del hermafroditismo; en *El hijo de Agar* (1915) aborda, con referencias bíblicas, el problema de los hijos naturales; en *La mujer de Ulises* (1918) apoya con decisión la ley de divorcio, en pleno debate político y de palpitante actualidad en ese momento; en *El mayor prejuicio* (1918) denuncia las peculiaridades del honor colmado de falsías que descubre rigiendo la sociedad que se vive. En la segunda y en la tercera obras recién nombradas el padre Alberto participa en forma activa y como frontón para el lanzamiento y rebote consecuente de las ideas rebeldes y morales del autor.

Una de las escenas más patéticas y trascendentes por su intencionalidad social se encuentra en el último tramo de *El hijo de Agar*. El doctor Benítez ha puntualizado que “la mujer está sola frente a la sociedad llena de deberes y falta de derechos”. Por eso cuando el padre Alberto reza el Ave María al lado de Agar (mujer que lleva en sus entrañas un hijo condenado por los convencionalismos imperantes y el sacerdote pronuncia con acento levantado y solemne: “Y bendito es el fruro de tu vientre...”, es interrumpido por la protagonista, “transfigurada por la indignación y la pena (y con un grito) mezcla de imprecación y sollozo”, exclama. “¡Mentira! ¡Mentira!”. Y desciende el telón como fin de la obra.

Además de los citados Sánchez y Payró deben tenerse en cuenta las influencias dominantes en la dramática de la época, con el noruego Visen y el sueco Strindberg en primerísimos lugares pero que, en nuestro caso, llegaban por lo común en forma indirecta por medio de los franceses Becque y de Curel; los italianos Bracco y Robetta; el alemán Suderman; los españoles Echegaray y Pérez Galdós, representados sobre los escenarios porteños por notables elencos extranjeros que brindaban, en sus programaciones, lo más avanzado y al día del nuevo teatro europeo.

. Sainetero porteño

Tras los primeros intentos como creador teatral, González Castillo se encuentra viviendo en Chile. Allí se entera del concurso de sainetes líricos que organiza la empresa del teatro Apolo capitalino, y envía *La serenata*. Con música de José Carriero, el libro se ofrece a comienzos de 1911 y obtiene el más alto galardón del certamen. El segundo premio se le otorga a *El caburé* de Roberto Lino Cayol.

Dentro de especie tan rica en zumos y reflejos populares, González Castillo había estrenado ya otras *petipiezas*—y las seguiría escribiendo— que respondían a dos líneas mayores que se observan entre nosotros: una, la que provenía del sainete y del género chico hispanos -juguetona, pícara, ocurrente, con ejemplos señeros en *Entre bueyes no hay cornadas*, de nuestro González Castillo; *Fumadas*, de Enrique Buttaró y *Mientráiga*, de Payró—; la otra, de contenido decididamente dramático. Con reflejos de dolor y situaciones de miseria, como lo testimonian *Canillita* y *El desalojo*, ambas de Sánchez.

José González Castillo ha vivido la etapa teatral que explica su obra y resultan valiosísimas las equivalencias que descubre y señala entre el sainete porteño y el zarzuelismo y el género chico peninsulares. Anota: “El chulo es 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*”. Como lo indicara Cejador, “el sainete es obra de arte de los maestros y cosa baladí en los adocenados”. Nada más exacto. Por eso el sainete como género, tan manoseado y bastardeado entre nosotros durante una larga etapa, queda siempre a salvo gracias a los autores capaces de lograr la atracción popular imprescindible sin dañar los niveles requeridos. José González Castillo es, sin el menor reparo, uno de estos autores y lo atestigua con *petipiezas* como la ya citada *Entre bueyes no hay cornadas*, a la que ahora cabe agregar *El retrato del pibe*.

. Poeta de tango

Corresponde el apartado, referido a la creación poética en 2 por 4 de González Castillo porque, como lo establece el buen conocedor y agudo Horacio Ferrer, el creador de *La serenata*, como otros autores de letras de tango de la época, pertenece a la “nutrida proporción de letristas procedentes del sainete”. En su concepto, el aporte “involucró, en esencia, una actitud graciosa frente al paisaje, a la situación

o al tipo propio del Buenos Aires popuklar”. Lo ponen en evidencia composiciones de nuestro autor como *¿Qué has hecho de mi cariño?*, *Sobre el pucho*, *Griseta*, *Aquella cantina de la ribera*, entre títulos que se hicieron prontamente populares; pero ninguna tiene el detalle casi minucioso del sainete típico como *Organito de la tarde*, que lleva música de su hijo Cátulo Castillo. Es la acuareleta con esfumaduras grisáceas de un nostálgico atardecer del arrabal desgranado en estrofas de Carriego. Y si el tema y desarrollo de *Organito de la tarde* componen una especie de sainete musicado con cadencias de tango, en *El retrato del pibe* pueden regustarse (coviene recordar que data de 1908), las letras que habrán de repetirse a partir del suceso logrado por *Mi noche triste*, de Pascual Contursi y Samuel Castriota que, a pesar de ser la primera partitura tanguera que canta en público y graba Carlos Gardel (ambas novedades en 1917), inicia la popularidad –respaldada de inmediato por las versiones estupendas del Zorzal del Abasto– cuando la actriz Manolita Poli entona sus versos en el primer cuadro de *Los dientes del perro*, sainete de González Castillo y Alberto T. Weisbach. Que estrena a fines de abril de 1918.

. Dos obras breves

En la presente edición figuran dos piezas muy representativas, cada una en su tono, de José González Castillo: *El retrato del pibe* y *Cómo se hace un drama*.

El retrato del pibe es calificada por el autor como un “entremés orillero en verso”. Consta de un acto y con los dos únicos personajes a cargo de Lucrecia Borda y Enrique Muiño, sube al escenario del teatro Argentino el 9 de noviembre de 1908. Una de las curiosidades que presenta la obra consiste en que no sólo los parlamentos se hallan en verso, como se anuncia, pues la ubicación de la escena y los detalles de la pareja prototípica que interviene en la trama se encuentran también versificados. Al lector va a serle fácil y grato comprobarlo al cocluir estas pñáginas, pero me tienta adelantarle, para su gusto, la marcación del decorado. Se pide: “Bulín bastante *mistongo*, aunque de aspecto sencillo, de un modesto conventillo en el barrio del Mondongo”. Y con trazos de caricatura burlesca, se va dando entrada a los protagonistas *rantifusos* de una historieta sentimental de futura explotación tanguera. Sobresalen la verba lunfarda y los giros de un malhablar propios del medio y las máscaras. La mujer (Juana), harta de mantener a un vago y soportar la *mishiadura*, prepara la *linyera* y se dispone a iniciar el *espiente* por foro, en momentos en que irrumpe Garabito (compadre de milonga suburbana). Hasta entonces, los ataques de *bronquitis* que aquejaban a la *percantina*, el *bacán a la gurda* los trataba con enérgicas fricciones del contundente *ungüento étala* (de elaboración casera, a base de talero), pero en esta circunstancia el susodicho encuentra a la fulana con el espíritu encabritado y el ánimo resuelto a dejarlo *en banda*. Aunque, cuando parece que ya está todo definido, el *esracho* del pibe, que mira a ambos desde el retrato de marras, hará que se altere el desenlace. Sucede de manera no demasiado sorpresiva, por cierto, pues estamos ante un *juguete* candoroso y ocurrente, “un modelo de gracia”, al decir del severo Samuel Eichelbaum.

Cómo se hace un drama insinúa otra faz de la dramática más seria y cavilosa de José González Castillo. El tema busca trascendencia al proponerse dos niveles que confluyen con destreza en una misma situación teatral. A diferencia de *El retrato del pibe*, el lenguaje de esta pieza es cuidadoso, correcto hasta lo atildado, al utilizarse con naturalidad el “tú” que de cualquier manera acartona, aunque no llega a molestar. Es un brochazo de comedietas amable, elegante y aleccionador. Valiéndose de cuatro personajes que pertenecen al quehacer teatral – La Actriz, El Actor, El Autor y El Crítico-, González Castillo escarba en un conflicto amoroso que se mezcla hábilmente con esquemas propios de un ensayo escénico. El Autor –en la ficción- sostiene que “el teatro es la vida en sus mejores cuartos de hora. Es decir –aclara- síntesis, armonía, progresión”. El Actor, aludiendo al papel del marido engañado que debe interpretar en la obra en estudio –y que repite trozos del que padece en su vida privada-, defiende su tesis: “El que mata a su mujer en tal caso –expresa-, premeditadamente o no (al comprobar el engaño) es tan asesino y tan responsable como el que asalta en una calle, de noche y a traición... No se mata de *improntus*. Hay siempre un proceso cerebral previo”. En el remate de la pieza se confunden por un momento los dos niveles propuestos: realidad e interpretación. El Autor descubre, en actitud supuestamente equívoca a La Actriz (que es su mujer) y al Actor, y éste, reconociendo la culpa, entrega al ofendido su revólver para que se cobre la ofensa. El Autor encañona al Actor con el arma, pero titubea y no se decide a apretar el gatillo. La Actriz y El Actor echan a reír entonces y confiesan que todo ha sido un simple juego teatral. El Autor, muy desconcertado aún, inquiriere al Actor: “Pero dígame... ¿Y si lo hubiese matado?”. A lo que el intérprete replica, sujeto a un subtexto que le pertenece por entero: “No podría... porque el revólver no tiene balas”. Explica en su mortificación: “Lo llevo así... para no matarla a Elvira si la encuentro”. Elvira es su mujer, que lo ha dejado, y tanto le duele. *Cómo se hace un drama* se conoce en el Odeón de nuestra ciudad, el 17 de junio de 1921. animada por la Compañía Argentina de Dramas y Comedias Camila Quiroga.

En resumen: *El retrato del pibe* y *Cómo se hace un drama* son dos obritas menores, tal vez, ante la producción más ambiciosa de González Castillo, pero muy significativas dentro de su teatro breve más popular.

José González Castillo falleció serenamente, mientras dormía, el 22 de octubre de 1937, en la Capital Federal. Tenía 52 años.

> capítulo XXV.
dos actrices notables y
dos actores sobresalientes

- 1. Milagros de la Vega**
- 2. Ildo Pirovano**
- 3. Enrique Muño**
- 4. Elías Alippi**

1. *En Semanario teatral del aire, radio Municipal, Buenos Aires, 23 junio 1979*
2. *En Semanario teatral del aire, radio Municipal, Buenos Aires, 22 agosto 1981*
3. *En Centro Cultural General San Martín, Buenos Aires, 24 mayo 1976*
4. *En Sociedad Argentina de Actores, Buenos Aires, 3 mayo 1967*

Ilustración: *Milagros de la Vega*

El martes de la semana que finaliza vivimos un acontecimiento sumamente emotivo y grato, al rendirse un nuevo homenaje –siempre merecido–, a esa señora de nuestra escena que es Milagros de la Vega. Un público numeroso y entusiasta colmó la sala del teatro Presidente Alvear y ofreció una vez más su cariño y su aplauso sostenido, a la creadora de la inolvidable madre Natividad, de *Un guapo del 900*, de Samuel Eichelbaum, de la estremecedora Linda de *La muerte de un viajante*, de Arthur Miller, y de tantas otras criaturas encarnadas con sangre y arte a lo largo de una tarea ejemplar por sus niveles y alcances.

Para presentar *En aguas del recuerdo*, libro de memorias de esa tan querida actriz y maestra de nuestro teatro que es Milagros de la Vega, ediciones Corregidor organizó un panel, integrado por destacadas personalidades de nuestro medio escénico, que ofreciera el homenaje. Milagros se vio así rodeada por Iris Marga, Tina Helba, Alfredo Alcón, Roberto Tálice, Jorge Rivera López, Emilio A. Stevanovich, Julio Ardiles Gray y de su público. Si Emilio, haciendo alusión al día siguiente, 20 de junio, dijo que esa tarde celebrando a una bandera de la escena argentina, Jorge Rivera López advirtió sobre las reservas que sentía al decir algo, pues temía repetirse, lo que no fue óbice para que le hiciera llegar, con profunda espontaneidad, el reconocimiento y la admiración que sienten por ella todos los artistas argentinos. Alfredo Alcón leyó una página entrañable, dicha con gran ternura; Iris Marga subrayó la amistad de tantos años que la unen a Milagros; Roberto Tálice rememoró sus repetidos encuentros por las esquinas de los teatros de Latinoamérica, hasta alcanzar la esquina de esa tarde en el Presidente Alvear, y Luis Diego Pedreira repitió la anécdota que pone en evidencia la responsabilidad artística y la entereza de Milagros y, ya como dueño de casa, anunció que una de las cuatro calles de la planta de camarines del Presidente Alvear, lleva el nombre señero de Milagros de la Vega. Julio Ardiles Gray, por su parte, expuso el goce que había sentido al trasladar al papel las grabaciones que efectuaba habitualmente con Milagros y hoy componen sus memorias. Tina Helba leyó con justeza un capítulo del libro que se presentaba. Alicia Berdaxagar recitó, muy emocionada, un poema de Amado Nervo, y Dora Prince interpretó, con dominio cabal, tres de los poemas que integran su espectáculo dedicado a Alfonsina Storni. Finalmente, Manuel Pampín, presidente y director de ediciones Corregidor, que publicara el libro *En aguas del recuerdo*, de Milagros, ofreció a la autora una medalla, especialmente realizada, con la que quería testimoniar el reconocimiento a una dedicación que enaltece a la escena nacional.

El público, fervoroso, aplaudió a los participantes del homenaje y, en dos ocasiones, al comenzar y al finalizar el acto, lo hizo de pie y largamente, ovacionando a Milagros.

En resumen, el martes 19 gozamos de un acontecimiento sumamente grato y emotivo, al rendirse a esa señora de nuestra escena que todo lo merece, por su dignidad, por su calidad artística, por su condición de maestra en sensibilidad y

conducta, que es Milagros de la Vega, a la que desde este SEMANARIO TEATRAL DEL AIRE, que tanto se honra teniéndola como madrina –desde hace hoy, justamente, 18 años-, lo decimos también una vez más, pues nos place repetirlo: Gracias, Milagros, por su existencia ejemplar, por su hermosa labor, por el puñado de emociones palpitantes de su vida que, siempre generosa, nos entrega ahora con su libro *En aguas del recuerdo*.

2. Ilde Pirovano

Era menuda y toda ella daba una sensación de fragilidad colmada de candor y de ternura. Parecía una delicada figurita de porcelana. Había nacido en Italia, el 9 de septiembre de 1899. Estaba por cumplir, pues, dentro de pocos días, los 82 años. No pudo llegar. Sus padres eran actores y, lógicamente, debuta muy joven como actriz. Apenas pasa los veinte años y ya integra en Montevideo una compañía muy celebrada por entonces: la de Ángela Tesada y Enrique Arellano. Pero todos la conocemos desde algo antes, por una fotografía que ha dado muchas vueltas y la muestran junto a un mozo, gordo más que robusto, que le da un beso en la frente, mientras ella sostiene un mate en la mano. El mozo gordo más que robusto, es Carlos Gardel, allí por 1916 que es cuando se filma, según la adaptación y dirección de Francisco Defilippis Novoa, *Flor de durazno*, la novela de Hugo Wast. Ella es Ilde Pirovano. Ya incorporada definitivamente a nuestra escena, actúa al lado de artistas de la talla de Luisa Vehil, Iris Marga, Milagros de la Vega, Francisco Petrone, y tantos más. Entre sus trabajos más notables se recuerdan la Sonia de *Crimen y castigo*, sobre la novela de Dostoievsky; la Ofelia de *Hamlet*, de Shakespeare, y sus intervenciones en *Mayá*, del francés Simón Gantillon y *La cruz de los caminos*, del uruguayo Justo Zavala Muñiz.

Hace unos tres años, en el Salón Dorado del Teatro Nacional Cervantes se rindió un merecido homenaje a Milagros de la Vega, y el acto sirvió también como despedida oficial de esta extraordinaria actriz, según sus propias palabras que tanto emocionaron. Al finalizar la reunión, Ilde Pirovano se acerca a saludar a su amiga Milagros y, en el efusivo abrazo que quieren darse y recibir al mismo tiempo, casi pierden el equilibrio y caen al suelo. Fue conmovedor.

Ilde Pirovano era la esposa de ese maestro de todos nosotros, en sabiduría, en teatro y en conducta, que fuera Orestes Caviglia. Siempre la veíamos a su vera, ella tan pequeñita al lado de tamaño hombre, y de la pareja trascendía un halo de encanto. Cuando se le fue y se nos fue don Orestes, atrapado por el maravilloso cielo tucumano, ella se sintió muy sola sin esa compañía con la que, desde muy jovencita, había ido tomada de la mano por el mundo, pasando momentos ásperos, difíciles, pero también muy felices, claro, y siempre retomando sueños y largando piolín para que subieran cada vez más alto.

Doña Ilde se hallaba en el Tucumán de la dicha y el llanto (que así lo fue para ella), y de pronto se sintió que no le quedaban más fuerzas para seguir andando sola, y se fue en busca del compañero que había perdido hacía ya demasiado tiempo. Porque doña Ilde era como esa estrellita pequeña que, en lo alto del cielo acompaña constantemente y sin desmayos, a ese astro de primera magnitud al que llamamos Sirio. Vicente Martínez Cuitiño tiene una obra que titula, precisamente, *La compañera de Sirio*, y no sabemos por qué extraña asociación de ideas nos viene ahora a la memoria. ¡O sí lo sabemos?

Ilde Pirovano falleció el 15 de agosto en Tucumán y, después de un largo trayecto, descansa ahora en el Panteón de los Actores de nuestra Chacarita. Estuvimos allí el lunes pasado, cuando llegó, y nos dio mucha tristeza. Porque dejábamos a doña Ilde dormidita ya para siempre, porque no veríamos más sus ojitos ingenuos y su sonrisa cálida y, porque la gente de su teatro, de nuestro teatro, que la acompañaba por última vez en esa mañana, podía contarse con los dedos de una mano y dos de la otra. Nadie más. Muy triste. Y, también, porque nadie la despidió. Sólo unas pocas palabras. Tal vez: “Adiós, doña Ilde: gracias por su pasión y por su ternura. Descanse, ya sin miedos, tomada otra vez de la mano de don Orestes”. No, no es por mera fórmula, sino por algo mucho más que hondo, entrañable, que tiene que ver con el reconocimiento hacia alguien que se lo merece, y debe sernos forzoso decirlo desde nuestra tan olvidada condición humana.

3. Enrique Muíño

Enrique Muíño no es para mí un simple tema a desarrollar brevemente ante ustedes. Además de significar uno de los hitos singulares de nuestra escena con mayor jerarquía dentro de lo popular, es un trozo de mi propia pasión por el teatro argentino.

Entre los años 1926 y 1928 me asomé por primera vez a la escena nacional. No sé bien cómo fue. Pudo ser culpa de un gran amigo que coleccionaba libretos de *La escena*. Empecé así a leer piezas de teatro nacional, mientras que por los veinte centavos que abonábamos a cambio de un cartoncito de color que oficiaba de humilde contraseña *claquera*, entrábamos en el paraíso de los teatros. De los teatros que en ese momento atraían nuestra atención y que, por lo común, eran los que ofrecían los populares espectáculos por secciones.

Llegué, pues, a la escena nacional, conducido por el sainete o la comedieta asainetada, y por el grotesco criollo. Entretanto, iba tomando contacto con la dramática de mayor envergadura. Entre *El cabo Rivero*, de Vacarezza y *La muchachada de a bordo*, de Manuel Romero, me sobrecogía la angustia tremenda de Stéfano, de Armando Discépolo, animado magistralmente por Luis Arata, e

iba descubriendo las implicancias de nuestro teatro moderno a través de obras como *María la tonta*, de Francisco Defilippis Novoa. Pero en el principio estuvo la pieza breve directa, el sainete, y, como representante señero, un binomio, para mí indiscutible e irremplazable, compuesto por Enrique Muiño y Elías Alippi.

Ya atrapado por la magia subyugante del teatro, llegarían luego otras experiencias que estimo fundamentales: las batallantes cooperativas con otras miras artísticas, que ocupaban algunas salas céntricas durante las temporadas veraniegas y, después, a partir de los años '30, la tan importante escena libre.

Creo en una dramática popular sana y con jerarquía y, por ello, pienso que tanto daño le han hecho a nuestro teatro los *bodristas de oficio*, al decir de Carlos Mauricio Pacheco, como quienes lo sublimizan e intelectualizan hasta la desconexión que luego lamentan. Pero es otro tema.

Voy a ocuparme, muy rápidamente, de Enrique Muiño, que este es el motivo, aunque en verdad no sé cómo haré para desprenderme del *Flaco* Alippi.

Enrique Muiño había nacido el 5 de septiembre de 1881, en una casa de nuestro porteño barrio de San Cristóbal. A los doce años y con un elemental tercer grado cumplido, tuvo que echarse a la calle porque su padre no podía comprarle zapatos y sin ellos no le dejaban entrar en la escuela. Por aquellos años era un pequeño vagabundo. Vendía diarios, revistas y pescado. Un pan y varios camarones podían llegar a ser su comida diaria. Por las noches alquilaba un camastro por 20 centavos. Ya por entonces sentía cierta atracción por el teatro y, con la consabida entrada de *claque* asistía, desde la altura, a los melodramas que se representaban en el teatro Onrubia, que se hallaba situado en la esquina de las calles San José y Victoria (hoy Hipólito Yrigoyen). Una noche llegó la policía al albergue en el que el pibe Muiño alquilaba el camastro y se lo llevó, acusándolo de *menor de edad*. Lo entregó al padre y éste, procurando darle un rumbo que lo sometiera con cierto rigor, lo hizo entrar en la Armada Nacional como grumete. Allí permaneció siete años, que Muiño recordó siempre con emoción y cariño, pues le permitieron conocer otros países, y dar la vuelta al mundo con la Fragata Sarmiento en su tercer viaje de instrucción. Cuando a los 21 años pidió la baja de la Armada, tenía el cargo de condestable y había obtenido el primer premio en unas maniobras de tiro, realizadas durante la presidencia de Julio A. Roca, por haber hecho blanco con su cañón, pues ya era cabo de cañón, a trece mil metros de distancia.

Confesó que la armada pudo contener durante tanto tiempo su pasión por el teatro porque se le permitía organizar espectáculos a bordo. Era adaptador de piezas, actor y director. Como, lógicamente, no disponían de elementos femeninos y sus compañeros no podían vestirse con ropas de mujer, pues las ordenanzas lo prohibían, Muiño solucionaba el problema colocando sobre los uniformes marineros, leyendas que ilustraban al espectador: YO SOY LUCÍA, YO SOY LA NOVIA, YO SOY LULÚ, etcétera. Según lo comentaba risueño, causaban más gracia los carteles que los propios intérpretes que los portaban.

No resulta extraño, entonces, que, al dejar la Armada, dirigiera sus pasos al teatro. Ezequiel Soria lo llevó ante Jerónimo Podestá, que se hallaba con su

elenco en el teatro Rivadavia (que luego se llamaría Goldoni, Moderno y, en la actualidad se conoce como Liceo), y el 3 de enero de 1902, lo recordaba bien, el joven Muiño apareció en escena, perdido entre un grupo de figurantes, pero teniendo la sensación de que toda la platea estaba pendiente de su actuación.

Muiño sentía un gran reconocimiento por Ezequiel Soria, verdadero pionero entre los maestros de nuestro teatro, en los más diversos niveles, como autor, director, orientador, animador incansable, consejero y hasta casi maestrillo de primeras letras no sólo de los Podestá, sino también de muchos otros intérpretes de aquella etapa. Soria insistió para que Muiño completase su instrucción de actor. Convino entonces con Mariano P. Aroza que le pagaría treinta pesos mensuales, pero como el pichón de actor no tenía en verdad de dónde sacarlos, el consecuente maestro y amigo le dio sus clases en forma gratuita durante cuatro años. Siempre que podía, Muiño nombraba en los reportajes a su tan querido maestro Aroza.

Época de sueños, de grandes esperanzas, pero también de duro sacrificio. Don Jerónimo Podestá tuvo a Muiño durante siete meses sin cobrar un centavo. Muiño aclaraba presuroso que esto no iba en desmedro de don Jerónimo, a quien tanto debía, pues era un signo de los tiempos y de la profesión teatral. Lo cierto es que de esos siete meses sin paga, nuestro actor durmió seis sobre uno de los bancos de la placita Lorea, que aún se encuentra frente al teatro Liceo. Muchos años después, ya artista famoso y rico, contaba que cada vez que pasaba con su auto por el lugar, buscaba el sitio de su dormitorio al aire libre de antaño y se quitaba el sombrero. Seguramente para saludar al tan querido sueño de su juventud. “Puedo asegurar –decía-, que hoy, a pesar de mi auto y de mi nombre y de mi abrigo de pieles, no vacilaría en volver de nuevo al mismo banco, a condición de que me devolvieran los 21 años que yo tenía entonces”. Y don Enrique, pues ya lo era, habrá entornado los ojos pequeños y habrá callado un momento, para sofrenar la lágrima que se empeña en quebrar su voz.

A los siete meses, Muiño cobró su primer sueldo de actor: cinco pesos por semana. Fue el comienzo de su carrera profesional. Permaneció varios años con Jerónimo Podestá, luego intervino en otros elencos, de Pepe Podestá, de Florencio Parravicini. Cuando en 1914 se separó de este último actor, ganaba mil setecientos pesos mensuales, que ya era un sueldo apreciable.

En 1916 se reencontró con otro soñador y apasionado del teatro, con el cual había actuado en distintos conjuntos. Se llamaba Elías Alippi. Ambos integraban un elenco que se había formado para actuar en el Teatro Nuevo, que se hallaba en Corrientes 1528, en donde ahora se levanta el fabuloso Teatro Municipal General San Martín. Fue una temporada memorable. Duró una sola noche. Como lo expresara Alippi: “debut y despedida fueron simultáneos”. Un verdadero récord.

Ya por entonces el Flaco no soportaba ser contratado por nadie. Muiño explicaba con un guiño pícaro: “Alippi se había propuesto emanciparse y yo, como se dice en los velorios... le acompañaba en el sentimiento”. Se unieron y así nació el rubro más querido de su época, sin la menor duda, y con mayores inquietudes de nuestra escena popular. Había otros, claro: Vittone– Pomar,

Olinda Bozán–Paquito Bustos, César y Pepe Ratti, Arata–Simari–Franco, Leopoldo y Tomás Simari.

El comienzo no resultó fácil. “Hubo meses para nosotros –rememora Alippi-, en el que el mate era un manjar y el cigarrillo un lujo”. El primer triunfo lo obtuvieron cuando, estrenada *Las víboras*, pieza inicial de Rodolfo González Pacheco, dicha obra mereció el premio que otorgaba ese año, 1916, la Asociación de la Crítica. Muiño, muchas veces se sentía consustanciado, en su acendrado criollismo, rebelde y decido con el Evangelista de *Las víboras*. El viejo gaucho, acorralado por la civilización que no lo tenía en cuenta, maltratado y, por ello, en abierta reacción, se encrespaba y gritaba: “Sí, muchachos, sí; los alambres son las rejas de la pampa”. Y agregaba desde el corazón libertario siempre en llamas del autor y con la adhesión fervorosa del intérprete: “Es sobre ello que se quiebra el destino de los gauchos. Meta fierro a los alambres”.

Muiño recordaba con orgullo, el éxito que lograra con los compadritos que le había tocado animar. Nombraba los compuestos en *Canillita*, de Sánchez, y *Locos de verano*, de Laferrère, pero le agradaba remarcar las características del Gaspar Núñez, de *Marco Severi*, de Roberto J. Payró. Como el autor lo quería tipográfico de profesión, Muiño, siempre cuidadoso en el estudio de sus personajes, lo fue a buscar por los talleres, hasta hallarlo, finalmente, en la imprenta del diario La Nación. Convivió con él varias mañanas, observando sus menores gestos, sin darse a conocer y sin que fuera reconocido. El estreno, en su bien amado teatro Rivadavia de la placita Lorea, el 18 de julio de 1905, fue un suceso memorable y, según lo señalaba Muiño con satisfacción, el crítico Freixas le había dedicado “dos líneas en su crónica”.

El compadrito y el gaucho son dos caracterizaciones sustanciales y definitorias de la personalidad artística de Enrique Muiño. Se identificaba plenamente con el espíritu gaucho, como bandera de coraje y libertad, y se empeñaba en reivindicar al compadrito porque, lo sostenía, era un mozo trabajador y no un gandul como quería vérselo.

El rubro Muiño–Alippi cumplió con entusiasmo su primera etapa y en 1922 se embarcó para España. Se presentó en la Zarzuela, de Madrid, con *La borrachera del tango*, de Alippi y Schaefer Gallo, y *El último gaucho*, de Vacarezza, y resultó un sorprendente acontecimiento artístico–popular. España fue un paso consagradorio y, alguien que no conociera nuestro medio, hubiera podido pensar que definitivo. Sin embargo, poco significó al retornar el elenco a la patria, por eso encontramos a Muiño y a Alippi como titubeando, hasta entregarse, ellos también, a los espectadores revisteriles que colmaron nuestras salas a raíz de la visita que nos hiciera, precisamente en 1922, la Compañía francesa de Madame Rasimi.

No siempre existió armonía plena en el binomio, y así llegaron hasta la separación. Entonces cada uno siguió por su lado, para después volver fatalmente a unirse. De cualquier manera, la labor más representativa la cumplieron juntos y así han pasado a la historia de nuestro teatro, hasta hacerse difícil deslindar la trayectoria personal de cada uno. Quiero recordar, sin embargo, algunas de las interpretaciones sobresalientes de Enrique Muiño: El payo Martínez, de *Los dientes*

del perro, de Weisbach y González Castillo; el cabo Rivero, de la pieza del mismo nombre de Vacarezza; el Ernesto de *La casa grande*, de Bugliot y De Rosa; el Salomón Lefonejo, de *Pan criollo*, de César Tiempo; el don Olegario, de *M'hijo el doctor*, y el don Zoilo, de *Barranca abajo*, ambas de Sánchez; el ya nombrado Evangelista, de *Las víboras*, de González Pacheco; el Juan, de *Sobre las ruinas*, y el también nombrado Gaspar Núñez, de *Marco Severi*, de Payró. La lista sería muy larga, pero necesito señalar, muy particularmente, los matices tan hondos y naturales con que conformaba el Ernesto de *Así es la vida*, de Malfatti y de las Llanderas. Si sus topetazos con Alberto, el *hombre derecho* (creado magníficamente por el *Flaco* Alippi) poseían un juego escénico admirable, el final del segundo acto, con aquello de: “Va a haber que achicar la mesa”, era un trozo antológico de interpretación escénica.

Muiño era un artista intuitivo, y le placía remarcarlo. Observador agudo, ahondaba en sus personajes hasta encontrarles la cara, el gesto, la voz que correspondían a cada cual. No copiaba simplemente la realidad. Ésta pasaba caudalosa, fresca y espontánea, a través de su arte. Sostenía que “él tiene que venir de la calle y tamizarse en el escenario”. Ésta puede ser una de las claves para entender sus preferencias y su estilo de interpretar. Pues Enrique Muiño, poseía un estilo que le era propio, conformado en la búsqueda permanente de un arte que tuviera las características esenciales del pueblo que integraba y por el que se sentía rodeado a la vez.

Enrique Muiño fue un artista cabal de nuestra dramática popular de mayor nivel, pero su capacidad y sensibilidad singulares sobresalieron, asimismo, en la radiotelefonía y en interpretaciones memorables de nuestro mejor cine, conducido, en la mayoría de los casos, por el talento de Lucas Demare. Además, desde muy joven demostró inclinación por la poesía y el relato –escrito o no, pues era un cuentista nato-, y sintió una gran vocación por la plástica. No voy a referirme a ninguno de estos aspectos de su tan rica personalidad, pero sí deseo, ya en el tramo final, recordar una anécdota. Allá por 1901, al dejar la Armada, quiso ingresar en la Academia Nacional de Pintura, y quedó sumamente amargado cuando se le comunicó que debía rendir previamente primer año del Colegio Nacional. Él, que apenas había podido oficializar un tercer grado... Muiño contaba que se le sublevó la sangre joven y rebelde, ante lo que consideraba una injusticia, y envió una carta iracunda a la Dirección de la Academia en la que, entre otras cosas, decía: “No tengo primer año, pero soy ‘cabo de cañón’ de la heroica Armada Argentina, y eso vale mucho más que un primer año”.

Muiño fue capaz de pelear duramente por lo que amaba, en un medio hostil que, desde muy pequeño, no dejó de presionarlo de diversas maneras en procura de frustrar y aniquilar sus más altos sueños. Por la tenacidad de su carácter y la vigorosidad de su arte jugoso de pueblo, su nombre permanece, a lo largo de medio siglo, como uno de los puntales más representativos de nuestra dramática nativa.

El gran camarada Alippi se había ido, después de susurrarle al oído: “Che, Muiño, qué acto más largo es éste”, y él quedó aún en escena, solo, jugando

ansiosamente sus papeles, hasta el último telón definitivo. Fue el 24 de mayo de 1956, hace hoy exactamente dos décadas.

Sé que esto es, apenas, el intento de esbozar con algunos trazos rápidos – como las circunstancias lo exigen-, la honda significación que Enrique Muiño tiene para nuestro teatro con raigambre y resonancias más populares y válidas, y rendirle el homenaje que merece. Más aún, lo reitero, cuando siento que tanto su apasionada labor de artista íntegro, como la del *Flaco* Alippi –el otro inolvidable-, están en las entrañas más vivas y firmes de mi propia pasión por el teatro argentino.

4. Elías Alippi

Es para mí un honor que se me haya invitado para iniciar el ciclo, recordatorio y valorativo, que ha preparado para este año la Asociación Argentina de Actores. Me parece oportuno y justiciero que en este punto de partida nos asomemos a la labor, magistral en los más diversos aspectos de nuestra dramática, de Elías Alippi. Es verdad, que hoy, 3 de mayo, se cumple el primer cuarto de siglo de su salida definitiva por foro en este continuo actuar –no siempre ceñidos al papel- que es la vida. Aquella vez, 3 de mayo de 1942, Alippi no pudo resistirse al director de la gran escena, que no daba la cara, ni imponerse al colega ocasional para que, en plena representación episódica, fuese el contrincante el que cayera, pero no él, a pesar de haber sido así marcado. Aludo a una confidencia del propio Alippi. “Recuerdo ay! –decía- hace ya muchísimas noches, una compañía representaba *Don Juan Tenorio* y la continuación con el título de *El nuevo Tenorio*, en total 14 actos, con los agravantes del prólogo, epílogo y apoteosis”. Alippi era uno de los comparsas. “En uno de los tantos actos recuerdo –puntualizaba-, se simulaba un abordaje. Yo era uno de los atacantes y debía morir en el combate, según la indicación previa del director”. Pero el pichón de comediante no estaba de acuerdo con el desenlace que se le había asignado a su personaje. Así fue que, ya en el momento de la acción y ante la resistencia que encontraba el adversario para vencerlo, éste le decía furioso: “Tirate, che”. “No, tirate vos”, replicaba Alippi por lo bajo. “No –insistía el otro-, vos tenés que hacer de muerto”. No pudieron ponerse de acuerdo y finalizaron trezados de verdad, pero sin que nuestro actor aceptara darse por vencido. Lástima que, en la escena definitiva que debió jugar aquel no tan lejano 3 de mayo, no hubiese podido repetir la rebeldía. No había escapatoria. Aún más, rodeado por sus amigos de tantos sueños, es decir de Enrique Muiño, Francisco Petrone, Sebastián Chiola y Nicolás Fregues –para nombrar sólo a quienes ahora están en nuestro recuerdo, junto al extraordinario Pablo Podestá-, hizo inclinar la cabeza al camarada de tantos años, para que escuchara su queja: “¡Che, Muiño, qué acto tan largo es éste!”. Sabía que esa vez no podía

resistirse y que él era quien debía caer, sin escape, sobre el escenario. Pues todo es escenario para el actor, aunque se muera en el más angustiante olvido, como le ocurriera a Trinidad Guevara, o sobre las tablas del antiguo Teatro de la Comedia, de la calle Carlos Pellegrini, como le sucedió a Abelardo Lastra. “Hasta para subsistir –decía Pierre Fresnay-, los comediantes son los únicos hombres que siguen jugando”. Que saben respetar las “leyes de juego”, animando papeles que contienen y expresan todas las gamas del ser humano. En obras retozonas y breves, como un entremés de Quiñones de Bevante o un sainete de Ramón de la Cruz, y con actos largos, como el del desenlace que ya sentía llegar Alippi, tal vez porque hasta su fino oído había llegado –antes que a nadie- la chicharra del traspunte que anunciaba la caída inminente de ese telón final que él esperaba y lo desesperaba, a la vez, porque no habría de alzarse más para permitir al actor asomarse a recoger los aplausos del público. Lo cierto es que la escenografía argentina, en pie desde la platea hasta los antiguos, lo está aplaudiendo con su corazón a través del testimonio de su presencia imborrable. Por eso, más allá de la fecha, que es algo circunstancial y que apenas puede servir de precipitante, lo que importa para mí y me place destacarlo, es ver que esta querida Asociación Argentina de Actores se ocupa de sus pares en los más variados aspectos societarios pero, también, se preocupa por quienes, antes que ellos, estuvieron dignificando la brecha con ejemplos y experiencias, siempre válidos, y hasta dejándonos jirones de sus propias vidas. Es necesario que los comediantes de hoy –veteranos o nuevos- recuerden y reconozcan a sus padres y maestros. Es fácil negar el pasado, pero no siempre el que niega es capaz de superarlo. Creemos –a veces de buena fe, pero por desconocimiento, otras por egoísmo- que todo nace con nosotros, cuando, en realidad, somos nosotros los que nacemos. Como seres humanos vamos creciendo, conformando y aportando las novedades de nuestro propio mundo, mientras nuestros padres, tal vez decaen; pero no podemos olvidar, no debemos olvidar, que es por ellos que *somos*. Tómese como una simple imagen. Hay quienes desaparecen, luego de una labor empeñosa y brillante, de avanzada (en ocasiones), pero como no se han tenido noticias de esa tarea, se desmerecen o subestiman los méritos como enjuiciamiento general de un medio y de una circunstancia. Elías Alippi es uno de los grandes padres de la escena contemporánea argentina, como lo son, también, a quienes he recordado rodeándolo en el momento final, y lo son los Podestá, Francisco Ducasse, Orfilia Rico, Angelina Pagano, Elsa O’Connor, Camila Quiroga, Miguel Faust Rocha, Roberto Casaux y tantos otros que extenderían demasiado la lista, y consideramos claves para entender los distintos tramos de la etapa del teatro nacional que llega hasta nuestros días.

Hoy, felizmente, después de terca lucha, se va acostumbrando a los jóvenes al teatro –particularmente a nuestro teatro- desde la escuela secundaria. Es logro muy parcial todavía, desde luego, y sumamente limitado, pero ya se le van proporcionando datos y acercándolo a un ámbito en donde se encontrará con personajes y escenas de los cuales ya tiene noticias. Luego vendrá el gusto propio y la particular selección de valores. Yo, y soy una excepción, por supuesto, descubrí el teatro desde el propio teatro. Atraído y atrapado por su magia, primero elemental,

luego con mayores exigencias. Recuerdo la calle Corrientes angosta y los tranvías Lacroze que como lo dijera César Tiempo en un poema, “iban hilvanando con un hilo verde, sus esquinas”. Conocí todos sus teatros, desde ese fervor sin dinero que es la *claque*. Los de Corrientes, los de Sarmiento, Cangallo, Carlos Pellegrini, en fin, todos y, no por cierto por simple complejo de elevación, desde las gradas más altas. Los cartones contraseña de colores costaban por entonces una simple moneda, que no era fácil obtener en la medida de mi deseo. Y vi actuar, de esa manera, a José Gómez, Angelina Pagano, Elsa O’Connor, Enrique De Rosas, Camila Quiroga, Roberto Casaux, Eva Franco, a rubros como Arata–Simari–Franco, Singerman–Fregues–Olarra, a las compañías en cooperativa que podían montar su inquietud sólo en el verano teatral de Buenos Aires. Hay muchos nombres más, por supuesto, pero existe particularmente en mi recuerdo una visión que no se borra y si se adormece, brota mítica y cálida ante la primera incitación. Esa visión es una cartelera que siempre iba encabezada por dos nombres entrañables: Muiño–Alippi. Sé cómo se encontraron, cómo se separaron circunstancialmente, cómo volvieron a unirse. Pero para mí, y a pesar de las fichas que se empeñan en demostrarme la actuación de cada uno en distinta sala, se mantiene inquebrante el rubro que diera pasión, continuidad y brillantez a nuestra escena más popular.

Me resulta difícil desarticular esa visión que perdura, pero ya lo hice en otra circunstancia para ocuparme de Enrique Muiño y habré de esforzarme para hacer lo propio con Elías Alippi. Claro que, como ocurrió que hablando de Muiño a cada momento asomaba Alippi, no será raro que hablando de Alippi haga su aparición Muiño, pues se encuentra entre cajas y dispuesto para responder a la primera llamada. Comprendo que cada uno tiene su propia medida y que sus personalidades no se confunden, sólo que, en mis recuerdos permanecen unidos por la manera exacta en que se correspondían y complementaban.

Alippi, sé que se llamaba Isaías, pero él había elegido el nombre de Elías, que posee idénticas resonancias bíblicas, y así habré de nombrarlo. Elías Alippi, había nacido en Buenos Aires el 20 de enero de 1883. Le atraía el dibujo, que era una manera de ir trasladando y animando seres y cosas. Una fuerza natural que encontrara raíces en su niñez lo empujó hacia el teatro. Se estaba en la etapa de afirmación de nuestra escena. El teatro, por entonces, se llamaba los Podestá, así, en familia, aunque ya existiesen separaciones; Ezequiel Soria, Enrique García Velloso, Lea Conti, Martín Coronado, Nicolás Granada, y ese año sería decisivo mediante Sánchez, con *M’hijo el doctor*, Laferrère con *Jettatore*, y Payró con *Sobre las ruinas*. Era el año 1903.

Elías Alippi había hecho teatro en su casa con otros muchachos, es decir en el taller de talabartería que tenía su padre. Elegía las obras, repartía los papeles y era el protagonista y el director indiscutido del espectáculo. “No podía ser de otra manera –rememoraba Alippi-. Yo era el hijo del dueño del local. ¡No faltaba más!”. Las razones, como pueden apreciarse, eran fundamentales.

Hacia 1903, Alippi, que contaba con 20 años desbordantes y graciosos, era uno de los primeros bailarines de tango de esa época. César Tiempo recoge esta sabrosa

confesión de Alippi: “Si habré inventado pasos y habré recibido aplausos de la *mersa* en la vía pública y en los peringundines”. Recuerdo su rostro afinado, anguloso y serio, aún detrás de su sonrisa con mucho de sobradora, por estar más allá; tengo presente su estampa, algo menuda pero flexible, señorial, y no me cuesta ningún trabajo imaginarlo haciendo arabescos sobre adoquines suburbanos, patios embaldosados, o pisos con alfombras. No sólo dibujaba con la mano, sino también con todo el cuerpo, para expresar el espíritu inquieto que lo desazonaba. No resulta extraño pues, que al presentarse ante Jerónimo Podestá, porque quería ser artista, y éste le preguntase qué sabía hacer, Alippi respondiese sin el menor titubeo: “Sé bailar tangos”. No bastaba para ser actor, pero había llegado a tiempo y, a los pocos días, *Justicia criolla*, la popular zarzuelita de Ezequiel Soria, le ofreció la oportunidad. En ella apareció por primera vez oficialmente en escena haciendo lo que sabía y tanto le había aplaudido la *mersada*, bailando un tango con Anita Podestá. Andrés Muiño recogió del propio Alippi aquella primera sensación: “Recuerdo –señalaba– que la impresión más fuerte que recibí fue la inclinación del escenario, que me parecía hecho con el exclusivo objeto de que yo me cayera al foso de la orquesta. Por temor al vértigo, bailé con los ojos cerrados. Cuando los abrí, al oír los aplausos del público, me sentía como mareado; pero no por el éxito, sino porque había dado más vueltas de lo debido”.

Siguió en el elenco de Jerónimo en larga espera, dado que, como él mismo lo expresa, no siempre se interpretan obras en las cuales hubiese que bailar un tango. Un día le tocó reemplazar a José Fermín Podestá, el hijo de don Jerónimo, que animaba el galán de *Cain*, el drama de García Velloso, encontrándose por primera vez en escena con Enrique Muiño, quien tenía a su cargo el papel del comisario. La intervención en *Cain* le valió poder sentirse actor profesional “con sueldo y todo: sesenta pesos”. Hasta entonces y durante cinco años había actuado por amor al arte. Este ingreso ya formal en el medio artístico, lo decidió a abandonar su trabajo de litógrafo y dedicarse por entero al teatro. Comenta, refiriéndose a esa época: “Los noveles hacíamos nuestros corrillos aparte y, como buenos iconoclastas, barríamos con todo, no encontrando nada bueno. -Añade:

-Mirábamos con indiferencia a los actores del otro corral, el de José J. Podestá. Conservaban –así creíamos– algunos resabios del circo, comentábamos despectivamente el uso de una bombacha y el chiripá, olvidándonos que esas prendas se vestían en *Barranca abajo*, *La gringa*, *Sobre las ruinas* y en otras piezas de mérito”. Es decir, la historia se repetía una vez más.

Alippi integró distintos elencos, recordando siempre, muy vivamente, el encabezado por Pablo Podestá. Nunca le fue fácil el teatro, aunque siempre se lo halló dispuesto a iniciar la aventura de una nueva interpretación, de una nueva puesta en escena. Precisamente en 1915, año en que “el dinero escaseaba y las necesidades aumentaban”, según lo consigna, organiza la Compañía Tradicionalista Argentina Elías Alippi, y monta e interpreta, a la vez, *Martín Fierro*, en la versión escénica que realizara José González Castillo, y *Calandria*, la hermosa égloga de Martiniano Leguizamón. La situación se agravaba en lo

artístico, en lo económico, en lo político. En 1916, Carlos Mauricio Pacheco y el maestro Payá organizan un espectáculo en el Teatro Nuevo que, según el propio Alippi, batió todos los récords. Nació y murió en la misma noche. En el elenco, descorazonado y sin saber qué rumbo tomar, se encontraba también Enrique Muiño y como éste lo contaría después con su particular gracejo: “Alippi se había propuesto emanciparse y yo, como se dice en los velorios... le acompañaba en el sentimiento”. Decidieron unir su suerte como actores, y convertirse en los empresarios del propio elenco. Hay reflexiones de Muiño, que recoge César Tiempo, y es necesario recordar. Le hablaba de la lucha por mantenerse cambiando de sala y de obras, hasta dos estrenos por día, siempre procurando elevar la puntería en un medio por demás adverso. Y finalizaba: “Porque es una verdad grande como un monte –y la deben comprender los cómicos, subraya– que a medida que crece el repertorio en calidad, crece el actor en importancia”.

Claro que como el mismo Alippi lo reconocía, los “pecados de lesa arte eran frecuentes. Unas veces por exigencias de la nómina, otras por escasez de buenas producciones, por momentos el afán de ganar dinero nos apartaba de la buena senda, pero sin olvidar jamás aquello de que, no sólo de pan vive el hombre. Por entonces, “los conventillos se enseñoreaban en nuestros escenarios y los napolitanos, gallegos, rusos, compadritos, hacían las delicias del respetable público”.

Esa posición, que descubrimos como constante y más allá de los decaimientos momentáneos, de elevar la puntería, como decía Muiño, y de no apartarse de la buena senda, al decir de Alippi, es la que permitió que ambos nombres se convirtieran en un suceso trascendente de nuestra escena más popular.

Con las antenas alerta, Elías Alippi supo siempre gambetearle a las circunstancias, llevando a escena obras de mérito que ya habían sido rechazadas por otros conjuntos. Recordaba con cariño muy particular *Las víboras*, pieza inicial de Rodolfo González Pacheco, que llegó a su poder en momentos en que “la cena de esa noche consistía en café con leche, pan y manteca”. Pero ante la obra que le interesara de inmediato, ni pensó en las consecuencias económicas del montaje, por demás riesgoso; simplemente le pareció, y son sus palabras: “Una obra de excepción dentro del género; noble, sincera, pura. -Y añade: -Pocos personajes. Digo esto porque, aunque parezca extraño –prosigue–, la cantidad de personajes tenía gran importancia para aquellos directores. Ya podía ser la mejor obra del mundo, pero si el reparto era corto, no se estrenaba”. Hoy, como ustedes bien saben, ocurre al revés. Si el público lo aceptara, se volvería al monodrama o “unipersonal” como se decía en los lejanos tiempos. Otras son las circunstancias, y no cabe ahora analizarlas, pero sí es necesario puntualizar el hecho por lo típico. Luego llegó el éxito de *Don Agenor Saladillo*, un acto político-satírico de Ossorio y Silva y un verdadero suceso popular con el montaje de *Los dientes del perro*, de González Castillo y Weisbach, según Mariano G. Bosch, poco inclinado al elogio, pieza “de mucha enjundia, de asunto encantador y humano, lleno de poética emoción”. Cumple las 200 representaciones consecutivas y un mes después de esa fecha se ofrecía aún tres veces por día. Como todo lo singular con repercusión se pluraliza fácilmente, la

orquesta que ya se había insinuado en el segundo acto de *Los muertos*, de Sánchez, sube con tanto éxito al escenario del teatro Buenos Aires, que luego habrá de repetirse el recurso, que en ello se convirtió, hasta el cansancio.

Tal fue el ojo clínico que poseía Alippi para la elección de obras descartadas por otros teatros, que se hizo común que le llegasen con la única recomendación de que habían sido rechazadas hasta por seis elencos. Esto ya es anécdota, pero importa en la medida que pone en evidencia no sólo la facultad de Alippi para calar hondo, sino, también, su independencia de criterio.

Eliás Alippi fue actor, director y algo más que no todos conocen: escritor dramático. Dejó cerca de 40 obras de diversos géneros, escritas bajo su sola responsabilidad o en colaboración (con Carlos Schaefer Gallo, Antonio Botta, Folco Testena, Héctor Pedro Blomberg y otros). Según la nómina registrada en Argentores, la actividad autoral de Alippi se inició con *Fresco el andarín*, viaje lírico en 3 actos, escrito en colaboración con A. Garrido y podría decir que se cerró en abril de 1936 cuando en el teatro Colón se estrena *La ciudad roja*, escrita con Schaefer Gallo, que era la versión operística en 3 actos de *Candombe federal*, sainete en un acto, presentado en el Cómico en julio de 1929, es decir, siete años antes. Si bien en el repertorio de Alippi existen piezas con cierta significación como *El indio rubio*, que le pertenece por completo y es llevada a escena en 1912 por Pablo Podestá, y sainetes pintorescos como *La borrachera del tango*, escrita por Schaefer Gallo, y *No se jubile, don Pancho*, que comparte con Antonio Borra y es estrenado por Roberto Casaux, en la nómina abundan las revistas circunstanciales. El propio Alippi debía reconocer sus limitaciones en este terreno, pues afirmó: “En realidad, yo nunca he sido autor más que ocasionalmente. Mi verdadera vocación es y ha sido siempre la de actor. Mi obra de autor no es más que la variante episódica de un intérprete que, de cuando en cuando, sentía la necesidad de escribir sus propios papeles”. Cuando se le señaló la cantidad de piezas escritas, añadió con evidente ironía: “Hay que tener en cuenta que en treinta años de teatro pueden hacerse muchas cosas”.

Sobre todo fue un excelente actor y un inquieto y capacitado director. Es decir, lo que sentía y quería ser de verdad. Como actor era mesurado, de voz opaca pero a la que daba exacta intención y vivo contenido humano. Actuaba con pleno dominio del escenario y admirable desenvoltura. Se identificaba plenamente con el personaje, hasta volcarlo con total neutralidad, o a la inversa, como lo sostenía Jacques Copeau, al afirmar que el verdadero comediante no “se mete en el pellejo del personaje”, sino que es el personaje el que se mete en su piel y sólo debe esmerarse en dejarle el campo libre. “No basta –decía Copeau– ver un personaje ni comprenderlo, para poder interpretarlo. Ni aún basta poseerlo para darle vida. Es menester estar poseído”. En este sentido, puede afirmarse que Eliás Alippi era un poseo. Ofrecía su piel y su alma al personaje que se lo merecía, y le dejaba hacer.

Mis propios recuerdos se entremezclan con las ilustraciones que colecciono o han pasado alguna vez por mis manos. Existe una foto muy curiosa y data, nada menos, que de 1903. Se lo ve a Alippi, en pose típica para la época, en el patio

del Teatro de la Comedia, acompañado por Telémaco Contestáble, Arturo Mario y José Corrado. Un joven negro les está cebando mate. Es todo un documento. 1903, ¿recuerdan? Es cuando quiere ser actor y se ofrece a Jerónimo Podestá, pero sólo sabe bailar tangos. De septiembre de 1912 llega otra foto, en donde Alippi con su indumento gaucho, aparece en primer plano. Es una escena de *La montaña de las brujas*, de Julio Sánchez Gardel, en la cual aparecen, además de Alippi que creaba el papel de Juan de Dios, el gran Pablo Podestá en plena acción violenta, Blanca Podestá, Orfilia Rico, Julio Scarcella y Ángel Quartucci. De Sánchez Gardel había estrenado el año anterior, es decir en 1911, *Los mirasoles*, siempre integrando la Cía de Pablo Podestá. Tenía a su cargo la animación del lírico galán de la obra, el doctor Centeno.

Otra fotografía de 1913 nos muestra a Alippi animando un escena de *El gavián*, pieza de Raimundo Manigot, que se ofreciera en el antiguo teatro San Martín, en compañía de Salvador Rosich, Luis Vittone y Blanca Podestá.

El Juan de Dios de *La Montaña de las brujas*, de Sánchez Gardel, nos acerca por la estampa, y nada más, pues otro es el papel y distinta su significación, a Calandria, el personaje de la obra del mismo nombre de Martiniano Leguizamón que animara y dirigiera en 1915. La flor del pago se hallaba a cargo de Camila Quiroga. Pienso que Calandria debió ser uno de los personajes prototípicos de Alippi, dado que, lo supongo, pudo ofrecer su piel, sin reparos, al gaucho huido y en la mala, pero pícaro, que se burla de la partida que lo persigue y, ya como figura simbólica, señala una vez más la propuesta del hombre de campo ganadero, propiciada por José Hernández. Es decir que, en vez de perseguir y destrozar al gaucho en la realidad, mientras se lo mortificaba en la plástica y la literatura, se lo incorpora a la evolución político-social que estaba viviendo el país. *Calandria* es el fin, aunque luego aparezcan otras obras, del gauchismo policíaco iniciado en la arena circense por *Juan Moreira*, el melodrama de Gutiérrez. Alippi debe haber calado hondo en la importancia de esta obra y en las facetas del personaje, pues así lo demostró en la versión que en abril de 1939 dirigiera en el Teatro Nacional de Comedia. En esa circunstancia, Miguel Faust Rocha encarnó al huidizo montielero y Maruja Gil Quesada a La Flor del Pago, papeles que, cabe recordarlo, en ocasión del estreno de la obra, en mayo de 1896, estuvieron a cargo de José J. Podestá y María Podestá, respectivamente.

En *Los dientes del perro*, de González Castillo y Weisbach, Enrique Muiño da vida al payo Martínez y Alippi traza la figura de Héctor, el ser capaz de descubrir, de acuerdo con la parábola bíblica, los “hermosos dientes de un perro sucio y sarnoso”.

Infinidad de personajes sigue animando Alippi, cada vez con mayor dominio de su técnica de actor y de sus conocimientos de director de escena. Hacia 1922 la compañía Muiño-Alippi va a España y obtiene allí uno de los sucesos más perdurables que lograra un elenco argentino fuera de la patria. Ofrecieron un repertorio variado que halló eco inmediato en los espectadores hispanos, alborozados por la novedad. Figuraban *Cuidado con los ladrones*, de Alberto Novión; “*a borrachera del tango*, del propio Alippi y Schaefer Gallo, y *El último gaucho*, de Alberto Vacarezza.

Eliás Alippi quedó deslumbrado por la generosidad e hidalguía hispanas y se emocionaba cuando recordaba la manera con que fueran acogidos y celebrados sus espectáculos. Existe una foto, sacada precisamente en Madrid, en la cual aparece Alippi vistiendo un impecable *jaquet* y luciendo su elegante estampa de bailarín de tango argentino, rodeado por Enrique Muiño, Claudio Martínez Paiva, Enrique García Velloso, Luis Sandrini y varias personas más.

Otra foto de tres años después, muy curiosa, también, como aquella de 1903, vuelve a mostrarnos a Alippi, pero en un nuevo ámbito. A su lado se encuentra Muiño. Sin embargo, el escenario y el elenco descubren de inmediato que se trata de una compañía de revistas. La foto es de 1925 y el elenco figura bajo el rubro Compañía nacional de revistas y sainetes Muiño-Alippi. Pero el rubro no dura mucho. A los pocos meses Muiño se aleja y forma su propia compañía de comedias y sainetes. En un comentario que Luis María Lozada escribe para *El Hogar*, comenta que un autor nacional le había confiado: “La culpa de que Muiño y Alippi se separen –después de los años de estar juntos- lo tiene la revista. La revista no sólo los alejó del público de sainetes o comedias, sino que nos desorganiza los elencos. Muiño era partidario del sainete; Alippi de la revista. Por ello ha venido la discordia”. La nota estaba ilustrada con una fotografía en la cual se veía a Alippi en compañía de Pascual Contursi, precisamente uno de sus colaboradores asiduos en los libretos de revistas”.

La etapa fue felizmente superada, dejando nuevas experiencias en Alippi. Lo cierto es que volvió a unirse a Muiño, para integrar un rubro ya clásico en nuestra escena más popular, y seguir en la brecha en procura de un teatro más ambicioso, de la cual no habrá ya de apartarse, a no ser por la cinematografía, que lo atrae vivamente, en su triple carácter de actor, autor y director, y de la pintura, a la cual se dedicara últimamente.

En septiembre de 1936, invitado por el Instituto Nacional de Estudios de Teatro que dirigía por entonces ese maestro de la escena argentina que es don Antonio Cunill Cabanellas, Eliás Alippi dicta una conferencia que titula “Mis experiencias como director artístico”. Sé que el texto habrá de leerse en una próxima sección y que será comentado por intérpretes de nuestros días. Yo he utilizado ya algunas de sus partes por su inestimable carácter autobiográfico, y vuelvo a él para tomar aquellos conceptos que tenía Alippi como básicos y ayudan para ubicar su labor y justipreciarla de la manera más aproximativa. “Felizmente –dice-, de varios años a esta parte (1936) parece que está comprendiendo y valorizando la obra del director. Los diarios destacan su labor, y mucho público ya sabe señalar aciertos y errores de la dirección”. Tiene presente, sin duda, el tiempo en que no se acostumbra a colocar el nombre del director en los programas, ni tampoco el del escenógrafo, que aún no era una labor artístico-teatral especializada. Alippi entiendo que el director de escena, “para ordenar o dirigir a conciencia a los colaboradores más humildes, carpinteros, electricistas, tramoyistas, no debe ignorar cómo se arma un decorado, ni todo el mecanismo de telón adentro”. Su técnica queda expresada al señalar: “Cuando la obra tiene

complicaciones psicológicas, los primeros ensayos me sirven para compenetrarme lo mejor posible con el espíritu de sus personajes. Desde luego no observo a los intérpretes, salvo que incurran en errores gruesos. Estudio sobre el terreno como el escultor modela su obra". Al referirse al decorado, señala: "Aquí se ha progresado mucho en ese sentido. Un paso más, y poco tendremos que envidiar a los países donde las piezas se ambientan con gran criterio artístico. Yo recibo continuamente revistas europeas de teatro, y puedo hablar con algún conocimiento". No siente el vanguardismo, aunque tampoco alcanza a definir su enfrentamiento, pero asegura que "Jamás he colocado una decoración con puertas acostadas, ventanas en el techo y paredes torcidas. -Argumenta: -Si los actores pudieran caracterizarse con ese mismo criterio, existiría alguna lógica; pero personas físicas normales, vestidas al día, dentro de esos decorados, me parece anacronismo pintoresco". Alippi aún no se hallaba en condiciones como para aceptar, por su propia experiencia, la necesidad de quebraduras en las estructuras dramáticas que habrían de llevar, entre otras cosas, al absurdo escénico, y no ya sólo desde un simple punto de vista escenográfico. Pues su inquietud era evidente. Se ha visto que, por las revistas que recibía, se hallaba al tanto del movimiento teatral europeo de avanzada. Y esa inquietud puede ser confirmada, en otro aspecto, por Edmundo Guibourg quien, en una nota que titula "Alippi, columna fundamental de la obra común de un teatro en formación", expresa: "Nos veíamos con frecuencia con Alippi en los vestíbulos de teatros donde trabajaban prestigiosas compañías en tránsito, o donde actuaban concertistas de universal fama, -reflexiona Guibourg-; Ya era significativo que se hallase invariablemente a Alippi en aquellos vestíbulos que parecen, no sabemos por qué desdén, vedados a la inmensa mayoría de los que constituyen la prolifera familia teatral porteña". Y siguió comentando: "Con qué envidia consideraba Alippi a un Jovet, que podía realizar un labor sin ninguna íntima claudicación, liberada de ataduras e imposiciones interiorizantes". Esta nota fue escrita por Guibourg en 1942, precisamente a raíz del fallecimiento de Elías Alippi.

Por el género que siempre había frecuentado, le preocupaba vivamente el desarrollo entre nosotros de un teatro popular con jerarquía. Vale decir, popular, y no populachero, como muchos empresarios e intérpretes acostumbraban a confundir por error, comodidad, o resultados de taquilla. Es natural, pues, que el rubro Muiño-Alippi, estrene con todo éxito *Los tres berretines*, de Malfatti y de Las Llanderas, y poco después, en 1934, ofrezca otra muestra de esa preocupación popular, con *Así es la vida*, de los mismos autores, quienes habían superado el trabajo anterior, y no sólo por lo que a la extensión se refiere. En esta obra Muiño expresaba con total naturalidad todas las posibilidades humanas de Ernesto, Elías Alippi daba la imagen cabal de su Alberto, el tan típico *hombre derecho* de la familia.

Por esa senda del costumbrismo del mejor cuño, en la cual no existen vallados limitatorios, tres años después se llega a *Pan criollo* la obra dramática mejor equilibrada de ese poeta de nuestra judería que es César Tiempo. *Pan criollo*

permitió la incorporación a la escena argentina de personajes completamente distintos a los que se hallaba habituado el común espectador. Muiño creaba, con don Salomón Lefonejo, una figura representativa del ghetto porteño y Alippi, además de ser el director – concertador de todos los ricos elementos que le ofrecía Tiempo, animaba con natural dualidad, ajustada máscara y acertado tipo, dos personajes: Kukle y Jehová. La obra fue celebrada por la crítica, elogiándose su animación y su perfecto montaje, y recibida con cierta sorpresa por un público que se sentía atrapado, a pesar de todo, por conflictos sin raza y sin tiempo pero que, de pronto, respondían a una temática particular a la que no estaban habituados. Recordando lo que había dicho Alippi el año anterior en su conferencia ya aludida, Edmundo Guibourg, escribía en *Crítica* después del estreno de *Pan criollo*: “Alippi temía que Tiempo le hubiese llevado una pieza con personajes cúbicos y ventanas torcidas. Se encontró con una obra henchida de contenido humano”. Obra difícil y riesgosa, atrajo de inmediato a Alippi como un desafío, y fue capaz de llevarla a escena con mano maestra, cuidando los menores detalles y ofreciendo un espectáculo cuya modernidad integral había satisfecho no ya al público que le era adicto si no, también, a los más exigentes espectadores y críticos, de un teatro moderno no identificados precisamente con las piezas que habitualmente se interpretaban en el Teatro Nacional, como se llamaba en ese tiempo El Nacional.

En 1939, Elías Alippi dirige, en el Teatro Nacional de Comedia, *Candelaria* de Martiniano Leguizamón, y dos años después, es decir en 1941, vuelve al mismo escenario para montar una nueva reposición del *Martín Fierro* de José Hernández. Si *Candelaria* significó un suceso teatral, *Martín Fierro*: fue acogido con alborozo poco común. En el titular de una nota periodística se decía: “El alma del *Martín Fierro* vibró en el espectáculo del Teatro Nacional de Comedia”, y como subtítulo: “Una interpretación irreprochable dio vida a nuestro inmortal poema épico”. El reparto a cargo de figuras con relieve extraordinario –Faust Rocha, el protagonista, Santiago Gómez Cou en Cruz, y Enrique Serrano en el Viejo Vizcacha- enalteció a un espectáculo en el cual José González Castillo concretaba el doloroso y anhelante mensaje de Hernández, y Elías Alippi articulaba mediante una puesta en escena en donde el juego teatral se hallaba perfectamente armonizado un profundo sentido coreográfico.

Si *Así es la vida* y *Pan criollo*, pueden ser consideradas, en su diversidad, como dos animaciones y puestas señeras de Elías Alippi, pienso que tanto *Candelaria* como *Martín Fierro*, mostraron la capacidad de un Alippi que, formado en los pequeños escenarios donde se manejaban los recursos más primarios, había logrado el dominio cabal de todos los elementos que concurren a hacer del teatro un espectáculo popular de elevada jerarquía.

Nos hallamos cerca del desenlace. Elías Alippi ya ha realizado su gran experiencia en el cine nacional y Jorge Miguel Coucelo habrá de ocuparse con mayor conocimiento y autoridad del tema. En la última etapa de su vida, llega la pintura. No olvidemos que su primera inclinación artística fue el dibujo. Sin embargo, le

echa la culpa a Muiño. Dice que él lo contagió. Intuimos que no fue así. Muiño lo que habrá hecho es revivir una inquietud que estaba en él, latente, pero postergada. El propio Alippi asevera: “En rigor de verdad, todo actor es un poco pintor y hasta un poco escultor. El cómico –prosigue– es una especie de artista plástico que en vez de mármol o bronce usa su propio cuerpo para componer las figuras y que pinta sobre su piel en lugar de hacerlo sobre la tela. Por eso yo, que tantas veces me he pintado la cara, tenía que terminar pintando cuadros”.

Elías Alippi era una llama viva de sensibilidad que buscaba expresarse en un medio en donde no era fácil hallar eco propicio ni aliento. Varios son los aspectos que presenta la vida de Elías Alippi, desde bailarín de tangos, “uno de los primeros de su tiempo”, hasta su concreción total de hombre de teatro. Esto último es el que evocamos esta noche, para testimoniar, como lo quería Jovet, que “una vocación hay que hacerse consigo mismo”. Es decir la vocación hay que capacitarla para hacerla efectiva. “Que no hay que querer hacer trampas –siguiendo a Jovet– en una profesión que, sin embargo, uno hace trampas con todo el mundo, consigo mismo, con los demás, con los personajes”. Elías Alippi no hizo, ni se hizo trampa. Su norma era no engañar, no falsearse. Y aunque para él, ya desesperanzado de tanta esperanza, el acto resultaba demasiado largo, yo entiendo que la trama de su vida fue mala mente acelerada y el telón final cayó cuando el protagonista era agonista de su propia tragedia. Agonista, en el sentido griego del ser en lucha. Era el 3 de mayo de 1942. Hace 25 años.

Elías Alippi es una magnífica medida humana de su tiempo. Fue un artista sensible e íntegro, leal con su vocación hasta la terquedad.

Muiño había dicho (cómo tener lejos en este final a don Enrique): “Mi vida y la del Flaco han sido siempre un eterno deseo de renovarse, de hacer algo grande...”

Gracias, Elías Alippi: no sólo por los deseos permanentes de hacer *algo grande* desde su puesto, que ya es una ambición meritoria, sino por haberlos cumplido, en la medida de sus fuerzas de ser humano, con total dignidad. Su nombre se ha convertido en piedra básica sobre la que descansa una de las etapas fundamentales de la escena nativa al establecer una comunicación discreta con grandes masas de público y auténtica resonancia popular.

> capítulo XXVI.
alberto vacarezza,
romancero del arrabal porteño

*(En homenaje ofrecido por la Sociedad General de Autores de la Argentina –Argentores-
, a los 100 años del nacimiento de Alberto Vacarezza, Buenos Aires, 1º abril 1986)*

Alberto Vacarezza, que había nacido en Buenos Aires el 1º de abril de 1886, falleció en la ciudad de sus ensueños, nostalgias y donaires, después de muchos trajines, el 6 de agosto de 1959, a los 73 años. Era un poeta popular, aunque hubiera querido –de haber podido decirlo- que se le considerase payador. Tenía razones de peso para ello, como lo atestiguan muchos tramos brillantes de sus creaciones. Era un poeta del cantar ciudadano que se valía del escenario como andarivel propicio para recrear y romancear, con su verba ágil y graciosa, tipos, prototipos y ámbitos de los conventillos de la urbe y de las callejas de tierra del arrabal *mistongo*.

El sainete porteño ya estaba bien orientado en su época, y con trazos muy firmes, gracias a las acuarelas pintorescas de Nemesio Trejo y Ezequiel Soria, los recios brochazos dramáticos de Florencio Sánchez y las indagaciones con máscaras tragicómicas de Carlos M. Pacheco. Al llegar Vacarezza, sin desconocer ni desechar lo ya impuesto que era válido y abundante, cavó y trabajó su propia huella hasta convertirse, sin disputa, en el sainetero mayor de la dramática nativa. Así fue como se amplió y dio peculiaridades a esa *commedia dell'arte* local que es el sainete porteño. Nadie podrá hablar sobre el tema, desde entonces, sin traer a colación la labor específica de Vacarezza. Para reconocer sus méritos o señalar las reediciones del propio autor que tanto dañaran su obra, y marcar con severidad a quienes procuraron copiar un estilo –pues lo fue- que parecía fácil, careciendo de la frescura, la elegancia y el talento imprescindibles, que no podían ser imitados.

Vacarezza estrenó más de cien obras y la mayoría se halla compuesta por sainetes de variada índole, con tratamientos semejantes. Abordó el drama y la comedia en diversas ocasiones, pero su campo de acción y de dominio más completo era el jugueteo típico del sainete, caracterizado por su particular gracejo. Por eso indicará que, al escribir *El conventillo de La Paloma* éxito popular inusitado hasta pasar las mil representaciones en ocasión de su estreno, y mantener la atracción hasta estos días, como quedara demostrado, sólo se había propuesto mantenerse fiel a lo que sentía y sabía que podía realizar. “Soy y quiero ser el mismo siempre –aseveraba-, con todos los defectos pero con la innegable virtud de ser yo mismo”. Por esa autenticidad, que traza y configura una de las líneas singulares del sainete porteño, Alberto Vacarezza tiene dedicadas ya varias páginas en la historia del teatro nacional con resonancias más populares.

Con la pieza registrada –*El conventillo de La Paloma*-, a la que se añaden ahora *Juancito de la rivera* y *Tu cuna fue un conventillo* –cuyo pasacalle es un cuadro de antología-, quedan agrupados los tres títulos *tauras* capaces de fundamentar y explicar, con harta elocuencia, la producción sainetesca vacareziana. Sin olvidar, por cierto *Los scrushantes*, curiosa zarzuelita porteña conocida en 1911.

Desde el primer estreno de 1904 hasta el último –*Venancio Reyes, un criollo como hay pocos*, comedia firmada con su hijo, que sube a escena en 1947-, han transcurrido más de cuatro décadas de entrega absoluta y por momentos apabullante. A cien años del nacimiento de nuestro *magister* en sainetería, la Sociedad General de Autores de la Argentina, Argentores, ha querido evocar su recuerdo, una vez más, y rendirle el homenaje que se merece.

Ya en plena celebración, ha trascendido que muy pronto podremos recorrer las veredas de una callecita de su tan querido y cantado barrio Villa Crespo – “Barrio reo,/ el de las calles estrechas / y las casitas mal hechas / que eras lindo por lo feo”-, en cuyas chapas esquineras figura el nombre de Alberto Vacarezza. Idea excelente. Va a ser algo merecido, y muy lindo, ¿verdad?

> capítulo XXVII.
Evaristo Carriego, dramaturgo

Nota primera

- . Poeta y autor teatral
- . Imágenes de otro cielo
- . Veinte años bravíos

Nota segunda

Estreno de “Los que pasan”

- . La atracción del teatro
- . Noticias sobre la obra
- . “Los que pasan”
- . El verdadero mérito

(En diario Noticias Gráficas, Buenos Aires, nota primera: 11 agosto 1976; nota segunda: al día siguiente)

. Poeta y autor teatral

Muy poca gente, aún entre la especializada en problemas de nuestra escena, sabe que Evaristo Carriego estrenó una obra de teatro. El melancólico bardo de nuestro suburbio de principios de siglo, ha llegado hasta nosotros como aquel “muchacho magro, de ojitos hurgadores, siempre trajeado de negro, que vivía en el arrabal” (según el retrato de Roberto F. Giusti), que escribió *Misas herejes y La canción del barrio*. Y si es indudable que como cantor sentimental de escenas con gente humilde penetra y descansa en algún círculo de nuestro Parnaso, resulta interesante conocer, además, esa otra inquietud que lo llevara a componer una obra dramática. Tal como se nos alcanza su nombre, pareciera que nunca hubiera tenido nada que ver con el teatro, a pesar de haber sido contertulio, en Los Inmortales, de los autores escénicos más notables de su época. Óiganse sus versos conmovidos en la muerte de Florencio Sánchez:

¡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!

Ese café de Los Inmortales, que fue primero, simplemente, café Brasil, y al que Evaristo Carriego, retomando una humorada de Sánchez, hizo que *monsieur* León, su dueño, le cambiara el nombre por el que ha quedado como una hermosa página de nuestra historia bohemia.

El 1903 Evaristo Carriego con 20 años fervorosos y bravíos, pues, como lo recuerda Álvaro Melián Lafinur, “era un romántico enamorado de hazañas y de quimeras, y había en él un instinto combativo...”. Ya era bravo por su origen entrerriano (había nacido en Paraná el 7 de mayo de 1883), y su guapeza puede enraizarse en su abuelo, de igual nombre, famoso polemista en la prensa de combate. Además, y ya en Buenos Aires, Carriego vivía en los aledaños de la ciudad, allá por el viejo barrio de Palermo (que también supo llamarse Tierra del Fuego), donde el tajo serpentino del Maldonado hacía de límite –agreste hondonada con agua sucia-, entre el campo y la ciudad. En ese andar y crecer entreverado con las gentes de la orilla, universidad popular de pillaje y hombría, Evaristo Carriego sintió la necesidad de cantar los pequeños sucesos de los humildes, y los ásperos aguafuertes del arrabal que a ningún poeta se le había ocurrido volcar, hasta entonces, en su poesía. Claro que no pudo desechar del todo la influencia de un clima poético que lo cercaba y mordía. Allí estaba Darío, el divino, con sus maravillosos versos colmados de exotismos y de los ejemplares más variados de la fauna mitológica; y allí estaba Almafuerte, Júpiter tronante, maldiciente y profético. Aunque en su obra se advierten los hilvanes

que marcan un tiempo, es de observar el empeño con que, desde el primer momento, trató de crear su propio cielo. El sólo proponérselo ya hubiera sido un mérito, pues realizar una obra en terreno tan novedoso significaba un grave riesgo, y su valor exacto no se alcanza si se desconoce la tónica de la época.

En momentos en que la mayoría de los poetas versificaban sobre temas cortesanos o se preocupaban en sus cantos de los problemas familiares de dioses del Olimpo, Evaristo Carriego escribe en *La viejecita*:

Madre haraposa, madre desnuda,
manto de amores de barrio bajo;
es una amarga protesta muda
esa devota de San Andrajo”.

Y como sabe con toda certeza el salto que ha dado, desde los líricos confines de un mapa extraño hasta la cotidiana realidad de nuestro suburbio, dice:

¡Qué de heroínas, pobres y oscuras
en esos dramas! ¡Cuántas Ofelias!
Los arrabales tienen sus puras
tísicas Damas de las Camelias.

. Imágenes del otro cielo

Carriego no es un poeta encerrado en su torre de marfil. Vive en las orillas, y en sus andanzas por el arrabal lo va cubriendo de imágenes propias. En sus composiciones no olvida del todo la simbología de otro cielo poético que no es el suyo, pero la adapta a las gentes que siente vivir y padecer sobre los adoquines desiguales de las callejas de su barrio. Ya hemos visto cómo ha traído a colación a Ofelia y a la Dama de las Camelias, para cantar a la viejecita desarrapada. A menudo utiliza esta técnica, que se advierte natural y le nace sin esfuerzo, para lograr sus imágenes. Recuérdese lo que dice del organillero:

¡Pobre Chopin nocturno
de costureritas sentimentales!

Del guapo, cuyo poema dedica “a la memoria de San Juan Moreira”, y refleja al *taura*, soberbio y gallardo...

...procaz e indolente como mosquetero
que tiene en sus guardias la chusma bravía.

O aquel otro verso dedicado a la guitarra en el que alude a

...los fieros Tenorios de poncho y daga.

. Veinte años bravíos

Hemos registrado un año, 1903, y lo retomamos, pues dejando de lado al poeta que se iba conformando entre sus lecturas rebeldes y líricas y los zanjones croantes del suburbio, queremos anotar un suceso que posee una significación particular. En ese año, la compañía de los hermanos Podestá, que actuaba en el Apolo, organizó un concurso, con dos premios. El primero correspondería a la mejor obra en tres actos, y el segundo a la mejor en uno. Se presentaron 54 producciones en total, de las que quedaron finalmente seleccionadas cuatro extensas y tres breves. Disputaron el primer premio: *Resabios*, de Mariano G. Bosch; *El trofeo*, de Nicolás Granada; *Culpas ajenas*, de Martín Coronado, y *Alma débil*, de Adrián Díaz Olazábal y Pedro Ferreira (hijo). El jurado, compuesto por David Peña, Eduardo J. Schiaffino, Martiniano Leguizamón, Enrique A. Pardo, Godofredo Daireaux y José León Pagano se expidió, según el acta firmada el 16 de noviembre de 1903, otorgando el primer premio a *Culpas ajenas*, de Coronado, y declarando desierto el segundo premio.

Al darse a conocer el fallo por conducto periodístico, ya hubo cierto revuelo, pues no sólo se consideraba que la mejor obra era *Alma débil*, sino hasta se discutía acaloradamente la presencia en tal concurso de un autor como Martín Coronado (*La piedra de escándalo* había sido el acontecimiento de la temporada anterior). Además, y esto es lo que más indignaba a cierta gente, *Culpas ajenas* no merecía el premio. El 18 de noviembre, *La Nación* informó que un grupo de “jóvenes literatos y aficionados” se había dirigido a la dirección del diario protestando por el fallo. El 19, es decir al día siguiente, era el indicado para entregar el premio en el Apolo, en una función cuyos organizadores estimaban que alcanzaría contornos extraordinarios. Hasta Su Excelencia el ministro de Justicia e Instrucción Pública, doctor J. R. Fernández, había prometido concurrir.

El 20 de noviembre, *La Prensa*, en su sección Arte y Teatro, iniciaba el comentario de la fiesta con estas palabras: “Ruidosa sesión teatral. -Y añadía: - “Poco faltó anoche para que la sala del teatro Apolo se transformase en un picadero”. A renglón seguido nos enteraba que luego de ser proclamado por J. J. Podestá el nombre del autor premiado y mientras una parte del público aplaudía, un joven llamado Carriego se había empeñado en hablar con el propósito de criticar el fallo. El señor Podestá se opuso a tal pretensión pero, de inmediato, la sala se dividió en dos bandos. Unos que gritaban: “¡Que hable Peña! (aludiendo a David Peña, designado por sus compañeros del jurado para entregar el premio al autor de *Culpas ajenas*). Otros, muy jóvenes, vociferaban a todo pulmón: “¡Que hable Carriego! ¡Que hable Carriego!”. El tumulto arreciaba cruzado de insultos e imprecaciones, y cuando las señoras y las niñas, asustadas, se disponían a retirarse de la sala, la orquesta inició la ejecución del Himno Nacional y los ánimos se calmaron.

Hay quien afirma que, entretanto, Carriego había sido llevado preso y que figuró en una noticia de policía del día siguiente, nombrado como Carreño. Hemos buscado esta noticia en distintos diarios, pero sin dar con ella.

Nos hallamos en 1903, en los 20 años sentimentales y generosos de Evaristo Carriego, y hemos asistido a la conjugación de esa guapeza que tanto le gusta cantar al poeta en sus versos (“se impuso en cien riñas entre el compadraje”). Lo hemos visto jugarse por lo que creía justo, y enfrentar decidido a media sala, a un jurado integrado por figuras muy respetables, a un autor consagrado y en pleno éxito, y a todo un señor ministro de Justicia e Instrucción Pública de la Nación. Cultor del coraje, nada lo amilanó. Pero el incidente ha servido, además, para hacernos comprender que el joven Carriego no se sentía tan ajeno a lo que ocurría en nuestra escena nacional, por aquellos años en que se estaba inaugurando el siglo.

Nota segunda

Estreno de *Los que pasan*

. La atracción del teatro

En 1903, ya lo vimos, Evaristo Carriego fue, el portavoz indignado y vibrante de esa “juventud literaria” (al decir de *La Nación*), que consideraba injusto el premio concedido a Martín Coronado, en desmedro de quienes lo merecían por ser su obra mucho más valiosa y significativa: Adrián Díaz Olazábal y Pedro Ferreira (hijo). Autores tan jóvenes que, *La Prensa*, al referirse al estreno de *Alma débil* (la pieza en cuestión), advierte que pertenece a “dos menores de edad”.

Ambos tenían 20 años, la edad del ímpetu, del fuego sagrado, del esfuerzo heroico. Era la edad de Carriego y, seguramente, de la mayoría de aquellos que gritaron enardecidos su verdad en la noche famosa del Apolo. Si Carriego había actuado en aquella ocasión como líder visible y hasta como bandera rebelde, comandando ese grupo que resistía lo ya proclamado, por considerarlo fuera de toda justicia, significa, además, que al bardo de toda una tipología de honda extracción popular, le interesaba el teatro. Si la inquietud juvenil lo llevó a escribir en las páginas anarquistas de *La Protesta*, y su sentimentalismo de poeta lo hizo cantar al barrio orillero y a sus gentes, no puede extrañarnos su posición de primera fila en el incidente que hemos registrado, pero sí nos descubre que Carriego se sentía atraído por nuestra escena. En una ocasión, *Última hora* había anunciado que Evaristo Carriego y Enrique Banchs estaban escribiendo un poema escénico que iba a llamarse *Lirios y albahacas*.

Ningún otro detalle hemos podido recoger sobre esta obra, pero el solo anuncio confirma que existía en propósito, al menos, en la mente de sus autores. Y la atracción que sin duda ejercía el teatro sobre Carriego, se confirma, cuando el 4 de noviembre de 1912, a menos de un mes de su muerte (ocurrida el 13 de octubre), aparece en *Tribuna* la siguiente gacetilla registrando las actividades del Teatro Nacional: “En ensayo, la comedia en un acto del malogrado poeta Evaristo Carriego, titulada: *Los que pasan*”.

. Noticias sobre la obra

La mayoría de los autores que se han referido a Evaristo Carriego no se ocupan de su comedia: tal vez porque no la conocen o, simplemente porque la consideran de escaso mérito. No se trata, en verdad, de una pieza trascendental de nuestra dramática pues hasta nos defrauda un poco por su argumento y sus personajes, algo extraños al clima preponderante en la creación lírica del poeta, pero consideramos que, por sobre todos los reparos, mantiene la importancia de haber sido escrita por Evaristo Carriego.

Encontramos alusiones a *Los que pasan* en José Gabriel; la nombra Vicente Martínez Cuitiño, sin detenerse o Manuel Castro, viejo periodista, se refiere a ella en una de las notas que, a su muerte, reunieron sus amigos en un libro titulado *Buenos Aires de antes*. Por Castro, a quien informó Julio Carriego, hermano del poeta, sabemos que *Los que pasan* fue llevada al Teatro Nacional para intervenir en un concurso organizado en esa sala en 1910 ó 1911. Julio Carriego no lo recuerda bien, aunque él mismo llevó el libreto, pues Evaristo se hallaba en cama con uno de sus habituales ataques de apendicitis, que en definitiva, y según una de las versiones que circularon al respecto, lo conducirían a la muerte. Tal vez insatisfecho de la pieza o poco convencido de la eficacia del concurso, Evaristo pidió a su hermano, a los dos días, que fuese a retirar la comedia. Julio dice que estaba escrita en un acto, pero que Evaristo la replanteó luego para extenderla a tres, y que fue publicada por Alberto Ghirardo en el número del 7 de diciembre de 1912, de su revista *Ideas y Figuras*. Castro asegura que nunca pudo dar con la obra, por más que la buscó en la Biblioteca de Argentores y en el archivo de Pascual Carcavallo, y sólo la conoció cuando Julio Carriego le facilitó un ejemplar para su lectura. Por Julio sabemos, también, que al morir Evaristo, Marcelo del Mazo y Enrique (otro de los hermanos Carriego) gestionaron el estreno ante Pascual Carcavallo, empresario del Nacional y antiguo amigo del poeta.

Nos ha sido imposible confirmar la publicación de la obra en la revista de Ghirardo, pero podemos decir que *Los que pasan* fue publicada en el número inicial de *Hebe*, revista que en 1918 dirigían Ernesto Morales y don Novillo Quiroga, y el ejemplar consultado se halla, precisamente, en la biblioteca de Argentores

. Los que pasan

Pascual Carcavallo había sido amigo de Carriego y éste así lo dejó cantado para la posteridad en un envío:

Por los que todavía creen un poco en la Luna
por los que riman una canción de juventud
por las damas que escuchan (suave como en alguna
primavera de versos), ¡compañero, salud!"

Carcavallo al parecer aceptó complacido la misión de hacer estrenar la obra por la compañía de María Gámez, que cumplía su temporada en el Nacional. *La Nación* anunciaba, por su parte, que la pieza se ofrecería por iniciativa de Carcavallo, quien deseaba rendir un homenaje a la memoria de Evaristo Carriego. Pero tal vez los emisarios se acordaron un poco tarde, o el empresario amigo desconfiaba de los méritos de la comedia; el caso fue que ésta quedó programada para ser ofrecida en las cuatro últimas funciones de la temporada. No pasó por alto lo poco oportuno del momento elegido. *Tribuna* anunciaba el 16 de noviembre el estreno para esa noche y comentaba: “No nos explicamos por qué se malogra esta pieza de Carriego, con una compañía que termina su temporada. -E insistía: -Lo que se hace con *Los que pasan* es sencillamente una enormidad, pues estrenar una obra, cuando la compañía termina una temporada es malograrla, tanto artística como pecuniariamente. En fin, hay cosas que sólo se explican aplicándoles un criterio de rematadores”. A renglón seguido ofrecía el reparto de la comedia, en la que intervenían María Gámez, Herminia Mancini, Luisa Cazzulo, Pierina Dealessi, Lucía Barause, Salvador Rosich, Francisco Ducasse, Rodríguez, Rubens, Alemany y Teijo.

El 16 de noviembre de 1912 se estrenó en el Teatro Nacional *Los que pasan*, comedia en un acto de Evaristo Carriego.

. El tema

El argumento es simple, tratado por momentos con un artificio muy de la época, y con ese tono quedo y sentimental tan propio del poeta. Pero algo me sorprende. La ubicación (una estanzuela, al parecer) y los personajes (una familia de hacendados, un escritor y diplomático, un capitán del ejército, etcétera) no pertenecen a la inquietud esencial que conmovía el alma de Carriego.

La crítica se mostró dispar en sus juicios, aunque respetuosa. Alguien señaló que el tema partía de un verso de Schiller y que poseía reminiscencias de cierta obra de los hermanos Álvarez Quintero.

Tribuna la elogiaba: “Sentimental y llena de poesía, la obra de Carriego, tiene aciertos, tanto en su técnica, como en la observación de los personajes. -Y agregaba: -Sin embargo, lo que podía ser un éxito fue malogrado por una deficiente interpretación de la obra”. Es posible que los intérpretes, ya al filo de la temporada, no le dieran demasiada importancia al espectáculo. Consideraron, tal vez, que se trataba de un simple homenaje, que nada significaba una buena o mala versión de la obra. Pero *Tribuna*, advertía: “Cualquier compañía que la *reprise* en la temporada del año próximo, hará de ella una de las piezas mejores con que cuenta el teatro nacional, dentro de las obras en un acto”. Indudablemente, más que la realidad hablaba el buen deseo. La comedia se estrenó el viernes 16 por la noche, se repitió el sábado 17 en la sección nocturna y volvió a ofrecerse el domingo 18, tarde y noche, finalizando estas funciones de la temporada de Gámez.

. Su verdadero éxito

Para nosotros posee, por sobre todo, el mérito de ser un documento que registra una inquietud que nos interesa con sólo formularse. Evaristo Carriego sintió la necesidad de hacer teatro y lo realizó en forma que podemos considerar interesante, aunque ajena al espíritu que trasciende de su obra poética. Nos defrauda un poco, no porque pretendiéramos una mayor calidad, sino porque echamos de menos la figuración suburbana, que era su tema original y su acento más verdadero. ¿De qué trata *Los que pasan*? Seguramente resulta demasiado claro el título a través de la obra, aunque Ramírez, uno de sus personajes, trate de justificarlo en la última escena: “Nosotros –dice-, los que pasamos, los que dejamos una huella muy profunda, aunque llevemos una pena muy honda...”.

Lo curioso es que si bien es Julia la que triunfa, y por ello aparece como protagonista y es interpretada en ocasión de su estreno por María Gámez, el personaje más cercano a Carriego que se filtra con su tono, con la tristeza, la amargura y el desencanto que alientan su poesía más significativa, es La Beba. Pues aunque el poeta proclamara:

Compañero: seamos en nuestra Misa diaria
tentación, sermón, hostia: todo menos plegaria.

La verdad es que hay mucho de rezo, de resignación en sus nuevos versos. Tal cual lo señala exactamente Álvaro Yunque: “Carriego canta a los que sufren, sin quejarse, el doble yugo de la fatalidad y de los hermanos Caínés”. El padecer silencioso, retraído, el renunciamiento se apodera de La Beba en *Los que pasan* y hacen de ella el personaje más fiel, al sentir del autor, sin que éste se lo hubiera propuesto. Tal vez se le escapó de las manos, o se le impuso, como le sucedía a Pirandello. La Beba brinda cierto encanto sentimental a la comedia, además del mérito que le corresponde por el solo hecho de ser la única producción escénica del autor de *La canción de los barrios*, ese entrerriano de mirada penetrante “siempre trajeado de negro” y que, allá por el centenario supo ser autor teatral. Si no volvió a insistir, aunque estaba en sus propósitos, fue porque los años le quedaron cortos. Pero nos dejó una obra, no muy importante, aunque sí emotiva y digna, y creemos que no está de más que se la conozca.

> capítulo XXVIII.
la comedia provinciana

- . Una vertiente propia
- . Porteños y provincianos
- . La especie
- . Aspectos de la comedia provinciana
- . Autores y obras

(Prólogo al volumen N° 89 de la serie Siglo y Medio, tomo VIII, Breve historia del teatro argentino, Editorial Universitaria de Buenos Aires -EUDEBA-, Buenos Aires, 1965)

Ilustración: *Julio Sánchez Gardel*

. Una vertiente propia

La comedia provinciana no es, por supuesto, un género. Es sí, una línea particular de nuestra dramática costumbrista. Como lo son, también, en sus respectivos planos, el sainete porteño y el grotesco criollo, la comedia ciudadana y el drama rural, según lo veremos.

La variedad que ahora nos preocupa se caracteriza por la expresión de un medio que, si bien cercano, escapa al influjo propiamente campesino (presente en el drama rural), y aunque pueda tener ciertas concomitancias o cercanías con la comedia ciudadana, traza personajes, origina situaciones y enfoca problemas que le son peculiares. Por ello le hemos asignado el lugar que estimamos merece en esta *Breve historia del teatro argentino*.

. Porteños y provincianos

De lejos vienen el enfrentamiento y los resquemores. El país es un todo, una unidad social que se rige por un federalismo, consciente e imprescindible, asentado en papeles históricos, pero retaceado por lo común y por ello, escasamente llevado a la práctica.

Graves han sido las consecuencias del retaceo y desvío. De ahí parten las desconfianzas, asperezas y enconos provincianos. Sarmiento testimonió las diferencias a pesar del apasionado empeño por querer borrarlas, al proclamar que se sentía “provinciano en Buenos Aires, porteño en las provincias”. La historia registra a menudo ese estado de cosas y, cuando no lo hace, al escarbar se descubre en el trasfondo de la página.

José Hernández (el gran padre de *Martín Fierro*), desde su diario *El Río de la Plata*, que aparecía en Buenos Aires, enfilaba su pluma recia y polémica contra la ciudad de la cual “no brotan sino los rayos del despotismo” y que sólo extiende su brazo “a la campaña para estrangular su vida”. En la oportunidad levantaba su protesta (fines de 1869) ante la pretensión oficial de que “la campaña únicamente atiende el servicio de fronteras”. Y se preguntaba: “¿Por qué no se hace extensivo ese servicio a los hijos de la ciudad?”. Este es apenas un indicio del antiguo malestar que separa a porteños y provincianos. Otro es la antinomia ciudad-campo, que equivale también, por extensión, a ciudad-provincia.

Campo y ciudad simbolizan trabajo y honradez y aprovechamiento de la labor ajena y especulación egoísta, respectivamente. También, burlesco trajín pueblerino, por un lado, y viveza porteña por otro. Este doble juego de términos podría testimoniarse con numerosas piezas teatrales (procurando no apartarnos de nuestra senda), pero bastará recordar ¡*Al campo!*! la tan viva y sustanciosa comedia de Nicolás Granada, para asomarnos al conflicto. Allí, los dos hombres de la campaña (don Indalecio y Gabriel) son seres rectos, trabajadores, honestos a carta cabal, y los ciudadanos (el pedagogo Feranández y el periodista Palemón), dos truhanes que quieren aprovecharse de las incautas *pajueranas*. Pero los pícaros malandras que propone Granada como tipos urbanos sintetizan, por su parte, el

concepto que el porteño medio tenía por entonces del campo. Palemón dice a su compinche en la aventura: "Que la casta rural trabaje en el campo, y cuando se haya enriquecido se venga a la ciudad a enriquecer, a su vez, a los que nos sacrificamos por ella política, económica y científicamente". No hay que olvidar para situarse, que el campo (vacas y trigo) sabía imponer eficazmente su dictadura económica y sus intereses políticos, ya no sólo en la ciudad, sino también, en todo el manejo social de la República.

En lo que se refiere a la oposición ciudad-provincia, posee además, otros matices. Ciudad es ajetreo, confusión, vértigo; provincia significa quietud, vida sana, sosiego. A este último respecto hay que añadir el anhelo de escapar del reducto estrecho y rutinario, el ansia de figuración y la ambición política. En la ciudad existen, desde luego, el remanso, la calma, y todo lo destacable o no del ámbito provinciano, pero los términos son válidos como definiciones de modos de vivir distintos y hasta encontrados. A veces lo son, en efecto; otras, se trata de variantes humanas de situaciones esencialmente idénticas. Cambia el escenario, que se reduce en lo provinciano y, por tal motivo, los personajes se recortan con mayor nitidez hasta caracterizar el sitio en el cual actúan.

. La especie

Varios personajes de *Soledad es tu nombre*, de Samuel Eichelbaum, nos acercan teatralmente a la línea que estamos siguiendo. Uno es Rolón, empleado en una pequeña estación ferroviaria de la provincia entrerriana, quien vive pendiente del rostro de la mujer que ha visto pasar, como una ráfaga, en un tren que iba hacia Concordia. Otro es Alicia, la heroína de la obra que huye de la ciudad, en ingenua pretensión de serenidad y cobijo provincianos. Finalmente Gregoria, la arisca lugareña que confiesa: "... Todo lo porteño me fastidia". Advierte que no le tiene miedo a nada; sin embargo: "... Sólo los porteños me dan miedo. Hombres y mujeres porteños me asustan".

El porteño, al llegar a una localidad de el interior (cuanto más pequeña más se acentúan los efectos) atrae, y al mismo tiempo, origina una resistencia que tiene o no fundamentos inmediatos. Es la ilusión que aumenta el rebrillo a la distancia y el temor de ser subestimados y engañados. Esta sensación se descubre fácilmente en la mayoría de las piezas que componen la línea costumbrista que nos ocupa. Eso, por una parte. Por otra, los autores trasladan a sus obras en ciertos casos, las propias nostalgias de desterrados (cálidas rememoraciones del pago chico de cada cual), sin desdeñar el rasgo satírico y hasta caricaturesco. Ocurre que muchos de los creadores de la comedia campesina son hombres del interior o han permanecido durante largos años en alguna provincia. Pedro E. Pico por ejemplo, era porteño, pero vivió seis años en La Pampa, ejerciendo su profesión de abogado (llegando a ser el primer intendente socialista de una comuna del interior), y allí encontró material precioso para alguna de las obras que nos interesan en esta circunstancia: *La novia de los forasteros y Pueblerina*, sobre todo. Francisco Defilippis Novoa, a quien ya se conoce a través de *He visto*

a *Dios*, era entrerriano y traspuso la puerta grande de nuestro teatro de la mano diestra de Roberto Casaux con *El diputado por mi pueblo*, en el cual retomaba superándose en todo sentido, el medio provinciano que ya había abordado años antes en *La casa de los viejos*. Pedro Benjamín Aquino, otro entrerriano, produjo varias piezas que tienen relación con nuestro tema: *Criolla vieja*, estrenada en 1922 por la compañía de Orfilia Rico y *Para la Capital Federal, don Narciso Amenábar y esposa...*, que se conoció una década después, animada por la compañía Rivera-Rosas. Carlos Schaefer Gallo, santiagueño, escribió obras con entrañables influencias telúricas como *La novia de Zupay* y *La leyenda del Kakuy* y dio a escena, en 1916 animada por Angelina Pagano, una comedia en tres actos que se titula, precisamente, *La provincianita*. Dos provincianos (esta vez de Buenos Aires), Arturo Lorusso, quien residió muchos años en las sierras de Córdoba, y Rafael José de Rosa, escribieron *Mandinga en la sierra*, y un porteño de relevante actuación en distintas áreas de nuestro teatro, José Antonio Saldías, llevó a escena en 1922, *La señorita ministra*. Pero el catamarqueño Julio Sánchez Gardel es uno de los autores que mejor podría representar este aspecto de nuestra dramática de raigambre y estructura más populares. (Otro sería el ya nombrado Pico, sin la menor duda). Julio Sánchez Gardel hasta calificó algunas de sus piezas como «sainete provinciano» y «comedia de costumbres provincianas». Esta última designación se refiere específicamente a *Los mirasoles* la pieza más fresca, atrayente y armoniosa de su labor teatral.

Otros autores, provincianos o no, se han propuesto aprehender, con tono leve de comedia, las costumbres pueblerinas (en las cuales se advierte, a veces, la presencia cerca del campo y las resonancias de la lejana Capital Federal), pero creemos que con los indicados, y para no detenernos demasiado en el pórtico, puede darse una idea de su particularidad.

. Aspectos de la comedia provinciana

Utilizando las obras de los autores que hemos citado, podríamos subdividir la línea de la comedia provinciana en tres aspectos: 1) el reflejo psicológico, satírico, puramente sentimental del predio lugareño; 2) la intervención en ese medio de un personaje llegado de la ciudad (forastero o que retorna) para dicha o trastorno; 3) las peripecias de personajes provincianos en su viaje a la Capital.

En el primer apartado y en lo que a captación psicológica se refiere, es necesario nombrar *Pueblerina*, de Pico, en donde el clima provinciano agudiza el conflicto que vive Avelina, la protagonista. En lo satírico anotamos *El diputado por mi pueblo*, de Defilippis Novoa; *La señorita ministra*, de José Antonio Saldías y podríamos añadir *La insula de don Felino* de Arturo Lorusso.

El segundo aspecto es primordial en esta manifestación. La llegada de un forastero que altera la monotonía del hogar provinciano se observa fácilmente en *Los mirasoles*, de Sánchez Gardel; *La novia de los forasteros*, de Pico; *Mandinga en la sierra*, de Lorusso y de Rosa y, con alguna variante (pues se trata de un retorno), *La casa de los viejos*, de Defilippis Novoa.

El tercer punto tiene escenas señeras en los dos primeros actos de *¡Al campo!*, de Granada y se hace presente en los dos últimos actos de *La señorita ministra* y en los cuadros iniciales de *Para la Capital Federal*, *Narciso Amenábar* y *esposa...*

En ocasiones, los aspectos señalados se entremezclan y confunden, y es así como dos obras como *Los mirasoles*, de Sánchez Gardel y *La novia de los forasteros*, de Pico, participan del reflejo preciso del ámbito que las identifica, utilizan el diseño burlesco y se robustecen dramáticamente con la aparición del forastero que, luego de alternativas diversas, llevará la primera comedia al final feliz y aportará elementos decisivos para el desenlace de la segunda. *La novia de los forasteros*, condensa el clima cabal del pueblo de La Pampa que el autor nos presenta y, con Rosalía ofrece una personalidad humana muy interesante y con gran fuerza dramática. Rosalía espera románticamente la llegada de un hombre, como la Rosita de *Doña Rosita la soltera*, de Federico García Lorca. Entre las diferencias, tanto esenciales como formales, que existen entre ambas obras, es oportuno subrayar que mientras Rosita se mustia permaneciendo fiel a su gran amor, Rosalía se marchita aferrada a su evasivo sueño de amor. En Rosita hay un hombre que la burla y frustra al quebrar sus promesas; en Rosalía pasan varios hombres que no alcanzan a conformar la verdadera imagen de sus sueños. La burlan y frustran, asimismo, con sus alejamientos después de los primeros momentos de sugestión, y por eso se la conoce en el pueblo como “la novia de los forasteros”. Hasta que, ya madura en años y desengaños (salida que no encuentra la Rosita lorqueana), logra enmarcar la alta imagen de sus sueños, adecuándola, claro está, a la menguada realidad circundante. Si bien *La novia de los forasteros* tiene algunas motivaciones dramáticas poco convincentes (nunca llega a saberse por qué los forasteros que llegan al pueblo se enamoran de Rosalía y luego sienten todos la misma necesidad de alejarse de ella), es una de las obras más significativas dentro de la materia que estamos tratando. La comedia, que consta de tres actos, fue estrenada el 20 de agosto de 1926 en el teatro Argentino, por la compañía de Camila Quiroga, estando a cargo de esta notable actriz el personaje de Rosalía.

. Autores y obras

Habíamos seleccionado tres obras para ser incluidas en este volumen: *Los mirasoles*, de Julio Sánchez Gardel; *La novia de los forasteros*, de Pedro E. Pico; y *Mandinga en la sierra*, de Arturo Lorusso y Rafael José de Rosa. Problemas de espacio nos han obligado a limitarnos y al elegir, hemos dejado de lado la comedia de Pico, no por creerla inferior a las otras, puesto que ya hemos hecho el elogio de ella y recomendamos su conocimiento para ampliar este panorama. Sucede que procuramos no repetir autores y preferimos que Pedro E. Pico integre con *Las rayas de la cruz*, obra fundamental de su teatro, el tomo que habremos de dedicar, oportunamente, a las producciones dramáticas más representativas de los últimos 30 años. Hecha esta aclaración, que entendemos corresponde, pasamos, sin más demora al comentario de los autores y obras que componen el volumen.

Julio Sánchez Gardel, catamarqueño como su primo Ezequiel Soria (figura sobresaliente de la escena argentina), había nacido el 15 de diciembre de 1879 y falleció en Temperley, localidad del Gran Buenos Aires, el 18 de marzo de 1937.

Empleado en distintas dependencias nacionales, periodista, cuentista, bohemio, Sánchez Gardel subió al escenario en 1900 con *La otra*, poema dramático en un acto y, a partir de entonces, siguió estrenando hasta 1930, año en el cual efectuó el último aporte a nuestra escena con *El cascabel del duende*, pieza cómica de costumbres provincianas en cuatro actos, que escribiera en colaboración con Alberto Casal Castel. Su repertorio alcanza a veinticinco obras, y si bien en él existen sainetes (*Los cuenteros*, *El dueño del pueblo*), zarzuelas (*La vendimia*), dramas (*El abismo*), y poemas trágicos (*La montaña de las brujas*, *El zonda*), el nombre de Julio Sánchez Gardel trasciende en la historia de nuestro teatro como el autor por excelencia de la comedia de costumbres provincianas. Dramática en el caso de *Las campanas* (estrenada en 1906); amable, colorida y sentimental como *Los mirasoles*. Esta obra fue estrenada en el teatro Moderno (hoy Liceo), el 17 de agosto de 1911, por la compañía de Pablo Podestá, quien se hizo cargo del pintoresco papel de don Sofanor. Esther Buschiazzo interpretó a Azucena, la heroína, y Elías Alippi, en pleno ascenso de su carrera, animó al doctor Centeno.

Mandinga en la sierra unió a dos autores de labor dispar pero, en definitiva, meritoria. Arturo Lorusso había nacido en Luján (provincia de Buenos Aires) el 14 de diciembre de 1884 y falleció en la Capital Federal el 14 de marzo de 1947.

Médico con largo ejercicio de su profesión en la sierra cordobesa, periodista, novelista, destacó su nombre como comediógrafo de valía cuando en 1917 el elenco de Roberto Casaux le estrenó *La insula de don Felino*, sátira política que desarrollaba un tema de candente actualidad. Con Rafael José de Rosa escribió varias piezas, pero fue con *Mandinga en la sierra* que logró su creación dramática más estimable.

Rafael José de Rosa había nacido en San Pedro (provincia de Buenos Aires) el 2 de mayo de 1884 y falleció en la Capital Federal el 25 de junio de 1955. Ofreció obras bajo su sola firma, pero abundan las producidas en colaboración con otros autores como Claudio Martínez Payva (*La estancia nueva*), José Bugliot (*La casa grande*), Mario Folco y Armando Discépolo (*El movimiento continuo*, *El chueco Pintos*), etcétera. *Mandinga en la sierra* es la pieza más interesante del binomio. Tal vez porque al certero reflejo de un ambiente (en este caso una localidad de la Sierra Grande, de Córdoba) se añade una variante pintoresca del mito de Pigmalión, que ya ha tenido versiones memorables como las de Bernard Shaw y Jacinto Grau, entre otras. *Mandinga en la sierra* fue estrenada en el Teatro Nacional de Comedia bajo la dirección de Antonio Cunill Cabanellas, el 14 de mayo de 1937. Los principales personajes fueron animados por Luisa Vehil (notable en su Lucre), Gloria Ferrandiz (Ña Paula), Pilar Gómez (Ña Casiana), Guillermo Battaglia (Uranga), Florindo Ferrario (Perkiss) y Homero Cárpena (Venancio).

> capítulo XXIX.
armando discepolo

1. Los grotescos criollos de Armando Discépolo

- . Figura del maestro
- . Repertorio discepoliano
- . Lo *grottesco*
- . El grotesco, especie teatral
- . El grotesco criollo discepoliano
- . *Relojero*
- . Claves

2. Babilonia

- . Estreno en la *catedral*
- . Género y tema
- . Trama y personajes
- . Otras máscaras
- . La rebelión de *los de abajo*
- . Importancia de *Babilonia*

3. Frustraciones y fracasos del período inmigratorio en los grotescos criollos de Armando Discépolo

- . Introducción al período inmigratorio
- . El sainete porteño
- . El grotesco criollo discepoliano
- . Protagonistas del grotesco criollo discepoliano
- . Temas del grotesco criollo discepoliano
- . Las *máscaras* de *Relojero*
- . El poder *desenmascarante*

1. *(En revista Teatro, del Teatro Municipal General San Martín, año 2, n° 3, Buenos Aires, 1981, 82)*
2. *(En revista Teatro, del Teatro Municipal General San Martín, año 5, n° 15, Buenos Aires, mayo, 1984)*
3. *(En revista Espacio, año 3, n° 5, Buenos Aires, abril 1989)*

. Figura del maestro

Armando Discépolo nace en la Capital Federal, en pleno centro artístico de la urbe (calle Paraná, a metros de Corrientes), el 18 de agosto de 1887, y fallece en su misma ciudad de Buenos Aires el 8 de enero de 1971. Don Armando, como se lo nombraba con respetuoso afecto, posee por entonces un cuerpo enjuto, de andar ágil aunque despacioso, y su cabeza parece cincelada como la de un Quijote de calva reluciente y a cara limpia, sin barba ni bigote. Los espejuelos de sus anteojos, no siempre bien montados sobre la nariz, resguardan dos ojitos brillantes y semicerrados (molestos por la agresión prepotente de la luz), y una sonrisa ingenua y calma ilumina un rostro en el que asoman ciertos esguinces de tristeza, de cansancio, de amargura, que lo envuelven en un halo de velada nostalgia. Va hacia los 84 años, pero queda a mitad de camino. ¡Ha soñado tanto! ¡Ha bregado tanto por nuestro teatro!

Aún muy joven intenta ser actor, hasta que no soporta repetir constantemente los mismos parlamentos de los personajes que debe animar, y renuncia al propósito. Sin embargo nunca se hallará alejado del escenario. A los 23 años se inicia como autor y si pronto quedan demostrados su fuerza y su talento dramáticos, sobresalen, asimismo, sus cualidades como director de obras de la escena universal de mayor envergadura, clásicas y modernas, y se lo ve muy interesado por las producciones de los nuevos autores nacionales.

. Repertorio discepoliano

En 1910 lleva a Pablo Podestá la primera obra que escribe, y el gran intérprete de una de las etapas más descollantes de la escena vernácula la estrena de inmediato. *Entre el hierro* es el drama que abre el cauce de la dramática discepoliana. El ciclo creador cesa, repentinamente, en 1934, con el estreno de *Relojero*. En ese lapso, Discépolo ha producido, bajo su sola responsabilidad o en colaboración con otros autores, más de treinta obras de distinto carácter y variada significación, que pueden ser agrupadas en cuatro núcleos orientadores:

- 1) obras con problemática sentimental en las cuales aparecen referencias críticas al medio;
- 2) obras en donde se cuestionan estructuras sociales mediante desarrollos a niveles diversos o valiéndose de actitudes satíricas o burlescas;
- 3) piezas reideras en uno o más actos;
- 4) producciones que llevan la calificación de "grotesco".

Discépolo cuenta con la colaboración ocasional de su hermano Enrique Santos (creador a su vez del grotesco en las letras en 2 x 4 del tango), en *El organito*, y de Federico Mertens (en una sola obra breve). Con Rafael José de Rosa y Mario Folco (seudónimo de Mariano Sozio) entrega numerosas piezas de escaso mérito,

por lo común, pero con efectiva atracción popular. Los títulos principales de su dramática, tanto los que pertenecen al realismo romántico de los dos primeros núcleos, como los del denominado "grotesco criollo", le corresponden por entero (con la salvedad única, ya anotada, de *El organito*).

El sainete porteño, continuación del zarzuelismo criollo finisecular, es el resultado directo y entrañable del medio siglo que abarca nuestro período inmigratorio (desde 1880 hasta 1930). Es lo exterior, lo pintoresco del ciclo, que refleja a su modo y cuyos marcos escenográficos propicios y reiterantes hasta el hartazgo son los patios del conventillo ciudadano y las callejas del arrabal, a los que se va sacando de su realidad cruda y doliente para ir trasladándolos al cielo mitológico de Buenos Aires. No podemos detenernos para averiguar las causas de su decadencia y de su muerte, inevitables por razones que nada tienen que ver con las sustancias más vitales de un género tan popular.

En el sainete porteño se observan dos líneas mayores y una intermedia. La primera es de neta influencia hispana y se destaca por el trámite sentimental y picaresco; la segunda, y más propia por motivos que no es oportuno exponer ahora, se caracteriza por el fuerte sentido dramático que ya se pone en evidencia en las *petipiezas* representativas de Florencio Sánchez. La línea intermedia presenta el romance y el estereotipo de mascarones del conventillo y de las orillas, así como de dichos ámbitos, y sus expresiones más coloridas se encuentran en las producciones de Alberto Vacarezza.

De la segunda línea mayor parte el grotesco criollo, que es el ahondamiento, precisamente, de aquellos mascarones graciosos que componen nuestra *commedia dell'arte*. Es el penetrar y escarbar en las individualidades que se esconden detrás de las muecas risibles y poner al descubierto sus frustraciones, sus fracasos, sus angustias, que no son de índole metafísica, por cierto. Puede decirse, para sintetizar, que mientras el sainete porteño es la comedia amable y superficial (con sus leves conflictos domésticos y sus ridículas jergas de frontera) de la etapa inmigratoria, el grotesco criollo es la tragedia del período, por el desenmascaramiento que se produce en algunos de esos seres que han llegado esperanzados y con las ansias enormes de *hacer l'América* y, de pronto, perciben su impotencia ante un medio que los anula y destroza sin conmiseración. Carlos Mauricio Pacheco, sainetero mayor, señala las motivaciones, a su juicio, por las cuales, el género adquiere entre nosotros un definitorio sentido dramático: "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". Blas Raúl Gallo nos acerca aún más cuando manifiesta: "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". No es por casualidad o capricho, e importa subrayarlo, que los personajes del grotesco criollo son italianos; más exactamente, inmigrantes que provienen del sur de Italia.

. Lo *grottesco*

Wolfgang Kaiser indica que “lo grotesco” se refiere a ciertos adornos que a fines del siglo XV salen a la luz al efectuarse excavaciones en algunas zonas históricas de Italia. Giorgio Vasari, pintor y arquitecto italiano del siglo XVI, explica: “Los grotescos son unas pinturas licenciosas y muy ridículas que hacían los antiguos para adornar los huecos (...) y 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”. Cabe puntualizar que el vocablo “gruta” procede de *krypté* (griego), y equivale a “bóveda subterránea”. En italiano se forma *grotta* y *grottesco*, términos que significan “gruta” y su interior socavado y áspero. En español, “lo grotesco” es algo ridículo, extravagante, estrafalario, bufonesco, etcétera, pero conviene recordar que, en su etimología más remota, se refiere a una interioridad subterránea que es necesario iluminar para no extraviarse en sus recovecos oscuros.

. El grotesco, especie teatral

José María Monner Sans penetra el tema al estudiar el teatro de Luigi Pirandello, y expresa que “bajo la comedia farsesca, de abigarrada composición, palpita la tragedia del ser”. Como especie teatral, el grotesco se anuncia a fines de la centuria pasada en el *verísimo* de Roberto Bracco (*Caretas*, *Don Pietro Caruso*), y se nombra ya en la segunda década de nuestro siglo con Luigi Chiarelli (*La máscara y el rostro*). Empero, habrá que aguardar a que, pocos años después, Luigi Pirandello estrena *El gorro de cascabelesy Enrique IV*, para que la especie se convierta en una de las manifestaciones más caudalosas y desazonadas de la moderna dramática universal. Como lo expone Pirandello, todo estriba en que “a través de lo propiamente cómico volvemos a encontrar el sentimiento de lo contrario”. Con la fusión –no la alternancia de lo trágico y lo cómico, como se proponía hasta entonces– se alcanza la sensación de lo tragicómico, que califica lo grotesco de un personaje, de una situación, de un conflicto. Armando Discépolo, por su parte, afirma: “El grotesco es el arte de llegar a lo cómico a través de lo dramático”. A la inversa de lo apuntado por Pirandello, pero la resultante es la misma e igualmente válida.

. El grotesco criollo discepoliano

En los grotescos italianos, la tragedia del ser se plantea y devana en el terreno sentimental amoroso. Por momentos, las piezas pueden llegar a parecernos, con todas las salvedades que hacen al caso, variantes con denso trasfondo filosófico (muy particularmente las de Pirandello, claro), de un tema de vodevil francés, cuyos personajes más populares integran el triángulo típico: el marido, su mujer y el amante. Sería fácil efectuar confrontaciones. Sin embrago, lo que en verdad interesa es señalar que la especie adquiere en nuestra dramática características originales y propias. Aunque en ocasiones aparece la problemática del grotesco

italiano, la constante que resalta y se impone es el traslado al escenario de seres de inmigración, provenientes de la Italia meridional que, con sus particularidades circunstanciales referidas a un medio específico, descubren sus frustraciones y fracasos, concernientes siempre a su personalidad, ya por entonces muy deteriorada.

El grotesco criollo se fundamenta y encauza con las producciones de Armando Discépolo, y habrá de ser frecuentado luego por autores nacionales como Francisco Defillipis Novoa, Rafael Di Yorio, entre muchos otros. Pero algo más de tres lustros antes de aquella iniciación, en nuestro repertorio figuran por lo menos dos personajes que nos aproximan a la especie. En 1906, Florencio Sánchez presenta *El desalojo*, sainete particularizante de la línea dramática, en el que interviene Genaro, un botellero callejero cuya personalidad no se ahonda, pero su máscara y su reacción ante un medio desalmado y abusivo (“¡bruta *quenté!*”), resulta un posible ser grotesco. No se le hurga en las entrañas y, al quedar en lo exterior de la imagen, no trasciende del todo la insatisfacción en que vive. Ese mismo año, el ya nombrado Carlos Mauricio Pacheco estrena *Los disfrazados*, sainete también, en el que actúa don Pietro, individualidad con profundas raíces tragicómicas, que se adelanta en mucho a la especie que habrá de incorporarse luego, desde Italia, a la dramática moderna universal. Don Genaro, atormentado por el fracaso amoroso (su mujer lo engaña y lo burla con un compadrito de conventillo), mira *l'humo* que escapa de su pipa para desentenderse, hasta que no soporta más la situación y deja escapar al tigre vengador que llevaba en su pecho y se había esforzado por contener.

Con *Mateo*, que Armando Discépolo lleva a escena en 1923, calificada ya como grotesco, la especie se concreta y afirma en nuestro teatro. En la pieza inaugural, que consta de tres cuadros, quedan perfectamente marcadas algunas de las diferenciaciones más sobresalientes que separan al grotesco criollo del sainete porteño. Los personajes, por ejemplo, pueden ser los mismos en ambos casos, así como ciertos juegos y recursos pintorescos, pero en el primero se cala hondo en los seres y, por necesidad tal vez de ese ir hacia las entrañas candentes, los desarrollos no se cumplen al aire libre (patios de conventillos, callejas suburbanas), sino en ámbitos interiores, cerrados. Son escasas las excepciones y cuando el propio Discépolo planta su *Cremona* en un conventillo típico, se siente que, además de lo que ocurre en el amplio y bullente patio comunitario, las situaciones grotescas se están viviendo con intensidad en las covachas miserables que se apeñuscan a su alrededor.

El protagonista de *Mateo* es el tano don Miguel, viejo conductor de un coche de plaza a caballo, a quien con su trabajo se le hace cada vez más difícil el mantenimiento de su hogar humilde. El carricoche está siendo desplazado rápidamente en el transporte ciudadano y la pesadilla que sobresalta y trastorna a don Miguel es la certeza de que va a ser llevado por delante y destrozado por ese “vehículo diabólico, máquina *repuñante*”, que es el automóvil. El progreso avanza sin preocuparse por don Miguel y los suyos cuando el pobre hombre, muy acosado, intenta ponerse malamente a tono con el medio encanallado que

lo incita a delinquir, cae en una trampa de la que no podrá escapar. El nombre del caballo, Mateo, da título al grotesco y, desde entonces se designa así tanto a ese coche de plaza como a su conductor.

En 1925 se estrena *El organito*, pieza grotesca en dos cuadros, que don Armando escribe en colaboración con su hermano Enrique Santos y es un aguafuerte con tintes violentos del vivir miserable, andrajoso. El personaje principal es Saverio, otro inmigrante al que se ha maltratado y escarnecido, y ello decide su actitud rencorosa frente a la vida y los suyos. Un año más tarde, Discépolo da a conocer *Stéfano*, grotesco en un acto y un epílogo, obra fundamental de toda la dramática discepoliana y de la especie entre nosotros. Otro ser que llega desde el Nápoli *lontano*, desbordante de sueños, en este caso artísticos, pues es músico y su anhelo mayor es conocer una gran ópera, ser un nuevo Verdi. Hasta que en un momento dado –escena “grotesca” impar-, se le revela la profundidad abismal de su frustración, más que de su fracaso, pues no le han dejado probarse. Su talento, si es que lo tenía, se lo han ido comiendo, él y los suyos, con el pan de cada día que debe ganar transcribiendo partituras y tocando el trombón en una orquesta. Y sabe, y se lo dice a su hijo, que los músicos de una orquesta “so casi siempre artista fracasado que se han hecho obreros -se duele-. Lo ajeno ha aplastado lo mío”.

En 1932 estrena *Cremona*, “grotesco en seis luces”, que es una pieza corta, “sólo un plan”, confiesa. Por eso muchos años después retoma el antiguo texto y aclara: “La alargué porque algunos personajes, condenados al mutismo, pobrecitos... en las noches aullaban”. Pirandello puro. Pero don Armando no puede asistir a la reposición. Se ofrece a mediados de 1971 y él ya se ha ido para siempre al comenzar el año. *Cremona* transcurre, como se ha dicho, en “un conventillo enorme con dos patios tortuosos”. El que da al proscenio “es de dos pisos”. En ese micromundo de necesidades y olvidados conviven prototipos del sainete porteño a la vera de personajes tragicómicos, grotescos, como los son Cremona, el masitero ambulante que da título a la obra, y Nicola, el encargado del conventillo. Mientras el primero se ajusta por entero a la concepción discepoliana del grotesco criollo, el segundo conduce hasta el nivel de grotesco italiano pues consiente y alienta que su mujer tenga un amante y le dé el ritmo de vida que él no puede ofrecerle. Se justifica: “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”.

. Relojero

Relojero, grotesco en tres actos, es la última creación de Armando Discépolo. Lo estrena la compañía de Luis Arata, el 23 de junio de 1934, en el Teatro San Martín (Esmeralda al 200), que fuera demolido. La extensión no es común en la especie criolla, y se echan de menos la concreción expositiva y el ajuste dramático, tan equilibrados y exactos, de que hace gala *Stéfano*. En *Relojero* el autor sigue la peripecia a través de varias líneas que conducen al mismo desencanto y hacia una idéntica destrucción. El hogar de Daniel, quien tiene en su casa un tallerito de relojería, entra en crisis profunda y, como consecuencia por el ejemplo, el

hecho se repite en familia de su hermano Bautista. Y si el don Miguel de *Mateo* es capaz de entender y hablar con su caballo, como si fuera un ser humano, y el Stéfano de la pieza que lleva su nombre se maneja con términos musicales que son de su dedicación, el relojero Daniel incita a su mujer, muy desalentada, a la que ve detenida en el tiempo: “Estás parada. Date cuerda. Hace rato que te veo así (los brazos abiertos en cruz) a las nueve y cuarto. Date cuerda”.

Relojero cierra esa dramática de la crisis integral (por formulación, contenido y alcances) que están empeñados en testimoniar, con raro talento, los grotescos criollos de Armando Discépolo. Un teatro ácido, corrosivo, desesperanzado. Andrés, uno de los hijos de Daniel exclama con amargura ante el desbarbancamiento total de su familia: “Hay un solo modo de vivir con decencia absoluta: en el hambre y desnudo. -Añade sentencioso: -“... si has comido bien, a alguien le has sacado parte de su comida, alguien se ha quedado sin comer”.

. Claves

Una de las claves para rastrear la procedencia de las individualidades grotescas discepolianas la alcanza Edmundo Guibourg cuando alude a coincidencias con la especie peninsular. Coincidencias que asegura no son casuales pues “los personajes de las comedias que en Italia constituyen el género grotesco de aquella época son los mismos que emigran y vienen a instalarse acá. -Concluye: -Hay una relación total, son exactamente los mismos personajes”. Podría agregarse: con las características propias del trasplante. Al inquirírsele a don Armando sobre las posibles influencias de Pirandello en sus grotescos, contestaba que su dramática carecía por completo de esa incidencia e insistía rotundo: “Escribo así de puro tano que soy”. Es otra clave. Pero la que permite desentrañar mejor las personalidades tragicómicas discepolianas la facilita Juan Carlos Ghiano. Al referirse al grave conflicto que se crea en los personajes al descubrirse desubicados en la comunidad a la que pertenecen y conforman en alguna medida, a pesar de todo, comenta: “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”.

Las situaciones habituales se exageran y extreman, hasta el martirio, en los agonistas trágicos tan lastimados y clamantes del grotesco criollo. Especie que funda y define entre nosotros el talento de Armando Discépolo, que nos dejó documentos vivos y vigentes de su desaparición ante la angustia de los seres humanos con los que ha compartido altos sueños, muchas desilusiones y padecimientos tremendos.

. Estreno en la *catedral*

Babilonia se estrena el 3 de julio de 1925 en el antiguo Teatro Nacional de la calle Corrientes porteña (n° 960), edificio del que quedan en pie las ruinas, después del incendio que arrasó sus instalaciones a mediados del año 1983. Bajo la orientación artística y la conducción empresaria de Pascual Carcavallo, el Nacional era conocido como la “catedral” del sainete porteño, en tiempos en que el género poseía numerosos templetos diseminados por el centro y otras barriadas de la ciudad, dedicados por entero a la celebración del ritual.

En la primera edición del texto, que aparece dos meses después (*Bambalinas*, año VIII, n° 389), Discépolo coloca la siguiente dedicatoria: “Pascual, viejo amigo de siempre, te brindo *Babilonia*. Por las horas buenas y las horas malas que gozamos y sufrimos juntos. Armando”. Data: “Calera, marzo de 1925”. Esto demuestra la amistad fraterna que lo unía con Carcavallo, en cuyo escenario del Nacional, Discépolo había dado a conocer varias de sus obras. *Mustafá*, por ejemplo, sainete escrito con Rafael José de Rosa, que se conoce en 1921; aunque importa mucho más *Mateo*, bajo su sola firma, que llega en 1923 y es el punto de partida de sus “grotescos”. Antes de concluir el año 1925 (año de *Babilonia*), sobre el mismo tablado estrenará *El organito*, otra pieza singular de la especie, y única que don Armando escribe con su hermano Enrique Santos. A partir de esos años, precisamente, Discepolín tendrá a su cargo la tarea, lúcida y desenmascarante, de esencializar lo grotesco en los versos para el 2 x 4 del tango. Como muestras mayores y culminantes de su testimonio demitificador y del desencanto tremendo que lo conmueve, bastará recordar las estrofas ásperas –pero veraces hasta traspasar la piel e ir en busca de las entrañas estremecidas– de *Yira yira* y *Cambalache*.

. Género y tema

A Armando Discépolo no le preocupó demasiado calificar su obra, y la designó como “una hora entre criados”. Una hora era la exigencia natural de un libro destinado a ocupar las secciones del popular género chico criollo que, como lo apunta Raúl H. Castagnino, tenía como particularidad relevante que cabían en él las manifestaciones dramáticas más disímiles, pero coincidían en la duración que requerían las funciones. En los programas se instalaban, con total comodidad, desde la revista política de actualidad y las bufonadas del más grueso calibre, hasta el brochazo de contenido trágico, deteniéndose y regodeándose, por supuesto, con las expresiones del sainete porteño.

Discépolo advirtió, seguramente, que en su pieza participaban varios géneros y, aunque se hallaban muy bien batidos, no se decidió a denominarla de manera concreta. Mientras *los de arriba* desarrollan una comedia mundana con situaciones que le son específicas (abarca el área de los nuevos ricos y el empeño

a toda costa de elevación en el rango y en los planos socioeconómicos), *los de abajo* aportan tipologías sentimentales y risueñas del sainete local con un amago que linda apenas con lo policiaco –el envite no llega a cumplirse por ser otro el motivo- y se descubren trazos, sin definir, del grotesco criollo.

Babilonia comenzó a las 22.30 horas de una noche fría y lluviosa de invierno. Durante sesenta minutos asoma al subsuelo de una casa de familia adinerada, donde se sitúan la cocina espaciosa y los sucuchos que offician como habitaciones de la servidumbre. A *los de abajo* se los nota inquietos por problemas de sustentación y representatividad que les pertenecen, en los que interfieren fuertemente *los de arriba*, los patrones.

El tema podría resumirse como el enfrentamiento entre amos y criados, entre dominadores y dominados (en primera instancia, y mientras no se demuestre lo contrario). Como lo puntualiza David Viñas, “en algunas zonas de la constante débiles-fuertes, aparecen signos de la dialéctica del grotesco con posibilidad de cambio”. Si bien, continúa Viñas, “en los tramos más densos, caracterizados por lo cronológico y lo espacial densificados, esa alternativa se bloquea”.

. Tramas y personajes

Se asiste a los cabildos para un robo, con propósitos bien distintos. Por un lado se encuentra Eustaquio, el mucamo criollo que ha entrado en la casa hace quince días con el objeto de aprovechar cualquier oportunidad que se presente, y Otto, el chofer alemán de la familia, que es su cómplice; por el otro, José y Lola, su mujer, mucamos gallegos que sirven allí desde hace años. La diferencia estriba en que mientras para los dos primeros la intención se limita a apoderarse de lo que haya a mano de valor y escapar –para José con mayor justeza-, se trata de un plan por el que Eustaquio, al quedar en evidencia como ladrón, deba ser despedido de inmediato. José, que por obsecuencia sin reservas, por *orejero*, ha sido hasta el momento “el criado favorito” –al decir de Viñas-, no soporta la idea de que, por hallarse enfermo, el mucamo criollo pueda llegar a suplantarle a él en la preferencia y en la confianza de los amos. La desaparición de un collar es el revulsivo poderoso que libera sentimientos largamente contenidos.

. Otras máscaras

El *cavalier* Esteban, la señora Emilia, su esposa, y Emma y Víctor, los hijos de ambos, son *los de arriba* y, al irrumpir en la acción, pueden parecer títeres de otra trama, como salidos de contexto. Pronto quedan integrados, sin embargo. Ellos provienen, en realidad, de la comedia del poder económico y de la figuración social que transcurre en los regios y resplandecientes salones de *los altos*, en donde se está celebrando, a todo derroche, el compromiso matrimonial de la joven Emma. Alcibiades, improvisado mozo de comedor (es colchonero), se confunde y extravía entre los requerimientos de un quehacer que desconoce, y explica a José, muy sobresaltado: “Tanta luz, tantas *mugueres* bonitas, tantos hombres con anteojos,

duros como muertos". Subrayo la impresión de Alcibiades como contraste con los seres supuestamente vivos que habitan en el sótano, y a quienes Eustaquio –que no es un criado– puede observar desde afuera con sentido crítico. “¡Hay que ver cómo vive esta gente aquí abajo! –comenta y añade: -Da lástima y rabia y asco”.

En el terreno propicio, actúan diversos prototipos de sainete; Piccione, el maduro chef napolitano; Carlota, la vieja cocinera francesa dada a la bebida; Isabel, la fresca y pícara mucama madrileña, y varios más. El acento dramático se agrava en algunas escenas con los nombrados José y Lola y, en un plano menor, con Secundino, el portero de la mansión. Secundino es el transmisor del disconformismo y de una lucha reivindicatoria que no pueden ser ajenos al medio, y por eso el autor los recoge y los pone de relieve. La salerosa Isabel alude a las bien conocidas aventuras amorosas de Emma y afirma que, a pesar de todo, *la niña* se casará cubierta de azahares y “en el altar mayor, engañando a Dios a toda orquesta, y la llamarán señora. -Remata:

-¿Qué quiere usted? Viven arriba”. Secundino asevera sentencioso: “¡Hasta que venga un viento y los tumbel!”. El mismo Secundino amplía la imagen de *arriba* trazada por el azorado Alcibiades. Le comenta a Piccione: “Están al calor de la gran chimenea, muy juntos, medio desnudos, ahítos, bebiendo. -Se encrespa: -Allí los quisiera, en la puerta, viendo pasar la pulmonía, allí”.

De improviso, la señora Emilia descende por las escaleras vociferando: “¡Que nadie salga! ¡Nos han roba! ¡Ladrones! El collar que le acababan de regalar a Emma. Falta del estuche. -Acusa con encono: -¡Es uno de ustedes! ¡Chusma!”. Tras ella, amenazador, se presenta el *cavalier* Esteban. Presiona para que la joya aparezca sin que deba entrar en funciones la policía. José, que ya ha colocado el collar en el saco de Eustaquio, propone que se realice un registro general (“Que revisen nuestros cuartos... Que registren nuestras ropas”).

. La rebelión de *los de abajo*

El chef Piccione es el primero que no acepta ser revisado. Encara decidido al *cavalier* Esteban: “*Osté* me toca... *e* yo grito! -Se exalta: -Tú *sei* Stéfano el barbudo, marinero de *Mihanovich* al noventa y cinco, contrabandista del pueblo. -Proclama: -Lo he conocido descalzo, lavando la cubierta; *co* la gorrita *e* la pippa, cuando yo hacía el cocinero a la *Juanita Emé*”. Emilia ha pedido a su marido que haga callar a Piccione, y éste, furibundo, le replica: “¡No me *cayó*, señora lavandera!”. Asegura haberla visto llevando el atado de ropa “*a* la cabeza”. El clima se espesa peligrosamente; desaparecen los miedos y afloran, incontenibles, los rencores reprimidos. Isabel lanza, con total desparpajo: “A lo mejor el ladrón es un invitado”. Lo que es compartido y respaldado por Carlota con un rotundo: “¡Claro que sí!”, y facilita el desafío de Secundino: “Revise a los de arriba, primero”. Ya sin frenos, Piccione cierra con sorna el círculo de la rebelión: “O a su hijo, el niño Vitto. Mucha vece los angelitos *róbano*”.

La situación se torna crítica, difícil de manejar. Las compuertas de la rabia están cediendo y los desbordes amenazan inundar el subsuelo. Empero, don

Armando reordena los elementos que se han desencajado y hace que todo vuelva a su cauce (él sabe que de manera provisoria). Deja que Piccione tome en sus manos el timón para escapar al temporal y enfilar hacia el cierre de la pieza. El antiguo cocinero del *Juanita Eme* da así condición humana al escepticismo social y al espíritu individualista, románticamente anárquico, del propio autor.

Una vez retirados *los de arriba, los de abajo* se sienten victoriosos y rodean entusiasmados al sorpresivo líder Piccione (“que tiembla”, delata la acotación). Isabel se alborota: “¡Muy bien, chef, muy bien! Eso es defenderse”. Carlota aprueba: “Ha estado soberbio. Me reconocil”. Secundino va más lejos y a fondo: “Alguna vez había de ser la nuestra. Venga esa mano”. Pero “Leopoldo Piccione, ex cocinero chef del *Conte Gotardo*, a Nápoli.”, rechaza el reconocimiento que puede llegar a confundir, al entenderse que acepta ser igual a quienes lo rodean; es decir, un criado. Piccione se siente un hombre digno y por lo tanto libre, sin amos ni sujeciones bastardas. Con un gesto despectivo aparta a sus compañeros de catacumba: “¡Retírense, sirvientes! -Argumenta: -Ya no se puede vivir *ne* con lo de arriba *ne* con lo de abajo. Está todo pútrido. -Prosigue en su deshago: -Allá (arriba) primero te *apláudeno*, después te *mándano* en galera; acá (abajo) te *sóbano* e appena *puédeno* te *escúpeno*. Ne revolcamos todos en el barro. Hervimos todos *nel* agua sucia”. Discepolín denunciará muy pronto: “Vivimos remolcaos en un merengue / y en un mismo lodo todos manoseados”. Piccione decide: “¡Me voy *nel atto*!” Grita a su pinche: “Caceró, vamos. Estamos sen conchavo pero limpios. Cambiate”. El muchacho entra en la despensa para cumplir el mandato del chef, y éste se dirige a la salida. Ordena altivo a quienes lo interceptan: “Paso. No me *tócano*”. La obra continúa un corto trecho más, que nada agrega, pues la intencionalidad ha quedado bien en claro.

Piccione es un agonista típicamente discepoliano, con sus virtudes y sus debilidades o carencias. Aunque otra sea la rama y varíe la floración, pertenece por sustancia a la familia del don Miguel de *Mateo*, del Stéfano y el Cremona de las piezas a las que cada uno de estos seres da título. Piccione se distancia de ellos, aún perteneciendo al mismo tronco vigoroso, porque es una individualidad enclaustrada, encerrada en sí misma; aún no ha descubierto sus abismos, las contradicciones que vive y, al no sentirse en conflicto (lo ocurrido no ha hecho, según él, más que afirmarlo en sus certezas y demostrar a *los otrossu* superioridad) y, como la máscara condice con el rostro sin desajustes ni quebraduras, el personaje que se insinúa en Piccione no alcanza la dimensión abismal y desazonante de lo grotesco.

Existe en *Babilonia* un prototipo al que sólo he nombrado al pasar y posee características en las que es necesario reparar: Cacerola. El pinche de cocina del chef Piccione, adolescente napolitano de 15 años, facilita con exactitud el lugar y la fecha que conciernen a los últimos peldaños del proceso inmigratorio argentino que, iniciado en 1880, habrá de finalizar, idealmente, cincuenta años después, por 1930. Aunque otro sea su campo de acción y le corresponda, tal vez, una distinta escala de valores, siempre convencional. Cacerola bien podría ser el punto de partida del Stéfano de la pieza que le dedica Discépolo. Dejando

de lado diferenciaciones elementales que resaltan su esfuerzo, ambos han arribado a Buenos Aires con el mismo entusiasmo y una fe semejante en el porvenir. A Stéfano se lo encuentra en la asunción más completa del derrumbe insospechado. Era un joven músico que llegaba “del Nápole *lontano*” con el ansia puxelsa del componer una gran ópera. Hasta que se ve obligado a reconocer (en desgarrante situación grotesca de antología) que ya no tiene nada que cantar: “El canto se ha perdido, se lo han llevado -confiesa trémulo, mientras sangra: -Lo puse en un pan... e me lo he comido”.

A Cacerola se lo halla en el comienzo, y si las motivaciones son otras, las ambiciones son las mismas: triunfar y, en consecuencia, hacer dinero. Con respecto a Cacerola, mucho más práctico, resulta elocuente el diálogo que mantiene con Eustaquio. Éste desea ganarse la amistad del muchacho para saber qué dice de él José, al que siente su enemigo. Le pide que le cuente lo que oiga, y le previene: “Y no tengas miedo. Yo te defiendo. Cualquier cosa que te pase avisame”. Cacerola sonríe: “*Gracie. So chiquitito ma so forte. Solo me so venuto de la Italia e solo me ne torno cuando sea rico. Mamma me espera lá, a lo paese mio, con lo paquete de libre sterline*”. Eustaquio inquiere interesado: “¿Juntás, vos?”. A lo que el tanito responde con la clave precisa de toda una etapa: “¡La pregunta! *Estamo a la América*”.

Cacerola aparece así como un pichón esperanzado del triunfador que sólo se da de manera muy ocasional (y no siempre por medios lícitos, como lo ejemplifica el *cavalier* Esteban), pues lo más corriente y vulgar es que finalice su período siendo uno de los tantos estafados en sus afanes y en sus altos sueños. Así le ocurrirá a Stéfano.

. Importancia de *Babilonia*

Me he arriesgado a clasificar la dramática discepoliana (para la mejor comprensión) en cuatro núcleos, *Babilonia* figura en el segundo de ellos, que agrupa obras que cuestionan estructuras sociales a variado nivel, mediante confrontaciones que remarcan lo que el autor deseaba poner en evidencia. En dicho núcleo se incluyen producciones tan diferentes entre sí –por formulación, sobre todo–, como lo son *La fragua*, *Hombres de honor* y *Levántate y anda*, pero la pieza principal es *Babilonia*, sin ninguna duda.

Babilonia perfila y define con destreza dos posiciones sociales antagónicas –*los de arriba* y “*los de abajo*– a través de amos y criados. Ello sucede más allá de la resistencia de Piccione a sentirse sirviente como los demás. “La cocina y dependencias de criados en el sótano de una casa rica” –como lo propone Discépolo–, equivale a la traslación original del patio de inquilinato, que se imbrica hondamente en la realidad urbana de esos años y, para el caso, pie forzado de las escenografías más populares del sainete porteño de entonces. En los conventillos teatraleros primaba lo caricaturesco y burlón, con su galería generosa en tipos pintorescos y vocabulario de lunfardía y jergas de frontera, pero la preocupación humana y el talento de determinados autores (Florencio Sánchez y Carlos Mauricio Pacheco al frente), fueron ahondando en las máscaras superficiales, anquilosadas y vacías,

simplemente graciosas, de nuestra *commedia dell'arte*, y los prototipos empezaron a demostrar sus posibilidades para alcanzar el grado de “personajes”.

Cabe recordar que por el significado de apeñuscamiento, mezcla y confusión que los primeros cristianos dieron a la torre de Babel a la que se refiere el relato bíblico, en Buenos Aires se lo llamaba Babilonia a uno de los conventillos más tristemente famosos, por las miserias que denunciaba. Discépolo lo conocía y por eso, entre otros inquilinatos de parecida notoriedad lamentable –El Palomar, Los Dos Mundos, Las Catorce Provincias-, lo cita el tano Gaetano de *Mustafá*, sainete que, ha quedado dicho, le pertenece a nuestro autor en colaboración con Rafael José de Rosa. ¿Qué otra cosa es y representa con sus luces fantasmales y reveladoras, el patio de *Cremona*, grotesco ya bajo su sola firma?

Babilonia es una de las creaciones fundamentales del repertorio discépoliano. Yo la colocaría siguiendo muy de cerca a *Stéfano*, auténtica joyita de la escena nacional de mayor significación. A lo largo de “una hora entre criados” –tensa, bien ceñida y como respetando rigurosamente las supuestas tres unidades aristotélicas, dado que en verdad nunca fueron establecidas por el pensador griego-, una leve trama de sainete conjuga a la perfección aportes que podrían serle ajenos y hasta chocantes, y se empuja en procura de trascendencia dramática. ¡Y vaya si lo logra!

3. Frustraciones y fracasos en el proceso inmigratorio en los grotescos criollos de Armando Discépolo

. Introducción al período migratorio

El proceso socio-económico que se cumplió durante la llamada “etapa inmigratoria”, y abarcó los dos últimos decenios del siglo anterior y las tres primeras décadas de la actual centuria, ha sido muy bien estudiado y expuesto con hondura por calificados especialistas. Yo mismo he recurrido a tales investigaciones, con frecuencia, para enmarcar la dramática más popular de dicha época –la del sainete porteño-; y ahora me es forzoso reiterar informaciones y conceptos en el mismo intento de una ubicación cabal para el tema que me ocupa.

Existe, al respecto, una documentación abundante pero, en afán de síntesis, me permito recomendar a quienes se interesen en la materia, el libro que se conoce en París con el título de *Urbanisation et immigration en Amérique latine: Buenos Aires*, escrito por Guy Bourdó, y que en 1977 apareció en nuestro medio traducido y editado por Huemul, bajo el nombre de *Buenos Aires: urbanización e inmigración*”

Incitados y alentados por el impulso político-económico liberal que necesitaba transformar la Argentina después de la batalla de Caseros y de la promulgación,

en 1853, de la Constitución Nacional, entre los años 1880 y 1930 penetraron por el puerto de Buenos Aires más de cinco millones de inmigrantes de los que, en definitiva, quedaron en este suelo más de tres millones, bien dispuestos para *hacer l'América* que se les había prometido.

Muchos llegaron con el propósito de superar estrecheces y hasta la miseria que padecían en sus lugares de origen; pero también ingresaban los que huían de una justicia no siempre justa (por hechos de índole diversa), así como quienes escapaban de las persecuciones raciales cada vez más cruentas, que se producían con insistencia en varias zonas de Europa. Argentina era, por sobre todo, un país que ofrecía trabajo en libertad y con paz. En porcentajes aproximados, el cincuenta por ciento de los viajeros procedía de Italia (en especial del *mezzogiorno* peninsular); el veinticinco por ciento, del norte y del sur de España, y el veinticinco por ciento restante lo completaban franceses, ingleses, alemanes, sirio-libaneses (a los que se llamaba “turcos”) y judíos de distintas nacionalidades (a quienes se denominaba “rusos”).

Una buena cantidad de labradores siguieron viaje hacia el interior, en procura de tierras generosas en las que pudieran hundir sus raíces, demasiado tiempo al aire por los largos y fatigosos trayectos. Pero, como lo señalara Bourdè: “De 1880 a 1930 se impone el éxodo del campo europeo hacia las ciudades argentinas y, de manera particular”, hacia la ya designada Capital Federal. Millones de extranjeros arribaban en oleadas constantes y bien nutridas desde todos los puntos del orbe, y se afincaban en una *gran aldea* no preparada para recibir tales aluviones de seres que empezaban a sentir así, con mucha inquietud, los primeros desencantos.

Después del paso casi obligado por el Hotel de Inmigrantes, los recién llegados empezaban a apiñarse y desbordar los conventillos ciudadanos (antiguas casonas señoriales, muy venidas a menos, ubicadas en su mayoría al sur de la ciudad) que, ante la demanda insaciable, eran divididas en tabucos en donde se amontonaban familias enteras o media docena de hombres solos, en la más completa promiscuidad. Médicos eminentes daban testimonio de lo que sucedía. El doctor Eduardo Wilde, informaba en 1885: “Una habitación de ‘conventillo’, como se llamaba a esos alojamientos ómnibus que albergan desde el mendigo al pequeño artesano, tiene una puerta sobre el patio y a veces una ventana”. Subrayo “a veces una ventana”, y continúa el doctor Wilde: “Es una pieza cuadrada de cuatros metros de largo que sirve para todo. Es el dormitorio del marido, de la mujer y de la *pollada* de cinco o seis hijos muy sucios”. El doctor Samuel Gache asevera en el año 1900: “Cualquiera que haya penetrado una vez en uno de esos antros de miseria a los que en Buenos Aires se llama ‘conventillos’, ha recibido una impresión tan dolorosa que jamás podrá olvidarla”. Añadía, por si quedaban dudas: “Nada es más inmundado más repugnante que ese cuadro de pobreza, suciedad e inmoralidad”. Y completaba su juicio de severo sanitarista: “Estos establos para cerdos, infectos, constituyen la crítica más elocuente de las desigualdades sociales”. En el diario *El Obrero* de 1892 se daba a publicidad, como denuncia social, el reglamento que regía en uno de los conventillos. Se

componía de 11 artículos colmados de deberes y prohibiciones para inquilinos. El último establecía que estaba “prohibido bailar, cantar, tocar el acordeón, la guitarra o cualquier otro instrumento de música”. Conviene tener a mano estos documentos de la época para que queden al descubierto las evasiones zarzueleras y algunos romanceos del sainete porteño.

Era tanta la demanda que se producía por los tugurios de las casas de vecindad ciudadanas que, al saturarse las viejas casonas, daría comienzo la aventura hacia las orillas en donde, ya en pleno arrabal, se irían formando barriadas de *laburantes* y *linyeras*. Como lo puntualizara Bourd : “La miseria se desplaza del centro hacia el cinturón urbano”. Agregado, por mi cuenta, que ello ocurría por el trazado acelerado y el crecimiento de suburbios que tardarían mucho tiempo en figurar en los catastros oficiales de los municipios.

Lo expresado en forma tan esquemática y desde un realismo socio-político no demasiado habitual en estos casos, en que se abusa de la anécdota colorida y el dato pintoresco, permitirá, empero, acercarse a los espacios originales sin subterfugios fabuleros (patios de conventillo y áreas mostrencas de los aledaños), e ir descubriendo a los seres reales de los que se valdrá el sainete porteño para perfilar tipos y prototipos con sus cristalizaciones y caricaturas más eficaces, o, también, para la conformación de personajes, según la seriedad y la penetración de las proposiciones.

. El sainete porteño

El sainete porteño está considerado como la “dramática de la inmigración” por antonomasia. Capt  y reflejó, con decidido gracejo popular, tiempos, espacios urbanos y suburbanos, y utilizó una galería de figuraciones típicas de su imperio a lo largo de las tres primeras décadas del presente siglo. Con altibajos notables de todo orden, pero con un valor documental innegable.

Los espectáculos que se ofrecían sobre los escenarios ciudadanos más populares, conformaban una auténtica *commedia dell'arte* porteña. Las máscaras del *tano*, del gallego, del turco, del judío, del compadrito orillero y de las *percantinas* de casas de vecindad o de barrio reo, iban quedando en fototipias coloreadas que reiteraban problemáticas ingenuas sobre ámbitos repetidos hasta el cansancio, se detenían en lo más exterior y, en consecuencia, sólo eran partes menores, enfoques fragmentarios, de aspectos sumamente normales. Pero el sainete porteño no era sólo exterioridad y pintoresquismo. En el camino tan jugoso que recorrió el género se observan, con cierta nitidez, dos líneas mayores que se complementan. Existía, asimismo, algún trazo intermedio que ahora no hace al caso.

La primera línea mayor –por ser la inicial– provenía del zarzuelismo criollo finisecular, que tuvo como patrones magistrales las piezas del género chico hispano, con traslaciones realizadas por autores locales como el Nemesio Trejo de *Los políticos*, el Ezequiel Soria de *Justicia criolla* y el Enrique García Velloso de *Gabino el mayoral*. Zarzuelistas nuestros que tuvieron la destreza de calcar o deformar jocosamente tipos del contorno popular (los barrios bajos porteños), para que fueran animados

por los mismos artistas españoles que interpretaban a las *chulaponas* retrechas y a los chulos verbeneros de los *madriles* del género chico peninsular.

La tarea, con los autores nombrados al frente, fue conduciendo hacia el sainete porteño de estructuras cada vez más originales. Esta primera línea se destacaba por el jugueteo de situaciones con gracia de picaresca popular. *Entre bueyes no hay cornadas*, de José González Castillo, y *El debut de la piba*, de Roberto Lino Cayol podrían ser dos muestras rescatables de los centenares de *petipiezas* que, por temporada, atosigaban el cauce.

La segunda línea mayor sobresalía por su contenido dramático que, a mi juicio, resulta la de mayor significación por lo propia. Carlos Mauricio Pacheco se sentía incómodo cuando se oía llamar “sainetero”. Tenía presente, sin duda, las escenitas graciosísimas del género español. Él observaba, perplejo, que nuestro medio era mucho menos llano y simple que el hispano, por los conflictos y enfrentamientos que se producían con demasiada frecuencia. Descubría, y así habrá de volcarlo en su obra, que nuestras máscaras no eran tan juguetonas y divertidas y, por momentos, escapaban de los enredos y las burlerías.

Notaba que cuando “la trágica sensación de la vida inquieta y desbordante de fiebre de conquista, de pasiones renovadoras”, que agitaban al inmigrante básico, invadían nuestra escena, “un hálito de drama quebraba el pintoresco trazo cómico”. Pacheco detallaba así rasgos peculiares de la línea dramática del “sainete porteño”. Que no sólo tenía que ver con el inmigrante básico al que aludía el autor de *Los disfrazados*, sino también a una serie de tipos y prototipos con raíces y fisonomías del entorno propio, que empezarán a buscar su nivel superior de personajes. Esta segunda línea principal la había iniciado Florencio Sánchez, bien a principios de la centuria, con *Canillita* y *El desalojo*, y muy pronto sería ampliada por el mencionado Pacheco, con *Los disfrazados*, precisamente, uno de los títulos representativos de su creación y del género dentro de la etapa.

La característica más general de las dos vertientes del sainete local denotaba que los desarrollos se realizaban sobre patios de conventillos ciudadanos y callejas de suburbios que empezaban a expandirse con límites inciertos. El perímetro para ambas será el mismo, como podían ser comunes muchos de los mascarones *commedia dell'arte* porteña en la que participaban. La diferencia estribaba en que mientras en el primer caso –de incitación zarzuelera– se utilizaba lo exterior de lugares, tipos y prototipos que caían con facilidad en lo burdo y payasesco, en el segundo –el de contenido dramático–, además de la enmarcación y de las máscaras que solían coincidir, asomaban problemas pasionales o incidencias que tenían que ver, ya sin escamoteos, con la realidad miserable que se vivía, y empezaban a esbozarse individualidades. Lo certifican *Canillita*, el chico vendedor de diarios de la obra de Sánchez, y la desamparada Indalecia de *El desalojo* del mismo autor oriental. Éste es el cauce que tiene la virtud de proporcionar, con su desarrollo, la apertura de otra vertiente popular con aguas mucho más caudalosas. El protagonista podía ser el *tano* de máscara bien conocida al que, sin desaprovecharse lo que tenía de ridículo y risible, se hurgaban en las desazones

que lo perturbaban, hasta llevar a escena un ser en conflicto no sólo con el medio que lo contenía, sino también consigo mismo. El tipo o prototipo anterior, con su comportamiento tragicómico, se iba convirtiendo en personaje; es decir, además de un cuerpo (imagen exterior), poseía un espíritu, una interioridad que lo expresaba y definía.

Ésta es la labor que cumplió Armando Discépolo como fundador del grotesco criollo. Dejó las exposiciones al aire libre –como pedía Ramón de la Cruz para sus sainetes castizos *barriobajeros* y se cobijó y recogió en habitaciones. Con el *Mateo* discepoliano, que se estrenó en 1923, quedó inaugurada la nueva especie de la dramática narrativa.

. El grotesco criollo discepoliano

El grotesco criollo, que fundó Armando Discépolo en 1923 al estrenar *Mateo*, no apareció de un día para el otro, como nacido por generación espontánea. En lo local se ha visto de donde derivaba, y existe asimismo otra referencia que debe ser contemplada.

Luigi Chiarelli inició el grotesco en el teatro italiano con *La máscara y el rostro*, escrito en 1916; pero será el talento de su compatriota Luigi Pirandello el que, con obras como *El gorro de cascabeles*, de 1917, y *Enrique IV*, de 1922, fijará la nueva especie en la escena de su patria y hará trascender y afirmarse en la moderna dramática universal.

La singularidad más sustantiva del grotesco como espacio teatral, es que ahonda en los conflictos de personalidad y muestra sobre el escenario la ambivalencia de vivir y verse vivir, de llorar y reír en un mismo gesto. Es cuando se produce el “desenmascaramiento” que deja al personaje en carne viva, inmerso en su propio dolor, o sin ropa con qué cubrirse, como le ocurría a la Ercilia Drei de *Vestir al desnudo*, del citado Pirandello.

Traigo esto a colación no porque crea que Armando Discépolo copiara al genial dramaturgo siciliano, del que no sólo fue traductor de algunas de sus obras, sino también conocedor profundo y admirador ferviente de todo su teatro. Considero que nuestro autor –de *tano* que era, como le placía puntualizar-, se identificó con la problemática lacerante de *ser en conflicto* pirandelliano y asumió sus esencias, con elementos y condicionamientos del medio, que lo llevaron a concretar estructuras dramáticas absolutamente personales.

Discépolo había estrenado ya obras teatrales de variados géneros, inclusive sainetes porteños –todo dentro de un realismo naturalista con antecedentes locales inmediatos que, a su vez, denunciaba las incidencias del verismo italiano finisecular; cuando comprendió que el grotesco, como especie teatral, le permitía desenmascarar ámbitos, seres y situaciones que hasta entonces habían ido quedando en lo más exterior de lo convencional.

Al cavar en la nueva realidad de los personajes, se encontró dando testimonios de las frustraciones y de los fracasos padecidos, a lo largo de medio siglo, por el inmigrante básico que él aprisionaba, como metáfora escénica válida, en personajes muy lastimados de la Italia meridional. Era como calzarlo con altos

coturnos clásicos para que fueran vistos con mayor claridad, y las tragedias que representaban llegaran con todos sus detalles.

El sainete porteño, como teatro de la etapa inmigratoria, llevaba a escena, primero, levisimas peripecias con recursos zarzuelos, para luego ir adensando tipos con caracterizaciones cada vez más complejas y mejor elaboradas. Era inevitable que el *tano* tuviera siempre encontronazos divertidos con el gallego de turno (o a la inversa), y que en el coro infaltable se hallaran el turco mercero ambulante, el judío de la compra y venta y, como aportes lugareños, guapos, malevos y *percantas* de barrio céntrico u orillero. Estas *petipiezas* que fueron legión, tras el duelo a cuchillo o a tiros entre el héroe y el villano de la historieta –que podía alarmar y poner cierto suspenso por los últimos tramos– concluían con una fiesta en la que participaba el vecindario, entre músicas y bailes populares. Nada se sabía de los problemas íntimos de esos estereotipos que no mostraban preocupaciones mayores y hasta parecían vivir en un limbo escénicamente prefabricado. Como lo proclamaba el *tano* don Gaetano de *Mustafá*, sainete de Armando Discépolo y Rafael José de Rosa, al referirse al conventillo: “¡Esto *e no* paraíso! -se entusiasmaba: -¡*ese* una jauja!”. Por eso, resultaba tan diferente el conventillo del sainete porteño zarzuelero, del patio que exigía *Cremona*, el grotesco criollo discepoliano, como se verá algo más adelante.

. Protagonistas del grotesco criollo discepoliano

Armando Discépolo anunciaba la posibilidad del grotesco criollo en *Mustafá*, sainete que, como quedará dicho, le pertenecía en colaboración con Rafael José de Rosa y se estrenó en 1921. Lo cierto es que la pieza no superaba aún los límites del género. Tal vez porque el autor lo hacía acompañado y los grotescos criollos los escribirá bajo su sola responsabilidad, con la única excepción de *El organito*, que lo hará en compañía de su hermano Enrique Santos *Discepolín*. Seguramente porque, más allá de las diferencias de géneros en los que cada uno se expresaba, una misma concepción de la vida ante una sociedad en crisis, y una idéntica actitud crítica y socavante frente a un contorno tan dañado, conjugaban a ambos creadores.

Cabe consignar, sin embargo –para ser analizado en otra ocasión con mayor detenimiento– que mientras los protagonistas del grotesco criollo discepoliano corporizaban inmigrantes (o sus descendientes directos, como sería el caso de *Relojero*) llegados al país entre los oleajes que partían de la Italia meridional, los personajes de las tragicomedias tangueras de su hermano Enrique Santos eran seres comunes, indiferenciados en sus orígenes étnicos, extraídos de un entorno porteño de medio pelo para abajo, pero que abarcaba campos de reflexión mucho más amplios. Lo demuestran los desgarrones dolientes en 2 x 4 de *Yira yira, ¿Qué sapa, señor?* y los versos entrañables de *Cambalache*.

En otras piezas de don Armando, no calificadas como grotescos criollos, asomaban individualidades tragicómicas en potencia, es decir no resueltas aún, ni asumidas como tales. Podrían serlo, cada uno en su medida y a su debido tiempo, el chef Piccione y su ayudante de cocina Cacerola, los dos *tanos* de *Babilonia*, una

hora entre criados que se estrenó en 1925. Por el cauce que quedara abierto con *Mateo*, desde 1923, seguirán *El organito*, de 1925 (en colaboración con su hermano Enrique Santos); *Stéfano*, de 1928; *Relojero*, de 1934 y, en 1971 (Discépolo había fallecido pocos meses antes) subirá a escena la versión algo ampliada y definitiva de *Cremona*” que se había conocido en 1932 como pieza breve.

De los cinco grotescos criollos anotados, cuatro se desarrollan en estancos cerrados por exigencias de la interioridad de los conflictos que se proponen, mientras el restante, *Cremona*, escapa a la regla y su acción transcurre en el patio de un conventillo monumental. Pero para que se comprenda que nada tiene que ver este espacio con el de los conventillos teatrales habituales, el autor advierte que son “patios de luz y sombra, (a los que asoman) covachas (y se forman) rincones de sombra verde y conos violáceos”. Además, los focos irán destacando y aislando personajes y acciones, para apartarlos del ámbito general e interiorizarlos. Insisto en que estos espacios nada tienen que ver con los patios del conventillo zarzuelero al uso.

En cuatro de los grotescos registrados se plantean problemas agudos de mantenimiento y supervivencia del grupo familiar que por hallarse hundido, a veces, en los estratos más miserables, llevan a situaciones límite de abandono, encanallamiento y hasta de destrucción. Esto sucede, de manera coincidente o distinta, en *Mateo*, *El organito*, *Stéfano* y *Cremona*. En la quinta obra que he apartado del grupo, *Relojero*, el medio es un hogar de esa clase media porteña que –enredada en los pliegues de su mentalidad pequeño burguesa–, no consigue asentarse y menos aún avanzar, como la había aseverado ya el Jorge de *En familia*, de Sánchez, allá por 1905. Se llega a un final con desolación idéntica y un derrumbe semejante.

Los “grotescos criollos” discepolianos poseen varias facetas importantes de las que, por el momento, sólo podré asomarme a dos de ellas. La primera, es el *desenmascaramiento* de una realidad hasta entonces no tomada en cuenta, o negada, en las *petipiezas* más populares del género saineteril y que, además de la indagación psicológica de los protagonistas, a los que se descubre en plena lucha interior consigo mismos, aparece el contorno que los cerca y agrede con todas sus violencias.

Como bien lo señalará Juan Carlos Ghiano: “De la dualidad entre individuo y sociedad nace la frecuente incomunicación de los personajes de Discépolo – perdidos en la vida, extraviados en sí mismos- que acaban por golpearse contra parientes y amigos inmediatos, o contra la repetición de sus limitaciones”. Limitaciones que provienen de frustraciones con tanta intensidad emotiva, que serán capaces de producir la muerte. Tal era el caso de Stéfano.

. Temas del grotesco criollo discepoliano

La segunda faceta se refiere a enfrentamientos generacionales que, según las concepciones y los alcances de las individualidades problematizadas que intervienen, y desde los planos que ocupan, aluden a la disolución del núcleo familiar. Por el desgaste y agotamiento de las ideas madre que han ido nutriendo sin evolucionar y que, como consecuencia, provocan desencuentros y alteraciones entre sus miembros.

Los reflejos sin tapujos de las circunstancias y los apremios que vive el inmigrante básico discepoliano, aparecen en el don Miguel de *Mateo*, en el Stéfano de la pieza que se le dedica, y el Saverio de *El organito*, de ambos Discépolo. Todos ellos más que fracasados por haber hecho algo en forma mediocre, sin la capacidad requerida son seres que se sienten frustrados en el hondo anhelo de *hacer l'América*. En medidas muy diversas, por cierto. No se pueden comparar las aspiraciones elementales de don Miguel, cochero de plaza (cuya mayor ambición es poder morir con la galera puesta y el látigo en la mano, como terminan sus vidas su padre y su abuelo), con los altos sueños artísticos de Stéfano que no pudo escribir la gran ópera que llevaba en el corazón y, por lo tanto, no ha podido *fracasar* como compositor, pero sí, y queda bien precisado, se fue comiendo el talento creador que poseía, con las migajas del pan que debía ganar día a día como músico de orquesta, para mantener a los suyos. Su frustración es tanta, que si bien explica a su hijo Radamés que “los músicos de orquesta son casi siempre músicos frustrados que se han hecho obreros”, él se gana el sustento tocando el trombón en una orquesta de la que será despedido dado que, por el paso de los años, ahora *hace la cabra* cuando sopla el instrumento.

Saverio, en su desesperación de inmigrante sin recursos, que llegara al puerto de Buenos Aires con toda su cachorrada, había extendido la mano por las calles pidiendo limosna, sin encontrar un solo *cristiano* que se apiadara de la situación y le ayudara. En pleno resentimiento –pues había jurado vengarse robando al prójimo– explotaba hasta a los suyos.

Cremona, por su parte, es una personalidad débil y desvalida, con un candor que lo acerca al *poverello* de Asís, y será muy maltratado y burlado por los malandras del conventillo en que vive.

Los enfrentamientos generacionales –mansos o violentos– quedarán en evidencia en varios de los grotescos criollos señalados. En *Mateo* se manifiesta el avance incontenible de una sociedad arrolladora que, como imagen, muestra a don Miguel llevado por delante por su hijo, que se ha convertido en chofer de los automóviles de alquiler que causan tanto pavor al viejo auriga al verlos circular a su vera, con mucho ruido y como endemoniados, desde lo alto del pescante de su maltrecho carricoche. Puesta al día del joven Carlos que don Miguel no podrá comprender ni aceptar nunca.

Stéfano no sólo tiene ante sí el reproche permanente de sus padres, que no logran en sus sentimientos e intenciones, sino también a su hijo, que escribe versos y, para reforzar la figuración lírica hasta lo cursi, el autor lo hace vivir en el altílo de la casa.

. Las máscaras del relojero

La obra que insiste más en los enfrentamientos que se producen en una familia, la de Daniel (con presiones directas en otra que marcha en forma paralela: la de su hermano Bautista) es *Relojero*, grotesco con el que Armando Discépolo cerró su labor original cuando le quedaban aún (se sabrá luego) casi cuatro décadas de vida.

Lo que siempre fue un misterio, a pesar de las explicaciones dadas por el autor, al argumentar que ya “no le quedaban más ganas de decir” como dramaturgo.

En *Relojero* se contraponen –con demasiada simpleza en lo que concierne a la articulación de las ideas- dos sentidos de vida, dos mentalidades que chocan. Por un lado está la vieja moral severa de los mayores (los padres) ; por el otro, la determinación de actuar con entera libertad de los más jóvenes (los hijos). Con un trasfondo de sociedad en decadencia, plena de contradicciones y escapismos, que van subiendo a escena mediante pinceladas que aportan colores fuertes de desorientación y pesimismo. Andrés, por ejemplo, el “borrachito” como lo nombraría David Viñas, que llega desde el Eduardo *matero* de *En familia*, de Sánchez, que por momentos parece actuar como fiel de la balanza, mientras en otras circunstancias participa como contraste o contrapeso. El autor mostraba a personajes encerrados en compartimentos estancos, heredados o nuevos, pero incomunicados entre sí al pertenecer a tiempos distintos que forzaban desencuentros. Lo doloroso –y a ello se iba- era que cuando empezaban a caer las máscaras de unos y otros, se estaba en el desbaranco total y no habría salvación por más que el protagonista, que era relojero, descubriera que se encontraba detenido, y se diera cuerda precipitadamente. Pero, ¿qué les ocurría, entretanto, a los más jóvenes, cuyas primeras experiencias de la vida en libertad de elección, podía llevarlos a la angustia y a la muerte, como le sucedía a Nené? El autor había captado con exactitud la difícil situación, pero no se atrevía a arrancar todas las *caretas* de la *vieja y sana moral*, ni intentaba descubrir las motivaciones esenciales que habrían llevado a Nené a su fracaso sentimental, con desenlace trágico. ¿Qué estaba fallando?

Armando Discépolo con el poder de sus grotescos criollo había ido desenmascarando los rostros de un mismo infierno, pero no se decidía a avanzar en una tarea que a él lo perturbaba y extraviaba. Tan era así que después de *Relojero*, Discépolo no tendrá ánimo para continuar desentrañando teatro, sobresaltado –podría ser- por lo que pudiera seguir desentrañando. Esta situación del autor recuerda la advertencia que recibe Pedro, protagonista de *El fabricante de fantasmas*, de Roberto Arlt. Cuando, en un lugar exótico, Pedro se empeñaba en arrancar del rostro de alguien, disfrazado de Faraón, las máscaras de sus propias pesadillas, aquel personaje le prevenía con sorna: “Querido imbécil, no sigas descubriendo, porque si no vas a terminar por descubrir el infierno”.

. El poder *desenmascarante*

En resumen, entre 1923 y 1934, en poco más de una década (doce años) Armando Discépolo fue arrancando *máscaras* a seres, conflictos y ámbitos de los que habían ido llegando a los escenarios lo más exterior, mediante versiones zarzueleras del “sainete porteño”.

Los grotescos criollos discepolianos empezaron a mostrar los tablados capitalinos –con crudezas que a veces molestaban e irritaban-, las frustraciones y los fracasos que agobiaban, anulaban y hasta destruían a individuos que se encarnaban y definían dentro del período inmigratorio. Etapa clave del proceso político-social argentino que, por los falseamientos e idealizaciones en los traslados

a escena, bien pudo llegar a suponerse que transcurrió entre las piruetas graciosas y el jolgorio, característicos del pintoresquismo saineteril que lograra tantas resonancias populares.

Éste es el valor revulsivo y testimonial que se les reconoce a los grotescos criollos discepolianos; así como el mérito enorme de fundar y ancauzar una especie que indujo a experimentar su creación a otros dramaturgos relevantes de la época -como el Francisco Defilippis Novoa de *He visto a Dios*, y cuyas influencias llegan, adecuadas al talento y al estilo, a calificados autores nuestros de estos días. Bastaría recordar a Griselda Gambaro y a Roberto Cossa, con dramáticas igualmente transgresoras, sin entrar en consideraciones que escaparían a las propuestas de este trabajo.

En la ocasión sólo he intentado subrayar algunos aspectos de la importancia de los grotescos criollos discepolianos, por su capacidad *desenmascarante* dentro de una etapa tan singular de la escena nativa, y resaltar la vigencia de su esencialidades, luego de más de seis décadas de haber sido abierto el nuevo cauce con *Mateo*, allá por 1923, por nuestro tan admirado y siempre recordado don Armando Discépolo.

> capitulo XXX.
francisco defilippis novoa

1

- . La época
- . El teatro de Novoa
- . Sus obras
- . Nuestro recuerdo

**2. *He visto a Dios* y el teatro de
Francisco Defilippis Novoa**

1. *(En revista Columna, año III, n° 23-24, Ciudad de Buenos Aires, 1939)*
2. *Publicado a raíz de la representación de la obra en el Teatro Municipal General San Martín de la ciudad de Buenos Aires, abril, 1973.*

. La época

En 1920 se ubican, ya definitivamente en la escena nacional, dos jóvenes dramaturgos. Dos firmes promesas, que se irán concretando a través de los años. Son Francisco Defilippis Novoa y Samuel Eichelbaum.

Desde entonces –conjuntamente con dos o tres nombres más–, significarán lo más honesto e inquieto de la segunda época del teatro argentino. Época que nace, evidentemente, con los Podestá.

El año citado, Eichelbaum aparece con *La mala sed*, una de sus creaciones más vigorosas; y Novoa con *La madrecita*, que franqueara el sendero a un concepto humano, luego siempre presente en sus obras.

No deseamos hacer comparaciones entre Novoa y Eichelbaum. Tal vez aún no sea oportuno cotejar valores –en cierto modo– presentes. Por otra parte, si bien ambos penetran hasta las entrañas de sus personajes para mostrarnos sus vidas dispares, cada uno posee una forma particular de ahondar, lo que les hace seguir caminos distintos, tanto en concepto, como en expresión.

Hemos nombrado a Eichelbaum porque en ese año de 1920 en que impone resueltamente su teatro, también se consagra el de Novoa. Y porque en los años subsiguientes avanzan –paralelamente o turnándose– brindando sus obras, que permanecen entre las de mayor jerarquía de la escena nacional.

En 1922 vuelven a encontrarse. Eichelbaum ofrece *Un hogar*, y Novoa *El Turbión*. En 1924 Eichelbaum estrena *La hermana terca*, y Novoa en 1925, inaugura la expresión definitiva de su teatro con *Los caminos del mundo*.

Así continúan creando y afirmándose, hasta que en 1931 Eichelbaum entrega su más hermosa obra: *Cuando tengas un hijo* y le estrenan a Novoa *Sombras en la pared*, su última producción. Aquella que a su muerte quedara inconclusa y fuera dada a conocer al público con tan poco acierto.

Desde ese instante, el nombre de Francisco Defilippis Novoa desaparece de las carteleras y, lo que es más injustificable –dada la importancia de su creación–, nadie se encarga de recordarlo.

Eichelbaum aún nos hace conocer obras de calidad, como *Soledad es tu nombre*, y afianza su prestigio como crítico y director de singular valía. Pero Novoa desaparece integralmente, como si nada hubiera significado dentro de la escena argentina; como si se tratase de uno de los tantos comerciantes escénicos, que tienen justo la escasa e intrascendente vida de la representación de sus piezas. A los 8 años de su muerte, hoy que el teatro nacional –y no el teatro– pasa por una de sus crisis más agudas, pero justificada, recordamos el nombre de Francisco Defilippis Novoa. Creemos que una vez situada su producción surgirá de entre la enorme mayoría de sus oscuros contemporáneos, por su calidad e inquietud, por su ejemplar dignidad de artista. Y sin duda alguna, quedará entre los contados representantes de esa segunda etapa del teatro nacional que, a nuestro juicio, ya ha finalizado.

. El teatro de Novoa

Francisco Defilippis Novoa fue maestro rural en Entre Ríos, su provincia natal, y redactor en periódicos de Paraná y Rosario. Y es precisamente en esta última ciudad que logra estrenar sus primeras piezas: *El día sábado* y *La casa de los viejos*. Obras que, como dijera Alejandro Berruti, “eran modestos sainetes sin pretensiones, que las compañías de paso por dicha ciudad, acogían más por complacer a los periodistas útiles que por descubrir a autores noveles”.

Había que llegar hasta Buenos Aires, faro y meta de toda la inquietud intelectual del interior. Y en 1918, Novoa ve cumplido su anhelo: Casux le estrena con gran éxito, la comedia costumbrista en tres actos *El diputado por mi pueblo*.

Tras ella, van apareciendo las obras que componen toda esa primera expresión de su teatro: *La madrecita*, *Los inmigrantes*, *La loba*, *El turbión*, etcétera. y finalmente ese conjunto que compone la etapa definitiva: *Los caminos del mundo*, *María la tonta*, *El alma de un hombre honrado*, *He visto a Dios*, etcétera.

Porque si bien Novoa se inicia con un teatro de técnica habitual, pronto agrega conceptos originales y una nueva visión escénica. Llevado por su inquietud, frecuente y profundiza la moderna dramaturgia extranjera, asimilando todo aquello que sea útil a su particular sentido y lenguaje. Y es de suma importancia el aporte que en este terreno efectúa, a la siempre repetida escena criolla.

En su esencia, el teatro de Novoa es profundamente cristiano. Más de una vez aparece la Biblia en sus obras. Pero es de un cristianismo sin santos ni dioses de altar. No existe en él un anuncio, una predicción de bienaventuranza extraterrena. Su fe y su esperanza ansian sólo la comprensión y el mutuo amor de los humanos.

Sus hombres más representativos siempre albergan una imagen cercana al rabí de Galilea. Algo de un idealizado y romántico Cristo vagabundo, maduro de dolores y de perdones.

Sus mujeres más sobresalientes, se identifican con las Marías del relato bíblico. Y son varias las que llevan ese mismo nombre. Tal, la María de *Los caminos del mundo*, de *María la tonta*, de *La samaritana*, la María Magdalena de *La loba*. Hay en él una marcada predilección por este nombre. Tal vez por todo lo que evoca y trasciende.

El teatro de Novoa, contiene una firme belleza expresiva y humana. Pero su lenguaje –por momentos excesivo- y su concepción demasiado romántica de la vida, lo alejan un tanto de nuestra presente realidad. Sus personajes raramente reaccionan o se rebelan. Siempre sufren callados –en cierta forma egoístas- y perdonando.

El motivo de sus obras más valiosas, es un hondo poema. Porque Novoa evidencia ser, a través de toda su producción, un auténtico poeta. Unas veces trágico, otras risueño; pero siempre humano. Mas, como decimos, su humanismo es pasivo, detenido en ese noble –pero inconsecuente- ansiar y proclamar la comprensión y el amor entre los hombres. Su teatro no vas más allá. Tal vez porque ahí también se detiene su visión social de la humanidad.

. Sus obras

Como hemos dicho, las mujeres del teatro de Novoa poseen casi siempre una singular comprensión. Lo que las hace sufridas ante todas las injusticias o traiciones. Perdonando finalmente el daño recibido.

En *La madrecita*, al concluir, se encuentra el rasgo común, que revela el hondo sentir humano de estas mujeres.

Jorge, después de abandonar su hogar tras otra mujer, retorna dolorido, vencido. Pero Sara, *la madrecita*, lo enfrenta áspidamente y lo rechaza. Mas esto no puede ser definitivo. Entran los hijos de ambos y Jorge se pone a jugar con ellos. Entonces aparece otro personaje el que, extrañado por la presencia inusitada de Jorge, pregunta a Sara: ¿Y ése? ¿Quién es ése? Y Sara, olvidando todas sus amarguras, responde maternalmente: “¡No hablé fuerte! Es mi hijito mayor que regresa a su casa. No le preguntés nada... Nada, ¿entiendes? ¡Nada!...”. Sara ha hundido su dolor y ha perdonado.

“Defilippis Novoa –escribió cierta vez Belisario Roldán– vislumbra siempre en el fondo de la mujer, una vibración de bondad, de esperanza y de luz. Aún en el seno de la ciénaga sabe ver la estrella reflejada”.

En *María la tonta*, dice la protagonista, mujer trágicamente simbólica, especie de madre de un futuro Dios, de un nuevo Cristo: “Señor: yo iré con mi hijo, para enseñar a las mujeres cuál es su verdadera misión sobre la tierra: amar al hijo, al hermano y al hombre sin acusarlos nunca, para que en el dolor purifiquen su vida en el profundo amor”. Y finaliza la obra, que es hondamente hermosa – a pesar de su pasividad–, con un coro compuesto por mujeres, hombres inocentes y pecadores que proclaman al mundo su fervorosa consigna de iluminados: “¡Amar! ¡Amar! ¡Amar!”.

Éste es su tono. En *Los caminos del mundo*, el peregrino –un hombre-Dios– es arrojado rudamente de la casa en que se cobijó por estar herido. Y dice al dueño de casa, que es quien así lo arroja: “Crees que venía a ocupar tu calabozo. ¡Pobre de mí! ¡Soy un paria y soy libre! Mira hacia el campo: por sobre la noche resplandecen los caminos del mundo, que tocan a fiesta permanente. Las selvas y los ríos cantan su canción, y la luz es tan intensa que las conciencias andan sin reconocerse, felices de su propia libertad. Hacia ellos voy, sangrando por tus heridas, cargando con vuestros dolores. Mirame salir, mira cómo marchó sin el peso de un solo remordimiento”.

Los personajes principales de la expresión final son casi siempre símbolos, y su idealismo a veces se remonta tan alto, que cuesta descenderlo hasta la tierra y adaptarlo a los seres que sobre ella sufren y luchan en forma demasiado dolorosa y concreta.

Por momentos se advierte la crispación de su tono. Pero su conclusión es ya prevista. En *El alma de un hombre honrado*, así sucede. El personaje se suicida por no soportar la vida de falsedad y egoísmo que lo rodea. Y su alma comparece ante el tribunal, integrado por las almas de los mismos seres que en la tierra no dejan *vivir* al hombre. Es decir, allí están presentes –en alma–, el cura, el juez, el comerciante, el político, el militar, etcétera. Y para todos tiene una palabra justa

con qué descubrir sus patrañas, su indignidad terrenal. Pero la solución para lograr un mundo más sincero, se la ofrece *El hombre que ríe siempre* uno de esos extraños personajes: "Lleva tu alma a los rincones de la tierra, sigue al hombre en su ignorancia, sufre al contemplar su obra de barbarie y, cuando puedas mirarle sin llorar, es porque en tu cerebro se ha hecho la luz, reina en tu corazón la bondad verdadera y has empezado a ser Dios".

Su teatro es el del sacrificio. Está impregnado de una filosofía del dolor, que se transforma en comprensión y, por consecuencia, en perdón. En Novoa trasciende un ansia incontenible de amar a todos y a todo. De perdonar.

Yo tuve 20 años es un fresco poema a la juventud. Se trata de dos jóvenes amantes que, después de vivir cierto tiempo unidos, ella se aleja de él. Pasan 30 años y vuelven a encontrarse. Sus vidas ya se hallan detenidas, en reposo, hasta en silencio. Pero la fuerza del recuerdo crea nuevas ansias, y se aseguran que de ser nuevamente jóvenes, superarían su tronchada vida pasada y serían felices. Y la caprichosa imaginación borra los años escritos por el tiempo, y tornan a encontrarse los dos amantes en el punto de partida de su amor. Pero pasa un año y ahora es él que la abandona a ella. Y entonces dice la Voz del destino, con profundo significado: "¡Juventud! ¡Juventud! Ciega, extraña y alocada juventud; eterna e inmutable a través de los siglos. Di a los hombres que para ti no hay leyes, cálculos ni experiencias. Di a los hombres que eres ciega al deber, sorda al consejo, muda ante la fatalidad. Dile que nunca serás dominada...".

Pero la joyita de sus obras breves es *He visto a Dios*. Creemos que esta obra – por su profundo dramatismo– quedará tal vez como modelo insuperable en su género. No vamos a explicarla, porque extenderíamos demasiado este simple recuerdo. Además que también habría que anotar y esbozar el resto de su producción, cuyo total asciende a cerca de 30 obras.

Como decimos, no vamos a continuar reseñando la producción de Novoa. Sólo hemos querido inquietar, provocar su conocimiento. Invitamos, pues, a que se la lea, ya que consideramos muy problemático el volver a verla sobre el escenario.

Y queremos repetir: Defilippis Novoa fue un poeta. Un poeta que en vez de sentir en verso sintió en teatro. Como otros sienten en música. Y su poesía no se queda en una imagen o frase feliz, sino que la percibimos en el motivo de la obra, en su concepción hermosamente humana.

. Nuestro recuerdo

No es cuestión de encomiar precipitadamente la obra de Novoa. No es tampoco nuestro deseo el elevarlo, postergando los nombres de algún significado que junto a él han convivido o aún viven, produciendo para la escena. Creemos que todavía no se lo ha estudiado –situándolo– como ya se ha hecho con otros autores. De así efectuarlo, advertiríamos de inmediato su legítima importancia. Porque en nuestra opinión, Novoa no puede ser olvidado como lo ha sido hasta ahora. Pareciera un silencio organizado, intencional. Pero más bien creemos que es sólo desidia crítica y, tal vez, el común desprecio ante la obra ajena, a la que debe reconocerse algún valor. Es lo eterno.

Por eso hemos querido nombrarlo –nombrarlo simplemente- para agitar ese silencio injusto y recordar que ha existido un tal Francisco Defilippis Novoa que sintió el teatro con apasionamiento, legándonos obras que algún día habremos de justipreciar. Un hombre que escribió con tan claros conocimientos sobre el teatro: “Si la generación próxima no fuese actual, mejor que no viniera. Si no fuese audaz, inquieta, luchadora, llena de nobles pensamientos renovadores, mejor que se quedara por aparecer. Pero así será, tendrá que ser así, y será”.

Nos hemos propuesto también nombrarlo, para recordar que Novoa desapareció en plena tarea, el 28 de diciembre de 1930. Hace apenas 8 años .

Y aunque hoy se encuentre tan olvidado su nombre, sabemos que finalmente habrá que reconocer el estimable aporte de su obra, y tenerla muy en cuenta, al identificar los valores que colaboran, por su inquietud y dignidad, en la elaboración lenta pero persistente de un teatro argentino.

2. *He visto a Dios* y el teatro de Francisco Defilippis Novoa

Según la información más reciente, Francisco Defilippis Novoa había nacido en Paraná, Entre Ríos, el 21 de febrero de 1890. Importa registrarlo porque existía alguna confusión con respecto al año de su nacimiento. Apenas tenía pues, 40 años al fallecer en nuestra Capital Federal el 27 de diciembre de 1930.

Defilippis Novoa aparece como autor teatral mientras ejerce el periodismo en Rosario. Alejandro E. Berruti, su camarada de entonces, lo dejó puntualizado: “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 la ciudad acogieron, más por complacer a los periodistas útiles que por descubrir a dos autores noveles”. De aquella época inicial de Defilippis Novoa son *El día sábado* y *Crónica de policía*, piezas ambas en un acto, datadas en 1913. Era el comienzo, sin excesivas aspiraciones por cierto, como bien lo señala el celebrado creador de *Madre tierra*, de una labor dramática altamente significativa para la escena nacional.

Francisco Defilippis Novoa es el último que asoma del terceto autoral que mejor representa, con sus variantes mayores, la etapa de madurez del teatro argentino. Los dos anteriores son Armando Discépolo, que se inicia en 1910 con *Entre el hierro* y entregará su producción más significativa en la década del 20 con *Stéfano* (1928), y Samuel Eichelbaum, entrerriano como Defilippis Novoa (de Domínguez), quien si bien escribe la primera pieza cuando sólo tiene siete años, es en 1911/12 (a los diecisiete años), que debuta con *La quietud del pueblo*, al ser estrenada la obra por un cuadro de aficionados. Mientras Discépolo es el creador y autor por antonomasia del grotesco criollo, con firmes raíces y hondas

razones nativas, y Eichelbaum es un “fanático de la introspección”, como él mismo se calificara, Defilippis Novoa, luego de abordar distintos géneros dramáticos, desemboca en una creación de avanzada y cumple un ciclo que tiene relación con la escena europea de vanguardia de su tiempo. Felizmente no se queda en él y el último estreno que ofrece mientras vive (después de su muerte se conocieron dos obras que nada añaden a los méritos conquistados), descubre a un autor en plena transición hacia un teatro que, sin apartarse de sus preocupaciones sobre la autenticidad del ser humano (principal *leitmotiv* de su dramática), se vale de elementos inmediatos y propios con efectiva repercusión popular por lo directo. Aludimos a *He visto a Dios*, “misterio moderno” en tres cuadros, que acaba de ser repuesto, en excelente versión, en la sala Casacuberta del Teatro Municipal General San Martín.

El teatro de Francisco Defilippis Novoa desarrolla varios ciclos, no encasillados de manera absoluta, pero sí con aportes cabalmente definidos. En la línea costumbrista inicial logra obras destacadas como *La casa de los viejos* (1914) y *“I diputado por mi pueblo*. Esta última le permite en 1918, entrar al teatro capitalino por la puerta grande. Cumple una etapa que puede encuadrarse dentro del realismo romántico (*La madrecita* 1920, *El turbión*, 1922, *La samaritana* (1923), mientras se siente cada vez más atraído e incitado por las experiencias que se están realizando por entonces, en los escenarios europeos. En una entrevista que se le hace a mediados de 1930, año del estreno de “He visto a Dios” y de su fallecimiento, habla con desenvoltura de los autores Gantillon y Pellerin, y de directores como Baty, Bullin y Jouvet. Conoce la labor de los grandes directores rusos Tairov y Meyerhold y de los dramaturgos Gladkov y Bulgakov. Está al tanto de los aportes de Pirandello y San Secondo en Italia, Lenormand en Francia, Toller en Alemania. Cree firmemente en las posibilidades de los nuevos autores nacionales y asegura que los mejores aún no han podido estrenar por falta de escenarios. Escenarios había en cantidad, pero se hallaban en manos de empresarios y capocómicos quienes, con la explotación desafortada de bajos recursos bien probados, habían herido de muerte al sainete y degradado la escena nacional. Es ante esta situación que aparecen ante nosotros los primeros grupos escénicos *libres* (libres del empresario y del capocómico) y se inicia y afirma el Teatro del Pueblo, dando cauce y sentido al movimiento de teatros independientes, cuya influencia decisiva, en niveles diversos, llega hasta estos días.

La labor de Francisco Defilippis Novoa y la de otros autores relevantes de la etapa que testimonia, a pesar de todo, la madurez de la dramática nativa, son excepciones en un medio perturbado por la especulación y el mal gusto. Leónidas Barletta, fundador y animador del Teatro del Pueblo, pudo decir 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 año 30 es una clave del país. En lo socio-político, por la presión de los grandes intereses internacionales que provocan el golpe militar que quiebra la marcha constitucional; en lo escénico, por la crisis de estructuras que es profunda y grave. La dignidad del teatro queda a salvo mediante autores, intérpretes y directores que luchan tenazmente por la elevación de la escena nacional.

Defilippis Novoa, atrapado por las experimentaciones deslumbrantes de la nueva escena europea, escribe obras en las que se evidencia el influjo. Cabe nombrar *Los caminos del mundo*, 1925; *El alma de un hombre honrado* 1926; y primordialmente, *María la tonta*, 1927, que es la más ambiciosa en su simbolismo y la de mayor riqueza dentro del ciclo. Defilippis Novoa era un ser poético; pero su poesía conceptual, se expresa en las esencias de su dramática. Era también, un lírico libertario, que bregaba por el amor entre los hombres, por la autenticidad espiritual que habría de conducirlos al imperio de la comprensión y de la justicia. Sus obras más peculiares están conmovidas por un misticismo redentor, rebelde ante los convencionalismos, aunque sin reacciones violentas. Sus personajes son símbolos idílicos y en muchos de ellos resuenan los ecos bíblicos. María es uno de sus nombres de mujer predilectos, y en los hombres se advierte el intento de hacerlos agonistas en procura de un Dios sin imágenes religiosas exteriores, pues sostiene que cada cual lo lleva en su corazón y toda la tarea humana estriba en ser capaz de desentrañarlo. Quien no alcance a escuchar su voz y a seguir la senda que demarca, estará perdido. De ahí la búsqueda permanente, el desasosiego y el ambular por los caminos del mundo”. Precisamente en la obra de éste título, el Peregrino –especie de hombre-Cristo muy querido por Defilippis Novoa- entona su canto lírico y esperanzado al abandonar las rejas de ambición del hombre-egoísmo y, tras decirle que se va “sangrando por tus heridas y cargando con vuestros dolores”, se lanza a los caminos “sin el peso de ningún remordimiento”. Su ideario libertario, con notable cargazón intelectual, se enriquecía por la fuerza de un lirismo que permitía al autor evadirse de una realidad demasiado concreta y áspera, para la que su mesianismo carecía de una salida social coherente.

Tras la etapa vanguardista, con juegos simbólicos de distinto carácter pero intención semejante, Francisco Defilippis Novoa estrena *He visto a Dios* el 8 de julio de 1930. Se descubren, sin esfuerzo, las constantes espirituales del autor, pero en la articulación da un giro que promete una nueva dramática colorida y sustanciosa por su caudal popular.

No desembarazado aún de las influencias del teatro de vanguardia, Defilippis Novoa califica la pieza como “misterio moderno”. Sin embargo, en una nota que publica un par de días antes del estreno, asegura que se encuentra “trabajada en forma de grotesco” y advierte que “ha elegido al protagonista entre la inmigración de países tradicionalmente religiosos porque, inconscientemente obra en ellos una herencia mística de siglos”. Carmelo, personaje típico del grotesco criollo, es de origen italiano y pertenece a esa inmigración que arriba al país desbordante de sueños y esperanzas y, en verdad, resulta burlada y estafada. No porque las ansias de todos los que llegan sean elevadas, sino porque, como bien lo señala David Viñas, la clase dominante, el liberalismo “necesitaba el fracaso del inmigrante” para asegurar su sobrevivencia. Hay individualidades que hacen dinero (*l'América*), hasta triunfan, pero son como estrellas perdidas en la Vía Láctea del gran fracaso. Cuando no hay sueños para cumplir –el Stéfano de Armando Discépolo los tiene y son aniquilados-, se buscan sostenes que

justifiquen una vida que, más allá de lo afortunada económicamente es mezquina y miserable. Carmelo de *He visto a Dios*, pertenece a uno de estos últimos prototipos de la inmigración. Bajo el ingenuo pabellón de relojero, desarrolla su actividad lucrativa de reduccionista de alhajas, robadas por rateros que recurren a él cuando no tienen más remedio, pues saben que en tales circunstancias siempre serán ellos los esquilmados. ¿Para qué quiere el dinero, Carmelo? Ha descubierto que en la sociedad en que vive, el dinero lo es todo. Lo acumula, no ya para sí, sino para el hijo, Chicho, un compadrito maleducado –maleducado y consentido por el mismo Carmelo–, al que una noche siente morir entre sus brazos. Sin esa justificación, el viejo se derrumba y debe inventarse un dios palpable –necesidad bien utilizada por Victorio, connacional al que explota como empleado– para seguir viviendo. La situación resulta tragicómica, grotesca. Se desvanece, de improviso, cuando el candoroso Vendedor de Biblias, que llega desde el fondo del teatro de Defilippis Novoa, enciende la luz mientras Victorio *representa* provechosamente al Padre Eterno, y Carmelo descubre la patraña. Por el choque tremendo que padece –“Era el mío Dio, e me lo rompiste!”, clama– enferma y cae en una profunda crisis mística. Aunque con aspectos que lo particularizan, el Carmelo de los tramos finales proviene del hombre-Cristo ya conocido. Es fácil entender el simbolismo que encierra el protagonista si se escarba en la producción más representativa de Defilippis Novoa. Carmelo finaliza repartiendo todo lo que tiene; deja su mala ambición, su egoísmo y echa a andar libre, según él, por los caminos que habrán de llevarlo, sin cargas inútiles, hacia el Dios que alberga en su corazón.

He visto a Dios, grotresco criollo típico, por ámbito, personajes, problemática, lenguaje, es una de las obras fundamentales de Francisco Defilippis Novoa quien, a la vez, es uno de los autores principales que condensan con sus creaciones, inquietud y conducta, la etapa de madurez de la dramática argentina.

> capítulo XXXI.
el teatro de samuel eichelbaum,
un gran dramaturgo de la escena
nacional

- . Crisis y madurez
- . Introspección
- . Comprensión
- . Soledad
- . Personajes

(En diario Clarín, Cultura y Nación, Ciudad de Buenos Aires, 28 abril 1977)

. Crisis y madurez

Puede resultar curioso, pero la verdad es que en los momentos más críticos por los que pasó nuestra escena (desde el promediar de los años '20 hasta bien entrada la década del '40), fue cuando se puso en evidencia la madurez alcanzada por la dramática nacional.

El hecho no resultará contradictorio si se aclara que la *crisis* se produjo en el negocio teatral por la mediocridad de los productos que se reiteraban desde las carteleras, mientras que, por contraste, en las excepciones del caso asomaba la sazón a que habían llegado nuestros autores más significativos. Podríamos nombrar varios más de los que, a primera vista, aparecían actuando como a contrapelo en un medio bastardeado por la comercialización, pero sólo registremos a tres de ellos que, a nuestro juicio, ejemplifican con la diversidad de su obra, las líneas mayores de la etapa. Nos referimos a Francisco Defilippis Novoa (con su inquietud por un escenario de vanguardia), Armando Discépolo (creador del grotesco criollo) y Samuel Eichelbaum (indagador implacable de seres complejos, hasta mostrárnoslos, no ya desnudos, sino con entrañas candentes). Y al nombrar al último autor, hemos encontrado, por fin, al que andábamos buscando para centrar el esquema de esta nota.

. Introspección

El propio Samuel Eichelbaum expresó alguna vez que se sabía “un maniático de la introspección -y añadía: -Cualquier suceso, por insignificante que sea, me induce a bucearme obstinadamente”. Pero mucho más socavante era la zambullida que realizaba el autor en las criaturas que lo atraían y en las cuales llegaba hasta profundidades abismales.

Samuel Eichelbaum se mostraba como un rastreador tenaz de almas que, más que la sabia y cautelosa pericia del psicólogo, exigían el afilado escudriñar del psicoanalista. Se ha señalado que compuso muchas de sus piezas bajo la influencia de los estudios freudianos. Sin descartar lo que fuera incitando e incorporando, pensamos que a nuestro autor le ocurrió lo mismo que al francés Lenormand (auténtico *devorador de sueños*), que había empezado a escribir antes de conocer los trabajos de Freud, por entonces apenas al alcance de los especialistas, y ellos le sirvieron para confirmar y afirmar sus preocupaciones humanas y sus intuiciones de artista con talento.

. Comprensión

Partiendo de Freud podremos entender las complejidades de ciertas individualidades de la dramática de Eichelbaum, pero Alfredo de la Guardia nos facilitó, asimismo, datos precisos para adentrarnos con alguna seguridad en su teatro. De la Guardia puntualizaba que Eichelbaum tenía de Dostoievsky “el largo sondeo psicológico”; de Ibsen, su inclinación por personalidades razonables, y de Strindberg, “la amarga densidad humana de sus personajes”. Se trata de

claves para intentar la lectura de signos que, en ocasiones, se insinúan o marcan mediante síntomas.

Bernardo Canal Feijóo, otro estudioso muy agudo de la materia asegura que “en el drama eichelbauniano sólo acontece en sustancia una cosa. ¡Pero de qué envergadura! Es siempre la historia de seres que, de pronto, en un momento dado, se descubren, se encuentran a sí mismos”. Se encuentran porque han tomado conciencia y asumen valientemente su personalidad definitiva. Sea ésta cual fuere y sin importarles los riesgos.

. Soledad

Samuel Eichelbaum, entrerriano, de Domínguez, había nacido a fines de 1891. Contaba doce años cuando procuró dar a conocer, sin lograrlo, su sainete *El lobo manso*. Cinco años después, una compañía israelita lo interpretaría, previa traducción al yidish, *Por mal camino*. Empero, la iniciación oficial se produjo en 1919, cuando la compañía Muiño-Alippi presentó *En la quietud del pueblo*. A partir de entonces y hasta 1966, año en que se conoció *Subsuelo* (último estreno en vida del autor), Eichelbaum había ido conformando y definiendo un repertorio compuesto por 35 obras, la mayoría de las cuales son altamente representativas de su dramática y sobresalientes dentro del desarrollo de nuestro teatro.

Además de aquel acontecimiento único, pero sustantivo, a que se refería Canal Feijóo, en Eichelbaum se observa una constante: la soledad de sus personajes. Una soledad que, por lo común, parte de la impotencia para comunicarse, que los recoge en sí mismos, los oculta detrás de erizadas defensas, o los muestra huraños, desconectados del grupo que componen, a pesar de todo. Pueden apreciarse aspectos distintos de soledad en *Cuando tengas un hijo*, *Soledad es tu nombre*, *Subsuelo*, y tantas otras remarcables de la creación eichelbaumiana. Importa dejar sentado que esa incomunicación no se produce porque los personajes callen sus problemas, pues están colmados de palabras que los exponen y razonan de manera exhaustiva (y éste ha sido uno de los reproches que se le ha hecho, repetidas veces, a la dramática de Eichelbaum) sino porque, a pesar de la exteriorización más plena, son como carriles paralelos que podrán rozarse y hasta marchar uno a la vera del otro durante larguísimo tramos, pero nunca llegarán a coincidir en el tránsito de una misma vía.

. Personajes

Son seres contradictorios para el espectador, tal vez; no desde los sentimientos de la realidad palpitante de cada uno. Tal la chinita Felipa, de *Pájaro de barro*, que rechaza tercamente al hombre que le ha dado un hijo, pues siente que pertenece a la casta de “*pionas* bebidas sin sed” y siguiendo la estirpe, el chico habrá de ser únicamente suyo.

Pájaro de barro y *Un guapo del 900* (ambas estrenadas en 1940), son dos de las creaciones ejemplares y fundamentales del teatro eichelbaumiano. La primera de

éstas ahonda una huella que venía desde las raíces, y en la segunda sucedía lo mismo, aunque la superficie despistara a algunos y llegará a suponerse que el autor había cambiado de camino, de intencionalidad, de mano. No era así. Por debajo del costumbrismo pintoresco, con un tramado de apariencias simples y lineales, corrían ríos de aguas caudalosas y turbulentas, en las que, al bucearse *obstinadamente*, se descubrían figuras como las de Natividad y Ecuménico. Seres que parecen escapados del sainete porteño finisecular, pero que poseen tanta calidad humana, un *subsuelo* tan rico, intenso y enmarañado, que los vemos ir creciendo, como trabajados desde adentro, hasta convertirse en agonistas singulares de nuestra mejor dramática.

> capítulo XXXII.
enrique gustavino

1. Autor dramático y director

2. Homenaje

1. *En Testimonios de nuestro teatro, por Radio Nacional de la ciudad de Buenos Aires, 6 septiembre 1961.*
2. *En Semanario teatral del aire, Radio Municipal de la ciudad de Buenos Aires, 4 septiembre 1976.*

Al promediar la tercera década de nuestro siglo, la escena nacional padecía los efectos destructores de una abusiva comercialización. Empresarios, capocómicos y autores sin muchos escrúpulos, se esforzaban por tener el éxito taquillero a toda costa. Hasta del buen gusto más elemental, con la disculpa de que eso era lo que el público pedía y no escucharlo significaba llevar las temporadas al fracaso. Al fracaso económico, claro está, pues lo demás no contaba. Lo cierto es que el grupo en el candelero se desentendía de un problema cultural, que se agravaba cada vez más bajo la presión constante de intereses extra-artísticos.

Pero el teatro argentino, como organismo vivo, bregaba con sus propias fuerzas y levantaba sus defensas para contrarrestar el mal que lo iba carcomiendo y amenazaba llegar a la médula. Estas defensas naturales se hallaban constituidas por los autores nuevos (nuevos de verdad) que iban apareciendo al margen de todo negociado y por los conjuntos habitualmente en cooperativa que realizaban temporadas (por lo común veraniegas) ofreciendo espectáculos de notable jerarquía. Era la forma de reaccionar contra la mediocridad ambiente y una manera de demostrar la capacidad y la pasión de los verdaderos artistas. Pero existían otras exteriorizaciones más directas.

Octavio Palazzolo, por ejemplo, crítico agudo y honesto, dirigía en 1926 un elenco en un teatro de la calle Corrientes. Indignado por los intereses extrateatrales en juego que trababan su valor, renunció a la tarea que, según lo entendía, amenazaba muy seriamente su limpia línea de conducta y se dispuso a organizar un núcleo artístico bajo el nombre, tan significativo y prometedor, de Teatro Libre. En la declaración de principios que se hizo pública al año siguiente, es decir en 1927, se decía: “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”. Claro que ya escribían autores con inquietud y dignidad, como Francisco Defilippis Novoa y Samuel Eichelbaum, entre otros, pero no eran suficientes y por ello se perdían en un ámbito poco propicio para el aliciente y la afirmación de una auténtica creación teatral. De cualquier manera servían de ejemplo a los nuevos escritores que se sentían atraídos por la magia del escenario.

Así fueron apareciendo los autores jóvenes preocupados por el destino del teatro desde las urgencias acuciantes de una vocación. Podríamos citar varios nombres, pero no queremos extendernos demasiado, y por ello señalamos directamente el de Enrique Gustavino. Se inicia en nuestra escena con la traducción de obras como *El hombre, la bestia y la virtud*, de Luigi Pirandello, y *Una cosa de carne*, de Rosso di San Secondo. En 1927 hace su propio aporte con *Adriana y los cuatro*, farsa intencionada y de curioso acento.

Enrique Gustavino había nacido en nuestra capital el 5 de abril de 1898. Su obra posee la sustancia de la nueva dramática, cuyas raíces se nutren de la savia del noruego Ibsen, mientras la estructura denota el desenfado de un teatro

disconformista que arranca y tiene su motivo en la guerra de 1914. Gustavino fue crítico teatral muy alerta, director de memorables temporadas de gran teatro, traductor de obras importantes de la dramática europea y, sobre todo, autor de farsas que poseen un acento propio y particularizante.

Sus primeras traducciones de Pirandello y San Secondo, nos advierten no tanto de la preferencia por un género determinado, sino de una actitud frente al hecho teatral. Enrique Gustavino, buen conocedor del ambiente, sabía qué y cómo escribir para imponerse y ganar dinero con bastante facilidad, pero prefirió seguir siendo fiel a sí mismo sin permitirse desmayos ni traiciones.

En una nota titulada “Los bufones de antaño y los cómicos de ogaño pertenecen a la misma familia”, estudiaba la morbosa preferencia de cierto público “por un teatro subalterno, chocarrero y de comicidad primaria, animado –subraya Gustavino- por actores plagados de tareas físicas que varían de la tartamudez sin remedio a la dicción defectuosa de los retardados”. Enrique Gustavino nunca se prestó ni toleró al falso juego de ese tipo de teatro o lo que fuere, y aún lo halló siempre dispuesto al desenmascaramiento y al ataque.

Como ya hemos señalado, Gustavino se inicia en 1927 con *Adriana y los cuatro*, obra que comenta Samuel Eichelbaum con elogiosas palabras que saludan la llegada de un “verdadero autor dramático” nacional y destacan la captación de “nuestro tiempo en la atmósfera moral de la farsa”. La pieza lo es y ya en ella se observa la gran sombra ibseniana –en el amplio sentido de la autodeterminación de su heroína- y su admiración por los autores de la dramática contemporánea que, al decir de Luis Araquistain, reflejan la “disolución de la conciencia social”. De la vieja conciencia social, puesto que están empeñados en crear o recrear una más adecuada a los nuevos tiempos.

Enrique Gustavino es un farsista satírico, incisivo, burlón, y finalmente, moralizante al preconizar un mundo mucho más limpio de cuerpo y sin tanta falsía en el alma. En sus primeras obras, sobre todo, le atraen los tipos femeninos; Adriana, de *Adriana y los cuatro*, Fulvia, de *La santa Fulvia*, y Vanda, de *La mujer más honesta del mundo*. No porque le permitían tallar caracteres, sino porque le facilitaban personajes singulares para la argumentación dramática de sus proposiciones.

Gustavino reacciona ante la monotonía del eterno triángulo, no sólo del vodevil juguetón, sino también del drama o melodrama de alcoba corriente y escribe *Adriana y los cuatro*. La protagonista, Adriana, decide de pronto ser una mujer honesta. Como está cansada de farsas, convoca a una reunión en la habrán de encontrarse Francisco, su marido, y los tres amantes: Mauri, grueso abdomen, cruzado por gruesa cadena de oro; Tiny, un boxeador, un deportista, y Alberto, el poeta, el ser lírico. Reúne a los cuatro con la mayor naturalidad, para que lleguen a un acuerdo y terminen los sobresaltos en la casa. La idea es audaz y el desarrollo burlesco. Uno de los personajes reflexiona: “En el fondo somos todos un poco cínicos... La única víctima es, en realidad, la mujer”. En este caso Adriana, que desea ser una mujer honesta y por ello habría de quedar finalmente sola, como lo reconoce, desilusionada, ante la inminente caída del telón final.

Adriana y los cuatro contiene ya las esencias y los elementos de la segunda producción de Gustavino, *La santa Fulvia*, que se estrena al año siguiente, 1928. Fulvia, una mujerzuela, cree que le ha llegado la hora de la muerte y llama a sus viejos amantes quienes, en cierta manera, repiten los prototipos de la obra anterior. Luego de pericias con altibajos grotescos, se llega a la conclusión de que, a pesar de todo, y por su generosidad, Fulvia merece la calificación de “santa”. Victorio Mosca escribió por entonces un ensayo crítico sobre la pieza y aseguró que se trataba de “la más bella y más alta expresión del teatro argentino de estos últimos años”. El juicio nos resulta algo excesivo, pero comprendemos el apasionamiento del ensayista ante la realidad de un teatro que, según lo remarcaba, denunciaba un “criterio agropecuario”.

En 1929, Gustavino estrena *La mujer más honesta del mundo*, farsa ingeniosa, con ciertos reflejos de Grommelynck, que culmina con la risa escéptica de un payaso con el alma amargada. *El señor Pierrot y su dinero*, que se estrena en 1930, retoma los personajes líricos, los poetas de las dos primeras farsas, y con ellas reconstruye el Pierrot que, ante una desilusión sentimental y dejando de lado los goces de una excelente posición económica, se aleja con su corazón romántico simbolizado en su vieja mandolina. Otras obras estrena después, *Molière o la transformación del alma*, *La novia perdida* y, finalmente, en 1942, *La importancia de ser ladrón*, la farsa en cuatro actos que hemos elegido esta noche como testimonio.

La obra sigue la línea satírica con notable dominio del género y nos recuerda a menudo *Topaze*, la tan celebrada comedia de Marcel Pagnol. Nos la recuerda porque Custodio, el protagonista de *La importancia de ser ladrón* parece un alumno del profesor Topaze de la primera época de su vida; aquella en la que creía que “el dinero no hace la felicidad” y que “la pobreza no es pecado”.

Angel Custodio, que tal es el nombre completo del héroe de Gustavino, es un prototipo dramático de mucho relieve. El autor advierte que tiene “treinta y cinco años, que podrían ser ochenta cuando deja traslucir esa resignación y mansedumbre del hombre prematuramente vencido”. Es un ser honesto y por ello su espíritu se perturba: “Vivimos en una época de corrupción terrible –exclama. La descomposición social es pavorosa”. Es recaudador del fisco y cumple su tarea con ejemplar pureza. Sin embargo, por una equivocación se lo confunde, y pronto corre la voz de que se ha convertido en un “financiero nervioso”, es decir, apesurado, de los que arrasan con todo, que ha distraído varios millones en sus cobranzas en beneficio propio. Y en lugar de la justicia, llega gente de los círculos más diversos que le ofrece y facilita una vida cómoda y de gran figuración político-social. Custodio confunde las cosas y cree que todo ello sucede en mérito a su “honestidad de empleado público”. Su fama corre rápidamente y no sólo se ve vestido, viviendo en una lujosa mansión y hasta consultado por las altas autoridades de las finanzas nacionales, sino también se le ofrece el amor por intermedio de una viuda rica. Como Topaze, Custodio se transforma físicamente, hasta parecer un auténtico triunfador. La diferencia es que mientras Topaze daba el salto a conciencia, Custodio creía que el cambio se producía al reconocerse públicamente su condición de hombre pobre.

La sátira es corrosiva, la burla áspera. Está por descender el telón sobre el segundo acto, cuando llega una multitud de hinchas que le pide acepte la presidencia de la federación de fútbol. No quiere, pero finalmente accede y debe asomarse al ventanal y dirigir algunas palabras a los manifestantes con las que se compromete a cumplir con su deber, “hasta conseguir que en cada ciudadano de la República existe latente un jugador de fútbol”.

Però se descubre el error, se llega a la conclusión de que Custodio no ha substraído el menor importe de sus cobranzas, pues todo se ha debido a una equivocación del contador. La desilusión cunde. Algunos no pueden creerlo. “Seguramente se trata de una calumnia para disminuirlo”, asegura alguien. Necesitan, para su seguridad, que Custodio sea un verdadero estafador. Cuando se convencen de que no lo es, se le despoja de todo lo que antes se le había ofrecido con tanta prisa. Y desilusionado, Custodio recuerda con emoción las lecciones de su viejo maestro. Le decía: “Aprende, muchacho, que la honradez es también una forma de la inteligencia.

-Y puntualizaba: -Si los pillos conocieran las ventajas de la honestidad, serían hombre de bien por picardía”. Hasta tenía presente el momento aquel en que había hecho escribir en el pizarrón con grandes letras: “El robo es un mal negocio”.

Custodio se halla profundamente desorientado. “Ya no creo en nada”, dice. Es entonces cuando se tuerce un poco la línea de la farsa de manera convencional, y se llega a un desenlace que procura el ejemplo moralizante.

A pesar del reparo, *La importancia de ser ladrón* es una de las obras más importantes de Enrique Gustavino, y la última que conocimos de su producción. Pues si bien nunca estuvo alejado del quehacer teatral, particularmente como crítico y director de elencos, no volvió a estrenar. En septiembre de 1953 partió de nuestro puerto para radicarse en Roma, y allí falleció meses después, el 2 de junio de 1954.

Enrique Gustavino era una de las defensas naturales que poseía nuestro organismo teatral, malherido, para salir de su crisis. Hizo todo lo que estaba en sus manos, como periodista, como autor, como director. Fue un farsista inquietado por los problemas de nuestro tiempo. Lo recordamos dirigiendo temporadas de gran jerarquía artística que nos pusieron en contacto con obras memorables: *El gran Dios Brow*, de O’Neill; *Cuando el diablo mete la cola*, de Soya; *Crimen y castigo*, de Dostoiewsky, y otras de trascendencia semejante. Como autor original ya hemos registrado su producción, destacando *La importancia de ser ladrón* por haberla elegido esta noche como válido testimonio de su inquietud, su destreza, su tono satírico. Entendemos que Enrique Gustavino merecía este recuerdo.

Enrique Gustavino, que había viajado a Italia a principios de septiembre de 1953, falleció en Roma el 2 de junio del año siguiente. El lunes de esta semana que finaliza se le rindió, en ARGENTORES, un merecido homenaje. La Comisión de Cultura de la entidad autoral organizó un acto en el que el crítico Carlos H. Faig se refirió con justeza a la importante labor cumplida por Enrique Gustavino a lo largo de medio siglo de actividad, en distintos planos de nuestro medio escénico, y se leyeron dos partes de las tres que componen *El señor Napoleón*, escrita precisamente mientras se encontraba en Italia.

Enrique Gustavino fue crítico teatral, traductor, director y, esto importa mucho, autor original agudo y talentoso, con rico sentido satírico y perfecto dominio del humor. Como crítico cumple una tarea consciente y muy alerta, pues se encuentra al tanto de lo que ocurre en el teatro de todo el mundo y estima y brega por el nuestro, aunque en ocasiones lo hace ásperamente; como traductor, aún están sus versiones excelentes de Luigi Pirandello y di Rosso de San Secondo; como director deben tenerse presentes temporadas memorables en las que ha llevado a escena obras como *Cuando el diablo mete la cola*, del danés Soya, *Crimen y castigo*, de Dostoievsky, en la adaptación de Gastón Baty, *El gran Dios Brown*, de Eugenio O'Neill, *La señorita Julia*, de Strindberg, en lo universal. En lo nacional se hace obligado recordar las presentaciones de César Tiempo, con *El teatro soy yo*, y de Conrado Nalé Roxlo, con *La cola de la sirena*.

A labor tan sobresaliente por su jerarquía, y que ya manifiesta una actitud muy clara y coherente frente al teatro, hay que añadir sus méritos como autor original. Enrique Gustavino se inicia en 1927 con *Adriana y los cuatro*, en donde impera su espíritu crítico y burlesco, mediante el juego de la farsa que practica con tanta destreza. Otras creaciones fueron llegando para afirmar el concepto: *La santa Fulvia*, *El señor Pierrot y su dinero*, *La mujer más honesta del mundo*, *La importancia de ser ladrón*, que suponíamos era su última creación de autor.

Nuestra colega y amiga Dora Lima, que fuera esposa y compañera de Enrique Gustavino, facilitó el texto de la que sí, en verdad, es su última obra y que ya hemos dicho se titula *El señor Napoleón*. Como homenaje se leyeron los actos 1º y 3º, con la eficaz colaboración de Dulio Marzio, Silvia Randal, Aída Valdés, Eduardo Muñoz, Amadeo Novoa, Julio Gini y Enrique Mentasti, dirigidos por Mariano Volpe. Si bien en la primera parte descubrimos fácilmente las articulaciones del incisivo juego dialéctico de Gustavino por desconocer la segunda parte, que oficia sin duda de puente, la tercera presenta a un autor que busca otros cauces dramáticos, igualmente válidos, para expresar su pensamiento humanista sobre la libertad, la justicia y la paz.

Desde aquí adherimos al homenaje rendido a Enrique Gustavino. Porque se lo merece.

> capitulo XXXIII.
teatro nacional cervantes

1. “Una joya de amor”

**2. La comedia Nacional y
Antonio Cunill Cabanellas**

- . Antecedentes
- . El quinquenio inicial
- . Antonio Cunill Cabanellas
- . La nueva etapa

(En revista Así es la Argentina, Buenos Aires, 14 marzo 1969)

(Buenos Aires, 27 septiembre 1986)

1. Una joya de amor

María Guerrero y Fernando Díaz de Vivar, dos grandes intérpretes de la escena española de la época, hicieron su presentación en el Odeón de Buenos Aires el 26 de mayo de 1897 con *La niña boba*, de Lope de Vega. El hecho fue considerado, por la crítica y el público, como un suceso sobresaliente. A partir de entonces, ambos artistas realizaron infinidad de viajes al Plata con éxito semejante. Esta entusiasta aceptación creó en María Guerrero y en Fernando Díaz de Mendoza la necesidad de devolver al pueblo argentino todo el cariño que se les brindaba de manera tan cálida y espontánea. Decidieron, pues, construir un teatro. Pero no un teatro común, por supuesto, sino “una joya de amor”. En 1919 se iniciaron las obras en la esquina de las calles Córdoba y Libertad. El exterior sería la réplica de la Universidad de Alcalá de Henares; el interior asemejaría el Teatro Español de Madrid. Se iba a llamar *María Guerrero*, pero la insigne actriz se opuso terminantemente, y exigió que llevase el nombre ilustre de Cervantes. El 5 de septiembre de 1921 el Teatro Cervantes abrió por primera vez las puertas al público llevando a escena, tal vez como cábala de suerte, *La niña boba* de Lope de Vega, obra con la que el espectador porteño había conocido a la magnífica actriz, hacía ya casi un cuarto de siglo. La construcción era monumental, armoniosa y brillante, aún los menores detalles. Toda la península colaboró entusiastamente en la decoración y amueblamiento. Los gastos fueron, por consiguiente, fabulosos y, a pesar del empeño, los creadores no pudieron mantener la sala. “Costó mucho; yo... yo no sé administrar y vino la catástrofe”, confió Fernando Díaz de Mendoza. Felizmente el teatro fue adquirido por el Estado y, gracias a ello, en 1936 pudo debutar en él la recién formada Comedia Nacional. Se había cumplido una estupenda labor artística cuando, en momentos en que actuaba la compañía francesa de Madeleine Renaud y Jean Louis Barrault, se declaró un incendio que casi destruye la sala. Sólo quedaron muy seriamente dañados los camarines y el escenario. Era el 10 de junio de 1960. Desde entonces el edificio se mantuvo en obras, para recuperarlo y aún renovar y ampliar sus instalaciones. Luego de ocho años (19 de junio de 1968), volvió a abrir sus puertas con el primer concierto de una serie especialmente preparada al efecto. Poco después se reinauguraba teatralmente con *Peribañez y el Comendador de Ocaña*, de Lope de Vega. El Cervantes ha vuelto a integrar el movimiento escénico argentino, con carácter oficial, siendo su tarea descollante. El plan de espectáculos para el corriente año de 1969 lo integran la reposición de *Una vida difícil*, de Conrado Nalé Roxlo, dirigida por Cecilio Madanes, la animación de *Tripas de oro*, de Ferdinand Crommenlyncck, con dirección de Pedro Escudero; luego habrá otra reposición, *Pájaro de barro*, de Samuel Eichelbaum y, seguidamente, se estrenará *Dos siglos y un día*, de los autores nacionales Rubén Pesce y Gustavo García Saraví. Lo cierto es que el glorioso teatro Cervantes retorna a su actividad plena, y no sólo en lo que a la Comedia Nacional se refiere, puesto que volvería a entrar en funcionamiento el Instituto Nacional de Estudios de Teatro, el Museo de Teatro y la Biblioteca especializada, bajo la dirección de Julio Viale Paz.

. Antecedentes

El costoso mantenimiento del Teatro Cervantes puso a sus animosos creadores, los prestigiosos intérpretes hispanos María Guerrero y su esposo Fernando Díaz de Mendoza, ante dificultades que en sus ilusiones no habían previsto y se estaban tornando insalvables para ellos. Debido a las deudas que se iban acumulando, y sin posibilidades para poder saldarlas, el edificio estaba por salir en subasta. Ante situación tan grave, varios autores nuestros, entre los que se encontraba, en primerísimo término, el siempre activo Enrique García Velloso, interesaron al doctor Marcelo T. de Alvear, por entonces presidente de la República, y éste ordenó al Banco de la Nación Argentina que adquiriera el inmueble, evitando el remate. Así fue como, en 1928, la joya arquitectónica que era, y sigue siéndolo, el Teatro Cervantes, pasó a pertenecer al Estado. Pero habría que esperar varios años, antes de que sobre su hermoso escenario actuaran, de manera orgánica, elencos que poseyeran carácter oficial.

En 1933 se promulgó la Ley 11.723, de Propiedad Literaria, que instituyó la Comisión Nacional de Cultura. Este organismo fundó el Teatro Nacional de Comedia y resolvió que funcionase en el edificio del Teatro Cervantes –que en adelante se denominaría Teatro Nacional de Comedia (Cervantes)- y, a la vez, nombró a Antonio Cunill Cabanellas como director del teatro, y a Alejandro E. Berruti como administrador. Reglamentó también el desarrollo de las actividades que le competían, teniendo la mira puesta en la difusión y aliento de la dramática universal más representativa de todos los tiempos. Se constituyó una Comisión de Lectura que se comprometía a elegir “no menos de siete obras por temporada”, quedando anotadas las prioridades a mantener (además de la intencionalidad manifiesta de llevar a escena una pieza de autor novel de cada año), de la siguiente manera: una obra de producción nacional de las estrenadas hasta 1925 (aunque, se advertía: “tratándose de autores ya fallecidos, ellos podrán ser extranjeros, siempre que su contribución al enriquecimiento del teatro nacional haya sido reconocido por la crítica y el público”); dos novedades de autores argentinos ya representados; una obra del repertorio mundial contemporáneo; un libro de la dramática clásica universal y, por fin, un texto de las tres que se seleccionarían en un concurso iberoamericano de teatro a realizarse cada tres años. Concurso en el que no podrían participar, desde luego, los autores nacionales ya tenidos en cuenta en las disposiciones anteriores.

Como puede advertirse, los propósitos de la creación de la Comedia Nacional eran muy significativos y con largos y profundos alcances, y si no siempre pudieron ser llevados a cabo –o sólo de manera muy retaceada, en ocasiones- se debió a problemas de variada índole, que fueron interfiriendo y trabando el accionar a lo largo de las distintas etapas, hasta llegar a nuestros días.

. El quinquenio inicial

Como punto de partida, la Dirección del Teatro Nacional de Comedia formó un elenco con intérpretes de alto nivel profesional, que eran acompañados por otros que se iniciaban en nuestra escena por aquellos años. Quedó integrado por las actrices y los actores que registramos por orden alfabético. Actrices: Isabel Figlioli, Eva Franco, Herminia Franco, Delfina Fuentes, Niní Gambier, Maruja Gil Quesada, Pilar Gómez, Tina Helba, Iris Marga, Nuri Montsé, Lidia S. Quintana y María Santos. Actores: Pablo Acciardi, Santiago Arrieta, Guillermo Battaglia, Daniel Belluscio, Olimpo Bobbio, Ramón Both, Homero Cárpena, Mario Danesi, Alberto Di Salvo, Florindo Ferrario, Santiago Gómez Cou, Ángel Magaña y Francisco Petrone. Mercedes H. Quintana figura con carácter de coreógrafa y en las escenografías y vestuarios del primer lustro; se contó con los aportes, siempre de gran valor escénico-plástico de Gregorio López Naguil (quien enmarcó admirablemente *Locos de verano*, de Gregorio de Laferrère, el espectáculo inicial), Ángel Guido, Horacio Butler, Saturno Santaliestra, etcétera. En el aspecto musical se dispuso de composiciones especiales y direcciones, de los maestros Juan Francisco Giacobe, Alberto Ginastera y Gilardo Gilardi. Todas las puestas en escena del primer período (con excepción de *Calandria*, para cuyo montaje se invitó a Elías Alippi), pertenecieron a Antonio Cunill Cabanellas.

Las funciones del Teatro Nacional de Comedia Cervantes se iniciaron oficialmente el 24 de abril de 1936. Antes de levantarse el telón, todos los componentes del elenco se reunieron en el escenario, se abrazaron muy emocionados, se desearon suerte y, rodeando a su director Antonio Cunill Cabanellas, se fotografiaron. De ello da testimonio fiel una placa cuya copia original, firmada por todos los que se hallaban presentes en aquel momento, se encuentra en manos de una de las actrices admirables que integraban aquel conjunto, la señora Iris Marga. En esa foto, cuyo ámbito correspondía al necesario para animar de inmediato *Locos de verano*, puede observarse a numerosos intérpretes ya caracterizados para dar vida a los personajes de la comedia ejemplar de Gregorio de Laferrère.

A las 22 horas, la sala se hallaba colmada de manera total, con gente de pie por los pasillos de la platea y de las distintas localidades altas. Existía una gran expectativa ante el suceso que iba a producirse esa noche. A las 22.20 hs se levantó el telón y el crítico y director Joaquín de Vedia fue el encargado de decir las palabras conceptuosas con las que quedaba inaugurado el Teatro Nacional de la Comedia. Al día siguiente, Edmundo Guibourg se ocupó de la inauguración en su popular columna Calle Corrientes, que publicaba diariamente en el vespertino *Crítica*. En la nota elogiosa, comentaba que José J. Podetsá (el que fuera tan celebrado Pepino 88 en funciones circenses finiseculares) no se había decidido a asistir esa noche porque el espectáculo se anunciaba como “de gala”, y no quería “hacer un papelón por falta de indumentaria”. Recordaba que cuando los ministros iban a su circo o a su teatro “vestían de ordinario”; añadiendo con candor: “No quise ir a ofenderlos con mi desaliño”. Estamos seguros de que, una vez que se supo el motivo, todos, sin la menor reserva, habrán lamentado la ausencia de un ser muy querido y de tan alta significación para la escena nativa.

El hermano de Edmundo, Augusto A. Guibourg, que era uno de los críticos del diario de la tarde mencionado, se ocupó al día siguiente del acontecimiento en su página, con grandes alabanzas para lo que había sucedido en la velada, que calificaba como de extraordinario por su importancia. “El espectáculo inicial del Teatro Nacional de la Comedia –asevera en uno de los párrafos-, supera todos los precedentes de la escena argentina”. Y se extendió tanto en su comentario, que tuvo que dejar para el día siguiente, el tratamiento de la interpretación. Al tratarse de un escrito que no se halla muy a mano, nos parece oportuno transcribir el largo tramo en el que se ocupaba con minuciosidad no muy común, de la labor cumplida por cada uno de los artistas. Helo aquí:

Francisco Petrone enfoca su personaje con un sentido caricaturesco del mejor efecto cómico. Basta señalar el hecho de que su entrada y salida de escena sin necesidad de palabras, provoca risas y determina la impresión de que hay en él un actor. Sus aciertos de entonación y movimiento son innumerables. Luis Arellano, en una caracterización muy excelente; Mario Nervi y Daniel Belluscio en literatos satirizados por Laferrère, tienen una actuación conjunta de ajuste perfecto y Homero Cárpena, que está unido a los anteriores en el primer acto, se destaca de este grupo para dar vida a un personaje de mayor gravitación, con simpatía y gracia que ganan la adhesión del espectador. Santiago Arrieta, en un papel difícil, el del hombre cuerdo entre tantos maniáticos, supera las dificultades de su parte con autoridad y da a las escenas fundamentales calor dramático de gran emoción con recursos de elegante sobriedad. Delfina Fuentes logra efectos cómicos con una naturalidad acentuada en algunas ocasiones con recursos de excelente actriz. Angel Magaña imprime vivacidad y simpatía a su criado irrespetuoso y cumple un ponderable esfuerzo. Olimpo Bobbio, sobrio y eficazísimo en su parte cómica, se hace notar por ambas virtudes; Isabel Figlioli, elegante en sus movimientos y muy atractiva, realiza su parte con calidad de actriz que se manifiesta también en las inflexiones de voz y en la sugestión de los gestos. Florindo Ferrario, en uno de los mayores aciertos que le hayamos conocido, infunde gracia tan poco cínica a su tipo, con desenvoltura y naturalidad. Iris Marga es uno de los puntos más altos de la interpretación: anima con gran riqueza de inflexiones y distinción de gestos y actitudes la famosa “maniática de las postales”, marcando la transición de su personaje con aciertos insuperables. Alberto Di Salvo pone brío y entusiasmo en su labor. Maruja Gil Quesada, en un tipo que ella no ha animado nunca, una histérica, realiza una creación que ha de ser largamente recordada. Niní Gambier, una debutante, se perfila como actriz de seguras condiciones; puede decirse que realiza en su difícil papel una labor de real mérito. Guillermo Battaglia ha vuelto a encontrar una gran oportunidad de lucimiento en un personaje de verdadera categoría artística; su trabajo de composición es diverso de cuantos ha realizado hasta ahora y de gran calidad. Eva Franco, con el encanto de su irresistible simpatía y la riqueza de su condición de gran actriz, ha levantado hasta su pleno un personaje al que otorga calidad de protagonista. Mario Danesi parecería haber arrancado de la realidad su tipo, no puede hacersele mayor ni más merecido elogio. Ramón

Both y Santiago Gómez Cou animan partes breves. Pilar Gómez, actriz bien probada en muchos aciertos, tiene uno de gran importancia en su papel, detalla su personaje con amor de artista y notoria eficacia. Nuri Montsé, agradabilísima, da a su coqueta el sabor de verdad y de caricatura que es dable desear. Tina Helba, muy correcta y digna en su corta actuación.

En la larga crítica de Augusto A. Guibourg se puntualizaban méritos que fueron afirmándose y creciendo con los años, y se señalaban, con sagacidad de espíritu conocedor y muy alerta, posibilidades artísticas que se cumplieron por completo.

Dentro de nuestros clásicos, luego de la versión excelente ofrecido de *Locos de verano*, de Laferrère, en el Teatro Nacional de Comedia, subieron a escena *La divisa punzó*, de Groussac; *En familia*, del original Florencio Sánchez; *Calandria*, de Martiniano Leguizamón, y *Facundo*, de David Peña. Las reposiciones de autores locales contemporáneos fueron *La conquista*, de César Iglesias Paz; *La casa de los Batallán*, de Alberto Vacarezza, y *La novia de los forasteros*, de Pedro E. Pico. Como novedades de nuestros autores ya representados, se conocieron *El gato y su selva*, de Samuel Eichelbaum; *La mujer de un hombre*, de Arturo Cerretani; *Río*, de Julio Venancio Montiel; *Mandinga en la sierra*, de Arturo Loruso y Rafael de Rosa; *Servidumbre*, de Vicente Martínez Cuitiño; *La hermana Josefina*, de Camilo Darthés y Carlos S. Damel; *Usted no me gusta, señora*, de Pedro E. Pico; *Rueda de fuego*, de Roberto Levillir; *El hombre ajeno*, de Luis Rodríguez Acasuso, y *Ollantay*, de Ricardo Rojas. En lo que concierne a los nuevos autores nacionales, se estrenaron *La posada del León*, de Horacio Rega Molina; *Martín Vega*, de Eduardo Zocchi; *Una mujer libre*, de Malena Sandor; *Presencia*, de Mariano López Palermo, y *Don Basilio mal casado*, de Tulio Carella. En el período que se reseña, el repertorio universal se encontró representado por el clasicismo español de *La discreta enamorada*, de Lope de Vega y el romanticismo francés de *Cyrano de Bergerac*, de Edmond Rostand.

Resulta fácil observar, como constante definitoria, la animación de obras representativas de los autores nacionales de las distintas épocas y el interés demostrado en alentar a los nuevos creadores dramáticos. Si hubiera que elaborar una síntesis muy somera de un período, cabría decir que, además del recuerdo de títulos altamente significativos dentro de nuestro repertorio clásico, se repusieron textos singulares de escritores aún en plena actividad, y novedades muy valiosas de estos mismos. Con el agregado de representaciones de piezas cuyos autores cumplieran sus primeras experiencias escénicas, sumamente prometedoras alunas, animadas por el elenco oficial.

. Antonio Cunill Cabanellas

Antonio Cunill Cabanellas dejó su puesto de director del Teatro Nacional de Comedia a fines de 1940 y, por la importancia y la trascendencia de la labor cumplida en el quinquenio, merece que se le dedique este apartado.

Cunill Cabanellas no fue sólo el formador y director del primer conjunto de nuestra Comedia Nacional sino que, además, y paralelamente, organizó y puso

en marcha el Instituto Nacional de Estudios de Teatro (con importante biblioteca especializada, dictado de conferencias y ediciones de obras y trabajos específicos sobre la materia) y, en 1938, en la planta alta de la sala teatral, inauguró el primer museo oficial dedicado por entero a la historia y desarrollo del teatro nativo. Todo ello significó una pasión y un esfuerzo que es necesario poner de relieve al destacar su personalidad.

Antonio Cunill Cabanellas había nacido en Barcelona, España, el 27 de agosto de 1894. Desde muy joven fue alumno, en dicha ciudad, de Adrián Gual, renovador de la escena española al que los estudiosos no trepidan en colocar, en su época, a la vera de los franceses Antoine, Copeau y Dullin, entre otros directores europeos de avanzada y de importancia semejante. Tenía 16 años cuando llegó por primera vez a Buenos Aires, y, tras el retorno por corto tiempo a su ciudad natal –donde siguió bajo la tutela de su admirado maestro–, en 1915 volvió a la Argentina, cuya ciudadanía adoptó tan pronto como le fuera permitido. Se inició como actor en elencos españoles y se ganó la vida siendo profesor de literatura castellana en colegios privados. En el afán inútil –según sus palabras– de hacer fortuna fuera del teatro, permaneció casi un año en la provincia del Chaco. Tal vez el intento económico resultara inútil, pero de aquella permanencia saldrá la obra dramática a la que llamará *Chaco*, precisamente, que en 1932 estrenó la Compañía de Eva Franco en el teatro Liceo porteño, y fuera galardonada con el premio Florencio Sánchez por el Círculo de Autores, al ser considerado el mejor estreno del año. Tras la aventura chaqueña, Cunill Cabanellas retornó a la tarea actoral. Recorrió nuestras provincias y varios países latinoamericanos. Cuando se lo invitó a hacerse cargo del Teatro Nacional de Comedia, allá por 1936, no era pues un improvisado. De ahí la seriedad que trascendía y el alto nivel artístico de los espectáculos que se ponía en evidencia en cada realización.

Como autor Cunill Cabanellas se había iniciado en 1927, cuando la compañía de Gloria Fernández ofreció su *Comedia sin título* en la sala del antiguo Marconi. En la brecha autoral, seguirá estrenando *Ni él ni ella*, en 1928 (también en el Marconi); *Tú mandas*, en 1931, en el Liceo, y finalmente, la ya citada *Chaco*. En su tarea de escritor dramático mostraba mucho interés por la disociación de la personalidad, al estilo pirandelliano, y por las indagaciones psicoanalíticas del francés Henri René Lenormand.

En 1928 se designó a Cunill Cabanellas profesor de Arte Dramático del Conservatorio Nacional, hasta alcanzar, con los años, el puesto de director de la que luego llevaría el nombre de Escuela Nacional de Arte Dramático.

A comienzos de 1935 NEA (Núcleo de Escritores y Actores) había iniciado sus espectáculos en el viejo Teatro de la Comedia, que se hallaba en la calle Carlos Pellegrini al 200, y Antonio Cunill Cabanellas era uno de los cuatro directores escénicos que figuraban encabezando el nuevo grupo de arte. Los otros tres eran Armando Discépolo, Samuel Eichelbaum y Edmundo Guibourg. Sólo llegaron a actuar como tales Discépolo (*La maravilla del mundo* de Arturo Cambours Ocampo) y Eichelbaum (*El cordero del pobre*, de Stefan Zweig), pues NEA se disolvió demasiado pronto.

Cunill Cabanellas cumplió seguidamente una temporada notable, como director, en el teatro Odeón y, en 1936, asumió la conducción artística del Teatro Nacional de Comedia. Durante los cinco años que permaneció al frente del elenco oficial quedaron en evidencia su sensibilidad y su capacidad de formador de intérpretes y de director con sentido armonioso y moderno de la puesta en escena. Cuando en 1940 renunció a su puesto, Samuel Eichelbaum recogió, en la cálida nota periodística que le dedicara, los títulos de las 25 obras ofrecidas, y se detuvo para comentar: “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. -Añadía:

-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”.

En 1960 abandonó su puesto de director de la Escuela Nacional de Arte Dramático, para acogerse a la jubilación. Viajó por Europa y, al retornar, volvió a hacerse presente en los medios artísticos locales, aunque, por problemas de salud, no de manera tan asidua. El 17 de febrero de 1969 falleció, a los 74 años, y el diario *La Nación* expresaba en la nota que le dedicara al día siguiente: “Desaparece 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 deuda enorme que se tiene con Cunill Cabanellas”. Así ha ocurrido –como no podía ser de otra manera-, hasta convertirse su estampa de maestro en una de las más importantes por lo formativa y trascendente, sus merecimientos y alcances, en el último medio siglo de nuestra escena nacional con aspiraciones y logros más sólidos y permanentes.

. La nueva etapa

Al renunciar Antonio Cunill Cabanellas, a fines de 1940, a la conducción artística del Teatro Nacional de Comedia, varios directores prestigiosos irían tomando a su cargo los distintos montajes de las obras a ofrecerse entre 1941 y 1945, inclusive. En ese lapso, mientras la administración se mantenía en la manos expertas de Alejandro E. Berruti, otra personalidad relevante que llegaba desde la fundación de la entidad oficial, los elencos fueron llevados a escena por Armando Discépolo, Elías Alippi, Orestes Caviglia, Ivo Pelay y, ya de manera absoluta y continuada en los últimos tres años, por Enrique de Rosas.

Armando Discépolo inició 1941 con *El puñal de los troveros*, el poema dramático de Belisario Roldán. El mismo director siguió luego con *Mamá Culepina*, la jugosa comedia de Enrique García Velloso, otra reposición notable, y *Las ilusiones realizadas*, del autor chileno Armando Moock, quien cumpliera una actividad sobresaliente en nuestro medio. A Elías Alippi le correspondió cerrar la temporada con “Martín Fierro”, el poema de José Hernández, según la adaptación teatral de José González Castillo.

En 1942, los elencos fueron conducidos por Enrique de Rosas, Orestes Caviglia e Ivo Pelay. El primero abrió el año con *El sargento Palma*, de Martín Coronado, y seguiría siendo responsable de las puestas de "Los sobrevivientes", del uruguayo Edmundo Bianchi, y *Retorno a la tierra*, del novel Ernesto P. Mairal; alternando sus trabajos con Ivo Pelay (*Los mirasoles*, de Julio Sánchez Gardel), y Orestes Caviglia (*Islas Orcadas*, de José María Monner Sans y Román Gómez Masía).

En los últimos tres años (1943 / 1945) del segundo quinquenio el Teatro Nacional de Comedia, los espectáculos presentados contaron con la dirección de Enrique de Rosas. 1943 dio comienzo con *Un hombre de mundo*, de Ventura de la Vega, continuaron la reposición de *El halcón*, de José León Pagano, y los estrenos de *El hombre imperfecto*, de Vicente Martínez Cuitiño; *La Salamanca*, de Ricardo Rojas, y *La noche tiene fin*, pieza inicial de Teófilo Larrierz.

> capítulo XXXIV.
ricardo rojas y el "ollantay"

(En Testimonios de nuestro teatro, Radio Nacional de la ciudad de Buenos Aires, septiembre 1961)

Ya hemos aludido a la situación calamitosa que pasaba la escena nacional allá por los últimos años de la tercera década de este siglo.

Hemos vuelto a ocuparnos de esa etapa, al recordar la labor desintoxicante de un autor como Enrique Guastavino y destacar la actitud disconformista de un hombre de teatro como Octavio Palazzolo. Queremos demostrar con ello que, a pesar del ámbito nada propicio, la escena argentina siempre contó con autores y animadores dignos, inquietos y muy capaces.

Los autores que se empeñaban en seguir con entereza su vocación –tapados sus oídos con cera, como los compañeros de Ulises, o atados al mástil de una conducta, como el propio rey de Itaca–, esos autores eran jóvenes que por lo común, llegaban del periodismo y sus nombres empezaban a trascender dentro de ciertos círculos cuando subían a escena sus creaciones. Pero no siempre habría de ocurrir así, tal vez por aquello de que toda regla de carácter general tiene sus excepciones. Tal es el caso de Ricardo Rojas, quien ya tenía cumplido mucho trecho de su labor más importante en otros campos de la literatura, cuando hizo su primer aporte a la escena nacional.

Ricardo Rojas había nacido en Tucumán en 1882, pero su niñez y sus estudios primarios y secundarios (el bachillerato), los había cursado en Santiago del Estero. En 1899 se trasladó a Buenos Aires para ingresar en la Facultad de Derecho. Estudios que abandonó finalmente para dedicarse a las humanidades. A los dieciséis años era periodista y a los veinte publicaba su primer libro de versos, *La victoria del hombre*.

Poeta, periodista, ensayista, investigador, historiador, lingüista y siempre maestro de honda integridad moral, Ricardo Rojas se halló siempre preocupado por la realidad americana y el descubrimiento de un destino auténtico, sin falseamientos ni traiciones. De ahí sus búsquedas afanosas, su denodado empeño por rescatar los elementos autóctonos de una civilización tronchada en una de las etapas más singulares de su desarrollo histórico; por eso su concepto de que “la tierra forja la raza. (...) Las letras –decía– forman parte de la cultura de un pueblo; las guerras y los gobiernos son apenas la faz visible y dramática de su historia exterior”.

Imposible, por lo extenso, sería enumerar las obras de Ricardo Rojas y destacar la labor cumplida como maestro de Literatura Argentina, desde aquel año de 1912 que asumiera la cátedra que entonces se creaba sobre una materia que carecía de tradición y de bibliografía en el país. Todo debió ser organizado. Una de las tareas más significativas y gigantescas, por esa falta de antecedentes, fue sin duda su monumental *Historia de la literatura argentina*, cuyo primer tomo *Los gauchescos*, apareció en 1917, y el cuarto y último, *Los modernos*, cerró el ciclo en 1922. Fue una vida entregada por entero a su vocación, no sólo intelectual, sino también de hombre libre. Lo primero se pone en evidencia ante su obra; lo segundo, ante las actitudes de una conducta que no le ha ahorrado trastornos. Por eso en un romance póstumo, dedicado a su casa de la calle Charcas “casa argentina es, alzada / con el sudor de mi frente”, decía al referirse a Cervantes:

Pues yo también, como él
cautivo he sido de infieles.

Cautivo y no siempre tratado con el reconocimiento y respeto que merecía su conducta de hombre y su obra de artista.

Ricardo Rojas se inicia, ya glorioso y en plena madurez, en el teatro. Se acerca a los cincuenta años cuando en 1929 estrena *Elelín* que es el drama de la conquista de América. Tres años después, 1932, llega a escena *La casa colonial*, que el autor califica de “comedia de la Independencia Argentina”. Rojas no se detiene en el dato histórico, pero no lo desconoce y sabe sacar de él todo su provecho. Ya en el prólogo de la edición de *Elelín*, advertía que no procuraba la teatralización didáctica de una crónica, sino una creación artística. Pero la obra más sobresaliente de su teatro es, sin duda *Ollántayla* “tragedia de los Andes”, que sube al escenario de nuestro teatro Cervantes en 1938. En 1943 volverá a ese mismo escenario oficial con *La Salamanca*, otra leyenda, no tan feliz dramáticamente hablando y que se conoció a través de una versión teatral bastante defectuosa. Por eso nos interesa, particularmente, “Ollántay”, y en ella centralizamos este testimonio.

Ricardo Rojas siempre se mostró preocupado por la frustración de un destino autóctono y toda su vida fue un indagar incansable y alerta para descubrir la conformación y las posibilidades del ser argentino. “El argentino que auguramos – expresaba- y que en el genio de Sarmiento se nos anticipó confuso y patético, ha de tener del indio, el instinto telúrico; del gaucho, la fuerte individualidad; del español la lengua y el destino creador de civilizaciones; del gringo, la disciplina de la inteligencia y del trabajo”. Rojas buscaba con desesperación la manera de salvar el corte que se había producido en América hacia ya demasiados siglos y con excesiva tenacidad, en procura de una tierra propia en donde sustentar las raíces de una raza. Sostenía: “La conquista europea en América mató a los dioses locales, interrumpiendo el proceso telúrico de sus propias creaciones. -Y añadía: -Pero la leyenda de Ollántay, hijo de la Tierra, presenta un caso en el que, por concurrencia de circunstancias favorables, creo posible reanudar aquel proceso histórico, reviviendo en aquél mito de los Andes su contenido religioso para darle creación estética”.

Esto lo decía Rojas en 1937, es decir, dos años antes del estreno de su obra, que ya hacía tres, por lo menos, que estaba escrita. Pues, según lo recuerda Federico Álvarez Rojas, su sobrino, el autor le habría dicho en alguna ocasión refiriéndose a Ollántay: “Hace años que tengo a ese indio pateando dentro del cajón”. Pateando como personaje de una obra terminada, pues como idea, el mito de los Andes lo estaba inquietando desde mucho tiempo antes. Ya en *La restauración nacionalista*, libro que aparece en 1909, anuncia la preparación de *Ollántay* que no habría de ser, como se empeñaba en subrayarlo, una obra con indios, sino una tragedia que reflejase una etapa de las Indias como tierra americana.

El tema estaba vivo en la leyenda y hasta recogido en un texto quichua muy discutido. Ricardo Rojas se desentendió del texto indígena y creó su obra reconstruyendo la leyenda. Con conocimiento y talento salvó los difíciles problemas que le planteaba la dramatización del mito. Adelantándose al posible reparo, señalaba: “Alguien murmurará que yo hago sentir, pensar y hablar a mis indios como ellos no sintieron, pensaron o hablaron. Pero ¿quién puede saber

acerca de ellos toda la verdad?.or otra parte, los titanes helénicos tampoco debieron discurrir como se le antojó al poeta griego”. Por supuesto que tuvo presente a los trágicos griegos, pero yendo a sus esencias y descartando formas que hubiesen sido meros trasplantes y, por ello, inadecuadas.

En la obra, Ollántay, héroe de los Andes, es un hijo de la Tierra, es decir, un runa, y se enamora de Coyllur, la *ñusta*, que es hija del Sol, al ser hija del Inca. Y el conflicto sentimental, posee un simbolismo de rebeldes planteos. Ante la negativa del Inca de ceder a su hija a Ollántay, éste la rapta, profanando la Casa de las Vírgenes, en donde había sido enclaustrada. Perseguidos por las fuerzas del poderoso inca Yupanqui, son atrapados. Ollántay perece y Coyllur es desterrada por su padre a las regiones pampeanas. Pero en las entrañas de la hija del Sol, se alberga ya el fruto ardiente de un hijo de la Tierra.

Si Prometeo fue capaz de enfrentar a los altos dioses y robarles su fuego para darlo a los hombres, Ollántay se rebela contra una casta solar que ha conformado y sostiene la validez de sus propias jerarquías, y hace que, en uno de sus miembros, Coyllur, se engendre un hijo de la Tierra que prefigure y funde la nueva progenie del hombre de América.

Como puede advertirse, el Ollántay de Ricardo Rojas posee una trascendencia mucho más allá de su juego dramático, pues recrea el mito andino como el primer ímpetu humano (aunque la lucha sea entre semidioses) por la liberación del ser americano, mucho antes de la conquista europea. Como lo indica el autor, *Ollántay* no es un dama histórico de color local, sino una tragedia que representa, con figuras humanas, un “misterio ecuménico”. Insiste, para que no haya dudas: “Mi Ollántay representa lo dionisiaco de la Tierra, frente a lo apolíneo del Imperio”, para seguir el esquema nietzscheano. Es decir, el titán de los Andes es lo vital de una raza que se levanta contra una estructura religioso-social, que impide su natural desarrollo histórico. El amor de Ollántay y Coyllur es la exteriorización de la “lucha entre los númenes solares” (el Inca y su imperio) y “los númenes telúricos” (el hombre como ser humano y su tierra). El hijo de Coyllur y Ollántay habrá de ser, en la esperanza, como el fuego robado por Prometeo, el nuevo punto de partida de una civilización propia.

La tragedia se abre con el anuncio de la llegada de Ollántay al palacio del Inca para recibir su recompensa por sus recientes hazañas guerreras. Se prepara todo para agasajar al héroe. Pero el ámbito se halla cruzado por malos presagios. Anahuarqui, la Koya o reina, advierte con gran temor a su hija Coyllur que su padre, el Inca, ha tenido un sueño en el que ha visto signos fatales. En él aparecía un cóndor semejante a un pájaro de fuego, y se apagaba una estrella. La tragedia será precisamente la confirmación de ese sueño. Pues Coyllur quiere decir “estrella”, y el cóndor de los Andes preanuncia a Ollántay. Huillacuma, el Gran Sacerdote del Sol, advierte al Inca sobre el maleficio que su saber descifra. Pero ya el héroe hace su entrada triunfal y, luego del saludo, recuerda a Yupanqui su promesa de premiarlo con lo que pidiese. El Inca pregunta: “¿Qué quieres?”. Ollántay se turba y todos lo contemplan con temor y ansiedad. Se decide: “Quiero

una Estrella”. El Inca le pide que aclare y el guerrero lo hace: “Quiero a la *ñusta*. Consternación general. Yupanqui se encrespa, se irrita, le recuerda que ha prometido un premio, pero no quebrantar las leyes sagradas del Imperio. Por las venas de Coyllur corre la sangre celeste del Sol y la Luna, y no puede ser mezclada nunca con las de un runa, vale decir, con la de un hijo de la Tierra. Es el nudo, que tendrá un corte trágico con un trasfondo de esperanza.

El Inca recluye a su hija en la Casa de las Vírgenes, pero hasta allí llega Ollántay y la rapta.

El cuadro 2º del segundo acto, sitúa la acción en “la frontera del mundo, entre la Tierra y el cielo de una noche estrellada”, y permite al autor el desarrollo de una escena de gran fuerza lírica.

El 3º acto se ubica en la fortaleza de Ollántay, donde se han refugiado los enamorados, y el final de la escena quinta puede servir para penetrar en la pasión que los une. Dice Ollántay:

Todo amor es dolor, y toda vida,
por ley fatal, en el dolor concluye.
La nieve es pura porque está dormida;
mas, si despierta por el fuego herida,
Y en la ola turbia del torrente fluye.
Y responde Coyllur:
¡Fluya para los dos esa ola airada!
¡Ya la muerte no temo,
si ha de hallarme en tus brazos reclinada,
gozando como en éxtasis supremo,
la inmensa dicha de sentirse amada!

La pareja es finalmente atrapada por las fuerzas del Inca. Ollántay es degollado y Coyllur se salva de morir, por la intervención de su madre, pero es condenada a salir del Cuzco hacia el Tucumán remoto y aún más allá, hacia “las pampas del misterio”. Yanahuara, capitán del Imperio, aparece con la cabeza de Ollántay clavada en una pica y la muestra a Yupanqui: “He aquí, Capac, al héroe de los Andes!”. Y Coyllur, aterrada, mira la cabeza de su amado. Va hacia ella y, sin atreverse a tocarla, le habla con las manos crispadas, con la voz recóndita, pausada, y el acento de una profetisa:

Sueño de amor que en el dolor se trunca!
Boca que me quemó en su beso ardido:
no volveremos a besarnos nunca...
¡Mas que importa morir si se ha vivido!
Añade luego:
Yo, la hija del Sol, vencí al Arcano.
Y ya en la carne de un amor proscripto,
renazco, hecha mujer, al nuevo mito,
fábula eterna del vivir humano.

Finaliza su desgarrante soliloquio afirmando que el nuevo Ayar que en sus entrañas lleva:

...convocará en la Pampa a las naciones,
raza de muchas razas en renuevo,
con la Estrella y el Sol en sus pendones.
Fuerte progenie de libertadores
volverá de las Pampas a la sierra,
para elevar, por nueva ley de amores,
a hijos del Sol, los hijos de la Tierra”.
Y el telón cae como final de la tragedia.

A raíz de su estreno, decía el crítico Amado Villar: “Coincidieron en el espectáculo del Cervantes, uno de los más grandes hombres de letras de hispanoamérica, el primer asunto dramático sudamericano, la primera compañía del Río de la Plata y el mejor público de la primera ciudad de habla castellana”. Habría que añadir: y la excelente dirección de Antonio Cunill Cabanellas. Esto ocurría en los últimos días de julio de 1939.

Ricardo Rojas, siempre poeta y gran maestro, falleció el 29 de julio de 1957; fecha que marca la desaparición de una auténtica gloria nacional de irradiación americana, por su capacidad, por su talento, por su permanente inquietud, por su conducta. Para el teatro, que es nuestro tema, escribió trece actos valiosos, sustantivos, de los que destacamos los cuatro que componen *Ollántay*, la tragedia de los Andes, que constituyen un alto testimonio.

> capitulo XXXV.
con margarita xirgu

- . Introito
- . Aparece la artista
- . Nueva espera
- . La voz de Margarita
- . Frante a Margarita
- . Se nos va
- . El público argentino
- . Nuestro teatro
- . Los autores
- . El teatro clásico español
- . Federico y Benavente
- . España
- . Beethoven
- . Sobre cinema
- . Finaliza el intervalo
- . Su sencillez

(En revista Cartel, Buenos Aires, 15 junio 1939)

. Introito

Son las 11 de la noche y nos hallamos en el interior del teatro Odeón, en una salita contigua al camarín de Margarita Xirgu. Su secretaria -sumamente afable- nos informa que está en escena, finalizando el primer acto de *Intermezzo*, la hermosa obra de Giraudoux. Aguardamos.

Hemos llegado hasta aquí, dispuestos a entrevistar a la primera actriz de habla castellana. No pretendemos asomarnos a su honda y admirable trayectoria sino , y simplemente conocer -ya que se aleja por un tiempo de nuestros escenarios-, la impresión que se lleva de nosotros y sus proyectos artísticos para el futuro.

Esperamos, pues, ubicados cómodamente, pero en verdad con alguna inquietud interna. El motivo es simple: sabemos del maravilloso arte de Margarita -porque siempre será ¡Margarita!- pero desconocemos en absoluto su forma de ser en particular, su trato, su carácter. Será altiva...o sencilla...

. Aparece la artista

Un lejano rumor -como un aletear de grandes pájaros-, nos llega por entre cortinados y ahoga nuestro nervioso imaginar. Son aplausos. Y al instante, aún en la Isabel de Giraudoux -así se nos aparece de grácil, de armoniosa-, vemos venir a Margarita hacia nosotros. Prestamente nos tiende su delicada mano, y al enterarse de nuestro deseo nos dice con ese tono tan sugestivo y particular de su voz:

-¡De *Cartel!* ¡Encantada! Pero me van a disculpar unos minutos mientras me cambio el vestido...nada más que unos minutos...

Y como llegara -ágil, espontánea-, así se nos pierde tras la puerta de su camarín.

. Nueva espera

Otra vez nos hallamos sentados en la salita. Penetran varias personas. Una de ellas es corpulenta pero algo cargada de espaldas, amplia frente y rostro sereno, cariñoso; es el maestro Pahissa. Tras él, surgen algunos personajes escapados momentáneamente de *Intermezzo*. Aquí, junto a nosotros, tenemos en formas concretas, la deliciosa imaginación de Giraudoux. El Espectro, el Alcalde, el Contralor, las chicas del colegio...Es decir: Enrique Álvarez Diosdado, Miguel Ramírez, Ricardo Galache, Amelia de la Torre, Antonio Calderón, Teresa Pradas...

. La voz de Margarita

Por entre la animada conversación que nos envuelve, percibimos las moduladas palabras de Margarita, que nos llegan -abriéndose paso-, desde el camarín cercano. Y, como al conjuro de esa voz tan peculiar, vemos aparecer -en ligero montaje cinematográfico- las magníficas creaciones que desde hace dos años nos viene ofreciendo la eminente actriz hispana. Ahí llegan la romántica novia y la desesperanzada solterona de *Doña Rosita la soltera*; y vemos pasar como escapadas de una fantástica y genial carnestolenda a la vibrante Yerma, a la crispada Madre

de *Bodas de sangre*, a la Juana de Shaw, a Ella de *Los fracasados*, a la Desconocida de *Como tú me quieras*, a El estudiante de *Otra vez el diablo*, a la Raimunda de *La malquerida*, a Marianella, a Natacha, a la trágica y vengativa Elektra de Hofmannsthal, a la simbólica y suave Angélica de Ferrero, a la bravía Laurencia de *Fuenteovejuna*, al profundo Hamlet, a la soñadora Isabel...

En esta alucinación estamos, cuando la gentil secretaria nos invita a pasar al camarín de Margarita. Y, ¿por que no decirlo?: Volvemos a sentirnos recelosos, aprisionados por el temor.

. Frente a Margarita

Temor vano. Sentada frente a nosotros, Margarita aguarda sonriendo. Nos invita muy cordialmente a sentarnos y a iniciar la entrevista.

La observamos unos instantes y nos asombra la simpatía y sencillez que fluyen de su gesto, de su ademán, de su voz.

Vestida con el vaporoso traje blanco de la Isabel del segundo acto, se nos imagina la frágil imagen del poeta francés.

Mas los minutos pasan rápidamente y sólo tenemos un breve intervalo –que por primera vez nos parece breve un intervalo- para hablar con la extraordinaria artista.

. Se nos va

-¿Así que se aleja de nuestros escenarios?

-Sí -nos contesta-, el 8 de junio finalizamos aquí nuestra actuación. Pasaremos a Montevideo, luego a Rosario...

-¿Y después?

-¿Después? Pues todavía no sabemos a ciencia cierta que haremos. Es verdad que tenemos ventajosas proposiciones para ir a Chile. Y que mucho nos agradaría, ya que estuvimos muy escaso tiempo y de paso. Pero aún no hay nada resuelto.

. El público argentino

-¿Qué impresión se lleva del público argentino?

Margarita sonríe y luego dice con gran afecto:

-¡Oh! Imagínense, ¡admirable! ¿Qué podría decir de un público tan culto, tan amable, tan bueno, y a quien tanto quiero' Yo aquí me encuentro como en mi patria. Todo ayuda a creerlo: el idioma, la simpatía, la cordialidad de todos para con nosotros.

. Nuestro teatro

-¿Qué le parece nuestro teatro?

-De un gran valor –responde prestamente-. Frecuento cuanto me es posible el teatro argentino, para ver sus obras y a sus artistas a quienes sinceramente admiro. Conozco todas las obras de Florencio Sánchez y muchos de vuestros

autores antiguos y modernos. Últimamente he ido a ver *Calandria*, y me ha impresionado muchísimo por su ingenuidad y belleza; tiene una frescura que conmueve. También he visto *Cruza*, y me parece una obra muy interesante.

Seguidamente nos habla de otras interpretaciones que ha presenciado en nuestros escenarios, teniendo encomiables palabras para Evita Franco, Luis Arata, Paulina Singerman, Camila Quiroga, Muiño y otros destacados elementos de la escena profesional.

Pero nosotros insistimos.

. Los autores

-¿Qué impresión tiene de los autores nacionales?

-Como les digo, conozco bastante la producción argentina y creo que posee valores de singular jerarquía. En la actualidad: Pedro E. Pico, Martínez Cuitiño, Samuel Eichelbaum...

-¿Tiene en estudio alguna obra de autor local?

La notamos dudar, y pensamos que tal vez teme herir susceptibilidades. Pero finalmente responde:

-He leído muchas obras con esa intención, pero lamentablemente no he encontrado aún la que se adapte a nuestra modalidad, a nuestras particularísimas características. Mucho lo deseo, pero por ahora... tal vez más adelante.

Y en ese "más adelante" existe una promesa que deseamos fervientemente ver cumplida alguna vez -siempre que la obra lo merezca- para prestigio del teatro argentino.

. El teatro clásico español

-¿Después de *Hamlet* que era su gran ambición, ¿qué otra obra ansia interpretar? Margarita sonríe y responde feliz:

-Sí, crear *Hamlet* ha sido para mí una satisfacción enorme...

Hace una breve pausa y añade:

-Antes de irnos estrenaremos *Asmodeo*, una comedia de François Mauriac, pero lo cierto es que me hallo en un momento de reposo, de descanso. Aunque -agrega rápidamente- siempre busco dentro del precioso caudal del teatro clásico español, que realmente me subyuga, me apasiona.

-¿Cuál es el personaje que más cariñosamente ha interpretado?

-¡Oh! Todos son igualmente queridos por mí. En todos pongo el mismo cariño; ¡no les parece que debe ser así? Soy simplemente una artista.

. Federico y Benavente

-¿Y en cuanto a las mujeres de las obras de Lorca? -insistimos

Hace un amplio ademán como queriéndolas encerrar en su pecho.

-Quiero a todas por igual... -y añade con tono algo velado por el recuerdo: -Las mujeres de Federico son extraordinarias... ¡Yo lo quería tanto! ¡Ha estado tanto conmigo desde el primer momento! Desde su *Marianita Pineda*. Yo quería mucho a Federico...

Margarita se nos ha entristecido, al recordar al poeta asesinado en Granada. Pero nosotros ansiamos conocer su impresión e insistimos sobre aquello que también ha de herir su exquisita sensibilidad.

-¿Qué piensa sobre la reclusión de Benavente en un campo de concentración?

Los ojos de Margarita adquieren un extraño reflejo –tal vez sea una honda aleación de dolor y ternura- y nos dice con mucha tristeza:

-Sí... ¡pobre!... y debe encontrarse muy mal. Sólo se que un recitador lo hizo trasladar a Madrid. Pero... ¡está tan viejo! Tiene más de 70 años.

Comentamos el nuevo bochorno que este hecho –incalificable- significa para la civilización, para la cultura. Recordamos una fotografía que hace escaso tiempo llegara hasta nosotros y que mostraba a don Jacinto, interpretando el incisivo Crispín de sus famosos *Intereses creados*. Y Margarita nos dice:

-Fue en procura de fondos para socorrer a los pobrecitos niños españoles; él quiere tanto a los niños!...

. España

Surge inevitable, a nuestra conversación, la tragedia sufrida por el pueblo español y exclama conmovida:

-¡Ha sido desastroso!... Por suerte ha concluido...

Si; ha concluido, pero notamos un profundo pesar que le asoma al rostro, oscureciéndoselo, y preguntamos:

-¿Piensa volver a España?

La expresiva faz de Margarita vuelve a iluminarse, mientras responde con vehemencia:

-Ya lo creo que pienso volver... Cómo no pensar volver a la tierra de uno...

-¿Pero actualmente? –insistimos.

Margarita duda unos instantes

-Por ahora mis compromisos me lo impiden –y añade con firmeza- pero claro que ansío y pienso volver... ¡soy española!

. Beethoven

Alguien ya se ha asomado por la puerta indicando la llamada. Los minutos apremian. Deseamos satisfacer una curiosidad. Se la expresamos:

-En un reportaje, usted afirma que su compositor favorito es Mozart, pero nosotros queremos conocer cómo siente a Beethoven.

La artista ríe divertida. Luego nos dice con un gracioso ademán:

-¡Oh! Me colocan en un serio apuro, pues casi no conozco música; yo solamente la escucho... y la siento. Toda la buena música me gusta y asisto a los conciertos con la frecuencia que mis tareas me lo permiten. Me hace mucho bien. Por ejemplo, yo voy al campo dispuesta a descansar y vuelvo más fatigada, más cansada aún de lo que me he ido. Sin embargo, escucho música y descanso; porque me refresca, me alivia. Hace hasta que me olvide de mí misma. En cuanto a Beethoven, soy una intensa gustadora de su magnífica música, la siento.

Casualmente en 1935, poco antes de salir de España, tuve ocasión de escuchar en la Filarmónica de Madrid casi todas sus sinfonías. Y vean qué detalle interesante: los organizadores se hallaban un tanto temerosos, por el éxito de público que lograría tan enorme ciclo de conciertos, y cuál no sería su júbilo, su regocijo, al comprobar que desde el primero de ellos, el público ocupaba por completo el recinto de la Filarmónica.

. Sobre cinema

Una voz ha vuelto a asomarse por la puerta, anunciando la última llamada. Debemos despedirnos, pero nos cuesta abandonar tan feliz oportunidad sin hacerle otras preguntas.

-¿Que le parece a usted el cine?

Margarita queda un poco asombrada por la pregunta, pero luego -tal vez adivinando nuestra intención- sonrío y contesta:

-¿El cine?...Pues que me gusta mucho

-¿Como artista?

-No...como artista, no -exclama rápidamente, con gracioso temor-. Crean que la primera vez que me vi en la pantalla me puse tan violenta...me resulté tan extraña a mí misma, que no he vuelto a ver esa película; me daba miedo.

Le manifestamos que al parecer ésa es la sensación que recibe el que por primera vez se ve reflejado en el lienzo, pero que eso luego se supera. Margarita insiste en que no podría volver a verse, que no lo resistiría. Además, que siente más hondamente el teatro.

La conversación recae sobre las películas nacionales. Nos dice que está asombrada por los adelantos tan notables del cine argentino. Recuerda a Gola:

-Pobrecito -exclama- era un buen actor. La última vez que lo vi fue en *Los caranchos de la Florida*. Ha sido una pena... poseía un temperamento de verdadero artista.

. Finaliza el intervalo

Ya no hay más remedio. Ha comenzado el segundo acto de *Intermezzo* y el señor Controlador de pesas y medidas, reclama la presencia de Isabel. Eso quiere significar que Margarita se nos marcha. Se levanta, nos tiende su mano y nos despedimos. Su mano es tersa, suave, liviana, transparente. Le deseamos muy buena suerte y le hacemos presente la gratitud del público argentino por su valiosa labor artística y el deseo de un pronto retorno. Sonríe jovialmente y se aleja. Al momento, nos llega su voz desde el escenario.

Nosotros salimos. El controlador -que nos ha robado a Margarita- ya ha encontrado a su Isabel. Y ésta -ágil, fresca, armoniosa- engalana la escena con la gracia de sus ademanes, con la suave cadencia de su voz, con la expresión maravillosa de sus manos; esas manos incomparables de Margarita, que parecen no callarse nunca... Esas musicales manos que hace breves minutos hemos podido aprisionar entre las nuestras.

. Su sencillez

Ya en la puerta del teatro, advertimos que aquel temor que tanto nos inquietaba mientras aguardábamos a Margarita, había desaparecido por completo al sentarnos frente a la artista, en su camarín. Obra evidente de su cordialidad, de su sencillez, esa natural sencillez tan propia de los espíritus elevados, de los seres realmente dignos.

Tan propia de Margarita.

> Índice. tomo 1

- . Advertencia
- . Prólogos
- > capítulo I. medallón histórico pág. 9
 - La primera representación teatral que conoció Buenos Aires
 - . El real de don Pedro
 - . Don Juan de Garay
 - . Testimonio gráfico
 - . Colofón con ritmo de habanera
- > capítulo II. todo empezó con la etapa inmigratoria pág. 13
 - 1
 - . “Buenos Aires, la Reina del Plata...”
 - . El nuevo ámbito y su tiempo
 - . Los *agregaos al país*
 - . El aluvión inmigratorio
 - . *Hacer l'América*
 - 2. Buenos Aires y su entorno
 - . Los dominios del indio
 - . Del campo gaucho al campo gringo
 - . La metrópoli
 - . El conventillo ciudadano y el arrabal
- > capítulo III. prehistoria de la dramática nacional pág. 33
 - El teatro colonial, *Siripo* y *El amor de la estanciera*
- > capítulo IV. día del teatro nacional pág. 59
- > capítulo V. la dramática nacional en buenos aires pág. 63
 - durante la etapa emancipadora
 - . Introito
 - . El Coliseo Provisional y la Revolución
 - . *El 25 de Mayo o El Himno de la libertad*
 - . Acotaciones
 - . *El detall de la acción de Maipú*
 - . Otros títulos
 - . *El hipócrita político*
 - . Más batallas en escena
 - . Conclusiones
- > capítulo VI. trinidad guevara y pág. 81
 - juan José de los santos casacuberta
- > capítulo VII. la dramática de Juan Bautista Alberdi pág. 87

- > capítulo VIII. el circo, espectáculo popular pág. 91
 - . Introducción al circo
 - . Diversiones del Buenos Aires colonial
 - . Después de la Revolución de Mayo
 - . A partir de Caseros
- > capítulo IX. los podestá y el circo criollo..... pág. 97
 - . La familia Podestá
 - . El primer contrato circense
 - . Pepino 88
 - . *Juan Moreira* en pantomima
 - . *Juan Moreira* habla
 - . El pericón y Cocoliche
 - . *Calandria*
- > capítulo X. los podestá y el teatro nacional..... pág. 107
 - . El punto de partida
 - . Trayectoria
 - . Significación
 - . Conclusión
- > capítulo XI. realidad y mito del gaucho pág. 111
 1. Realidad y mito de Juan Moreira
 - . Realidad
 - . Leyenda
 - . La fabulación
 2. El *Santos Vega*, de Antonio Pagés Larraya
- > capítulo XII pág. 119
 1. El drama rural
 - . El enorme potrero de la pampa
 - . Reflejo y sustancia del ámbito rural
 - . Itinerario del drama rural
 - . Las obras
 2. *Madre tierra*, de Alejandro Berruti
- > capítulo XIII pág. 135
 1. Drama gauchesco y zarzuelismo criollo
 - . Época
 - . Drama gauchesco
 - . Zarzuelismo criollo
 2. Siete sainetes porteños
 - . Ojeada histórica
 - . El ámbito de nuestro sainete
 - . Los primeros pasos

- . La línea dramática
- . La elección de obras
- > capítulo XIV. el género chico y su tiempo pág. 147
 - 1. El género chico hispano
 - . Historia
 - . El teatro español de la etapa
 - . La zarzuela
 - . El género chico
 - . *La gran vía*
 - . *La verbena de la Paloma*
 - 2. El zarzuelismo criollo
 - . El ámbito
 - . Autores locales e intérpretes del zarzuelismo hispano
 - . *De paseo en Buenos Aires*
 - . *Justicia criolla*
 - . *Gabino el mayoral*
 - . Los compositores
- > capítulo XV. las traslaciones del género chico hispano pág. 163
a las revistas de actualidad porteñas finiseculares
- > capítulo XVI. el sainete porteño
- > capítulo XVII. el lenguaje de un sainete campesino pág. 11
primitivo y el habla de la porteña lunfardía
- > capítulo XVIII. teatro, tango y habla lunfardesca pág. 11
 - 1. Primeros tramos del tango criollo
 - 2. El mueble y los muebleros
 - 3. Maceta
 - 4. Sudaka
- > capítulo XIX. autores e intérpretes propios pág. 11
 - . Siempre Perogrullo
 - . Ubicación
 - . Confusión
 - . Conformación
 - . Convencimiento
 - . Evidencias
- > capítulo XX. fray mocho pudo ser sainetero porteño pág. 11
- > capítulo XXI. enrique garcía velloso, pág. 11
doctor de la peripecia
- > capítulo XXII. tres hitos dramáticos de florencio sánchez pág. 11
 - 1. Apuntes sobre *La Gringa*
 - 2. *Barranca abajo*, el testimonio más importante del teatro rioplatense

- 3. *En familia*
 - . Salvedad
 - . Ciclo excepcional
 - . La enfermedad de Florencio
 - . Barranca abajo del grupo familiar
 - . *En familia*
- > capítulo XXIII. carlos mauricio pacheco, un ser dramático pág. 11
- > capítulo XXIV. la dramática de José González Castillo pág. 11
 - . Figura y personalidad
 - . La dramática
 - . Drama de tesis
 - . Sainetero porteño
 - . Poeta del tango
 - . Dos obras breves
- > capítulo XXV. dos actrices notables pág. 11
y dos actores sobresalientes
 1. Milagros de la Vega
 2. Ildo Pirovano
 3. Enrique Muíño
 4. Elías Alippi
- > capítulo XXVI. alberto vacarezza, pág. 11
romancero del arrabal porteño
- > capítulo XXVII. evaristo carriego, dramaturgo pág. 11
 - Nota primera
 - . Poeta y autor teatral
 - . Imágenes de otro cielo
 - . Veinte años bravíos
 - Nota segunda. Estreno de *Los que pasan*
 - . La atracción del teatro
 - . Noticias sobre la obra
 - . *Los que pasan*
 - . El verdadero mérito
- > capítulo XXVIII. la comedia provinciana pág. 11
 - . Una vertiente propia
 - . Porteños y provincianos
 - . La especie
 - . Aspectos de la comedia provinciana
 - . Autores y obras
- > capítulo XXIX. armando discépolo pág. 11
 1. Los grotescos criollos de Armando Discépolo

- . Figura del maestro
 - . Repertorio discepoliano
 - . Lo grotesco
 - . El grotesco, especie teatral
 - . El grotesco criollo discepoliano
 - . *Relojero*
 - . Claves
2. Babilonia
- . Estreno en la *Catedral*
 - . Género y tema
 - . Trama y personajes
 - . Otras máscaras
 - . La rebelión de *los de abajo*
 - . Importancia de *Babilonia*
3. Frustraciones y fracasos del período inmigratorio en los grotescos criollos de Armando Discépolo
- . Introducción al período inmigratorio
 - . El sainete porteño
 - . El grotesco criollo discepoliano
 - . Protagonistas del grotesco criollo discepoliano
 - . Temas del grotesco criollo discepoliano
 - . Las máscaras de *Relojero*
 - . El poder desenmascarante
- > capítulo XXX. francisco defilippis nova pág. 11
- 1
- . La época
 - . El teatro de Nova
 - . Sus obras
 - . Nuestro recuerdo
2. *He visto a Dios* y el teatro de Defilippis Nova
- > capítulo XXXI. el teatro de samuel eichelbaum pág. 11
- Un gran dramaturgo de la escena nacional
- . Crisis y madurez
 - . Introspección
 - . Comprensión
 - . Soledad
 - . Personajes
- > capítulo XXXII. enrique gustavino pág. 11
1. Autor dramático y director
2. Homenaje
- > capítulo XXXIII. teatro nacional cervantes pág. 11
1. "Una joya de amor"

2. La Comedia Nacional y Antonio Cunill Cabanellas

- . Antecedentes
- . El quinquenio inicial
- . Antonio Cunill Cabanellas
- . La nueva etapa

> capítulo XXXIV. ricardo rojas y el *ollantay*..... pág. 11

> capítulo XXXV. con margarita xirgu pág. 11

- . Introito
- . Aparece la artista
- . Nueva espera
- . La voz de Margarita
- . Se nos va
- . El público argentino
- . Nuestro teatro
- . Los autores
- . El teatro clásico español
- . Federico y Benavente
- . España
- . Beethoven
- . Sobre cinema
- . Finaliza el intervalo
- . Su sencillez

personalidades, personajes y temas del teatro argentino
se terminó de imprimir en DEL S.R.L.,
Humboldt 1.803, Buenos Aires.
Marzo de 2005.