

personalidades,
personajes y
temas del
teatro argentino

Tomo 2

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, septiembre de 2004.
Primera edición: 1.500 ejemplares

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.

Escena

> capítulo XXXVI.
el teatro del pueblo

1. Arte y voluntad

2. 25 años de teatro independiente (2 notas)

Nota primera

.Tesonera brega por una cultura escénica popular

.Empieza la brega

.El río crece

.La primera exposición

.La fuerza del movimiento

.La nueva etapa

Nota segunda

.Se halla actuando una comisión de homenaje

.Las adhesiones

.Los actos programados

.Congreso y concurso de manchas

.Día del Teatro Independiente

.La labor a cumplir

1. En Revista mensual/Fibra, órgano del grupo claridad, año 1, n° 1, Lanús, provincia de Buenos Aires, abril 1934.

2. En el diario Noticias Gráficas de la ciudad de Buenos Aires.

Primera nota 27 noviembre 1955.

Segunda nota 28 noviembre 1855.

Queremos dedicar, este nuestro primer artículo, a un brillante, modestamente engarzado, en la ampulosa calle Corrientes.

Sus destellos, no quedan deslumbrando la retina. Taladrantes, penetran el cerebro, iluminándolo.

Fue tallado con un carácter vigoroso, con la ayuda de grandes voluntades.

Hablamos del Teatro del Pueblo. Teatro al servicio del arte, que formó y tenazmente dirige, el escritor Leónidas Barletta.

Está integrado por seres que sienten palpitar el arte dentro de sí, y que además, tienen el precioso don de poderlo expresar.

Los principios de ese grupo, que lucha con todo tesón por el hermoso ideal que es el arte, fueron amargos y desalentadores.

Como toda gran empresa tuvo enormes luchas, siendo la mayor, la sostenida con la indiferencia de la gente, que altanera, no le gusta reconocer sacrificios ajenos. Los hemos visto en la puerta de su local ofrecer su arte a gritos, como hacen los lustrabotas cuando buscan clientes.

Pero la gente, pasaba indiferente por su lado. A lo más, por su curiosidad, se detenían unos instantes, y después con ese gesto de lástima, que usan los imbéciles, decían “son locos...”, y se alejaban enterrándose en ese laberinto de cines y *teatruchos*, que brota a pocas cuadas.

En aquella época el Teatro del Pueblo, era un simple local forrado de arpillera. En su fondo se levantaba un pequeño tablado, que un telón transparente trataba inútilmente de ocultar.

Por las paredes resbalaban los genios dejando estampados sus pensamientos.

En un costado, entre dos columnas, una ex lámpara de querosén se prostituía albergando en su vientre una bombita eléctrica.

Unos bancos toscos terminaban el relleno de la sala. Eso era todo.

Muchos se ensañaron en esa preciosa humildad. Pero ellos habían dicho: “Cuando se puede hacer arte, cualquier lugar es bueno.

Los críticos veían un blanco propicio para sus pullas. Los cretinos charlaron. Unos, porque no eran capaces de comprenderlo y otros, por el solo afán que crea el egoísmo de destrozar lo que otros han creado.

Mas no por eso aminoraron su entusiasmo, y tratando de superarse constantemente, nos ofrecieron obras espléndidas que nunca habríamos visto, pues tenían un gran defecto: no reportaban ningún beneficio pecuniario. Así admiramos la magnífica obra de Lanuza y Villar *Mientras dan las seis*, el hermoso poema *Títeres de pies ligeros*, *La pierna de plomo* de N. Olivari, *El humillado*, un fragmento de la novela de Roberto Arlt *Los siete locos*. Este escritor argentino, en un principio, también lanzó su articulito socarrón sobre el teatro experimental

que surgía. Pero después, tal vez arrepentido y queriendo borrar lo dicho, escribió especialmente para él una de las mejores obras que el conjunto de Leónidas Barletta ha estrenado, la obra *300.000.000*.

No todos valoraron ese gesto. El Teatro del Pueblo iba creándose ambiente.

Alvaro Sol nos ofreció una revista proletaria en 8 cuadros titulada *Domingo*.

Lástima grande, que el buen novelista no lograra realizar lo que probablemente pensó. Sólo nos dio uno o dos cuadros que fueron formidables, el resto fue pesado. Pero no importa, era su cooperación.

Otras muchas obras fueron creando simpatía y admiración para sus autores e intérpretes.

Así vimos entre otras *La guerra y Muñeca* de Julio Dantas, una ironía suave en *Poesía* del Pescatore di Perlas, *Intimidad*, *Eugenia*, *Jinetes hacia el mar*, la formidable *Los bastidores del alma*, *Ligados* de O'Neill, *Aulularia* la irónica, *Temístocles en Salamina*, *Regreso* de N. Olivari y la farsa de Pío Baroja *El horroroso crimen de Peñaranda del Campo*, obra de difícil representación, y que sin embargo lograron ofrecerla con la gracia sugestiva y punzante que el gran escritor hispano había volcado en ella.

Pero... ya nos encontramos en el tercer ciclo del Teatro del Pueblo, y su local de la calle Corrientes, merced al entusiasmo y voluntad, se ha transformado en un agradable *estudio* donde todos los viernes por la noche y domingos a la tarde, por la suma de \$0.20, ofrecen a una concurrencia ya numerosa, el arte de sus interpretaciones en las obras que aterrorizarían a más de un empresario.

Las paredes adquirieron color y sencillez, y orgullosas echaron a todos los genios que descansaban sobre ellas...

A todos... menos a uno, Goethe. Aún en la izquierda permanece intacto su pensamiento: "Avanzar sin prisa y sin pausa, como la estrella".

Y es que Goethe sin preverlo, ha reflejado la vida del Teatro del Pueblo.

Fue avanzando lentamente pero sin detenerse, y llegó. Pero no por eso, ahora corre o se para. Sigue siempre igual, como la estrella. Lo dijo Goethe, y Leónidas Barletta lo realizó.

El local ha sufrido una renovación sorprendente, casi no parece el mismo, la entrada ha sido arreglada con sencillez artística. El telón ya no es transparente, y los bancos notablemente reformados, ofrecen una mejor visibilidad. Las luces han sido distribuidas con una maestría única. Sin duda alguna, gran cantidad de técnicos tendría mucho que aprender del juego de luces del Teatro del Pueblo, que sin aparatosisidad, trabajando con los medios más humildes y sencillos, ha hecho de cada obra una creación.

Entre los componentes del Teatro del pueblo no hay haraganes, todos trabajan en oficinas o talleres durante todo el día, y al llegar la noche, no van a sus casas a descansar, como hacen los aburridos y egoístas que no ven más allá de sí mismos. Van a su *teatrito* y trabajan, hacen decorados, pintan, arreglan, ensayan, estudian y tratan de superarse.

Y aún más, lo hemos visto multiplicarse en el deseo de hacer llegar a todos su arte.

Han estado en la feria de Buenos Aires. Han ido con su carretón hasta la Exposición Rural, y no por eso han dejado su *estudio* de la calle Corrientes.

Y desean más, piensan recorrerse el suburbio con su carretón, llevando el espectáculo a todos los extremos, sin reparar en distancias ni sacrificios, a donde nunca ha de llegar el teatro de boletería, con sus autores, fabricantes y directores que parecen especuladores de bolsa.

No lo hacen ya, porque actualmente, las leyes del país no se lo permiten.

Pero lo harán.

Nosotros, que hemos sido testigos invisibles de sus inquietudes y luchas, los apreciamos en todo su valor; y si nuestra palabra humildemente sirviera para alentarles en su grandiosa obra, sería nuestro mayor orgullo.

2. Veinticinco años de teatro independiente

Nota primera

.Tesonera brega por una cultura escénica popular

Hace ahora un cuarto de siglo que el Teatro del Pueblo, un elenco modesto pero capacitado y tenaz, iniciaba sus actividades, poniendo en marcha un movimiento de recuperación artística que pronto habría de trasponer no sólo los límites de nuestra capital sino también los de la patria misma. Chile y Uruguay, por ejemplo, pueden hoy hablarnos de su decisivo influjo. Ante el panorama desolador que presentaba un teatro llamado oficial, pero al que habría que calificar simplemente de comercializado (con las excepciones que aún dan más fuerza al acerto), el pequeño núcleo capitaneado por Leónidas Barletta alzaba su bandera de protesta, primero en tabladillos de plazas o de algún salón de arte, para finalmente elevarla en un cuchitril de Corrientes al 400.

En los balances anuales que realizaba la crítica periodística, y en las revistas especializadas, se enjuiciaba severamente la mediocridad en que se debatía nuestra escena nacional, salvada ocasionalmente con obras de autores como Francisco Defilippis Novoa, Armando Discépolo o Samuel Eichelbaum, para nombrar a quienes consideramos los más significativos de la época. Precisamente creadores como Vicente Martínez Cuitiño, en 1929, y Defilippis Novoa, en 1930, señalaban la necesidad de un teatro más inquieto y mucho más puro. Y un crítico honesto y atento como Octavio Palazzolo, no sólo apuntaba las causas de esa mediocridad ambiente, sino que hasta llegó a proyectar la constitución de un conjunto que, bajo el rubro de Teatro Libre, tomaría a su cargo la revalorización de nuestro teatro. En un manifiesto, expresaba su fe y su indignación de entendido: "Aspiramos a crear un teatro de arte donde el teatro que se cultiva no es artístico". Algo semejante había hecho Jacques Copeau en Francia, al fundar el Vieux

Colombier. Se practicaba una labor comprometida y se pedía un teatro “libre”. Se señalaba la dependencia en que vivían autores e intérpretes, y se exigía un teatro “independiente” de toda influencia o presión extra-artísticas. Se pedía la anulación del empresario y desentenderse de las presiones del primer actor y de los caprichos de la primera actriz. Se incitaba, además a que no se tuvieran en cuenta las *preferencias*—tan mentadas por empresarios o primeras figuras—, de un público con el gusto estragado por la frecuentación de un teatro sin inquietud humana ni calidad artística.

.Empieza la brega

El Teatro del Pueblo empezó su obra de rebeldía y fermentación “sin prisa y sin pausa”, como quería Goethe. Y si en un principio muy pocos se acercaron a su tabladillo, muchos fueron, en cambio, los que se burlaron de su pretensión y su audacia. Barletta se plantaba en la puerta de su cuchitril, batía palmas comoregonero de feria y luego intentaba convencer a los transeúntes desprevenidos que circulaban por la aún angosta calle Corrientes, para que entraran a ver el espectáculo. Se ofrecían obras de Alvaro Yunque, Ezequiel Martínez Estrada, Amado Villar y González Lanuza, Roberto Arlt, autores nuestros al lado de Plauto, Gogol, Shakespeare u O’Neill. “¡Sólo por 20 centavos!”. Por lo común las gentes torcían las cabezas y se alejaban con una sonrisa sobradora, muy porteña, que les fruncía la cara. “¡Bah, para ser tan barato debe ser muy malo!”. Y esas buenas gentes ignoraban que palabras idénticas habían sido, pronunciadas en Francia hacía ya más de veinte años, ante un suceso análogo. Lo ha dejado escrito Romain Rolland en su libro *El teatro del pueblo*.

.El río crece

Como no se trataba de un capricho de esnobs empecinados, sino de una necesidad requerida imperiosamente por nuestro proceso artístico-cultural, esa lagunita que había ganado la calle de la vieja farándula, pronto fue aumentando su caudal hasta transformarse en río de sierra (pues venía de lo alto, aunque su empuje partiera de las entrañas), que corría salvando obstáculos y fecundando lo que tocaba. Este río empezó a deslizarse por las calles de Buenos Aires, a detenerse y a partir cada vez más vigoroso y cada vez más lejos, en un sinfín de afluentes que hoy componen una hidrografía espiritual inaudita, que irriga, alienta y fervoriza al mapa viviente de nuestra cultura popular.

Claro que no todos los conjuntos que fueron apareciendo a la vera de aquel que clavara la primera bandera tuvieron la misma importancia. Se hizo mucha confusión (y aún se hace) al calificarse de “libres” o “independientes” en forma indebida, pues los hechos atestiguaban a menudo, que no superaba el cuadro de aficionados. Lo de “independiente” no es un rótulo, sino una calificación precisa que hay que estar mereciendo constantemente con una conducta ética y una línea artística perfectamente organizada y responsable.

Lo cierto es que el río fue creciendo, enriquecido por esos afluentes que él mismo había ido creando.

.La primera exposición

A fines de 1938 se organizó entre nosotros la primera exposición de Teatros Independientes. En ella intervinieron los elencos del Teatro del Pueblo (con *Cómo el diablo ganó su pedazo de pan* de Tolstoi), el José González Castillo (con *El niño Eyolf* de Ibsen), el Teatro Íntimo de la Peña (con *La cacatúa verde*, de Schnitzler, *La más fuerte* de Strindberg y *Las preciosas ridículas* de Molière), y el Juan B. Justo (con *La comedia del hombre honrado*, de León Mirilas). Fue un verdadero suceso pues quedaron así demostradas fehacientemente, las perspectivas y alcances del movimiento. en el manifiesto lanzado por las cuatro instituciones, se decía: “El día que nuestra ciudad cuente con un teatro libre en cada barrio, podremos tener la seguridad de que será el propio pueblo el que obligará al teatro comercializado a encauzarse por la senda de la dignidad artística”. Lo curioso es que ya por ese entonces funcionaba en Buenos Aires, una Federación de Teatro Popular, que indicaba a raíz del citado manifiesto, que de los 50 conjuntos de teatro popular que actuaban en clubes de barrio y en bibliotecas suburbanas, la Federación había logrado agrupar a 20. Citaba entre ellos al Nuevos Horizontes, de Barracas, al José Enrique Rodó, de Mataderos y al Ariel, de Lomas de Zamora. Y aunque éstos no alcanzasen a merecer del todo la exigente calificación de “independientes”, sí colaboraban en la creación de un clima cultural que era imprescindible. Edmundo Guibourg, crítico sagaz y responsable, expresaba que con esa labor se aspiraba “a cotrarrestar unilateralidad en la formación de nuestra juventud y volver a arraigar en el pueblo una afición que el industrialismo teatral ha hecho desvanecer”.

.La fuerza del movimiento

Los teatros independientes se hallan cumpliendo una etapa que signa al movimiento de madurez, por la capacidad y responsabilidad que se observa en la realización de sus espectáculos. Si bien aún deben luchar con la carencia de salas apropiadas y estables para el desenvolvimiento orgánico de los elencos, han avanzado mucho en la capacitación y destreza de sus integrantes.

Realizaciones muy estimables (en ocasiones excelentes) se llevan ofrecidas a nuestro público, de obras del mejor repertorio clásico y moderno, nacional y extranjero. Recordamos al pasar, las versiones de *Fuenteovejuna*, de Lope de Vega, y *Los afincaos*, de Aloisi y González Arrilli, ofrecidas por el Teatro del Pueblo; *Volpone*, de Jonson y *Despierta y canta*, de Odets, brindadas por La Máscara; *El alquimista*, de Jonson, y *Madre coraje*, de Brecht, interpretadas por Nuevo Teatro; *14 de julio*, de Rolland, y *Una libra de carne*, de Cuzzani, llevadas a escena por Los Independientes; *Los disfrazados*, de Pacheco, por Fray Mocho, *Esquinas peligrosas*, de Priestley, por el I.A.M.; *Madre tierra*, de Berruti, y *Las brujas de Salem*, de Miller, por el I.F.T., etcétera.

Colocamos también, entre las realizaciones que dieron fuerza al movimiento, la obra de Roberto Arlt, autor a quien sólo el teatro Independiente pudo ofrecerle un escenario que le permitiera volcar con plena libertad, su impetuosa humanidad, sus audacias técnicas y su talento de creador cabal.

.La nueva etapa

Nos hallamos ante una etapa muy importante del movimiento de escenarios libres, por su trascendencia nacional y por su significación para una cultura popular del teatro. Los elencos independientes exigen una dedicación cada vez mayor a sus integrantes (cursos de capacitación, ensayos, representaciones casi diarias), y es por ello que ya se tiende hacia una organización que, teniendo muy en cuenta los postulados que dieron origen, sentido y cauce al movimiento, resuelva la situación humana de sus elementos.

Superando viejas prevenciones (equivocadas hoy, pero valiosas en su momento como rebeldía y fuerza ética), los artistas del teatro independiente marchan hacia su profesionalización. Si en un principio se llegó a confundir al artista profesional responsable con el mercachifle de su labor escénica, hoy se entiende que todo artista –y el de los teatros independientes lo es-, debe vivir de y para su arte. Es el paso que se está cumpliendo, con algunos errores tal vez –pues el planteo económico del espectáculo es difícil y puede hacerse dominante-, pero que habrá de resolver, sin desviaciones que aparten al movimiento de la línea de conducta fijada hace ya un cuarto de siglo.

Segunda nota

.Se halla actuando una comisión de homenaje

Ya se ha visto en la nota anterior, en rápida reseña, la trayectoria seguida por el movimiento de los teatros independientes, y su brega siempre entusiasta a través de un cuarto de siglo. Es para hacer pública más detalladamente esa labor y rendir, a la vez, un merecido homenaje a quienes han cumplido o se hallan cumpliendo una tarea cultural, que se ha formado una comisión que tiene a su cargo la realización de una serie de actos y espectáculos de verdadera importancia. Esta comisión redactó un manifiesto en el que se dice: “En 25 años de trabajo, la escena independiente ha avanzado sin prisa y sin pausa, como la estrella de la que habla Goethe, hasta constituirse en un hecho artístico y cultural único en el mundo, que honra a nuestro país y desde entonces ha movilizó y moviliza con acrecentada pasión, a numerosísimas energías, nobles y fecundas, entregadas al ejercicio cotidiano de una fuerza artística renovadora, de una experiencia artística abierta a la búsqueda de nuevas formas escénicas, y de una actividad orgánica que se ha concretado en instituciones dedicadas por entero, a implantar un buen teatro al servicio de la cultura del pueblo. -Se agrega: -En 25 años de trabajo abnegado y paciente la escena libre se ha esforzado por cumplir con su deber: ha creado teatros, ha promovido una extensa y valiosa lista de autores argentinos, ha difundido las obras

más representativas de la dramática universal, clásica y moderna; ha formado directores, intérpretes, técnicos y críticos; ha editado publicaciones específicas, ha realizado una intensa y compleja actividad cultural; conferencias, polémicas, exposiciones, etcétera; ha influido en la formación de núcleos similares en otros países de América; ha revisado críticamente los problemas teatrales, ha elaborado una doctrina que es el patrimonio de quienes integran sus filas, y ha terminado por conquistar definitivamente un público para el buen teatro”.

.Las adhesiones

Este manifiesto no sólo lleva las firmas de los integrantes de los escenarios libres, sino que han adherido también, en forma espontánea, proclamando así su reconocimiento a la obra cuyo cuarto de siglo se festeja, artistas como Orestes Caviglia, poetas como Vicente Barbieri, escritores como Jorge Luis Borges, autores como Jacinto Grau y Bernardo Canal Feijóo, nombres representativos como León Dujovne, Romualdo Brughetti, etcétera. Cuenta, además, con la adhesión de cuadros escénicos del interior, algunos tan lejanos como La avispa, de Mendoza, y El Cardón, de Tucumán, y de los conjuntos análogos de Chile y Uruguay.

.Los actos programados

La Comisión ha organizado una serie de conferencias, muchas ya cumplidas, destinadas a esclarecer la labor del movimiento independiente en sus diversos aspectos. Asimismo, y aparte de las representaciones que como homenaje ofrecieron los distintos elencos del país, el teatro El Galpón, de Uruguay, se trasladará a nuestra Capital para brindarnos dos funciones en representación de los cuadros escénicos libres del exterior.

Finalmente, y ya a mediados de diciembre, en la sala del teatro Cervantes (que ha sido solicitada y en principio concedida) se realizará, durante cuatros días, un espectáculo compuesto por breves escenas de las obras más significativas del repertorio libre, interpretadas por sus mismos elementos.

.Congreso y concurso de manchas

Se está organizando un gran congreso en el que participarán los representantes de los teatros independientes de la Capital, interior y exterior, con el propósito de efectuar un balance del cuarto de siglo cumplido y de que cada cual plantee los problemas que ha hallado en su tarea y allegue, a la vez, las iniciativas que aporten soluciones o tiendan a ellas.

Paralelamente, y a cargo de un núcleo de destacados artistas plásticos, se ha iniciado un concurso de manchas sobre temas relacionados con la vida interna de los teatros independientes. Las obras serán exhibidas en el *hall* del teatro La Máscara, para luego del veredicto rotar por otras salas de la Capital y del interior. A fines de este mes de noviembre se pondrán en circulación distintivos, banderines y pañuelos con ilustraciones conmemorativas que pondrán, indudablemente, una nota de color y simpatía entre los integrantes, olaboradores y amigos de los escenarios libres.

.Día del Teatro Independiente

El teatro independiente es un bien popular y es por eso que la comisión organizadora procura que en este homenaje, participe activamente el pueblo, a quien se halla dirigida toda su labor. Es el pueblo el que debe festejar, primordialmente, este acontecimiento, único en verdad en la historia artística de nuestro país. Por su importancia y resonancia se nos ocurre que bien podría establecerse el Día del Teatro Independiente, y que esa fecha bien pudiera ser el 30 de noviembre, pues en tal día y tal mes del año 1930 se fundó el Teatro del Pueblo, punto de partida del movimiento.

La idea permitiría realizar, por lo menos una vez al año, actos en los que se hallarían unidos, en un mismo fervor artístico, los integrantes de los teatros libres. Tenemos entendido que La Máscara, ese 30 de noviembre descubrirá una placa en el *hall* del Teatro del Pueblo, rindiendo así homenaje a sus 25 años de actividad y a su labor fundadora. ¿Por qué no aprovechar y festejar también, por primera vez el Día del Teatro Independiente? Es una sugerencia que elevamos desde aquí a los directores del movimiento.

.La labor a cumplir

Veinticinco años no son una meta, pero sí pueden resultar una especie de hito, adecuado para detenerse unos instantes, observar el camino recorrido, recoger enseñanzas y luego reanudar la marcha.

El teatro independiente ha cumplido y cumple una labor heroica y fructífera. Una nueva inquietud teatral fermenta en nuestro país y es por su conducto que ha de llegarse a la concreción de una dramática nacional.

Voces muy autorizadas se han referido ya, en distintas ocasiones, al panorama que ofrece la escena mal llamada oficial. Samuel Eichelbaum ha expresado, no hace mucho tiempo: “Considero que si nuestro teatro no está en una total bancarrota está en evidente declinación”. Alfredo de la Guardia, por su parte, al señalar la obra de los escenarios libres, y luego de reservas muy justas sobre su labor, dijo: “Si no fuera por ellos, la situación sería más grave”.

Resulta, pues, que el movimiento de los teatros independientes, iniciado hace ya 25 años, se halla cumpliendo una tarea muy meritoria de recuperación y valorización de nuestro teatro, y que culminará cuando se dé con la veta exacta que nos brinden los autores que la nueva etapa de nuestro teatro exige.

Entre tanto, creemos que bien está la recordación y este homenaje que se rinde, según lo establece el manifiesto, a “un acontecimiento cuya resonancia trasciende los marcos propios de la escena libre para constituirse en uno de los testimonios más significativos de la vitalidad de nuestra cultura”. Recordando aquel otro manifiesto, lanzado en 1938 por los organizadores de la Primera Exposición del Teatro Independiente, que se realizara entre nosotros, podemos decir que no sólo han sido cumplidos los objetivos señalados, sino también superadas las predicciones. Además de los elencos independientes o populares

que actúan en los barrios de la capital, existen núcleos, muy empeñosos y capaces, que ofrecen su labor en localidades suburbanas y en los pueblos y ciudades del interior. Todo ello da una tónica muy particular y significativa a nuestro medio artístico y brinda, a la vez, seguridad de que “sin prisa y sin pausa” se está cumpliendo una obra de singular trascendencia social.

> capítulo XXXVII.
leónidas barletta campanero mayor
de la escena libre

(Conferencia en Fundación César Pennetti, Buenos Aires, 29 agosto 1992)

Voy a limitarme a tratar a Leónidas Barletta como hombre de teatro porque su personalidad era sumamente rica y abarcaba planos muy diversos, no sólo en lo político- social, sino también como militante activo de una intensa brega artístico-cultural.

Tan era así que hace cinco años, a comienzos de abril de 1987, el instituto Amigos de Aníbal Ponce rindió homenaje a Barletta en la XIII Feria Nacional del Libro, poniendo de relieve su labor en las distintas áreas en las que, durante medio siglo, participó tercamente y con una capacidad de lucha asombrosa.

En dicha ocasión, y para dar una muestra apenas de la dedicación sobresaliente e incansable de Barletta, se conformó un programa durante el cual Sebastián Ávalos Noguera se refirió a Barletta periodista; Raúl Larra, su amigo y biógrafo destacó el hombre; el fiscal de la Nación Ricardo Molinas, el ser político; Onofre Lovero, el creador de nuestro teatro independiente; y yo me ocupé en pocos trazos, de Barletta y el teatro.

Teniendo como presentador a Mario Giusti, el acto se completó con Inda Ledesma quien leyó un cuento de Barletta y, entre otros participantes Osvaldo Dragún señaló que el recién creado Teatro de la Campana retomaba la lucha artístico-cultural del veterano Teatro del Pueblo, rememorando su histórico logotipo y ocupando su antiguo local en el subsuelo legendario de la Diagonal Norte 943, de nuestra ciudad.

En esta circunstancia y aprovechando la cordial invitación de esta Fundación César Pennetti, alentada y conducida por ese trabajador de nuestra cultura popular con inquietud y jerarquía que es el buen amigo Clemente, podré extenderme algo más.

De cualquier manera, la elección de esta charla tiene en mí dos motivaciones. La primera es que, en el día de mañana, de tenerlo entre nosotros, Leónidas Barletta cumpliría 90 años, dado que había nacido en una “casa pobre de barrio rico” (eran sus palabras), allá por Libertad y Arenales, en la zona Norte, el 30 de agosto de 1902, y falleció en nuestra ciudad de Buenos Aires el 15 de marzo de 1975.

La segunda motivación parte de algo sumamente personal. Por tareas realizadas sobre la historia de nuestro teatro, he recibido varios lauros que estimo y valoro mucho, pero ninguno tiene para mí –y lo confié cuando me lo entregaron-, la trascendencia entrañable del que a fines del año pasado, me entregó la Fundación Cultural Universitaria Nacional que lleva el nombre, precisamente, de Premio Leónidas Barletta.

Y ahora sí entro en el tema.

En 1931 luego de presentarse en la sala de la Wagneriana (Florida 936) el Teatro del Pueblo, fundado en los últimos días del año anterior, se instaló en un cuchitril de la calle Corrientes angosta 465, número que en la actualidad, corresponde a un edificio moderno de más de diez pisos.

Por ese mismo tiempo y durante los tres años siguientes, en una lechería que existía a pocos pasos del local por la misma vereda hacia el Bajo, me reunía habitualmente con algunos amigos desbordantes de ensoñaciones líricas –varios se sentían poetas- con los que, finalmente, organizamos el grupo claridad (en minúscula, en nuestra ingenua rebeldía), bajo la incitación del grupo creado en París por Henri Barbusse, nada menos.

Nos encontrábamos allí porque varios de los amigos eran “mensajeros en bicicleta” de la Western Union, empresa telegráfica internacional que se hallaba muy cerca (creo que aún se encuentra en dicho lugar), en la calle San Martín entre Corrientes y Sarmiento. Sólo uno de esos pichones de poeta –el recordado José Rodríguez Itoíz, ser angelical que nos dejara en plena madurez- vivía en Lanús Oeste, y todos los demás éramos de la Capital Federal.

Sin embargo, una vez constituido el grupo establecimos nuestra sede en la casa de Itoíz (Beguerestain 3725, en pleno despoblado) y hacia allí viajábamos en tranvía todos los sábados y algún domingo, para realizar actos artísticos y culturales para toda la zona de Lanús, este y oeste, en los clubes de barrio, agrupaciones vecinales, etcétera, en donde se desarrollaban programas con conferencias, recitado de poemas, debates, exposiciones de pintura, etcétera.

Fue en aquella lechería porteña de la calle Corrientes angosta, al promediar el 400 que por la cercanía, fuimos entrando en contacto e intimando con los integrantes del Teatro del Pueblo y por su puesto, con Leónidas Barletta quien, no como leyenda pintoresca sino como realidad, y doy fe de ello, se colocaba en la puerta del teatro agitando una gran campana de bronce mientras hablaba. En ocasiones, la gente se acercaba para oír lo que proclamaba el pregonero a campanazo limpio. Otras veces por el contrario, se veía a los transeúntes abandonar asustados y presurosos la vereda donde se hallaba el “mancebo campanero” –como pudo habérsele ocurrido decir a nuestro Roberto Arlt-, para esquivar a quien entre los tañidos, invitaba a entrar en el sucucho y asistir al espectáculo teatral que estaba por comenzar, por sólo veinte centavos. O gratis, si al candidato al que se tomaba del brazo con toda campechanía, insinuaba algún reparo por el importe.

El caso fue que los integrantes del grupo claridad lanusense nos convertimos en fieles asistentes a sus funciones. Recuerdo a lo largo de esos tres primeros años de lechería, a las actrices Rosita y Celia Eresky, Josefa Goldar, Ana Grinspun (luego Anita Grin), y a los actores Joaquín Pérez Fernández, Pascual Naccarati, José Veneziani, Hugo D’Evieri, Juan Eresky y Tomás Migliacci (que figuraba como auxiliar) entre otros.

Recuerdo asimismo, a Alvaro Sol, novelista y autor teatral; a Manuel Aguiar, que creaba escenografías estupendas para el reducido tabladillo; a los plásticos Facio Hèbecquer y Abraham Vigo; a los ya por entonces maestros a nuestros ojos, el sereno y patriarcal Álvaro Yunque, y el narrador vigoroso Elías Castelnuovo.

Por la frecuentación que teníamos con los artistas del Teatro del Pueblo, logramos que un sábado el elenco fuera en pleno generosamente, hasta Lanús, con Leónidas Barletta al frente, para hablar y ofrecer su espectáculo en uno de

nuestros actos artístico-culturales. Nos identificábamos tanto con la brega del Teatro del Pueblo hasta hacerla nuestra que, cuando en abril de 1934 conseguimos editar con mucho sudor y la credibilidad de un imprentero bohemio de la zona, un periódico al que llamamos “fibra” –también en minúscula, claro-, mi primer artículo, no ya sólo de ese número inicial sino también de mi labor periodística, lo dediqué por entero al Teatro del Pueblo. Lo titulé “Arte y voluntad” y lo encabezaba un agudo y hermoso pensamiento de Álvaro Yunque que decía: “El diamante es un vidrio con voluntad”. En el número siguiente publicamos un trabajo del propio Barletta sobre “El arte y nuestras ideas sociales”.

Vuelvo a aquel primer artículo periodístico mío en el que, al reseñar la labor que estaba cumpliendo el elenco de Barletta, registraba los espectáculos que se habían ido ofreciendo.

Allí figuraban desde *Mientras dan las seis*, de los poetas Eduardo González Lanuza y Amado Villar, y *Títeres de pies ligeros* del recio ensayista Ezequiel Martínez Estrada, hasta *El humillado* de Roberto Arlt (que era un capítulo de su novela recientemente laureada *Los siete locos*) y *Temístocles en Salamina*, sátira política de Román Gómez Masía, entre los autores nacionales; y desde *Aulularia* del latino Plauto; *Los bastidores del alma*, del ruso Nicolás Evréinov, e *Intimidad* del francés Pellerin, hasta *El horroroso crimen de Peñaranda del Campo* del español Pío Baroja y *El emperador Jones*, del norteamericano Eugenio O’Neill, en lo referido al repertorio universal de todas las épocas.

Los pocos títulos consignados y sus autores pueden ir dando una idea de cuáles eran los propósitos que se perseguían al luchar por un teatro popular que revalorizara nuestra escena, subalternizada por la explotación comercial de la que estaba siendo objeto.

Al llegar a este punto, creo oportuno rebobinar y proponer un par de preguntas que puedan ser claves para poder seguir adelante.

¿De dónde salía el Teatro del Pueblo? Y ¿Quién era Leónidas Barletta?

Procuraré hilvanar los tramos de historia que desembocan en el movimiento de teatros independientes, a partir de la cuarta década del siglo que renovó y revitalizó nuestra escena, en todos los niveles hasta, a través de varias etapas singulares todas ellas, llegar sus resultados e influencias hasta estos días.

Todo empezó con el grupo llamado de Boedo (porque ocupaba un cuartucho en dicha barriada sur de la ciudad) que entró en conflicto, o no, con el denominado grupo Florida (por tener su refugio literario en esa arteria elegante y central de la urbe). Los dos núcleos presentaban actitudes que podían estimarse igualmente como revolucionarias. La diferencia fundamental para el caso, estribaba en que, mientras los de Florida eran rebeldes en estética y se sentían ocupando una avanzada estrictamente literaria, los de Boedo, eran disconformes ideológicos y se empeñaban en impulsar la revolución social ya triunfante por entonces, en la antigua Rusia de los Zares.

Las diferencias no desaparecerían nunca pero algunas aristas cortantes se irían limando con los años y los integrantes de ambos grupos se encontrarían, precisamente, compartiendo las carteleras del Teatro del Pueblo.

Mientras los de Boedo creían firmemente y bregaban por un teatro popular, los de Florida, cuando asomaba en ello la inquietud escénica, sólo aspiraban a lograr un escenario de arte, aunque sospechando que por el momento y debido a supuestas carencias en la materia, no podía ni pensarse en ello.

La opinión aparecía en la revista *Martín Fierro* que editaba el grupo Florida.

En el número 17, de mayo de 1925, Sandro Piantanida publicó un artículo titulado: “Teatro de Poesía”, en el que daba cuenta de las experiencias que se estaban cumpliendo en Europa (desde hace treinta años en Mónaco, Berlín, Ginebra, Moscú y Roma) y, como síntesis, descartaba que a corto plazo pudieran ser interpretados los autores clásicos por elencos nuestros con tal capacidad. “¿Podéis imaginar –puntualizaba y se preguntaba- un drama griego o una comedia de Plauto desarrollándose sobre las tablas de cualquiera de vuestras escenas?”. Además, y para ir a lo sustancial según el citado Piantanida, sólo podía pensarse en un tablado de arte para satisfacer las necesidades de cierta elite intelectual.

En cambio, los del grupo Boedo, mostraban desde el comienzo gran interés por un teatro de calidad, crítico y con fuertes resonancias populares. Por eso bien pronto y mucho antes de que hubiera podido imaginarlo Piantanida, Leónidas Barletta en su Teatro del Pueblo, llevó a escena no sólo a Sófocles y a Plauto sino también a Shakespeare, entre los aportes que he reseñado algo más arriba.

En el grupo Florida se encontraban intelectuales como Evar Méndez, Eduardo González Lanuza, Oliverio Gironde y Jorge Luis Borges entre las figuras capitales. En el de “Boedo” participaban los ya nombrados Álvaro Yunque, Elías Castelnuovo y Leónidas Barletta, los poetas y narradores y contaba con un núcleo de plásticos modernos a cuyo frente se encontraban los también ya nombrados Guillermo Facio Hèbecquer y Abraham Vigo.

Hay quienes niegan que haya existido un conflicto –ni siquiera de índole literaria- entre los de Boedo y los de Florida y no vale la pena entrar ahora en la cuestión, pues otro es mi propósito al trazar el panorama que continúo.

En el número de enero de 1926 de la revista *Los Pensadores*, del grupo de Boedo, se insertaba un artículo titulado “Ellos y nosotros”. Allí expresaba, con total claridad: “La cuestión empezó con Boedo y Florida. El nombre y la designación es lo de menos. Tanto ellos como nosotros sabemos que hay algo más que nos divide”. Se concretaba: “La literatura no es un pasatiempo de barrio o de camorra, es un arte universal cuya visión puede ser profética o evangélica”. Castelnuovo a la vez, testimoniaba con su firma: “Fuimos nosotros indudablemente, los que sostuvimos la misión social del arte”. ¿Cómo no iban a interesarles el teatro –añado yo-, arte social por excelencia, tanto por su forma como por sus contenidos y alcances?.

Conviene ir destacando ya la participación en el grupo de Boedo, del joven poeta y narrador Leónidas Barletta pues será uno de los que desde entonces, luchará tercamente por la organización de elencos experimentales y de avanzada teatral entre nosotros.

En 1903 Romain Rolland publicó en París su libro *Teatro del Pueblo*, cuya segunda edición también francesa, data de 1913. Pero recién en 1927 se tradujo a nuestro idioma y apareció en Buenos Aires. Si bien no se disponía fácilmente

por entonces de noticias respecto a las experiencias del *nuevo teatro*, que se estaban cumpliendo en los paralelos de la vanguardia europea, no era extraño que a quienes les interesaba el tema supieran de los trabajos que estaba realizando Antoine Lugne-Poe y Jacques Copeau en Francia; Bragaglia en Italia; Otto Braham y Erwin Piscator en Alemania; H.T. Grein en Inglaterra; Stanislawski y Nemérovich-Danchenco en Rusia; Rivas Sherif y Valle Inclán en España, entre otros luchadores, a distinto nivel, por un *nuevo teatro*.

De Europa llegaban los rótulos de teatro libre, teatro independiente, teatro de arte, teatro político, etcétera.

Sin embargo y resulta importante destacarlo para que no haya confusión, cuando entre nosotros se intentaba un teatro distinto al imperante en nuestro medio, no se partía precisamente, de influencias ajenas, aunque los logros podían servir como reflexión y aliciente. Las motivaciones y propósitos eran otros como se irá viendo.

En 1926 Octavio Palazzolo, que había sido agudo crítico teatral del diario *La Vanguardia*, era el director artístico de un elenco profesional con altas miras, pero que, al no resultar satisfactoria la recaudación, la empresa le exigía que cambiase el repertorio proyectado por obras de nivel menor para que fuera más rendidora la boletería. Palazzolo se negó y, además, renunció a su puesto por entender, y así lo denunciaba en una nota, que “proseguir mis actividades en el teatro aceptando una situación poco independiente, implicaba someterse a una claudicación vergonzosa y agotar un caudal de energías en una labor estéril”. Es la primera vez que yo encuentro en un documento referido a nuestro teatro, la palabra “independiente”, con una significación que se irá definiendo y ahondando con el correr de la lucha.

Al año siguiente (1927), Palazzolo se reunió con los escritores Álvaro Yunque, Elías Castelnuovo y Leónidas Barletta, y los artistas plásticos Facio Hebéquer y Abraham Vigo –todos de Boedo– y conformaron el grupo denominado Teatro Libre.

En la declaración de principios –inevitable en estos casos–, se explicaba: “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”.

Yunque siempre fervoroso, señalaba en un reportaje: “En Buenos Aires ya existe una cultura media que hace posible la subsistencia de un teatro que esté sobre la angurria del empresario, la vanidad de la actriz, la ignorancia del actor y la chatura del público burgués”. Es de señalar cómo, a esta altura, iban asomando los conceptos que habrían de imponerse y serían bandera del ya inmediato movimiento de teatros independientes.

Como es tan común entre nosotros, en Teatro Libre se produjeron desinteligencias y Palazzolo se retiró de la agrupación. El resto de los integrantes crearon entonces (1928), el Teatro Experimental Argentino cuya sigla TEA subrayaba los propósitos de rebeldía y alumbramiento de la nueva etapa escénica que animaba a sus miembros.

Leónidas Barletta era el secretario. TEA llegó por fin a un escenario con *El nombre de Cristo*, drama antibélico de Elías Castelnuovo, con escenografía de Abraham Vigo. A la vez se anunciaba *Odio*, drama de Leónidas Barletta que iba

a llevar decorados de Facio Hebéquer. Pero el grupo se disolvió y la obra de Leónidas Barletta quedó sin estrenar.

Existen otros antecedentes al respecto que en ocasiones marchaban en Buenos Aires en forma paralela demostrando, como lo expresara Yunque, que en Buenos Aires existía ya la inquietud por un teatro popular de jerarquía, sin bastardeos de ninguna índole.

En la biblioteca Anatole France se formó en 1929, La Mosca Blanca, grupo escénico en el que intervenían como actores, Hugo D'Evieri y Pascual Naccarati entre otros. Se hablaba de que tenían entre manos dos obras: *Los bastidores del alma* de Evreinov y *Cuando tengas un hijo*, de Samuel Eichelbaum, autor dramático que pertenecía a la agrupación cultural. Sin embargo no llegó a concretarse ningún espectáculo.

De este grupo, en 1930 se desprendió un nuevo elenco al que se denominó El Tábano (seguramente por la aseveración socrática popularizada por el diario *Crítica*) y se definía como laboratorio de teatro. A los intérpretes ya nombrados se agregaron Joaquín Pérez Fernández y la inquietud de Leónidas Barletta. Es con ellos y otras personas que al disolverse también El Tábano, de vida muy corta, Barletta fundó el 30 de noviembre de 1930 el Teatro del Pueblo, el cual desde los inicios se declaraba "Agrupación al servicio del arte", y adoptará como lema la frase de Goethe: "Avanzar sin prisa y sin pausa como la estrella".

Por todo lo dicho, cuando Barletta apareció al frente del Teatro del Pueblo en el cuchitril de la calle Corrientes al 400, además de poeta –lo testimonian *Canciones agrías* de 1924-, y narrador vigoroso y tierno a la vez –bastaría recordar *Vientres trágicos*, *Vidas perdidas* y algo que siempre le preocupó, *Los pobres*– además de ese bagaje, repito, que definía su actitud frente al ser humano y la literatura, había cumplido una preciosa experiencia en los grupos escénicos principales que antecedieron al Teatro del Pueblo y lo contaron en sus filas en primerísimos puestos de orientación.

Barletta no era pues un improvisado. Sabía bien lo que pretendía y por lo que habría de luchar con tenacidad y con talento. Se vivían momentos sumamente difíciles por la crisis sociopolítica, con profundas incidencias económicas, que había provocado la revolución reaccionaria de septiembre de 1930 que quebró por primera vez, el desarrollo institucional. Desastre que como sabemos, generó consecuencias trágicas que llegan hasta estos días. Empero Barletta se proponía "realizar experiencias de teatro moderno para salvar el envilecido arte teatral y llevar a las masas el arte general, con el propósito de propender a la elevación cultural de nuestro pueblo". Ésa era su cartilla y para imponerla, ofrecía toda su capacidad y su dedicación.

Jacques Copeau, al crear en París su Vieux Colombier, allá por 1913, reaccionaba contra "la industrialización frenética, más cínica cada día, que está degradando la escena francesa (al ser acaparada) la mayor parte de los teatros por un grupito de comicastro pagados por comerciantes deshonestos".

Barletta por su parte, aseveraba 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". Se proponía contrarrestar con un repertorio de calidad indudable –en el que cabían todos los géneros, estilos y tendencias

dramáticas, unidos clásicos y modernos- la labor funesta que estaban cumpliendo los escenarios porteños comercializados. Fue desde ese momento que empezaron a imponerse y flamear al tope, las tres banderas típicas de la escena libre: independencia de los empresarios, independencia de divos y capocómicos de turno, e independencia del rendimiento de la boletería.

Si bien Barletta, como queda dicho, era poeta y narrador muy preocupado por desentrañar y captar hasta la minucia a veces, las angustias, los dolores y los pobres ensueños de los seres humildes, sentía una gran atracción por el espectáculo dramático, así como por las resonancias populares que descubría en él.

Además de participar muy activamente en las agrupaciones teatrales que se habían ido formando a partir de 1926, en procura de un nuevo teatro y de la dignificación de nuestra escena, él tenía ya escrita como lo he registrado, una obra dramática, *Odio*, dispuesta a ser estrenada.

En la noticia previa que colocó al editar su farsa satírica *La edad de trapo*, en 1956, certificaba: “En los treinta años de mi actividad literaria he escrito también una decena de piezas dramáticas. -Añadía: -No las he llevado a escena en el teatro que dirijo para dar oportunidad a colegas que esperaban su turno; no he propuesto su estreno a otras compañías de teatro de arte para que no se pensase que no confiaba en la que dirigía”. Hacía otras consideraciones y, al aludir a la celebración de los 25 años de “la fundación del primer teatro independiente que sustenta una teoría de arte moderno” (eran sus palabras), señalaba que dedicaba el esfuerzo y los logros “a quienes sacrificaron parte de sus vidas en la atrevida empresa, vivos y muertos y también, a quienes con su inconsecuencia destacaron más la nobleza de quienes constituyeron el habitual servirse a sí mismos, por el desinteresado servir al pueblo”.

Se trataba de una propuesta ética a la que Barletta seguía aferrado, trazando una *conducta* (palabra ésta de su predilección y que dio nombre a una de sus publicaciones teatrales más perdurables que se mantuvo batallando a lo largo de varios años).

La referencia me lleva directamente a la condición autoral de Barletta. No todos conocían sus inquietudes de dramaturgo. La primera obra *Odio*, que quedara pendiente desde Teatro Libre pudo haber llegado a comienzos de 1933, al pequeño tinglado de Corrientes 465, como se había programado. Pero un día de ese año, al pasar frente al teatro vi cómo el propio Barletta escribía la noticia referida a que, había decidido no estrenarla dando las razones que después publicó al frente de la edición de la obra en abril del mismo año. La verdad es que me sentí muy conmovido ante la acción tan serena como responsable del propio Barletta. En dicha edición se explicaba: “De esta obra se dio una versión en privado el 10 de febrero de 1933, considerando su autor y sus amigos presentes que no debía ocupar el escenario de un teatro de vanguardia. A mi juicio las razones eran muy válidas. La obra iba a ser interpretada con escenografía de Manuel Aguiar, por Amelia Díaz, Catalina Asta, Josefa Goldar, Carlota González, José Veneziani, Pascual Naccarati, José Pétriz, Mecha Martínez y Nélida Peucelli. Los nombro como reconocimiento y homenaje hacia todos aquellos que por entonces, tenían a su cargo los espectáculos del Teatro del Pueblo”.

En Barletta hubo un largo silencio como autor dramático. Sólo muchos años más tarde, el taller de teatro Cíncel de Santa Fe, estrenó *La edad de trapo*, con dirección de Israel Wisniak y comentarios musicales de Astor Piazzolla. Luego se conocieron otras dos obras suyas, en la nueva salita del Teatro del Pueblo de Diagonal Norte 943. Se titulaban: *A las 6 y 20 de la mañana* en 1968, y *¡Sálvese quien pueda!*, en 1974. La última subió a escena un año antes del fallecimiento de Barletta, y fue repuesta en la temporada siguiente por el elenco como homenaje póstumo al autor y director de la obra, y fundador y orientador del conjunto a lo largo de 45 años.

A partir del Teatro del Pueblo y bajo su ejemplo, fueron formándose numerosos grupos escénicos como el Juan B. Justo, que dirigía Enrique Agilda, y La máscara que conducía Ricardo Passano, entre tantos otros núcleos que crearon un movimiento arrollador que desbordó la Capital Federal y sus aledaños, se extendió por todo el país y saltando fronteras, alentó a realizar una tarea artístico-cultural semejante, a agrupaciones de países hermanos como Uruguay, Chile, Bolivia, Paraguay y Perú.

En su carácter de director y de maestro de actores, Barletta dejó testimonio de su saber y de sus preocupaciones en tres libros: *Viejo y nuevo teatro* de 1956; *Manual del actor* de 1961; y *Manual del director* de 1969. En ellos pueden encontrarse sus conceptos, algunos de ellos manifestados previamente de manera fragmentada; particularmente en lo que se refería a que, según lo afirmaba como un reto, él podía hacer de cualquier individuo, un actor.

Tal vez en algún momento de su lucha y sobre todo en los últimos tiempos, se habría visto obligado a ello; pero ése no era su pensamiento más hondo y total.

En *Manual del actor*, antes del tramo que dedica a la *preparación*, señala: “Joven principiante: yo puedo hacer de usted un actor, pero sólo de usted depende llegar a ser un artista”. Ésta era la idea completa de Barletta y por ella sabemos lo que en realidad pensaba, y ayuda a que supongamos todo lo que tuvo que bregar –en ocasiones sin resultado– para que sus actores fueran convirtiéndose en artistas. En el volumen que comento, dedica cortos capítulos a distintos aspectos del futuro actor, desde los problemas de la puntualidad, las técnicas para maquillarse y desmaquillarse correctamente, hasta proponer con gráficos, una especie de cursillo del lenguaje de las manos. Pueden leerse allí recomendaciones sumamente curiosas. Se advierte al actor que tenga mucho cuidado al afeitarse, y que debe hacerlo con agua tibia. Puntualiza: “Primero, lavarse la cara con jabón, frotando con las yemas de los dedos las partes más tupidas del mentón y bozo. -Añade: -En seguida una jabonada con la brocha que no dure menos de un minuto”. Y un detalle por demás candoroso: “Si la navajita tira –indica– y no hay otra de repuesto, se puede asentar en el interior de un vaso ancho, pasándola en vaivén con dos dedos, unas veinte veces”.

Otro consejo que sorprende al referirse al aseo de los camarines y al comportamiento, es que el actor debe “tener la ropa de escena colgada al revés, para que se airee”. Habría más detalles para destacar el *método* que Leónidas Barletta había ido componiendo, mezclando lo teórico y lo práctico, lo trascendente con lo meramente superficial, a lo largo de los años.

Leónidas Barletta lo reitero, ofreció en su Teatro del Pueblo, las obras de la dramática universal más significativas de todos los tiempos –desde los clásicos griegos y lo más moderno del repertorio contemporáneo universal- sin olvidar, en ningún momento, a los poetas y narradores nacionales a quienes ofrecía su escenario y los invitaba para que se convirtieran en autores dramáticos.

Así ocurrió aparte de los ya nombrados, con Octavio Rivas Rooney y Roberto Mariani, con Raúl González Tuñón, Luis Cané y Nicolás Olivari y muchos más pero muy particularmente, con Roberto Arlt.

De no haber alcanzado lo que logró con tanta brega, el Teatro del Pueblo hubiera merecido figurar igualmente, en la historia de nuestra escena, por haber apoyado e incitado a Roberto Arlt para que escribiera su teatro. Pues si del Teatro del Pueblo parte una de las etapas más significativas e importantes del desarrollo escénico nacional cuyos resultados permanecen, con las obras de Roberto Arlt se inició la revolución específicamente dramática, la etapa renovadora que llega hasta estos días. Sin el talento y el desenfado de Arlt no podrían concebirse los cambios fundamentales operados en la materia.

A Barletta y al Teatro del Pueblo se les debe asimismo, las primeras representaciones orgánicas efectuadas en Buenos Aires al aire libre, durante la época veraniega. En una isleta de los lagos de Palermo se estrenó *Myrta*, el poema de Pedro Calou y, sobre el tabladillo levantado en una feria se presentó *La isla desierta*, la joyita escénica de Roberto Arlt.

Leónidas Barletta realizó con su Teatro del Pueblo una labor en verdad ciclópea. Desde el cuchitril de la calle Corrientes al 400 –para 120 espectadores posibles, sentados sobre toscos bancos de madera y telón de arpillera-, llegó hasta una sala teatral ya perfectamente conformada, como era la de Corrientes 1530, después de pasar por locales provisorios como los de Carlos Pellegrini 340 –donde nació el celebrado “teatro polémico”-, y Corrientes 1711 al que se llamó Corral de la Pacheca, y en cuyo patio se animó una versión singular de *Juan Moreira* de Gutiérrez.

La sala de Corrientes 1530 –que anteriormente había llevado los nombres de Corrientes y Nuevo-, en 1937 se denominó Teatro del Pueblo, transformándose desde ese momento en una auténtica Facultad de Humanidades, entrañablemente popular, sin exámenes de ingreso ni entrega de diplomas, pues los cursos que se dictaban eran abiertos y libres, y no concluían nunca. En ella con capacidad para 1550 espectadores –y a menudo hubo que colocar en la boletería el cartelito de “No hay más localidades”-, no sólo se ofrecieron espectáculos teatrales y de danza sino también conciertos, exposiciones de variada índole, ciclos de conferencias y se editaron obras de teatro de autores nacionales y una revista: *Conducta*.

A pesar de todo ello (o por todo ello más exactamente), tras la Revolución de 1943 funcionarios reaccionarios se hicieron cargo de la comuna porteña y, una de sus primeras tareas fue desalojar a Barletta y a su gente de la sala que, a partir de entonces, se llamó Teatro Municipal de la Ciudad de Buenos Aires y, en el viejo edificio una vez demolido y muy ampliado el predio, se construyó el modernísimo Teatro Municipal General San Martín de estos días.

Barletta y los suyos defendieron como tigres su teatro hasta que finalmente sus puertas fueron forzadas por piquetes de policías y bomberos, cargándose en camiones municipales de basura a granel, cuatro pisos de elementos –trajes, muebles, cuadros, focos, libros, etcétera.- que habían sido utilizados para ofrecer arte y cultura. Como no podía bajar los brazos y entregarse, Leónidas Barletta se cobijó con su gente en el subsuelo de la Diagonal Norte 943, en cuyo frente hasta hace muy poco tiempo, había un pequeño cartel que anunciaba: Teatro del Pueblo.

Al fallecer Barletta la salita fue dedicada a exposición de artistas plásticos argentinos y como ya lo indicara en el introito de esta charla, funciona actualmente el Teatro de la Campana.

Ustedes saben ahora bien por qué y todo lo que significa ese rótulo. Es una bandera que rinde homenaje a la capacidad y al tesón de Leónidas Barletta.

Podría hablarles de mis propias emociones como autor presentado en dos oportunidades, *Maternidad* y *Sobre los escombros*, por el elenco de Barletta, ya en Corrientes 1530 y durante las bulliciosas funciones de Teatro Polémico y hasta leerles párrafos de una carta que me enviara Barletta a raíz del conflicto que se planteó allí por fallas que se produjeran en el montaje y la interpretación de mi segundo estreno. Carta escrita con su inconfundible letra grande, clara, generosa y colmada de redondeces en la que me daba explicaciones que yo no me hubiera atrevido a pedirle, y que guardo con gran cariño.

Como muchos de mi generación –y de las posteriores pues ha transcurrido más de medio siglo desde el punto de partida- vengo del Teatro del Pueblo; me sentí enfervorizado por su brega e incitado por su obra y, por lo tanto, es para mí un orgullo que me conmueve, aportar esta noche algunos datos apenas, sobre la personalidad vigorosa y tan alerta, en lo que a nuestro teatro concierne, de Leónidas Barletta, ese ser duro y generoso, violento y reflexivo, todo a la vez, que creyó en las posibilidades enormes del hombre y de la mujer para trabajar con responsabilidad y a conciencia –con “conducta” diría él- por sus vidas y sus sueños, en libertad, con justicia y en paz.

Veo ante mí (¿cómo borrar la imagen?) a Leónidas Barletta con su cara de luna llena y gesto de bonanza –a pesar de la firmeza que denunciaba su mentón poderoso-, dando campanazos frente a la puerta de su teatrillo de la angosta calle Corrientes 465. Veo ante mí al “fundador mitológico del teatro independiente argentino”, como lo calificara ese otro batallador de nuestra escena libre y siempre en la brecha que es Onofre Lovero.

Felizmente Leónidas Barletta tiene ya una salita –su antigua salita renovada con autores y directores jóvenes- que recuerda su lucha, y un libro estupendo dedicado al campanero mayor, escrito con gran comprensión y enorme afecto por mi tan admirado y querido Raúl Larra.

Ya como cierre quiero leerles unos párrafos del capítulo inicial de dicho libro que se titula, precisamente, *El hombre de la campana*.

Es una acuareleta porteña digna de Roberto Arlt que también aparecerá en ella, y ayudará a comprender mejor un ámbito –en su tiempo, en su clima y en

su propio jugo- y el accionar de Leónidas Barletta cuando allá por 1931, y frente a su cubículo teatral primitivo, anunciaba a campanazos el comienzo de uno de sus espectáculos. He aquí unos cuantos párrafos de cómo lo cuenta Raúl Larra.

Así eran Leónidas Barletta y su Teatro del Pueblo con la intervención en vivo de Roberto Arlt, según Raúl Larra, allá por 1931. Acababa de nacer y empezaba a echar a andar nuestra escena libre o independiente, y se iniciaba la nueva etapa renovadora de nuestro teatro nacional, en todos sus niveles, que llega hasta estos días.

¡Y menudo es el mérito!

> capítulo XXXVIII.
roberto arlt

1. Seres dolientes y fantasmas

.300 millones

.Tema y estructura

.El diálogo interior

.La dramática

2. Un genio que aún da miedo

1. Clarín, Cultura y Nación, *Buenos Aires*, 28 julio 1977.
2. Revista Todo teatro del Teatro Nacional Cervantes, *Buenos Aires*, año 2, N° 3, 1988)

1. Seres dolientes y fantasmas

Al iniciarse la década del 30, Roberto Arlt era sumamente popular por las “Aguafuertes porteñas” que publicaba diariamente en *El Mundo*, y poseía cierto renombre por sus novelas *El juguete rabioso* y *Los siete locos* (que mereciera el Premio Municipal, correspondiente a 1929, y pronto tendría la continuación no menos exasperada, en *Los lanzallamas*).

Arlt fue uno de los intelectuales que tomaron en broma la pretensión del Teatro del Pueblo, recién fundado por Leónidas Barletta, otro escritor muy capaz y tozudo, quien se había propuesto instalar en Buenos Aires en momentos de crisis total, nada menos que un teatro de arte al servicio del pueblo.

Sin embargo, Barletta reconocía el talento de Arlt, y dejando de lado la mofa de que habían sido objeto él y su núcleo escénico, en 1931 eligió precisamente una parte del capítulo primero de *Los siete locos*, titulada *El humillado*, para mostrarla en su *estudio*.

.300 millones

Ante el asombro que le produjo la interpretación de *El humillado*, e incitado por Barletta, Arlt se puso de inmediato a la tarea de escribir para el Teatro del Pueblo su primera obra dramática. Importa lo de “para el Teatro del Pueblo” porque significaba crear en plena libertad, sin limitaciones, censuras o tabúes de ninguna índole. Fue así que a mediados del año siguiente -17 de junio de 1932- subía al tablado del Teatro del Pueblo *300 millones*. El título enunciaba ya una suma insólita, digna del autor. Los 300 millones de pesos a que se refería Arlt, no eran ni por asomo, los de hoy. Baste utilizar los datos insertos en *Los siete locos* para convencernos. Erdosain, el protagonista de la novela, como cobrador de una compañía azucarera, recibía entre 80 y 120 pesos por mes, según le fueran las cobranzas, y, en otros campos, por 200 pesos se podía obtener un juego de dormitorio usado. A partir de estas referencias económicas -de remuneración media y poder adquisitivo- entenderemos mejor la exorbitancia para ese tiempo, de la cifra que daba título a la obra y que hoy, con la inflación monstruosa y galopante, puede resultarnos poco significativa. Debe recordarse asimismo, que la sirvienta era la que soñaba haber heredado **300 millones**, y que la síntesis más ceñida del pensamiento de Arlt concerniente a la facultad fabulosa de la imaginación, quedaba en evidencia cuando en la zona astral, el Hombre cúbico, reprochaba a Rocambole por una cifra que consideraba exagerada: “¿No podrían ser 30.000 pesos?”, le inquiría. Y la figura tan popularizada por los grabados que ilustraban las famosas ediciones Maucci, de Barcelona, replicaba airado y terminante: **“Un ciudadano que pudiendo soñar que hereda 300 millones de pesos se imagina que hereda 30.000 pesos, merece que lo fusilen por la espalda”**. Estaba todo dicho.

.Tema y estructura

En *Los siete locos* se descubrían avances, diríamos, de *300 millones*.

Gracias al autor podemos ir más atrás aún. En la primera edición de *300 millones* (Raño) que data de 1932, Arlt explicaba el verdadero origen del personaje. En septiembre de 1927, siendo repotero policial del diario *Crítica*, tuvo que hacer la crónica del suicidio de una sirvienta española de veinte años, soltera, que a las cinco de la mañana se había arrojado bajo las ruedas de un tranvía que pasaba por la puerta de la casa en donde trabajaba y vivía. Tomó los apuntes de práctica para componer la nota, pero varios aspectos del suceso lo perturbaron durante mucho tiempo: que esa noche la sirvienta no se acostara en su cama, pues se hallaba intacta, y la pasara sentada sobre el baúl de inmigrante (hacia un año que había llegado de España), tal vez madurando la decisión de eliminarse; 2º, que al salir corriendo a la calle dejara encendida la lamparita de 25 bujías que, seguramente había estado velando sus penas toda la noche. “La suma de estos detalles simples – puntualizaba Arlt- me produjo una impresión profunda”. Algunos de los elementos los utilizó, como decimos, en un rápido trazo de la Hipólita de *Los siete locos*, pero todos ellos tomaron de pronto una vida incontenible, e impulsaron al autor después de la experiencia subyugante tenida con *El humillado*, a escribir *300 millones*.

.El diálogo interior

A no ser por el prólogo que se desarrollaba en la zona astral con personajes de humo (que no pertenecían solamente a la sirvienta), la aparición furtiva de la patrona al concluir el segundo acto, y la voz del hijo de la patrona que oficiaba como precipitante a pocos tramos del telón final, estaríamos en lo que en teatro se denomina un “monodrama”. Monodrama que no siempre significa que sea una sola persona la que hable, como podrían ser *Antes del desayuno* de O’Neill, o *La voz humana* de Cocteau, dado que existen también “monodramas” en los que intervienen personajes que pueden aparecer como reales pero que en verdad son corporizaciones de los sueños, inquietudes y miedos del, a pesar de todo, solitario protagonista.

En *300 millones*, el espectador se ubicaba al iniciarse la obra, en una especie de sala de espera astral para “personajes de humo”, quienes aguardaban fastidiados o impacientes a que los pobrecitos mortales invocaran a algunos de sus sueños. Allí estaban el Hombre cúbico -imaginado por un geómetra-, la Reina bizantina, Rocambole, el galán de rosada novelaría, etcétera. Tras el introito etéreo, la acción descendía al tabuco miserable de la sirvienta, y al empezar a adentrarnos en su conflicto, la muerte era el primer fantasma que la visitaba. Con ella entablaba el diálogo interior inicial, quien se cumplía en las entrañas candentes de su desesperación, para ir cambiando de tono con la mayor soltura, en lo que al autor se refiere, cuando alejada de la muerte asomaba Rocambole, y con él, la esperanza más elemental y folletinesca. El audaz caballero que llegaba desde antiguas páginas leídas con avidez por la sirvienta, se hacía presente y anunciaba a la hasta entonces desvalida muchacha, que acababa de heredar “treientos millones de pesos... con cincuenta y tres centavos”.

.La dramática

Sería fácil detallar el argumento de *300 millones*, pero resultaría difícil trasladar al lector en esta circunstancia, el juego tan diestro con que Arlt hacía actuar a la sirvienta –personaje real entre los “personajes de humo” que la envolvían y acosaban para que, mediante el doble plano, nos llegase más claramente su gran desolación y su angustia tremenda-. A pesar de la importancia que Arlt daba a los seres irreales, dejaba bien sentado (por medio del mantequero Saverio de *Saverio el cruel*), que “cien fantasmas no hacen un hombre”, el hombre total: el “sustantivo concreto” al hondo cavar de Unamuno.

Como lo quería Erdosain, Arlt quebraba la rutina, “violaba el sentido común” en este caso de la escena, y se colocaba a la vera de los autores del nuevo teatro a los que probablemente no frecuentara, pues otras habían sido hasta entonces, las áreas de sus preferencias. Siguiendo esta senda tan rica –transitada entre nosotros, cada cual en su medida, por Francisco Defilippis Novoa, Samuel Eichelbaum y Armando Discépolo- puede valorarse mejor la hazaña natural que fue para Arlt escribir *300 millones*. Partiendo pues de sus propias raíces sustantivas y dando cauce sobresaltado a un disconformismo que le era peculiar, se emparentaba en niveles diversos y variada significación, no sólo con los creadores de avanzada de nuestro teatro, sino también, con los de la vanguardia escénica universal de su tiempo.

En *Los siete locos*, y por ello sirve para testimoniar la autenticidad de la dramática arltiana, se encontraba ya en embrión la *300 millones* inicial y pasando a saltos sobre obras como *Saverio el cruel* y *El fabricante de fantasmas*, se llega hasta la tan extraña *El desierto entra a la ciudad*, que dejara inconclusa y cerrara un ciclo que se proponía continuar con la anunciada Elena de Troya de la que nada hemos sabido hasta ahora.

Roberto Arlt con la edad del siglo (sus apenas 42 años) significó un acontecimiento extraordinario por su agudeza, desenfado y talento para nuestro periodismo, nuestra narrativa y nuestro teatro. Y debemos tener presente siempre la azarosa aventura humana que fue su vida, en la que como en sus creaciones, se entremezclaron seres casi angélicos pero ya muy lastimados y doloridos, con bigardos monstruosos y truhanes de diferente calaña, cuyas miserias lo preocupaban y estremecían tanto porque –él lo sabía bien- todos buscaban la luz desesperadamente aunque se hallaran “sumergidos en el barro”.

2. Un genio que aún da miedo

Podría afirmarse que en el principio fue Roberto Arlt. Otros escritores locales figuraron antes que él en las carteleras del primitivo Teatro del Pueblo, fundado por Leónidas Barletta en la Capital Federal bien a fines de 1930 (asentado por entonces en el cuchitril abandonado de una antigua lechería de la calle Corrientes

465). pero fue con Roberto Arlt que echó a andar la nueva etapa de la dramática nacional promovida, alentada y cobijada por tanta pasión por la escena independiente, y que llega hasta estos días.

Se llamaba Roberto Godofredo Arlt aunque, aclaraba zumbón, “ni en broma” hubiera utilizado el segundo nombre elegido por su madre, lectora ávida de folletines románticos. Había nacido en Buenos Aires (barrio de Flores) en abril de 1900, y falleció en la misma ciudad el 26 de julio de 1942, en plena sazón de su talento dramático. Que es lo que interesa en esta circunstancia.

Cuando personajes de Roberto Arlt subieron en 1932 por segunda vez al precario tinglado del Teatro del Pueblo con 300 millones, obra escrita especialmente para ese elenco -el año anterior había visto animar sobre el mismo tabladillo *El humillado*, un capítulo de su novela *Los siete locos*-, era ya un narrador laureado y muy popular como *notero* por las Aguafuertes porteñas que publicaba asiduamente en el matutino *El Mundo*.

El novelista de *El juguete rabioso*, *Los siete locos*, *Los lanzallamas* y *El amor brujo*, el cuentista que ponía en evidencia en cada página el vigor de su escritura y su imaginación portentosa, descubrió así de improviso, las posibilidades enormes que le brindaba la creación escénica.

Su teatro, tan personal como caracterizante, transitó por los andariveles del grotesco como especie, del realismo mágico y del expresionismo, que eran las propuestas más avanzadas de la dramática universal durante la tercera y cuarta décadas del siglo.

Para Arlt era tan decisiva la fuerza de la imaginación en el pobre ser humano que, empeñado en violar el sentido común y alcanzar el suceso extraordinario con raíces hundidas en el surrealismo, hacía que la desventurada Sofía de *300 millones* -la menestrera según el término castizo que le gustaba utilizar-, en una vela-sueño *fabulero* viviera que heredaba esa suma exorbitante; y Saverio, el desarropado corredor de manteca, otro antihéroe protagonista de *Saverio el cruel*, se convertía en un temido coronel desaforado, capaz de hacerse llevar una guillotina hasta el cuartucho de su miserable pensión, dado que en su conciente delirio, sostenía que era “imposible gobernar sin cortar cabezas”. Cipriano, el cafetero mulato de *La isla desierta* por su parte, convertía una oficina oscura y atiborrada de cuentas en un ámbito bucólico en donde a los empleados rutinarios les irá molestando la ropa – por eso se la quitarán- y se entregarán por entero a una melopeya de bailes y cantos, como si habitaran una isla paradisíaca.

El fabricante de fantasmas, *África*, *La fiesta de hierro*, más varias piezas breves agudas y urticantes como *Prueba de amor*, irán definiendo el original repertorio arltiano hasta *El desierto entra en la ciudad*, que el autor dejará sin terminar y que lo mostraba preocupado por el manejo de la tragedia griega clásica.

Arlt se sentía atrapado por el Goya de los *sueños* y los *caprichos* se identificaba tanto con el genial aragonés que aseveraba rotundo: “¿Quién es Goya sino el pintor de las calles de España? -Y añadía con su gracejo peculiar: -Goya como pintor de tres aristócratas zampatortas no nos interesa. Pero Goya como animador

de la canalla de la Moncloa, de las brujas de Sierra Divieso, de los bigardos monstruosos es un genio y un genio que da miedo”.

En lo que a nuestro teatro concierne, Arlt es a mi juicio y lo reitero, el punto de partida insoslayable de la etapa que está cumpliendo aún la escena nativa. No hubiera podido concebirse ni entenderse la escena dramática de Arlt, sin un escenario independiente –como lo era el **Teatro del Pueblo**- en el que el autor pudo manifestarse con la libertad plena dando rienda suelta a su desenfado, a sus audacias, a su talento arrollador.

Al cerrarse la primera década del siglo con Florencio Sánchez, Gregorio de Laferrère y Roberto J. Payró -y la participación fundamental de los Podestá legendarios-, se había producido la afirmación definitiva del teatro nacional en todos los niveles, mientras que ya por la cuarta década, Francisco Defilippis Novoa, Samuel Eichelbaum y Armando Discépolo darían testimonios de la madurez alcanzada. A Roberto Arlt le correspondió abrir las compuertas del cauce que sería ahondado por la tenacidad y el fervor de la escena libre, ya como movimiento que permitiría la incorporación de nuevos autores, por mentalidad y estructuras dramáticas. Desde Carlos Gorostiza hasta Griselda Gambaro. Desde Roberto Cossa hasta Eduardo Pavlovsky. Y la cantidad de nombres abrumba, felizmente.

Roberto Arlt bien valorado ya por su narrativa, fue un acontecimiento singular para el teatro argentino. No extraña pues, que sus piezas se mantengan vivas y en vigencia, con su capacidad transgresora intacta, como lo siguen demostrando *300 millones*, *Saverio el cruel* y *La isla desierta* entre las principales, a más de medio siglo de haber sido escritas y estrenadas.

> capítulo XXXIX.
román gómez masía.

Prólogo al libro Antología, que contiene las obras dramáticas de Román Gómez Masía compiladas por su hijo Osvaldo y aparecido en Buenos Aires, en 1984.

Oswaldo Gómez Masía me invita a que escriba unas páginas que sirvan como portadilla de las obras principales del teatro de su padre, que ha seleccionado para integrar este volumen compuesto con tanto cuidado y tan fervorosa devoción. El hecho me honra, me conmueve y mucho lo agradezco. Me honra porque tengo mucho aprecio por la labor dramática de Román Gómez Masía, y me conmueve profundamente por razones personales que confiaré a su tiempo.

No puedo decir que he sido amigo del doctor Román Gómez Masía, pero sí afirmo que nos hemos encontrado con cierta frecuencia y que conozco toda su producción dramática estrenada.

Gómez Masía se inicia como autor en 1931 con *La mujer que ellos sueñan*, escrita con Francisco E. Collazo (animada por la compañía de Evita Franco). Con la colaboración de su gran amigo, colega y socio del estudio jurídico que comparten con el doctor José María Monner Sans, suben al escenario tres obras: *El tren 48*, en 1932 (compañía Dealessi-Camiña-Caplán-Serrano); *Yo me llamo Juan García*, en 1933 (compañía Muiño-Alippi), e *Islas Orcadas*, en 1942 (elenco del Teatro Nacional de Comedia dirigido por Orestes Caviglia).

Ya por entonces, Gómez Masía ha dado a conocer bajo su sola responsabilidad autoral, *Ausencia*, en 1933 (compañía Blanca Podestá-José Gómez) y *El señor Dios no está en casa*, en 1937 (con dirección del nombrado Caviglia). En 1950 habrá de llegar a escena *La isla de gente hermosa*, dirigida por Antonio Cunill Cabanellas y, en 1958, como merecido homenaje a su memoria, en la sala de Los Independientes se lee *La libertaria*, que ha quedado inédita y sin representar. Es posible que exista alguna otra obra (como *Arturo Nelson vive hacia atrás*, escrita con Carlos Ruiz Daudet, de la que me facilita noticias Oswaldo), pero me importa retornar a 1933, a julio de ese año concretamente, que es cuando por primera vez tomo contacto directo con Román Gómez Masía al presentarse *Temístocles en Salamina* en el Teatro del Pueblo (Corrientes 465) que dirige Leónidas Barletta. A partir del estreno de esta farsa estupenda pude hablar con el autor en varias ocasiones. Las primeras, en la lechería ubicada en la misma vereda, a pocos pasos del cuchitril artístico de Barletta, que era donde nos reuníamos varios ilusos (de ilusionados, no por ingenuos, aunque también lo fuéramos en alguna medida), que acabábamos de fundar un núcleo al que, bajo la influencia del creado en Francia por Henri Barbusse habíamos denominado, con mucha osadía y sin el menor pudor, “grupo claridad”. En aquella lechería charlábamos asiduamente con los artistas del Teatro del Pueblo acompañados, a veces, por Roberto Arlt, Octavio Rivas Rooney y Román Gómez Masía, entre otros *habitués* del lugar.

Temístocles en Salamina es una pieza aguda por su contenido y ejemplar por la articulación escénica en la que el juego farsesco logra una crítica social áspera y trascendente, siempre en vigencia. El enfrentamiento entre persas y griegos allá por el año 480 AC permite al autor un enfoque cáustico y por demás original

del astuso Temístocles y de su triunfo en la histórica batalla de Salamina. Gómez Masía se vale una vez más del juego satírico de la farsa, que maneja con penetración y destreza en “El señor Dios no está en casa”, en la que da vida a un San Bernardo Labrador que elige estar en la tierra con los suyos y, en el decir sabio de Monner Sans, inicia “su prédica ante un mundo enloquecido por el mercantilismo, la venalidad y la corrupción, engendrados de la guerra, máximo negocio de los truhanes”. Truhanes a los que Gómez Masía había marcado a fuego en *Temístocles en Salamina*, precisamente. Ambas creaciones representan, a mi juicio, la dramática fundamental del autor y, a la vez, las considero altamente significativas dentro de la etapa reciente de nuestro teatro nacional más calificativo.

La invitación de Osvaldo me conmueve –y llego a lo personal- porque el nombre de Román Gómez Masía está ligado a mis primeros pasos de autor. Había estrenado *Maternidad* en 1937 en el Teatro del Pueblo, y a fines de 1939 integré con *Ensueño*, la cartelera inaugural de La Máscara, que echaba a andar con la dirección del querido maestro don Ricardo Passano. Ante la posibilidad de publicar dichas piezas en un libro, a comienzos de 1940 me acerqué a Gómez Masía para solicitarle un breve prólogo. Lo visité en el estudio, me atendió afablemente con su habitual llaneza y me pidió, simplemente, que le dejase los dos textos para leerlos. A la semana me los devolvió con tres páginas en las que no faltaba algún reparo, pero tan generosas y alentadoras que me colmaron de orgullo. No puedo olvidar que Román Gómez Masía fue quien me dio la bienvenida a la literatura escénica argentina –así lo escribió- y su nombre siempre ha tenido resonancias muy singulares en mi espíritu.

En 1943 supe que Gómez Masía se encontraba enfermo y, en enero del año siguiente, mientras pasaba unos días en la Casa del Teatro de Thea, Sierras de Córdoba, me enteré que se hallaba en Cosquín, tratando de fortalecer su salud muy quebrada. Y de pronto, tuve unos deseos enormes de ir a saludarlo. Yo lo necesitaba y suponía que a él le iba a hacer bien esa visita de reconocimiento y de buen deseo. Llegué a Cosquín poco después del mediodía y fue en ese momento que me di cuenta de que no llevaba ninguna dirección. Empecé a preguntar y me pasé la silenciosa y apabullante siesta cordobesa yendo de un lado a otro, bajo un sol de verano que calcinaba, sin poder lograr el menor indicio. Al promediar la tarde enfilé hacia Thea bastante cansado pero, por sobre todo, con una gran pesadumbre en mi corazón. No me quedó tiempo para obtener algún dato preciso e insistir en la búsqueda, y volví a Buenos Aires. Por eso la impresión fue tremenda cuando, pocos meses después, me enteré del fallecimiento de Román Gómez Masía.

Recuerdo ahora su figura espigada y la mirada inquieta y muy alerta detrás de los anteojos y, de manera particular, se me presenta aquella tardecita sofocante de hace cuarenta años en la que ambulé por las calles de tierra de Cosquín, tratando de dar con Román Gómez Masía, autor al que admiraba y ser humano magnífico al que había sentido la necesidad de saludar. No pude, y me quedó una pena muy honda.

Todo esto se lo dije a Osvaldo al invitarme a trazar estas páginas y es lo que, en la circunstancia, puedo aportar como de más propio y entrañable. Gracias Osvaldo por el honor, la satisfacción y la emoción que me brinda.

> capítulo XL.
la primera década del teatro
la máscara

.Los tramos iniciales

(Asociación Amigos del Teatro Nacional Cervantes, Buenos Aires, 23 octubre 1989)

.Los tramos iniciales

A mí me corresponde dar testimonio en este acto de los tramos iniciales del Teatro La Máscara. Simplemente porque yo estaba allí al organizarse y tuve la enorme satisfacción de figurar en el programa con el que se recorrió, por primera vez ante el público, la cortina de ese escenario libre.

El grupo que luego compondría La Máscara se llamó en un principio Teatro Facio Hebéquer, creado por Bernardo Graiver en 1937. Posteriormente y con la misma dirección, pasó a denominarse Teatro de Arte.

A este núcleo llegué yo llevado por ese amigo entrañable que fuera Pablo Palant, con mi obra *Ensueño*, que empezó a ser ensayada de inmediato bajo el citado Graiver.

El núcleo había logrado disponer de un local municipal (destartalado y lleno de basura) en la calle Moreno 1033 y, finalmente pasó a llamarse La Máscara.

En un momento dado, por las desavenencias tan comunes a las que somos propensos, Graiver dejó el elenco y el cargo lo ocupó Ricardo Passano, maestro en teatro, en dignidad y en conducta. Conformando una especie de asesoría literaria se encontraban Alvaro Yunque y Elías Castelnuovo. Se retomaron los ensayos de *Ensueño* con algunos cambios en el reparto, conjuntamente con los iniciales de la otra obra breve que participaría en el primer espectáculo, que era *La emperatriz Annayanska*, de George Bernard Shaw.

Entretanto los mismos componentes del elenco iban limpiando y pintando el local, armando el escenario, realizando las escenografías, colocando los largos bancos de madera en la sala y escribiendo con grandes letras en una de las paredes, el lema de La Máscara: “El teatro no es un templo, es un taller”.

Llegó la fecha tan ansiada de la inauguración. Con el local colmado y a oscuras, se escuchó la voz de Pablo Palant que decía la presentación que había escrito Álvaro Yunque y concluía así: “Porque creemos en el pueblo y en la certeza de su instinto; porque creemos que nuestra misión en la vida es exactamente ésta y ninguna otra, venimos a levantar el telón. ¡Arriba el telón!”. Era la noche del 17 de noviembre de 1939.

Me permito acotar no sin emoción que dentro de pocos días, el 17 del mes próximo, La Máscara cumpliría 50 años. ¿Puedo pedirles a todos ustedes un fuerte aplauso para este recuerdo? Gracias.

En aquel primigenio equipo de La Máscara figuraban amigos a quienes rememoro hoy desde aquí, con nostalgia y mucho cariño. Además de los ya nombrados, se hallaban Josefa Rosen, Elena Jesiot, Pola Márquez, Tomás Migliacci, Ricardo Trigo, Félix Aldalur, Carlos Montalván, Rafael Zamudio, Jaime y Luis Ribak, Saúl Lerner, Davis Socco y Roberto Dell’Oréface, entre otros; a los que muy pronto habrán de agregarse Alejandra Boero y Pedro Asquini quienes años después, y desde Nuevo Teatro, constituirán la avanzada en la etapa de madurez de nuestra escena independiente. Bernardo Lanza era el escenógrafo.

La cartelera de La Máscara fue cambiando con *Comedia sin título*, de Antonio Cunill Cabanellas, y *Volpone* de Ben Jonson.

A fines de 1940 se produjo un incendio en el precario escenario y, mientras se procuraba la rehabilitación, se preparó un programa especial para ir presentándolo por clubes, sindicatos, bibliotecas, etcétera, en base a cinco obras breves cuyos autores éramos Alvaro Yunque, Horacio Quiroga, Elías Castelnuovo, Pablo Palant y yo.

Al hallarse la salita en condiciones, siguieron subiendo a escena *Desterrados* y *En algún lugar*, ambas obras de Ernesto L. Castro; *El avaro* de Molière; *Despierta y canta* de Clifford Odets; y *Macbeth* de Shakespeare, con distintos directores.

En 1943, La Máscara tuvo que dejar el local por encontrarse éste dentro del trazado de la Avenida 9 de Julio en construcción.

Ese año y por las mismas razones, se desalojó el teatro Juan B. Justo (ubicado en Venezuela 1051). Por cuestiones ya directamente políticas en 1943 fue privado también de su sala (en Corrientes 1550), el Teatro del Pueblo, pionero y luchador infatigable del movimiento que había echado a andar hacia ya 13 años.

Al quedarse La Máscara sin local, algunos integrantes se alejaron y formaron el Teatro Roberto J. Payró, mientras el resto con su nombre original se presentaba en forma aislada sobre distintos escenarios, con *El bosque petrificado*, de Roberto Sherwood y *Vive como quieras* de Kauffman y Hart, dirigidas por Ricardo Passano. Hasta que el elenco, ya sin Passano, se instaló en Maipú 28 en donde Max Wachter montó nada menos que *Peer Gynt*, de Ibsen.

Tras varios espectáculos muy importantes, conducidos por distintos directores en 1949, es decir a una década del comienzo, en la cartelera de La Máscara se anunció el estreno de *El puente*, obra de un joven del conjunto, hasta entonces poeta, actor y titiritero, dirigido por el autor y Pedro Doril, que pertenecía también al elenco e intervenía en el drama.

Como ustedes lo saben bien, el autor al que me refiero no es otro que nuestro Carlos Gorostiza, dramaturgo caudaloso y estupendo, director con firme espíritu moderno y amigo muy querido quien, como participante directo del nuevo período que La Máscara iba a iniciar por entonces, tendrá a su cargo la continuación de la historia.

Aquí está pues, Carlos Gorostiza.

> capítulo XLI.
los primeros 10 años de nuevo teatro

(En volumen que testimonia y celebra la década inicial de Nuevo Teatro publicado por dicho núcleo independiente, Buenos Aires, noviembre 1960)

Ilustración: *Alejandra Boero y Pedro Asquini*

A mediados de 1950, Alejandra Boero y Pedro Asquini (formados en La Máscara al lado de ese maestro que es don Ricardo Passano), decidieron fundar Nuevo Teatro núcleo que, luego de una trayectoria sobresaliente y digna, se halla celebrando su primera década.

La etapa cumplida fue por momentos difícil y riesgosa, pero el conjunto ha logrado culminarla fortalecido en su inquietud, seguro en su rumbo y afirmado en su calidad artística.

Nuevo Teatro es hoy sin la menor duda, una avanzada del movimiento de escenarios libres que ya se sabe, es el mayor acontecimiento artístico-cultural que se ha producido en el país en los últimos treinta años.

> capítulo XLII.
los primeros 10 años del teatro
municipal de la ciudad
de buenos aires

- .Antecedentes del ámbito
- .La inauguración
- .Ciclo 1953/1955
- .Fiesta del género chico nacional
- .Presentaciones en salas barriales
capitalinas y giras por la provincias

(Revista Teatro 2, del Teatro Municipal General San Martín, N° 6, Ciudad de Buenos Aires, mayo 1994)

.Antecedentes del ámbito

La sala se hallaba ubicada en la calle Corrientes N° 1.528/30.

Inaugurada en 1908, poseía una capacidad para 1.142 espectadores con amplia platea, tres plantas de palcos (bajos, balcón y altos), dos de tertulias (altas y bajas) y paraíso con gradas.

Primero llevó los nombres de Nuevo y Corrientes, y sobre sus escenarios actuaron figuras descolantes de la escena nativa de la época como Pablo Podestá, Camila Quiroga y Roberto Casaux, entre muchas otras.

En 1937 la Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires cedió a Leónidas Barletta, director del Teatro del Pueblo -fundado siete años antes y con trayectoria artística tenaz y relevante-, la sala que por seis años (hasta 1943), llevará el nombre de la agrupación pionera de la escena independiente argentina. La cesión fue por 25 años y debido a la labor que estaba cumpliendo, el intendente de la ciudad, doctor Mariano de Vedia y Mitre, afirmó en 1942: "La obra mayor, más perdurable, de más alta trascendencia social que marca en cierto modo mi paso por la Municipalidad, es para mí, el Teatro del Pueblo".

Mariano de Vedia y Mitre no había tenido en cuenta los avatares políticos y en 1943, las nuevas autoridades municipales (que asumieron a raíz del golpe militar del 4 de junio de ese año), se apresuraron a derogar lo concedido. Resistida la orden de desalojo por los integrantes del Teatro del Pueblo, la casa fue tomada por asalto y así lo registra Raúl Larra en su libro *Leónidas Barletta - El hombre de la Campana*. Los carros municipales cargaron a granel "cuatro pisos de cosas preciosas, trajes, zapatos, pelucas, muebles, cuadros, libros, instrumentos de música, herramientas, focos. -Añade Larra: -Se destruyeron totalmente efectos por valor de casi un millón de pesos de aquella época, en que dos pesos con cincuenta era un dólar".

Con lo que queda dicho podrá entenderse mejor la resistencia que se generó en los medios artístico-culturales (del país y del extranjero) al resolverse crear y poner en funcionamiento en dicho ámbito el Teatro Municipal de la Ciudad de Buenos Aires, bajo la dirección de Fausto Tezanos Pinto.

.La inauguración

Como era de prever, la organización del Teatro Municipal de la Ciudad de Buenos Aires levantó fuertes críticas y comprensibles reservas y aumentó la confusión al saberse cuál era la obra elegida para la inauguración y quién sería su director. No podía entenderse -conociéndose las ideas político-culturales, bien definidas y testimoniadas de quienes se hallaban al frente de la comuna-, que se programara una tragedia de la envergadura de "Pasión y muerte de Silverio Leguizamón" de Bernardo Canal Feijóo, autor caudaloso y desasosegado hasta

la rebeldía (la obra lo atestiguaba), que sería puesta en escena por un elenco numeroso encabezado por Santiago Gómez Cou y conducido por un artista de la capacidad, la conducta y la entereza moral de Orestes Caviglia.

Lo cierto fue que tras ejecutarse y entonarse el Himno Nacional como era de rigor, con la presencia de autoridades nacionales y municipales y de un público que colmaba la sala, en la noche del 23 de mayo de 1944 quedó inaugurado el Teatro Municipal de la Ciudad de Buenos Aires.

El espectáculo fue recibido por el público con merecido aplauso y la crítica especializada de la época lo ponderó por su calidad artística y la solidez de su fuerza dramática. Los numerosos decorados corpóreos pertenecían a José A. Ibarra y Carlos Doeling; los figurines del vestuario se debían a Carlota Beitía y María Rocchi; la música había sido compuesta por Juan Francisco Giacobbe y las danzas populares que enmarcaban la acción, eran conducidas por los hermanos Ábalos. Todo, como quedara dicho, bajo la dirección de Orestes Caviglia.

Cumplidas las representaciones del espectáculo inicial, el escenario fue cedido a conjuntos independientes y a elencos profesionales, quienes ofrecieron una programación sumamente variada. En 1950 rindiéndose homenaje al Libertador, la sala fue rebautizada con el nombre de Teatro Municipal General San Martín.

.Ciclo 1953/1955

Entre 1953 y 1955 la dirección general se halló a cargo de Antonio Cunill Cabanellas a quien, además del reconocimiento como intérprete y director prestigioso en el campo profesional de mayor jerarquía se le debe la creación – hacia más de un cuarto de siglo- de la Comedia Nacional Argentina en el Cervantes, el Instituto Nacional de Estudios de Teatro y del Primer Museo de Teatro Nacional.

Su presencia se hizo notar de inmediato. Fueron llegando a escena once reposiciones del repertorio nacional (a pesar de que dos autores eran rioplatenses –Florencio Sánchez y Carlos Mauricio Pacheco, uruguayos-, otro era chileno –Armando Moock-, y el cuarto –Alberto Novión-, procedía de Bayona, Francia).

Las nueve primeras puestas pertenecían a Antonio Cunill Cabanellas y las dos últimas a José Varela Nimo y a Mario Danisi, respectivamente.

El ciclo se inició con *Bajo la garra*, de Gregorio de Laferrère, y tras lo que se denominó Fiesta del Género Chico Nacional, se representaron *La mala reputación*, de José González Castillo y José Mazzanti; “*Los mirasoles* de Julio Sánchez Gardel; *En familia*, de Florencio Sánchez; *Misia Pancha la brava*, de Alberto Novión; *Rigoberto*, de Armando Moock; *La gringa*, de Sánchez y se cerró con *Criolla vieja*, de Pedro Benjamín Aquino, en ese orden.

.Fiesta del Género Chico Nacional

El 22 de octubre de 1953 se ofreció el segundo y último programa a presentarse en la sala que iba a ser demolida. Se lo denominó Fiesta del Género Chico Nacional y se hallaba compuesto por tres obras breves dirigidas por Antonio

Cunill Cabanellas, con la ayudantía o codirección de Enrique Ferraro. Las piezas eran: *Cómo se hace un drama*, de José González Castillo; *La comedia de hoy*, de Roberto Lino Cayol y *Los disfrazados*, de Carlos Mauricio Pacheco. La escenografía y el vestuario correspondían a Luis Diego Pedreira y el elenco numeroso – particularmente para intervenir en la última obra nombrada– se hallaba integrado por Pablo Acchiardi, Blanca del Prado, Daniel de Alvarado, Fina Wasserman, María Elina Rúas, Osvaldo Miranda, Margarita Sola y Bernardo Perrone, entre muchas otras figuras representativas de la época.

En *Como se hace un drama*, José González Castillo –sainetero simpático de *Entre bueyes no hay cornadas* y *La serenata*, dramaturgo de *Los hijos de Agar* y *Los invertidos*–, realiza una sátira que si bien amenaza finalizar en tragedia pasional, se resuelve con equilibrio y buen dominio de los elementos dramáticos.

La comedia de hoy, de Roberto Lino Cayol –autor muy celebrado por *El debut de la piba*– en una especie de juego de la verdad– intenta “poner en ridículo el sentido común”.

La pieza principal de la Fiesta era *Los disfrazados* de Carlos Mauricio Pacheco que en 1906, había dado a conocer en el teatro Apolo capitalino, la compañía de José J. Podestá.

Constituye un acto parabólico, bien ceñido y con estructuración perfecta en el cual entre máscaras de burlería, típicas del sainete porteño en vigencia plena asoma apenas, a la vera de don Andrés (individualidad dramática), el *tano* don Pietro, ser tragicómico que anunciaba el personaje en conflicto –conigo mismo y con su entorno– que se impondrá en nuestra escena con los grotescos criollos discepolianos. De ahí la alta valoración de la obra y su enorme importancia dentro del género.

.Presentaciones en salas barriales capitalinas y giras por las provincias

A partir de marzo de 1954 es decir, una vez cumplidas las representaciones programadas con la Fiesta del Género Chico Nacional, comenzó la demolición de la sala en cuyo terreno, notablemente ampliado, habría de construirse el monumental y moderno edificio que se proyectaba.

Desde entonces los elencos comunales fueron presentándose orgánicamente, en barriadas de la Capital Federal: Boedo, Paternal, Flores, la Boca y en teatros provinciales: el Roma de Avellaneda, Buenos Aires; el Libertador General San Martín, de Córdoba; el Círculo, de Rosario, Santa Fe y el Independencia, de Mendoza.

Tanto las actuaciones por los barrios porteños y las giras provinciales, son hechos destacables –aunque hayan sido obligados por las circunstancias– al cumplirse una labor artística calificada con firmes resonancias populares.

En resumen: de la actividad escénica de la primera década del Teatro Municipal de la Ciudad de Buenos Aires y, desde 1950, Teatro Municipal General San Martín, es preciso destacar sobre todo –y sin desdeñar otras presentaciones muy estimables– el espectáculo inicial ofrecido con *Pasión y muerte de Silverio Leguizamón*, de Bernardo Canal Feijóo –uno de los textos fundamentales de

nuestra dramática más ambiciosa y con mayor enjundia – y, clausurando la etapa cumplida en la vieja e histórica sala con *Los disfrazados* de Carlos Mauricio Pacheco, pudo apreciarse y gustarse una de las piezas ejemplares de nuestro sainete porteño de mayor significación.

> capítulo XLIII.
la dramática de bernardo canal feijóo

1. *Pasión y muerte de Silverio Leguizamón, el pueblo como protagonista*

- .Descubrimiento
- .Aproximación a su imagen y a su personalidad
- .La teoría dramática alberdiana
- .Teoría y creación
- .La obra
- .El asunto
- .El personaje y el protagonista
- .Otros asombros
- ."No siendo él..."
- .Conclusión y *mea culpa*

2. *Los casos de Juan, fiesta popular de la picardía campesina criolla*

- .La picardía norteña
- .La inquietud dramática
- .La obra

1. (Revista Teatro, del Teatro Municipal General San Martín, año 4 N° 12, Buenos Aires, junio 1983)

2. (La mayor parte de esta nota se publicó en Revista Teatro, del Teatro Municipal General San Martín, N° 40, Buenos Aires, mayo 1989)

Ilustración: *Bernardo Canal Feijóo*

.Descubrimiento

Bien a fines de los años '30 en una de las entonces clásicas librerías de viejo de la calle Corrientes porteña, me encontré por primera vez con el nombre de Bernardo Canal Feijóo. Figuraba en lo alto de la tapa de una pieza teatral (publicada en 1937 y de la que no tenía la menor noticia), con un título extraño y sugerente: *Pasión y muerte de Silverio Leguizamón*. La adquirí por unas monedas y, al leerla, quedé fuertemente impresionado ante la grandiosidad, la hondura y la trascendencia de una tragedia que –lo advertía el autor en el prólogo– buscaba dramatizar la “formación de un mito popular heroico”. En las dos ediciones más recientes de la obra se la designa como “misterio popular”.

Desde aquel sorpresivo encuentro no he dejado de referirme a *Pasión y muerte de Silverio Leguizamón* y de instar, en escritos y conferencias, para que se conozca y valore la tragedia como lo merece. La he propuesto siempre como texto principal para el análisis minucioso en los cursos sobre historia de la dramática argentina que he tenido a mi cargo en la Escuela Nacional de Arte Dramático y en los que, desde hace ocho años, vengo desarrollando en el tercer Seminario de Autores “Pablo Palant” de la Sociedad General de Autores de la Argentina (ARGENTORES). Quienes han pasado por dichos cursos pueden testimoniarlo. Tengo aún en mi poder ejercicios finales de algunos de ellos, muy interesantes por cierto, dedicados al teatro de Canal Feijóo y, primordialmente, a *Pasión y muerte de Silverio Leguizamón*. En ocasiones, el propio autor, a mi ruego por el deseo de los alumnos, llegó hasta la clase para hablar de su obra y contestar y desbordar, con paciente y generosa calidez humana, las preguntas que se le hacían.

Faltaría agregar que con ese amigo muy querido y gran camarada que fuera Pablo Palant (atrapado también por la fuerza y la significación de la obra), preparamos un guión cinematográfico que, a esta altura, no tengo la menor idea de dónde habrá ido a parar. Fue a raíz de necesitar el permiso correspondiente para el traslado del libro a nuestra pantalla que entré en contacto personal con don Bernardo. A partir de entonces he tenido la satisfacción enorme, y el orgullo, de frecuentar al maestro que tanto admiraba y de que éste llegara a brindarme su amistad. Muchas pruebas me dio de ello.

.Aproximación a su imagen y a su personalidad

Retomo una de las páginas que integran, desde hace más de un año y medio, el prólogo que coloqué a la publicación del Centro Editor de América Latina –revisada por el autor– de *Pasión y muerte de Silverio Leguizamón*. Dice así:

Bernardo Canal Feijóo nace en Santiago del Estero el 23 de julio de 1897. Desde su amado pago natal llega muy joven a Buenos Aires y aquí cursa el Colegio Nacional y se recibe de abogado. De figura enjuta y bien ceñida, estatura mediana y rostro sereno con una frente amplia en cabeza armoniosa, posee natural

atracción y encanto. Sabe escuchar con calma, concentrado en lo que se dice, y se expresa con un tono cadencioso en la voz que subraya palabras y giros, y hace muy grato su lenguaje fluido y ajustado a sus ideas, sin caer nunca en lo exteriormente profesional que le molesta y rechaza. Es un maestro por esencias, sabiduría, labor incansable y sobresaliente, y comportamiento humano. Todo llanamente, sin el menor forzamiento, pues la entrega es espontánea, con un entusiasmo calmoso y un accionar gestual seguro y firme. Ser acuciante y versado en las disciplinas más entrañables del ser humano, va en procura de las raíces ocultas para hallar las causas de los hechos históricos o sucesos personales. Es un enamorado de su antiquísimo Santiago y al nombrarlo se le endulza aún más la leve tonada norteña, como si en sus labios hubiese arrojado, mientras los ojos se colman de brillo o asoma a ellos una recatada melancolía. Manifiesta y asume su ardida militancia de argentino integral, macizo, y escudriña en un destino de Nación, merecido y posible, aceptando virtudes y flaquezas congénitas a superar. José Isaacson afirma que es un “argentino esencial”. Antonio Pagés Larraya lo nombra “vigía del alma nuestra” y Gregorio Weinberg lo define como “un sentidor de la Argentina (con) una constante y única preocupación: el país”.

Hace un año y medio tenía yo muy cerca a don Bernardo Canal Feijóo –y mucho me ayudó a colocar las notas y conformar el vocabulario de la citada edición- y no podía caber en mí que el apreciado maestro habría de dejarnos muy pocos meses después, el 10 de octubre de 1982.

.La teoría dramática alberdiana

Canal Feijóo penetra hasta la médula en las ideas y el trajinar afanoso de Juan Bautista Alberdi y como comparte las inquietudes y los ardores del genial tucumano, le dedica por entero un volumen de casi 600 páginas que titula *Constitución y Revolución* y que aparece en 1955. Sigue devanando las mismas preocupaciones en *Alberdi y la proyección sistemática del espíritu de Mayo*, con *Fundación y frustración de la historia argentina*, uno de sus estudios más recientes (1978), resume y quita esencia su pensamiento referido a una materia que lo desazona. En este último ensayo señala que “el fundamento del despotismo es el miedo”, y añade con una vuelta de tuerca que sirve de revelación: “Nacido del miedo, el despotismo vive del miedo que elabora cada día”. Lo transcripto asoma apenas a la personalidad tan lúcida, madura y valerosa de Bernardo Canal Feijóo y permite el acercamiento para comprender mejor su extraordinaria labor de tragediógrafo.

En 1956 dicta una conferencia en la que desarrolla con amplitud lo que denomina la “teoría alberdiana” sobre nuestro teatro. Alberdi –poco conocido en ese campo- requiere una escena legislativa y exige que el “drama sea nacional por su forma y sus colores, civilizante por sus destinos”. Como premisa insoslayable sostiene, que “el pueblo debe entrar siempre en el drama moderno, y siempre para vencer”. Es lo que se propone con *La Revolución de Mayo*, “crónica dramática” en cuatro partes que dejará inconclusa, y lo que logra por completo con *El gigante Amapolas*, *petipieza* cómica en cuyo texto –que mantiene tercamente

su vigencia y su afilado sentido crítico- se observan trazos del muy posterior esperpento valleinclinés y hasta ramalazos insólitos del teatro del absurdo de estos días. Como síntesis de la teoría dramática alberdiana, con la que se identifica, Canal Feijóo establece: “Esto es americano: el sentimiento de la función histórica. -Aclara: -No digo patético o truculento, digo trágico: el sentimiento de un *fatum* siempre gravitante en el eje de la función histórica”.

.Teoría y creación

Como creador teatral, Bernardo Canal Feijóo escribe cuatro obras, y tres llegan a escena con felicidad. La primera que se conoce es *Pasión y muerte de Silverio Leguizamón*, la segunda, *Los casos de Juan el Zorro*, finalmente *Tungasuka*. Dejó en carpeta *Corona de gloria* que tiene un subtítulo *La manta de Victoria Romero* y una advertencia: “la historia como rito”.

Canal Feijóo brega con sensibilidad y talento –como creador diestro en la aceptación de desafíos y como teórico muy alerta- por un teatro auténtico. Cuestiona “la necesidad de apelar a un teatro ajeno y la medida de su capacidad –o incapacidad- de producir el propio”. Subraya, para que no haya extravíos, que “el gran teatro no le viene dado a ningún pueblo por dones prometeicos, le sale de las entrañas o no le vale de mucho”. Se apresura a confirmar: “El teatro verdadero siempre pertenece a algún pueblo, siempre es teatro del pueblo”. Por eso pide una dramática que no surja de “meras inquisiciones intelectuales, sin más horizontes que los del último proceso de los tablados extranjeros, sino de un sentimiento profundo de la propia existencia histórico-social a que pertenece y en cuyo destino la parte mejor estará siempre reservada, tratándose de arte, a la aventura corajuda, no a la mistificación reverencial”.

.La obra

Si bien la primera edición tiene fecha de 1937, el texto sube a un escenario siete años después. El espectáculo que origina sirve para inaugurar, el 23 de mayo de 1944, el recién creado Teatro Municipal de la Ciudad de Buenos Aires, que es el antecedente inmediato del Teatro Municipal General San Martín.

Por aquel tiempo se vivía –como ya va siendo demasiado habitual en nuestro país- una situación político-institucional en conflicto grave, a raíz de la revolución militar del año anterior. En lo específicamente teatral se levantaban críticas muy duras contra las autoridades municipales quienes, entre las primeras medidas, resolvieron quitar al Teatro del Pueblo el edificio que hacía seis años se le había concedido, con gran pompa y todos los honores, por un cuarto de siglo. Así fue cómo la antigua sala del Teatro del Pueblo –Corrientes 1530, que supiera también de los nombres de Corrientes y Nuevo- se convirtió en Teatro Municipal de la noche a la mañana, en procura, tal vez, de justificar el desmán. La actitud –el desalojo del grupo independiente pionero, con absurda violencia- creó grandes resquemores y profundas reservas. Sin embargo, el estreno de *Pasión y muerte de*

Silverio Leguizamón por un elenco numerosísimo encabezado por Santiago Gómez Cou en el papel de Silverio y conducido por un director de la jerarquía de Orestes Caviglia, logró apaciguar y tanto los ánimos adversos, al lograrse un espectáculo de calidad indudable, a pesar de que el autor no quedará conforme con los cortes efectuados, en lugar de la adaptación del libro, como hubiera sido lo adecuado, por sus particularidades.

Lo cierto es que con *Pasión y muerte de Silverio Leguizamón*, el autor había compuesto un texto nada fácil de llevar a escena. Simplemente porque lo pensó como un *film* y las exigencias escapan a los marcos limitados de un escenario más o menos moderno. Entre las acotaciones que lo ponen en evidencia se encuentra la que marca, con exacto enfoque cinematográfico: “La plaza, vista desde arriba, desde el pretil de la torre de la iglesia, de modo que la visión abarca las cuatro esquinas”. Canal Feijóo comprendía y aceptaba que su obra requería una adecuación escénica –que podría parecer caprichosa si no se conocen los propósitos originales y lo que queda dicho- sin que, por descontado, se le enturbien o neutralicen los jugos, se reste en un ápice la profundidad que tiene, ni se coarten, bajo ningún concepto, los alcances que posee. Las situaciones se hallan imaginadas e hilvanadas con desenvoltura shakesperiana y con la monumentalidad que caracteriza el teatro de masas de Juan Bautista Alberdi. Bastará repasar, a este último respecto, *La Revolución de Mayo*.

El autor previene que “todo el desarrollo del film tiene el deseo de señalar una picada del alma popular que conduce hacia el alba clara de mayo de 1810”. Adelantándose a los reparos que pudieran hacerse ante algunas de las libertades cronológicas que se ha tomado, apunta que “un anacronismo era poco inconveniente para tal propósito -dado que, argumenta: -sería candoroso pensar que el espíritu autógeno de libertad despertó, recién en el alma criolla tras de algunos choques de injusticia domésticos padecidos en los últimos años del siglo XVIII, cuando es tan evidente que vino germinando desde las primeras generaciones criollas y debió templarse en muchas experiencias como lo imagina el acto inicial de la obra”.

.El asunto

El propio autor confía que “cuando menos la tercera parte del asunto está imaginado del Archivo de la provincia de Santiago”, y certifica que “nombres y lugares y personas están literalmente tomados de dicho documento”. Destaca, empero, que “todo, anécdota, personajes obligados a ella es ficticio”, aunque hace la salvedad, pues le importa, que “no se podría negar que hay en definitiva un fondo histórico en esta obra, pero mostrado y usado en escorzo creativo libremente estético”.

El misterio se divide en seis jornadas de trámite muy variado. La primera, que sirve como exposición y precipitante, se cumple en la Aguada de Oncaba, lugar ya inlocalizable de la campaña de Santiago del Estero, dentro de los últimos veinte años del siglo XVIII. La acción sigue luego por otros rumbos del extenso territorio colonial. Prácticamente se parte a fines del siglo XVII, que es cuando el Rey otorga a un caballero español “de calzón corto y espada”, una encomienda

en el lugar aludido. El capitán Bartolomé de Leguizamón y Ulloa era el beneficiario y la regalía había ido pasando de padres a hijos, hasta llegar a Silverio, que es el bisnieto del lejano encomendero que no sólo se empeñó en trabajar las tierras que le fueron concedidas, sino también en probarlas dando su ejemplo personal. Tenía en España una familia constituida legalmente (esposa e hijos), lo que no fue obstáculo para que –como era de estilo– en el ámbito americano formara otro hogar y, al morir, dejara una nutrida descendencia. Además, don Bartolo, como se lo llamaba campechanamente en el pago, consustanciado ya con la nueva tierra, nunca retornaría a la península.

Silverio ignora que la merced real era concedida por dos vidas y que la regalía hacía tiempo había caducado. Por eso aparece de pronto ese otro caballero español, don Mariano de Medina y Leguizamón, con papeles de la corte transatlántica que, como bisnieto asimismo del encomendadero –por la rama española– nombran dueño y señor de los campos, los seres y la hacienda de Silverio. Pero el bastardo de los Leguizamón (nombre enredado en la maleza del camino, en la burla intencionada del alcalde), enfrenta con entereza al “vástago legal. El criollo americano no acepta ser despojado de lo que considera le pertenece por herencia y, sobre todo, por trabajo, en lucha leal mata a su remoto pariente y, enardecido, prende fuego y destruye lo que se le quiere quitar, antes de entregarlo. El caso es que, como se le ha dicho que oficialmente la Aguada se hallaba *vaca*, vacía, sin dueño, Silverio se encara con el Alcalde y los escuderos armados de fusiles y lanzas que pretenden cerrarle el paso, y les grita: “¡Ahí la tienen...! ¡Ya está vacante la Aguada de Oncab!”, y parte al galope de su caballo.

Ese pudor pudo ser el fin de un drama rural, de haber seguido el autor las reglas más corrientes de la especie. Tenía a mano *El señor feudal*, de Joaquín Dicenta, en el teatro español, y *Madre tierra*, de Alejandro E. Berruti, *El patrón del agua*, de Gustavo Caravallo, en nuestra escena, entre títulos señeros. El protagonista maltratado se revela y se venga en quien lo explota o deshonra. Mas lo que en otros dramas del campo sirve como levantado y arisco telón dramático definitivo, en la tragedia de Canal Feijóo es simplemente el punto de partida hacia la creación de un mito popular heroico.

.El personaje y el protagonista

Silverio es el personaje central, el que da la cara, pone la figura y asume por entero la responsabilidad que le ha asignado el autor, pero el protagonista verdadero y único es el pueblo. Como en *Fuenteovejuna*, de Lope de Vega. No puede haber equivocación. Silverio no es un líder que realiza a conciencia un acto revolucionario, sino un ser humano que ha sido capaz de defender de manera intuitiva y desde sus propios impulsos, lo que le pertenecía. Sucede que el accionar –decidido pero casual es tomado por quienes, sin conocerlo de manera directa, enarbolan el suceso como una bandera de justicia y de lucha reivindicatoria. Canal Feijóo explica que el héroe –puesto que en definitiva lo es, ¡y de que envergadura!– interviene “sólo dos ó tres veces para ‘hacer’ dos o tres cosas que

resultan decisivas, y se evapora luego. (...) Su imagen –prosigue– está hecha de decires y fama, porque sus dos o tres actos fundamentales coinciden sin duda con tendencias y pasiones generales que buscan el desahogo”. Reconoce que, en realidad, su papel es siempre pasivo o instrumental; lo que él hace es siempre fruto fortuito de la incidencia casual de su presencia en los acontecimientos. Su voluntad –concluye– apenas tiene juego en los sucesos. Como lo indica también el autor, la repercusión de los hechos y la adhesión popular que se obtiene en cada circunstancia, se producen porque ha sido capaz de materializar y encarnar “una imagen táctica de redención y esperanza”.

Imagen que sorprende al propio Silverio. De ahí su asombro cuando el tropero con el que se cruza en medio de un camino poco transitado de la selva le habla de la hazaña cumplida por este tal Silverio Leguizamón quien, a su entender, no hace más que proseguir la lucha justiciera y de liberación iniciada no hacía mucho en el continente por el famoso inca de Tungasuka. Por eso pregunta a Silverio con cierta extrañeza: “¿Usted no ha oído hablar del indio Amaro, Tupac-Amaru, el de las minas del Perú?”. Y se refiere con entusiasmo a esa llama de rebelión que “mientras haya Silverios”, asevera, permanecerá encendida.

.Otros asombros

Silverio siente la misma perplejidad seguramente, que don Quijote cuando Sancho lo entera de que las aventuras que ellos están viviendo han aparecido ya en un libro que se llama *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, escrito, según la lengua trabucada del escudero, por Cide Amete Berengene. Don Quijote, como cuadra a un protagonista fabuloso y fabulero, lo atribuye a algún mago con poderes de encantamiento.

Existe una conmoción mucho mayor y muy anterior, de allá por los tiempos homéricos. Ulises, sin haberse dado a conocer, es agasajado con una fiesta por el magnífico Alcínoo. En su homenaje, Demódico, el poeta del reino, empieza a enhebrar en sus versos (sin imaginar ante quién lo hace) la disputa verbal sostenida por Agamenón por Ulises y Aquiles, los dos héroes más famosos de los aqueos. Hasta que Ulises, muy conmovido por el relato de la leyenda que lo glorifica de tal manera, echa a llorar y se ve forzado a revelar su identidad.

La diferencia es que Silverio Leguizamón escuchó por primera vez de su propia celebridad popular por boca del tropero y queda muy confundido, pero no se delata. Su conmoción será mayor cuando comprenda que su imagen se ha cristalizado (convertido en personaje en el concepto pirandelliano) y descubre que el mito es entonado, incluso, con el apoyo de su guitarra, por algún cantor de las pulperías de campaña. Las coplas comienzan así:

Por el carril de las cuerdas
al mundo vaya mi voz,
para ir diciendo la fama
de un criollo como no hay dos.

Tengo apuro de nombrarlo
porque su nombre es lección,
óiganlo bien los oídos
los labios repítanlo:

el que aquí mento se llama
Silverio Leguizamón.

.“No siendo él...”

El proceder de Silverio puede resultar un ejemplo peligroso y las autoridades se empecinan en aplicarle el escarmiento que según ellas le corresponde. Es perseguido con saña y, una vez detenido, juzgado y condenado a muerte como un malhechor. Sacan a subasta sus humildes pertenencias (la ollita, los trastos de montar, el ponchito, su caballo, que aunque muy baqueteado por las corridas, es sin duda lo de más valor), sin imaginar el alcalde que las piezas serán adquiridas por la gente de pueblo como auténticas reliquias, a pesar de que él lo haya expresado en tono de mofa.

El autor muestra a Silverio entre las manos vengadoras de una justicia abusadora y prepotente, y procura remarcar la relación que existe entre lo que ocurre al personaje y los padecimientos de Cristo en su *vía crucis* hacia el Calvario, Silverio es conducido por las calles con una soga al cuello, obligado a que “con voz de pregonero manifieste sus delitos” y, ya ante la picota que se levanta en la plaza pública, se le apliquen doscientos azotes “con una pena de suela” y luego sea ahorcado. La traslación es tan directa, que una de las mujeres que asisten al suplicio de Silverio, exclama con gran angustia: “Sólo le faltaba la corona de espinas”.

El cuerpo del *reo*, queda finalmente abandonado sobre el tablado, al pie de la horca. No ha resistido el castigo y ha muerto, como lo sabe el médico con certeza absoluta. De todos modos, deberá ser colgado al amanecer del día siguiente. Otra de las mujeres se dirige hacia donde se encuentra el cadáver, se arrodilla, reza piadosamente por un instante, y luego se quita su manto negro y con él lo cubre. Al amanecer, cuando el verdugo se apresta a cumplir con su misión, sucede lo portentoso: se descubre que el cuerpo yacente no es el de Silverio. Gran confusión y uno de los alcaldes repite su pregunta cada vez más alterado: “¿De quién es, pues, este cadáver?”, y el capitán que debía dirigir la ceremonia de ahorcamiento, pierde la paciencia y se encrespa: “No siendo él..., ¿qué importa de quién sea?”.

El cierre de la metáfora trágica es cabal, exacto y posee una trascendencia con profundas implicancias simbólico-sociales. Silverio, la imagen mística de Silverio, ha escapado de su cuerpo martirizado y, en adelante, vivirá por siempre en el corazón y la fe del pueblo; porque el pueblo no puede morir nunca.

.Conclusión y *mea culpa*

Pasión y muerte de Silverio Leguizamón es, sin la menor duda, uno de los aportes fundamentales hechos a la escena nativa en lo que va del siglo. Pondría a su nivel –sobre las diferencias que parecen separarlas tengo en cuenta para ello las esencias que las intercomunican y califican- a *Barranca abajo*, la otra tragedia memorable, ésta de los campos rioplatenses, del oriental Florencio Sánchez, que se estrenó en 1905. En ambas se plantean problemas de la tierra arrebatada malamente, y los proceder diversos que dejan a los seres igualmente sin raíces o con ellas al aire, y se recogen las reacciones ante los atropellos que llevarán a la muerte tanto al Silverio de Canal Feijóo cuanto al acosado don Zoilo de Sánchez. A mi juicio se trata de los dos testimonios dramáticos más significativos de una creación propia con características regionales auténticas y por ello definitorias e identificantes.

Bernardo Canal Feijóo estaba entusiasmado por la posibilidad de asistir a una remozada versión de su obra. Doy fe de ello. El espectáculo debió llegar a escena a mediados del año pasado, pero las cosas se fueron complicando –“como herencia de brasilero”, diría el recordado viejo Zoilo con amargura- y el autor no pudo esperar. El desencuentro nos duele mucho a todos, pues queríamos expresarle nuestro reconocimiento y rendirle el homenaje tan postergado que se merecía. De nada habrán de servir ya los golpes de pecho por la forzada demora. Claro que seguiremos sintiéndolo a nuestro lado y no lo olvidaremos. De cualquier manera: ¡perdónenos por la *fallada*, querido don Bernardo!

2. *Los casos de Juan*, fiesta popular de la picardía campesina criolla

El pueblo, con fino instinto,
le llama a su especie “caso”,
y ha de explicarse mejor
por sí mismo que explicándolo.

Dramatizar esas fábulas
es llevarlas a su efecto;
quien logre hacerlo felizmente
logrará el teatro del pueblo.

Los casos de Juan
Prólogo de Bernardo Canal Feijóo

.La picardía norteña

Tal vez alguien, despistado por el hondo cavilar socio-filosófico de Bernardo Canal Feijóo, se sorprenda ante la fiesta dramática popular de la picardía campesina criolla que constituye *Los casos de Juan*, de este autor. ¿Cómo acercar y unir las desazones y la sabiduría de Canal Feijóo, con los animales de la mitología selvática santiagueña, que protagonizan e intervienen en los distintos casos? El aludido tendrá presente, sin duda, y de ahí la confusión, las obras fundamentales del maestro, su capacidad razonadora, su penetración humana, y su talento para el manejo cabal y armonioso de los elementos de que disponía para elaborar sus trabajos. Pensará, es posible, en el volumen monumental –por páginas e ideas– de *Constitución y Revolución*, dedicado a Juan Bautista Alberdi; tomará en cuenta los ensayos *De la estructura mediterránea argentina* y *Teoría de la ciudad argentina*; el calar profundo de *Fundaciones y frustraciones en la historia argentina* y *En torno al problema de la cultura argentina*; por fin, los conceptos acuciantes que recogió en prieta gavilla sustantiva en *Confinés de Occidente* y lleva como subtítulo alertante *Notas para una sociología de la cultura americana*.

El posible sorprendido al que hago referencia olvida, seguramente, que Bernardo Canal Feijóo fue siempre un poeta con bien nutridas raíces populares y nunca lo negó, aún al ocupar los cargos más honrosos –decano de la Universidad de La Plata, presidente de la Academia Argentina de Letras–, ni al desarrollar las más altas o intrincadas proposiciones.

No puede pasarse por alto, ni desconocerse, que el primer libro que publicó Bernardo Canal Feijóo, en 1924, fue *Penúltimo poema del fútbol* y la pasión por la savia popular le hizo concurrir durante varios años, a la fiesta que se realizaba en Sumamao, población del centro de su natal y tan amada Santiago del Estero.

Tras las repetidas experiencias vividas en Sumamao, escribió *La expresión popular dramática* que, en 1943, editó la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Tucumán. Se trata de un estudio atento y minucioso, colmado de información y juicios, e ilustrado con apuntes tomados en directo por el autor con suma destreza. Con ello daba testimonio de lo que consideró como “la única fiesta popular argentina con ciertas estructuras de espectáculo dramático”. Llegaba a preguntarse si con tal fiesta no estaría, “acaso, potencialmente inscripta el acta del nacimiento de la tragedia americana”. La tragedia americana en cuanto al accionar en nuestro suelo de los aborígenes, antes de la llegada del conquistador y el colonizador hispano. Al respecto, en el continente se disponía ya del *Rabinal Achí* (o *El varón de Rabinal*); guatemalteco, y de varios códigos, demasiado retocados, por cierto, del “Ollantay”, peruano.

Cabe imaginar que, ante la fiesta que comenzaba por la mañana del 26 de diciembre de cada año (y concluía al caer la noche de ese mismo día), habrá pasado por la mente ansiosa de Canal Feijóo mientras, ubicado en un espacio “surcado de un barrancoso cauce de arboleadas ribereñas del hoy brazo muerto del veleidoso Río Dulce”, presenciaba emocionado el representar de los participantes (todo el pueblo y sus aledaños) quienes, según lo indicaba, por

momentos daban la sensación de moverse en la nebulosa de un sueño, al trasladar una ceremonia campesina lugareña –originada en cultos agrarios paganos- a rituales que se ofrecían a un San Esteban de la religión católica.

.La inquietud dramática

Sabiendo lo que interesaba y registraba Bernardo Canal Feijóo de la fiesta de Sumamao, pueden comprenderse mejor sus búsquedas, teóricas y prácticas, orientadas hacia las concreciones de una dramática propia.

Conocedor exhaustivo del pensamiento y la obra alberdianos, descubrió lo que llamó “ua teoría teatral argentina”, conformada y expuesta con los comentarios, subrayados y reflexiones que, sobre la materia, había extraído de lo mucho escrito, en los campos más diversos, por el autor de *Las bases*. Autor al que admiró como constitucionalista y como dramaturgo. En esto último, al tener presentes las dos partes de *La Revolución de Mayo*, drama proyectado en cuatro y, muy en particular, por el acto insólito de *El Gigante Amapolas* que, como factura escénica, se adelantaba más de un siglo a tramos muy recientes de la dramaturgia moderna universal.

Confrontando las definiciones y los párrafos seleccionados de Alberdi, con las ideas de Canal Feijóo, quedan bien en claro las coincidencias esenciales y formales que los identificaban. Alberdi afirma que “el teatro es el único lugar en donde el arte vive entre nosotros”. Señala –como develando las razones de su *Gigante Amapolas*, que “el ridículo reboza por todas partes de las sociedad americana (, por ello) el arte que más conviene a nuestra posición es el elemento cómico”.

Canal Feijóo, por su parte, produjo una serie de ensayos para indagar en las características posibles de un teatro auténtico, y no en lo referido simplemente a la dramática nacional. Sucede en *Tragedia y tragedia americana* y, en *Por un teatro auténtico*, advierte que “el gran teatro no le viene dado a ningún pueblo por dones prometeicos: le sale de las entrañas o no le vale de mucho”. Desde este cavar hondo y tenaz se explican los desafíos que significan, y el autor acepta sin titubeos, con *Pasión y muerte de Silverio Leguizamón* y *Tungasuka*, tragedias americanas que llegan a escena y fueron ubicadas. Siguiendo por dicho cauce se encuentran *Coronado de gloria o La manta de Victoria Romero*, texto dramático en el que se aborda el asesinato de Urquiza y, a pesar de considerarlo el autor como “el hecho más importante de la historia civil política y argentina”, permanece sin estrenar e inédita.

Ahora bien, si el imaginado sorprendido podía aceptar sin vacilaciones los tres dramas nombrados, es posible que, a esta altura, haya considerado, también, la importancia de *Los casos de Juan*, aunque la obra pertenezca a otra especie igualmente seria, entrañable y trascendente.

He procurado demostrar, a grandes rasgos, que la visión y el pensamiento de Bernardo Canal Feijóo eran amplios. Por eso su identificación más plena con Alberdi y los buceos propios que, por “aguas profundas” –como le agradaba decir al maestro-, fueron aportando encuentros y definiciones. Sirvan como

ejemplos, *Ensayos sobre la expresión popular argentina*, *Ensayos sobre la expresión popular artística en Santiago del Estero* y *La leyenda anónima argentina*; los volúmenes dedicados a *Mitos perdidos* y *Burla, credo y culpa*. Hay más títulos para citar, pero deseo cerrar la enumeración fragmentada con el primer libro que Bernardo Canal Feijóo dedicara especialmente a *Los casos de Juan*.

Antes de ocuparme de él, adelanto que no voy a entrar en más detalles sobre la obra y personalidad de Bernardo Canal Feijóo, pues desbordaría los límites naturales de esta nota, y porque en el n° 12, año 4, de *Teatro* (del 12 de junio de 1983), se entregó un material muy completo a raíz del montaje, en la sala Martín Coronado del Teatro Municipal General San Martín, de *Pasión y muerte de Silverio Leguizamón*, dirigida por José María Paolantonio.

.La obra

En 1943, Bernardo Canal Feijóo publicó un libro que se llama, precisamente, *Los casos de Juan*. Había nacido de su andar y trajinar por las tierras del noroeste argentino, hurgando en cancioneros, participando en danzas regionales y recogiendo *casos* directamente de boca de los pobladores. El mismo Canal Feijóo ha anotado que quien consigna transcribir los hechos, haciéndolos vivir fielmente, “logrará el teatro del pueblo”.

En el libro, el autor recorre y analiza la literatura del llamado “ciclo del zorro” y, como era inevitable, cita a menudo a Esopo, a Fedro, a Samaniego, a la par, dado que ése era el verdadero motivo de la tarea emprendida, incluye doce casos de los muchos que tiene registrados. Aclara que la versión que presenta al lector no es una transcripción literal de los casos que enristra el narrador del pueblo. Es un arreglo literario lo más próximo y fiel al espíritu del relato popular. Josefina Pons que comentara el volumen en su oportunidad, lo encomia por todo lo que capta, conjuga y proyecta, y señala que “los hombres de Santiago del Estero, lenguaraces de una tradición sin fin, le han ofrecido relatos que él se destina a perpetuar”. En este primer tramo se está en el campo de la antropología, la investigación folklórica y en la especulación específicamente literaria.

En 1961, apareció un nuevo volumen titulado *Los casos de Juan*, sin los acoplamientos conceptuales del libro anterior, pero con los casos dramatizados en su totalidad y articulados escénicamente, teniendo como protagonista a Juancito el Zorro –en representación de la astucia y la picardía campesina criolla– y a su tío, el Tigre, encarnando la fuerza. Ambos actúan en ámbitos de la selva santiagueña con la participación, para el enfrentamiento, el contraste y la moraleja fabuleros, de animales como el avestruz, la comadreja, el quirquincho, la iguana, la chuña y tantos otros.

Este texto, compuesto de prólogo, tres jornadas divididas en dieciocho casos y epílogo, proviene del espectáculo que teniendo como base el volumen anterior, Canal Feijóo había armado para el Teatro Popular Independiente Fray Mocho que, a comienzos de 1954, habría de salir de gira por todo el interior del país y parte de Chile. Propósitos que se cumplieron de manera ejemplar, aún cuando

era la primera vez que un conjunto libre del teatro realizaba a lo largo de casi un año, una gira de tanta calidad artística y semejante envergadura.

Así fue cómo en una de las escalas iniciales, a poco de abandonar la Capital Federal –el 21 de enero de 1954–, el elenco de Fray Mocho presentó por primera vez al público *Los casos de Juan* en la única función que ofreció sobre un escenario natural y al aire libre, en la Estación Reynoso de la Provincia de Buenos Aires.

A partir de ese momento, el espectáculo de *Los casos de Juan* se repitió en cuarenta programas de la gira y luego fue presentado por el mismo grupo en la Capital Federal. Otros conjuntos fueron llevando, desde entonces al pintoresquismo burlesco de los casos por los escenarios argentinos y los de América y Europa.

El espectáculo ha sido ofrecido numerosas veces, como quedara dicho, pero después de las propuestas magistrales del Fray Mocho, me place destacar, de manera especial, una de las últimas versiones de que tengo noticias: la ofrecida a mediados de 1982 en Viedma, Río Negro, animada por el elenco del Centro Municipal de Cultura de esa ciudad, dirigido por Francisco Javier. En el comentario periodístico que el crítico Osvaldo Quiroga publicara en el diario *La Nación* de Buenos Aires, se celebra con entusiasmo la verdadera fiesta popular, que se iniciaba con empanadas y vino –para ir poniéndose a tono– y, tras el desfile de los casos, culminaba con un asado y un baile animado por orquesta típica. Ignoro si el autor pudo asistir a la representación; si lo hizo, se habrá sentido muy feliz al comprobar, una vez más, que su trabajo se convertía, como lo había pronosticado, en el teatro del pueblo.

Francisco Javier tendrá ahora otra vez a su cargo la puesta en escena y el conducir, a pura imaginación, los juegos constantes de astucia y picardía que propone *Los casos de Juan*. Lo hará en una de las salas del Teatro Municipal General San Martín capitalino, y no dudo que, ante el regocijo popular que alborotará el recinto, el tan recordado don Bernardo volvería a ponerse muy contento.

> capítulo XLIV.
dos juegos dramáticos ejemplares
de alberto de zavalía

(Comentarios realizados en el Semanario Teatral del Aire, en Radio Municipal al presentarse el espectáculo en el teatro Candilejas de la ciudad de Buenos Aires, interpretado por el elenco del Teatro de Buenos Aires, en mayo de 1963)

Ilustración: *Alberto de Zavalia*

El elenco del Teatro de Buenos Aires se ha presentado en el Candilejas con un espectáculo curioso y agradable. El primer programa lo integran dos piezas breves que el autor, Alberto de Zavalía, llama “comedias pastorales” con mucho acierto. Tanto *El lecho de hojas*, como *La cama de oro*, que tales son los títulos, juegan con un ámbito diverso (una se desarrolla en la Grecia mitológica y la otra en nuestra selva santiagueña), pero existen en ambas el mismo medio agreste y las une el denominador común de la joven pasión amorosa. Se trata de dos juegos sobre el amor, perfectamente ajustados al plano escénico.

Alberto de Zavalía se aleja de la forma y temática habituales de su teatro y nos sorprende de verdad, muy gratamente, por la desenvoltura con que maneja no ya un lenguaje simplemente literario, que pudiera convertirse en defecto, sino dramático por lo funcional. Las dos piezas se hallan escritas en un verso de buen ritmo sin excesivos forzamientos, y giran alrededor de tramas leves, casi ingenuas, pero en las que se hace gala de fresco humor y retozante picardía. Dioses un poco aburridos de su inmortalidad, a pesar de todo, y una joven pareja de pastores, Dafnis y Cipe, componen las peripecias de *El lecho de hojas*, y otro amor semejante, entre changos santiagueños esta vez, enhebra ágilmente las escenas de *La cama de oro*. Más completa desde el punto de vista teatral la primera, pero con vivo interés asimismo la segunda, ambas obras poseen gracia, frescura y una fina picardía hábilmente condimentada. Y si bien los textos no presentan grandes dificultades para su animación, sí esconden serios riesgos, que fueron felizmente salvados con una interpretación muy satisfactoria. En primer término cabe destacar los trabajos de Delia Garcés, brillante en la humana diosa Hera, y tierna y nostálgica en la paisana de nuestro campo porteño. Enrique Fava aparece muy seguro en un Zeus vanidoso donjuanesco de acertada estampa y se transforma con flexibilidad en el evocador campesino de la segunda pieza. Excelente, como ya nos tiene habituada la labor de Luis Medina Castro, en el enamorado Dafnis griego y apasionado y tímido changuito santiagueño. Además, en *La cama de oro* canta con buena voz y buen gusto una vidala. Muy atractiva y con rica sensibilidad, Selva Aleman, quien compone con Medina Castro las jóvenes parejas de las dos historias de amor. Jorge Petraglia condujo con mano diestra la puesta de ambas obras, confirmando una vez más su capital de director. Leal Rey creó un marco escénico muy eficaz para *El lecho de hojas*, en *La cama de oro* pensamos que existe una buena idea, para un desenvolvimiento fragmentado y por ello dificultoso, pero sin resolver del todo. De cualquier manera sus aportes, tanto en la escenografía como en el vestuario, resultan notables. Apropiados los fondos musicales de Leda Valladares y bien manejadas las luces de Eduardo Oderigo.

> capítulo XLV.
personalidad de carlos gorostiza.

- .El ser humano
- .Poeta y titiritero
- .El novelista
- .Hombre de teatro
- .El teatro nacional de la etapa
- .*El puente*
- .El ser humano responsable
- .La experimentación estructural
- .Tiempos de violencia y de miedo
- .El nuevo período

(Prólogo al volumen Páginas de Carlos Gorostiza, seleccionadas por el autor; editorial Celta, Buenos Aires, agosto 1984)

.El ser humano

Allá por el siglo V antes de Cristo, el griego Protágoras se quita de encima a los pesados dioses de los olimpos mitológicos que cargaba sobre la espalda y proclama que “el hombre es la medida de todas las cosas”. Lo hace desde su concreta y asumida condición humana.

Si el sofista tracio hubiese sido una hormiga –en la posibilidad de que a partir de Esopo, existieran hormigas filosofantes materialistas-, en el momento de la revelación habría aseverado que el metro en cuestión era un insecto de su especie.

Desde el momento del descubrimiento, el ser humano decide partir de sí mismo para intentar resolver, con medidas que le pertenecen e irá corrigiendo, las incógnitas del universo que integra de manera obligada y en el que participa no siempre de buena gana.

El teatro resulta un registro demostrativo y altamente valioso. A la galería bien nutrida de criaturas legendarias y fabulosas de Esquilo y Sófocles –“aún demasiado cerca de los dioses”, a juicio de Paul de Saint-Victor-, Eurípides incorpora figuras que padecen y se debaten en sus encarnaduras terrenales de pobres *efímeros* frente a divinidades eternas. El avance es socavante y revulsivo. Nuestro Bernardo Canal Feijóo indica que “la tragedia nace en el momento en que lo que es culto vuelve la espalda al altar y se dirige al mundo, cuando la advocación se convierte en contraposición; cuando no es ya dios sino la multitud humana el sujeto vocativo; cuando el resorte de la comunión no es la fe sino cierta emoción adecuadamente jugada”.

Con las heroínas más descollantes de Eurípides pueden entenderse mejor, sin desbordar los marcos de la tragedia como género, las corporizaciones posteriores –diversas y correspondientes a niveles tan variados- de Ricardo III, arquetipo clásico shakespeariano de lo monstruoso y lo perverso, y del moderno Willy Loman milleriano, prototipo y máscara de las desdichas triturantes de los tiempos modernos.

Desde hace veinticinco siglos por lo menos, el teatro indaga en el ser humano y se inquieta por la aventura peliaguda que se le exige vivir. El ensayista español José María de Quinto, afirma: “El arte nace del hombre y regresa nuevamente al hombre. -Completa: -Nada de lo humano le es indiferente; por el contrario, lo asume, potencia e integra en una categoría estética”.

Con el conocimiento de los autores y del medio artístico-social que ha conformado e incitado a cada uno de ellos, se penetra con exactitud mayor en las preocupaciones que los conmueven y las intenciones que los alientan. Esquilo no es igual a Eurípides, quien posee otra mentalidad; Molière nada tiene en común con Corneille (a no ser la época, que presentan desde concepciones distintas); Ibsen y Strindberg (grandes padres de la dramática moderna ambos) muestran diferencias que se explican en sus obras, o a la inversa. Las confrontaciones podrían ser numerosas dentro del repertorio universal más significativo.

En la geografía teatral que nos concierne y conjuga como país, considero que pertenecen a una misma familia autoral (sobre las particularidades por tiempos y estilos personales), Florencio Sánchez, Armando Discépolo y Roberto Arlt,

por ejemplo. Los tres facilitan documentos dramáticos (seres en acción) que atañen a un lugar que se amplía, a pesar de las posibles limitaciones regionales y trascienden por una fuerza medular que carece de vencimientos.

Mucho se ha discutido al respecto y sólo habré de repetir lo expresado por Jean-Louis Barrault: "La materia del teatro es el hombre; el fin social del teatro es el hombre".

El autor teatral no es una personalidad naturalmente embutida en una escafandra y encerrada en el aposento hermético y aséptico de una alta torre, lejos del *mundanal ruido*, al regusto del granadino Fray Luis. Hay quienes sin duda se embretan en tal armadura para escribir, se aíslan y defienden tenazmente lo que creen, en ocasiones con sinceridad y buena fe, que no deben mezclar su inspiración creadora con el contorno inmediato, a veces agobiante y desolador, del que procuran desentenderse. Hasta que se sienten tocados y, como sucede en el juego infantil de la *mancha* no les queda otro remedio que ocupar su lugar en la acción y sentirse protagonistas. En su justa medida.

Carlos Gorostiza, y nombro por fin a la individualidad que importa en la circunstancia, no es un escritor que desvía la mirada de lo que podría comprometerlo (consigo mismo, ante todo); tampoco escabulle el cuerpo a los acontecimientos. Desde los primeros escarceos se sitúa entre la gente, *su* gente, y expone los temores y anhelos que va descubriendo en ella. A pesar de los desastres y las atrocidades de todo orden que lo enardecen y crispan, Gorostiza mantiene su esperanza y brega por un mundo con justicia y libertad, en el que se pueda vivir en paz. Como el Protágoras de la historia, nuestro autor se ha sacado de encima pesadas cargas que buscan subyugarlo y condicionarlo y ha procurado (y sigue procurando) abordar los grandes y pequeños conflictos que sufre ese *agonista* que, desde los griegos, es la criatura desvalida que se encuentra en lucha sin descanso, y a muerte, por la vida.

Ahonda en la conciencia de los personajes (hombres y mujeres) y se propone ayudarlos sin forzamientos, a que decidan desde sí mismos y ante los prójimos con responsabilidad. No se demora con evasiones intelectualistas que, puede ocurrir, respondan a los designios de dioses tentadores de ciertos Olimpos contemporáneos.

El curriculum que Gorostiza coloca al frente de sus páginas y data de 1977, empieza con "nací", y luego de conjugar en militante primera persona del singular del pretérito indefinido una caterva de verbos raigales e inevitables para la existencia y subsistencia del ser humano, cierra la certificación con "y ahora espero". Sólo el que cree profundamente es capaz de esperar; de lo contrario baja los brazos, se entrega y sucumbe. Gorostiza no aguarda además, sentado plácidamente a la puerta de su casa para ver pasar ante él, como simple espectador "el carnaval del mundo" de la popular estrofa tanguera, pues sigue participando, activamente, en plena madurez de su vida y de su talento creador.

.Poeta y titiritero

Carlos Gorostiza nace y crece en una barriada típica de Buenos Aires. El barrio de la infancia y de la adolescencia alienta su poesía y, en cuanto se le da la oportunidad, irrumpe con fuerza en su dramática y en su narrativa.

Desde pequeño colabora en el mantenimiento del hogar modesto, con estrecheces por la ausencia del padre, y quedan fijados en él las carencias y el desamparo. Confía, con recato, que tuvo “una infancia casi sin juegos, triste y solitaria; una infancia al acecho de libros y de la palabra” que acompañaran su infortunio.

El Palermo de su nacimiento, enclavado en la arbolada parte norte de la ciudad, permanece intacto en su corazón y en su mente a lo largo de los años. Empieza a compartir la soledad, a poblarla de amigos y aventuras infantiles, y luego de sueños mozos, mientras las desazones más íntimas se van transmutando en poesía.

En un reportaje de 1956 recuerda “la recalada diaria en la lechería La Portaña” de la zona y rememora nostálgico la barra de muchachos que alborotaba la esquina de Laprida y Santa Fe. En otra nota más reciente, de 1981, ayuda a recomponer la imagen de aquel tiempo: “A los ocho años me había hecho amigo del diariero de la esquina y él me dejaba leer lo que quisiera”. Señala que a los doce años empieza a escribir “cosas muy tristes. -Reitera: -Mi niñez fue muy triste o muy dolida. Escribir tal vez era una forma de encontrar salidas”.

Tiene dieciocho años cuando llega por primera vez a un escenario. Cumple la experiencia como actor, en festivales teatrales que se realizan en apoyo y a beneficio de la República española en guerra cruenta por entonces, contra el franquismo. Entre el fervor de la lucha por la libertad y la dignidad del ser humano, Gorostiza hilvana poemas y publica algunos en las revistas literarias de la época. En *Laurel poesía* (año 1, n° 2, noviembre de 1944), que dirigen dos sensibles poetas – María Luisa Rubertino y José Rodríguez Itoiz- se dedica una columna a la rama joven y, bajo el rubro “Antología de nuevos poetas argentinos” figuran dos trabajos de Gorostiza, *El buzo* y *Mi gente* escritos uno en 1941 y el otro en 1942. Ambos se incluyen en la presente selección con otros dos – *Destino*, de 1940 y *El cruce* de 1942-, pero estimo que el nombrado en segundo término pone en evidencia la necesidad entrañable de sentirse cerca de *su* gente y amarla porque:

...mientras voy amando voy sintiendo
que se cubre de amor lo que yo quiero.

Versos sencillos, sin imágenes casi, pero conmovidos por la emoción del autor al reconocerse poeta y sentirse con la capacidad para darse:

Yo amo a mi gente porque puedo amar,
porque yo puedo amar amo a mi gente.
Yo tengo el corazón en mi lugar,
macizo, vertical, rojo, de frente.

Por la facultad venturosa de entregarse que posee, y de amar a *su* gente, Gorostiza crea, con un grupo de amigos igualmente ilusionados, un retablo de títeres. Muñecos que al decir de Javier Villafañe, nuestro maestro mayor en titiritería, habitan un “maravilloso y complicado mundo, tan antiguo como la misma humanidad, (y) viven y sonríen por encima del tiempo”. Se llama La estrella grande y los integrantes seguidores fieles del Maese Pedro cervantino,

deambulan ofreciendo funciones gratuitas por hospitales y escuelas de campaña. Para este tablador de birlirbriroque, Gorostiza escribe las tres primeras obras titiritescas: *La vaquita triste*, *El quijotillo* y *Platero en titirilandia*.

Con el retablo a cuestas Gorostiza ingresa en 1942, a La Máscara, elenco que tres años antes, se había incorporado al movimiento de teatros independientes. En la tercera entrega de los cuadernillos *Lilulí* (1943), aparecen agrupados bajo el título de *La clave encantada* los tres textos infantiles. En una edición posterior (la de 1958), el autor agrega otras dos pécitas de la misma especie: *Mambrundia y Gasparindioa* y *La muerte de Platero*.

Lo de *Lilulí* se origina en los simbolismos generosos y esperanzados de la obra dramática de igual nombre, del humanista francés Romain Rolland. En la solapa de la primera edición de *La clave encantada* se advierte que en dichas publicaciones se nuclea “a jóvenes argentinos de pareja inquietud y ruta decidida, (que llegan) con la voz inédita ardida en plenitud de fe, para sumarla al coro inaugural de los nuevos tiempos (...) para que la posibilidad del ala lleve hasta el más alto vértice la presencia del hombre y su destino”.

Es un mensaje con resonancias prometeicas que se coloca al amparo de la creación idealista del admirado autor de *Juan Cristóbal*. Se está transitando la etapa de los grandes sueños redentores y de las heroicidades con fuertes cargas románticas para hacerlos realidad. En el deseo de comunicarse con la gente menuda, Gorostiza escribe también cuentos ejemplificantes que poseen el lirismo de una sinfonía tonta disneyliana. “*l club de los pajaritos* es una muestra de dicha creación.

.El novelista

No es tarea fácil seguir supuestas líneas mayores como si formaran riachos independientes y aislados, cuando en realidad se cruzan los cursos de agua y hasta, por momentos, se mezclan y confunden los caudales. Valga el intento sin embargo, para lograr la aproximación que procuro. No existen en forma separada el Gorostiza poeta y titiritero, el Gorostiza novelista y por fin (pues hacia allí me dirijo), el Gorostiza hombre de teatro y primordialmente, dramaturgo.

Carlos Gorostiza ha publicado dos novelas en los últimos siete años: *Los cuartos oscuros*, en 1976, y *Cuerpos presentes*, en 1981. Las incitaciones le llegan desde muy lejos. Recordando los primeros intentos literarios indica que “escribía poemas y cuentos” y da noticia de que hasta empezó una novela. Lo curioso es que aquella primera novela iba a llamarse *Esta gente mía*. Curioso porque deja así registrada la preocupación que siente por *su* gente, a la que habrá de dedicar entretanto, el cálido poema que menciono en el capítulo anterior.

Según sus propias informaciones, la inquietud se presenta en 1940 y el protagonista, Valentín, como cargoso personaje pirandelliano que desea vivir, persigue al autor durante más de tres décadas, hasta que consigue mostrarse y expresarse, aunque la narración lleve por título *Los cuartos oscuros*.

Gorostiza señala que el Valentín de su novela ha sufrido el paso del tiempo sin perder la intencionalidad del núcleo generador. “Valentín era mi hombre del

Buenos Aires de entonces, -previene. Añade como clave: -En aquella época no se volvía loco. Hoy mi Valentín se vuelve loco. -Aclara: -Es decir, cambia, no es el mismo -y amplía el razonamiento: -Mi visión del hombre de esos años era, por supuesto, muy distinta a la de hoy”.

Los cuartos oscuros posee un fondo histórico que abarca las tres décadas más recientes del desarrollo político-social argentino. Valentín actúa en un doble primer plano: como relator y, al mismo tiempo, como protagonista de la narración. Se asiste al encadenamiento de hechos que se suceden en el ámbito enrarecido y confuso que vive el personaje, con perturbaciones que parten de la infancia y culminan en el desencuentro sentimental que desquicia su mente por completo. La historia comienza prácticamente hacia 1955, con la revuelta contra el presidente Juan Domingo Perón, mientras los aviones bombardean Plaza de Mayo y, tras pasar por las alternativas de conflictos políticos posteriores –Revolución Libertadora, gobierno de Arturo Frondizi, golpe militar del general Onganía, etcétera-, concluye entre las señales de la nebulosa en la que se agita Valentín.

En el último tramo del libro se unifican la primera y tercera persona del tiempo presente del singular (hasta en una misma frase) y, como tomando distancia y refiriéndose a quienes llegan para llevárselo, el hombre acosado cierra el relato con una frase angustiada que marca su soledad y su aislamiento: “Ellos no entienden de estas cosas”.

Los cuartos oscuros desenvuelve una trama manejada con soltura, mediante planos esquemáticos que se alternan y, al contraponerse, facilitan la imagen total. El propio Gorostiza confiesa ser lector atento de la narrativa europea moderna –la de Aldous Huxley de *Contrapunto* por ejemplo- y, de manera aún más apasionada si cabe, de la novelística de avanzada (por estructuras y conceptualidad) de John Dos Passos y William Faulkner, entre otros escritores norteamericanos de la etapa.

En *Los cuartos oscuros* el autor se resuelve por una técnica (novelística para el caso) que dos años después habrá de replantearse ya como dramaturgo, para el desarrollo escénico de *Los hermanos queridos*. Pues a pesar de las diferencias de ambas realizaciones por pertenecer a géneros distintos se descubre en ellas como constantes esenciales, la superación del juego exterior de los personajes y de la simple confrontación de escenas, para rescatar las motivaciones que importan sobremanera y podrían quedar ocultas.

Al remontarse a la infancia que tenía olvidada, Valentín redescubre las horas pasadas en la esquina de su barrio –barrio de Palermo por cierto-, y se encuentra con la lejana barra de muchachos compuesta por El Rulo, El Correntino, Confite, otro cuyo apodo se le escapa de la memoria, y él mismo. El autor penetra en los entresijos del protagonista y lo muestra creciendo y actuando en reacción al medio, pues no llega a entender nunca el mundo que habita y, menos aún cuál es su puesto dentro del espacio al que se siente asignado. “Resulta –cavila- que siempre cantaba cuando no debía cantar o no cantaba cuando debía estar cantando”. Pujol, otro personaje, le alerta: “No se trata de cantar o no cantar, se trata de saber por qué se canta o por qué no se canta”. Pero Valentín, antihéroe

nato de un tiempo que lo desubica y desconcierta, sólo es capaz de escapar de sí mismo y lo hace por la tangente de la locura.

En *Cuerpos presentes* Gorostiza sigue valiéndose de seres que desarrollan un discurso indagante y crítico en ajustado montaje, con formulaciones modernas y atrayentes. Las estampas equivalen a *raccontos* esclarecedores. Los aportes principales los realizan Alicia, Hugo y Alfonso que son los hijos de Homero – figura a la que se arma como un rompecabezas a lo largo de la lectura-, quienes abren el relato al encontrarse muy conmocionados por el suicidio del padre. En realidad se asiste al contrapunto permanente entre el tal Homero y sus tres hijos. Como trasfondo se filtra un contorno político-social que va marcando las alteraciones que se producen en el país durante algo más de cuatro décadas.

Las primeras imágenes retrotraen hasta el golpe militar del 6 de septiembre de 1930 y, a través de breves glosas independientes, se recorren sucesos diversos: la muerte de Hipólito Yrigoyen, el velatorio de los restos de Carlos Gardel, el cortejo que rinde homenaje al líder socialista Mario Bravo, el entierro del boxeador *Mono* Gatica y, como final el fallecimiento en 1974 del caudillo justicialista Juan Domingo Perón. A éste se lo nombra como el último gran padre muerto, dentro de un proceso político que –se especula- bien pudo gestarse en la vieja casona de la calle Sarmiento en la que casi cuarenta años atrás había muerto Yrigoyen.

Los sucesos históricos coinciden con trechos de la vida y los momentos finales (el suicidio) de Homero. Los hijos se han reunido para decidir sobre la herencia que les corresponde. Desde ellos como personajes y expositores, y mezclándose la primera y la tercera persona del singular en las narraciones (como lo hiciera Valentín en la novela anterior), se ahonda en las distintas individualidades igualmente problematizadas. Hasta que uno de ellos decide: “Yo voy a aceptar en herencia lo que entiendo debo aceptar. Lo demás ...lo que murió está muerto y hay que enterrarlo”. La referencia se dirige a lo privado y familiar, pero el subtexto alberga connotaciones que aluden a un ciclo de la política nacional que no ha concluido. El propio autor encamina al respecto en la contratapa del libro, cuando habla de “la dificultad argentina para iniciar de una vez por todas una vida adulta y sin *cuerpos presentes*”, de “la imposibilidad de olvidar nuestros mitos y crear un presente sin dolientes cuerpos rezagados”.

Gorostiza denuncia en su novelística con alarma, los altibajos y retrocesos en ocasiones trágicos, de una Argentina cuyo pasado más reciente le duele y lo enardece, y no silencia sus recelos ante un futuro inmediato –con posibles *cuerpos rezagado*” condicionantes- que mucho le preocupa.

.Hombre de teatro

Carlos Gorostiza trasciende fundamentalmente –sin subestimaciones ni desmedros por sus otras dedicaciones- como hombre de teatro, de nuestro teatro. Interesa y mucho, lo que ha quedado reseñado en los capítulos anteriores, y habría que añadir aún, las entregas que realiza a la televisión local con ciclos (*Los otros*) y programas unitarios (*Toda una historia*) que merecen los premios Martín

Fierro de los años 1962 y 1963 en sus respectivas categorías. En 1966 obtiene con *Los viejos*, el Primer Premio en el concurso de obras para televisión organizado por el Fondo Nacional de las Artes.

Si bien ingresa a La Máscara como titiritero, Gorostiza retoma allí la actividad actoral. Para ese elenco escribe luego la primera obra dramática (*El puente*) que habrá de iniciarlo en la dirección escénica.

Con el correr del tiempo, a las tareas de autor y director (ha abandonado las de intérprete) agrega las de profesor de materias específicas (Arte escénico, Teoría y práctica del autor, Análisis de texto, etcétera) que dicta en la Escuela Nacional de Arte Dramático y en numerosos cursos que ofrece con carácter oficial o privado. Interviene de manera preponderante en la organización y conducción de conjuntos escénicos memorables, como el Grupo del Sur (en el Teatro San Telmo) y el Grupo de Trabajo (en el Teatro Lasalle), entre otros. Es uno de los animadores más entusiastas y calificados de Teatro Abierto, que se presenta en 1981 en el Teatro del Picadero, y significa un nuevo punto de partida para la escena nacional más inquieta y cuestionante de estos días.

Gorostiza pone en escena la mayoría de sus textos dramáticos y es considerado uno de los directores más sólidos y sobresalientes de las obras de nuestros autores de las promociones recientes, así como del repertorio universal de las distintas épocas. Cumple asimismo, una labor intensa y fructífera en el exterior del país, de la que es forzoso destacar que, con la excelente y recordada actriz argentina Juana Sujo, crea Los Caobos, el primer teatro estable de Caracas, Venezuela. Participa como profesor en la Escuela Nacional de Arte Escénico de aquella ciudad y, especialmente invitado, dicta clases y conferencias en universidades estadounidenses. En una de ellas la de Indiana, dirige la versión en inglés de su obra *Los prójimos*.

México es otro de los países de América en donde se tiene su labor en muy alta estima, tanto en su condición de autor prestigioso como por su carácter de director con aguzado sentido moderno.

.El teatro nacional de la etapa

A fines de 1930 se funda el Teatro del Pueblo con la dirección de Leónidas Barletta. Es el primer conjunto libre o independiente argentino. Posee naturales antecedentes –en nuestro país y sobre todo en el extranjero–, pero lo concreto y determinante es la reacción ante la mediocridad que presenta por entonces la escena nativa, subalternizada por una comercialización desafortunada y suicida. Para llegar a la crisis que se padece, colaboran –y seguirán haciéndolo durante bastante tiempo aún con total desaprensión– empresarios, autores e intérpretes, unidos por el empeño de explotar a un público al que se está maleducando. Se tiene la mira puesta en las recaudaciones de la boletería, que llegan a ser dominadoras. Siempre han existido empero, integrantes bien capacitados y responsables en los distintos campos del espectáculo teatral. Por eso y a pesar del bastardeo artístico que impera, conservan su cetro y su significación numerosos actores y actrices dignos de su profesionalidad,

y participan autores que bregan por una dramática popular de jerarquía.

Tanto es así que si bien en 1930 se produce –de manera ideal– un corte que se irá ensanchando y profundizando, y logra la separación drástica entre una actividad profesional malamente comercializada y los grupos independientes, hay creadores dentro del quehacer teatral cuestionado, que siguen aportando obras singulares por sus merecimientos.

Entre los más representativos deben ser nombrados Armando Discépolo, Samuel Eichelbaum y Pedro E. Pico. Francisco Defilippis Novoa no figura porque ha fallecido al finalizar dicho año en el que, como último testimonio de sus inquietudes y de su talento, ofreciera *He visto a Dios*.

El elenco que conduce Barletta se autodefine Teatro del Pueblo al servicio del arte y ostenta como bandera un pensamiento de Goethe: “Avanzar sin prisa y sin pausa, como la estrella”. Inicia las funciones de manera orgánica en 1931, al instalarse en el local abandonado de una antigua lechería, en pleno centro de la urbe (Corrientes al 400). Es el punto de partida del movimiento de teatros independientes que pronto desborda la ciudad, se expande en forma asombrosa por toda la República y aún salta fronteras e influye en la creación de núcleos artísticos en países hermanos de América.

Las denominaciones que los congregan resumen las consignas principales que proclaman la libertad y la independencia frente a los empresarios y el divismo, para practicar y ofrecer al público un teatro popular sustantivo y calificado. En el enfrentamiento principista se exageran los papeles y el movimiento mezcla injustamente, al profesional honesto con el mercenario escénico.

Al serenarse los ánimos se comprende mejor quiénes son en verdad los especuladores y los enemigos y, sin preconceptos vanos se descubre que los grandes artistas siempre han sido profesionales (de “profesar”, entregarse), y así seguía ocurriendo. Que en el gremio hubiese también mercachifles, era otra cuestión.

A imagen e incitación del Teatro del Pueblo, que avanza en su huella con firmeza, surgen otros muchos elencos parecidos. Sin embargo tres son los que cumplen sus programas con mayor organicidad, hasta convertirse en los más representativos de la primera etapa. Además del Teatro del Pueblo, que encabeza el movimiento por derecho propio y sin discusión, nombro al teatro Juan B. Justo y al teatro La Máscara.

En 1931, la cartelera del Teatro del Pueblo instalado en su cuchitril de la calle Corrientes, anuncia *El humillado* traslación casi directa de uno de los capítulos de *Los siete locos*, novela premiada de Roberto Arlt que gozaba de cierto renombre. Interesa el dato porque el citado Arlt había dedicado una de sus notas habituales en el matutino *El Mundo*, a comentar con mordacidad las pretensiones de Barletta y de su *teatro de arte*. Pero el autor asiste al espectáculo y queda deslumbrado al ver a varios de sus personajes novelísticos –a Erdosian entre ellos– moviéndose y hablando con vida propia sobre el tabladillo. El impacto que recibe es tal que de inmediato, se pone a escribir una obra para que sea animada por los artistas del Teatro del Pueblo. Así nace *300 millones*.

La pieza expone los instantes previos al suicidio de Sofía, una joven sirvienta, criatura maltratada que quedará rondando la mente de Arlt –para ser protagonista de un cuento o una novela, pues hasta entonces no había “pensado en teatro”– desde que, siendo cronista policial del diario *Crítica* tuvo que cubrir un suceso real semejante. El estreno se produce en 1932 y considero que ese momento –la incorporación decidida de Roberto Arlt al movimiento– marca el comienzo más exacto del período de la dramática nativa que llega hasta estos días.

En *300 millones* Arlt se desentiende del facilismo arbitrario y anacrónico. Con desenvoltura y desenfado sorprendentes para un creador bisoño en el género como lo es él, abre de par en par las posibilidades de nuestros escenarios para que los autores locales se atrean a desechar tipos y conflictos superficiales y remanidos hasta el hartazgo y lo acompañen en la tarea de renovación que requiere con urgencia el teatro nacional.

La primera etapa del movimiento de escenarios libres o independientes queda clausurada prácticamente en 1943, al ser desalojados de las salas municipales que ocupaban los tres conjuntos a los que me he referido. El Teatro del Pueblo sigue su accionar en un subsuelo, hasta que desaparece como grupo escénico; el Juan B. Justo procura sobrevivir con el entusiasmo y la entrega de Enrique Agilda, quien ha tenido a su cargo el elenco durante los últimos años, pero finalmente queda disuelto. La Máscara, por su parte, luego de una década de labor destacada al promediar 1949, se encuentra haciendo esfuerzos denodados para mantenerse en la lucha.

Es por entonces cuando se presenta *El puente* la primera obra de un joven integrante del elenco, Carlos Gorostiza y ante la novedad, conviene retroceder un poco en el tiempo para ubicar el suceso. Pues lo es sin la menor duda.

El 17 de noviembre de 1939, el Teatro La Máscara inaugura su modesta salita, un viejo local cedido por la Municipalidad, situado en la calle Moreno 1033. La agrupación es conducida por Ricardo Passano formado en el Montevideo de su nacimiento, en la Escuela Experimental de Arte Dramático que dirigían en dicha ciudad la trágica italiana Jacinta Pezzana y el uruguayo Atilio Zupparo.

Passano tiene cumplida una larga trayectoria en la escena profesional más espinada de ambas orillas del Plata –como actor y director–, y su trabajo más reciente había sido la dirección del otro elenco libre: el Teatro Proletario. Bajo su tutela, La Máscara aporta al movimiento una faceta que se expresa en los contenidos de las obras elegidas y en las concepciones modernas de las puestas en escena. En una de las paredes del interior de la salita puede leerse: “El teatro no es un templo, es un taller”. Años después se cambiará la consigna por una expresión intencionada, pero menos precisa: “Con los ideales de Romain Rolland” para finalmente, adoptarse como guía, una de las premisas de Rolland: “El teatro será pueblo o no será nada”.

El programa de la velada inicial lo componen dos piezas en un acto: *La emperatriz Ana Yanska*, de George Bernard Shaw y *Ensueño*, de Luis Ordaz. Son los comienzos de una labor artística que se cumple con rigor y el propósito de brindar al espectador un teatro popular sin bastardeos.

Se utiliza el mejor repertorio universal de las distintas épocas pero se alienta y apoya con entusiasmo a los autores locales, nuevos por lo común o escasamente conocidos como creadores dramáticos. Lo ejemplifican los estrenos de *La huida* de Pablo Palant; *Jugando a la guerra* de Luis Ordaz; *Desterrados* y *En algún lugar* de Ernesto L. Castro; *La muerte es hermosa y blanca* de Álvaro Yunque; *La noria* de Elías Castelnuovo.

Se ofrecen versiones notables de obras clásicas (*Volpone* de Ben Jonson; *El avaro* de Molière; *Macbeth* de Shakespeare, y de autores extranjeros modernos (*Despierta y canta* de Clifford Odets).

En 1943 se produce el desalojo, debido a que el edificio se halla en el trazado a seguir por la Avenida 9 de Julio. Al no disponer de un lugar fijo para su trabajo, el conjunto actúa en varios escenarios (con *El bosque petrificado* de Roberto Sherwood, en 1944; *Vive como quieras* de Kauffman y Hart, en 1945), hasta que en 1947 logra ubicarse en los altos de Maipú 28.

Max Wester que ha conducido el grupo en *El momento de tu vida* de William Saroyan, lleva ahora al tan limitado tinglado nada menos que *Peer Gynt* la obra más ambiciosa y difícil de resolver de Ibsen, todo un desafío. Se obtiene un espectáculo admirable. Al año siguiente (1948) Fulvio Tulluy dirige *Crimen y castigo* según la novela de Dostoevski. En esa misma temporada se monta *Antígona* bajo el cuidado de Adolfo Celi.

Llevado por el cauce que sigue La Máscara con tanto fervor me encuentro fatalmente con la obra apenas nombrada (*El puente*), que habrá de ponerme otra vez en contacto directo con el autor que motiva este trabajo.

.El puente

Carlos Gorostiza ingresa a La Máscara en 1942 con su tabladillo de titiritero a cuestras y en ese ámbito siente revivir las inquietudes actorales. Ha intervenido como intérprete en varias obras (*Crimen y castigo*, entre ellas) cuando el director Celi le encomienda el Creonte de *Antígona* de Sófocles. Gorostiza se esfuerza durante un mes para darle encarnadura al personaje hasta que decide renunciar a él pues –lo manifiesta– no se siente capaz de repetir los mismos parlamentos durante todas las funciones. Razones idénticas que en su oportunidad, decidieran al joven Armando Discépolo a dejar de lado sus pretensiones de actor y dedicarse por entero a la autoría y a la dirección.

Al abandonar las aspiraciones actorales, los compañeros instan y cargosean a Gorostiza para que les escriba una pieza teatral. La propuesta no debe resultarles demasiado extraña. ¿Acaso no es poeta, no se encuentra haciendo los primeros intentos como narrador y, en un campo más cercano, no ha creado varios textos para su tabladillo de títeres? Es posible que la idea haya estado madurando en su mente y por ello, se pone a la tarea con gran entusiasmo. Así surge *El puente*.

Al llegar el libro a escena, a La Máscara le cabe un doble mérito: presentar a un nuevo autor nacional bien capacitado y ser el vehículo del suceso que se produce y señala (se sabe más adelante) la iniciación del segundo período que con características excepcionales, habrá de cumplir el movimiento de teatros independientes.

¿Por qué *El puente* goza de tal atracción y se asigna al estreno tanta importancia? Simplemente –pues a posteriori todo puede parecer simple y fácil de explicar– porque el autor plantea y desarrolla situaciones que nos son propias y creíbles, a través de seres cotidianos que utilizan un lenguaje directo y jugoso.

Se enmarcan las estampas en dos espacios que se contraponen en alguna medida, pero también se correlacionan con precisión: el interior de un hogar pequeño burgués y la calle con su barra de muchachos. Los simbolismos son fácilmente comprensibles y reflejan los antagonismos que responden a esquemas de valor económico-social y persiguen un indudable sentido crítico. Como en *Babilonia* de Armando Discépolo –con la que coincide en las esencias–, *El puente* muestra en cortes bien articulados, a *los de arriba* –la familia del ingeniero– y *los de abajo* –la madre de Andresito–. Entre los dos sectores contrapuestos se desliza y participa la barra callejera tan cara al autor.

La acción de la obra transcurre “en Buenos Aires alrededor de 1947”, y esto merece ser recordado. Se están realizando experiencias políticas que persiguen el entendimiento de clases sociales que, desde el fondo de la historia, aparecen en pugna y enfrentadas. Se busca un reencuentro, una concertación que –se advierte luego– no llegan a producirse, pero el intento sirve para mezclar planos sin que se consigan soluciones verdaderas y permanentes.

Por eso uno de los personajes (el Padre) trata de exponer, con su ideología progresista pequeñoburguesa, los interrogantes que le plantea una situación que no alcanza a comprender: “Antes las clases sociales eran dos. Aquí estaban los de arriba y aquí estaban los de abajo. Ahora no. Ahora todo está entreverado. Ahora hay una escalera. Eso es. Una escalera. Cada uno tiene un escalón. Unos están abajo del todo y otros arriba, pero hay un montón de escalones llenos de gente. Y todos luchan por subir y por no bajar, ¿comprende? Entonces no hay tiempo para otra cosa. El de abajo hace cosquillas al de arriba, y el de arriba le tira patadas al de abajo. ¿Se da cuenta? De vez en cuando alguno se escurre y sube; y otro pega un resbalón y cae. Pero ésas son excepciones”.

El personaje reconoce que a pesar de todo, siguen existiendo dos clases sociales fundamentales y en lucha, aunque entre ellas se extiende una escalera que no cambia las cosas. Éste puede ser el enfoque de crítica social que se plantea en la obra, pero existe otro aspecto que es necesario no pasar por alto. En el desenlace de la trama, al conducirse los cuerpos del ingeniero y del obrero a sitios cambiados, el autor subraya la sí “perfecta igualdad” que alcanza el ser humano ante la muerte.

El puente sube al precario escenario de La Máscara con la dirección conjunta del autor y de Pedro Doril, otro de los componentes del elenco, quien asimismo, anima el personaje del Padre. El espectáculo –lo reitero– se convierte en suceso y hace que el movimiento, detenido por las causas apuntadas vuelva a tomar fuerza y eche a andar.

Otra circunstancia viene a aumentar la expectativa.

En forma paralela a las funciones de La Máscara, un elenco profesional que encabeza la actriz Néhida Quiroga y conduce Armando Discépolo, lleva también el texto a escena. El nombre de la pieza llega a contener así una alegoría con

doble alcance. Además del “puente” que al derrumbarse en la ficción une y angustia por igual a dos núcleos humanos distintos y bien determinados, por primera vez se consigue tender un “puente” efectivo entre la escena libre y la escena profesional con inquietudes. Es el acercamiento y la comunicación de elementos hasta entonces enfrentados y que, al conjugarse con el tiempo, habrán de facilitar una salida natural a los integrantes del movimiento (con todos los riesgos que deben afrontarse) y lograrán la renovación que requería con urgencia nuestro teatro, ya como expresión nacional totalizadora.

A partir de *El puente* Gorostiza continúa estrenando con regularidad. Al año siguiente se conoce *El fabricante de piolín*, y a este título se van agregando *El caso del hombre de la valija negra* (1951), *El juicio*, *Marta Ferrari* y *El último perro*, adaptación escénica de la novela homónima de Guillermo House (los tres de 1954). *El reloj de Baltasar* (1955) cierra el primer periodo de la dramática de Gorostiza.

Sólo una de las tres obras originales nombradas sube a un escenario independiente: *El caso del hombre de la valija negra*, que se presenta en La Máscara con la dirección del autor. Es un brochazo dramático con figuras apenas esbozadas. El misterioso protagonista interesado en el acopio de datos que le permitan profundizar en “el sentimiento de la muerte en el hombre” –capítulo último del libro de investigación sobre el tema que está escribiendo– muere, de manera casual, en manos del individuo al que quería indagar, pues consideraba que poseía las características del criminal nato.

El resto de esa producción es llevado a escena por compañías profesionales de indudable jerarquía. Lo remarco porque en los juicios no me refiero a las interpretaciones que se ofrecen, sino directamente a los libros. En ellos se observan titubeos estructurales y se echa de menos la originalidad y la frescura de las que el autor hacía gala en *El puente*. Molestan los recursos y los forzamientos típicos del teatro convencional, aunque sean con otras intenciones, tanto en *El fabricante de piolín* como en *Marta Ferrari*. En la primera se notan demasiado las presiones y se escuchan los ecos de la política imperante de la etapa, que propicia la integración desde arriba, de los estratos sociales en pugna. El Padre de *El puente* mostraba ya su extrañeza ante lo que ahora queda en descubierto y obliga a un doble final: del suicidio negativo del personaje se pasa a la moralina positiva pero ingenua y falsa.

Marta Ferrari escrita especialmente para una actriz con vigoroso temperamento dramático (que no será su intérprete en definitiva), resulta un trabajo menor del autor, al que se adivina postergado en el intento de adecuarse sin recreaciones válidas, a una imagen superficial y estereotipada.

El juicio amaga una mayor preocupación temática, pero el desarrollo se cumple desde conceptos que han envejecido con mucho apuro por valerse de una tipología endeble y convencional. Es necesario destacar sin embargo, la utilización ágil y moderna del espacio escénico.

El reloj de Baltasar propone una idea novedosa que se frena y limita al no superar los manipuleos de simple comedieta con ribetes farsescos. Tras de un siglo y medio de existencia no sabe cómo disimular –pues sigue representando

tener cuarenta años-, el Baltasar de marras empieza a envejecer, gracias al especialista que lo somete a un tratamiento para curarlo de la grave enfermedad de vivir que padecía. Recién entonces llega a entender lo que en verdad significa el tiempo para un pobre ser humano. Tema original y excelente anécdota, pienso que pudo dar elementos para una peripecia mucho más trascendente.

.El ser responsable

En 1958 Gorostiza da comienzo al segundo período de su teatro con *El pan de la locura*, obra que confirma y supera lo mucho que había prometido *El puente*, nueve años atrás. La creación testimonia la madurez en el pensamiento y el equilibrio técnicos alcanzados por el autor y lo sitúa en forma definitiva, en el plano relevante que hará trascender su labor de dramaturgo.

El período queda perfectamente determinado por las cuatro piezas que lo componen. Luego de *El pan de la locura* suben a escena *Vivir aquí* (1964), *Los prójimos* (1967) y *¿A qué jugamos?* (1968). Los tres últimos textos evidencian la preocupación que siente Gorostiza por lo que está sucediendo en la Argentina (desde Buenos Aires), durante el *callejón sin salida* –en lo político económico– que singulariza la década apabullante y desorientadora de los años 60.

Mientras *El pan de la locura* es una incitación a que el ser humano asuma su responsabilidad como tal ante sí mismo y frente a los demás, en las tres piezas siguientes se documentan aspectos de irresponsabilidad que se irán agravando.

Vivir aquí acerca al renacimiento de la violencia local en la etapa y *Los prójimos* y *¿A qué jugamos?* trasladan a escena a seres irresponsables en niveles diversos de la convivencia social.

El pan de la locura es una de las producciones más significativas del teatro nacional de estos días y merece figurar entre los aportes sustantivos de la dramática universal de nuestro tiempo.

Según la denuncia de una noticia periodística, en la panadería de una población francesa un hongo había dañado el centeno con el que se elaboró lo que fue denominado, por los ataques que convulsionaban a quienes lo comían, “el pan de la locura”. El punto de referencia lejano, Gorostiza lo hace propio e inmediato con la mayor destreza. La situación ubicada en nuestro medio con naturalidad permite, en el momento oportuno la intromisión de un elemento que obrará como activo precipitante.

En *Ha llegado un inspector* del inglés J. B. Priestley el personaje que da título a la obra cumple funciones de desenmascaramiento –haciendo que cada cual reconozca su culpa– y desaparece, dejando la duda sobre si ha estado en realidad o, como se anuncia en el parlamento final, se presta a entrar a escena.

En la pieza de Gorostiza, Mateo, un adolescente envuelto en cierta aureola angelical, tiene la virtud de remover las conciencias no siempre bien dispuestas para ese ejercicio y, después de conseguir que el problema que parece ser personal de *uno*, se convierta en el de *todos*, se aleja también, dejando la sensación de que se ha producido un hecho mágico y los personajes son capaces de asumirse con entera libertad.

Vivir aquí posee una trama un tanto lineal, pero expone el empecinamiento patológico de pequeñas escuadras del odio y la destrucción que actúan con impunidad total y anuncian los horrores que en la década siguiente, desgarrarán con furor irracional las entrañas del país.

En *Los prójimos* se toma un suceso policíaco acaecido por esos años en una ciudad norteamericana y, como en el caso del “pan de la locura” francés, el trámite permite al autor efectuar un alegato en contra del remanido “no te metás”. Una muchacha es duramente mal- tratada (hasta quedar muerta), mientras los vecinos espían desde sus ventanas y escuchan los forcejeos y pedidos de auxilio de la víctima, sin que nadie se decida a intervenir para defenderla. Lo más que hace Lita (uno de los personajes) es pedirle a su marido que cierre el balcón, porque se ha puesto muy nerviosa y no soporta más tales gritos.

Otra faz de la crisis moral que se padece en ciertos años peculiares de la clase media porteña llega en *¿A qué jugamos?* De los cinco seres que participan tres son principales: Leonor, Federico su marido, y Pasco un viejo amigo de ambos que ha tenido relaciones con la mujer. Al descubrirse lo último puede creerse que se está ante un simple triángulo amoroso, tan explotado con seriedad muy relativa en folletines y melodramas al uso y como burlería en el vodevil picaresco; pero a Gorostiza no le interesa ninguno de estos géneros. La infidelidad de Leonor es un dato más para llevar a la superficie los fracasos y frustraciones que atañen tanto a las individualidades como a la constitución del grupo. Esa noche regresan los tres nombrados de asistir a la proyección de una película sobre el fin del mundo que los ha impresionado, y deciden entretener la velada con el juego de la verdad. La pareja más joven, que también participa –Choni y Cacho- amplía el enfoque en el que todos aparecen muy comprometidos con la rutina, los convencionalismos y las bajas ambiciones. Se establece que dentro de una hora –y se dispone el reloj despertador para que lo proclame de manera ruidosa- se producirá el “fin del mundo”. En ese lapso, cada cual deberá confesar ante los demás, sus pequeñas miserias, las traiciones cotidianas que en circunstancias, los interrelacionaban. Leonor se resiste a entrar en el juego pero cuando le corresponde y se ve forzada a acceder, lo primero que hace es alertar respecto de la trampa en la que se encuentran todos atrapados. Luego advierte que, ante la supuesta llegada inmediata del temido fin del mundo, ella habrá de aprovechar el poco tiempo que le reste para ser ella misma “aunque sea un solo minuto”, e intentar salir del encierro y morir afuera, si no hay otro remedio, pero libre.

No es el cierre de la obra, pues faltan algunos minutos para que según lo preparado, el tintineo del despertador señale la llegada del fin del mundo, y ya fuera de toda previsión- encuentre a Federico y Pasco trabados en furiosa lucha por lo que ha quedado en descubierto. Leonor no resulta en su decidida actitud, un personaje convencional colocado para servir de contraste. Aparece como una individualidad que, al tomar conciencia de la bufonada miserable y trágica que ha sido su vida hasta ese instante se rebela y, con desesperación de *agonista* (en su etimología más cabal), brega denodadamente para poder seguir existiendo desde su resumida responsabilidad de ser humano.

.La experimentación estructural

Desde los mismos inicios de su labor como creador dramático, Gorostiza se propone desarrollos que le permitan la propia experimentación sobre el escenario. En *El puente* utiliza movimientos que contraponen el encierro del *interior de la casa* con el campo abierto de *la calle*. La articulación evita lo expositivo, acentúa las diferenciaciones que persigue la trama y obtiene una síntesis ajustada del transcurso del tiempo.

Existen otras búsquedas en *El fabricante de piolín* (menos felices) y de manera particular, por lo ya anotado, en *El juicio*. Pero importa ir directamente a *El lugar* que se estrena en 1970 y marca el propósito de ruptura formal con el realismo que el autor anuncia por entonces como definitiva.

En 1971, Gorostiza afirma que ha tocado techo con el realismo documental. Por eso *El lugar* –lo manifiesta– es una experimentación que “tiene notorias concomitancias con Beckett, con Ionesco” y con casi todo el teatro de vanguardia y las consecuentes presiones del absurdo.

En una reducida habitación vacía con muros blancos y una amplia ventana al frente, van ingresando seres conducidos u orientados por un misterioso señor Morgan, que no aparece. Se los advierte ansiosos por ocupar *el lugar* que suponen les pertenece y, cada vez más desconcertados, se apeñuzcan en un ámbito que resulta pequeño para contenerlos a todos. Hasta que uno de los personajes empieza a desembarazarse de quienes lo estorban. Cuando por fin queda solo y dueño del “lugar”, se sobrecoje y pide a gritos que no lo abandonen, que aceptará compartir sus cosas, pero nadie le responde. *El lugar* posee una primera parte perfectamente resuelta, diría ejemplar. Dentro de los lineamientos de las nuevas formulaciones escénicas que se encuentra experimentando el autor.

El paso a estructuras que buscan escapar del mero testimonio documental enriquece la dramática de Gorostiza, sin que por ello se llegue a desdibujar el estilo que le es propio. Por el contrario, éste se consolida al asomarse a otras profundidades del ser humano atendiendo al contorno que lo explica. Lo demuestra un año después al escribir *Diálogo de dos sobrevivientes* (que cuando llega a escena en 1975 tendrá otro nombre) y lo confirma en 1978 al estrenar *Los hermanos queridos*. Esta última pieza conduce hasta situaciones límite las jugadas ajedrecísticas más arriesgadas, en la que los personajes son usados como trebejos dramáticos. Sin embargo –y no constituye un reparo sino un reconocimiento de méritos–, la peripecia escénica que pudo ser confusa al cruzarse y mezclarse núcleos situacionales en un tiempo y en un espacio escénicos coincidentes se vivifica y aclara. Ello se debe a la seguridad con que el autor maneja el realismo crítico y no simplemente testimonial, como siempre ha sido el suyo.

Pero Gorostiza no queda satisfecho del todo con lo que obtiene y sigue avanzando en el dominio de estructuras que irá modificando según lo necesite y le convenga.

.Tiempos de violencia y de miedo

Gorostiza ha captado en *Vivir aquí* ciertos actos de nuestro tiempo de intolerancia y violencia, sin sospechar a qué grados de desmesura llegarían.

El documento de 1968 resulta algo ingenuo al lado de las angustias y los miedos que atormentan a Juana y Pedro, la pareja joven de la obra a la que dan título y se estrena una década después. Suben así al escenario las señales de un infierno que se creía remoto y pronto puede comprobarse que está también muy cerca de nosotros, en nosotros. Son los gritos de desesperación que brotan de los más hondo del tan martirizado ser humano.

Entre las antecedencias inmediatas –pues no existen distancias para el horror– se encuentran las bombas atómicas lanzadas sobre las poblaciones indefensas de Hiroshima y Nagasaki, y las atrocidades inconcebibles que se producen en Vietnam y en otras zonas igualmente aterradas por el sin vivir y el morir sin misericordia. Nos sentimos cercados por imágenes que conforman pesadillas. ¿Cómo borrar de la retina las figuras calcinadas y la sombra –lo único que quedará como rastro– de lo que fuera una criatura humana, y olvidar los padecimientos que se denuncian, sin heroicidades románticas en películas estremecedoras como *Apocalipsis ya!*, de Francis Ford Coppola? El temor sube desde las raíces y se convierte en desconfianza ante el prójimo, al que se siente como enemigo.

Gorostiza capta este clima desazonante y de miedo –en la medida que nos es propio– en *Matar el tiempo* que se estrena en 1981. Los personajes son seres vulgares con reacciones primarias, que se enclaustran en sí mismos y tratan de disimular “hasta que salga el sol”, dedicándose a los juegos infantiles: el rompecabezas, el metegol. En un descuido, se escapan del tocadiscos las notas esplendorosas del *Himno a la alegría* de la 9ª Sinfonía de Beethoven, que pronto son acalladas para dar paso a los sonos ingenuos de *Sobre el puente de Avignon* y seguir luego, tal vez con *Arroz con leche* o *La farolera*. La técnica de *Matar el tiempo* recuerda en ocasiones el juego de la verdad que se practica en *¿A qué jugamos?* Pero, como la etapa es otra, distintas son las referencias. Mientras en la obra de 1968 se plantea el desenmascaramiento de individualidades mediocres y muy carcomidas por las miserias morales, en la pieza de 1981 además de las situaciones de cobardía parecidas, se incluye el miedo como nuevo elemento de determinación, que antes no estaba presente.

Vivir aquí y *Matar el tiempo* son variantes de un mismo tema –el lacerado país de los argentinos– que se adensa desde el primer texto hasta alcanzar las particularizaciones del segundo. En la dramática nacional que abarca por entero los años setenta y penetra en la década que estamos viviendo, van quedando testimonios de lo que nos está ocurriendo. A grandes saltos y como hitos altamente representativos, registro *El señor Galíndez* de Eduardo Pavlovsky (1973); *El viejo criado* de Roberto Cossa (1980); *La malasangre* de Griselda Gambaro y *Oficial 1º* de Carlos Somigliana (ambas de 1981) y *Examen cívico* de Franco Angel Franchi (1982), entre otros títulos.

Gorostiza, muy perturbado por los acontecimientos en los que participa de alguna manera, en 1972 ha escrito una obra que finalmente, se denominará *Juana y Pedro*. Lo de “finalmente” corresponde porque *Juana y Pedro* posee una primera versión que se llama *Diálogo de dos sobrevivientes* y el autor lee a un

grupo de amigos con la indicación de que, por su contenido será muy difícil que la pieza pueda llegar a escena. Así sucede, pero queda escrita.

El país sigue sobresaltado por una subversión extremista sectaria y por una represión oficial o paraoficial, aún más sangrienta, poderosa y cruel por lo indiscriminada. La represión se realiza con la mayor impunidad y a nadie debe rendirse cuenta de las acciones feroces que se cumplen. Se trata de una fuerte censura que conduce a una autocensura aún mucho más peligrosa.

En lo que al teatro concierne, distorsiona y colma de alegorías y vaguedades muchas de nuestras creaciones. La llamada “metáfora teatral” es una de las características más sobresalientes del ciclo. Para la pretendida *denuncia*, los autores se valen por lo común, de máscaras y claves no siempre fáciles de descifrar y comprender. Habría numerosos ejemplos. No ocurre por capricho, desde luego, pues existen razones contundentes que deben tenerse en cuenta. Pavloovsky habla de su experiencia al respecto en un reportaje que se le hace en 1982.

Expresa que en 1976, a raíz del estreno de *Telarañas* en el teatro Payró, una bomba destroza la entrada de la salita y un grupo de encapuchados penetra en su casa, por la fuerza claro, y destroza todo lo que encuentra a mano. El autor debe salir del país precipitadamente. Comenta, asimismo, que ante un determinado proyecto, algún amigo primero le aconseja: “Mirá, no escribas esos porque te van a llevar preso”. Pero la prevención pronto se hace terminante: “Mirá, no escribas eso porque te van a matar”.

Tal era el clima que se vivía y será imprescindible tenerlo presente cuando se intente el análisis de muchas de las creaciones dramáticas de la etapa.

El texto de *Diálogo de dos sobrevivientes* reaparece pues, en *Juana y Pedro* obra que Gorostiza estrena en Caracas, Venezuela en 1975, con su dirección. Como lo señala el venezolano Isaac Chocrón al editarse la pieza al año siguiente en aquella ciudad, *Juana y Pedro* trata de “disecar la cobardía” que domina la “situación política anarquizante de muchas naciones sudamericanas”. Explica: “es una pieza de dos personajes con muchos otros siniestros personajes a su alrededor”, y en ella se “ofrece una impresionante versión de este diario vivir basado en el temor de morir matado por la espalda”. O como también solía suceder, bajo el ensañamiento de los torturadores.

Gorostiza muestra el pavor visceral que sienten dos jóvenes –Leonor y Federico– a quienes descubre en la regresión que los ha vuelto al estadio de animalidad. Han retrocedido tanto que no pueden articular palabra, ni pensar y han convertido la vivienda en una covacha. De afuera llegan los aullidos de las sirenas de los patrulleros. Solo después de una intensa tarea de sinceramiento, logran ir recuperando sus facultades y reencontrarse con los lejanos Juana y Pedro cuyas identidades habían sofocado por miedo, dentro de sí mismos.

Varios elementos facilitan los saltos hacia atrás que perfilan a los personajes y ubican el conflicto. Uno de ellos es el encuentro de un viejo cuaderno con tres poemas escritos por Federico-Pedro que aproximan a los días de terror vividos.

El primero se titula *Poema para ser leído con cierta desesperación* (“No quiero estar aquí. / Sé que hay lugares tan distintos”). El segundo avanza en el temor: *Poema para*

ser leído con bastante desesperación (“Tengo miedo. / Pero también un poquito de esperanza”). El tercero lleva por título *Poema para ser leído con infinita desesperación* (“No puedo más. / Me ahogo / La piel me aprieta el corazón / Una palabra más y muero.” Clama: “Vení a salvarme. / Antes de que sea demasiado tarde. / Vení”).

Otros elementos reveladores son algunas fotografías, cartas que fueron llegando y quedaron sin abrir, el teléfono y sobre todo, varios trozos de género. Comprenden que éstos pertenecen al pijama del amigo Luis que una noche llegó pidiendo ayuda, pues habían ido a buscarlo mientras dormía y apenas tuvo tiempo para escapar con lo que tenía puesto. Al irse dejó el pijama que, como alegoría trágica, aparecía ahora a pedazos. Por una de las misivas que entraron por debajo de la puerta, toman conciencia de algo más. Luis había vuelto una segunda noche huyendo, y aunque llamó varias veces, no le abrieron. Lo decía en una hoja de cuaderno: “Sé que están adentro y no quieren abrir. -Añadía: -Lo siento. Por mí y por ustedes”. Finalizaba el reproche: “Cuando lo descubran se vana sentir muy tristes”. Ya lo sabían. Y tremendamente desesperados.

Juana y Pedro es una metáfora dramática estremecedora por lo descarnada. La acotación final avisa que las sirenas de los patrulleros policiales se alejan hasta perderse y sólo quedan en el aire las notas musicales. Leonor y Federico frente a frente, se están sobreponiendo del miedo pavoroso que los ha sobrecogido y empiezan a reconocerse. (“Sí. Me llamo Pedro. / “Y yo...me llamo Juana”.) Como símbolo preciso entre ellos, ha ido armándose hasta quedar reconstruido el pijama del sacrificado amigo Luis. Aunque la congoja es muy honda, todo es posible todavía, para poder seguir creyendo y luchando.

.El nuevo período

Con *El acompañamiento* que se estrena en Teatro Abierto en 1981, Gorostiza da comienzo a un nuevo período de su dramática en el que hasta la fecha, se han ido agregando otros dos títulos: *Hay que apagar el fuego* y *Papi*.

Gorostiza continúa fiel a su fuente original (la vertiente fresca y popular de *El puente*) pero robustecido por una madurez en la que se conjugan los ramalazos más sustantivos de la etapa anterior de su teatro. La compuesta por *El pan de la locura* en primer término, seguida por *Los prójimos* y *¿A qué jugamos?* *El lugar* y *Los hermanos queridos* significan intermedios con búsquedas y hallazgos referidos a la técnica del lenguaje dramático entre los que se inserta, como aguda cuña trágica, *Juana y Pedro*.

En *El acompañamiento* se penetra en la mente alucinada de Tuco, inefable prototipo con delirios gardelianos como evasión ante el medio opresivo que ha desquiciado sus sueños de cantor de tangos. Quedan en evidencia con sorprendente economía de medios, las insatisfacciones de Sebastián, quien se acerca con el propósito de rescatar a su amigo de la imagen mítica que lo ha fijado como personaje y, en el curso de la acción va dejando la certeza de que el pretendido salvador se encuentra tan solo y desprotegido como aquél. Al acceder Sebastián a *acompañar* al cantor rasgueando una guitarra imaginaria, se logran una situación y un broche dramático de antología.

En 1982, en una de las funciones de Teatro Abierto de ese año, se conoce *Hay que apagar el fuego*, pieza en la que por la firmeza de los trazos, quedan en relieve los tres personajes que participan aunque el de Cayetano sobresale con nitidez absoluta. Es un obrero simple y con exteriorizaciones elementales que siente la necesidad de ser útil al prójimo en dificultades. Por eso se ha alistado como bombero voluntario de la barriada humilde en la que vive con su mujer. Ésta tiene como amante a un vecino y viejo amigo de la casa. Una tarde, Cayetano llega a su hogar a deshora –por haber sufrido quemaduras en el incendio al que tuvo que concurrir de improviso con su dotación, mientras trabajaba en la fábrica– y sorprende a la pareja en actitudes que no dejan dudas, aunque pareciera que las pasara por alto. La trama se desliza con habilidad por el filo de la navaja mediante un juego colmado de sobreentendidos y reproches que por los alcances, aluden al comportamiento responsable del ser humano.

El hombre sostiene que ante un incendio deben dejarse de lado las motivaciones secundarias y dedicarse a apagar el fuego que amenaza destruirlo todo. La reflexión posee un trasfondo acuciante.

A Gorostiza no le habrían atraído las situaciones de rancia estirpe vodevilesca –como lo señalé al comentar *¿A qué jugamos?*– de no haber tenido la certeza de que, a pesar del pintoresquismo y los equívocos pícaros y risueños que podían hacerlas aparecer superficiales y livianas, él era capaz de cargarlas con una significación que les insuflara profundidad y trascendencia. Y así fue.

Papi es el texto dramático más reciente de Carlos Gorostiza. Mientras escribo las últimas páginas de este trabajo, la obra se encuentra en preparación para ser estrenada en Mar del Plata a fines del corriente año de 1983.

Con *Papi* ahonda aún más en la senda que transita desde mediados de 1949. A lo largo de su repertorio se observan constantes que ponen en evidencia sus preocupaciones y definen un estilo. El autor da siempre testimonio de su tiempo a través de traslaciones logradas con sentido crítico y sorprendente destreza formal. En sus creaciones se destaca –no siempre de manera explícita– la necesidad de que la criatura humana asuma por entero sus responsabilidades ante sí misma y frente a los demás.

A partir de *El puente*, la indagación en las presencias y las ausencias de esa responsabilidad caracterizan los textos principales de los períodos siguientes.

En *Papi* se subrayan las carencias precisamente, pues se vive en pleno encallamiento. Las pinceladas manejadas en ocasiones con humor, son en definitiva crueles y desoladoras. Como le agrada repetir al protagonista que da título a la pieza, todo se encuentra *corrupto*. Sin percatarse de que de los cuatro seres que propone el autor, él es el más corroído por el mal que denuncia con tanto desparpajo. Papi vive y mantiene a los suyos –un hogar constituido que seguramente considera honorable– con el comercio del cuerpo de Tatiana a la que, para mayor seguridad en el dominio que ejerce sobre ella, alienta en sus ingenuas veleidades de llegar a ser una actriz dramática. Por eso en los momentos que le deja libre el trabajo específico, la muchacha ensaya el papel de Margarita de *La dama de las camelias* de Alejandro Dumas (hijo), bajo la desganada dirección de Papi.

Éste y Tatiana conforman la línea principal de la trama. Otra que se une a la anterior, la conduce Alducci, antiguo jugador de fútbol convertido en representante de un valor joven que mucho promete en dicho campo. Se trata de L. L. (lo que hace más fácil a los relatores deportivos de radio y televisión el Luis Lenglelevic del original), de quien no sólo vive también sino que hasta le ha entregado para su uso a Betty, la hija menor en la creencia de que así aceptará sin reparos sus *negociaciones*.

Papi y Alducci son dos inmorales crónicos, duchos en una inconducta permanente que intentan justificar como obligados por las exigencias del mundo *corrupto* que habitan. L. L. es un pichón de indecencias con las púas bien preparadas para aprovechar las circunstancias e imponer sus desatadas ambiciones de triunfalista a cualquier costa.

Por contraste Tatiana, (se llama Felisa, pero Papi le ha cambiado el nombre para darle mayor misterio y atracción a la *mercadería*) es, apenas una pobre muchacha. Su inocencia tan duramente maltratada por el medio que la utiliza, se encuentra más allá del bien y del mal establecido por las leyes convencionales de los hombres. Es un ser candoroso y su comportamiento que nada tiene de tal, parte de la gratitud que siente por Papi. Lo admira y respeta como supuesto maestro que, con sus lecciones habrá de conducirla hacia el escenario, única ilusión más o menos intacta que le ha quedado. Que además deba trabajar con la explotación de su cuerpo para beneficio de su *director artístico*, eso no tiene importancia para ella. Tatiana abre la obra dando rienda suelta a sus anhelos de animar a la célebre heroína de Dumas, y la cierra con los mismos parlamentos. La gran diferencia –la señala el autor en la acotación final– es que en la oportunidad, se descubre sola, desilusionada y consciente de su desamparo. Es posible que en ese momento la mujer comprenda que se llama Felisa y no tiene salvación, como le sucede en la obra a su Margarita.

En *Papi* todo es tinieblas. No existe el menor resquicio por el que pueda filtrarse el más leve rayo de sol, capaz de espantar tanta sombra espesa y crapulosa hasta el asco y la asfixia. Papi y Alducci parecen escapados de algunas de las pinturas monstruosas y mordaces de Bruegel el Viejo, o de los mascarones horripilantes de James Ensor. En la composición no tiene cabida el personaje que pudiera servir como revelador de tanto negativo. Pudo llegar a serlo L.L. con su juventud, en la que podría haberse creído a pesar de todo, pero el autor lo encontró demasiado dañado y sólo procuró subrayar los síntomas de la enfermedad moral que había contraído y, a su vez se encargaba de propagar sin importarle las consecuencias graves de la infección.

Papi es una metáfora dramática que agrede, molesta y sulfura. George Bernard Shaw que conocía bien el género, la hubiera calificado como “comedia desagradable”. Pero, sin la menor duda es otro de los hitos fundamentales del repertorio de Gorostiza y además, uno de los testimonios singulares de la dramática nacional de nuestros días.

Papi clausura provisoriamente el período que el autor inicia con *El acompañamiento* pero conviene saber que ya le andan rondando personajes

empeñados en tramar situaciones para una nueva obra. Esto quiere decir que Carlos Gorostiza sigue trabajando con ahínco, con fe, con responsabilidad, con indudable talento. Y vaya si todo ello importa para la buena salud, la jerarquía y la afirmación del teatro argentino. En todos sus niveles.

> capítulo XLVI.
juan carlos ferrari, comediógrafo
sobresaliente

(Homenaje en Academia Porteña del Lunfardo, Buenos Aires, julio 1993)

En la sesión anterior, distinguidos cofrades se refirieron al doctor Enrique Grande como personalidad sobresaliente, en su carácter polifacético de pediatra, catedrático, sanitarista y dietista entre otras dedicaciones de su actividad científica profesional, a la vez que destacaron su paso por la Academia Porteña del Lunfardo, ocupando uno de los sillones académicos.

Más allá de su entrega y de su capacidad como médico, indiscutibles, señalo que no me hubiera extrañado descubrir al dorso de la receta que Enrique extendía a alguno de sus pacientes, apuntes para el trazado de una escena de la obra teatral que estaba escribiendo o acababa de ocurrírsele. Por que el doctor Enrique Grande era también y al mismo tiempo, autor dramático repetidas veces laureado. De cualquier manera aclaro que para mí, siempre fue simplemente Enrique o Ferrari.

Otros cofrades, igualmente distinguidos, resaltaron en dicha circunstancia la labor cumplida por Ferrari como dramaturgo, y de ella quiero ocuparme esta tarde, como homenaje a quien me unía una amistad fraternal y profunda.

Además de compartir cargos en numerosas organizaciones atinentes a nuestro teatro durante diez años –desde 1975 a 1984- fuimos compañeros en la conducción semanal del Seminario de Autores Pablo Palant, de ARGENTORES; él a cargo del primer año; yo del tercero y último.

Antes de conocer personalmente a Ferrari dramaturgo, me enteré por amigos comunes, que había escrito una comedia que se llamaba *Medio siglo*. En la escena independiente de entonces se habló mucho de esa obra, que tengo registrada en su repertorio, pero confieso que no llegué a conocer nunca, a pesar de la frecuentación, y el hecho no deja de sorprenderme ahora bastante.

El primer contacto personal con Ferrari data de 1951, al interpretar el elenco de La Máscara *Cuando empieza el luto*. Algo singular y muy grato para mí fue que, años después, la creación de Ferrari compuso una cartelera de un escenario libre con mi pieza *Ensueño*, estrenada en el espectáculo inicial de La Máscara, allá por fines de 1939.

En 1951 presentó asimismo, *El tío Arquímedes*, humorada porteña en un acto, situada en Buenos Aires de 1905. Pero fue a partir de 1952 que Juan Carlos Ferrari se convirtió en uno de los autores nuevos más importantes de la escena independiente argentina. En ese año Nuevo Teatro –grupo desprendido de La Máscara legendaria- ofreció *Ese camino difícil*, con conflictos, luchas y anhelos juveniles que constaba nada menos que de 48 escenas o cuadros.

Ferrari siguió escribiendo *Canasta*, *El mazorquero*, *Las campanas de Verona* –que retomaba el tema clásico de *Romeo y Julieta* shakespiriano-, y *Por arte de magia*.

En 1958 Ferrari volvió a ser suceso al estrenar en Nuevo Teatro, la “historia para sobrinos” que tituló *Las nueve tías de Apolo*, comedia brillante por la agilidad de su juego escénico en donde el autor, mediante un Parnaso hogareño con sus respectivas musas, se mostraba preocupado por la libertad del ser humano y por indagar en las claves oscuras de su destino.

Como lo aseveró alguna vez, Ferrari creía, “con Romain Rolland, que la función del teatro es iluminar el camino de todos aquellos que se acercan al tablado al

cabo de una jornada de trabajo”. Sostenía que el teatro es un arte social y popular –por esencia, formulación y alcances- y añadía rotundo: “Para mí no hay alternativa: o se le dan al hombre los problemas de otros hombres, o se le revela su propia vida”. Es lo que en su concepto –y comparto el juicio-, habían logrado los grandes autores de la historia del teatro universal, desde Esquilo hasta Arthur Miller, pasando por Ibsen, y por nuestro más cercano Florencio Sánchez –¿porqué no?-, como ejemplos señeros y orientadores.

Prosiguió su tarea testimonial con *La ñata*, recio aguafuerte dramático, y la inquietud por los jóvenes volvió a imponerse en *Los culpables* y, muy particularmente en *Siempre vale la pena* escrita en 1960, para conmemorar el sesquicentenario de la Revolución de Mayo, y que se conoció ese mismo año en Teatro leído en Los Independientes. En prosa, verso, con música y canciones el autor confirmaba su destreza en el manejo de individualidades juveniles que entremezclaban el pasado con el tiempo que les era propio.

El primer cuadro se inicia en la época actual ante la arcada del Cabildo porteño, junto al poste de la parada del ómnibus 104. Allí aguardan en fila varios jóvenes, algunos con libros, por ser estudiantes y cuando uno de ellos, Navarro, se aleja de la cola, advierte que va a encontrarse con “la FUBA en el Café de los Catalanes”. Presente y pasado se funden y articulan con total naturalidad, a través de 39 escenas o cuadros en donde participan figuras y ámbitos de la época de la Revolución de Mayo.

El segundo cuadro se cumple precisamente, en el histórico Café de los Catalanes, y se verá al mentado Navarro compartiendo el lugar con Luis Ambrosio Morante, Belgrano, Berutti, Castelli, French y otros patriotas y, entre cantos muy de la hora sobresaltada que se vive, se escucha el recitado de un romance sobre el levantamiento ocurrido en Charcas un año antes y que empieza así: “La Paz encendió una antorcha / con fuego de Chuquisaca. / Sobre la cumbre de América / la libertad se asomaba”.

En la escena o cuadro final, se retorna a la parada del ómnibus 104 ante la arcada del Cabildo actual, con los jóvenes conocidos, liberados ya del delirio dramático y fabulero del autor. Pero ha quedado establecido que vivir y bregar por la libertad “siempre vale la pena”.

En 1963 se animó la “comedia noctámbula” *Las ranas cantan de noche*, especie de “revista porteña”, y el monólogo *El desván*, que Ferrari me dedicó y cuyo original me regaló con palabras muy cariñosas en una actitud poco común entre autores y críticos.

Siguieron incorporándose títulos como *Beatriz, Namun-Co*, drama épico con vuelo y contenido romántico sobre la llamada Conquista del Desierto, que se representó al aire libre en el verano de 1969; *Dos parejas y media*, *Extraño episodio* y un texto que quedó en carpeta a pesar de que él deseaba ansiosamente que llegara al escenario. Se trataba de *Trinidad*, nombre de la protagonista, joven criolla que vive años aventureros de la segunda fundación de Buenos Aires.

Pero deseo detenerme unos instantes más en otra pieza ejemplar por su colorido y ritmo, a la cual aludieron varios de mis cofrades, con merecidos elogios, en la

sesión de junio: *Entre la ropa tendida* que –tras una gira por provincias- se presentó en Buenos Aires en 1978 con la actuación múltiple de dos artistas excelentes – Rafi, que no es otra que María Angélica Fabbri, y Mario Giusti- y la intervención de Emilio Branca con su bandoneón. Digo actuación múltiple porque los dos únicos intérpretes debían caracterizar –con rapidez muy a lo Frégoli- y animar a cinco personajes distintos cada uno y de variadas condiciones y épocas, sobre el espacio fijo de un patio de antiguo conventillo de sainete porteño, apareciendo y haciendo mutis “entre la ropa tendida”.

Juan Carlos Ferrari era un comediógrafo con hondo sentido humano y talento dramático que poseía la gracia, el humor, la simpatía y el regusto por el contorno de lo cotidiano popular de un Gregorio de Laferrère en lo clásico de nuestro teatro y ya más próximo, de un Pedro E. Pico. Podía ser dicharachero y zumbón cuando era preciso, pero sin perder nunca jerarquía ni trascendencia.

Fue un animador de reuniones de amigos eficaz, cordial e incansable. Recuerdo la fiesta que organizó Nuevo Teatro para celebrar sus primeros diez años de actividad permanente. Ferrari con su habitual moñito volador de cinta a lo bohemio finisecular –como lo era de alma- iba de un lado a otro ejecutando en su acordeón a piano, cantando y haciendo cantara todos entre el alegre bullicio.

Pienso en él –en Enrique, en Ferrari- y me parece mentira lo ocurrido. Había escapado ya hacía bastantes años, de un trance trágico semejante. Al retornar con sus hijos de la vacaciones pasadas en Sierra de la Ventana, sufrió un grave accidente automovilístico en el que falleció uno de sus muchachos y él mismo quedó muy mal herido. Iba a visitarlo con el propósito de darle ánimos, y casi no me dejaba hablar, contándome sus proyectos con ánimo desbordante, supongo que con la intención de que yo olvidara que lo estaba viendo encorsetado dentro de una coraza de yeso que afirmaba su nuca. Gozaba al mostrar su bien nutrida biblioteca y destacaba la cantidad de volúmenes que tenía de Benito Pérez Galdós, autor de su preferencia entrañable y que bien puede facilitar una de las claves mayores para penetrar y comprender su espíritu y su dramática.

Era por sobre todo, un ser apasionado. En una de mis visitas, años antes del accidente a que me he referido, empezó a leerme la pieza que acababa de terminar. Como en un momento dado le comenté que debía irme –por un compromiso familiar que tenía- él mismo me condujo con su auto hasta mi domicilio –sin dejar de contarme, claro, lo que seguía y hasta de recitarme escenas enteras- y ya en mi casa, empalmar todo lo dicho y concluir allí muy feliz, la lectura *superanimada* de su obra.

Mucho más podría decir de Enrique Ferrari pero sólo añadiré como final provisorio, que es muy triste para mí y por momentos angustiante, saber que nunca más volveré a encontrarme con él, aunque estoy seguro –y ello me consuela un tanto- que lo tendré presente y en vivo, cada vez que recuerde o me asome a los personajes, a las situaciones, a la problemática siempre esperanzada de su teatro.

Chau, querido Enrique; chau, admirado Ferrari.

> capítulo XLVII.
tres autores notables

1. Andrés Lizarraga

2. Carlos Carlino

3. Juan Oscar Ponferrada

.Introito y carta de Molière

.Homenaje

1) En audición Nuevos autores del teatro argentino, por Radio Nacional, Buenos Aires, 3 noviembre 1963

2) En audición Nuevos autores del teatro argentino, por Radio Nacional, Buenos Aires, 19 noviembre 1963

3) Introito y carta en Sociedad General de Autores de la Argentina –Argentores, Buenos Aires, 10 octubre 1988;

Homenaje en Academia Porteña del Lunfardo, Buenos Aires, 6 octubre 1990

Ilustración: Andrés Lizarraga

Andrés Lizarraga irrumpió en la escena nacional de manera insólita. En un mismo año, 1960, estrenó cinco obras. El hecho, aparte de curioso, es por demás significativo; sobre todo para afirmar la presencia, conocida o no, de nuevos autores que están a la espera anhelante de llegar a un escenario. Desde entonces, Lizarraga es uno de los creadores más representativos de la etapa que está viviendo la dramática argentina, sin olvidar el aporte sustancial que lleva efectuado a nuestra televisión. En este último aspecto es necesario recordar su labor en la tan celebrada serie *Historia de jóvenes*, y en la creación de teleaudiciones como *Yo... soy usted*.

En la tarea específicamente teatral, Lizarraga se inicia con una adaptación de *Jorge Dandín*, de Molière. Seguidamente ofrece, bajo su total responsabilidad Los Linares, *El carro eternidad*, *Tres jueces para un largo silencio*, *Santa Juana de América* y *Alto Perú*. Estas cinco obras, no escritas en el mismo año, pero sí estrenadas en la misma temporada de 1960, han aparecido en un tomo con breve prólogo y acotaciones del propio autor, que mucho nos ayuda a indagar en la problemática de su teatro. Además se incluye *Un color de soledad*, comedia en tres actos que no conocíamos e ignoramos si ha sido estrenada. A esta lista de creaciones de Andrés Lizarraga hay que agregar *Desde el 80*, revista escrita en colaboración con Osvaldo Dragún.

Todo el teatro mayor de Andrés Lizarraga denuncia la pasión con que ha sido abordado, y la actitud decidida, rebelde, ante los problemas sociales que conforman nuestro tiempo. No siempre el reflejo es directo. Lizarraga se asoma con destreza al pasado, a nuestro pasado en la mayoría de los casos, para replantear temas siempre en vigencia. Ésta es la constante principal de su teatro, porque es fondo. Lamentablemente escribió casi todas sus obras sin poseer una experiencia escénica directa y propia. Él mismo lo ha señalado: “Hubiese sido más importante para mí, es decir, para el mejor desarrollo de mi experiencia teatral, que las mismas se hubiesen ido realizando en el tiempo. Esto, quizá, hubiese permitido elevar realidades o, por lo menos, fortalecer debilidades”. Es exacto y el reconocimiento nos evita insistir en la cuestión.

Lizarraga está viviendo su época, que es la nuestra, y por ello se define y compromete alistándose en una brega en la que hasta la pretendida equidistancia equivale a una toma de posición. “En la época que uno vive –se pregunta Lizarraga–, ¿podemos ser tan cerebrales como para escribir una obra sin rabia, sin apuro, sin miedo, transformando nuestra masa craneana en una *frigidaire* que produzca perfectos cubitos literarios?”. Su obra es la respuesta. Se halla escrita con apuro, con rabia, y con el deseo de espantar los miedos que cercan y convulsionan al ser de nuestros días. Si a veces falla en su tarea creadora es por apresurado, por pensar que el tiempo es escaso y debe decirse todo con rapidez y con la mayor claridad posible. Lizarraga tiene apuro y, en ocasiones, en vez de dar vida a personajes dramáticos, crea tipos con máscaras que actúan y hablan

siguiendo exteriores síntesis ideológicas. Lizarraga reacciona contra el reproche de que “uno escribe así por preconceptos ideológicos”. Lo malo no es que se escriba con preconceptos ideológicos, sino que esos preconceptos, sin los cuales no creemos que pueda escribir una página valedera, carezcan de la formulación artística adecuada. Entendemos que todos los grandes autores han creado y crean sus obras partiendo de preconceptos ideológicos, desde Esquilo, Shakespeare o Molière, hasta Brecht, Miller o Beckett. El problema es cómo ese preconcepto ideológico, es decir todo aquello que esencializa y configura el pensamiento de un autor, llega al escenario a través de una perfecta articulación dramática.

El teatro de Andrés Lizarraga posee varias dimensiones y distintos tonos. *Un color de soledad*, pieza de ambiente pueblerino, si bien quiere testimoniar “la huída de una desesperación”, poco añade a las obras –como las de Pedro E. Pico, por ejemplo-, que ya figuran en el repertorio más vivo de nuestro teatro. Se dramatiza la soledad de una mujer que ha tenido su ilusión pero, ya cansada, sólo logra evadirse con la bebida. Irene, la pueblerina, explica a Raúl, el hombre que llega con todo el ímpetu y el rebrillo fabuloso de la gran ciudad: “Aquí vivimos así. Aquí vivimos quitándonos el polvo acumulado encima nuestro. O el que se acumula sobre los objetos. Todo externo, ¿entendés? De pronto esa larga llanura que se extiende frente a nosotros, se nos mete dentro. Así de chata. Así de estéril. Así de solitaria. (...) Entonces es como si uno quisiera gritar... ¡Y gritamos! Y vemos que el grito se aleja como un objeto que va rebotando en la gente que marcha de espaldas. Pero nadie lo toma... Nadie se vuelve... Nadie pregunta: ‘¿Usted gritó?’ (...) La soledad, entonces, aplasta, desespera. Y algo como un permanente y largo verano me aprieta las sienes, me impide que duerma... y me obliga a que deje la cama... venga hacia acá..., destape... sirva... beba”. *Un color de soledad*, resulta una indagación psicológica estimable en su tono, pero la menos original del teatro de Lizarraga. Otro aspecto, ya ciudadano, nos lo ofrece *Los Linares*. El tema de la decadencia de un hogar de la alta clase social, no es nuevo en nuestra escena, pero se actualiza en la obra de Lizarraga. Como indica el autor: “Don Adolfo Linares Hueyo no comprende que su drama es haber supervivido –físicamente- a una época cuya forma de pensar descansa ya en la horizontalidad de una bóveda. Él comprende que su casa se derrumba y que su gente se desbanda, pero no atina a hallar la salida a esa situación porque desde su mentalidad no puede haberla. Héctor, uno de los hijos, dice como eco anacrónico de su padre: “Esta casa es la historia de los Linares Hueyo... Nuestra historia. En esta mesa nuestro abuelo jugaba al ajedrez con el general Roca... Allá Lucio Mansilla... Bueno, de pronto... ¡de pronto quedamos sin pasado!”. Es lo tremendo. Que todo aquello que fundamentó y explicó una época de esplendor social, es apenas una anécdota, y que no sirve para mantener un presente completamente distinto. Carla es otra desesperada de la soledad. Enrique le reprocha que ha bebido demasiado, y Carla replica: “Decís: ‘Has bebido’, cuando debieras decir: ‘Estás demasiado sola’”. Pero Carla se rebela y es capaz de decir sobre don Adolfo lo que todos callan: “Callarse. Callarse para que el hombre que se propuso una línea de conducta en la vida, crea que ha estado bien. Y que esa

conducta, será la conducta de la humanidad hasta el día del juicio final. Que él muera sin saber que va a morir. O que viva sin saber que está muerto”. El contraste que busca Lizzarraga en el desenlace de la obra es oportuno y eficaz, aunque resulta un tanto exagerada la intervención del Electricista. “Los Linares” es una pieza destacada de la producción de Lizzarraga y mereció el Primer Premio en el Concurso Nacional de Teatro Popular realizado en la ciudad de Santa Fe en 1958.

El carro eternidad es la incursión de Lizzarraga en el teatro épico, siguiendo los lineamientos trazados por Bertolt Brecht. El tema es atrayente –la transformación de los “comediantes de palacio” en comediantes de la plaza, allá por el siglo XVI-, pero se desborda con elementos que alargan demasiado su extensión y quiebran su ritmo escénico. Mientras Carlos V invade a Italia, Angel Beolco, más conocido por el Ruzzante, quien encabeza y dirige un elenco vagamundo, decide acabar con las representaciones palaciegas y levantar su tablado en las plazas. Salvatore piensa que se trata de una nueva locura del Ruzzante, pero el Doctor, otro personaje, replica: “Pensándolo bien... ¿de dónde eres, Salvador? ¿De dónde, Vicenzo? ¿De dónde, Isabela? ¿De dónde somos todos? ¿De la plaza o del palacio? De la plaza, ¿no es cierto?”. Y el Ruzzante, rubrica con entusiasmo: “¡Bueno, entonces, a la plaza, ¿no es cierto? ¡A levantar todo esto, Scapino... y a la plaza!”. Y a la plaza llegan las picardías, las gracias y las burlas de la popular *commedia dell'arte*. Muchos son los reparos que podrían hacerse a esta obra, pero importa sobre todo por el espectáculo singular que estructura la inquietud humana que exterioriza.

Finalmente quedan las tres comedias históricas que se refieren, de alguna manera, a la campaña libertadora del Alto Perú. Las tres obras siguen en el mismo cauce, pero se diferencian en sus logros. *Tres jueces para un gran silencio* es, sin la menor duda, la más importante, por haber conseguido Lizzarraga equilibrar perfectamente el contenido y la forma. A uno de los pueblos del Alto Perú, zona en donde los ejércitos patriotas siguen haciendo retroceder a las fuerzas realistas, llega Juan José Castelli, como representante de la Junta de Buenos Aires. Y a la distancia se reflejan los enfrentamientos que se producen en el seno de la propia Junta. Castelli y Viamonte son cabezas ideológicas que no pueden congeniar. Viamonte sólo quiere cambiar hombres, Castelli todo un sistema social. Por eso señala: “Demos a todos los campesinos las tierras que ellos trabajan, quitándoselas a los Alvarado... a los Farías... ¡Y los campesinos serán los defensores de sus propias tierras! Los hombres pueden defender la patria con entusiasmo, pero van a defender sus tierras con desesperación”. Mas Castelli tiene grandes enemigos, rodeándolo y en la Junta, y la derrota en la batalla de Desaguadero, en la que, por su condición de civil, nada tiene que ver, lo lleva a la cárcel. Balcarce y Monteagudo lo defienden con ardor y aún inculpan a quienes se atreven a juzgar a un patriota de la talla moral de Castelli. Pero Castelli muere destrozado en su celda, mientras los jueces callan. Uno de ellos previene al que quiere rebelarse, porque comprende es *mysucio* lo que están haciendo: “¡Cállese! ¡El peligro está en hablar! ¡Cállese! ¡Nadie más jamás hablará de esto! ¡Cállese! ¡Que todo sea un largo silencio para siempre...!”. *Tres jueces para un largo silencio* posee intensidad, equilibrio escénico y verdaderos personajes dramáticos.

Siguiendo el rumbo de la campaña libertadora, Lizarraga escribió *Santa Juana de América* y *Alto Perú*. *Santa Juana de América*, obtuvo el premio de teatro en el primer concurso organizado por la Casa de las Américas, de La Habana, y mereció ser estrenada por el elenco del Teatro Nacional cubano en mayo de 1960. La obra interesa y se mantiene sobre el escenario por la personalidad recia de Juana Azurduy, la mujer que por las hazañas cumplidas como guerrillera en las batallas del Alto Perú, alcanzó el grado de teniente coronel “con uso de uniforme”. El desarrollo es ágil y sólo decae cuando esquematizan demasiado los hechos y, en lugar de personajes, el autor conforma tipos.

Alto Perú aparece como la pieza menos feliz del ciclo. El propio autor lo comprende y trata de explicarnos las características del personaje central. “Lira –advierte– es nuestro político vacilante, que se empeña en conciliar lo que no es conciliable. De ahí sus contradicciones, de ahí sus permanentes búsquedas de apoyo en pequeñas traiciones o cobardías, que le permitan elevarse hacia una actitud digna, impecable”. El personaje es pues complejo, pero se lo dramatizó en forma confusa y titubeante y, por ello, la obra carece de la trascendencia que quiso darle el autor.

Debemos finalizar. El escribir una pieza como *Los Linares* hubiese ya bastado para destacar la presencia de un autor muy interesante, pero cuando a ese autor lo hallamos, además, preocupado por temas mucho más ambiciosos y realizaciones de mayor envergadura, como en *El carro eternidad* y el tríptico sobre la campaña libertadora del Alto Perú, comprendemos, entonces, que nos hallamos ante el creador sobresaliente de la dramática nacional de nuestros días. *Tres jueces para un largo silencio* es la obra que más se empeña en hacérselo entender, y que aguardemos confiados una labor aún más importante de la madurez de Andrés Lizarraga.

2. Carlos Carlino

Carlos Carlino fue uno de nuestros poetas más sustanciales de este tiempo, por la fuerza terrena de su mensaje humano y la caudalosa melodía de su voz. Su vida semeja un mapa horadado por hondos ríos de inquietud y cruzados por altos picos curiosos de horizonte. Carlino cumplió los más diversos menesteres: camionero, juez de paz, jefe de Registro Civil, periodista, y la sangre azul de la tinta, que identifica al gremio, recorre impaciente sus arterias. Pero antes que nada se lo siente hombre de la tierra con manos de labrador y empinada voz de poeta. Sus libros van marcando la ruta de un destino que se cumple con tenacidad, amor y talento: *Poemas de la tierra*, *Poemas con labradores*, *Patria Litoral*, etcétera. Carlos Carlino había nacido en Oliveros, Santa Fe, en 1910, y falleció en la Capital Federal, en 1961. Ese otro poeta extraordinario que fuera José Pedroni, quien al recibir uno de sus libros, acusa recibo, generoso y efusivo:

Carlos: aquí tengo tu libro *Poemas con labradores*,
esto es, aquí tengo tu ramo de flores.

Y añade:

Como yo, tú eres santafecino;
poetas ambos de la tierra del lino
(llevas el lino hasta en tu nombre, Carlino),
y es de ambos la dicha de cantarla,
que es una forma de ararla.

Y Carlino canta, conmovido, a su tierra litoral:

Oh, tierra mía, abandonado verde;
¿siempre estarás en mi raíz, temblando,
como limpio sol y pájaros alegres?

Pero, además de cantarla, Carlino la labra y la siembra. El premio que se le otorga, precisamente por *Poemas de la tierra*, le ayudó para adquirir una chacrita en su patria santafecina, a la cual bautiza con el nombre de Rincón de la Porfiada. Pero la seca hace fracasar la empresa y casi quebrar al esperanzado chacarero.

El otro aspecto de Carlos Carlino, y que completa su personalidad, es el de creador dramático. A fines de 1946, el Teatro Universitario del Litoral, estrenó *Cuando trabaje*, la pieza inicial de Carlino. Se basa en una idea de Aurora Suárez y es un acto áspero, doloroso, con un trasfondo de miseria humana que se empeña en quebrar las ansias más puras de un pobre chico. La acción transcurre en un “rancho en las afueras de un pueblo costero de la provincia de Santa Fe”. Está habitado por el Padre, la Madre, el Hijo y una criatura que el autor nombra, pero no aparece, pues duerme, feliz aún de su inocencia. El Padre es un gandul que le escapa al trabajo. La Madre procura enfrentar la pobreza deslomándose sobre la batea. El Hijo sueña con unas zapatillas que le permitan volver a la escuela. Cuando la Madre ha logrado reunir el dinero suficiente para que se las compre, hace su entrada el Padre, quien no sólo quiere comer, sino, también que se traiga “un litro’e vino (pues) el *axao* con agua es capaz de hacer mal”. La madre replica: “Mirá, Pedro: con la ropa que entregué esta tarde mandé comprar estas cosas y queda un peso pa’ unas alpagatitas p’al nene, que ya *mandao* decir la maestra qu’ es una lástima que pierda l’escuela con la buena cabeza que tiene el chico. Ya va pa’ una semana que pierde l’escuela”. Y el padre contesta: “Y *güeno*... si ha pasado una semana puede pasar dos ó tres días más...”. Concluye indicando al chico, que entra en ese momento: “Vaya, *ara*..., dale la plata y te *trais* un litro’e vino’el boliche”. El pequeño mira a la Madre, que no hace un gesto –según la acotación–; se coloca delante del Padre levantando los puñitos y rompe a llorar: “Esta plata es pa’ mi *sapatiya* –protesta–; la ganó mamá pa’ mi...; pa’ que yo pueda ir a l’escuela...; yo quiero ir a l’escuela”. El padre se violenta ante la actitud de su hijo, pero se contiene y le dice entre el amago de una bofetada: “Y claro que va ir algún día. *Ara* vaya’l boliche ante que cierren, porquería”. Y cae el telón. *Cuando trabaje* es un aguafuerte recio, sin concesiones, que incorpora a nuestra escena a un autor de cuya capacidad mucho podía esperarse. Carlino siguió escribiendo teatro. Así fuimos conociendo *Esa serpiente engañadora*, tal vez lo más endeble de su producción; *Un*

cabello sobre la almohada, comedia leve, de peripecia graciosa y, las tres obras fundamentales de su dramática: *Tierra del destino*, *La Biunda* y *Un viaje por un sueño*. Existen otras dos creaciones que no conocemos: *Está la soledad*, monodrama que se ofreciera en San Juan y San Luis y luego fuera representada en varios escenarios europeos; y *García*, pieza en tres actos y nueve cuadros, aún sin estrenar, en el cual el autor, por lo que sabemos, encara la situación de los presos en Villa Devoto. Habremos de referirnos, pues, a las tres obras nombradas y que, a nuestro juicio, constituyen la labor principal, en lo que a teatro se refiere, de Carlos Carlino.

Tierra del destino fue estrenada por el Teatro del Pueblo a fines de 1951. La pieza se entiende más fácilmente y adquiere todo su valor de documento, si se la ubica en la época de su estreno. No hace de esto tantos años, y podemos recordarlo. El campo era abandonado por su gente, sobre todo por su gente más joven, no sólo por culpa de una política abiertamente anticampesina, sino también, por la atracción paralela y los beneficios positivos que ofrecían las ciudades con sus fábricas.

Tierra del destino se desarrolla en una chacra modesta del litoral santafecino, y el conflicto estalla cuando uno de los hijos, Ernesto, siguiendo a otros muchachos del pago que ya lo han hecho, se dispone a cambiar la labor campesina por el trabajo en una fábrica de la Capital. La Madre trata de disuadirlo y Ernesto le pone como ejemplo a Pinoto Cavalé, uno de sus amigos, que el sábado había hecho una escapada para ver a sus padres: “¿Cuándo lo viste con un traje decente y reloj pulsera? -Insiste, entusiasmado: -Trabaja ocho horas, después se lava, se viste y se va al cine o donde quiere. No hay comparación... Aquí trabajas de sol a sol...”. Era la realidad candente y, ante la imposibilidad gubernamental de una salida efectiva, que no interesaba, se recurría al relumbre exterior y al escape demagógico. En el campo se trabajaba de sol a sol y sin el menor aliciente. Al fin y al cabo la tierra era de otros y, en consecuencia, la ganancia también. Carlino puntualiza esta situación en una escena del segundo acto, entre el Padre y Bautista, otro chacarero del lugar. Ante la pregunta que le hace el primero sobre si ya vendió maíz, Bautista responde: “A mí no me dejan. Tengo prenda agraria con el cerealista y él es tan atento que se ocupa de todo: me trae las bolsas, me paga los juntadores, vende por mí y, al final, se queda con todo. Pero la verdad en su sitio: nunca se olvida de dejarme la semilla para el otro año”.

Los viejos procuran soportar la situación, acostumbrados a las injusticias y a las penurias, pero los jóvenes reaccionan y se alejan, atraídos por el espejismo de la ciudad, que también habrá de burlarse de ellos y arrinconar sus vidas en las villas miseria. *Tierra del destino* es el reflejo campesino de una etapa social que habría de encontrar su contraparte ciudadana en *El jardín del infierno*, de Osvaldo Dragún. Lo importante es que con aquella obra, Carlos Carlino se revela un seguro y muy alerta creador dramático.

La segunda obra importante de Carlino es “*La Biunda*. Diríamos que es la fundamental de su teatro. Estrenada a fines de 1953, por un magnífico elenco dirigido por Pascual Naccarati, obtuvo el doble galardón, y muy merecido por cierto, de la Medalla de Oro de Argentores y el Premio de La Comisión Nacional de Cultura.

En *La Biunda*, también de ubicación campesina, aunque muy distinta por trama a la pieza anterior, Carlino traza y ahonda los personajes con sorprendente justeza. Tanto *La Biunda* –la rubia-, como Redenta, su hermana, como Checo, el padre de ambas, y Botto, el candidato a cubrir la falta, son tipos de perfecta conformación psicológica y muy bien articulados escénicamente. La Biunda ha sido engañada, pero no habrá de confesar a nadie quién es el culpable. Checo, quien siente una predilección enfermiza por su hija, negocia su falta con Botto, otro chacarero afortunado del lugar. La escena que sostienen Checo y Botto para tratar el asunto se halla desarrollada en forma magistral por su juego y el diálogo jugoso, colorido, incisivo. Checo confía por fin a Botto la verdad sobre lo que le sucede a *la Biunda* y espera receloso: “Lo que hay que decir, ahora es si vos te querés casar lo mismo con ella”. Botto deja caer un largo silencio especulativo y exclama: “Francamente te digo, Checo, no es muy lindo que lo hagan padre a uno sin consultarlo”. Checo le asegura que es el único extraño a la casa que lo sabe, y Botto empieza el regateo: “¿Cuántos animales me dijiste que tiene la Biunda de su propiedad?”. Y Checo agrega más animales y hasta dos lotes de terreno que tiene en el pueblo, frente a la estación. Entonces Botto se decide y explica: “Al fin y al cabo, la criatura va a nacer en mi casa, en mi campo, como quien dice, adentro de mis alambrados. Y yo a todos los terneros que nacen en mi campo les pongo mi marca, sin preguntar de qué padres vienen”. La trama, empero, se complica por el odio de Redenta, la hija mayor, y la Biunda, en medio de la fiesta de su casamiento, termina colgándose del techo “como una lámpara apagada”, mientras descende el telón final de la obra.

La Biunda es una tragedia campesina con valores excepcionales, y que hubiera bastado para consagrar al autor, si no hubiese sido argentino. Aquí se negaron a reconocer los méritos de la obra, como no podía ser de otra manera, pero nadie se preocupó más por su labor hasta que seis años después, a fines de 1959, otro notable elenco, dirigido como en el caso de *La Biunda* por Pascual Naccarati, estrenó *Un viaje por un sueño*. El ámbito, en esta ocasión, es ciudadano; “una casa de trabajadores”. De la obra trasciende, sobre todo, el espíritu poético que la domina; José es el joven albañil, puro e ingenuo. Stella una mujer muy golpeada por la vida a quien, de pronto, se le ha dado la posibilidad de soñar y se entrega a su sueño con toda el alma. Stella ya está prefigurada en versos del propio Carlino:

Un día
los hombres saldrán a pasear sus sueños
-que son nuestro pobres sueños irredentos-
por las calles de la tierra en un duermevela
como el de quien pasea su novia por el pueblo.

Pero la gente, a través de ese coreuta egoísta y dañino que es José, se empeña en destruir el sueño. Stella es una agonista desesperada y un convincente personaje dramático. El tema flaquea en algún tramo, pero el desarrollo es diestro y abundan escenas en las que se descubre la madurez escénica de Carlino. José, que no cree en la redención, persigue tercamente a Stella. “Soy una basura –dice-, que busca

a su basura”. Stella lucha angustiosamente por su amor, que le brinda la posibilidad de salvarse, pero el pasado retorna, imperioso, y lo echa todo a rodar. Al enterarse Raúl se queja, como un niño perdido: “Yo llegué a vos como un recién nacido... Vos sos... vos fuiste la primera mujer...”. Stella contesta desde su infinita desazón: “Yo fui tu primera mujer y vos fuiste mi último hombre..., el que me faltaba... Creí que el destino puede hacerse... pero no..., nos entregan a él indefensas como a un monstruo y no hay manera de vencerlo. Vos eras mi última oportunidad, no una prueba... y he perdido”.

Un viaje por un sueño es un poema de amor humano, y por ello hondo y doliente. Es, además, la obra de un autor valioso de nuestro teatro, a pesar de que no lo han advertido del todo nuestro medio. El propio Carlino ha hurgado en los posibles motivos de esta situación absurda. Los espectadores –ha dicho- quieren representaciones en las que intervengan personajes o muy sexuales o asexuados; enfermos del alma y traumatizados. Las obras que yo escribía se basaban en “los hechos de las personas normales que desarrollan actividades normales. Las personas que yo incluía en mis obras son primitivas, duras, apasionadas, pero sanas. Yo escribía sobre sus problemas con realidad y sentimiento, pero nadie se interesa ya por cosas simples”.

Indudablemente, Carlino se sintió desalentado como autor, pero no era el único. Era un problema general y de raíz, que incidirá en los planos más diversos de nuestro desarrollo. Pero algo está cambiando y, aunque tenga razón, no debe desanimarse, y seguir en la brecha, pues su labor creadora es importante y necesaria. Como poeta y como dramaturgo. Como poeta ahí están sus libros laureados; como dramaturgo, Carlos Carlino lo ha demostrado con las dos obras esenciales de su teatro: *Tierra del destino* y *La Biunday* que, como ya dije, estrenó Pascual Naccarati, al frente y como director de la Compañía Argentina de Comedias, en el Teatro Lassalle capitalino, el 11 de noviembre de 1953, hace diez días, apenas, hizo cuarenta años del suceso, y creo que se ha hecho muy bien en recordarlo en Argentores, con un elenco integrado por figuras sobresalientes de nuestra escena como Inda Ledesma, que fuera por entonces, de manera estupenda, la Biunda, atormentada protagonista.

3. Juan Oscar Ponferrada

.Introito necesario

Me encontraba escribiendo las páginas que me proponía leer esta noche en la presentación del trabajo estupendo que es *Molière o la sublimación* –procurando, en vano, no repetir lo ya dicho tan bien por el querido maestro don *Pucho* Guibourg y el no menos querido amigo Raúl H. Castagnino en los prefacios que abren el volumen-, cuando la portera de la casa apareció con un sobre que

acababa de llegar por correo y lucía un matasellos bastante extraño. Lo abrí presuroso e intrigado y me encontré con una carta que Jean-Baptiste Poquelin, *dit* Molière, enviaba a Monsieur Juan Oscar Ponferrada.

En esquila aparte, el firmante me solicitaba que leyera la misiva en este acto, finalizando con el insoslayable *sil vous plaît*, de registro tan francés.

Confieso que me costó bastante trasladar a las teclas de mi máquina palabras que parecían trazadas con pluma de pavo real, por lo graciosamente ornamentadas. Pero lo logré y, si no les parece mal, pasará a cumplir con lo que se me ha pedido.

No sin antes agradecer muy vivamente al buen amigo Ponferrada su invitación para estar aquí, y la cálida dedicatoria que figura en una de las partes de su libro.

Gracias, pues.

Monsieur

Juan Oscar Ponferrada.

Distinguido hermano en Dionisios e ilustre tocayo:

En los escasos momentos de ocio que me permito entre la tarea cotidiana de imaginar nuevas farsas –sin la cual no podría ya vivir-, he leído el libro que ha tenido la bondad de dedicarles a mi vida y a mis creaciones escénicas, unidas y sustanciadas bajo el acertado título de Molière o la sublimación. Me place destacar lo de acertado porque, como lo irá comprobando, coincido plenamente con sus posiciones y sus juicios.

Me apresuro a comunicarle que la lectura de sus páginas me ha conmovido tanto que, en algún momento, temí volver a padecer un ataque de la vieja enfermedad que tenía olvidada desde que hacía más de tres siglos. Felizmente pude alcanzar el final, muy emocionado pero sin alteraciones mayores –lo que pone en evidencia mi buena salud- y he sentido la obligación de enviarle estas líneas.

En las amenas charlas que mantengo con mi amigo Edmundo Guibour –ser delicioso que, según me enteré, en ésa lo llaman cariñosamente “ don Pucho ” -, he sabido que usted es un poeta notable, dramaturgo talentoso, director de escena con firme sentido moderno, agudo investigador de la historia del arte teatral y capacitado enseñante de la materia. Con tales antecedentes, no pudieron sorprenderme el buen manejo de mis escritos, así como la claridad en la exposición de sus conceptos.

El gran aprendizaje como intérprete, director y autor lo realicé, es verdad, con las representaciones populares ofrecidas por el *bosque* (como usted dice, al denominarse así en su país cuando un conjunto recorre las plazas de provincia), pero tengo como fecha de lanzamiento oficial el momento en que mi compañía trashumante se presentó, a fines de 1658, en la Sala de Guardia del Louvre con dos obras. La primera era *Nicomedes*, tragedia de Pierre Corneille, a la que hice seguir, tras haber pedido permiso para ello a nuestro soberano Luis XIV, que se encontraba en la sala, por *El doctor enamorado*, mi primer trabajo como poeta cómico. Fue tal el éxito de esa segunda parte –por la diversión y las risas- que el propio Luis XIV nos cooncedió el Petit-Bourbon para actuar, alternando nuestras funciones con las de los comediantes italianos que eran la atracción de París.

A partir de ese momento comprendí que mi espíritu, mi inclinación y mi arte – como actor, intérprete y director, en exacta conjunción-, estaban más cerca de mi

gran maestro Tiberio Fiorelli, el Scaramouche de la *comedia dell'arte* italiana, que de mis altos colegas autorales de la época, los poetas trágicos Pierre Corneille y Jean Racine, a quienes de cualquier manera siempre he admirado y ofrecido reverencia. Yo acepto complacido ser –como se me califica, a veces en forma algo despectiva– un “poeta cómico”. Lo demostré –con los treinta y cuatro títulos que usted registra con puntualidad admirable–, a lo largo de quince años colmados de desafíos y riesgos, de glorias y pesares, hasta que en febrero de 1673, mientras actuábamos en nuestra sala del Palais-Royal, apenas pude terminar, con gran esfuerzo, la cuarta representación de *El enfermo imaginario*, que era la última farsa que había escrito. Fui conducido a mi casa con urgencia y ya en ella pude desentenderme por fin de los continuos sobresaltos, y echarme a descansar de tanta vida azarosa.

Cita usted a varios autores que no conozco y, al parecer, se han ocupado de mí y de mi teatro. Entre ellos se halla un señor Maurice Donay, quien asevera que con mis dolores y preocupaciones, con mis sufrimientos físicos o morales, yo armaba las frases que luego divertían a las gentes. Entonces no me daba cuenta, pero mucho he reflexionado al respecto y creo que en la afirmación puede existir cierta verdad, aunque sin caer en exageraciones. He llegado a comprender que en Harpagón, en Alceste, en Argón y en Argán (como en otras criaturas mías igualmente entrañables) pude haber puesto, sin proponérmelo, desde luego, muchos de mis infortunios de variada especie. Me asombra, por lo penetrante, la trasposición Molière-Argán que usted descubre, y le agradezco que haya recordado y subrayado las angustias y congostas que me acosaban y martirizaban por aquellos días de 1673. Rememora, y las considero claves válidas, la muerte de mi hijito Armando Pedro, a sólo un mes de haber nacido; el amor, tan colmado de inseguridades, sospechas y enfrentamientos, que yo sentía por Armada, la traición de Racine, al que había estrenado la tragedia que lo iniciara; el proceder taimado de Lully, con el que mucho trabajé musicalmente y, por fin, sin que se acabaran las razones, el alejamiento inexplicable que notaba en ese Luis XIV que tanto me había apoyado y alentando. Todo esto pude ir volcándolo, mediante trasposiciones y simbolismos, en *El enfermo imaginario*, como usted supone. Por eso llega a la conclusión, descarnada pero veraz, de que yo era entonces, y utilizo sus mismas palabras, “un hombre desvalido, un niño infraviviente, necesitado de ternura y protección”. Llevándolo a señalar, como síntesis precisa, que ése era mi mal real y lo sublimizaba a través de la imaginaria y burlesca enfermedad del achasco Argán.

Mucho me satisface saber que usted ha dirigido con sus elencos cuatro veces *El enfermo imaginario*, y no me extraña que en la última puesta descubriera aspectos muy hondos del desventurado protagonista que se referían a mí, y que hasta ese momento le habían pasado inadvertidos. Si llegara usted a dirigir por quinta vez la obra no dudo de que, entre las cabriolas y las risas, encontraría las raíces del desamparo en el que yo vivía por esa época.

Podría decirle muchas cosas más, incitado por su trabajo que me parece espléndido por lo agudo y abarcador hasta lo exhaustivo, pero no deseo cansarlo con mi carta en esta noche que debe ser de regocijo para usted. Sólo me resta agradecerle, una vez más, mi distinguido cofrade e ilustre tocayo, la comprensión que ha mostrado ante

mi vida y el fervor y la generosidad con que ha estudiado y analizado lo más esencial de mis obras. Le encarezco que cuando vuelva a París no deje de venir a visitarme. Me encontrará siempre, aguardando tan cerca como inútilmente ser llamado a escena, en el hall de mi casa de la Rue de Richelieu, que también es la de la Comédie, y usted sabe que no es por casualidad.

Las realizaciones de la vida pueden resultar limitadas y hasta efímeras; por eso le deseo simplemente que pueda ver cumplidos y gozar sus sueños más hermosos. Con el reconocimiento de su afectísimo

Jean-Baptiste Poquelin
dit Molière

Por la copia, con un fuerte abrazo,

Luis Ordaz.

.Homenaje a Juan Oscar Ponferrada

Vaya mi recordación más cálida para Juan Oscar Ponferrada. En este último tiempo, el querido amigo no me parecía tan jovial y eufórico, como era lo habitual en él; pero me sorprendió y me lastimó muy intensamente al enterarme, primero de que se hallaba internado y en estado grave y, casi de inmediato, de su fallecimiento.

Ponferrada era, por sobre todo, un poeta con hondas raíces metafísicas y desde ahí, desde esas raíces sustantivas de su personalidad, se expresaba como un hombre talentoso de nuestro teatro, en las disciplinas más diversas.

Dramaturgo caudaloso, director de escena con sentido moderno, durante varios años tuvo a su cargo el Instituto Nacional de Estudios de Teatro y el Boletín oficial especializado; creó y condujo, paralelamente el Seminario Dramático de dicha institución. El tan apreciado don Arturo Berenguer Carisomo sabe de la labor cumplida con dedicación y capacidad, dado que él compartió la tarea en forma activa y sobresaliente. Organizó, asimismo, la Escuela de Arte de la Universidad de Cuyo, en donde Galina Tolmacheva fue profesora eminente. Pude comprobar como se distinguía y valoraba allí a Ponferrada al intervenir, a fines de 1982, en las Primeras Jornadas de Teatro Argentino, organizadas en Mendoza por la Universidad Nacional. Entre otros expositores altamente calificados y representativos –el inolvidable don *Pucho* Guibourg al tope-, Ponferrada se ocupó de “Lo folclórico en el teatro” tema de su predilección y que conocía a fondo.

Tal vez la muestra más acabada, en esta faz de su creación, sea la tragicomedia *El carnaval del diablo*, que estrenó en 1943 bajo la dirección de Orestes Caviglia, con los personajes principales animados por Eva Franco y Miguel Faust Rocha, y, cabe destacarlo, permitió la presentación, de manera brillante, de una jovencita recién egresada del Conservatorio Nacional, llamada María Rosa Gallo. Para mí, el aporte más original de *El carnaval del diablo* se halla en la justeza dramática y la trascendencia del Prólogo. En plena chaya, alborotado carnaval norteño, se reúnen dos máscaras inmensamente populares de la región. Una es Pucllay, que recuerda

al Dionisios griego, al Baco romano y bien puede equivaler al Demonio de la noción cristiana. Todo esto lo acota el propio Ponferrada. El otro mascarón es Chiqui, “antiguo dios infausto” –subraya-, mito de la fatalidad y de la tragedia.

En un campo de algarrobales y tras el ballet de los cosechadores y de los coros de vidalas que enmarcan la acción de la obra, se encuentran el compadre Pucllay, siempre alegre, y el compadre Chiqui, siempre triste. Pronto llegan a la conclusión de que mientras uno –Pucllay- tiene el deber permanente de estar alegre, sin nunca saber los motivos, el otro –Chiqui-, harto de su imagen de desgracia, desearía tener la posibilidad de divertirse y reír un poco. Se proponen, entonces, *amenizar* el destino prefijado con el que carga cada uno. En un acto de rebelión contra lo marcado por los añejos dioses locales de la vendimia, resuelven intercambiar sus máscaras. Pucllay se pondrá la mueca triste y doliente de Chiqui, y éste mostrará el rostro alegre y burlesco de aquél. Lo que producirá algún estropicio, por la alteración y el engaño, pero el perfecto desarrollo de la tragicomedia logrará que se mezclen y confundan, una vez más, la alegría y el llanto, la dicha y el dolor. Como lo advierte el mismo Ponferrada, de ahí parte el clamante quejido de la vidala chayera, que es la canción del carnaval de los Valles Calchaquíes.

Rememoro este prólogo, notable por su juego y ejemplar por su intencionalidad y sus alcances simbólicos, para destacar el empeño de Ponferrada por indagar en los entresijos de la condición humana, siempre en conflicto, y el dominio que poseía en el manejo diestro de los elementos más singulares de la escena con rica savia popular, de todas las épocas. Dejó dicho que “mientras exista el pueblo habrá teatro”. Como el pueblo es inmortal –añado yo, completando la idea esencial del amigo-, el teatro también lo es, y no hay que desesperarse demasiado por los altibajos momentáneos y las traiciones que padece. No sólo entre nosotros, claro.

Fue para mí un honor y una satisfacción enorme que, a fines de 1988, me invitara a presentar en la sala de Argentores, acompañando a Arturo López Peña, su libro *Molière o la sublimación*. Molière –como quedó demostrado en ese tan agudo como cuidadoso trabajo de buceo y desentrañamiento de claves vitales-, era una de de sus grandes pasiones. Por ello, y para cumplir con lo que se me había encomendado, me limité a transcribir y hacerle llegar la carta que Molière le remitía por mi intermedio, desde el Olimpo de los más ilustres poetas dramáticos, a quienes desde ahora, nuestro amigo podrá tratar personalmente.

Para mi contento, volví a encontrarme con Ponferrada en esta cofradía laica con propósitos empinados –más allá de su fachada *rante*- que es la Academia Porteña del Lunfardo, en donde, sin duda, mucho habremos de echarle de menos.

Querido Ponferrada: trabajaste con fervor y entregándote por entero; fuiste afectuoso y digno. Parece el epitafio elegido por algún autor de la tragedia griega clásica. Pero así lo siento.

Has dejado en mi espíritu un hermoso recuerdo, y necesitaba decírtelo de esta manera. Gracias. ¡Chau!

> capítulo XLVIII.
roberto cossa. tres hitos mayores
en la dramaturgia de Roberto Cossa

- .El teatro y su tiempo
- .*Nuestro fin de semana*
- .El avión negro
- .La nona
- .*El viejo criado*
- .Final provisorio

(Revista Teatro, del Teatro Municipal General San Martín, año 5, N° 20, Buenos Aires, mayo 1985)

. El teatro y su tiempo

Si se indaga en los sucesos que acaecen en la Argentina a lo largo de los años 60, se apreciará debidamente a los autores que se incorporan a nuestra escena durante el decenio y se reconocerán a sus producciones los méritos que les corresponden. Méritos no solamente dramáticos, sino también por los alcances político-sociales anclados con firmeza en los textos. Recomiendo pues, el repaso del desarrollo histórico (en franco retroceso) que se agudiza hacia aquella fecha y habrá de agravarse hasta la exasperación y el desaliento, por la segunda mitad de la década siguiente. Podrá comprenderse así, con claridad meridiana, el agobio en que viven y el *callejón sin salida* en el que se sienten vivir los personajes que suben al escenario y responden a una mentalidad perfectamente definida por las indecisiones y los desánimos que muestran ante los problemas de fondo y no sólo de forma –es decir sociales, de comportamiento y de responsabilidad como individuos– que se ven forzados a enfrentar.

Ricardo Halac abre la brecha de un renovado realismo costumbrista, testimonial y crítico, con *Soledad para cuatro* que estrena en 1961. Tres años después se agrega a ella Roberto Cossa, quien con *Nuestro fin de semana* amplía y ahonda el cauce propuesto. No conviene seguir adelante con Cossa, motivo primordial de este trabajo, sin señalar previamente que en forma paralela con el nuevo realismo que capta problemas, figuraciones y ámbitos del contorno cotidiano, aparecen el vanguardismo o “realismo exasperado” de Eduardo Pavlovsky (*La cacería*) y el absurdo de Griselda Gambaro (*Las paredes, El campo*). A la vez que entre estas líneas de nuestra dramática nacional más moderna y descollante de aquellos años, asoma un nuevo grotesco con características locales –el anterior lo funda y encabeza Armando Discépolo– que se define con *La valija* de Julio Mauricio y *La fiaca* de Ricardo Talesnik.

La enumeración esquematiza, apenas, los estilos y las ideologías (en su sentido cabal de origen y clasificación de las ideas), que inquietan y alientan a los autores más sobresalientes de la etapa que son muchos más de los aquí nombrados, pero me veo obligado a sintetizar. Puede observarse, asimismo, que con otros creadores que han irrumpido en ciclos recientes (la quinta y la sexta décadas) sienten y expresan cada cual desde su concepción y su voz, las presiones de un medio acuciante en la elección de temas y personajes en conflicto (con ellos mismos y con el medio social que integran y conforman). Como ejemplo único para no extenderme y apartarme de los objetivos prefijados, cito al Carlos Gorostiza de *Vivir aquí, Los prójimos y ¿A qué jugamos?* Obras que suben a escena en la década en cuestión.

En ese tiempo tan particular que se vive y se padece (en nuestro país y en el mundo entero, dado que todo incide en la *razón de época* conjugadora y determinante) se conforman y realizan las primeras entregas autorales de Roberto Cossa, de cuya creación me propongo destacar las tres obras que considero como hitos sustanciales de su dramática.

. *Nuestro fin de semana*

Roberto Cossa estrena *Nuestro fin de semana*, su primera obra, en 1964. De carácter intimista, los desasosiegos cotidianos y comunes que se manifiestan en las situaciones que presenta, hacen recordar de alguna manera –y se puntualiza en su momento–, el clima chejoviano. No se trata de imitación ni de influencias más o menos directas sino, y así lo creo, de aproximaciones en los sentimientos y en la reflexión y el reflejo de seres con desorientaciones parecidas –aunque las causas difieran– igualmente hondas. Chéjov había expresado: “La gente come, no hace otra cosa que comer pero mientras tanto se van forjando sus destinos dichosos, se van destruyendo sus vidas”, sin violencia, con total naturalidad.

Con la obra que lo inicia, Cossa muestra a su gente que come, pero sobre todo bebe –con excesos que procuran efectos aletargantes– para sofocar y acallar las angustias y los desasosiegos que provocan las frustraciones de un existir fabulero que no puede ocultar su mediocridad. La clave para penetrar con alguna certeza en el primer ciclo del teatro de Roberto Cossa bien puede ser *La muerte de un viajante* de Arthur Miller. La representación conmociona al autor hasta, es posible, orientar su vocación y ayudarle a dar los primeros pasos en ella. Cabe hacer notar, sin embargo, que Cossa no necesita nunca del *acto mágico* del que el autor norteamericano se vale en dicha obra con tanta maestría.

En *Nuestro fin de semana* se pone en evidencia un escritor preocupado por el oscuro y triste destino de ciertos núcleos de nuestra clase media, que está siendo tan martirizada y posee la sensibilidad y la capacidad suficientes para dramatizar sus fatigas e inquietudes. El protagonista de la pieza –Raúl– intenta llenar los vacíos que producen en su espíritu los fines de semana, con las visitas y el bullicio de sus amigos, que lo distraen de la desesperación que lo deprime al no saber encarar los pequeños problemas de todos los días que, por su propia incompetencia los considera sin solución. Cossa se impone con el aporte inicial, tan válido como promisorio, y es por esa misma senda que seguirá desgranando las vidas de otros sujetos en crisis que seguramente tiene cerca: el Julián de *Los días de Julián Bisbal* (1966) –personaje dramático que no alcanza aún la fuerza del grotesco y del absurdo– y el José de *La pata de la sota* (1967). Este último, empero, ya por el tramo final se debate en el *callejón* en el que se siente encerrado como en una trampa de la que no sabe cómo escapar, atina a cavilar con alguna lucidez y se pregunta dónde ha estado el error (el error que descubre es su vida), en qué se habrá equivocado. El examen de conciencia puede facilitar una orientación respecto de cuál es la verdadera lucha y contra quién y cómo debe entablarse. También puede servir para empecinarse en la actitud adoptada en terca egolatría, y mantenerse en la equivocación. El autor deja en pie el interrogante.

En *La ñata contra el libro* (1966), Davis ha facilitado un borrador que empezará a pasarse en limpio con el Chicho de *La Nona*, para hallar finalmente su encarnadura en el Carlitos de *El viejo criado*. Data también de este decenio el guión de una película, *Tute cabrero* (1965), cuya adaptación escénica –que lleva el mismo título– se conocerá en 1981, con demasiado retraso por los avances que denuncia la dramática del autor.

Con estas referencias quedaría cerrado virtualmente el primer período teatral de Roberto Cossa. Pero antes de dedicarme al segundo hito, *La Nona*, debo situarlo en el tiempo y resaltar las novedades que contiene el estreno de *El avión negro*, puesto que el libro le corresponde en compañía de otros tres autores notables que surgen de la etapa: Germán Rozenmacher, Carlos Somigliana y Ricardo Talesnik.

. *El avión negro*

La animación de *El avión negro* significa un acontecimiento muy curioso para nuestra escena nacional de esos días (mediados de 1970), así como un nuevo punto de partida en la creación de Roberto Cossa. Como novedad aparece – mediante su sombra y los parlamentos de Lucho, que lo delatan– el líder popular Juan Domingo Perón, quien desde hace quince años permanece exiliado y del que se anuncia habrá de viajar muy pronto desde Madrid que es donde se encuentra, a bordo de un esperanzado y mítico (para unos) y temible (para otros) *avión negro*. Es una revista política de circunstancias, compuesta por esquicios con canciones a sones de bombo y saltos de murga, en la que participa el sainete, la comedietta, el grotesco, la caricatura satírica, el humor negro, el teatro de la crueldad. El cuadro mejor logrado por su estructura y la eficaz intencionalidad (en momentos candentes) es, sin duda, “Las torturas”, que contiene humor negro y manifestaciones de crueldad con alcances trágicos y estremecedores hasta la médula. Uno de los aspectos curiosos es que el espectáculo se ofrece con buen éxito en el teatro Regina que se encuentra en plena Avenida Santa Fe, la elegante y burguesa por antonomasia “vía del norte” de la urbe capitalina. El hecho resulta curioso porque a escasas cuadras de la coqueta salita que pertenece a la Casa del Teatro, habrá de plantarse y crecer “la cruz de fuego” que, según uno de los cantos formarán las quemazones, que como revancha y festejo por el retorno del exiliado, envolverán la esquina de Callao y Santa Fe.

Interesa *El avión negro* en esta circunstancia porque a Cossa debe haberle sido preciosa la experiencia. Es oportuno subrayar que, desde ese momento, deja de lado la documentación del *callejón sin salida* recorrido hasta entonces y enfila hacia una nueva formulación mucho más audaz, áspera y desenfadada (sin inhibiciones de ninguna índole), que le permita no ya simplemente dar testimonio de la dura realidad tal cual es o parece ser sino, y de manera decidida, lograr su más completo desenmascaramiento. Así puede entenderse mejor que siete años después de *El avión negro*, Roberto Cossa ofrezca *La Nona* (1977).

. *La Nona*

Como queda dicho, *La Nona* demuestra a mi juicio, el cambio profundo – conceptual y formal– que se está operando en Cossa; es el texto que sirve de puente y comunicación entre el ciclo anterior y el que inicia la nueva obra.

En *La Nona* el autor va dejando en claro las quebraduras y alteraciones más apreciables que están ocurriendo en su teatro –hasta entonces de una sola línea

total, grave y densa- y se patentizan los cambios que lo enriquecen con posibilidades insospechadas. *La Nona* pudo ser un grotesco criollo –al estilo discepoliano que tanto admira Cossa-, con frustraciones y fracasos a lo *Mateo y Stéfano*, y de denuncias de la mala vida que registra *El organito*. El medio es el indicado para ser tratado por el género: un hogar deshilachado y en desintegración que proviene de inmigrantes de la Baja Italia (se habla de la calabresa Catanzaro), con las ansiedades y contradicciones en las conductas habituales y bien conocidas. Pero el jefe de familia, Carmelo –nombre con historia dentro de nuestro grotesco más relevante- va quedando rezagado ante el empuje arrollador de *la nona* a la que sentimos crecer entre las manos del autor hasta alcanzar un volumen esperpéntico, monstruoso y sobrecogedor. Y lo que pudo ser un grotesco notable, repito -como lo fuera *He visto a Dios* de Francisco Defilippis Novoa, casi medio siglo antes-, se convierte en una metáfora teatral de estos días en la que, a los condimentos de la especie se añaden disonancias armónicas que componen una partitura moderna y atrayente que linda con el absurdo. ¿Cómo pudo suponerse a Cossa, no tanto pensando en la nona con sus rasgos bien observados y precisos, sino imaginando a Chicho, quien con la mayor seriedad, propone que la abuela salga a *yirar* por la calle para que haga su aporte a la economía del hogar en bancarrota? ¿Qué decir del viejo don Francisco destinado a pedir limosna con el mismo propósito, arrojado con su sillón de inválido a un baldío “por el hijo de puta de la heladería”, según el comentario sobresaltado del mismo Chicho, que no deja de cavilar en cómo explotarlo? ¿De dónde proviene el calvario canalesco de la joven Marta, hasta su muerte, codificado con pinceladas seguras y breves alusiones a su modo de vida, que no encuentra el menor reparo entre los suyos? En la nueva concepción dramática Cossa utiliza mascarones ridículos a lo James Ensor y presenta imágenes burlescas de típica estirpe bruegheliana. Transitando ese camino nace *La Nona*.

En *No hay que llorar*, que llega dos años después, se invierten los términos de *La Nona* y, en lugar de aparecer la abuela como figura absorbente y demoleadora, engulléndose a toda la familia con su apetito voraz, la madre es allí destrozada con ferocidad por sus propios hijos. Cossa sigue preocupado por un desenmascaramiento donde, por la violencia inusitada que predomina, no caben ya las sutilezas psicológicas ni el candor de su antiguo teatro. Y se conoce el tercer hito.

. El viejo criado

El viejo criado (1980) demuestra que Cossa continúa en la búsqueda y lo significativo es que conforma una galería original con sus hallazgos. Unos versos tangueros muy livianos y pobres –la letra de *La casita de mis viejos*, debida a Enrique Cadícamo, un buen poeta del 2 x 4, sin embargo-, pudieron ser los incitantes pero, en el recorrido escénico consiguen trascendencia. El David de *La ñata contra el libro* y el Chicho de *La Nona* encuentran su fusión y la corporización más completa en el Carlitos de *El viejo criado*. Pero algo mucho más importante es que el autor logra el traslado a nuestro ámbito, con colorido y bien ajustado lenguaje local, de

las dos figuras trágicas –Vladimiro y Estragón- de *Esperando a Godot* de Samuel Beckett, una de las obras más representativas del teatro moderno universal. La diferencia consiste en que Alsina y Balmaceda, los prototipos de Cossa, no esperan a nadie en un intento vano, tal vez, de ser salvados. (¿Salvados de qué?, me sigo preguntando, pero es otra cuestión). Puntualizo, asimismo, que en el cafetín trasnochado y *mistongo* de una esquina de barrio suburbano y entre el rechinar de sirenas de patrulleros policiales que malhieren el cubículo, al parecer recoleto e incontaminado (desde el que en plena evasión delirante, Alsina podrá ver cómo nieva sobre Buenos Aires), los dos sujetos “sólo dejan que el tiempo pase sin sentirse rozados”. Que es lo que ellos quisieran creer, si fueran capaces de creer en algo.

En *El viejo criado* existen dos planos de acción que se cruzan y entremezclan en el espacio sin confundirse nunca: el de los dos jugadores del truco eterno (al iniciarse la obra, el intelectual Alsina va ganando al muy mal golpeado ex boxeador Balmaceda por 153.204 partidos contra 67.724), y el de la pareja arrancada de una mustia historieta de letra de tango, compuesta por el inefable Carlitos, que no podía tener otro nombre, y la trajinada francesita Yvonne, de larga actuación en el antiguo oficio y en nuestra canción popular ciudadana. Entretanto, los años –los últimos treita y cinco del país- sugeridos por Cossa mediante signos elocuentes, transcurren mientras los participantes de la nebulosa parecen suspendidos en un limbo prefabricado que los coloca sobre los martirios y horrores que se padecen abajo (o afuera), y se mantienen alejados de las tormentas en las que las sirenas policíacas ofician como truenos que sobresaltan y relámpagos que alucinan y matan.

El viejo criado es un auténtico absurdo porteño –con los riesgos para ser enteramente captado fuera de su propia latitud-, y configura el tercer hito fundamental dentro del teatro de Cossa.

. Final provisorio

Desde 1980 el autor no ha dejado de estrenar regularmente con aciertos muy válidos y debilidades notorias (búsquedas sin los correspondientes encuentros, diría), pero sin que tampoco decaiga nunca el empeño de renovación, como lo atestiguan *Gris de ausencia* (1981), *El tío loco* y *Ya nadie recuerda a Frederic Chopin* (ambas de 1982), *De pies y manos* (1984) y ya en estos días, el sainete político *Los compadritos*.

Acumulando los logros alcanzados y en plena madurez de su preocupación humana y de su talento dramático, Roberto Cossa prosigue la búsqueda sin descanso ni conformismos fáciles. Todo tendrá que ser revalorado y reubicado desde las necesarias perspectivas a su debido tiempo. Pero no vacilo al elegir los tres títulos que, a mi criterio son fundamentales en la travesía que cumple su teatro: *Nuestro fin de semana*, *La Nona* y *El viejo criado*. Habrá que aguardar ahora el cuarto hito. Con confianza y sin impacencias exageradas.

> capítulo XLIX.
julio mauricio.
los personajes tragicómicos
de la dramática de julio mauricio.

(Ciclo cumplido en el Salón Dorado del Teatro Nacional Cervantes, Buenos Aires, 1982)

Julio Mauricio es el tercero de los autores elegidos para integrar y cerrar este breve cursillo sobrefiguras representativas de la dramática nativa actual. Los dos anteriores fueron Bernardo Canal Feijóo –y nos aproximamos a la importancia sustantiva y trascendente de su teatro- y Carlos Gorostiza, en cuya obra remarqué la búsqueda del ser ético con responsabilidad moral ante sí mismo y frente al medio que lo compone, lo repito, de buena o mala gana.

Mauricio constituye otra faceta sumamente rica y atrayente de nuestra escena de estos días. Se detiene en individualidades en las que, al ir desentrañándolas, van quedando en evidencia los conflictos que viven. Puede decirse que el autor no se esfuerza para manejar a sus personajes, sino que tiene el propósito de que vean cada vez con mayor claridad dentro de sí mismos y se ubiquen sin despistes en el medio que habitan y el mundo que los rodea.

La actitud reveladora puede llegar –llega por lo común-, a decidirlos a asumirse por entero, con los riesgos que ello implica. Se trata de una dramática en la que se articulan con precisión y eficacia, las raíces de la desazón y la angustia y, mediante una exterioridad con aristas ridículas, deformantes, risibles por el juego de la confrontación y las contradicciones, se alcanza lo tragicómico, lo grotesco como especie.

Desde la primera obra Motivos, que sube a escena en 1964, hasta la más reciente *Elvira*, que se ha ofrecido hasta hace pocos días sobre el escenario de este Teatro Nacional Cervantes, en toda la creación de Mauricio se observa, como constante que llega a ser obsesiva, el propósito de quebrar esquemas convencionales que han ido caducando, pero aún se mantienen por conformismo, rutina o inercia y lograr, en los protagonistas principales, el sinceramiento que les permita escapar de la alienación y los prejuicios en que se debaten, y sean capaces de resolverse desde sí mismos –con desgarrones dolorosos en ocasiones-, y superando las reservas tenaces y los miedos tremendos que los sobrecogen y perturban.

Antes de avanzar más por este terreno, conviene que muy someramente, por cierto, nos acerquemos a esos años sesenta que conforman y caracterizan con sus particularidades una etapa perfectamente definida de nuestro país y, por consiguiente, el teatro de mayor significación de ese tiempo dentro del cual Julio Mauricio conjuga y define su dramática.

Durante los años sesenta se estrenan obras principalísimas de autores que han surgido y afirmado a lo largo de las dos décadas anteriores –años 40 y 50-, como Bernardo Canal Feijóo (con *Tungasuka*), Atilio Betti (con *Fundación del desengaño*), Osvaldo Dragún (con *El jardín del infierno* y *Y nos dijeron que éramos inmortales*) y, para no abundar en este registro, Carlos Gorostiza (con *Vivir aquí* y *Los prójimos*).

Pero lo que en verdad importa en esta circunstancia es señalar que, al dar los primeros pasos la nueva década (en 1961 concretamente), se presenta un joven autor, Ricardo Halac quien, con *Soledad para cuatro* abre las compuertas de par en par para que, siguiendo un cauce de renovación, corran las aguas caudalosas y en torrente y nos dejen obras que reflejan y sustancian la etapa, y autores cuya labor llega hasta hoy.

Quiero nombrar sin detenerme, pero llamando la atención en lo que se refiere a la singularidad de sus aportes, al Roberto Cossa de *Nuestro fin de semana*; al Rodolfo Walsh de *La granada*; al Sergio de Cecco de *El reñidero*; al Carlos Somigliana de *Amarillo*; al Germán Rosenmacher de *Réquiem para un viernes a la noche*; al Alberto Adellach de *Criaturas, Marcha, Palabras*; al Ricardo Talesnik de *La fiaca*; al Oscar Viale de *El grito pelado*. Sin olvidar a Eduardo Pavlovsky y a Griselda Gambaro, los dos representantes más altos y con auténtico talento de nuestro teatro de vanguardia, quienes desde las reacciones de cada uno (en lo formal y en lo conceptual), van ahondando y madurando en sus búsquedas afanosas, hasta alcanzar exasperaciones renovadoras. Ambos autores ingresan en la década y mientras la Gambaro deja dentro de la misma, el testimonio áspero y alucinante de *El campo*, Pavlovsky dará a conocer en los comienzos de la próxima (1973), la pieza fundamental de su dramática hasta ahora, que es *El señor Galíndez*. A este núcleo tan bien nutrido y rico de nuestro teatro más representativo pertenece Julio Mauricio, con todo derecho.

En lo que concierne al clima político-social que domina y marca los años 60 ya he aludido a él en la charla anterior para situar en su debido contexto, algunas de las creaciones de Carlos Gorostiza que pertenecen a ese lapso. Simplemente recuerdo ahora –pues considero que nadie lo ha olvidado del todo–, que se vive una etapa de zozobra y desconcierto que habrá de desembocar en la intolerancia y las agresiones en todo nivel, que llegarán a los horrores inconcebibles de la subversión y de la represión, en medidas que cada vez se nos hacen más difíciles de comprender, desde la simple dimensión de la responsabilidad humana.

El mundo entero se encuentra convulsionado por la violencia. El presidente Kennedy y Luther King, un apóstol negro de la Paz con mayúscula, son bárbaramente asesinados. Entretanto como en un relato de ciencia-ficción, el hombre pone por fin los pies en esa luna que parecía inalcanzable para el candoroso Pierrot enamorado, aunque en nuestra niñez habíamos viajado ya a ella contagiados y conducidos por la imaginación portentosa de Julio Verne.

En la Argentina, el panorama socio-político-económico se adensa y complica con el correr de los días, y el camino que comienza con un gobierno constitucional (el de Frondizi), se va enmarañando y enrareciendo por los golpes de fuerza, para recomponerse, muy provisoriamente en lo que a una normalización de las instituciones se refiere (con la asunción de la Presidencia por Illia), para concluir la década con la instauración de un nuevo gobierno militar (el de Onganía). Todo esto más lo que salteo pero tiene que ver con la cuestión, hace que se pierda la escasa estabilidad que se posee ya por entonces, en todos los órdenes. Y el pobre ser anónimo, indiferenciado, se encuentra perdido en los efectos de los que no logran dilucidar las verdaderas causas y siente de manera cada vez más incisiva e inquietante, la sensación de que a su vera, y amenazando con aplastarlo, se van desmoronando los pilares aceptados y clásicos de la convivencia y la sociabilidad que suponía hasta ese momento, mantenedores sólidos de *su* modo de vida.

Resulta oportuno creo, traer a colación a Carmelo, el protagonista de *He visto a Dios*, el *misterio moderno* de nuestro Francisco Defilippis Novoa. Al descubrir de improviso la falsedad –el juego interesado de la tramoya- de lo que creía espiritualmente verdadero por serle necesario para poder seguir viviendo, Carmelo se derrumba y cae gravemente enfermo. Algo parecido lo sucede entre nosotros a esa individualidad indiferenciada en el transcurso de la década, y los jóvenes autores llevan a los escenarios, desde las concepciones y particularidades que son propias de cada uno, las ansiedades, las desazones, los desconciertos, las frustraciones, en síntesis: el *callejón sin salida* en el que se sienten encerrados los protagonistas de las obras que pertenecen –es lo más común- a una clase media típica, con defensas y alicientes naturales muy escasos, por sus limitaciones de variada índole y los continuos deterioros a que están siendo sometidos. Ello se advierte claramente en las piezas que he citado de Halac, Cossa, Walsh y las que veremos de Julio Mauricio. Es la denuncia de un vivir en el engaño, *en la mentira*, utilizando el título preciso de una de las creaciones del mismo Mauricio.

Desde los autores “naturalistas del 900”, como los califica Edmundo Guibourg en una nota a la que aludí en la charla dedicada a Gorostiza, y aún desde los zarzuelistas criollos y los saineteros porteños –Nemesio Trejo, por ejemplo- agrego yo, suben a nuestros tinglados de las distintas épocas los registros de una realidad sin escapismos mayores ni alteraciones caprichosas. Pero es al entrar en la séptima década del siglo que los autores nombrados –y otros que intervienen también, y los acompañan activamente- escenifican el desconcierto y la desazón que descubren en sí mismos y conforman el contorno. Es lo que sienten, en plena selva porteña, los cuatro jóvenes y los dos mayores de *Soledad para cuatro*, de Halac. Y el antihéroe que, como arquetipo de nuestra época en el plano de lo universal se expresa en Willy Loman de *La muerte de un viajante* del norteamericano Arthur Miller, con réplicas que no son meras copias de los autores locales, dado que éstos se hallan en un tiempo y un espacio que les pertenecen por igual. Los matices diferenciadores que parten de un mismo núcleo generador van desde el Raúl de *Nuestro fin de semana* y el Julián de *Los días de Julián Bisbal*, ambas de Cossa, hasta los límites, por las propuestas, del Néstor de *La fiaca* de Talesnik, o el soldado de *La granada* de Walsh. Entre estos prototipos se encuentra también y ya se verá, el Osvaldo, de *La valija* de Mauricio.

En definitiva, a los nuevos autores se les ve particularmente interesados en la traslación de la realidad circundante, a través de escenas del vivir cotidiano, pero dejando de lado lo simplemente anecdótico o utilizándolo como punto referencial y sin caer en sentimentalismos superficiales, para escarbar en personajes a los que se sorprende en momentos clave para que se produzca en ellos el desentrañamiento más completo. Las estructuras escénicas pueden variar y varían, aunque en lo sustancial se dramatizan aspectos de una misma situación de incertidumbre, de inseguridad, de agobio desde los conceptos y estilos de cada creador.

Teniendo en cuenta la internalización que se produce entre “época histórica” y “testimonio dramático”, podemos entender mejor que lo que comienza en

Cossa como una comedia de costumbres urbana, dentro de un intimismo que llega a serle característico, vaya quebrando las convenciones del género y talento mediante, se atreva al grotesco de *La Nona* y prosiguiendo en el avance, alcance el absurdo porteño de *El viejo criado*.

Pienso que gracias a lo que he dejado dicho en la reunión del martes pasado respecto del cambio de mentalidad autoral, desde las raíces, con la irrupción en nuestra escena del teatro independiente y fundamentalmente con el aporte dramático de Roberto Arlt, no se hace necesario que vuelva sobre el tema. Sin embargo caben algunas acotaciones que pueden resultar aclaratorias. Transcribí entonces, juicios muy agudos referidos a los motivos de la crisis que padecía nuestro teatro, expresados por Félix Molina Téllez e Isidro J. Ódena. Ambos señalan como algunos de esos motivos, la reiteración de una temática que había quedado superada. Ódena dice que ya no convence a nadie “la anécdota del adulterio” y esta aseveración *parecería* contradecir y descalificar a simple vista, el hecho que Julio Mauricio lo aborde de manera directa en *La valija*. Subrayo *parecería* porque es errado suponer que Mauricio se haya sentido tentado por un problema conyugal demasiado manoseado, y no se descubra y se valore en su profunda intencionalidad, que el autor se sirve de él no como un suceso en sí, sino como un precipitante y como un elemento de penetración crítica en una conducta y en un comportamiento que de lo personal trasciende a lo social, y habrá de repetir con idénticos propósitos desenmascarantes, en *En la mentira* y en cierta medida, en *La depresión*.

Con esa nueva mentalidad y desde la concepción de la vida y del teatro que le es propia y lo caracteriza, Julio Mauricio aparece y se impone de inmediato en nuestra dramática de los años sesenta. Mauricio nace en 1919 y se forma hasta alcanzar los años juveniles, en el ámbito tan particular de una casona muy humilde –que él nombra sin complejos como “conventillo”– situada en la popular barriada capitalina de Boedo. Entiendo, y así lo he repetido en otros trabajos sobre este autor que mucho me interesa, que el desarrollo de esos años puede servir “como clave esencial para comprender mejor las preocupaciones que adensan y califican su teatro tan particular”. Substancioso y agudo, añado ahora. Si bien la inquietud y la tarea autoral llegan desde mucho más atrás –obtiene repetidos lauros como guionista de cine–, deberán transcurrir 45 años de su vida cotidiana, con trechos muy difíciles para poder subsistir, antes de que Mauricio pueda ver su nombre escrito en una cartelera teatral porteña. Ya en la senda no habrá de abandonarla nunca, a pesar de que en su andar seguro se produzca algún bache y aparezca como *fuera de circulación*. Lo que no es del todo inexacto aunque, como se acostumbra a decir de manera evasiva, pero con forzada elegancia, “por razones ajenas a su buena voluntad”.

El repertorio dramático completo de Julio Mauricio se compone hasta el momento, de nueve obras de las que estrena ocho. Éstas son: *Motivos* que lo inicia en 1964; *La valija* de 1968; *En la mentira* de 1969; *La depresión* de 1970; *La puerta* y *Un despido corriente*, de 1972 ambas; *Los retratos*, de 1974. Ocho

años permanece sin poder llegar a un escenario –éste es el bache al que me he referido- y en la temporada corriente se presenta por fin, con dos nuevas creaciones: *El enganche* y *Elvira*. El texto sin estrenar es *Geón*, escrito en 1973 y conocido en una *sesión de teatro leído* de Argentores.

Mauricio lleva cumplida una trayectoria que lo identifica y destaca entre los creadores más significativos de la dramática nativa de éste nuestro tiempo. Es sumamente diestro en el trazado de personajes sacados del contorno más habitual, en el tramado de situaciones y en la utilización de un lenguaje coloquial con efectos tragicómicos vale decir, grotescos.

Motivos anuncia las estructuras principales y las preocupaciones que habrán de inquietar toda su dramática. Se advierten, repetidas y en aceleración, las situaciones de contraste que llevarán a un personaje dado, a que se produzca en él, el desenmascaramiento. O lo intente. Ocho años después de la presentación de *Motivos*, Mauricio coloca unas notas clarificantes como prólogo al texto de *Un despido corriente*. En una de ellas cita a Bertolt Brecht cuando expresa que “toda acción arranca de una toma de conciencia”. El propio Mauricio completa la idea, con la que coincide por entero al añadir por su propia cuenta: “No hay nada más revolucionario que las ideas claras”. O que por lo menos, como ocurre a menudo, se vayan aclarando y definiendo en sus protagonistas para que puedan llegar a una resolución. Buena o mala, acertada o errónea, pero que les pertenece.

El concepto se encuentra ya vigente en la búsqueda y la acumulación de los *motivos* de su creación dramática inicial. En ella Elsa, la protagonista (animada en ocasión del estreno por Perla Santalla), como la Nora Ibseniana, no sabe bien aún que es lo que quiere, pero decide abandonar las comodidades y seguridades de su hogar para que sus ideas se aclaren. No sabe bien lo que quiere, es verdad, pero tiene la certeza de lo que no quiere, y no habrá de soportar en adelante. Ansía ser leal consigo misma y por eso se le ha escuchado decir: “Tendré que resolver algo, (...) –Insiste: -quisiera ser una persona normal”, insiste. “Encontrar motivos para estar con los otros. Hasta ahora me he sentido vacía, sin calor”. Se ahonda: “Muchas veces me he propuesto querer a la gente... He deseado sentirme preocupada por la miseria de los demás. Pero no he podido. Me preguntaba... ¿es que soy insensible?” Confiesa: “Me he dicho muchas veces: un día ocurrirá algo”. Para concluir con advertible satisfacción: “Hoy está ocurriendo”. Ya frente a su marido se muestra decidida: “Me voy porque aquí me asfixio”. Puntualiza: “Lo pensé mil veces, ahora lo haré”. Le previene: “Ya no estoy aquí, Enrique”. Y le facilita un dato importante para que procure comprender la resolución: “...antes te imaginé, ahora te veo”. Enrique por su parte, no es un hombre capaz de luchar por el amor de su mujer, pues otro es el problema que de verdad lo inquieta. Por eso las únicas preguntas que le brotan: “¿Qué hago con la casa? ¿Qué le digo a la gente? ¿Qué le digo a todo el mundo?”. Intenta persuadirla: “Este asunto del banco es delicado, hay que disfrazar muchas cosas y conversar con mucha gente. Si se llega a saber esto (que Elsa lo deja), se acabó todo... Nadie va a querer meterse si huele algo”. Elsa pregunta a su vez a su marido, con

una simpleza que ha de resultarle anonadante: “¿Te está preocupando tu banco, Enrique? ¿En este momento? ¿Y me preguntás por qué me voy? Enrique intenta retenerla con una argumentación ridícula a esa altura: “Va a venir mi madre, quiero que hables con ella”. Elsa no cede: “No quiero hablar más Enrique, me quiero ir”. Concluye: “Un día, cuando yo esté más tranquila, conversaremos. Ahora no puedo. Ahora sólo puedo pensar en irme. Estoy deseando estar en la calle, Enrique”. Y se va. Como Nora, va a tratar de averiguar quién tiene razón, si ella o el mundo. Con humildad y algunos temores, pero con decisión.

Tras *Motivos* Julio Mauricio estrena *La valija* en 1968, en Nuevo Teatro, con la dirección de Jorge Hacker y la animación excelente a cargo de Elsa Berenguer, Héctor Alterio y Rubens W. Correa en los tres personajes de la obra: la mujer, el marido y el amante. Como ya lo he advertido, el nudo de *La valija* puede parecer, a simple vista, el tema de un melodrama –con el clásico triángulo- si pretende plantearse en serio, o el de un alegre vodevil si felizmente se lo toma en solfa. En este último aspecto tal vez ninguna obra pueda servir para el ejemplo señero como *Un sombrero de paja de Italia*, de Labiche y Michel. Pero desde la posibilidades de uno u otro género, lo repito, el tema no hubiera incitado a Mauricio hasta hacerle escribir la pieza, ni ésta habría hallado la repercusión popular que encontró y sigue encontrando, tanto en escenarios nacionales como extranjeros.

Mauricio detalla dos personajes –Luisa y Osvaldo- por los que siente una gran compasión. Por eso se acerca a ellos y les coloca un revulsivo en sus vidas chatas –Horacio-, para que reaccionen y salgan del letargo en que se encuentran sumidos. No se propone salvarlos desde su omnipotencia de autor, pues se trataría de una solución convencional, desde el exterior, ajena a ellos mismos, sino aportarles elementos de contraste y de juicio para que se sobresalten e intenten salir –con mucho dolor tal vez- de la rutina alienante en que se han convertido sus vidas. Lo que importa, entiende Mauricio y lo pone en práctica, es que logren ver con claridad.

Luisa tiene 40 años; Osvaldo su marido, 42. Ella se siente aplastada por el encierro en un pequeño departamento ciudadano que ni siquiera posee balcón. Por eso recuerda la casa de su niñez al lado de sus padres, con un campito en el que se criaban gallinas y conejos. Osvaldo por su parte, sale de la oficina que lo trastorna y anula, pero sigue viviendo en ella y pensando que su única salvación es deshacerse del señor Fortunati, su jefe, a pesar de que nada haga para lograrlo. Se sabe *un gusano* y llega a comprender que tiene “veinte años tirados a la basura”. En su ingenuo fatalismo considera que “el señor Fortunati es una piedra que me puso el destino” para que no pueda avanzar. Luisa, su mujer, harta de quejas, lo incita: “Por qué no dejás la oficina?” Y cuando en una circunstancia el hombre confiesa que tuvo impulsos de matar a Fortunati, su mujer lo apoya decidida: “Tendrías que intentarlo” y aún añade una consideración que tiene motivaciones precisas: “Uno se siente distinto cuando decide hacer algo que no ha hecho nunca”. La reflexión, un tanto insólita en Luisa, brota indudablemente de la experiencia que ella acaba de vivir y es el origen del conflicto. Sucede que ha entrado en acción el tercer personaje del triángulo: Horacio un joven de 22

años, que vive en el cuarto piso de la misma casa. Demuestra ciertas inclinaciones literarias y su aparente candidez tienta a la mujer quien, en un acto de conmiseración, y también por tratarse de algo distinto que ella misma decide, se entrega al muchacho de la manera más simple y natural. Y como la carta comprometida de la infidelidad que se extravía en el melodrama, o el sombrero de paja del vodevil famoso, Horacio deja olvidado su reloj pulsera sobre la mesita de luz. Es un recurso ingenuo pero oficia de efectivo detonante, pues es Osvaldo el que lo encuentra y empiezan las indagaciones. A partir de ese momento todo se precipita y Luisa queda muy aturdida. Tan es así que como argumento no válido, por cierto para un marido recién coronado, sólo alcanza a explicar: “Yo no me fijé en la hora... Eran las seis y media. Pensé que tenía media hora todavía... y de pronto llegaste”. Osvaldo, *estupefacto* marca la acotación, pregunta: “Pero... ¿que me estás explicando? Y ella, perdida y desalentada pues sabe que su marido no podrá entenderla, agrega: “No voy a poder explicártelo”. Osvaldo resuelve irse de su casa, busca la valija –que da título a la obra- y, lo ha decidido, al día siguiente abandonará su trabajo. Irá a la oficina, se plantará ante su jefe y le gritará: “Señor Fortunati: ¡me voy!”. En eso empiezan a descorsarse velos y puede ver más allá: “No era Fortunati –comprende- ¡era yo! ¡Ahora lo veo claro! Fortunati es un pobretipo”. Lo descubre: “¡Era yo el que lo hacía a Fortunati!”.

El autor ha ido despojando a Luisa y Osvaldo de todas las referencias inmediatas y los dos seres se encuentran como perdidos en el laberinto que acaban de crear, sin hallar la salida. Han quedado en descubierto, totalmente desenmascarados y tendrán que decidir por ellos mismos lo que deberán hacer para seguir viviendo. Mauricio no interviene como componedor; sólo lo ha ayudado a echar abajo las celdas individuales en las que permanecían encerrados e incommunicados. Aunque al caer el telón los deja en escena bastante lastimados, todo puede esperarse de quienes están empezando a ver con claridad desde ellos mismos.

Los seres en conflicto de *La valija* conducen a Julio Mauricio hacia el grotesco como especie, tanto por los personajes como por las situaciones de contraste que se generan. *En la mentira y La depresión*, que son los títulos de los estrenos siguientes de Mauricio, presentan adulterios o el amago de ese hecho. En la primera ocurren por partida doble, y en la segunda todo queda en el escaqueo del que ignoramos las consecuencias. Pero en ambas el problema no se detiene en las aventuras en sí: son testimonios del mundo de falsía, de la mentira en que se vive –la primera- y la alienación a que conduce la rutina –la segunda-.

En la mentira sigue los lineamientos de la inicial *Motivos*. *La depresión* retoma el sentido y el juego tragicómico de *La valija*. Amalia y Eugenio los esposos de *La depresión* son seres con firmes trazos grotescos, y a ellos habrá de incorporarse muy pronto Clara, el tercero para el caso, como Horacio lo fuera en *La valija*. Amalia es una mujer común, buena, de su casa, pero le ha dado por lloriquear por cualquier cosa y Eugenio se encuentra muy cansado. No es sólo por esto que se siente deprimido. El detonante para Eugenio –aunque no ha funcionado del todo-, es Clara, personaje muy curioso en su orfandad y en el que sospecho el

embrión, aunque sea luego su exterioridad y su dimensión, mucho más importante, de la Amalia de *Elvira*. Volveré sobre ella al tratar esta obra. Ahora interesa señalar que mientras Eugenio necesita irse de su hogar para poder respirar como le ocurriera a la Elsa de *Motivos*, Amalia, su mujer, aparece como una variante de la Luisa de *La valija*. Con la diferencia que a aquella nunca se le presentaron las posibilidades de probarse en una aventura y realizar “algo que no ha hecho nunca”. Lo cierto es que se encuentra en un idéntico plano de candidez doméstica, en su aplastamiento semejante, en su falta de aliento en el contorno y en ella misma, para cambiar.

Como la Luisa de *La valija*, no tiene de qué hablar con su marido y eso fastidia a Eugenio. Hasta que se propone escapar de lo que considera un encierro y agrava su mal cada vez más. En charla con su hijo Fito, un joven estudiante, procura justificar su decisión, refiriéndose al cambio que se ha producido en Amalia. “Tu madre fue mi novia -señala nostálgico, y queda atrapado por la evocación: -Ibamos a esa placita de Almagro... de siete a nueve. Nos sentábamos allí frente al mástil para que tu abuela nos pudiera ver desde la ventana. ¡Era...hermoso! La encontraba...tan dulce. Cuando nos veíamos me preguntaba... (la acotación señala: ‘imita dulce’: ¿Cómo te fue? (En transición) Pero ahora también lo hace. Cuando entro me pregunta ¿cómo te fue? Un millón de veces me preguntó ¿como te fue?, y yo le contesté ‘bien’ un millón de veces ¡Aunque me haya ido mal!”. Eugenio replica de inmediato, convencido: ¿Y que otra cosa me podía preguntar? Lo he meditado profundamente”. Llega a la conclusión terminante: “Esa pobre mujer no tiene personalidad”, y no la aguanta más.

En *La depresión*, Mauricio logra escenas con figuración y trasfondo grotescos. Por ejemplo, la tan singular en la que participan Amalia y Clara, la amiga de Eugenio, una amiga sin comillas pues aún no se ha convertido en su amante, aunque en eso está.

Clara llega a la casa de Eugenio porque ha visto salir a Amalia, pero ésta retorna de improviso y cuando parece que va a producirse el enfrentamiento violento entre las dos mujeres, las tensiones amainan y las cosas se van canalizando y normalizando de la manera más insólita por lo anticonvencional. Se precisan situaciones. Clara tiene una peluquería de señoras cerca del negocio de Eugenio y, como no tiene teléfono, va frecuentemente a hablar desde allí cuando lo necesita. Así se ha producido el conocimiento y ha ido naciendo una simpatía mutua, hasta ese momento platónica pero con todo el propósito de dejar de serlo. Importa el quehacer específico de Clara porque, de pronto las dos mujeres se encuentran conversando sin rencores, como si fueran antiguas conocidas. Tan es así que Clara aconseja a Amalia sobre detalles de su vestimenta: “Es que debiera vestirse mejor -le aconseja- con otros colores”. E insiste con total naturalidad, ya en la materia de su dominio: “...porque su pelo...Si lo levantara un poco así, fíjese”. La acotación señala: “Le esponja el cabello un momento; luego va a su cartera, extrae un peine, vuelve a Amalia. La llama: ‘Venga’. Nueva acotación: “La hace sentar, comienza a peinarla”. Y como si fuera una de las tantas clientas de la peluquería se entabla la conversación. Dice

Clara: “Sentía curiosidad, quería conocerla”. Amalia, entregada, replica: “¡Oh, yo también! Cuando supe que había una mujer... (Ríe). ¡Sentí unas ganas de conocerla!”. Y empiezan las confidencias. Clara se sentía muy sola, y únicamente pensaba encontrar un compañero. Amalia advierte, sin la menor agresividad: “Este que encontré no está en muy buen estado que digamos”. Entra en detalles: “Le empezaron a doler las rodillas”. Clara dice que Eugenio sólo tiene 50 años. Amalia le replica, siempre de la manera más simple y cordial: “Y después tendrá sesenta. No se haga muchas ilusiones”. Ante la manifestación de Clara: “Me basta que sea limpio y no diga groserías”. Amalia responde con orgullo: “En eso puede estar tranquila”. A todo esto Clara ha seguido dedicada, con dominio absoluto de su profesión, al arreglo del pelo de Amalia. Pide: “¿Tiene spray?”. Amalia va a buscarlo y, al volver con lo pedido dice satisfecha: “¡Qué bien me queda esto!”. Se sienta y mientras Clara sigue en su tarea, echa a reír y le comenta: “Es un día raro éste con todas las cosas que están pasando!”. Clara concluye su trabajo pero la conversación de ambas mujeres sigue en el mismo tono y en idéntico nivel de intimidad.

Clara llega a sentirse confundida por la situación en que se encuentran. Ahora le remuerde la posibilidad de hacerle algún daño a Amalia. “¡Ayer todo estaba... tan claro!”, se lamenta. Amalia la anima y se produce este diálogo tan jugoso y digno del teatro del absurdo: “Si no fuera por la depresión es muy buen hombre” (Inquieta en Clara una decisión) ¿Eh, qué dice? (Insiste) ¿Qué gana con volver a su casa así?, sola como está...”. Clara mira a Amalia, titubea y le pide consejo: “¿Qué hago?” Amalia responde pronta: “Yo me arriesgaría”. Y Clara cierra, como si se tratara de un convenio: “Está bien, me lo llevo”.

Se incorporan Eugenio y su hijo a la escena. Clara ya decidida, confía feliz al muchacho: “Me llevo a tu padre”. Eugenio la mira con fastidio y exclama: “¿Tenías que decirlo así?”. Clara pregunta con ingenuidad: “Por qué?” Y Eugenio responde, muy molesto: “Como si fuera un ropero”.

Este es el tono en el que los personajes de Julio Mauricio están procurando resolver en *La depresión*, el grave problema que los conmueve y perturba. Pero las situaciones grotescas continúan. Amalia, ya preparada para irse, como lo había dispuesto, advierte afectuosamente a Clara: “Clara, le dejo la lista de los remedios para la depresión”. Lee el papel en el que ha anotado las indicaciones: “Una píldora rosa por la mañana, una de las blancas antes de comer y otra blanca antes de cenar..., y las dos celestes para dormir”. Eugenio le arranca el papel de un tirón y lo hace trizas mientras grita: “¡Se acabó la depresión!”. Toma un plato de la mesa y lo estrella contra el suelo. “¡Era del juego!”, le reprocha la mujer con un alarido. Eugenio toma otro plato. “Se acabaron los juegos”, anuncia y lo estrella también. Amalia deja el bolsón y corre presurosa a proteger la mesa con su cuerpo. Fito trata de evitarlo y al ver a su padre con otro plato en la mano, lo incita: “¡Rompele, papá!”. Ahora es Clara la que en un arranque, intenta impedir que Eugenio rompa el plato que tiene en sus manos. Fito vuelve a alentar a su padre con entusiasmo. “¡Dale, papá!”. La acotación final indica: “Cierra el telón mientras Eugenio, esquivando a Clara, estrella el plato”.

No es rompiendo platos precisamente, que Eugenio va a curar su depresión, pero si aquellas piezas son *del juego*—es decir intocables y reverenciables—significa que algo está cambiando en su metalidad y que a partir de ese momento, como personaje típico de Mauricio, todo puede suceder.

Julio Mauricio estrena en 1972, *La puerta y Un despido corriente*. Esta última presenta a un autor hondamente preocupado por los momentos críticos que vive el país, y por eso el tono es otro, como otros son los alcances. En la trama, muy simple y directa, se produce una huelga obrera, se escucha un discurso (ése sí grotesco por los contrastes que logra), un interrogatorio con torturas y asoman el sobrecogimiento y el miedo. En 1973, Mauricio escribe *Geón*, que no estrena y, al año siguiente presenta *Los retratos*. Como *Un despido corriente*, *Los retratos* se encuentra íntimamente constanciado con el momento confuso y estremecedor que se vive. Ambas obras pertenecen a un teatro testimonial y de denuncia, con fuerte crítica política que es una característica de cierta dramática de esos años. La inicia en 1970 *El avión negro*, pieza a base de *skechts*, escrita en colaboración por Roberto Cossa, Carlos Somigliana, Germán Rozenmacher y Ricardo Talesnik. Al año siguiente, 1971, Ricardo Monti estrena *Historia tendenciosa de la clase media porteña* (en su título abreviado, pues es mucho más largo) y se conoce *¡Chau papá!* de Alberto Adellach, que es una de las obras más corrosivas y explosivas de ese momento.

Desde 1974, Mauricio no estrena ninguna obra nueva, hasta que por fin en 1982 suben dos a escena. Primero se conoce *El enganche* y seguidamente, *Elvira*.

Tanto *El enganche* como *Elvira*, distintas por sus campos de acción y sus desarrollos, siguen la línea de confrontación y contraste tragicómicos que el autor inicia con *La valija* y continúa con *La depresión*.

El acercamiento más estrecho dentro de la especie se realiza con *El enganche*.

Otra vez la pareja—un hombre y una mujer— aunque varíen las singularidades que responden a las exigencias de cada caso en particular. En *El enganche*, Mauricio demuestra una vez más, la agilidad fabulosa, el dominio absoluto que posee para el tramado de largos parlamentos que se van encadenando con precisión. Toda la obra es un diálogo que nunca fatiga porque las situaciones que surgen atrapan y sugestionan al espectador que llega a reír a carcajadas que no puede frenar, aunque comprenda que en el escenario están sucediendo cosas tremendas y sintiendo que los personajes desbordan angustia y desesperación. Son seres muy lastimados y doloridos que, por contraste con una exterioridad risible alcanzan las dimensiones tragicómicas es decir, grotescas. Pues si desde un primer momento se percibe sin esfuerzo, la miseria integral que padece Carmen, muy pronto nos damos cuenta que Andrés, o Diego como se hace llamar quien sabe por qué pudor, es tan desventurado como la muchacha. Ella trabaja de sirvienta por horas, cuando tiene ocupación y en el tiempo libre alquila por horas su cuerpo, ya muy deteriorado por ambos quehaceres. Él es corredor de una inmobiliaria y también va de un lado a otro muy penosamente, para sobrevivir. En plena calle se ha producido *el enganche* y ya en la pieza de un hotel alojamiento comienzan las revelaciones de sus vidas sin suerte e igualmente maltratadas.

Mauricio sostiene que “el teatro tiene dos salidas: o es trágico o es grotesco”, y califica *El enganche* como grotesco. Esto último sin la menor duda. Se trata de un grotesco nuestro y de estos días, que muestra a dos pobres seres en conflicto consigo mismos y con el medio agresivo, humillante y sin misericordia que a pesar de todo, ellos también componen. El autor explica e importa escucharlo, pues penetra en las propuestas esenciales de la obra: “En forma resumida – expresa– diría que es una historia de amor entre dos seres marginados, no en el sentido ético-económico, sino porque mantienen un caudal de humanidad intacta en un mundo que se ha deshumanizado. -Añade: -Son dos solitarios en medio de una multitud”. Exacto. Sólo haría alguna reserva a lo de “historia de amor”, que no me convence del todo, porque podría suponerse una historieta sentimental, una caricatura tragicómica de la imagen clásica brindada por Romeo y su Julieta. En realidad pienso que nos hallamos ante una *tragedia* por carencias: las de ese amor que tal vez existe en ellos, pero no tiene a quién darse, y por eso los dos seres se reúnen en un hotel por horas para celebrar el antiguo ritual, mientras queda en evidencia, el desamparo en el que vive cada uno de los oficientes. Considero que, en medio de las desventuras y de las ilusiones muy venidas a menos, han empezado a compadecerse mutuamente –aún no a comprenderse- y por ahí, tal vez, después de que caiga el telón lleguen a una real comunicación. Puedo esperarlo porque sé que el autor entiende y así lo proclama esperanzado, que “el hombre no es un ser para la frustración”.

Finalmente llegamos a *Elvira*. *Elvira* es, más que la historia misteriosa de una mujer que no aparece en escena aunque da título a la obra, la pequeña pero honda tragedia de Amalia. Consta de dos actos. El primero es un largo diálogo –sustancioso y muy bien articulado como es peculiar en Mauricio-, mediante el cual, como en *El enganche*, aunque otro sea el nivel y distintos los elementos, penetramos en las intimidades más recónditas de dos seres ya maduros pues rondan los 50 años: Amalia y Andrés. En esa primera parte, el autor da todo lo que es capaz –con sensibilidad y talento-, al quintaesenciar dos personalidades muy desamparadas en medida diversa.

La segunda parte lleva a Mauricio a unas vueltas de tuerca, tal vez convenientes para redondear la trama pero que, a mi parecer no eran necesarias en su totalidad y además, escapan al estilo del autor. Así lo siento, por lo menos. No es el momento de dilucidarlo aunque me interesa subrayar la seguridad que se observa en el armado de las situaciones y en la articulación de un lenguaje coloquial ambos con efectos desenmascarantes.

Quiero recoger ahora una alusión hecha al hablar de la Clara de *La depresión* y acercarla de alguna manera a la Amalia de *Elvira*. No son iguales, por supuesto, pero coinciden en muchos puntos. Amalia es mucho más honda, más trascendente porque se halla trazada con mayor profundidad y con un cariño que sorprende y conmueve. Pero en ambas se observa la misma falta de un hombre en sus vidas, de la necesaria pareja. Lo expresan sin retaceos. Clara confía en distintas oportunidades, que encadenó en apretada síntesis: “Llegué a los 35 años soltera

cien por ciento. (...) Yo estaba esperando que el destino se acordara de mí. (...) Me voy a morir sin saber qué es un hombre”. Es una soltería natural pero no deseada, forzada por las circunstancias. Amalia por su parte, asevera a Andrés que no se ha casado simplemente porque nadie se lo ha propuesto. El hombre argumenta: “Lo difícil es encontrar al otro, pero cuando aparece... ya está”. Amalia replica con total sinceridad: “Yo encontré al otro alguna vez, pero el otro no me buscaba a mí”. Aún más, confiesa que se irá de este mundo sin que un hombre la haya besado. Es cuando Andrés se inclina sobre ella, le alza el rostro y deja un beso suave en sus labios, para que no lo diga más. Entiendo que existe una cierta correlación entre estos dos seres, aunque Clara aparezca como un esbozo con trazos muy firmes y certeros, de grotesco, y Amalia tenga, por sobre todo, las cualidades de un personaje auténticamente dramático.

Julio Mauricio ha vuelto este año a nuestros escenarios por partida doble, y deja ratificado que es uno de los autores de mayor significación de la dramática nativa más actual. Lo elegí para completar y cerrar este breve cursillo en el que, en los encuentros anteriores me he referido a la importancia de Bernardo Canal Feijóo y de Carlos Gorostiza.

Entiendo que los tres pueden ayudarnos a definir y calificar aspectos sobresalientes de nuestro teatro de estos días. Mientras con Canal Feijóo nos encontramos en algún lugar de la tragedia, de la tragedia americana; Carlos Gorostiza asoma a la búsqueda anhelante del ser humano con libertad para decidir una conducta, y Julio Mauricio, para finalizar, se preocupa por el ser en conflicto consigo mismo – de ahí sus depresiones y con el contorno- por eso las reacciones y las rebeldías.

Mauricio propone un juego grotesco –por personajes y situaciones-, y la indagación en individualidades a las que facilita los elementos que, con su efecto sincerador, conduzcan al desenmascaramiento. Si una de la particularidades más notables del denominado “teatro del absurdo” es su realismo exacerbado, como lo designa algún estudioso en la materia (Lorda Alaiz), el grotesco moderno de hoy y aquí –diferente al discepoliano tanto por incitación como por problemática y estructuras, pero con angustias y desazones humanas muy semejantes en el fondo-, persigue la captación de una realidad circundante que va a los esquemas esenciales de un personaje o de una situación, hasta conseguir que un ser y un hecho dado, ambos con posibles connotaciones dramáticas, sean risibles en su exterioridad, al lograrse una perfecta conjugación de lo trágico y lo cómico, que configura lo grotesco como especie teatral.

Es todo lo que puedo decir por ahora sobre la labor de Julio Mauricio, pero el autor se encuentra en plena creación y confío plenamente en la singularidad de su dramática, en su capacidad para seguir llevando a escena mediante el humor incisivo de lo grotesco, las pequeñas tragedias cotidianas que nos conmueven y perturban, a veces hasta tocar la médula.

> capítulo L.
líneas principales de
nuestros autores de los años '60.

Autores del “nuevo realismo”.

- . Líneas mayores
- . El nuevo realismo
- . Los iniciadores
- . Otros autores principales
- . El nuevo grotesco
- . Entre el sainete o la comedia asainetada
y el grotesco
- . Reflexiones finales

*(Revista Latin American Theatre Review, Center of Latin American Studies
University of Kansas, Estados Unidos, primavera 1991)*

Ilustración: *Ricardo Halac*

. Líneas mayores

La séptima década en lo que va del siglo fue (desde la llamada época de oro) la más variada, bien nutrida y brillante de la dramática nativa. Si hubiera que señalar una característica principal y definidora, podría decirse que durante la etapa subió a nuestros escenarios y se reiteró generosamente, una visión crítico-documental (por lo común desoladora y agobiante) del entorno porteño de clase media, que fue calificada como “nuevo realismo”. Especie que, a mi juicio, presenta tres líneas bien marcadas: 1) el nuevo realismo en sí, 2) la vanguardia, la experimentación y el absurdo, que no escapan, por cierto, al reflejo neorealista y 3) el nuevo grotesco.

En el desarrollo teatral de aquellos años aportan su labor, asimismo, creadores de una escena independiente, no comercializada, que llegaba desde fines de los años '40 (como Carlos Gorostiza), y del decenio siguiente, el de los '50, sumamente destacado (como Agustín Cuzzani, Osvaldo Dragún, Andrés Lizarraga, Atilio Betti, Juan Carlos Ghiano y Juan Carlos Gené, entre muchos otros). Pero mi tarea se limita a ocuparme específicamente de los *nuevos realistas* que aparecieron e impusieron sus obras a lo largo de la séptima década. Se me ha advertido que, en ensayos aparte de esta entrega, quedarán tratadas las creaciones de la vanguardia, la experimentación y del absurdo de aquellos años; y doy por sentado que allí figurarán autores de la alta significación de Eduardo Pavlosky, Griselda Gambaro, Ricardo Monti y Guillermo Gentile, tal vez (aunque los dos últimos subieron a escena en 1970).

Mi trabajo se reducirá, pues, al enfoque de dos de las tres líneas mayores enunciadas, vale decir: la de los autores que dieron forma y encauzaron el nuevo realismo, y la de quienes interrelacionando y fundiendo de alguna manera, sin proponérselo seguramente, las dos primeras líneas, dieron origen y afirmaron el nuevo grotesco.

. El nuevo realismo

Lo de nuevo realismo no quiere significar que fuera superior al realismo que imperara en la dramática nacional, con piezas capitales como *En familia* y *El desalojo*, de Florencio Sánchez, o *Los disfrazados*, de Carlos Mauricio Pacheco, por ejemplo. Sí era distinto al que por entonces se veía, en forma mayoritaria, sobre nuestros escenarios, mediante una pintura costumbrista que quedaba en los trazos exteriores del juego, cuando éste no resultaba, además, convencional y evasivo, en contraste con la dura realidad que se padecía. Frente a la situación surgió el nuevo realismo, con un sentido de crítica social que tomaba individualidades o núcleos de contorno y desarrollaba conflictos que tenían que ver –sin traiciones ni concesiones de ninguna índole– con la desorientación y los desasosiegos profundos que estaban viviendo sectores, de nuestra muy maltratada

clase media. Como lo señalara Osvaldo Pellettieri, los nuevos autores fueron pasando, con total naturalidad, del realismo *ingenuo* al que he hecho referencia, al realismo *reflexivo* o crítico, que fuera denominado nuevo realismo.

Se ha escrito mucho procurando ahondar en las razones y motivaciones (político-sociales y estético-dramáticas) que explican la *especie*, y bastará por ahora, para ir entrando en materia, nombrar a los dramaturgos y a sus primeras obras que abrieron el nuevo cauce en nuestro teatro. Si bien podrían rastrearse algunas antecedencias al respecto, el primero que aparece, en 1961, es Ricardo Halac con *Soledad para cuatro*, a quien seguirá Roberto Cossa tres años después, en 1964, con *Nuestro fin de semana*. En estos dos dramas de la frustración y la angustia de un núcleo social, una mentalidad y un tiempo bien preciso, se hallan, perfectamente delineados, los intentos para captar aspectos de la realidad circundante con toda crudeza, y asomar al *callejón*, que suponían *sin salida*, en el que se debatían los personajes.

. Los iniciadores

Quedaron nombrados ya los iniciadores del cauce por donde empezaría a correr la nueva dramática: Ricardo Halac (1935) y Roberto Cossa (1934). Resultará oportuno conocer las creaciones principales de cada uno para observar los logros y los cambios que se fueron produciendo, sin que se amenguara (muy por el contrario), el realismo crítico o nuevo realismo.

Con *Soledad para cuatro*, Halac presenta a seres a los que se ve “manoteando para la nada”, en el decir del propio autor. Seguidamente ofreció *Fin de diciembre* y *Estela de madrugada* (ambas en 1965), que continuaban la línea, aunque sin superar los aciertos descarnados de la pieza inicial. Luego de una experiencia de años como libretista de programas unitarios para televisión que merecieron el Premio Martín Fierro, Halac presentó *Segundo tiempo* (1976). Allí, mediante los amagos, *cuerpo a cuerpo* y esquives (como alusiones boxísticas) de una pareja joven con los desencuentros habituales, se ve al autor muy preocupado por situaciones tragicómicas en donde, tras la carcajada, pueden continuar momentos graves y de tensión emocional, o a la inversa. El mismo Halac expresó, refiriéndose a la obra: “La risa ‘abre’ al espectador, lo relaja, le hace ‘bajar la guardia’; en ese momento, una verdad ‘contundente’ le da de lleno en el cuerpo y lo obliga a encogerse de nuevo, tal vez llorar”. La confesión de parte ayuda a penetrar sin equívocos a las nuevas formulaciones de *El destete* (1978) y *Un trabajo fabuloso* (1980). Esta última con una primera parte original y estupenda (consta de dos), hasta quedar en pie un desamparado antihéroe forzado a resolver los conflictos absurdos de una realidad perversa que lo conduce a proceder grotescos.

Durante su primera etapa creadora, Roberto Cossa se ajustó a las premisas *documentales* del realismo crítico, que recordaba personajes encerrados en los que sentían como *callejones sin salida*. En *Nuestro fin de semana*, pieza clave del autor y de la especie, el protagonista es un corredor de máquinas de escribir, se pasa todo el día en la calle buscando clientes y, como él mismo lo manifiesta, ya

no tiene 25 años. El trabajo se hace cada vez más duro y sin perspectivas. Por eso los fines de semana no soporta estar a solas con su mujer e invita a sus amigos a su casa de las afueras de Buenos Aires para que lo acompañen y distraigan de sus miedos, y tenga ánimos para retomar su tarea tan incierta a partir del lunes. Lo que resultará, en definitiva, un empeño desgastante e inútil. *La ñata contra el libro*, *Los días de Julián Bisbal* (ambas de 1966) y *La pata de la sota* (1967) componen y clausuran, a la vez, el primer ciclo dramático de Cossa. Aunque por su estructura lo integre también *Tute cabrero*, que si bien llegó a la pantalla cinematográfica nacional en 1968, la versión escénica se conoció recién en 1981, cuando el autor había superado la etapa inicial.

El cambio que se estaba produciendo en Cossa (sin que se alterasen los conceptos más esenciales del realismo crítico, insisto), empezó a notarse ya en *El avión negro*, fuerte sátira política de candente actualidad, escrita en colaboración con otros tres autores jóvenes relevantes de la etapa (Germán Rozenmacher, Carlos Somigliana y Ricardo Talesnik), y que subió a escena al promediar 1970. Siete años después, y a pesar de la censura y el clima de violencia imperantes (o incitado por eso mismo), Cossa reapareció con *La Nona*, grotesco trascendente por actitud crítica. *La Nona* se desarrolla en un hogar típico de clase media, en donde se encuentra un ser de 90 años, asexuado, y por ello puede ser animado igualmente por un actor o una actriz (como se ha hecho y se sigue haciendo). Quedan en evidencia los alcances de una metáfora dramática muy aguda. Mediante el personaje esperpéntico de *la Nona* – engullente desafortunado, egoísta y destructor – se facilita la reflexión sobre el desbaranco de una familia, hasta el desquicio más absoluto.

Cossa señaló, por entonces, que era evidente que el grotesco lo tenía muy adentro de su piel y que sólo debió aguardar el momento para dejarlo salir. Aclaraba que, con la especie, “el autor tiene una visión dramática de las cosas y el humor sale a partir de situaciones hiperrealistas, pero siempre a partir de una situación que se despliega de lo cómico a lo dramático dentro de la realidad”.

En plena renovación formal de su dramática –en donde participan cada vez con más fuerza elementos y trazos de la vanguardia del grotesco y del absurdo escénico– Cossa estrenó, en 1980, *El viejo criado*, con personajes singulares de la mitología tanguera. Al año siguiente, 1981, ofreció *Gris de ausencia*, especie de *grotesco criollo* discepoliano, con una “vuelta de tuerca” al variar el ámbito. No se trata ya de inmigrantes del sur de Italia que en suelo argentino echan de menos el terruño lejano, sino de una familia de argentinos (con el nono, viejo inmigrante peninsular al frente) cuyos integrantes han debido exiliarse en grupo y, en el barrio romano de Trastévere, instalaron la Trattoria la Argentina, especialista en servir comidas regionales del país que se vieron forzados a dejar y mucho añoran. Además de las ensoñaciones nostálgicas (tanto del más viejo, que ejecuta tangos en su acordeón a piano y por momentos confunde las callejas de la Boca capitalina con la realidad romana; como las del más joven, con ingenuas idealizaciones de su Buenos Aires inolvidable), la pieza muestra diestramente y con toda crudeza tragicómica el desbande de una familia que ha sido forzada a exiliarse. *Gris de*

ausencia, en su concisión y hondura, es una auténtica joya dentro de la dramática argentina más actual.

Luego del un tanto melancólico pero trascendente *Ya nadie recuerda a Frederick Chopin* (1982), *De pies y manos* (1984) y *Los compadritos* (1985), Cossa entregó con *Yepeto* (1987), su creación más reciente.

. Otros autores principales

Acompañando a Ricardo Halac y Roberto Cossa se hace necesario citar a nuevos autores como Carlos Somigliana, Sergio De Cecco, Germán Rozenmacher y Oscar Viale. Somigliana y De Cecco se presentaron con obras que parecían escapar al realismo crítico de sus camaradas, con *Amarillo* (1965), el primero, y *El reñidero* (1964), el segundo. Sin embargo no era así. Mediante el reflejo de una situación política de la Roma del año 123 antes de Cristo, en *Amarillo*, y la traslación de un tema en la tragedia griega clásica a una barriada porteña de principios de siglo, en *El reñidero*, aparecían las equivalencias directas al medio circundante.

Carlos Somigliana (1932) presentó también en 1965 *Amor de ciudad grande*, a la que seguirán piezas como *La bolsa de agua caliente* (1966), y *De la navegación* (1969). En 1970 colaboró, como quedara dicho, en la revista escénica de sátira política *El avión negro*, y ocho años después (1978), ofrecerá una de las obras mayores de su talento con *El ex alumno*. En Teatro Abierto 1981 (que, por el clima dominante, fuera todo un acontecimiento para la escena nacional), Somigliana presentó *El Nuevo Mundo*, con la llegada a tierras de América del famoso Marqués de Sade y su encuentro con fervorosos discípulos de sus violencias. Al año siguiente, Teatro Abierto 1982 ofreció un trazo dramático áspero y desgarrador con *Oficial primero*, en donde se ve colaborar a la *justicia* en los vejámenes y crímenes, amparando la siniestra represión político-militar que se padecía. En 1983 estrenó *Historia de una estatua*, con la denuncia de las maquinaciones políticas que llevaron al fusilamiento del general federal Manuel Dorrego.

Carlos Somigliana se hallaba en plena madurez cuando falleció a comienzos de 1987.

Sergio de Cecco (1931), tras *El reñidero*, presentó *Capocómico* (1965). De una década después (1975) data *El gran deschave* (escrita en colaboración con Armando Chulak), en donde se asiste al conflicto de una pareja que se *deschava*, cada uno dice al otro en la cara lo que llevaba adentro, con todo desenfado y sin la menor reserva. De Cecco cortó su vida en 1986.

Germán Rozenmacher (1936), narrador original y vigoroso, se inició en el teatro en 1964 con su entrañable *Réquiem para un viernes a la noche*. Trata allí el desencuentro generacional entre padre e hijo, agravado por prejuicios raciales y religiosos que no pueden aceptar que un joven judío se case con una *goie*. En 1971 entregó su versión escénica de *El lazarillo de Tormes*. Finalmente, *Simón, el caballero de Indias* se conoció en 1982, es decir, a más de una década del fallecimiento del autor, que ocurriera a fines de 1971.

Con respecto a Oscar Viale, por sus características dentro de la línea, será tratado en un apartado especial.

. El nuevo grotesco

Entre el nuevo realismo y la dramática de vanguardia, de experimentación y del absurdo en las distintas variantes, por los años '60 surgió la línea del nuevo grotesco. Le cabía por entero la calificación de "nuevo" porque poco tenía que ver con el clásico grotesco criollo, creado y encauzado por Armando Discépolo cuatro décadas antes.

La especie dramática se particulariza y destaca por la intervención del personaje en conflicto consigo mismo y con el medio que siente adverso; y, como lo asevera Luigi Pirandello, no sólo vive sino que, de improviso, "se ve vivir". Y queda desolado. Pero no se trata ya del desarrollo escénico recurriéndose al *ménage à trois*, típico del grotesco italiano, ni del traslado a escena de las miserias que padecía el inmigrante del sur de Italia (del *Nápoli lontano n'el tiempo*, en las desazones del Stéfano discepoliano), sino, por ejemplo, lo que le ocurre a un porteño de la clase media local. Una mañana decide quedarse en la cama y no ir a la oficina. Tal es lo que le sucede al protagonista de *La fiaca* (1967), de Ricardo Talesnik (1935). No se encuentra enfermo, como llegan a suponerlo su madre y su mujer, muy alarmadas; simplemente tiene *fiaca*, que es algo parecido, pero mucho más complejo, a la vulgar y castiza pereza. Es un estado de ánimo, y no hay quien lo convenza para que se levante y vaya a la oficina, como todos los santos días. La actitud, que se repite en los días siguientes, puede aparecer como tonta y caprichosa, molesta y fastidia tremendamente a los directivos de la empresa en la que es un empleado administrativo de escasa categoría; y confunde bastante a sus compañeros de trabajo quienes, suponiendo que tal vez se trate de una protesta reivindicativa, pronto se solidarizan con él. Pero como el personaje, perfectamente delineado, lo que tiene es simplemente *fiaca*, el tiempo y el hambre harán volver todo a su juicio. *La fiaca* es un pieza de desarrollo tragicómico que mantiene por entero su atracción popular.

Talesnik ofrecerá otras producciones como *Cien veces no debo* (1970) y *Los japoneses no esperan* (1973). Nada nuevo aporta durante los años '80.

El segundo autor importante que apareció y se impuso en la séptima década y ha seguido presentando obras singulares hasta estos días es Julio Mauricio (1919). Se inició con *Motivos* (1964), pero la obra que mejor lo define y destaca es *La valija* (1968).

En *La valija*, el protagonista, al regresar un día a su casa temprano de la oficina, descubre que su mujer acaba de engañarlo con un joven vecino. Ella se comporta sin maldad, casi maternal y por lástima hacia quien suponía desamparado y falta de cariño. El marido se da cuenta de pronto que no sólo se encuentra en conflicto profundo con un medio que lo maltrata y lo agobia (el de la oficina con el jefe insoportable), sino también, y el descubrimiento lo anonada, consigo mismo. Como única salida decide preparar la valija para irse de su casa. Pero, ¿hacia dónde ir?, si el infierno lo lleva dentro de su cabeza y de su pecho angustiado, y no sabe, en verdad, cuál es la actitud que corresponde. La tarea del personaje y de su mujer, igualmente confundida por esta situación tan imprevista,

será que tomen conciencia de los que les sucede y luego resuelvan desde sí mismos y no por las presiones exteriores. En una de sus obras, Julio Mauricio coloca unas notas en las que cita a Bertolt Brecht cuando expresa: “Toda acción arranca de una toma de conciencia”, y nuestro autor añade, por su propia cuenta, que “nada hay más revolucionario que las ideas claras”. Éste es el empeño que trasciende de toda la dramática de Mauricio.

Tras *La valija* que, como *La fiaca* (de Talesnik), recorre la mayoría de los escenarios del mundo, Mauricio siguió estrenando *En la mentira* (1969), *La depresión* (1970), *La puerta* y *Un despido corriente* (ambas en 1972), *Los retratos* (1974) y, luego de varios años de silencio por las razones de censura y violencia que padeciera el país durante casi una década, en 1982 pueden llevarse a escena *El enganche* y *Elvira* (esta última animada en el Teatro Nacional Cervantes). En ambas siguen apareciendo y desesperándose seres en conflicto que, de la forma más natural, presentan personajes y situaciones tragicómicas que esencializan y configuran el nuevo grotesco.

. Entre el sainete o la comedia asainetada y el grotesco

Por la segunda mitad de la séptima década apareció en las carteleras porteñas Oscar Viale (1932), cuya producción colmada de humor satírico y audacias de variado tono no ha dejado de subir a escena hasta el presente.

Viale es un autor que maneja con destreza los ingredientes precisos y posee el talento requerido para lograr una dramática enteramente popular. *El grito pelado* (1967) y *La pucha* (1969), las dos piezas iniciales, se hallan compuestas por *sketchs* coloridos, punzantes, desbordantes de un ingenio pícaro y bien humorado. En *Chúmbale* (1971), Viale desarrolla por primera vez una trama completa, con personajes del contorno cotidiano actuando en ámbitos populares. Seguirá la línea que personaliza toda su labor, jugando entre lo saineteril o la comedia asainetada y el “grotesco” con *Encantado de conocerla* (1978) y *Convivencia* (1979), que era la ampliación dramática de uno de los celebrados *sketchs* de *La pucha*. *Convivencia femenina* (1982) es el mismo texto anterior, con las variantes indispensables para que los papeles, a cargo de actores, fueran interpretados por actrices. Con *Periferia* (también de 1982), subieron a escena enfoques de las orillas ciudadanas, con tramas simples de la vida común en procura de trascendencia. Al año siguiente, 1983, Viale estrenó *Camino negro*, comedia con acciones violentas y trámite áspero, escrita en colaboración con Alberto Alejandro. Con el mismo colaborador, en 1984 presentó *Visitante nocturno*, a la que siguió *Trátala con cariño* (1985), ya bajo su sola responsabilidad.

Como bien lo señalara Osvaldo Pellettieri, Oscar Viale formula un teatro “destinado a divertir y conmover, busca mostrar personajes de sectores sociales marginados, que difícilmente aparezcan en nuestra escena de las últimas décadas”. Así es porque, como lo advirtiera el propio autor, lo que le interesa en el teatro es “hablar de las víctimas”. Esto es, sin duda, uno de sus rasgos principales.

. Reflexiones finales

La década de los años '60 fue extraordinaria para la dramática nativa dado que recogía y resumía la labor intensa y valiosa cumplida por el movimiento de escenarios independientes. Movimiento que, por motivos que no cabe dilucidar en la circunstancia, se estaba desarticulando y prácticamente quedaría desintegrado –en Buenos Aires, no en el resto del país- al comenzar nomás los años '70.

Tan era así que mientras *Soledad para cuatro*, de Halac, se presentó en 1961 en La Máscara, uno de los conjuntos libres pioneros del movimiento, *Nuestro fin de semana* (de Cossa), sería estrenada tres años después por un grupo en cooperativa que acababa de formarse. Llamado Teatro de los Jóvenes, empezó a actuar en la salita del teatro Riobamba capitalino. La aparición de cooperativas de trabajo –ya lo era Nuevo Teatro-, ponía en evidencia los intereses para procurar una salida, casi siempre parcial, a los difíciles problemas económicos que se estaban planteando, cada vez con mayor intensidad, en la escena independiente local.

No olvido, en la apreciación de las distintas etapas, que al lado y bregando codo con codo con los nuevos autores –registrados o no- que iban apareciendo y afirmándose, se contó con el aporte sustantivo de creadores de ciclos anteriores, muchos de los cuales han seguido estrenando sus obras hasta estos días.

Lo concreto es que en la década de los años '60 se impuso un realismo crítico, al que denominó “nuevo realismo” para diferenciarlo de las flaquezas propias de cierto costumbrismo urbano superficial, sin caldo humano. Realismo crítico, cuyas líneas mayores y trascendentes eran la vanguardia, la experimentación, el nuevo grotesco, y el absurdo que, interrelacionadas, produjeron la renovación de nuestro teatro.

Importa observar que el nuevo realismo de los autores principales (Halac, Cossa, Somigliana) por las búsquedas permanentes en el empeño de llevar a escena y desentrañar aspectos de la realidad socio-política que convulsionaba y perturbaba tan gravemente a nuestro país, más las incidencias de las realizaciones artísticas de avanzada en los distintos planos (la cinematografía neorealista italiana, el realismo mágico de Thornton Wilder y Arthur Miller, el absurdo de los tablados parisienses, etcétera) fue llevando a las formulaciones tragicómicas del nuevo grotesco. Debo añadir, como cierre provisorio, que paralelamente a este proceso empezó a transitarse por las posibilidades de un sainete o una comedia asainetada puesta al día –el caso de Oscar Viale- con la intención, bien manifiesta, de rescatar la atracción y las resonancias populares perdidas, aunque el propósito no siempre se lograra con la misma eficacia.

> capítulo LI.
el grotesco en la dramática
argentina

El nuevo grotesco

- . El grotesco dramático
- . Lo grotesco
- . El grotesco pirandelliano
- . El grotesco criollo discepoliano
- . Cierre del grotesco criollo
- . El nuevo grotesco en la dramática argentina
- . Los nuevos seres en conflicto

(Revista Primer acto, 2ª época, Nº 225, Madrid, España, septiembre-octubre, 1988)

Ilustración: *Luis Arata en "Stéfano" de Armando Discépolo*

. El grotesco dramático

El término *grotesco* –bien conocido ya por entonces en las artes plásticas– fue utilizado en la dramática universal, al parecer por primera vez, cuando el austriaco *Arthur Schnitzer* calificó de tal manera su obra *La cacatúa verde*, allá por fines de la última década del siglo XIX. Sin embargo, en algunas traducciones la pieza llegó como “farsa”. Por eso durante muchos años los estudiosos del tema pasaron por alto la antecedencia, en cuanto a la denominación concierne.

La nueva especie dramática, que se anunciaba en Italia con el verismo finisecular de Roberto Bracco, Rosso di San Scondo, Guisepppe Giacosa, se concretó en 1916 con el estreno de *La máscara y el rostro*, de Luigi Chiarelli, escrita un par de años antes. Pero será Luigi Pirandello quien cumplirá la tarea de dar forma y afirmar el *grotesco* de manera definitiva, no sólo en el teatro italiano de su época, sino también en la dramática moderna universal. Entre los títulos pirandellianos fundamentales –con el doble plano del buceo de la personalidad en conflicto y el juego del teatro– se encuentran *El gorro de cascabeles*, *Seis personajes en busca de un autor* y *Enrique IV*.

José María Monner Sans señala que en el *grotesco* se “mezclan íntimamente los elementos antinómicos”, a diferencia de lo que sucedía en el drama romántico, en donde se producía “la simple alternancia de lo trágico y lo cómico”. Subraya que una de las características principales de esta especie dramática es mostrar sobre el escenario “la tragedia del ser” o, como lo expresará *Adriano Tilgher*, el desenmascaramiento de individualidades que “se ven vivir” y se descubren atormentadas y en plena angustia.

Pero ¿en qué estriba lo *grotesco*?

. Lo grotesco

Wolfgang Kaiser indica que lo grotesco en el arte alude a ciertos adornos que, a fines del siglo XV, quedaron en descubierto al efectuarse excavaciones en zonas históricas de Italia. Giorgio Vasari, por su parte, célebre pintor y arquitecto italiano del siglo XVI, había explicado que “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”. Es decir, sin el equilibrio aceptado de lo *normal*.

Importa registrar, asimismo, que gruta equivale en latín a *crypta*, y esta procede del griego *kripté*, que significa bóveda subterránea. En italiano se forman *grotta* y *grottesco*, vocablos que se refieren a “gruta” y a su interior socavado, recóndito, áspero. En cambio, e interesa notarlo para la diferenciación, en español, lo grotesco denota una exterioridad ridícula, extravagante, estrafalaria, bufonesca. Pero conviene tener presente, al intentar la aproximación a la nueva especie dramática,

que en su etimología más remota se refiere a una realidad subterránea que permanecía oculta o velada, y no siempre resultaba fácil descifrar sus simbologías, caprichosas a primera vista.

El propio Pirandello, al ocuparse del grotesco dramático, acepta que la especie pueda definirse como “farsa trascendente”, con el riesgo de llegar a confundir en alguna circunstancia. “Una vez superado lo trágico con la risa, a través de lo trágico mismo –asevera el genial siciliano- va quedando en descubierto todo lo ridículo de lo serio, y por eso también lo serio de lo ridículo, y la tragedia podría convertirse en farsa. -Amplía: -Una farsa que incluya en la misma representación de la tragedia su parodia y su caricatura, pero no como elementos superpuestos, sino como proyección de la sombra de su propio cuerpo, sombra torpe de todo gesto trágico”. Monner Sans puntualiza, a su vez, que “bajo la comedia farsesca de abigarrada composición, palpita la tragedia del ser”.

. El grotesco pirandelliano

Además de las particularidades ya expresadas, en el grotesco pirandelliano aparece, como constante insalvable, el triángulo pasional que componen los tres personajes o prototipos clásicos del grave melodrama y del picaresco vodevil: el marido, la mujer y el amante (consentido o ignorado). La situación pasional que subirá a escena en 1916 con *La máscara y el rostro*, de Luigi Chiarelli, variará en desarrollos ocasionales, pero no en esencias, en las obras mayores de Luigi Pirandello. Desde el Ciampa de *El gorro de cascabeles* y el protagonista congelado de *Enrique IV*, hasta el vodevil a la italiana de *El hombre, la bestia y la virtud*. El conflicto de la personalidad, que demuestra la propia impotencia y choca contra un medio que de alguna manera se burla y escarnece, se mantiene en sustancia al pasar la especie a la dramática argentina. Pero cambian los ingredientes y fundamentos que conducen a otras situaciones y llevan a variados planteos y distintas consecuencias.

Cabe señalar, pues será útil para el encadenamiento de este trabajo, que el grotesco, tanto de Pirandello como de los demás autores que abordaron la especie en Italia, refleja personajes del sur del país, que poseen una conformación temperamental que les es peculiar. Erminio G. Neglia, en un ensayo inteligente sobre la materia explica que ese “temperamento” consiste en la espontaneidad con que reacciona y articula sus emociones el italiano meridional quien, a su juicio, “en la tragedia y en la alegría reacciona instintivamente, exteriorizando sus emociones con gestos y expresiones faciales y con cambios de humor que a hombres de otros medios parecen excesivos”.

Conviene insistir, para que el enlace sea más comprensible, que al ser tomada la nueva especie teatral por nuestro Armando Discépolo, y por otros creadores de la época –Francisco Defilippis Novoa de *He visto a Dios*, por ejemplo-, la personalidad en crisis del grotesco pirandelliano –como norma-, deja el triángulo pasional a un lado e inaugura una huella propia que será particularizante: el reflejo de padecimientos, frustraciones y fracasos de seres que durante la etapa inmigratoria, que va desde 1880 a 1930, llegan a Buenos Aires desde la Baja Italia.

. El grotesco criollo discepoliano

Armando Discépolo, creador del grotesco criollo, negaba que la especie italiana – que conocía a fondo- hubiera tenido influencias sobre su creación específica y todo se debía a su sentimiento de identificación con los seres, todos del sur peninsular, que llevaba a escena. Era verdad, pero también lo era que los rastros pirandellianos quedaban patentizados en *Muñeca*, comedia dramática que el autor no se atrevió a calificar como grotesco y, ya dentro de la especie, en una de las líneas (pues la propuesta era otra) de *Cremona*, donde amaga el conflicto pasional típico con directas especulaciones pirandellianas referidas al marido, la mujer y el amante.

El grotesco criollo, de creación y encauzamiento discepoliano mediante piezas singulares como *Mateo*, *El organito* (en colaboración con su hermano Enrique Santos, *Discepolín*), *Relojero*, *Cremona* y, muy en particular, *Stéfano*, su punto más alto, presenta características propias, originales y se convierte en la expresión más entrañable y trascendente de la dramática argentina durante el ciclo inmigratorio. Pues mientras el sainete porteño –descendiente del género chico hispano, del que pronto se independiza- se ocupaba de trasladar a escenografía de patios de conventillos y callejas del arrabal –al aire libre-, situaciones y prototipos pintureros y burlescos de la *comedia dell'arte* local –alcanzando lo dramático por la penetración y el talento de autores como Florencio Sánchez y Carlos Mauricio Pacheco-, el grotesco criollo, sin abandonar del todo las máscaras populares imperantes, se cumplía en interiores y hurgaba en las entretelas desasosegadas de seres en conflicto que –vuelve a ser oportuno reiterarlo-, procedían, de la Baja Italia. Edmundo Guibourg afirmaba que esto último ocurría porque tales personajes pertenecían a la misma galería del grotesco peninsular, con las variantes individuales de haberse lanzado a la aventura de *hacer I'América*, al viajar y afincarse en Buenos Aires, Argentina. Nuestra especie era el testimonio tragicómico, por lo común violento y desgarrante, de las frustraciones que se padecían.

. Cierre del grotesco criollo

Como el sainete porteño, el grotesco criollo cerró su ciclo hacia 1930, con la clausura de la etapa inmigratoria.

Durante varias décadas, el grotesco criollo permaneció vivo en la historia de la dramática nacional, pero fue escasamente frecuentado y revalorizado, como sin duda lo merecía. Se abrieron otras compuertas para el teatro nativo y es de observar cómo, ya por los años treinta, Roberto Arlt, desentendido de las preocupaciones del grotesco criollo, se adentra una vez más en personalidades en conflicto, tan propias de su narrativa, con la de Sofía de *300 millones*, en 1932, y, de manera aún más completa y sugestiva, con el personaje titular de *Saverio el cruel*, cuatro años después.

Considero que si con Arlt se inicia la etapa de la dramática nacional que se mantiene en vigencia hasta estos días, es también con el autor de *La isla desierta*, que empieza a asomar sobre nuestra escena el nuevo sentido de lo grotesco, aunque nunca se

utilice el calificativo. No se trata ya del problema del inmigrante discepoliano, defraudado en sus pobres sueños y anhelos, ni del simple triángulo pasional a lo Pirandello. A lo que pudo seguir siendo grotesco por las individualidades en crisis que quedaban al desnudo, se les llamó “farsa” o se les dio otras denominaciones. Así fueron apareciendo “farsas trascendentes”, según la consideración pirandelliana, con influencias o incidencias posibles, pero no siempre claras, del expresionismo alemán, del propio grotesco italiano y de los esperpentos de Valle-Inclán. Roberto Arlt nombra como “farsa” su *Saverio el cruel*; Agustín Cuzzani inventará las “farsátiras”, y Juan Carlos Ghiano calificará *Narcisa Garay, mujer para llorar* y *Corazón de tango* –de resueltas figuraciones esperpénticas- como “tragicomedias”.

. El nuevo grotesco en la dramática argentina

A partir de la sexta década del siglo XX, los rasgos bien ceñidos de lo grotesco teatral se hacen cada vez más amplios y poseen mayores referencias. A lo entendido hasta entonces como lo grotesco y lo farsesco se añaden y funden, hasta integrarse, las experimentaciones de la vanguardia escénica parisiense –con autores de diverso origen europeo-, los aportes del teatro de la crueldad, del humor negro, de la ira y, muy especialmente del absurdo, del que Samuel Beckett, Eugène Ionesco y Arthur Adamov son paradigmas insoslayables.

Por los años sesenta se van delineando en nuestra dramática los dos cauces mayores del nuevo grotesco, a pesar de que ninguna de las obras que se producen lleven dicha denominación. Los dos cauces podrían sintetizarse en teatro de la vanguardia y el absurdo, por un lado, con Eduardo Pavlosky y Griselda Gambaro, como representantes netos; por el otro lado, con los nuevos seres grotescos o que viven en situaciones en algunos casos límites, como el de Raúl de *Nuestro fin de semana*, de Roberto Cossa, o los protagonistas de *La fiaca*, de Ricardo Talesnik, y de *La valija*, de Julio Mauricio.

. Los nuevos seres en conflicto

Otras son las necesidades y reacciones de los seres de nuestro ámbito y de éste nuestro tiempo, siempre en medio de conflictos que se van agravando con consecuencias inimaginables. Las bombas atómicas norteamericanas lanzadas en 1945 sobre las poblaciones civiles de Hiroshima y Nagasaki han cambiado radicalmente el concepto sobre el destino de la humanidad: hay quienes aseveran que en aquellos momentos cruciales quedó agotada la era cristiana, con todas sus implicancias pavorosas. Muy distintas habrían de ser, pues, las imágenes que ofrecerían ahora los espejos del callejón del Gato madrileño, si Valle-Inclán fuera a consultarlos para dar vida a sus fantoques.

El nuevo contenido de lo grotesco –por ideas, personajes, situaciones- de la dramática argentina reciente, se descubre escudriñando en las ácidas *Historias para ser contadas*, de Osvaldo Dragún; en *La Nona*, de Roberto Cossa; *Un trabajo fabuloso*, de Ricardo Halac; *Chau, papá*, de Alberto Adellach; en *El*

acompañamiento y *Papi*, de Carlos Gorostiza; en *Pericones*, de Mauricio Kartun y, para cerrar provisoriamente un tema riquísimo pero poco tratado, en *Gris de ausencia*, del nombrado Cossa, que es una vuelta de tuerca tragicómica, dolorosamente actualizada, de lo que fuera nuestro popular grotesco criollo.

Como lo manifestara Wolfgang Kaiser, y dando a la definición el significado más hondo y la intencionalidad crítica precisa, “lo grotesco es el mundo distanciado”. La propuesta, muy aguda, ayuda a comprender las búsquedas afanosas de nuestros autores más sobresaliente de las distintas etapas, y a reflexionar sobre la importancia de la dramática argentina de estos días.

> capítulo LII.
la españa crítica
con José María de Quinto

(Revista Teatro XX, N° 14, Buenos Aires, 7 julio 1965)

En forma sorpresiva he conocido personalmente a José María de Quinto. Venía de Brasil y Uruguay, en rápida visita; cruzó Buenos Aires como una ráfaga y voló rumbo a Chile, para proseguir luego viaje hacia Perú, Ecuador y otros países del continente.

Sé que para muchos lectores de *Teatro XX*, especializados en la materia, sobre todo, el nombre de de Quinto ha de serles familiar. Por pertenecer a la redacción de la revista de teatro más importante de España (*Primer Acto*), con amplia difusión en Europa y Latinoamérica; por su caudaloso ensayo *La tragedia y el hombre* (editorial Seix Barral, Barcelona, 1962); en fin, por la sobresaliente labor escénica que lleva cumplida en su patria. Con Alfonso Sastre encabeza, sin la menor duda, la avanzada más resuelta y conceptual de la dramática hispana de este tiempo.

José María de Quinto (madriileño, rondando la cuarentena, casado, tres hijos), es un hombre integralmente joven, regordete, afable, simpático, de habla castiza, que se expresa con justeza y claridad, mientras fuma sin descanso y sus ojos indagadores permanecen siempre alerta.

Cuando nos encontramos, hacía tres días que estaba en Buenos Aires. Ya había asistido a varios espectáculos: *Raíces*, de Wesker, en Nuevo Teatro; *Galileo Galilei*, de Brecht, en Los Independientes (le parecieron notables, con algunos altibajos en el último) y *¿Quién le teme a Virginia Woolf?*, de Albee, en el Regina (opinaba que era una obra muy tramposa). Luego lo vi reír ingenuamente con *La calesita rebelde*, pieza para niños, muy divertida, del joven autor uruguayo Mauricio Rosencof. Fuimos amigos de inmediato, por supuesto.

-Como te lo imaginarás, no estoy aquí mandado por *Primer Acto* ni por *Ínsula*. Eso no da en España para viajar.

Ínsula es una revista literaria española en la cual de Quinto ejerce la crítica y "eso" es inquietud humana, sensibilidad artística, espíritu disconformista y rebelde sin cortapisas.

-No te preocupes -replico- aquí tampoco.

De Quinto insiste:

-Pero vosotros tenéis muchas más defensas. Me refiero a editoriales (lo que hace EUDEBA es fabuloso) y concretamente al teatro. Si tuviésemos vuestra escena independiente, otro sería el cantar en España. Allí todo es teatro profesional y debemos depender, por completo, del empresario.

-Y de la censura.

-Hasta de un autor tan diestro e inteligente, dentro del conformismo burgués habitual, como lo es Alfonso Paso, la sufre y se revuelve contra ella. Claro que las razones son otras. Lo peor es la autocensura, que genera la evacuación y facilita el escapismo. Esto confunde la realidad. En unos, porque tienen que valerse de claves, que no siempre son claras o funcionan; y en otros, porque se los supone contenidos por el cerco censor pero, a la verdad, si no existiera éste tampoco harían más de lo que hacen. Porque ellos son así.

-Te interesa la tragedia.

-Mucho. La tragedia como poderosa expresión escénica, desde Prometeo, un semidios, hasta Willy Loman, un oscuro viajante de comercio, y aún más, si cabe, la tragedia clamante del hombre de nuestros días.

Ahí está el libro que lo testimonia y es, precisamente, un tenaz escarbar en lo trágico a través de los personajes prototípicos. Parte de Tragedia y sustancia y, pasando por capítulos trabajados con erudición y hondura (Tragedia y culpa; Tragedia poética, tragedia social; Tragedia popular, tragedia política) concluye con La tragedia y el hombre, que da título y sentido cabal al volumen. Podría decir que este libro se complementa, de alguna manera, con el que hace casi dos décadas, publicara Alfonso Sastre: *Drama y sociedad* (Taurus, Madrid, 1956).

-¿Qué has hecho últimamente, además de padecer y dolerte España, como le ocurría a Unamuno?

De Quinto fuma, sonrío, y su bonanza exterior es apenas una placentera coraza que se resguarda, más que esconde, una personalidad recia, activada por pensamientos lúcidos y decisiones firmes.

-He puesto varias obras en escena, siempre en teatro con organización profesional, en el sentido más común, dado que vosotros tenéis una variante en el profesional-independiente. He montado, en distintos escenarios, *Mirando hacia atrás con ira*, de Osborne; *Vestir al desnudo*, de Pirandello; *Acreedores*, de Strinberg; *Mulato*, de Hughes. Ésta la dirigí el año pasado en el Teatro de la Comedia, de Madrid.

-¿Cuál ha sido tu experiencia más valiosa en ese aspecto?

-Con Alfonso Sastre teníamos mucha fe en el GTR, Grupo de Teatro Realista, que organizamos a fines de 1960. Cumplimos una etapa que estimo resultó muy significativa en los órdenes más diversos: puestas en escena, trabajo con los intérpretes, resonancia en el público. Me tocó romper la marcha montando *Vestir al desnudo*, obra que sirvió para experimentar a lo vivo el teatro que pretendíamos hacer y, al mismo tiempo, rendirle un homenaje a Pirandello. Luego presentamos a un autor joven, Carlos Muñoz, con *El tintero*, dirigido por Julio Diamante. El tercer espectáculo fue el estreno de *En la red*, vigorosa pieza de Sastre, magníficamente dirigida por José Antonio Bardén, quien se iniciaba así en la conducción teatral. Realizamos, también, seminarios sobre los autores, exposiciones de materiales referidos a las obras, debates con público.

-¿Debates libres?

-Bueno... con cierta libertad provisional. Te aseguro que podría contarte anécdotas muy jugosas.

-Me las imagino.

-Tal vez no del todo. Y remarca, apuntándome con el nuevo cigarrillo que está por encender: -Vosotros vivís en otro mundo, y no sólo porque estáis en América. ¿Entiendes?

Entiendo, aunque mucho habría también que hablar al respecto.

-¿Qué preparas en estos momentos?

-Proyectos abundan. Con Sastre seguimos en el GTR. Pero la cosa no es fácil.

Se trata de una posición de lucha teatral, que tal vez requiera otras luchas previas para que pueda ser cumplida con la entrega e intensidad requeridas. Tenemos una dramática, diría de entre casa, sumamente pobre. A vosotros os llegan, por desgracia, algunos de los títulos más rentables. Pero existe otra, la que podría llevarnos a nuestra autenticidad, que sólo puede asomarse una sola noche en reducidos teatros de cámara. Es animada por artistas profesionales que se ahogan en el medio y su fervor los lleva a colaborar en empresas que a veces parecen descabelladas. Imagínate (sin contar, pero teniendo en cuenta, lo que cuesta en pesetas), preparar una obra con toda la responsabilidad que se siente frente al teatro, sabiendo que sólo va a poder representarse una noche.

-Hay que tener mucho amor.

-Un amor monstruoso, pues contiene mucha rabia, créemelo. Entonces la visión se desquicia. No sabemos dónde estamos ni a dónde vamos. Es decir...

Sí, estoy seguro de que de Quinto sabe dónde está y qué es lo que quiere. Habla, en general de la dolorosa realidad dramática hispana y no sólo de estos días.

-¿Cómo es la crítica en España?

-Muy pobre y rutinaria, como el teatro que debe frecuentar. Hay excepciones, desde luego, con el grupo de *Primer Acto* a la vanguardia, y no porque yo lo integre, sino porque es lo exacto.

-¿Autores?

-Tengo muchas esperanzas (tú bien sabes que vivimos de eso) en los autores más recientes, a quienes se les hace muy difícil la tarea por lo que llevo dicho. De los bien conocidos, Buero Vallejo es un autor trascendente, pero estoy mucho más cerca de Sastre. Me siento identificado por entero con su inquietud humana y con su dramática decididamente comprometida. Comprometida con las ansias mejores del ser humano. Pienso *En la red*, *La cornada* y en una obra sin estrenar, la última que ha escrito y cuya copia llevo en la valija, tal vez para que se haga en Chile.

Había muy poco tiempo, y no me atreví a pedirselo. ¡Cuánto me hubiese gustado leer la nueva obra de Sastre! Pero de Quinto se iba al día siguiente, muy temprano. De un brinco debía saltar la cordillera andina y llegar a Santiago. Va y viene por *otras cosas* (esa otra obligada segunda profesión), pero el teatro y los hombres son la brújula veraz que lo orienta por la ruta esencial en sus largos viajes. Entretanto piensa, indaga, habla con mucha gente, escribe (su libro de narraciones *Las calles y los hombres*, ha sido traducido a varios idiomas y algunos de los relatos figuran en antologías de la literatura europea) y desborda plena capacidad de disconformismo y una fe realista e insobornable.

Querido José María: un gran abrazo y hasta pronto. Sólo he querido registrar tu paso seguro por nuestro laberinto, para ayudar a que se te conozca mejor y se perciban algunos latidos de quienes en España bregan desde el teatro y el hombre (constantes ardidadas de tu cavilar y tu acción) por desentrañar la propia realidad rasgando, decididamente, los interesados y sustancialmente engañosos afiches zarzueleros.

> capítulo LIII.
aurelio ferretti, farsista moderno

(Revista Ateneo, N° 40, Lanús, Provincia de Buenos Aires, 1965)

Espíritu inquieto, sensible y apasionado, Aurelio Ferretti se sintió desde muy joven atraído poderosamente por la brega ardorosa de la escena libre. Se acercó al teatro Juan B. Justo, uno de los pioneros del movimiento, y allí lo encontramos por los últimos años de la cuarta década del siglo participando como ayudante de director. Luego se incorporó a Tinglado, Libre Teatro y tomó a su cargo el montaje de obras de los nuevos autores nacionales y del mejor repertorio extranjero. Fue como director, precisamente, que en 1945 destacó su nombre al llevar el elenco de Tinglado a una sala de la calle Corrientes, la del Apolo, y ofrecer la versión memorable de una pieza riesgosa por entonces, pero muy oportuna: *El gigante Amapolas*, la incisiva burlería de Juan Bautista Alberdi.

Aurelio Ferretti había obtenido ya en 1937, Mención Especial de la Comisión Nacional de Cultura por *La multitud*, epopeya moderna que le pertenecía y constaba de un prólogo y tres actos. Con esa misma obra, Tinglado habría de conquistar en 1946, el Primer Premio Municipal para Autores Noveles y Agrupaciones Escénicas. La crítica se ocupó elogiosamente del joven autor que aparecía con una sátira de largo aliento y afilada intención, por la que transitaba una de las líneas más particulares y atrayentes del nuevo teatro. *La multitud*, doblemente valiosa por tratarse de la producción inicial de un autor y el alcance de sus proyecciones, fue dirigida por Onofre Lovero, quien comenzaba así una función en la que ya es maestro y, cabe registrarlo, el propio autor Ferretti animó la personalidad recia y compleja de Lucas Fersonge, el protagonista.

Luego de aquella presentación autoral tan auspiciosa, Ferretti se entregó por entero a la creación farsesca. Él mismo llegó a confirmar que en su teatro existían dos etapas bien demarcadas. *La multitud* cubría totalmente la primera; el resto de su producción integraba la segunda. En una entrevista que Juan Arias le hiciera por Radio Nacional, entre otros conceptos muy importantes para penetrar en los fundamentos y entresijos de su creación dramática, Ferretti confesó que él no se había decidido en forma optativa por la farsa, puesto que era la farsa la que lo había elegido a él. “La farsa –aseguraba– no deshumaniza los personajes. Los desviste moralmente y los saca de una realidad formal, pero tomando como punto de partida al hombre con sus dos pies en la tierra”. Ésta es, sin duda, una de las claves mayores del teatro de Aurelio Ferretti. Teatro tramado con agilidad, ingenioso y risueño, pero nunca articulado con simples miras de diversión, puesto que el autor lo concebía en “función social”. Se observan en él varias constantes. Por ejemplo: su directa conexión humana y, tal vez por eso mismo, que es básico y sustancial, su preocupación por el problema de la justicia. Otra de sus características es jugar al teatro dentro del teatro.

Ferretti reitera en varias de sus obras, el panteo de lo justo y lo injusto mediante distintos personajes simbólicos y denuncia su inquina contra quienes se burlan legalmente de las leyes. Esa intencionalidad satírica se observa en *Farsa del héroe y el villano*, *Bertón y Bertina*, *Bonome*, *Fidela* y muy especialmente en *Farsa del*

cajero que fue hasta la esquina, con la cual el autor puso en evidencia su madurez creadora y obtuvo los más altos lauros en concursos oficiales.

Aurelio Ferretti dominaba con rara perfección los resortes de un género sumamente difícil, pero sustancioso y de rancia estirpe. Por eso amaba tanto a Molière, en lo clásico; a Jules Romains, el de *Knock o El triunfo de la medicina*, en lo moderno; y se deleitaba hasta la embriaguez con las alegres y punzantes farsas del medioevo de caparazón picaresca y zumos tan populares.

Además de las obras nombradas, es necesario recordar para el total conocimiento de su producción, las piezas que acaban de aparecer en un tomo publicado por editorial Quetzal, con el auspicio merecido del Fondo Nacional de las Artes. El volumen se integra con *La cama y el sofá*, *El café de Euterpe*, *¡Pum... en el ojo!*, *La pasión de Justo Pómez* e *Histrión*. Son creaciones de distintos años. La más antigua es *La cama y el sofá* que data de 1947, y la más cercana *¡Pum... en el ojo!* escrita en 1961.

El café de Euterpe farsa musical en un acto, es una sátira social estructurada con mucha destreza y con propósitos de alegato humano. La recordamos con emoción leída, cantada y bailada por el propio autor, ya herido de muerte, con la colaboración de brillantes intérpretes de nuestra escena libre. *La pasión de Justo Pómez* desentraña un personaje con gran fuerza teatral. *La cama y el sofá* es un juguete muy bien humorado en donde el autor maneja con rara eficacia a los tres personajes de la farsa. *¡Pum... en el ojo!* es una sátira mordaz a la publicidad desmedida de nuestro tiempo.

Histrión nos asoma a un nuevo aspecto del teatro de Ferretti, puesto que califica a la obra como "drama de dramas" y posee las características del grotesco. Realidad y fantasía actúan aquí en un papel decisivo, a través de personajes de la dramaturgia universal -Harpagón en último término-, hasta llevar a la locura al actor que los anima, como castigo de los fantasmas justicieros que lo acosan y atormentan. Pero esta pieza queda aislada por su forma y tono, del resto de la dramática de Ferretti. Él mismo señalaba que, por el tiempo de su iniciación autoral, aparecía como un hecho insólito que "un teatro independiente representase farsas que hacían reír a los espectadores". Ésa fue, sin embargo, su tarea más trascendente y valga la aparente paradoja. Pues supo ser jugueteón, ingenioso, divertido, sin caer nunca en lo chabacano y procurando que sus obras fuesen siempre un vehículo artístico de viva crítica social.

Aurelio Ferretti, que había nacido en nuestra Capital Federal el 9 de septiembre de 1907, falleció a los 55 años, el 14 de marzo de 1963.

Lamentablemente la última farsa de Ferretti quedó sin escribir. Pero la tenía pensada y madurada; sólo requería para llegar al papel, el tiempo que le faltó al autor. Según nos lo confiara anhelante y siempre esperanzado aún en el medio de su tremenda y estremecedora desesperanza, habría de llamarse *Farsa del sabio y el lego*. En ella iba a tratar la situación de un enfermo, no imaginario por cierto como el Argán de Molière, llevado y traído por los dómines de una ciencia fragmentada en especializaciones hasta quedar descarnada y sin auténtico

contenido humano. Tal era lo que se proponía expresar Ferretti y si bien no pudo lograrlo, la sola enunciación del proyecto nos advierte que su mente no cesaba de urdir escenas farsescas en momentos en que ya había entablado su lucha a vida con la muerte.

Tal vez con el tiempo se olviden sus aspiraciones de actor y hasta se desdibujen sus afanes de director por no haber sido fijados, unas y otros, de manera decisiva, pero nos quedan sus farsas en la cuales podremos hallar en cualquier momento, sus profundas inquietudes de hombre de ese tiempo y su rica sensibilidad de artista. Aurelio Ferretti fue una conducta tesonera y recta y su obra, presencia viva de su calidad creadora, un aporte singular a la etapa que está viviendo nuestra dramática.

> capítulo LIV.

agustín cuzzani, creador de farsátiras

*(Agregado de la Revista Teatro, del Teatro Municipal General San Martín, año 3,
Nº12, Buenos Aires, 1988)*

Cuando me enteré del fallecimiento en Buenos Aires de Agustín Cuzzani, sus restos descansaban ya –como lo había pedido a los suyos- en el cementerio de Los Cocos, localidad de la serranía cordobesa, muy cercana a la isla crecida en la cima arbolada y susurrante de un cerro de La Cumbre, que habitaba desde hacía años. Más de una vez me pintó con entusiasmo el ámbito bucólico y recoleto, insistiendo para que hiciera una escapada y fuera a visitarlo. Nunca pude ir y lo lamento.

Ya se va perfilando en mi mente, hasta tenerla nítida ante los ojos, su carota cordial, con cierto aire mefistofélico por la chiva de macho cabrío porteño, y una sonrisa burlona de mascarón aristofanesco. Sobre la fina cabeza dibujada por Juan Carlos Castagnino hace casi tres décadas, se me enancan los trazos recientes del esperpéntico Garaycochea, en los que aparece con el infaltable *pucho* asesino, entre los dedos.

A Cuzzani lo descubrí en 1952 como autor de *Dalilah*, “obra para teatro” que acababa de editar con prólogo de Leónidas Barletta. El fundador del Teatro del Pueblo le daba la bienvenida, pero sin demasiado entusiasmo. Al leer la pieza comprendí el porqué de la distancia que tomaba el pionero de nuestra escena independiente. Dejando de lado su lirismo un tanto conflictuado, *Dalilah* debió parecerle esteticista y por eso traía a colación, y se lo recomendaba, a Giraudoux y a Cocteau, como escritores de “fábulas inmortales”. Lo cierto es que aquel trabajo no anunciaba ni por asomo, al futuro creador de farsas y sátiras (“farsátiras”, en algún momento, y hasta una “trajodia”) con espíritu novedoso, anticonvencional y capaz de toda clase de transgresiones. Lo puso en evidencia dos años después, en 1954, al conocerse *Una libra de carne* animada por el elenco de Los Independientes que dirigía Onofre Lovero.

Tras ese comienzo sobresaliente y exitoso, y ya como autor destacado del movimiento de teatros libres en plena marcha, Cuzzani siguió presentando: *El centroforward murió al amanecer* en La Máscara, dirigida por Ricardo Passano, con el joven Sergio Renán a cargo del popular goleador del Nahuel; *Los indios estaban cabreros* y *Sempronio y los hombreritos* en montajes de Alejandra Boero y Pedro Asquini; *Para que se cumplan las Escrituras* otra vez en Los Independientes de Lovero, y siete u ocho títulos más, hasta su estreno en 1985 –inaugurando la sala Samuel Eichelbaum de La Gran Aldea- de *Lo cortés no quita lo caliente* con dirección de Roberto Nicolás Medina y la actuación excelente de Alejandro Marcial.

Una de las constantes del teatro cuzzaniano es la denuncia, en distintos niveles, de los abusos sobre el ser humano hasta el martirio y los estrujamientos más feroces que, como le ocurriría al Beluver del estreno inicial, lo dejaba sin una gota de sangre en las venas. Todo tramado mediante propuestas originales, gracia disparatada pero contundente e indudable talento.

En la dramática nativa de etapas inmediatas contamos con autores notables de farsas y sátiras pero Cuzzani aporta al género una veta distinta, particularizante, y la trata con un “sobregusto de absurdo”, como decía él, que lo acerca de alguna manera, al Juan Bautista Alberdi de *El gigante Amapolas*.

Cuzzani aseguraba que escribía farsas porque vivimos en una sociedad *ridícula*, y el gran tucumano había expresado un siglo y medio antes en respaldo de su

teoría teatral que, “el ridículo reboza por todas partes en la sociedad americana”. Las coincidencias del término “ridículo” utilizado con pareja intencionalidad crítico-satírica, resulta sorprendente.

Cuzzani, trotamundos incansable, era muy feliz al saber que sus creaciones traducidas a dieciocho idiomas, recorrían sin cesar los escenarios de avanzada de todo el orbe, y se sentía orgulloso porque *El centroforward murió al amanecer* había llevado por primera vez a un teatro de Pekín la obra de un autor argentino y con gran suceso.

> capítulo LV.

> capítulo LV.

(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 discípulo del Colegio Nacional de esta Capital Federal. El debut es “sumamente ruidoso”, como lo expresa el propio García Velloso, O 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 prontuariado...”

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 descrito.

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 empecinado 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 superficie 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 entiendo 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 salvaconducto 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 la tramoya en la que lo envuelve su amigo Juan Manuel de Rosas; también, por las dudas...

24 horas dictadores 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... búsquenme 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 sustentan 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 enrejabán 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 la 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 lla 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 brasilero, 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 sogla 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.

3. En familia

.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 empina 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 habría 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 *Mhijo el dotor*, 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 muerdo 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 antgaucho 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 trapecista 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 abúlico, 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 atormentismo. 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’entrate*”, 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 molición 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 n° 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 Pacheco 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 lo 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 destrozaron 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 inquiriere 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

> capítulo XXV.
dos actrices notables y
dos actores sobresalientes

(en homenaje ofrecido por la Sociedad General de Autores de la Argentina – ARGENTORES-, a los 100 años del nacimiento de Alberto Vacarezza, Ciudad de Buenos Aires, abril 1, 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, aun que hubiera queragros de la Vega.

1. Homenaje a 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 Michelbaum, 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 Tállice, Jorge Rivera López, Emilio A. Stevanovich, Dulio 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 Tállice 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 Pampin, 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 enlutece 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. Penas pasa los veinte años y ya integra en Montevideo una compañía muy celebrada por entonces: la de Angela 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 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 Muñoz.

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 Oreste, 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 acompaña 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 Muiño

Enrique Muiño 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, conduciendo por el sainete o la comedietta asainetada, y por el “grotesco” criollo. Entretanto, iba tomando contacto con la dramática de mayor envergadura. Entre “El cabo Rivero”, de Vacarezza y “La muchacha de a bordo”, de Manuel Romero, me sobrecogía la angustia tremenda de Stéfano, de Armando Discépolo, animado magistralmente por Luis Arta, 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 altas 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 sala de nuestro teatro 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 claqué 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 canastro 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, le 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”, etc. 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.

Epoca 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 éste 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 consubstanciado, en su acendrado criollismo, rebelde y decidido 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 de autor y con la adhesión fervorosa la 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 Seevi”, 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 substanciales y definitivas 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 consagratorio 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. Esta pasaba caudalosa, fresca y espontánea, a través de su arte. Sostenía que “el tiene que venir de la calle y tamizarse en el escenario”. Esta 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, el 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. El, 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 bregar duramente por lo que amaba, en un medio hostil que, desde muy pequeño, no dejó de presionarle 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 puntuales más representativos de nuestra dramática nativa.

El gran camarada Alippi se había ido, después de susurrarle al oído: “Ché, Muiño, que 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 tener 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, rodeada 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, rodeando al extraordinario Pablo Podestá–, hizo inclinar la cabeza al camarada de tantos años, para que escuchara su queja: “¡Che, Muiño, que 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 claqué. 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 primer 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 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 de l 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 ontaba con 20 años desbordantes y pintureros, 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 'merza' 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 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 “merzada”, 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 do Jerónimo, que animaba el galán de “Caín, 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 “Caín” 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, le 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 barriamos 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 le habló 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 condigna, organiza la Cía. 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 grajejo: “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 aportaba de la buena senda, pero sin olvidar jamás aquello 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 ofrecían aún tres veces por día. Como todo lo singular con repercusión se pluraliza fácilmente, la orquesta que ya se había insinuado en el 2º 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 escalar 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 es 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 intensión 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 poseso. 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, Orfelía Rico, Julio Scarcella y Angel 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 gavilán”, 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 incorporase 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; “La borrachera del tango”, del propio Alippi y Schaefer Gallo, y “El último gaucho”, de Alberto Vacarezza.

Elias 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

bailarán 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 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, Elías 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 justificarla 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 se no se acostumbra a colocar el nombre del director en los programas, ni tampoco el del escenógrafo, que aún no era una labor artística especializada. Alippi entiende 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 siento 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 seguí comentando: “Con qué envidia 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 procuraba 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 otra 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 naturalidad 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. Ya realizado su gran experiencia en el cine nacional y Jorge Miguel Couselo 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 haberla 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, Ciudad de Buenos Aires, abril 1, 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. Era un poeta del cantar ciudadano que se valía del escenario como andarivel propicio para recrear y romancear, con su verba ágil y pinturera, 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 actor 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 variedad 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 –“Veneciano 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, lo 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, Nota primera, Ciudad de Buenos Aires, agosto 11, 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 le 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. Oigáanse sus versos conmovidos en la muerte de Florencio Sánchez:

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

Ese café de “Los Inmortales” que fue primero simplemente café “Brasil”, y al que Evaristo Carriego, retomando un 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 Alvaro 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 deshacer del todo la influencia de un clima poético que le 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 tronaste, maldiciendo 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 solo ponérselo 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 Andrejo”.

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:

“¡Que 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. Schiaffano, Martiniano Leguizamón, Enrique A. Pardo, Godofredo Daireaux y José León Pagano, se expedió, según el acta firmada el 16 de noviembre de 1903, otorgando el primer premio a “Culpas ajenas”, 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 Martiniano Coronado (“La piedra del 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 día 20 de noviembre, “La Prensa”, en su sección “Arte y Teatro”, iniciaba el comentario de la fiesta con estasesar 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 desvariosñal!” (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. Carriego había sido llevado preso y que fingió 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”). Le 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 de coraje”, nada le amilanó. Pero el incidente ha servido, además, para hacernos comprender que el joven Carriego no se sentía tan ajeno de 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 “leader” 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 le llevó a escribir en las páginas anarquistas de La Protesta, y su sentimentalismo de poeta le 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: “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, le 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 N° 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 que 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, etc.) no pertenecen a la inquietud esencial que conmovía el alma de Carriego.

La crítica se mostró dispar en sus juicios, aunque respetuosos. Alguien señaló que el tema partía de un verso de Schiller y que poseía reminiscencias de cierta obra de los hermanos Alvarez 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 a l 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 llevamos 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 Alvaro 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-, Ciudad de Buenos Aires, 1965)

Ilustración: Julio Sánchez Gardel

. Una vertiente propia

La comedia provinciana no es, por supuesto, un género. Es si, 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 viene el enfrentamiento y los resquemores. El país es un todo, una unidad social que se rige por un federalismo, consiente 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: “¿Porque 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 mandras 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: "... solo 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 dió a escena, en 1916 animada por Angelina Pagano, unacomedia en tres actos que se titula, precisamente, *La provincianita*. Dos provincianos (ésta 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 una 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: 1º El reflejo psicológico, satírico y puramente sentimental del predio lugareño; 2º La intevención en ese medio de un personaje llegado de la ciudad (forastero o que retorna) para dicha o trastorno; 3º 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 que 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 incluídas en este volúmen: *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 volúmen.

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 casacbel 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 casa grande*), Mario Folco y Armando Discépolo (*El movimiento continuo*, *El chueco Pintos*), etc. *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 Cabanillas, 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 “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”

1- (En Revista *TEATRO*, del Teatro Municipal General San Martín, año 2, n° 3, Ciudad de Buenos Aires, 1981)2-

2- (En Revista *TEATRO*, del Teatro Municipal General San Martín, año 5, n° 15, Ciudad de Buenos Aires, mayo, 1984)

3- (En Revista *ESPACIO*, año 3, n° 5, Ciudad de 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 le 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, sobresale, asimismo, sus cualidades como director de obras de la escena universal de mayor envergadura, clásicas y modernas, y se le 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:

1º) Obras con problemática sentimental en las cuales aparecen referencias críticas al medio;

2º) Obras en donde se cuestionan estructuras sociales mediante desarrollos a niveles diversos o valiéndose de actitudes satíricas o burlescas;

3º) Piezas reideras en uno o más actos;

4º) 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 substancias 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 “grotesco”

Wolfgang Kaiser indica que “lo grotesco” se refiere a ciertos adornos que a fines del siglo XV salen a la luz a 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 *grotesco*, términos que significan “gruta” y su interior socavado y áspero. En español, lo “grotesco” es algo ridículo, extravagante, estafalario, 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 lema 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 cascabeles” y “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 circunstancias 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 quente!”), 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 creteza de que va a ser llevado por delante y destrozado por ese “vehículo diabólico, máquina repugnante”, 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 hombre 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 drama 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 necesitados y olvidados conviven prototipos del sainete porteño a la vera 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 de el ritmo de vida que él no puede ofrecerle. Se justifica: “Soy un marido civilizado, de la nueva escuela, y, sobretodo, 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 quien 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 tallercito 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 inquirirse 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 (nº 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 Carcavello, 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, nº 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 Carcavello, 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 ofician 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 suplantarlo 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. Añade: “Da lástima y rabia y asco”.

En el *terreno* propicio, actúan diversos prototipos de sainete; Piccione, el maduro chef napólitano; 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 a 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 tumbé!” 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 robao! ¡Ladrones! El collar que le acaban 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: “Tu sii 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 a 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 el 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 le 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 apláudenlo, 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, amos. 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 otros” su 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 si 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 excelsa 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. Este 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 avísame”. 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 inquiera interesado: “¿Juntás, vos?” A lo que el tanito responde con la clave precisa de toda una etapa: “¡La pregunta! Estamos 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 os 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 discepoliano. 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 supuesta 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 Bourdé, 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 le 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 lo que “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 ó seis hijos muy sucios”. El doctor Samuel Gache asevera en el año 1900: “Cualquiera que haya penetrado una vez es 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 inmundo 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” pintureros 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 Bourdè: “la miseria se desplaza del centro hacia el cinturón urbano”. Agrego, 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. Captó 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 crollo” 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 pintureras y graciosísimas del género español. El 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 ña 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. Este 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.

Esta 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 el aprisionaba, como metáfora escénica válida, en personajes muy lastimados de la Italia meridional. Era como cazarlo 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 “percantans” 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 nos 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 ala 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 límites 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 señalara 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 madres 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 hij 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 mandras 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 le hace vivir en el altillo 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 quedaba 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 personales 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 desbarranco 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 escribiendo 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 empeña

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 pocos 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 periodo 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.

Este 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 cración 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**

(En revista Columna, año III, n° 23-24, Ciudad de Buenos Aires, 1939)

1- 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 ésta última ciudad que logra estrenar sus primeras piezas: “El día sábado” y “La casa de los viejos”. Obras que, como dijera Alejandro Berrutti, “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”, etc. 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”, etc.

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 extra-terrena. Su fe y su esperanza, ansían 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 perdonos.

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. Más, 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 ásperamente y lo rechaza. Más 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 ese? ¿Quién es ese?. Y Sara, olvidando todas sus amarguras, responde maternalmente: ¿No hablés 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 ser 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 cual es su verdadera misión sobre la tierra: amar al hijo, al hermano y al hombre sin acusarles 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!”.

Este 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 como marchó sin el peso de un sólo 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, etc. Y para todos tiene una palabra justa con que 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 troncada 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 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. Dí a los hombres que para tí no hay leyes, cálculos ni experiencias. Dí 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 le 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 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: “Eramos 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 el 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 leivmotiv 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 “El 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 Jovet. Conoce la labor de los grandes directores rusos Tairov y Meyerheld y de los dramaturgos Gladkov y Bulgakov. Está al tanto de los aportes de Pirandello y San Secondo en Italia, Lenermand 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 desahogada 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 de decirle que se va “sangrando por tus heridas” y “cargando con vuestros olores”, 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 substanciosa 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 e 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 desbordantes 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 Stefano 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 esquilados. ¿Para que 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!”, claman-enferma y cae en una profunda crisis mística. Aunque con...*no se entiende el original...* el Carmelo de los tramos finales proviene del hombre-Cristo ya conocido. Es fácil entender el simbolismo que encierra *..no se entiende el original...* 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”, “grotesco criollo” *..no se entiende el original...* 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 CLARIN, Cultura y Nación, Ciudad de Buenos Aires, abril 28, 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 *Dostolevsky* “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 solo acontece en sustancia una cosa. ¡Pero de que 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 importarle 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 menso*. Cinco años después, una compañía israelita lo interpretaría, previa traducción al idish. *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 19... , año en que se conoció “Subsuelo” (último esmero 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 tras de erizadas defensas, o los ponen, 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 larguísimos 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 el únicamente suyo.

Pájaro de barro y *Un guapo del 900* (ambos estrenados 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 Leuménico. 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, septiembre 6, 1961.*
2. *En Seminario teatral del aire, Radio Municipal de la Ciudad de Buenos Aires, septiembre 4, 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 substancia 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 el 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 construye 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, apresurado, 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”.

Pero 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 Brown”, 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 de Rosso de San Secondo; como director deben tenerse presente temporadas memorables en las que ha llevado a escena obras como “Cuando el diablo mete la cola”, del danés Soya, “Crimen y castigo”, de Dotoievsky, 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 ASI ES LA ARGENTINA, Ciudad de Buenos Aires, marzo 14, 1969)
(Ciudad de Buenos Aires, septiembre 27, 1986)

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 Alcaldía 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, hallándose actuando la compañía francesa de Magdeleine 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 Crommenlynk, 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, Angel Magaña y Francisco Petrone. Mercedes H. Quintana figura con carácter de coreógrafa 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, al espectáculo inicial), Angel Guido, Horacio Butler, Saturno Santaliestra, etc. 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 La Ferrère.

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 hrs. se levantó el telón y el crítico y director Joaquín de Vedia fue el encarado de decir las palabras conceptuosas con las 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 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 tare 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 el 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 Pterone 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 Piglioli, elegante en sus movimientos y muy atractiva, realza 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 en cuanto 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 hacérselo 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 su 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 punzón”, 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 Darthes 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 prometedor algunas, animados 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 era 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 Gumbourg Ocampo) y Eichelbaum (“El cordero del pobre”, de Stéfano Sweig), 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 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 Oracudas”, 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.

En la entrega anterior 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 ennumerar 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 “Ollántay”, la “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 hacía 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 cración 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 Alvarez 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 quien puede saber acerca de ellos toda la verdad?. Por 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. Huillacúma, 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: “¿Que 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 tercer 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;
Más, si despierta por el fuego herida,
Ya 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”...
“Más 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 proscrito,
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, Ciudad de Buenos Aires, junio 15, 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 Xirgú. 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 imitación de Giraudoux. El espectro, el Alcalde, el Contralor, las chicas del colegio...Es decir: Enrique Alvarez 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 tu 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.

Más 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

-¿Que impresión se lleva del público argentino?

Margarita sonríe y luego dice con gran afecto:

-Oh! Imagínense, ¡admirable! Que 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

-¿Que 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 muchas de vuestros autores

antiguos y modernos. Ultimamente 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

-¿Que 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 talvez 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, que otra obra ansía interpretar?

Margarita sonríe y responde feliz:

-Si, crear “Hamlet” ha sido para mí una satisfacción enorme...

Hace una breve pausa y añade:

-Antes de irnos estrenaremos “Asmodeo”, una comedia de Francois 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.

-¿Cual 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.

-¿Que 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:

-Si... ¡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:

-Fué en procura de fondos para socorrer a los pobrecitos niños españoles; el 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 concluído...

Si; ha concluído, 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... Como 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, peronosotros queremos conocer como 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; por que me refresca, me aliviana. 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 que detalle interesante: los organizadores se hallaban un tanto temerosos, por el éxito de público que lograría tan enorme ciclo de conciertos, y cual 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 esa 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 ví 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 aquél 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 2

- . 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

siete autores. la nueva generación
se terminó de imprimir en DEL S.R.L.,
Humboldt 1.803, Buenos Aires.
Septiembre de 2004.