BREVE HISTORIA CRITICA DEL TEATRO ARGENTINO

POR

JAIME POTENZE

La primera dificultad que encuentra el historiador del teatro argentino es la que deriva de lo que debe entenderse por *teatro argentino,* porque una cosa son obras escritas en el país y otra muy distinta piezas de contenido nacional.

En la República Argentina, el elemento indio no tuvo la importancia, desde el punto de vista cultural, que en otras naciones americanas. México, por ejemplo, remonta sus antecedentes escénicos a los elementos autóctonos; y si bien en el Río de la Plata los jesuítas usaron el teatro como medio de catequesis, la jerarquía de estos esfuerzos fué de índole puramente apostólica.

Las primeras representaciones orgánicas habidas en Buenos Aires (porque al hablar de teatro argentino, debido a la enorme tendencia centralista que ha existido siempre en el país, hay que referirse al teatro bonaerense) tuvieron lugar a mediados del siglo XVII en el colegio que fundaron los sacerdotes de la Compañía de Jesús. No se tienen mayores noticias de actividad escénica hasta 1721 en que se dió *Judith,* «alegoría del triunfo de María sobre el príncipe del infierno». Un acta del ayuntamiento de 1723, en la que se ordena pagar a José de Orellano lo que se adeudaba por los «gastos de las comedias que se hicieron en esta ciudad a la celebración de la noticia de los desposorios de nuestros príncipes», se tuvo hasta hace poco como reflejo de la primer representación habida en estos lares; pero

un joven e infatigable historiador llamado José Luis Trenti Rocamora ha probado que no es así.

Se debe al mismo escritor el desvanecimiento de una idea fija que teníamos todos los estudiosos de la literatura dramática aborigen, en cuanto a la inauguración del primer teatro estable y techado. Todos creíamos a pie juntillas que había sido el de la Ranchería el primer local dedicado a rendir culto a Talía; pero tras revisar archivos y llenarse de polvo, ha probado Trenti Rocamora que el primer escenario permanente habido en Buenos Aires fué el de un teatro fundado por Domingo Sacomano, cuya firma con rúbrica de notario ilustra «El teatro en la América Colonial», volumen de indispensable consulta para quien quiera instruirse sobre los orígenes dramáticos del continente nuevo. Demás decir que su autor es T. R. Se inició su construcción en 1756, y si bien se sabe que se representaron óperas y quizá comedias, no ha quedado un solo título.

El de la Ranchería se estrenó—usamos el verbo por su teatralidad intrínseca—en 1783. Fué Francisco Velarde su primer empresario y ayudó a su erección el virrey Vertiz. Sin embargo, no tuvo mayor éxito; primero, porque quedaba bastante alejado del centro de la ciudad, y luego, por la guerra que se le hizo desde los púlpitos. Tal es así que el local fué destruído por una flecha encendida que partió desde una iglesia próxima. No puede, no obstante, achacarse al clero el incendio—que nunca se sabrá si fué intencional o no—desde que la flecha de marras fué disparada en medio de una fiesta parroquial en que se celebraba a San Roque. Bien puede algún entusiasta feligrés haber querido demostrar su fervor a base de pirotecnia casera. Pero lo cierto es que no faltó el sacerdote que desde la tribuna atribuyera el suceso a la mano de Dios. Y si se considera que las crónicas de aquellos tiempos hablan horrores de las obrejas que se representaban, en muchas de las cuales intervenía el público con comentarios, gritos y gestos no siempre inofensivos, la opinión es explicable. Que Dios lo permitió, es evidente; pero creemos sinceramente que de estar en los designios de la Divinidad convertir en piras a los malos teatros, quedarían muy pocos en pie.

Pero fuegos aparte, es indiscutible que el Teatro de la Ranchería fué el primer intento serio para despertar en Buenos Aires el gusto perseverante por el arte escénico. Allí se dieron dos obras pilares de la historia dramática argentina: *Siripo*, tragedia de Lavardén, con tema indio, y *El amor de la estanciera*, sainete de autor desconocido—Ricardo Rojas lo atribuye a Eusebio Maciel—, que inició en realidad «lo nacional» que con tanto ahinco estamos buscando.

Tras el incendio de 1792, los aficionados hubieron de esperar doce

años, hasta que en 1804 se inauguró el Coliseo, que continuó la obra del local de Velarde. Durante ese lapso, la vida del teatro argentino se deslizó penosamente entre corrales y escenas improvisadas donde esporádicamente se representaba algo.

La separación de Argentina y España quedó sellada en 1816, pero la independencia de la península databa de 1810. La efervescencia popular era enorme, y fué el teatro cauce directo de la misma. Toda tribuna era buena para gritar la verdad revolucionaria, y fué recién entonces que dejó la escena de ser lugar de simple entretenimiento para convertirse en cátedra. Se abrieron las puertas al repertorio francés e italiano, representándose, entre otras obras, el *Filipo*, de Alfieri, en una traducción excelente de alguien que fué lo suficientemente modesto como para no firmarla. Otros nombres ilustres honraron las carteleras porteñas, y fué entonces que muchos escritores argentinos comenzaron a producir orgánicamente para la escena. Y de allí datan los primeros artistas, destacándose entre todos Trinidad Guevara y Juan Antonio Casacuberta.

En 1816, las autoridades dan su espaldarazo a la jerarquía del arte escénico al fundarse la *Sociedad del buen gusto del teatro*. Si bien el entusiasmo de autores, artistas y público era grande, como ocurre en todo período post-revolucionario, la falta de un plan orgánico se hacía sentir. El pueblo tenía la intuición de lo que significaba el teatro, pero la desorientación no era escasa. La Sociedad vino a llenar una necesidad muy sentida, y es un índice realmente interesante sobre la importancia del elemento escénico en el plan patriota. Porque hay que señalar especialmente que en ningún otro momento de la historia argentina ha tenido el teatro influencia tan grande en las costumbre y, sobre todo, en la orientación política, como en el período inmediatamente posterior a la emancipación. Las exageraciones estuvieron al orden del día, y al reclamarse obras de Voltaire, Corneille, Shakespeare y otros, se calificó de «absurdo gótico» a las de Calderón de la Barca y Lope de Vega. La Sociedad había de ser «el muro donde viniera a estrellarse el fanatismo, la anarquía, la corrupción y el despotismo». Suponemos que en ese fin se representó primero *Cornelia Bororquia*, de autor desconocido, a la que siguió *Edipo*, de Voltaire; *El nuevo Tartufo*, de Beaumarchais, etc.

Luis Ambrosio Morante no puede quedar a un lado al hacerse la historia de este momento del teatro argentino. De nacionalidad argentina o peruana—que ambos países nos lo disputamos—, comprendió como nadie la importancia del nuevo arte—que en 1810 lo era en la Argentina—, y se dió apasionadamente a la tarea de adap-

tar o traducir cuanta pieza pudiera servir a los ideales de la independencia. Goldoni, Shakespeare y Metastasio figuran entre sus autores predilectos. Fué actor, escenógrafo, director, apuntador y maquinista. Vivió con la pasión del teatro, y éste—no siempre muy amable con sus cultores—lo recuerda como esforzado militante.

La *Sociedad del buen gusto* «falleció» en 1819. Nunca ha sido la perseverancia virtud argentina, y poco a poco los buenos propósitos del principio fueron olvidándose, y en el año indicado era la zarzuela de tono menor el género predilecto para solaz del fanatismo, la anarquía, la corrupción y el despotismo.

No podemos abandonar este período sin recordar a Fray Camilo Henríquez, que si como autor no alcanzó a eclipsar la fama de ninguno de los buenos de aquel tiempo, es el primer crítico teatral argentino, a pesar de haber nacido en Chile. Desde «El Censor» comentó las obras que se daban, señalando méritos y defectos sin hacer concesión alguna a la amistad o la antipatía. Sus conceptos sobre la misión del teatro son muy interesantes.

1822 registra la primera silbatina ocurrida en el Coliseo. Fué su destinatario Luis Balladares, bufo procaz, cuyas letrillas merecieron la condigna sanción del público. Poco después, una mujer, Ana Campomanes, era también meneada por lo mismo.

En cambio, 1823 registra todo un acontecimiento al invitar el entonces ministro Rivadavia a un grupo de intelectuales y amistades suyas a escuchar la lectura de *Dido*, tragedia de Juan Cruz Varela. Se la consideró «elegía dramática engarzada en las formas de una tragedia». Poco después se representaba *Molina*, de Manuel Belgrano. De la misma época son *Las bodas de Chivico y Pancha*, pintoresco sainete que exhumara el Teatro del Pueblo en 1935.

La República Argentina ha tenido en su historia muchas vicisitudes, pero ninguna como la época roja de la tiranía de Rosas. Registra este período la fundación de un nuevo teatro, el de la Victoria, pero desde el punto de mira del progreso del arte escénico constituyó la era rosista un retroceso. No puede haber arte donde no hay libertad, y fué la dictadura de aquel siniestro personaje la más cruel y sanguinaria de América. No es de extrañar, por tanto, que fuera la antedicha Ana Campomanes la Eleonora Duse del régimen. Sus tonadillas procaces, pletóricas de dicterios pornográficos, subrayadas por el gesto soez contra los enemigos del régimen—que eran los argentinos decentes—, eran festajadas por gobernantes y populacho con el entusiasmo con que actualmente se grita en los teatros portuarios. La chusma rosista exigía sicalipsis, y los amos, que conocían muy bien el viejo adagio sobre la conveniencia de dar pan y

circo a la plebe, le otorgaban generosas raciones circenses. Los tablados donde antes se había cantado a la libertad se convirtieron en cátedras de grosería y alabanza a la tiranía. Las obras originales como *El fin de todo traidor* tenían personajes simbólicos. De más está decir que la virtud eran los federales rosistas y lo execrable los unitarios opositores. Como ejemplo de los excesos transcribamos de la «Historia del teatro argentino», de Ernesto Morales: «El estreno de *Los funerales del loco traidor, salvaje unitario Urquiza*, paseó por las calles y llegó a la plaza de la Victoria un féretro colocado sobre un carro celeste y tirado por un burro; detrás, la muchedumbre gritando. En medio de la plaza, por fin, se quemó un muñeco que representaba al general Urquiza.»

Junto a este teatro político se exhibieron algunas obras extranjeras de cierto valor y varios mamarrachos nacionales. El único autor de la época al que puede calificarse como significativo fué Claudio Cuenca, con *Don Tadeo*.

Emigrados a Chile y Uruguay los principales unitarios, tres de ellos, Pedro Echagüe, Juan Bautista Alberdi y José Mármol dieron piezas de cierta jerarquía a la escena. El primero se inspiró en motivos nacionales, dejando a un lado los trillados caminos del neoclasicismo. El segundo llevó sus ideas políticas al teatro, y el tercero no tuvo mayor éxito por su grandilocuencia dramática algo exagerada.

El período que va hasta 1881—año en que se estrenó *Juan Moreira*, no es precisamente brillante para los autores, pero sí para el público, pues vinieron a Buenos Aires Eleonora Duse, Sara Bernhardt, Coquelin, Ermete Novelli y otros. De ese período han quedado *Lucía Miranda*, de Miguel Ortega; *Monteagudo*, de Francisco Fernández, y *Solané*, de este último autor, precursora en cierto sentido del teatro gauchesco.

Y hablando de teatro gauchesco llegamos a 1884, en que el mimodrama *Juan Moreira* marca la iniciación de la etapa más argentina del teatro nacional. Como hemos dicho, una cosa son obras representadas en la Argentina, aun de autores autóctonos, e interpretadas por artistas de la tierra, y otra distinta son piezas nacionales. Hasta 1884, la escena rioplatense vió representar varias producciones realmente argentinas, pero fué recién en ese entonces que los problemas cotidianos llegaron al tablado.

Es imposible hacer la historia de cualquier manifestación espiritual de nuestra patria sin referirse al gaucho. No es este personaje lo argentino por antonomasia, pero sí un elemento esencial dentro de la formación del país. No corresponde ahora una reseña, aun su-

cinta, de lo que ha sido y es el gaucho. Sinteticemos aclarando que lo gauchesco representaba lo de tierra adentro, lo auténticamente enraizado en lo telúrico ante los avances de la inmigración cosmopolita. Mezcla de indio y español, el habitante de los campos ha tenido un carácter muy peculiar. Sobrio hasta parecer hosco, lacónico pero pronto a decir la palabra que su conciencia le dicte, prescindiendo de las conveniencias; amante apasionado de la libertad, indisciplinado, indolente, sin exageraciones; físicamente valiente y siempre dispuesto a jugarse por la amistad, es el gaucho un tipo psicológico compleja y genuinamente argentino. (Genuino por lo mismo que complejo.)

Precursores del teatro gauchesco fueron, además de Fernández, Nicolás Granada y Martín Coronado; pero fué Eduardo Gutiérrez quien reivindicó para la escena nacional el personaje hasta entonces más argentino con *Juan Moreira,* sacado de la vida real.

El Moreira auténtico fué un matón político que en una elección dió muerte a un opositor, logrando luego burlar a la policía, aun cuando más tarde cayera en lucha con ella. El de la pantomima era un ser bonísimo que, habiendo prestado dinero a un pulpero italiano llamado Sardetti, es aprehendido por la policía al ir a reclamarlo, porque el alcalde ve en esa detención una posibilidad de que la mujer de Moreira se le rinda. El gaucho logra huir, mata a Sardetti, y esto es aprovechado por la autoridad para apresar a la esposa y los hijos de Moreira, que, al saberlo, vuelve, pelea y mata. Acosado por múltiples destacamentos policiales, un «milico» lo ultima al final por la espalda.

El éxito de *Juan Moreira* fué clamoroso, sobre todo en el interior, desde que el odio al «gringo», la antipatía a la policía y muchos otros detalles hacía que los espectadores se identificaran con el protagonista. Poco a poco se fueron agregando personajes y del libreto primitivo quedó sólo la idea.

Idea que se repitió en muchas otras obras del mismo Gutiérrez, hombre interesante, de gran facundia, pero poco sentido crítico y respetable cariño al dinero. Créase o no, jamás se molestó en ir a ver la versión escénica de su novela. Cobrados los derechos de autor, el aspecto humano le interesaba relativamente.

Con *Juan Moreira* debutó como actor José Juan Podestá, uno de los primeros miembros de la familia del mismo nombre. En Argentina, el nombre Podestá es sinónimo de actor, actriz o director. Guardando las debidas distancias, pueden compararse a los Bach. Todo Podestá nace con vocación escénica. Si tiene después aptitudes es harina de otro costal. Quizá contemporáneamente esté el clan des-

apareciendo, pero aún mantienen Blanca, Totón y María Ester enhiesto el pabellón.

La obra de Gutiérrez fué en su principio una novela gauchesca. Cuando se le habló a su autor de escenificarla, contestó que era imposible, ya que requería un intérprete de valores excepcionales, buen actor, excelente jinete, notable cantor, diestro en el manejo del puñal y el lazo, de prestancia criolla, etc. Una especie de hombre ideal inexistente. Sin embargo, alguien contestó que en un circo cercano existía ese milagro y se llamaba José Juan Podestá.

Todo éxito tiene imitadores. El filón de las obras gauchescas había de ser explotado. Los autores—de acuerdo a una tendencia muy arraigada en el país—comenzaron a escribir de acuerdo a los gustos del público. Y así proliferaron—siempre en picadero—las piezas en verso y prosa que hablaban de gauchos buenos y malos, indefectiblemente perseguidos por la policía, explotados por el extranjero, etc. En mitad de la pieza la trama plantaba una fiesta criolla, en la que se lucían payadores y bailarines, guitarristas, cantores y recitadores. Desde el punto de vista folklórico, estas representaciones fueron importantes, porque en ellas se estilizaron danzas autóctonas y se trajo a la ciudad lo que podía dar estéticamente el campo. Las payadas, que tienen lejanos e ilustres antecedentes en los feceninos latinos, eran contrapuntos entre dos gauchos que se desafiaban y tomaban un tema que desarrollaban en tono polémico al son de sus guitarras. Los bailes preferidos eran el gato, malambo, firmeza, escondido, zamba y pericón. Ultimamente hay en el país un grupo de estudiosos que, con gran seriedad, han profundizado el origen y desarrollo del folklore, y hasta se ha creado el correspondiente instituto oficial.

Durante bastantes años el repertorio gauchesco se mantuvo más o menos estacionario, correspondiendo a Martiniano Leguizamón elevar la puntería con *Calandria*.

Este personaje era también hombre de campo; pero, a diferencia de sus predecesores, no vivía huyendo de la autoridad y despenando prójimos, sino que era simpático, dicharachero y agradable. Por primera vez en la escena el gaucho fué presentado con ribetes naturales, sin que se le adjudicaran defectos que pueden haber existido en algunos casos, pero que los autores habían convertido en inherentes a su persona.

Otro autor gauchesco, que con Leguizamón y Gutiérrez integra la trilogía más importante del género, fué Martín Coronado, que estrenó en 1902 *La piedra del escándalo*, obra que marca un progreso sobre las anteriores, pues el gaucho—otrora montaraz inco-

rregible—se asoma a la chacra. Se muestran aquí las delicias de la vida campesina, de la pequeña propiedad; se dibujan personajes de «gringos» buenos, honestos, trabajadores y desinteresados, y, en general, se trata de hacer una obra más culta. En seguida, Nicolás Granada estrenó *Al campo*, comedia fina.

Estamos ya a principios del siglo XX. La Argentina, considerada desde Europa tierra de promisión, especie de paraíso terrenal, donde con poco trabajo es posible labrarse una pingüe posición económica, comienza a recibir un aluvión de extranjeros que, lógicamente, al venir como emigrantes no trajeron demasiado dinero en sus manos. «Hacer la América» era el ideal, y apenas llegados se instalaron en casas de inquilinato de las orillas, cerca del puerto, donde convivieron con criollos de escasos medios económicos. El pintoresquismo de los recién llegados de todas partes del mundo, su contacto con lo nacional, el ambiente de las casas arriba nombradas, llamadas conventillos, fueron tema que los autores de la época aprovecharon de inmediato. El sainete se modernizó y fué portavoz principalísimo de ese estado social de principios de siglo. Los hubo buenos y malos, más malos que buenos, pero tuvieron el mérito de pintar una realidad típicamente argentina. Nuestros autores, a veces sin darse cuenta, describieron los caracteres e idiosincrasias de los recién llegados sin superficialidad, especializándose en españoles e italianos. En todo conventillo, indefectiblemente, había de residir un «gringo» y un «gallego», rivales en todo, que en apariencia se odiaban, y que solían reconciliarse tras el matrimonio de sus hijos, ya criollos y sin prejuicios nacionalistas. Pero antes de seguir con el sainete, y ya que estamos a principios del siglo XX, justo es que interrumpamos para tratar de uno de los dramaturgos más extraordinarios que haya dado el teatro argentino: el uruguayo Florencio Sánchez.

Fué su aparición en la escena nacional una verdadera revolución, porque trajo un mensaje simplista, de tesis, dentro de un diálogo de naturalidad antes desconocida. Su facilidad para urdir situaciones, el desprecio a toda grandilocuencia, la manera directa de encarar los problemas y su maravillosa teatralidad lo impusieron en seguida. Su estrella duró poco, ya que tras pocos años de labor, en los que escribió dramas, comedias y sainetes de variada factura, despareja calidad pero indudable jerarquía, falleció en 1919. Fué un bohemio con concepto equivocado de la vida. Para él, casi todo era miseria, sordidez. Muy afecto al naturalismo, *Los muertos* es la tragedia impresionante, narrada sin la menor concesión, de un alcohólista abúlico. *Barranca abajo* relata el derrumbe de un criollo vie-

jo, vencido por la vida y su mujer. *La gringa*, boceto algo más optimista, arroja un rayo de esperanza sobre el panorama campesino, que con tan negras tintas pintara en la segunda obra nombrada. *Los derechos de la salud* plantea una situación asaz delicada, no del todo resuelta. Y así todo su teatro, de pesimismo arrollador, al que le faltó indudablemente el hálito de pureza que sólo puede dar la fe. No es ajeno a esto la vida indisciplinada, enferma y natural que llevó el pobre Sánchez.

Después, son notables en ese período Roberto Payró y Gregorio de Laferrere, literato con mucho de ideólogo el primero y observador de mucho talento el segundo.

Otros autores dignos de mención de la época son Julio Sánchez Gardel; Enrique García Velloso, comediógrafo de facundia extraordinaria, poca autocrítica y calidad desmerecida por lo excesivo de su producción; César Iglesias Paz, David Peña y otros. Fueron, o por lo menos quisieron serlo, dramaturgos de categoría. El bordereaux, lógicamente, les interesaba, pero no estaba su pluma al servicio de la taquilla. Sólo García Velloso, con el tiempo, prostituyó su misión intelectual escribiendo al servicio de cualquier actor con tal de ganar dinero.

Pero junto con éstos se debe contar a los eternos mercaderes del teatro, que en el período 1910-1930 proliferaron. En esos veinte años tuvo su auge el sainete orillero del que hablábamos cuando se nos cruzó el recuerdo de Florencio Sánchez. Si bien como género tuvo su jerarquía, y lo hemos señalado, fué el sainete refugio de autores con facilidad para el diálogo, pero cerrazón cultural absoluta, cultores de lo chabacano. En 1917 y 1918 las carteleras estaban repletas de títulos nacionales, se cultivaba el teatro por secciones, y obra que alcanzaba veinte representaciones tenía un éxito comparable al de los ocho años de *El camino del tabaco* en los Estados Unidos. Las piezas, ni siquiera se pensaban. Los argumentos eran deleznables. Las situaciones, sin jerarquía alguna. Pertenecer a la farándula era perder tiempo en cafés, hablar de carreras de caballos... y no pisar un teatro. Muchos personajes del ambiente de ese entonces apenas si asomaban las narices en algún acto, veían una escena de la pieza que se estaba representando y volvían a sus conversaciones.

En 1909, el empresario del Teatro Nacional, Pascual Esteban Carcavallo, organizó un concurso de obras nacionales en un acto. Releyendo las críticas de entonces, el investigador se asombra de la franqueza existente... y la pésima calidad de la casi totalidad de las piezas. El público iba al teatro con espíritu de jarana, y cuando

la comedia no era de su agrado —cosa que ocurría casi todas las noches— volaban sillas y palos. La Policía intervino tan a menudo para poner coto a los desmanes, que una caricatura de la época representa al teatro, con un gendarme detrás de cada espectador, asistiendo a una obra cualquiera del concurso, del cual, bueno es anotarlo, no salió nada digno de recuerdo. Queda sólo como saldo positivo el interés que despertaban las cosas del teatro, aun cuando éste se manifestara a veces en forma excesiva.

Hasta llegar a la era contemporánea son pocos los nombres que merecen recordarse. Seducidos por la ganancia fácil, no repararon los autores en medios para obtenerla. Salvemos de la repulsa a Carlos María Pacheco —considerado el Florencio Sánchez del género chico—, Alejandro Berutti, José León Bengoa, Camilo Darthes y Carlos Damel; Armando Discepolo, autor de estimables grotescos; Samuel Eichelbaum, exilado hoy en los Estados Unidos; José González Castillo, Arnaldo Malfatti y Nicolás de las Llanderas; Vicente Martínez Cuitiño, que termina de fracasar con una obra pseudo psicoanalítica; Alberto Novión; Ivo Pelay, conocedor como ninguno del oficio, pero sin mayor calidad intelectual; Luis Rodríguez Acassuso, José Antonio Saldías y Alberto Vaccarezza. Este último ha ganado varios millones de pesos argentinos con sus derechos de autor. Uno de sus sainetes, *El conventillo de la Paloma*, se ha dado varios miles de veces, y *San Antonio de los Cobres* es de excelente factura.

Hoy, el sainete orillero está enfermo de muerte. Los problemas que ha traído la guerra, el avance del cinematógrafo, y, sobre todo, la desaparición de aquellos tipos pintorescos que venían a hacer la América, desaparición que se debe a que en su mayoría ya la han hecho, ha cambiado muchísimo la idiosincrasia teatral argentina. El «cine» sonoro refinó muchísimo el gusto y el público exige ahora maquillajes naturales, decorados lujosos y jerarquía en el repertorio. Tal es así que César Ratti, célebre actor de sainetes burdos, se suicidó al abandonarlo «su» público. Se ha comenzado a dar la importancia que tiene a la dirección, y al fundarse el Conservatorio Nacional de Música y Arte Escénico se puso al frente a un hombre de la autoridad indiscutible de Antonio Cunill Cabanellas. Se construyeron escenarios giratorios. El Gobierno fundó un teatro nacional de comedia que hasta 1946 repuso piezas muy nobles del repertorio nacional y dió oportunidades a autores noveles de estimabilísimas condiciones.

Sin embargo, si bien desde el punto de vista formal se ha adelantado, no se puede decir lo mismo en lo que respecta a lo esencial del teatro: la obra. Argentina ha tenido en su historia escénica in-

térpretes excepcionales. Ya hemos hablado de Casacuberta. Más tarde, un miembro de la familia Podestá —Pablo— ha sido considerado por la mayoría de los críticos el actor más grande de nuestro teatro. Impresionante en su fuerza, hecha a base de intuición, es un ejemplo de autodidacta. Elías Alippi fué otro de los actores cuyo nombre merece ser recordado en letras de oro. Como muestra del compositor de tipos se debe mencionar a Roberto Casaux, de extraordinarias dotes imitativas; y como representante y prototipo del mal gusto público, a Florencio Parravicini, al que si nombramos es porque tanta fué su fama que sería indisponerse con una mayoría demasiado absoluta olvidarlo. Entre las mujeres, Angelina Pagano, discípula de Eleonora Duse; Blanca Podestá, Camila Quiroga y Orfilia Rico son las que más se han destacado en la antigüedad. Hoy día triunfa el señorío de Miguel Faust Rocha, el inteligente tesón de Narciso Ibáñez Menta, la jerarquía de Luisa Vehil —nuestra mejor actriz joven— y la naturalidad de Esteban Serrador, tan buen director como actor. Lola Membrives, desde luego, merece capítulo aparte. Nació en la Argentina y es actualmente agregada cultural a la Embajada de nuestra nación en España, pero ha sido allí donde más se ha destacado y donde ha hecho casi toda su carrera. Argentina o española —que no es mucha la diferencia— es Lola una de las actrices más eminentes del mundo, si no la más.

Hay, pues, grandes intérpretes capaces de representar la pieza de mayores escollos, pero no se encuentra argentino que la escriba. En 1946, Jaime Potenze trató de averiguar desde las páginas de *Criterio* la razón de la decadencia del teatro argentino. Entrevistó a autores, actrices, escenógrafos, directores, actores, empresarios y aficionados. Se buscó la opinión de los autores noveles, la juventud universitaria, miembros del clero —*Criterio* es una revista católica— y hasta del presidente de la Comisión Nacional de Cultura. Las contestaciones fueron casi unánimes: el teatro argentino existe, y si está pasando por un mal momento, se debe a la falta de autores, los intereses creados, el analfabetismo de los empresarios —opinión ésta en la que sólo discordó el representante del gremio aludido, y sin demasiada convicción— y la hostilidad a los autores noveles. Estrenar es en la Argentina muy difícil, debido a las camarillas que acaparan las carteleras, no muy notables por su cultura. Mientras pertenezca a la Comisión directiva de la Sociedad General de Autores de la Argentina gente que sólo ha escrito algún sainete olvidado y episodios radiotelefónicos de catadura asombrosa, difícil será terminar con las camarillas.

No podemos terminar sin recordar al Teatro del Pueblo, peque-

ño tablado no profesional donde, a las órdenes de Leónidas Barletta, un grupo de aficionados viene trabajando hace cerca de veinte años interpretando a Shakespeare, Lenormand, Esquilo y algunos noveles nacionales. Las intenciones del director y los integrantes del elenco no podrían ser mejores. Han logrado demostrar que los clásicos son representables, que entre «actor» y «artista» hay diferencia, porque una cosa es el oficio y otra la comprensión y captación de la obra, y que la pobreza no es óbice para hacer teatro digno.

Ahora bien: ¿puede decirse que existe un teatro argentino con características propias? La respuesta es difícil, porque primero hay que averiguar si existe una Argentina con características propias. Para jactarse de un teatro nacional que se pueda reconocer bajo el disfraz de la traducción a otro idioma, hay que poseer una madurez cultural que la Argentina no puede tener, porque es un país todavía demasiado joven, al que le ha tocado vivir en momentos muy poco propicios para el desarrollo espiritual. Nos estamos buscando a nosotros mismos y las posibilidades de la nación —en todo sentido— son inmensas, pero la cultura es obra de mucho tiempo y no sólo requiere ciencia, sino que también conciencia, porque saber y no saber aplicar lo que se sabe es simplemente desperdiciar una oportunidad.

Sin cierta ascética, será imposible sobrepasar los límites de la mediocridad. Argentina es célebre en todo el mundo por la gordura de sus vacas y la excelente calidad de su trigo, y el hecho de que demasiados argentinos estén satisfechos y hasta orgullosos por esto y nada más que por esto, es un índice alarmante. América tuvo la mala suerte de nacer con fama de continente fabulosamente rico, y el lógico criterio comercial con que se encaró la emigración a estas tierras ha sido muy contraproducente.

No hay en Argentina —salvo en contados núcleos— inquietud legítima, profunda y universal por los problemas de la cultura. No faltan, como en todas partes, las minorías selectas; pero en materia teatral el panorama es desconsolador. Por lo pronto, es cierto que a la mayoría de los argentinos no les gusta el teatro. Saben que declarar lo contrario concede barniz intelectual, pero las cifras hablan: en un país con tres millones de kilómetros cuadrados de superficie, hay una sola ciudad en la que se realizan temporadas estables todo el año. El teatro es en la Argentina arte de minorías para minorías.

La culpa del estancamiento teatral argentino la tienen, sobre todo, los autores. Se ha dicho que al vulgo hay que hablarle en necio para darle gusto. Es esa una verdad a medias. La mayoría es capaz

de responder a las obras de calidad. Los teatros experimentales, que suman varias decenas, llenan sus salas con espectáculos de jerarquía. No hay incompatibilidad entre una comedia buena y una de éxito, a pesar de la opinión de los empresarios. Estos caballeros hacen muy poco por el progreso del teatro, pero al menos en este país no hay por qué juzgarlos con criterio distinto al de cualquier otro comerciante. Han puesto su dinero en una empresa y exigen un beneficio determinado. Pero no es justo que sea la escena argentina el único lugar donde los comerciantes no corren riesgos. Lo primero que se le exige a una persona que quiere organizar una temporada es una garantía de mil pesos argentinos diarios, para que el locador de la escena esté a cubierto de toda pérdida. Con ese criterio, es un poco difícil hacer progresar el teatro.

Con excepción de la vida en el conventillo, no han profundizado los autores argentinos tema alguno. Claro está que el país no ha tenido problemas que lo hayan sacudido muy profundamente hasta hace poco tiempo, pero aun esos pocos no han sido llevados a escena. Bastantes comedias nacionales podrían haber sido sintetizadas en una letra de tango con manifiesto aprovechamiento de tiempo. No existe en Argentina LA gran obra nacional ni EL gran autor. Quizá pudo haber sido aquella *Pasión y muerte de Silverio Leguizamón*, de Bernardo Canal Feijoo; pero el literato venció al dramaturgo. A nuestro juicio, el hombre que puede ocupar ese trono vacante es Conrado Nalé Roxlo, que nos ha dado la exquisita *La cola de la sirena*, pero es perezoso y hace mucho que no escribe. Genio —y conste que no digo ingenio, en el que es millonario, sino genio— no le falta.

Pero por ahora... el teatro argentino continúa siendo terreno poco explorado por la cultura, mas por lo mismo susceptible de ser abonado por el elemento que lo haga fructificar en magníficas realidades. Si ocurrirá esto o no, Dios lo sabe, y si se hará pronto o no, Dios lo puede, que por algo son de su exclusiva competencia los milagros.

Jaime Potenze.
México, 613.
Buenos Aires (R. A.).