

## ALGO SOBRE NUESTRO TEATRO DE HACE CINCUENTA AÑOS

Con pie de imprenta de 1910 aparecieron en Buenos Aires dos libros que inician, uno, la historia de nuestro teatro y, otro, su crítica. Sus títulos *Orígenes del Teatro Nacional Argentino*, de Mariano G. Bosch, y *Teatro Nacional Rioplatense*, de Vicente Rossi. El primero es un documentado libro que se remonta a las primeras representaciones de obras dramáticas en Buenos Aires. Anota, analiza y critica cada obra, la vincula con el autor, con su patria y su época. Considera, además, la labor de los actores. En cuanto a las endebles producciones de autores locales o de extranjeros radicados en el país, señala el color local de algunas y los temas autóctonos desarrollados en otras. Se trata de un libro bien documentado del que ningún estudioso de la materia podrá prescindir luego como fuente útil de información. Sólo al final, cuando el autor enjuicia la manera teatral que se inicia con *Juan Moreira* (1884), el lector desprevenido deberá ponerse en guardia. En efecto: mientras Bosch se refiere a las escasas novedades teatrales ofrecidas antes de esa fecha en el Río de la Plata, no necesita disponer de agudeza crítica: le basta la simple reseña. Pero a partir de la escenificación de *Juan Moreira*, pierde serenidad para juzgar y no ve bien "lo que se está haciendo". Es decir, el emparejamiento del teatro con la historia viva del país o, más exactamente, con la historia de su capital, Buenos Aires.

Al comentar él un libro de Manuel Ugarte, *Las nuevas tendencias literarias*, refuta el capítulo dedicado a *El teatro priollo*, lamentando que Ugarte dé importancia al dramón de

Eduardo Gutiérrez y a sus actores, los Podestá y Scotti porque “muchas obras verdaderamente de ese carácter le han precedido, no ya como feria ni diversión patomima (sic) sin música y hablada con caballos y en el picadero, sino con todos sus caracteres de producción de escenario de teatro hechas por autores y no por clowns, pruebistas y acróbatas; y luego porque el momento *Juan Moreira* no fue sino un retroceso y un incidente: retroceso porque muchos años había que Salvini había representado en el Teatro Colón, obra dramática buena del Dr. Luis V. Varela y cinco años antes éste había estrenado *Amor filial*, a beneficio de los heridos en Curupaity... y fue un incidente porque a cien años de escribirse obras nacionales, más criollas que todos los Juan Moreiras, que aparezcan en extranjero (Los Podestá, los Scotti, los Anselmi no son argentinos) y en un circo haga una cuasi-patomima con un argumento inspirado en *La Patria Argentina*, no puede este hecho constituir otra cosa en la historia general y particular del Teatro Argentino que un mero suceso tan sin importancia como la aparición de las montañas rusas...”

La cita es textual para que el lector de hoy pueda formar opinión sobre el criterio que le sirve de pauta a D. Mariano G. Bosch para ajustar su historia.

En cambio, el libro de Vicente Rossi comienza donde concluye el de Bosch. Se basa en la constante observación de la evolución del teatro hasta el año 1910, siempre en relación con la vida social en nuestro país. Quiere saber si vive el pueblo en el teatro que se ha representado aquí, en el Río de la Plata, hasta 1884.

Al responderse, anota ya inicialmente el escaso, el casi nulo interés popular por “la cuarteta en auge”. Además, aclara que “los autores no se permitieron mezclar al pueblo en sus argumentos o bien lo disfrazaban”. Parte entonces el autor del principio de que el teatro es y debe ser arte de reso-

nancia colectiva y por este motivo subestima la producción anterior a *Juan Moreira*. Sin negarla radicalmente, piensa que no ha llenado su función propia y, aunque lentamente ha ido transformándose en algo más local, sus formas continuaron siendo las del teatro importado.

A fines del siglo XIX, cuando las compañías extranjeras y también las organizadas con artistas de nuestro medio para interpretar repertorio extranjero obtenían aplausos de la gente acomodada, tanto en Buenos Aires como Montevideo se constituyeron otros elencos para representaciones de arte mímico. Y con un buen repertorio de pantomimas, el circo de los Podestá iba y venía entre Montevideo y Buenos Aires, o se trasladaba a Rosario o deambulaba con sus carrioches por diversas poblaciones de la provincia de Buenos Aires, dejando caer así un fermento teatral totalmente desconocido hasta entonces.

En 1884 se estrena *Juan Moreira* en el circo de los Hermanos Carlo, quienes para encarnar al protagonista contratan a Pepe Podestá, el ya célebre clown "Pepino el 88", del cual dice Rossi que "tenía la exclusividad de los cantos y modales del criollo orillero". Evolución del payaso clásico. Ridiculizaba modas y hacía críticas que significaban "burla". No siendo orillero, relataba lo sucedido y terminaba haciendo una crítica que hacía las delicias de un auditorio buen conocedor del original. Y luego, al referirse al teatro que denomina "orillero", afirma Rossi "que en la evolución no existió un plan definido; el teatro nacional se improvisó insensiblemente; fue una revelación inesperada". Quizá pueda aceptarse esta afirmación formulada en 1910, pues hoy con algunos elementos que quedan de aquella época de gestación, no es difícil delinear la evolución ocurrida desde la pantomima circense hasta la obra teatral. El pueblo, en efecto, se conmovía ante Juan Moreira "porque también él ha sido educado en latente odio hacia las autoridades, que debiendo velar por su dignidad y grandeza, lo traicionan y envilecen". Y después

de revivir el drama del héroe que confundía con el suyo propio, se divertía el público con las parodias de "Pepino el 88" y reía a mandíbula batiente con las ocurrencias en lengua arrevesada de Cocoliche, que en día feliz encarnó Celestino Petray. Ese público es público de espectadores que se entretiene visualmente y aprende poco a poco a convertirse en público de oyentes para pasar al teatro a condición de que se le brinde costumbrismo orillero. Por esta razón va paulatinamente desapareciendo el pericón y apareciendo el tango. Los autores de entonces se llaman Nemesio Trejo, Ezequiel Soria, Miguel Ocampo, Enrique Demaría, Enrique Buttaró y Gustavo Fontanella. Y al aludir a esta transformación de los gustos bonaerenses, Rossi señala que "es cierto que sustituye al gaucho con el compadrito; al terrón libre con el suburbio ciudadano; al rancho agreste y pintoresco con el inundo conventillo; y es esta sustitución muy lamentable, pero no implica un retroceso ni una desviación; es una evolución natural a la que no ha podido sustraerse ningún tiempo".

El título de la obra de Vicente Rossi nos aclara otra perspectiva geográfica. El teatro no es ni exclusivamente argentino ni exclusivamente uruguayo: es rioplatense. No en vano hablamos y pensamos en la misma lengua y tenemos una historia común. El teatro es un vivo ejemplo de esta hermandad, ya que el argentino Gutiérrez encontró al uruguayo José Podestá para que encarnara a Juan Moreira. Y la posterior producción dramática uruguaya, acaso la más importante de su historia literaria, fue estrenada en tierra argentina. Teatro, pues rioplatense, denominación que ha perdurado y que sólo Bosch rebate con muy endebles argumentos.

Aunque Bosch y Rossi se plantean idéntico problema, el primero entiende que el teatro argentino nace con la historia de estas tierras y el segundo entiende que el punto de arranque de nuestro teatro ha de situarse en la fecha, 1884, de *Juan Moreira*. Tan desacordes opiniones suscitarán po-

lémicas entre los estudiosos del tema, así “problematizado”. En 1910 la disyuntiva no admite ninguna posición ecléctica: se está con Bosch o se está con Rossi. Pero pasan casi dos decenios hasta el día en que Bosch publica *Historia de los orígenes del Teatro Nacional Argentino y la época de Pablo Podestá*, tomo de 342 páginas dedicadas a refutar a Rossi, a continuar “disecando” las obras estrenadas de 1890 a 1920 y a insistir machaconamente en que a Florencio Sánchez se debe la presentación del conventillo en nuestros escenarios. Pareciera olvidar de intento *Justicia Criolla* de Ezequiel Soria. Para Bosch hay una “tercer época” que se inicia con las representaciones cortas, “por horas”. Y después de destacar cómo este fenómeno dramático se debe a influencia hispana, atribuye a Soria el propósito de organizar elencos con actores españoles primero y, luego, entremezclándolos con algunos de los Podestá. Pese a los años transcurridos, Bosch está anclado en 1910. Para él es obra dramática toda pieza dialogada que se representa ante el público, aunque esa pieza suba sólo una vez a escena y carezca del apoyo popular. Razonamiento sin solidez ciertamente, pues la historia de las letras demuestra que el teatro requiere un público, es decir, aquella “cuarta realidad” exhibida por Vicente Martínez Cuitiño en *El Espectador*, obra de 1928.

Bosch no se rectifica. Sigue creyendo en un teatro, diré “abstracto”, desprovisto de resonancia popular. Y lo lamentable es que desorienta a algunos connacionales. Entre ellos, a Ricardo Rojas, quien enfoca del mismo modo nuestro teatro en el tomo IV de su *Historia de la Literatura Argentina* (1922). Hasta diez respuestas, algunas de cariz filosófico, fundamentan el criterio de Rojas: nace aquí el género dramático con las representaciones coloniales. . .

Aparentemente, la polémica subsiste en los términos en que la dejó Rojas cuando dio el espaldarazo a Bosch. Pero el tiempo clarifica los acontecimientos y hoy podemos apreciar cómo Bosch y Rossi hablaban de dos formas teatrales

disímiles que se cultivaban sincrónicamente y que respondían a los gustos de públicos del todo distintos. Bosch, como literato aristocratizante, pide una dramaturgia que concuerde con la narrativa argentina. Y bien sabido es que, salvo en Fray Mocho, la temática de este género se limita a la presentación de conflictos centrados en la alta clase porteña o en una clase media superior. Pasarán todavía muchos años hasta que los novelistas se decidan a ampliar la visión argentina en sus otras capas sociales. Y precisamente es en el teatro donde se inicia esa remoción temática alrededor de 1890. Empieza a afluir a las salas de espectáculos un público de la más heterogénea procedencia. Es decir, que “el pueblo” —así llamado genéricamente— empieza a gustar del teatro, bien sea del teatro por horas. Fenómeno que, desde su punto de vista, valoriza Rossi al considerar el éxito en 1884 de *Juan Moreira*.

A poco ocurren en el país acontecimientos históricos que transforman a la sociedad. Y uno fundamental por su repercusión honda: “la crisis del 90”. No se analizará aquí punto por punto, pues basta recordar que el espíritu revolucionario se había encendido en todo Buenos Aires. Con la curiosa circunstancia de que el teatro se encarga de avivarlo. En efecto: un año antes, en 1889, Emilio Onrubia, escritor español, estrena la obra *Lo que sobra y lo que falta*, enfoque de una familia de la alta sociedad porteña, donde actúa un personaje central cuyo rasgo característico es la ambición política. Sueña con ser ministro y para ello busca el apoyo de un personaje de dudosa moralidad, fundador y organizador de sociedades anónimas. En ese ambiente y a pesar de lo dicho, alguien exclama al conocer los nombres de las personas que forman el nuevo gabinete: “al oro inglés el país queda hipotecado con maña”.

Onrubia fue detenido y, por supuesto, el escándalo y la represión sirvieron de propaganda bastante eficaz porque al año siguiente otro español, Justo S. López de Gomara, es-

trena *Un día en la Capital*. Las críticas suaves que había motivado la obra de Onrubia cambia ahora de tono. Es verdad que los hechos se han consumado y que el pueblo empieza a entrever cómo el capitalismo extranjero hará su agosto rioplatense. Los autores criollos, advirtiéndolo, templan su pluma primeriza y Miguel Ocampo nos brinda *De paso por aquí*, que concluye con este parlamento en verso atribuido al pueblo:

El oro... no subiría  
si se fijaran en mí.  
Hoy se ha llegado a pensar  
que están mis pasiones muertas.  
Aseguren las compuertas:  
no vaya a venirse el mar.

Algo después Nemesio Trejo estrena *La fiesta de D. Marcos*, representada ciento cincuenta noches, donde un viejo militar dice refiriéndose a la crisis que sufre el pueblo: "siento el rigor más tremendo..." Esta obrita conserva de la tradición teatral cara al Sr. Bosch una fiesta con guitarreo y baile en el día de la patria.

Estas nuevas manifestaciones teatrales, elaboradas con elementos costumbristas bien locales, demuestran la necesidad que sentía el público de verse vivir en las tablas y de escuchar sus propios lamentos.

Corre el año 1890. ¿Quiénes asistían a las representaciones breves y baratas? No eran precisamente los concurrentes a las temporadas de los elencos extranjeros, sino aquellos que comenzaron a ser espectadores ante las pantomimas circenses y que ahora empezaban a asistir a las funciones teatrales.

El público, pueblo de la ciudad, ya no era el criollo típico, el de extramuros o el provinciano aquí residente. No podía serlo porque a ese público se sumaba la densa masa inmigratoria, en curva ascendente a partir de Caseros. Desde 1895 hasta 1914 entraron anualmente en la República 112.000 in-

migrantes, de los cuales la gran mayoría se afina en la capital. Ese público va al circo a aplaudir a "Pepino el 88" porque imita al orillero, a quien los inmigrantes conocen y tratan en los suburbios. Y se divierten esos inmigrantes con los diálogos de Cocoliche y Pepino porque en ellos ven al amigo y paisano y hasta hay algunos que en ellos se reconocen a sí mismos...

El costumbrismo político de años atrás va transformándose en este otro costumbrismo "orillero" —así lo califica Rossi—, que da materia para esta nueva especie con características propias, germen del denominado "género chico" nacional. El "compadre" y "la percanta", personajes del conventillo bonaerense, alternarán desde entonces con "gallegos" y "gringos" de toda laya.

De lo dicho se induce que esta modalidad teatral llena una necesidad popular, y esto explica por qué se la cultivan abundantemente durante los tres decenios iniciales de nuestro siglo. Todo ese repertorio constituye un documento de la época de transición en que la vieja oligarquía se ve obligada a ceder posiciones a una fuerza política, el radicalismo, acunada bajo las salvas del 90. Creo que no se trata de coincidencias fortuitas: ambas son realidades de nuestra evolución histórica, que Bosch y Rossi —cada cual a su manera— observan en los dos libros aquí recordados. Ese teatro nuestro, muy metropolitano y bastante "chico", correspondía a la mezcla demográfica de la capital, a los gustos no demasiados refinados de su público y, en el país, a la ascensión lenta de otros dirigentes políticos surgidos de la clase media pudiente: comerciantes, industriales, profesionales libres. Entra en su ocaso —seguramente definitivo— el conservadorismo político, teñido de liberalismo y de laicismo desde la primera presidencia de Roca hasta la presidencia de Saénz Peña y de la Plaza.

MARIA INES CARDENAS DE MONNER SANS

Agüero 2773, Buenos Aires