

31

CENTRO
EDITOR
DE AMERICA
LATINA

El teatro en la vuelta del siglo:
Florencia Sánchez



CONCLUSIONS

Experiments indicate that reactions, often involving small amounts of catalyst, involve

TEATRO APOI

A110 A110

Compañía Lírico-Dramática NACIONAL
Podestà Hermanos



HOY LUNES 16 DE JUNIO DE 1902

Order: 1st night

EL AUTO

ESTRENO

LA PIEDRA

ESCANDAI

PLATEA CON ENTRADA \$ 1.00

Funcion todas las noches
 Dias festivos dos grandes conciertos tarde y

CAPITULO

la historia de la literatura argentina

31. El teatro en la vuelta del siglo: Florencio Sánchez

Este fascículo ha sido preparado por Luis Ordaz, redactado en el Departamento Literario del Centro Editor de América Latina, y ha tenido una lectura final a cargo del profesor Adolfo Prieto.

CAPITULO constituirá, a través de sus 56 fascículos, una Historia de la Literatura Argentina, ordenada cronológicamente desde la Conquista y la Colonia hasta nuestros días. El material gráfico con que se ilustrará la Historia, estrechamente vinculado con el texto, brindará a los lectores una visión viva y amena de nuestra literatura y del país. Cada fascículo será, a su vez, un trabajo orgánico y completo sobre un aspecto, tendencia, período o autor de nuestras letras.

En CAPITULO N° 32:

EL TEATRO: GREGORIO DE LAFERRERE

- LAFERRERE: NACIMIENTO Y FORMACION
- ARISTOCRATA Y POLITICO
- "¡JETTATORE!"
- HOMBRE DE TEATRO
- "LAS DE BARRANCO"
- IMPORTANCIA DE SU OBRA TEATRAL
- EL CONSERVATORIO LAVARDEN

y junto con el fascículo, el libro que comprenderá ¡JETTATORE! y LAS DE BARRANCO, de Laferrère

Para el material gráfico del presente fascículo, se ha contado con la cortés colaboración del Archivo Gráfico de la Nación, y de la colección particular de Luis Ordaz.



El teatro en la vuelta del siglo: Florencio Sánchez

Los antecedentes. — La literatura dramática, tal como la narrativa o la poesía, ha ido cumpliendo sus etapas de acuerdo con las transformaciones y el desarrollo del país. El aporte colonial, luego de sus escasos antecedentes, quedó registrado con la construcción de la *Casa de Comedia* (galpón más conocido popularmente como *La Ranchería*), allá por 1783, y por dos de las obras que nos llegan de esa época: *Siripo*, que se estrenó en 1789, de Manuel José de Lavardén (1754-1809), y *El amor de la estanciera*, la pieza breve anónima que le fuera atribuida al canónigo Maciel. Ambas producciones, estudiadas ya en su momento en esta Historia, denuncian ya, desde el comienzo, las dos vertientes mayores dentro de las cuales habrá de manifestarse el teatro argentino a lo largo de toda su trayectoria. La culta, en este caso de formulación seudoclásica, representada por *Siripo*, y la popular, por su lenguaje directo, su zafaduría y su ingenua tramoya, expresada por *El amor de la estanciera*.

La etapa revolucionaria tiene su escenario en el *Coliseo Provisional* (llamado finalmente *Teatro Argentino*), que se inaugura en 1804, y en donde los acontecimientos que vive la "nueva Nación" se manifiestan no sólo a través de las adaptaciones de obras extranjeras adecuadas al momento, sino, también, por autores como Ambrosio Morante (1782-1837), que además es actor, bailarín, músico, traspunte, director y luchador apasionado por la emancipación de los pueblos "sud-americanos". Morante obtiene el primer premio oficial que se confirió en este campo del arte a raíz de los festejos organizados en el segundo aniversario de la Revolución, con *El 25 de Mayo* o *El himno a la Libertad*. Aparte de otras piezas fervorosas pero de importancia muy relativa, se le atribuye *Tupac-Amaru*, singular por el tratamiento de una problemá-

tica rebelde que se corporiza en la figura portentosa del inca de Tungasaca. En 1817, por iniciativa de don Juan Martín de Pueyrredón, se crea *La Sociedad del Buen Gusto del Teatro*, que cumple una labor irregular pero, de cualquier manera, trascendente. De 1819 data la obra que, por primera vez, nos asoma a un hogar de la clase media, típico de la época: *El hipócrita político*, de cuyo autor apenas conocemos las que suponemos son sus iniciales (P. V. A.). Se advierten en ella las influencias hábilmente combinadas de *El sí de las niñas*, de Moratín, y *Tartufo*, de Molière. Durante la época rivadaviana, Juan Cruz Varela (1794-1839) aporta a la vertiente del teatro culto varias tragedias de aliento y estructuras seudoclásicas, como *Dido y Argia*, y una pieza breve que recurre a elementos graciosos sumamente eficaces: *A río revuelto ganancia de pescadores*. La vertiente más popular queda representada, por entonces, con *Las bodas de Chivico y Pancha*, nuevo sainete de ambientación campesina, que se atribuyó a un tal Collao. De las etapas revolucionaria y de la anarquía sobresale, en lo que a nuestro enfoque se refiere, la presencia de los dos primeros grandes intérpretes nacionales que tuvo la patria: Trinidad Guevara (1798-1873) y Juan José de los Santos Casacuberta (1798-1849).

Durante el período de Rosas, cuyo mejor testimonio nos lo ofrece el Teatro de la Victoria (inaugurado en 1838), el espectáculo dramático pierde toda jerarquía y significa un retroceso en la marcha ideal hacia la afirmación de un arte escénico propio y representativo. Imperan el circo, la ópera, el melodrama de escaso vuelo, y se retorna al repertorio hispano. Entre las piezas que buscaban el eco más popular, es oportuno registrar el tan grotesco y burdo "a propósito dramático federal" de Pedro Lacasa, titulado *El entierro del loco traidor, salvaje unitario Ur-*



Portada de un programa del Teatro Argentino, hacia fines del período del gobierno de Rosas (1851)



Luis Ambrosio Morante (retrato de 1824)



Trinidad Guevara, en su ancianidad

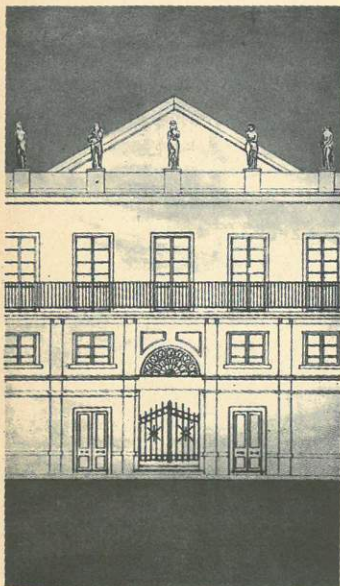


Juan Aurelio Casacuberta

quizá, que había sido especialmente dedicado por el autor a Manuelita Rosas. Sin embargo, Claudio Mamerto Cuenca (1812-1852), que muriera en la batalla de Caseros en su condición de cirujano mayor del ejército de Rosas, dejó documentadas sus muy notables aptitudes de comediógrafo con *Don Tadeo*, pieza en la que late un firme espíritu renovador. En el exilio producen otros autores, como José Mármol (1818-1871) sus dramas románticos *El cruzado* y *El poeta*, pero el autor que ofrece el testimonio más agudo de su ideología, de su talento dramático, es Juan Bautista Alberdi (1810-1884), quien deja sólo dos partes de los cuatro paneles histórico-dramáticos que iban a conformar *La Revolución de Mayo*, y una burlería satírica ejemplar, con decidida intención política, *El gigante Amapolas*, pieza breve que escribió con el propósito de que el pueblo aprendiera "a despreciar el poder quimérico de la opresión".

El desarrollo: Con la organización nacional nos acercamos ya a un desarrollo firme del teatro argentino. Como ocurre con la narrativa, el impulso inicial se producirá también a partir de la llamada generación del 80.

El desenlace de la batalla de Caseros, con todas sus implicancias, inaugura una brega en la cual hombres de avanzada como Urquiza, Mitre y Sarmiento, se esfuerzan por colocar al país sobre los rieles del ideario liberal que ahora ha tomado las riendas del gobierno, y que si por un lado provocará un poderoso progreso material de ritmo acelerado, por el otro dará origen a conflictos que habrán de pesar luego en el desarrollo económico, social y cultural del país. Llegan grandes capitales, particularmente de origen inglés, que persiguen, y en buena medida lo logran, tomar en sus manos las riendas de la economía nacional. En el teatro más popular (*Don Quijote en Buenos Aires*, de Adolfo Sojo), se capta con



Teatro de la Victoria, inaugurado en 1838



Juan Bautista Alberdi

VIVA LA CONFEDERACION ARGENTINA! (Marcha de Federico Estigarribia)

TEATRO DE LA VICTORIA.

Funcion 1.ª de la 4.ª Temporada.

El Domingo 17 de Septiembre de 1848

Después de la función preparatoria y proclamas federales de orden, tendrá lugar la representación de la preciosa comedia **Nueva**, en verso original del poeta español "D. Tomas Rodriguez Robl", en 3 actos, titulada—

EL JUGADOR.

o los

Amanes y el Marido.

Esta producción, puede decirse que no es nueva, es una de las que mas han contribuido a formar la reputación de su autor: su acción variada, y sus caracteres cómicos, y de un interés progresivo, hacen su desarrollo, la posesión al nivel de las primeras piezas del género cómico—La duración de los actos, es el siguiente:—

ACTORES.

D. Felipe (como jugador)..... Sr. Quijote
 Sordani (o su esposa)..... Sr. S. Alonso
 D. Berto (como marqués)..... Sr. Almona
 D. Modesto..... Sr. Salas
 D. Frasco (oigo)..... Sr. Pascual Arce
 D. Julio..... Sr. Gualchi

Finalizando el todo de la función, la jocosa pieza en un acto, denominada — **LA SESENTONA Y LA COLEGIALA.**

A LAS SIETE Y MEDIA.

NOTA.—Toda persona que a la 4.ª Temporada, haya el billete 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 107, 108, 109, 110, 111, 112, 113, 114, 115, 116, 117, 118, 119, 120, 121, 122, 123, 124, 125, 126, 127, 128, 129, 130, 131, 132, 133, 134, 135, 136, 137, 138, 139, 140, 141, 142, 143, 144, 145, 146, 147, 148, 149, 150, 151, 152, 153, 154, 155, 156, 157, 158, 159, 160, 161, 162, 163, 164, 165, 166, 167, 168, 169, 170, 171, 172, 173, 174, 175, 176, 177, 178, 179, 180, 181, 182, 183, 184, 185, 186, 187, 188, 189, 190, 191, 192, 193, 194, 195, 196, 197, 198, 199, 200, 201, 202, 203, 204, 205, 206, 207, 208, 209, 210, 211, 212, 213, 214, 215, 216, 217, 218, 219, 220, 221, 222, 223, 224, 225, 226, 227, 228, 229, 230, 231, 232, 233, 234, 235, 236, 237, 238, 239, 240, 241, 242, 243, 244, 245, 246, 247, 248, 249, 250, 251, 252, 253, 254, 255, 256, 257, 258, 259, 260, 261, 262, 263, 264, 265, 266, 267, 268, 269, 270, 271, 272, 273, 274, 275, 276, 277, 278, 279, 280, 281, 282, 283, 284, 285, 286, 287, 288, 289, 290, 291, 292, 293, 294, 295, 296, 297, 298, 299, 300, 301, 302, 303, 304, 305, 306, 307, 308, 309, 310, 311, 312, 313, 314, 315, 316, 317, 318, 319, 320, 321, 322, 323, 324, 325, 326, 327, 328, 329, 330, 331, 332, 333, 334, 335, 336, 337, 338, 339, 340, 341, 342, 343, 344, 345, 346, 347, 348, 349, 350, 351, 352, 353, 354, 355, 356, 357, 358, 359, 360, 361, 362, 363, 364, 365, 366, 367, 368, 369, 370, 371, 372, 373, 374, 375, 376, 377, 378, 379, 380, 381, 382, 383, 384, 385, 386, 387, 388, 389, 390, 391, 392, 393, 394, 395, 396, 397, 398, 399, 400, 401, 402, 403, 404, 405, 406, 407, 408, 409, 410, 411, 412, 413, 414, 415, 416, 417, 418, 419, 420, 421, 422, 423, 424, 425, 426, 427, 428, 429, 430, 431, 432, 433, 434, 435, 436, 437, 438, 439, 440, 441, 442, 443, 444, 445, 446, 447, 448, 449, 450, 451, 452, 453, 454, 455, 456, 457, 458, 459, 460, 461, 462, 463, 464, 465, 466, 467, 468, 469, 470, 471, 472, 473, 474, 475, 476, 477, 478, 479, 480, 481, 482, 483, 484, 485, 486, 487, 488, 489, 490, 491, 492, 493, 494, 495, 496, 497, 498, 499, 500, 501, 502, 503, 504, 505, 506, 507, 508, 509, 510, 511, 512, 513, 514, 515, 516, 517, 518, 519, 520, 521, 522, 523, 524, 525, 526, 527, 528, 529, 530, 531, 532, 533, 534, 535, 536, 537, 538, 539, 540, 541, 542, 543, 544, 545, 546, 547, 548, 549, 550, 551, 552, 553, 554, 555, 556, 557, 558, 559, 560, 561, 562, 563, 564, 565, 566, 567, 568, 569, 570, 571, 572, 573, 574, 575, 576, 577, 578, 579, 580, 581, 582, 583, 584, 585, 586, 587, 588, 589, 590, 591, 592, 593, 594, 595, 596, 597, 598, 599, 600, 601, 602, 603, 604, 605, 606, 607, 608, 609, 610, 611, 612, 613, 614, 615, 616, 617, 618, 619, 620, 621, 622, 623, 624, 625, 626, 627, 628, 629, 630, 631, 632, 633, 634, 635, 636, 637, 638, 639, 640, 641, 642, 643, 644, 645, 646, 647, 648, 649, 650, 651, 652, 653, 654, 655, 656, 657, 658, 659, 660, 661, 662, 663, 664, 665, 666, 667, 668, 669, 670, 671, 672, 673, 674, 675, 676, 677, 678, 679, 680, 681, 682, 683, 684, 685, 686, 687, 688, 689, 690, 691, 692, 693, 694, 695, 696, 697, 698, 699, 700, 701, 702, 703, 704, 705, 706, 707, 708, 709, 710, 711, 712, 713, 714, 715, 716, 717, 718, 719, 720, 721, 722, 723, 724, 725, 726, 727, 728, 729, 730, 731, 732, 733, 734, 735, 736, 737, 738, 739, 740, 741, 742, 743, 744, 745, 746, 747, 748, 749, 750, 751, 752, 753, 754, 755, 756, 757, 758, 759, 760, 761, 762, 763, 764, 765, 766, 767, 768, 769, 770, 771, 772, 773, 774, 775, 776, 777, 778, 779, 780, 781, 782, 783, 784, 785, 786, 787, 788, 789, 790, 791, 792, 793, 794, 795, 796, 797, 798, 799, 800, 801, 802, 803, 804, 805, 806, 807, 808, 809, 810, 811, 812, 813, 814, 815, 816, 817, 818, 819, 820, 821, 822, 823, 824, 825, 826, 827, 828, 829, 830, 831, 832, 833, 834, 835, 836, 837, 838, 839, 840, 841, 842, 843, 844, 845, 846, 847, 848, 849, 850, 851, 852, 853, 854, 855, 856, 857, 858, 859, 860, 861, 862, 863, 864, 865, 866, 867, 868, 869, 870, 871, 872, 873, 874, 875, 876, 877, 878, 879, 880, 881, 882, 883, 884, 885, 886, 887, 888, 889, 890, 891, 892, 893, 894, 895, 896, 897, 898, 899, 900, 901, 902, 903, 904, 905, 906, 907, 908, 909, 910, 911, 912, 913, 914, 915, 916, 917, 918, 919, 920, 921, 922, 923, 924, 925, 926, 927, 928, 929, 930, 931, 932, 933, 934, 935, 936, 937, 938, 939, 940, 941, 942, 943, 944, 945, 946, 947, 948, 949, 950, 951, 952, 953, 954, 955, 956, 957, 958, 959, 960, 961, 962, 963, 964, 965, 966, 967, 968, 969, 970, 971, 972, 973, 974, 975, 976, 977, 978, 979, 980, 981, 982, 983, 984, 985, 986, 987, 988, 989, 990, 991, 992, 993, 994, 995, 996, 997, 998, 999, 1000.

Aviso del Teatro de la Victoria (1848)

Obritas políticas y la censura

El sombrero de don Adolfo, caricatura de Casimiro Prieto Valdés, escrita en 1874, fue prohibida por la censura municipal al pretenderse llevarla a escena. La prohibición suscitó una polémica muy interesante entre José María Gutiérrez, defendiendo la libertad de expresión, por un lado y, por el otro, Santiago Estrada, quien replicaba sosteniendo los derechos de la Municipalidad. En la obra se satirizaban las figuras de Sarmiento, Adolfo Alsina y Nicolás Avellaneda, por entonces en plena contienda política. Desde el punto de vista teatral, la pieza carece de importancia. De una década después nos llega otro testimonio mucho más valioso. Se trata de Don Quijote en Buenos Aires, "revista bufo-política de circunstancias", en un acto, que Eduardo Sojo, editor de un periódico farsesco que se llamaba Don Quijote, escribió en 1885, y que la censura tampoco permitió que subiera a escena. Sojo utilizaba a los personajes clásicos Don Quijote y Sancho, quienes arribaban a la Insula Barataria (nuestras orillas del Plata), para realizar un reflejo burlón de la época con directa intención político-social. Don Quijote informa sobre las características del nuevo ámbito a su fiel escudero:

Aquí, como en todas partes hay uno que ordena y manda; ministros que lo secundan en todas sus faramallas, gobernadores a dedo, negociantes de una larga, políticos que se venden, jueces que tuercen la vara, bolsistas que hacen su agosto con tenedor y cuchara, quebrados que gastan coches, periodistas sin gramática, concejales levantiscos,

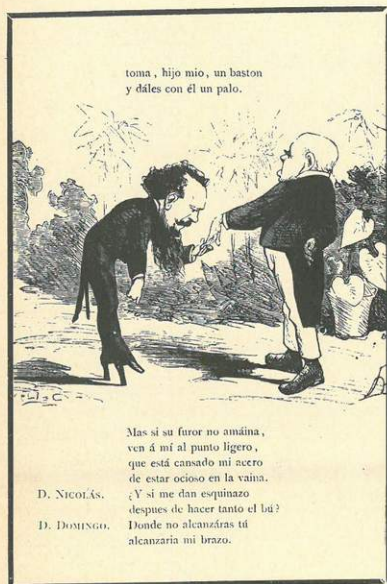


Ilustración de una escena de El sombrero de don Adolfo, caricatura político-dramática de C. Prieto Valdés, en la que intervienen don Nicolás (Avellaneda) y don Domingo (Sarmiento)

doctores de flor y malva,
magnates microbizados
y pueblo que sufre y paga;

Y aludiendo, de manera zumbona, a las
inversiones del capital extranjero
en los campos más productivos,
Don Quijote preguntaba a un personaje
inglés "a qué venía a estas tierras",
y el de las islas replicaba con
el mayor desenfado:

A merendarme
la República Argentina.

punzante ironía esta situación. La
afluencia de valores crea una euforia
que se refleja, asimismo, en la cons-
trucción de salas teatrales (el Colón,
el Opera, el Politeama, el Varieda-
des, etcétera) y en la llegada a sus
escenarios de los artistas extranjeros
más calificados en los distintos géne-
ros, que ofrecían a la clase selecta
que había ido formándose y seguía
formando el nuevo ámbito, las obras
del gran repertorio de la dramática
y la lírica universales. Cantantes fa-
mosos como Tamagno, la Patti, la
Tetrazzini; intérpretes dramáticos de
renombre europeo como Adelaida Ris-
tori, Eleonora Duse, Sarah Bernhardt,
Tomás Salvini, Ernesto Rossi, y tan-
tos otros, igualmente sobresalientes,
fueron aclamados por los públicos
que asistían a tales representaciones
por necesidad artístico-cultural, aun-
que muchas veces, probablemente, por
simples deseos de figuración social.

Como lo expresó Ricardo Rojas, re-
firiéndose precisamente a los espec-
táculos mantenidos por la clase social
dominante a lo largo de la segunda
mitad del siglo pasado, "la burguesía
porteña, al aplaudirlos y pagarlos lar-
gamente, mostraba en ello un loable
refinamiento estético, pero desampa-
raba con injusta soberbia los ensayos
locales". Puntualizando: "Una mino-
ría culta puede llegar al goce de un
teatro inactual o exótico; pero la ma-
yoría sensitiva necesita un teatro pro-
pio que le represente el drama de su
propia existencia". El drama o la co-
media, claro está. Pero, por entonces,
no existían elencos nacionales de ac-
tuación orgánica y los autores nativos
se veían obligados a entregar sus
obras a las compañías extranjeras,
particularmente españolas, aunque
también francesas e italianas. Así pu-
dieron estrenar sus primeras produ-
cciones tres autores que constituyen
en cierto modo el pórtico del des-
arrollo teatral argentino: Martín Co-
ronado (1850-1919), David Peña
(1862-1930) y Nicolás Granada
(1840-1915). Esta situación restaba

aliciente a los creadores dramáticos
argentinos, quienes, empero, seguían
escribiendo como lo hacía Francisco
F. Fernández (nacido en la época de
Rosas y fallecido en 1923), autor in-
justamente olvidado, y a quien se
deben creaciones de singular impor-
tancia, como *Solané*, escrita en 1872,
que puede ser un antecedente temá-
tico de *Juan Moreira*; y *Monteagudo*,
estrenada en 1880, que es la mejor
obra del autor y una de las más re-
presentativas de ese ciclo. En esta
etapa debe ser recordado, asimismo,
Pedro Echagüe (1821-1880), princi-
palmente por *Rosas*, drama que es
acogido con gran éxito cuando en
1860 es representado en el Teatro de
la Victoria, con la asistencia de las
autoridades nacionales en pleno.

Panorama finisecular: Con la firma
de la Constitución Nacional (1853) y
la Ley (dictada en 1875) que se re-
fiere a las ventajas ofrecidas a los in-
migrantes, grandes oleajes humanos
hicieron irrupción por nuestro puerto,
abierto de par en par. Se suponía
que irían a poblar nuestras sierras y
llanuras, según el ideal alberdiano.
Pero, en los hechos, el cálculo falló
y la mayoría quedó en Buenos Aires
y los centros urbanos. Se agigantó así
la población capitalina, surgieron y
se multiplicaron los "conventillos", ale-
daños de la ciudad y, en menor es-
cala, las colonias que se estaban for-
mando en el interior del país. Esta
realidad de la etapa inmigratoria que-
da captada, aparte las interpretacio-
nes parciales del hecho social-político,
por nuestra dramática, tanto en lo que
se refiere al ámbito urbano (sainete y
comedia con el reflejo de las clases
baja y media) como al desarrollo
campesino (drama rural). La pobla-
ción de la República Argentina que
en 1880 era de 2.492.000 habitantes,
en 1909 casi triplicó dicha cifra al
llegar a los 6.805.684 habitantes. En
dicho período, 2.237.224 inmigrantes
se radicaron en el país, la mayor parte
en Buenos Aires, Rosario y Córdoba.
En primer término italianos, luego es-



La Plaza de la Victoria antes de 1880 (fotografía Witcomb)



Sarah Bernhardt

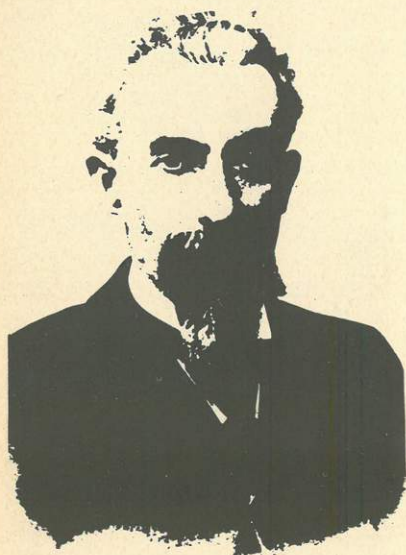


Interior del antiguo Teatro Opera



*La Bernhardt como Margarita en
La dama de las camelias*

Después de Caseros, la vida teatral porteña se hace más intensa: se fundan nuevos teatros, concurren a la ciudad los actores y cantantes más famosos de Europa, el público se acrecienta sin salir, empero, de los límites de la clase pudiente que organiza y administra los espectáculos.



Martín Coronado



David Peña



Nicolás Granada, en el jardín de su residencia

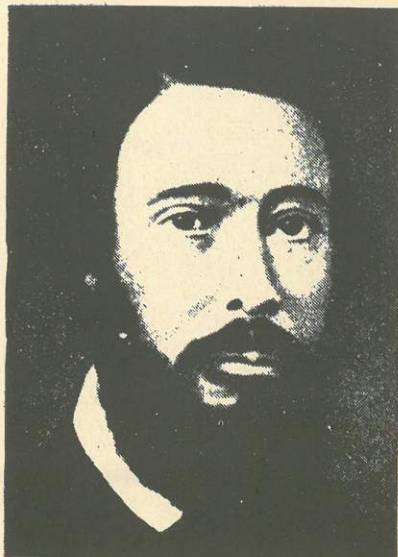
pañoles, franceses, ingleses, alemanes, rusos, suizos, belgas y de otras nacionalidades, que estaban proporcionando a nuestros autores, con su diversidad de idiomas, dialectos y jergas, los prototipos del futuro sainete porteño. Los autores no tenían más que asomarse a los conventillos o llegar hasta las cercanas orillas, para recoger los temas y personajes que luego habrían de popularizarse sobre el escenario. Entre todo este aluvión inmigratorio, y también como figura representativa, se entremezclaba el héroe malevo, que con fuertes resistencias ante este cambio, llegaba del arrabal, cuyas callejas limitaban con la pampa; de modo que, directa o indirectamente, provenía en realidad de ese otro prototipo de raigambre nativa que es el gaucho. Con la traslación a escena de ese heterogéneo y colorido conglomerado humano, nuestros autores van convirtiendo el "género chico" hispano, por entonces en boga dentro de la vertiente más popular, en "género chico" criollo y, finalmente, en sainete porteño. Estas expresiones constituían la otra cara de la moneda (la más populosa y bullanguera) de la realidad que presentaba nuestro teatro a fines de la centuria pasada. Otro espectáculo que por su naturaleza poseía una arraigada atracción popular, era el circo.

Los Circos. Con sus payasos, trapeartistas, malabaristas, "ecuyéres" y pruebistas de la especialidad más variada, el circo ofrecía —y ofrece aún— espectáculos que obtienen una auténtica resonancia en los públicos más populares. Los circos levantaban sus carpas en los baldíos ciudadanos y recorrían el interior con sus carromatos. Los programas se componían con las pruebas y gracias habituales y en alguno de ellos se daba fin a la función con una especie de sainete, jugado en forma mímica, cuyo desenlace se rubricaba con una gresca que hacía estallar el alborotado regocijo de los espectadores. Había circos perfectamente organizados y con cierta

trascendencia internacional, como el de Hermanos Carlo, que hacia 1884 actuaba en el antiguo teatro Politeama de la calle Corrientes, y circos más modestos, de carácter casi familiar, como el que por esa misma fecha se hallaba en el teatro Humberto I, situado en la calle Moreno, justamente donde en la actualidad se levanta el Departamento de Policía. No cabría aquí la mención de los circos si no fuera porque en uno de ellos participaron quienes habrían de lograr la afirmación definitiva de nuestra escena. Nos referimos a la compañía de los Podestá, de origen uruguayo, en la cual se destacaba uno de los hermanos, José, no sólo por sus pruebas sino también por haber creado y popularizado un nuevo tipo de payaso criollo que respondía al nombre de Pepino 88. Era decididamente, y acompañándose con la guitarra, entonces milongas con letras que comentaban, con intencionada gracia, la candente actualidad política.

"Juan Moreira". Los Hermanos Carlo, en cuyo elenco figuraba el renombrado clown inglés Frank Brown, tenían que finalizar su temporada en el Politeama y buscaban una atracción que cerrase la exitosa labor que estaban cumpliendo, antes de viajar a Brasil, adonde los llevaba el próximo contrato. A alguien se le ocurrió que bien podría ser la animación en mimodrama, por descontado, de *Juan Moreira*, la novela gaucho-policia de Eduardo Gutiérrez (1851-1889) que había obtenido un inmediato eco popular al aparecer en folletín en *La Patria Argentina*. Desarrollaba el tema del gaucho perseguido por la injusticia, corporizada ésta por el Juez de Paz o la partida de milicos, y que, luego de emocionantes alternativas, era muerto cobardemente por la espalda. Eduardo Gutiérrez, escritor altamente capacitado, con un estilo ágil donde realismo y romanticismo se conjugaban de manera muy peculiar, accedió a que

su novela fuese representada siempre y cuando quien animase al protagonista supiese montar a caballo, cantar, bailar, tocar la guitarra y manejar el facón. Gutiérrez quería un "gaucho" y en la compañía de los Carlo, por ser extranjeros, no había ninguno que poseyera las cualidades exigidas para corporizar al héroe. Fue entonces que se recurrió a Pepino 88, es decir, a José J. Podestá, para que se hiciese cargo del personaje. El probista-payaso aceptó entusiasmado y dispuso que todo su grupo integrara el elenco de los Hermanos Carlo. Así fue como *Juan Moreira* se estrenó, en pantomima, en 1884, en el picadero del Politeama y se ofreció trece veces, hasta que la compañía tuvo que empacar los bártulos y enfilar hacia Brasil. Los Podestá fueron también incorporados al conjunto, aunque no para reponer el mimodrama, que fuera algo circunstancial, sino para que cada uno efectuara las pruebas circenses en las que era especialista. De estas pruebas sobresalía el "trapezo volante" que realizaban, ante el suspenso de las gradas del circo, los hermanos José, Antonio y Pablo, este último apenas un niño. Cumplido el compromiso que los uniera momentáneamente a los Carlo, los Podestá retornaron a Montevideo. Luego de una corta temporada en la Banda Oriental, se trasladaron a La Plata, donde se formó el rubro circense Podestá-Scotti. La sociedad estaba compuesta por los hermanos José, Jerónimo y Juan Podestá, y el cuñado de éstos, Alejandro A. Scotti. Tras una breve actuación en La Plata, el circo salió en gira por la provincia de Buenos Aires. Y fue en 1886, hallándose el circo en Arrecifes, cuando dispusieron animar *Juan Moreira* tal como lo habían hecho en el Politeama de Buenos Aires. El espectáculo volvió a tener singular atracción, pero uno de los asistentes (el señor León Beaupuy, un francés que tenía gran simpatía por las cosas de circo), al día siguiente de la función fue a ver a José J. Podestá y le preguntó por



Pedro Echagüe



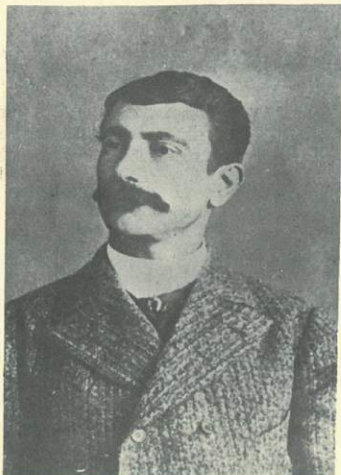
Patio de un conventillo en 1914

qué motivo los intérpretes no hablaban; pues si bien la trama era simple, él, particularmente, había quedado sin entender algunas escenas. José J. Podestá comprendió la sugerencia que se le hacía y se dispuso a ponerla en práctica, sin más demora. Ya levantaban la carpa en Arrecifes y no había tiempo para la nueva experiencia, pero al plantarla a los pocos días en Chivilcoy, al mimodrama *Juan Moreira* se le habían añadido parlamentos sacados de la propia novela de Gutiérrez. Y así se ofreció, por primera vez, la obra hablada, el 10 de abril de 1886. Como lo registra en sus memorias José J. Podestá, el éxito fue sorprendente. Al día siguiente se comentaba en todas partes el Moreira que se representaba en el circo Podestá-Scotti. De ese momento parte el ciclo del drama gaucho que, en ocasiones, se confunde con la fecha de fundación del teatro argentino. Ciclo que fue cumplido pobremente, en lo que a textos dramáticos se refiere (ya que son excepcionales las piezas con algún mérito presentadas dentro de esta corriente), pero que sirvieron, y esto es lo válido, para ir adiestrando a los intérpretes nacionales que, con tanta urgencia, estaba necesitando nuestro teatro.

"*Calandria*". La capacitación escénica de los Podestá, aun con libretos endeblez cuando no mediocres, es el saldo positivo del ciclo. *Calandria* les permitió demostrarlo. La *égloga*, según la acertada calificación de Ricardo Rojas, pertenecía a Martiniano Leguizamón (1858-1935). Hombre culto y espíritu progresista, logró llevar a escena con asombrosa destreza y gracia zumbona, las ideas que José Hernández había expuesto en su libro *Instrucción del Estanciero*, referidas a la necesidad de crear colonias para los hijos del país, como oficialmente se habían formado para cobijar a los colonos gringos. Una de las particularidades de *Calandria* era que no se recurría a luchas y muertes violentas.

tas y que el personaje central, un gauchito montielero escurridizo pero tenaz en la lucha por su libertad, anunciaba la picaresca que luego hallaríamos en el Roberto J. Payró de *El casamiento de Laucha*. Pero Martiniano Leguizamón no permitió que la obra fuese animada en el picadero circense; exigió que se interpretase sobre un escenario de verdad. Por eso *Calandria* se estrenó el 21 de mayo de 1896 en el *Teatro de la Victoria* (no aquél de la época de Rosas, sino el que en 1889 había construido Emilio Onrubia en la calle Victoria, hoy Hipólito Yrigoyen, esquina San José). El espectáculo fue un suceso artístico que se convirtió en hito de nuestra historia dramática al obligar a los Podestá a dar, con todo éxito, el salto del picadero al escenario.

Los Podestá fueron y vinieron por distintas sendas, avanzando y retrocediendo en una línea artística por momentos desconcertante, pero la escisión que separara a Jerónimo de su hermano José, y el afincamiento de cada cual en un "teatro de verdad", como lo pidiera Leguizamón, les permitió ganar la confianza de escritores que hasta entonces habían subestimado su labor interpretativa y aun presentar a nuevos autores que habrían de dar calidad y jerarquía decisiva a nuestra dramática. José J. Podestá alquiló el teatro Apolo, inaugurado en 1882 y que por entonces, 1901, era un vaciadero de basuras donde los vuyos crecían por entre las hendijas del escenario. Con la colaboración y el asesoramiento de Ezequiel Soria (1873-1936), de quien se estrenó *Política casera*, hombre de teatro y maestro indiscutible de los Podestá, se fueron acercando escritores como Enrique García Velloso (1880-1938) con *Jesús Nazareno*; Roberto J. Payró (1867-1928) con *Canción trágica*; Martín Coronado con *La piedra del escándalo* y Nicolás Granada con *¡Al campo!*, una de las comedias de ese tiempo más deliciosas y trascendentes a la vez. Todo ello ocurre entre fines



José Podestá

Los Podestá

Los Podestá son un hecho insólito dentro de nuestro medio artístico, aunque ello se explique porque el núcleo principal proviene del circo, es decir, de un conglomerado en donde, por lo común, imperan la organización y la tradición familiares.

Aun teniendo en cuenta los ejemplos más a mano, los Podestá superan lo conocido, pues no solo constituyen una fecunda familia trashumante de volatineros, trapezistas, payasos y ecuyères, sino que, al mismo tiempo, en grupo cada vez más homogéneo y singular, contribuyen a la afirmación definitiva de la escena nacional.

El núcleo. Don Pedro Podestá, de origen genovés, había llegado a Montevideo en 1840 y, dos años después, lo hizo María Teresa Torterolo, también genovesa, que sería luego su esposa.

En 1846 se trasladaron a Buenos Aires, suponiendo que aquí habría mayores posibilidades de progreso. En esta orilla nacieron los primeros vástagos: Luis, en 1847, y Jerónimo, en 1851. Pero se está en plena época rosista y empieza a cundir el desasosiego por la ciudad al correrse la voz de que si Urquiza llega a entrar en Buenos Aires, lo primero que hará será hacer degollar a todos los gringos. El rumor político es ya, por entonces, hábilmente manejado.

Poniéndose a salvo. Por las dudas, Pedro y María Teresa deciden volver a cruzar el río. Luis contaba cuatro años, Jerónimo apenas algunos meses y, como no existía aún el Registro Civil, el pequeño fue bautizado en Montevideo. Por eso, durante mucho tiempo, se creyó que Jerónimo era uruguayo. Vueltos a afincar en la tierra que primeramente los acogiera, no se conformaron con los dos pequeños argentinos y empezaron a añadirles hermanos orientales

con una generosidad que denotaba vigor y confianza plena. Así fueron llegando Pedro, José, Juan, Graciana, Antonio, Amadea, para cerrar la serie, en 1875, con Cecilio Pablo.

de 1901 y 1902. Mientras José J. Podestá y los suyos siguen en el Apolo, en 1903 su hermano Jerónimo se hace cargo del Teatro de la Comedia, en cuya cartelera se inscribirían los nombres de Florencio Sánchez, Gregorio de Laferrère (1867-1913) y se repetirían los de Enrique García Velloso, Ezequiel Soria, Roberto J. Payró y Nicolás Granada, entre otros autores cuyas obras dieron una tónica particularizante a la escena nativa.

No corresponde aquí estudiar a Payró, cuya obra ha sido ya detenidamente considerada. Pero debe subrayarse una vez más, en lo que al teatro se refiere, la pincelada maestra que es *Canción trágica*, la fuerza ideológica que alienta *Marco Severi*, la aguda intencionalidad crítica de *El triunfo de los otros*, y las tan jugosas raíces clásicas de *Mientraiga*. Sobre todo este escenario donde se proyecta la todavía breve historia de nuestro teatro, se destacan en este momento dos figuras señeras: Gregorio de Laferrère y Florencio Sánchez. El primero será objeto, a su turno, de un estudio especial. Habrá que detenerse ahora atentamente en el segundo.

Florencio Sánchez. — *Figura y personalidad:* "Alto, flaco, encorvado, con aquella cara mansa y algo aindiada a la que los ojos saltones y encapotados, el labio inferior caído y la mandíbula larga daban cierto aire de bobería, tenía el aspecto vulgar de un muchacho bueno, y nada más". Es el trazado físico de Roberto P. Giusti, que se amplía con la imagen de las manos de Florencio que nos alcanza Rodolfo González Pacheco: "Eran tan largas que parecía que no empezaban en sus muñecas sino en sus hombros. O más adentro. Eso es. Empezaban más adentro. Del corazón le nacían y por eso no podía tenerlas quietas". Alfredo L. Palacios lo recuerda recorriendo en plena cam-



Frank Brown

pañá electoral la barriada de la Boca, allá por 1904. "Florencio Sánchez —testifica— era un muchacho flaco, desgarrado, que frecuentemente tenía hambre y frío. Sus ojos negros, entornados, de mirada dolorosa y sin luz, impresionaban. Recuerdo, todavía, la impresión amarga que me hizo cuando lo oí hablar con su labio colgante y su aspecto de hombre ajeno a todo lo que lo rodeaba". Era, sin duda, una personalidad extraña que tal vez llevara a la confusión si sólo se tomaba su aspecto exterior (si nos quedamos con la imagen de Cristo romántico y doliente que el notable escultor Riganelli ha perpetuado en el bronce) pero, y vuelven a ser las palabras del mismo Palacios: "Bajo la apariencia de un sonámbulo, había en Florencio un fuego interior difícil de apagar". No se explicaría de otra manera su denodada militancia política libertaria, en la que a menudo tuvo que poner en juego su vida, ni toda su obra, inusitada no sólo por esa apariencia engañosa, sino, también, por el ámbito teatral nativo de entonces.

Florencio Sánchez escribe en una de sus *Cartas de un flojo*: "Cásualidad es que no nazcamos los orientales arrullados por el estruendo de un motín; en seguida, a la vez que decir papá o mamá, la solicitud paternal nos enseña a pronunciar el nombre del caudillo de su preferencia; en las escuelas elementales aprendemos geometría y gramática blanca o colorada, y a rompernos la crisma a pedradas por el caudillo de uno u otro color". Pues bien, Florencio Sánchez nació el 17 de enero de 1875 y, dos días antes, el 15, había estallado el motín militar que depuso al presidente Ellauri. Blancos y colorados avanzan enfrentándose desde el fondo de la historia oriental, enarbolando las banderas adversarias de dos generales: Fructuoso Rivera, colorado, y Manuel Oribe, blanco. Durante el asedio de Montevideo, los



Antonio, Juan, José y Pablo Podestá, en 1901

El género chico y el sainete porteño

El sainete es un género que posee rancio abolengo dentro de la historia más vital del teatro español. En sus distintas expresiones de pieza breve y, por lo común, intermedia (entremés, paso) como separación de actos, o destinada a clausurar espectáculos basados en obras mucho más ambiciosas, no lo desdeñaron autores como Cervantes, Lope de Vega, Calderón, Tirso. El entremesista Quiñones de Benavente particulariza con soltura y gracia la especie que obtiene, con el aporte arrollador y pinturero de Ramón de la Cruz, las características definitivas, por lo esenciales, del sainete hispano. El género adquiere, entonces juntamente con su singularización, auténtica resonancia popular. Paralelamente, la zarzuela, que remonta su prosapia a las Eglogas de Juan del Encina y va conformándose, a través de etapas brillantes (Pan y toros, El barberillo del Avapiés, Marina, La tempestad), hasta que, al decaer su importancia, añade al sainete alguno de sus componentes líricos y se produce así, como consecuencia de un hecho político-económico (la crisis que padece España, la sublevación militar de 1868, la caída de Isabel II), una variante escénica barata y cómoda, que habría de llamarse "género chico". Barata porque la función costaba pocas monedas y cómoda porque era por secciones, o por horas, como también se la calificó, y de esta manera el espectador podía elegir el horario que más le convenía. Todo sin un excesivo sacrificio, pues es lo que se perseguía. Lo de "género chico" fue designación un tanto despectiva, con el propósito de

diferenciarlo del otro teatro que pretendía integrar el "género grande" o con mayor significación, a pesar de que mientras el primero era habitualmente divertido y atrayente, y de ahí su éxito, el segundo podía resultar mucho más serio, artísticamente hablando, pero fatigado y aburrido. El "género chico" pronto obtuvo gran aceptación en todos los escenarios de España, y no solo entre los públicos más populares, afirmándose con esas piedras de toque que fueron La gran Vía, Pepa la frescachona, El año pasado por agua y la muy celebrada Verbena de La Paloma. La gran Vía se estrena en Madrid en 1886 y a mediados de 1889 repite el suceso en Buenos Aires al ser ofrecida en El Pasatiempo, por un elenco español que estaba realizando las primeras experiencias entre nosotros del "teatro por horas".

Mediante la utilización de los artistas y tablادillos del "género chico" hispano, van apareciendo los primeros "zarzuelistas criollos". Miguel Ocampo estrena una revista que titula De paso por aquí; López de Gomara, autor español afincado entre nosotros, escribe en 1889 De paseo en Buenos Aires, bosquejo local que permite apreciar la búsqueda de equivalencias muy sugestivas. Si en La gran Vía se escenificaba, con rico pintoresquismo, la necesidad de la gran arteria que cruzase el centro, siempre tumultuoso, de la capital hispana, López de Gomara, por su parte, llevaba a escena la Avenida de Mayo, por entonces en construcción, y que se libraría al público un lustro después; y, al presentar las típicas alegorías, recurría a los frutos, la ganadería, la agricultura, las distintas industrias del país. Hacía decir a la Vitivinicultura, por ejemplo:

La vitivinicultura soy
que va valiendo un tesoro



Pablo Fodestá en su caracterización de Pucho, personaje de Fumadas, sainete de Enrique Buttaró



Rogelio Juárez en el papel de Prudencio García, del sainete Los políticos, de Nemesio Trejo

y las gentes, desde hoy, de "entre Pinto y Valdemoro" la frase suprimirán, pues saben todos que estoy "entre Mendoza y San Juan".

La famosa región vinícola peninsular había hallado su feliz equivalente dentro de nuestra propia realidad geográfica. Este es, apenas, un detalle formal del traslado en que estaban empeñados nuestros zarzuelistas (Nemesio Trejo, Ezequiel Soria, Enrique García Velloso y otros, además de los ya nombrados), hasta convertir el "género chico" hispano en "género chico" criollo y, seguidamente, ir fundamentando, con natural evolución, el sainete porteño. Abelardo Lastra, Rogelio Juárez, Julio Ruiz, Enrique Gil, y tantos más, fueron los intérpretes que de chulos o personajes con estructura y raigambre peninsulares, pusieron en juego su dominio y su gracia para animar los prototipos que trazaban los autores del nuevo ámbito. Y durante una larga etapa (hasta que los Podestá conformaran con su experiencia los actores nativos que requería nuestro teatro), las piezas más populares de los zarzuelistas criollos fueron animadas por elencos españoles. Baste recordar La fiesta de don Marcos o Los políticos, de Trejo, estrenadas por Rogelio Juárez; Gabino el mayoral, escrita especialmente por Enrique García Velloso para lucimiento de la tiple hispana Irene Alba, que tuvo a su cargo la corporización del compadrito mayoral; Justicia criolla, la tan singular obrita de Ezequiel Soria, y el propio Florencia Sánchez, quien se dispone a estrenar, diríamos oficialmente, su primera obra, La gente honesta, finalmente prohibida, por la compañía de zarzuelas de Enrique Gil, y logra llegar a escena con Canillita, presentada por otro elenco zarzuelero. La tiple hispana Julia Iníguez animó al pillete vendedor de diarios que daba

nombre a la obra. Las piezas más destacadas de esa etapa son retomadas luego y hasta readaptadas por los Podestá (Gabino el mayoral, Canillita) con un éxito pleno, lográndose un trazado de personajes y un reflejo del medio mucho más ajustado, a pesar de la capacidad y del esfuerzo con que estas obras habían sido llevadas anteriormente a escena por los conjuntos hispanos.

En la afirmación del sainete porteño (porteño porque de manera muy ocasional aparece un sainete campesino), pueden advertirse dos líneas principales y una intermedia, que lo expresan y califican con todos los riesgos que, como ya se ha dicho tantas veces, suponen los esquemas. Se observa la línea de influencia zarzuelera hispana, aunque otros sean ya los personajes y distinto el ambiente (como Fumadas, de Enrique Buttaró, Entre bueyes no hay cornadas, de José González Castillo, Mientraiga, de Roberto J. Payró) y se destaca la línea caracterizada por su sentido dramático que llega a particularizar el género entre nosotros (los sainetes de Florencia Sánchez, sin ir más lejos) y conduce a la tragicomedia que compone el "grotesco criollo" (Stéfano, de Armando Discépolo). La línea intermedia encuentra su expresión más cabal en las piezas de Alberto Vacarezza, en las cuales la peripecia zarzuelera y el sentido dramático, temperado este último, se alternan o confunden en el constante romanceo, más que en el reflejo fiel o la substanciación de personajes del arrabal (Tu cuna fue un conventillo, Juancito de la Ribera). En Los disfrazados, de Carlos Mauricio Pacheco, confluyen, en un mismo texto de muy alta representación dentro del género, los prototipos de la segunda línea mayor apuntada: Don Andrés (ser dramático) y don Pietro (firme personalidad grotesca).

El éxito de la representación del mimodrama Juan Moreira, basado en el folletín de Eduardo Gutiérrez, por el circo de los Podestá, señala casi inequívocamente, en 1886, la fundación de un teatro nacional que habría luego de prolongarse y diversificarse ampliamente.



Escena de la representación de Juan Moreira por los Podestá

JARDIN FLORIDA
CIRCO PODESTÁ-SCOTTI
Gran Compaña Escenica, Acrobatica y Musical de
DRAMAS CRIOLLOS

PODESTÁ ★ SCOTTI

EL VIERNES 18 de MARZO de 1892
EXTRAORDINARIA FUNCION
DIVIDIDA EN DOS PARTES

PRIMERA PARTE
Atendidos - Todos los artistas en sus
diversos trabajos.
Los ejercicios muy aplaudidos.
Los mas maravillosos.
Los mas selectos.

SEGUNDA PARTE
El drama nacional
en 2 actos y 11 cuadros

JUAN MOREIRA
EL
PERICUN NACIONAL
el popular popular
GABINO EZEIZA
COCOLICHE - No Busto & c.

A PEDIDO-Los niños de la compaña ejecuta-
rán una vez mas los aplaudidos cuadros 1° y 2°
del drama JUAN MOREIRA. Es una monada -
Los niños, el mayor de 9 años, son siempre muy
aplaudidos.

ENCUENTRO TOMAS LAS NIÑAS
que van a la escuela. Los niños de la compaña ejecuta-
rán una vez mas los aplaudidos cuadros 1° y 2°
del drama JUAN MOREIRA. Es una monada -
Los niños, el mayor de 9 años, son siempre muy
aplaudidos.

PRECIOS LOS DE COSTUMERE
A las 8 y 10 de la noche

Aviso de la presentación del
Juan Moreira por los Podestá

blancos se unieron a los federales en el ataque, y los colorados a los unitarios para defender la plaza. El repetido encontronazo ha seguido desde entonces y explica, juntamente con razones de diverso carácter, los altibajos producidos en el desenvolvimiento político-social de la nación hermana. Luego de cumplir los estudios primarios y dejar incompletos los secundarios en su patria, Florencio fue empleado gubernativo y periodista. En esta última actividad comienza a mostrar su garra y agudeza hasta costarle el puesto público. Integra un cuadro escénico de aficionados, cruza el Plata en varias ocasiones hasta que, por su condición de "blanco", participa en su país en la revolución que, en 1897, se levanta contra el presidente Juan Idiarte Borda. En otra de sus *Cartas de un flojo* esboza una reseña histórica con la acritud que le da la propia experiencia: "Allá por el año 1895, considerando nosotros los blancos: 1º, que hacía 33 años que no gobernábamos; y 2º, que Idiarte Borda lo hacía muy mal, decidimos adoptar el recurso extremo de las armas para reconquistar el Estado y labrar la felicidad de la patria". Añade más adelante: "Deshecha la montonera de Saravia, organizamos las nuestras y poco después pisábamos las cuchillas de la patria - ¡Viva la patria! ¡Abajo los salvajes! ¡Abajo los ladrones! - y nos entregábamos a matar gente, a carnear vacas y destruir haciendas, alambrados, puentes, telégrafos y vías férreas, en nombre de nuestros hollados derechos, con tan patriótico ardor que en ocho meses de correrías no dejamos herejía en perspectiva ni por proyectar". Constrnado por el clima que lo rodea a raíz del levantamiento de 1897, y luego de participar en un par de batallas, o tal vez por eso mismo, deserta y pasa al Brasil. Una vez concertada la paz retorna a Montevideo, donde toma contacto con el Centro Internacional de Estudios Sociales, cuyo lema li-





Teatro Onrubia o nuevo Teatro de la Victoria



Ezequiel Soria



Primitiva fachada del Teatro Apolo, en Corrientes 1380

bertario era "El individuo libre en la comunidad libre". Allí dicta conferencias con ardoroso fervor anárquico e interviene en el cuadro teatral de la institución. A ese tiempo pertenece un *scherzo* incisivo que titula *Puertas adentro*, pero importa sobre todo señalar que para intervenir en el concurso de obras teatrales que organiza el Centro escribe *Ladrones*, y obtiene el primer premio. Sigue su labor periodística. Se traslada a Rosario y se hace cargo de la Secretaría de Redacción de *La República*, diario que dirigía Lisandro De la Torre, quien en una carta confía su impresión personal sobre el Sánchez de esa época: "Era un bohemio incapaz de someterse a ninguna disciplina de trabajo, pero desarmaba siempre la severidad del director con un suelto feliz".

En el año 1900 se instala en Buenos Aires, donde sigue cumpliendo su quehacer periodístico y colaborando en la revista *Alborada* de Montevideo. Al año siguiente retorna a Rosario y reingresa en *La República*, participando a la vez, de manera intensa, en el movimiento sindical. El diario se convierte en una tribuna de protesta obrera, y en 1902, al adherir a una huelga de gráficos que se produce por entonces, el nuevo dueño del diario, Emilio O. Schiffner, lo despidió. Intenta entonces estrenar *La gente honesta*, sainete de costumbres rosarinas, en el cual se burla del nombrado Schiffner, quien logra con su influencia que el espectáculo sea prohibido. Sin embargo, Sánchez funda con otros camaradas *La Epoca*, y, en edición extraordinaria, publica la obra. El 2 de octubre de ese mismo año y siempre en Rosario, una compañía española de zarzuelas estrena *Canillita*, nueva versión de la primitiva *Ladrones* laureada por el jurado del Centro Internacional. Pero habría que esperar aún casi un año para que Florencio Sánchez hiciera su entrada triunfal por la puerta grande de nuestra es-



Antiguo Teatro de la Comedia.
Fue demolido en 1937



Jerónimo Podestá

Funcion todos las noches, dias festivos dos grandes funciones tarde y noche

Plata con entrada UN PESO

TEATRO APOLO
CASA CONCERTO DIGITA TROCAT
Compañía Lírico-Dramática NACIONAL
Podestá Hermanos

HOY LUNES 16 DE JUNIO DE 1902 HOY

Orden del espectáculo

1. - El gaucho avieso en un acto arreglado del texto, por el apia, del autor Sr. D. Adolfo P. Escandalo.

EL AUTOR

ESTRENO

El drama en tres actos y en verso, original del autor, escrito y adaptado sobre el texto de Martin Escandalo, y que trata por el Sr. D. Adolfo P. Escandalo.

LA PIEDRA
DE
ESCANDALO

El drama en tres actos y en verso, original del autor, escrito y adaptado sobre el texto de Martin Escandalo, y que trata por el Sr. D. Adolfo P. Escandalo.

PLATEA CON ENTRADA \$1.00

Funcion todos las noches

Dias festivos dos grandes funciones tarde y noche

Concierto de los señores del teatro

El teatro y el teatro (POD. MARIA) con el teatro, se trata de la historia de la vida de los señores del teatro.

Fondo de Pedro de los señores del teatro

Aviso de la representación de La
piedra del escándalo, de Coronado

José y Pablo Podestá

José Podestá (1858-1937) no es el mayor, pero hace penetrar en su casa el virus del circo e inyecta a sus hermanos el influjo de la carpa y la atracción de la vida errante. En la familia, que se va ampliando por casamientos y descendencia, se forman los distintos elementos que la "troupe" necesita. Recorren las ciudades y localidades de Argentina y Uruguay, ofreciendo espectáculos en los cuales sobresalen las intervenciones de José, como consumado trapecista, y como Pepino el 88, payaso criollo, decididor, pícaro y chispeante. En 1884, mientras los Podestá se encuentran actuando en el circo Humberto I, llega la invitación de los Hermanos Carlo para animar Juan Moreira en pantomima. Con la versión hablada de Juan Moreira comienza un ciclo que Florencio Sánchez condenaría con fastidio: "No quedó gaucho avieso y asesino y ladrón, que no fuera glorificado en nuestra arena nacional". A pesar de la medianía de los textos, este ciclo permitió la capacitación de los Podestá para alcanzar ese primer hito importante de su actividad escénica que fue Calandria, de Martiniano Leguizamón. En 1901, Jerónimo se separa de su hermano. Se quiebra así el hasta entonces compacto grupo familiar. Un año después José y sus huestes se instalan en el Apolo y en 1903 es Jerónimo, quien, con su gente, inicia una etapa memorable en el Teatro de la Comedia, donde habrán de llegar a las carteleras, además de otros autores altamente representativos, los tres que están al tope de la época por la continuidad y significación de su dramática: Florencio Sánchez, Gregorio de Laferrère y Roberto J. Payró. Los Podestá siguen creciendo y aumentando su influencia en la formación de intérpretes nacionales. Sin salirnos del cerco cabría nombrar a

María (la “rubia cantora” de Juan Moreira), uruguaya, y Blanca, argentina, ambas hijas de Jerónimo. Pero de todo ese grupo familiar que en el momento oportuno es capaz de dar, con total limpieza y poniendo en evidencia su capacidad, el salto definitivo del picadero al escenario, es necesario subrayar la importancia substancial de tres de sus componentes: José, Jerónimo y Cecilio Pablo.

El primer nombre de Pablo Podestá era Cecilio, pero todos lo llamaban Pablo, y así quedó inscripto para siempre en la historia viva de nuestro teatro. Era el menor de los grandes hermanos Podestá pues había nacido el 22 de noviembre de 1875. Poseía un físico privilegiado (por las pruebas de gimnasia practicadas desde niño) y realizaba riesgosas piruetas sobre el trapezio con la mayor soltura, hasta que se convirtió en actor, en el gran actor de toda una época, a pesar de las contradicciones que se advierten en su carrera. Había tenido a su cargo otras interpretaciones, pero puede decirse que echa de verdad a andar sobre un escenario cuando interpreta el Manuel de La piedra de escándalo, de Martín Coronado. Luego animará una galería de tipos, prototipos y personajes de la más variada dimensión (Pucho de Fumadas, de Buttaró; Lisandro de Los muertos, de Sánchez; Marcelo de El arlequín, de Otto Miguel Cione, y tantos más); pero todo su arte se concentra y culmina al dar vida al viejo Zoilo de Barranca abajo, de Sánchez. Cabe señalar que por ese tiempo Pablo Podestá contaba apenas treinta años. Lamentablemente, quien tanto se había preocupado, en su formación escénica naturalista, por las exactas reacciones de los enfermos mentales (hasta concurrir al Sanatorio de su amigo, el doctor Gonzalo Bosch, para observar de cerca ciertos casos típicos), él también padeció un grave desequilibrio mental que lo mantuvo muerto en vida durante cuatro largos años. Hasta que falleció el 26 de abril de 1923. Tenía 47 años.



Florencio Sánchez (estatua de Riganelli, en Chiclana y Deán Funes, Buenos Aires)

cena. Las relaciones con la familia de su novia —Catalina Raventos, Catita, entrerriana nacida en 1872— se habían vuelto tensas a raíz de que no se lograba la concreción de la boda. Sánchez había prometido a Catita que se casaría con ella tan pronto como fuese célebre. Y la humorada afirma, una vez más, la seguridad íntima que, insistimos, su imagen exterior no transmitía.

M'hijo el doctor: Florencio Sánchez era amigo de Joaquín de Vedia (1877-1936), crítico teatral del diario *Tri-buna* y a él le llevó los originales de *M'hijo el doctor*, la obra que acababa de escribir. De Vedia se entusiasmó con ella y fue a verlo a Ezequiel Soria, quien en esos momentos ejercía la dirección del elenco de Jerónimo Podestá que actuaba en el Teatro de la Comedia. Le confió alborozado: “Creo que tengo en mi poder la mejor pieza dramática escrita hasta hoy en Buenos Aires”. Soria leyó la obra y la puso inmediatamente en ensayo. Estrenada el 13 de agosto de 1903, *M'hijo el doctor* constituyó el suceso teatral de aquellos días y decidió en Sánchez su carrera de autor dramático. En la pieza dramatizaba, con una actitud revolucionaria que a muchos sobresaltó, dos conceptos morales que, a juicio del autor, se hallaban en pugna. Uno, viejo y convencional, que por esa causa sucumbía; otro, nuevo y leal al hombre y a la naturaleza, que por eso triunfaba. El tema y su desarrollo provocaron vivas polémicas que popularizaron aún más el nombre de Sánchez. Y como ya era “célebre” y lo había prometido, el 25 de setiembre de ese mismo año, 1903, se casó con Catita. José Ingenieros y Joaquín de Vedia fueron sus padrinos.

“La gringa”: Al año siguiente, mientras Gregorio de Laferrère hacía su presentación exitosa como comediógrafo con *Jettatorel*, y Roberto Payró reaparecía con *Sobre las ruinas*, Florencio Sánchez (quien con los



Joaquín de Vedia



Catalina Raventos, mujer de
Florencio Sánchez

**Compañía Nacional
de Aficionados**

Director Artístico:
RAFAEL J. de ROSA

VIERNES 11 de Setiembre de 1908
Gran función de Noda
a beneficio de la Comisión Vecinal
de Flores del

**Centenario de la
Revolución de Mayo**
en el Palacio de la Alegría

PROGRAMA

1.º La primera función en color y en pista del cele-
brado actor Sr. Florencio Sánchez, titulado:

M'hijo el Doctor

REPARTO

Srta. Mariana	Srta. Emma Bugh-Ba
Srta. J. A. Martínez	Srta. Emma
Srta. J. A. Martínez	Srta. Emma
Srta. J. A. Martínez	Srta. Emma
Srta. J. A. Martínez	Srta. Emma
Srta. J. A. Martínez	Srta. Emma
Srta. J. A. Martínez	Srta. Emma
Srta. J. A. Martínez	Srta. Emma
Srta. J. A. Martínez	Srta. Emma
Srta. J. A. Martínez	Srta. Emma

Precios de las localidades

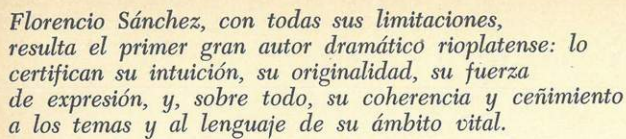
Paseo: avanti o con sin entradas	\$ 15
"bajo y balcón"	10
tercera	7

Aviso de la representación de
M'hijo el doctor por la compañía
de Rafael de Rosa (1908)

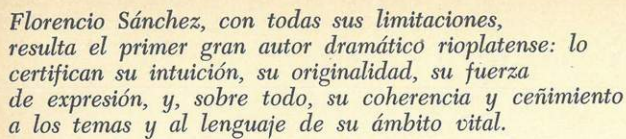
Testamento de Florencio Sánchez

"Si yo muero, cosa difícil, dado mi amor a la vida, muero porque he resuelto morir. La única dificultad que no he sabido vencer en mi vida, ha sido la de vivir. Por lo demás, si algo puede la voluntad de quien no ha podido tenerla, dispongo: primero, que no haya entierro; segundo, que no haya luto; tercero, que mi cadáver sea llevado sin ruido y con olor a la Asistencia Pública, y de allí a la Morgue. Sería para mí un honor único que un estudiante de medicina fundara su saber provechoso para la humanidad en la disección de cualquiera de mis músculos".

Florencio Sánchez, con todas sus limitaciones, resulta el primer gran autor dramático rioplatense: lo certifican su intuición, su originalidad, su fuerza de expresión, y, sobre todo, su coherencia y ceñimiento a los temas y al lenguaje de su ámbito vital.



Florencio Sánchez, con todas sus limitaciones, resulta el primer gran autor dramático rioplatense: lo certifican su intuición, su originalidad, su fuerza de expresión, y, sobre todo, su coherencia y ceñimiento a los temas y al lenguaje de su ámbito vital.



Florencio Sánchez, con todas sus limitaciones, resulta el primer gran autor dramático rioplatense: lo certifican su intuición, su originalidad, su fuerza de expresión, y, sobre todo, su coherencia y ceñimiento a los temas y al lenguaje de su ámbito vital.

Florencio Sánchez, con todas sus limitaciones, resulta el primer gran autor dramático rioplatense: lo certifican su intuición, su originalidad, su fuerza de expresión, y, sobre todo, su coherencia y ceñimiento a los temas y al lenguaje de su ámbito vital.

Florencio Sánchez, con todas sus limitaciones, resulta el primer gran autor dramático rioplatense: lo certifican su intuición, su originalidad, su fuerza de expresión, y, sobre todo, su coherencia y ceñimiento a los temas y al lenguaje de su ámbito vital.

nombrados compone el terceto de autores más importante de la primera década del siglo) repone *Canillita* con tal suceso que, desde entonces, los vendedores de diarios son conocidos con tal nombre. Y estrena tres obras nuevas: *Cédulas de San Juan*; *La pobre gente*, comedia en dos actos, y *La gringa*. En esta última es la primera y única vez en su dramática que Sánchez expresa, de la manera más resuelta, su honda esperanza en el porvenir a través de la pareja humana. Capta con exactitud la transformación que estaba operándose en nuestros campos para dar cabida, juntamente con el hombre criollo de a caballo, al labrador gringo. Don Nicola, el colono práctico, que necesita sembrar y no comprende que un ombú que no sirve "ni pa leña", pueda interferir sentimentalmente en la reestructuración de su chacra, se contraponen a Don Cantalicio, quien con todo su pasado gaucho a cuestas ha hecho del "árbol" un añejo y sagrado altar de leyendas. Antes de la caída del telón final, el autor lanza su idea en una síntesis lograda por su trascendencia social y su calidad dramática. Victoria, la hija del colono gringo, ha mezclado su sangre con la de Próspero, el hijo del gaucho que ya sabe manejar máquinas agrícolas, y el autor hace que uno de los personajes exclame alborozado al verlos unidos: "¡Mire! qué linda pareja! Hija de gringos puros... hijo de criollos puros. De ahí va a salir la raza fuerte del porvenir".

Año excepcional: 1905 fue un año memorable para nuestro teatro. Payró estrena *Marco Severi*, que contiene una aguda crítica social; Laferrère ofrece *Locos de verano*, comedia colorida, chispeante y desbordante de humor; Sánchez, por su parte, presenta un sainete pintoresco, *Mano Santa*, y tres obras principalísimas de su dramática. Estas son: *En familia*, reflejo amargo de la descomposición de un hogar típico de la

clase media; *Los muertos*, donde el personaje central, Lisandro, en consiente autocrítica que lo destruye, sostiene que todo hombre sin carácter es un muerto que camina (él se sabe sin carácter aunque, finalmente, no pueda soportar más el oprobio y reaccione con la violencia de una brava fiera malherida), y *Barranca abajo*, la creación más sobresaliente del teatro de Sánchez y de toda la dramática rioplatense. Sánchez, severo antgauchista, se apiada aquí del viejo Zoilo porque penetra en su tragedia y cala hondo en su amargura. Su tragedia, al ser burlado y robado por la prepotencia del medio, y su amargura porque, de pronto, al morir Robusta, la joven hija enferma y maltratada por todos los suyos con cruel saña, queda su alma en permanente agonía y llega a la conclusión de que ya no vale la pena seguir viviendo. Por eso decide ahorcarse. No por los otros, sino por él. La desazón en carne viva y su tremendo cansancio son los que deciden. *Barranca abajo* es una tragedia clásica por la certera pintura de sus personajes y el perfecto equilibrio de sus proporciones. El drama campesino con intencionada crítica social confunde sus líneas con un lacerante concepto de la honra, de profunda raíz calderoniana. Don Zoilo es uno de los personajes mejor ahondados y expresados —en contenido y forma— de la literatura dramática rioplatense de todos los tiempos.

El sueño del viaje a Europa: En 1906 y ya en pleno apogeo de su fama, Sánchez estrena una serie de producciones de importancia despareja. Con *El conventillo*, zarzuela en un acto, y *El desalojo*, sainete de igual extensión, realiza variaciones dentro de una misma temática de la pobreza; pero, con el deseo de disponer de obras que escapen al cerco de lo regional, aspecto que tipifica su mejor teatro, y pensando en producciones con una caracterología y

Cronología de estrenos de las obras de Florencio Sánchez

1902 — Estreno, en Rosario, de *Canillita*, nueva versión de *Ladrones*, obra que Sánchez había escrito en 1897 y que ese año obtuvo el primer premio en el concurso dramático organizado por el Centro Internacional de Estudios Sociales de Montevideo.

1903 — La compañía de Jerónimo Podestá estrena, en el Teatro de la Comedia de Buenos Aires, *M'hijo el doctor*.

1904 — Estreno, en el Teatro de la Comedia, de *Cédula de San Juan*, y en el Teatro San Martín,

de *La pobre gente* y *La gringa*.

1905 — Estreno, en el Apolo, de *Barranca abajo*, *Mano Santa*, *En familia* y *Los muertos*.

1906 — Estreno, en el Apolo, de *El desalojo*; en el Marconi, de *El conventillo*, y en el Argentino, de *El pasado*.

1907 — Estreno, en el Apolo, de *Los curdas*; en el Argentino, de *La Tigra* y *El cacique Pichulero*; de *Nuestros hijos* y *Moneda falsa*, en el Nacional; y simultáneamente en Montevideo y Buenos Aires, se presenta *Los derechos de la salud*.

1908 — Estreno, en el Argentino, de *Marta Gruni*.

1909 — Estreno simultáneo, en Montevideo y Buenos Aires, de *Un buen negocio*.

Florencio Sánchez y los poetas

¡Siempre el mismo!... Ingrato...

¿Te parece poco
que jamás volvamos a
encontrar tus huellas?
Si, nunca hallaremos romero
más loco...

¡Qué cosas las tuyas!
¡Irte a las estrellas!

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

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

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

formulación más universales que pudieran ser llevadas en su ansiado viaje a Europa, escribe *El pasado*, *Nuestros hijos* y *Los derechos de la salud*, aunque en estas tres últimas obras no deja de aflorar, en ciertas escenas, la garra dramática de Sánchez, aparece, lo que es raro en él, un lenguaje que suena a falso por lo retórico.

Mientras sigue ilusionado con ese viaje a Europa a que lo habían incitado ilustres figuras teatrales del otro lado del océano, como Antoine, Ermete Zacconi y Giovanni Grasso, ofrece seis piezas breves: *Los curdas*, *La tigre*, *El cacique Lichuleo*, *Un buen negocio*, *Marta Gruni* y *Moneda falsa*. De todas ellas es necesario destacar la nombrada en último término, escrita especialmente para el concurso organizado por el Conservatorio Lavardén con título obligado, en el Teatro Apolo, pues se trata de un sainete perfectamente estructurado y en el cual los personajes principales actúan con una hondura psicológica rara en el género.

El viaje a la celebridad: Florencio Sánchez consigue por fin el ansiado pasaje para viajar a Europa, y el 25 de setiembre de 1909 se embarca en el Príncipe di Udine como "comisionado oficial" del presidente uruguayo, doctor Claudio Williman, "para informar sobre la concurrencia de la República [Oriental del Uruguay] a la Exposición Artística de Roma". Quiere llevar a su esposa, pero un amigo médico le recomienda que no lo haga: "Mal no estás, pero bien tampoco. Es mejor que no la lles". En cartas enviadas desde el barco denuncia su angustiada soledad. "Una o dos mil olas hacen bien al espíritu, pero horas y horas de oleaje lo estrujan, lo soban, lo deforman; matan la impresión del primer instante y dejan el sedimento desagradable de una grata sensación malograda". Llega a la ansiada Europa y comprueba que su mal va empeo-

rando. Desde Génova escribe como desangrándose, pues al ser revisado se le diagnostica una bronquitis con serias proyecciones sobre el pulmón izquierdo: "Este viaje a la celebridad, que me puede resultar un viaje a la tuberculosis". Deambula por distintas ciudades hasta que en viaje a Suiza, por prescripción médica, no puede más con su cuerpo, cada vez más castigado, y debe descender en Milán e internarse en el hospital Fate Bene Fratelli de dicha ciudad y, a pesar de los cuidados que allí se le prestan, fallece en la madrugada del 7 de noviembre de 1910. Apenas tenía 35 años y ya era "célebre", tal como se lo había prometido a su querida Catita. En el Río de la Plata, pero no en esa Europa en donde sintiera tan amarga desilusión cuando el admirado Zacconi, que lo alentara al visitar Buenos Aires, le hiciese comunicar que no tenía la menor idea de que lo hubiera conocido. Con Grasso logró entenderse mejor y llegó a convenir el estreno de *Los muertos* (*I morti*), pero tampoco pudo ver cumplido su propósito.

Importancia de su obra: Florencio Sánchez era un dramaturgo nato que había logrado articular de manera perfecta, sobre todo en sus obras principales, su posición ideológica disconformista, y por ello revolucionaria, con su seguro instinto teatral. Demostró serias limitaciones cuando, pensando en resonancias europeas, quiso realizar un teatro que escapaba a su propio ámbito y cuyas formulaciones intelectuales no dominaba. Si en verdad fue un intuitivo, tuvo la oportunidad de capacitarse y estar al día en lo que a la dramática se refiere, con la frecuentación de los espectáculos que ofrecían, en nuestros escenarios y los del Uruguay, las principales compañías extranjeras. Su bagaje rebelde, animado y profundizado por la militancia activa y las ideas de Bakunin, Kropotkin y

Malatesta, entre otros ideólogos anarquistas que imperaban por entonces en los grupos de vanguardia social de ambos márgenes del Plata, y el teatro realista y naturalista, cuyo clima escénico lo ofrecían las obras de Zola, Ibsen, Becque, Giacosa y Bracco, pueden ubicarnos con toda certeza en el ámbito creador de Sánchez. Se han llegado a cuestionar algunas de sus obras, por considerárselas simples traslados de otras de celebrados autores extranjeros. Ya hemos nombrado a algunos y podríamos añadir a D'Annunzio, a Sudermann, a Rovetta. Tal vez hayan existido influencias, pero bien pudieron ser incitaciones ante un medio social en el que, desde una posición dada, se abordan temas semejantes de manera que podría parecer análoga. Aun teniendo en cuenta todos los antecedentes, el teatro de Florencio Sánchez nos resulta auténtico, original, ceñido a sus ideas y propio, por la total coherencia, pues en él se reflejan, perfectamente fusionados, su recio temperamento dramático y el clima vivo de su época.

Florencio Sánchez fue el primer gran autor del teatro rioplatense y, en su tiempo, el dramaturgo más importante de toda América. Lo evidencian la fuerza de toda su obra, y, muy particularmente, esos pilares de su teatro que son: *Barranca abajo*, *En familia*, *La gringa* y *Los muertos*.

Hubo que esperar, para que se lo superara —en otra medida, pues respondía a una distinta escala de valores—, a ese coloso de la escena moderna universal que apareció en el norte de nuestro continente y que se llamara Eugenio O'Neill. Es posible afirmar que, hasta ese momento, Florencio Sánchez había sido el dramaturgo más importante de toda la dramática americana, tanto por la trascendencia del contenido humano inserto en su obra como por la autenticidad de su talento.



Florencio Sánchez

Bibliografía Básica

Benítez, Rubén A., *Una histórica función de circo*, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, 1956.

Berenguer Carisomo, Arturo, *Las ideas estéticas en el teatro argentino*, Comisión Nacional de Cultura, Instituto Nacional de Estudios de Teatro, Buenos Aires, 1947.

Blanco Amores, Angela, *Pablo Podestá*, en Boletín de Estudios de Teatro (del Instituto Nacional de Estudios de Teatro) nos. 20-21 (marzo-junio, 1948), 24-25 (enero-junio, 1949), 26 (julio-setiembre, 1949) y 27 (octubre-diciembre, 1949).

Blanco Amores de Pagella, Angela, *Nuevos temas en el teatro argentino*, Ed. Huemul, Buenos Aires, 1965.

Bosch, Mariano G., *Historia del teatro en Buenos Aires*, Establecimiento Tipográfico El Comercio, Buenos Aires, 1910.

Id., *Historia de los orígenes del teatro nacional argentino y la época de Pablo Podestá*, Ediciones Talleres Gráficos L. J. Rosso, Buenos Aires, 1929.

Id., *Manuel de Lavardén*, Edición de la Sociedad General de Autores de la Argentina, Buenos Aires, 1944.

Carella, Tulio, En *El sainete criollo*, Hachette, "El pasado argentino", Buenos Aires, 1957.

Castagnino, Raúl H., *El teatro en Buenos Aires durante la época de Rosas*, Comisión Nacional de Cultura, Instituto Nacional de Estudios de Teatro, Buenos Aires, 1945.

Delito y Piñuela, José, *Origen y apogeo*

del género chico. Revista de Occidente, Madrid, 1949.

Echagüe, Juan Pablo (Jean Paul), *Teatro Argentino*. Editorial América, Madrid, 1922.

Id., *Una época del teatro argentino*. Ed. América Unida, Buenos Aires, 1926.

Gallo, Blas Raúl, *Historia del Sainete Nacional*. Editorial Quetzal, Buenos Aires, 1959.

García Velloso, Enrique, *Memorias de un hombre de teatro*. Edit. Guillermo Kraft, Buenos Aires, 1942.

Ghiano, Juan Carlos, *Constantes de la literatura argentina*. Edit. Raigal, Buenos Aires, 1953.

En *El teatro gauchesco primitivo*. Losange, Buenos Aires, 1957.

Morales, Ernesto, *Historia del teatro argentino*. Lautaro, Buenos Aires, 1944.

Muñoz, Matilde, *Historia de la zarzuela y el género chico*. Edit. Tesoro, Madrid, 1946.

Ordaz, Luis, *El teatro en el Río de la Plata*, (2ª edic., Leviatán). Buenos Aires, 1957.

Id., *Siete sainetes porteños*. Losange, Buenos Aires, 1958.

Id., *El drama rural*. Hachette, "El pasado argentino", Buenos Aires, 1959.

Id., En *Breve historia del teatro argentino*. EUDEBA, tomos I, II, III y IV, Buenos Aires, 1962-1963.

Pepe, Luz, *La crítica teatral argentina (1880-1962)*. Fondo Nacional de las Artes, Buenos Aires, 1966.

Podestá, José J., *Medio siglo de farándula. Memorias*. Edición Talleres (2ª de la Imprenta Argentina de Córdoba, Río de la Plata, 1930).

Rela, Walter, En *Breve historia del teatro uruguayo*. EUDEBA, Buenos Aires, 1966.

Rojas, Nerio, *El verdadero Juan Moreira*. En Boletín de Estudios de Teatro (del Instituto Nacional de Estudios de Teatro), Nº 2 (junio, 1943).

Rojas, Ricardo, *Historia de la literatura argentina*. Edit. Losada, 8 volúmenes, Buenos Aires, 1948-9.

Romero, José Luis, *Breve historia de la Argentina*. EUDEBA, Buenos Aires, 1965.

Sainz Robles, Federico Carlos, En *Teatro Español*. M. Aguilar, Editor, tomo VII, Madrid, 1943.

Trenti Rocamora, J. Luis, *El teatro en la América Colonial*. Huarpes, Buenos Aires, 1947.

Urien, Carlos y Colombo, Ezio, *La República Argentina en 1910*. Maucci Hermanos, Buenos Aires, 1910.

Wedovoy, Enrique, En *Nuevos aspectos del comercio en el Río de la Plata*, de Manuel de Lavardén. Edit. Raigal, Buenos Aires, 1955.

SOBRE FLORENCIO SANCHEZ

Corti, Dora, *Florencio Sánchez*. Instituto de Literatura Argentina de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, Sección Crítica, tomo nº 9, Buenos Aires, 1937.

Cruz, Jorge, *Genio y figura de Florencio Sánchez*. EUDEBA, Buenos Aires, 1966.

Cúneo, Dardo, En *Teatro Completo de Florencio Sánchez*. Edit. Claridad, Buenos Aires, 1941.

García Esteban, Fernando, *Vida de Florencio Sánchez*. Ediciones Ercilla, Santiago de Chile, 1939.

Giusti, Roberto F., *Florencio Sánchez. Su vida y su obra*. Edit. Justicia, Buenos Aires, 1920.

González Pacheco, Rodolfo, *Un proletario: Florencio Sánchez*. Edit. Teatro del Pueblo, Buenos Aires, 1935.

Imbert, Julio, *Florencio Sánchez. Vida y creación*. Edit. Schapire, Buenos Aires, 1954.

Lafforgue, Jorge, *Florencio Sánchez*. Centro Editor de América Latina, Buenos Aires, 1967.

Rela, Walter, *Florencio Sánchez. Guía Bibliográfica*. Edit. Ulises, Montevideo, 1967.

Id., *Teatro de Florencio Sánchez*. Biblioteca Artigas, volúmenes números 121 y 122, Colección Clásicos Uruguayos, Montevideo, 1967.



Puente Nuevo - aguafuerte de Benito Quinquela Martín (Museo Municipal "Eduardo Sívori").

Este fascículo, con el libro que comprende **BARRANCA ABAJO**
y **EN FAMILIA**, de Florencio Sánchez, constituye la entrega N° 31
de **CAPITULO** - Precio del fascículo más el libro \$ 150.-

\$ 100.-

Todas las semanas

CAPITULO

le ofrece la más moderna e ilustrada
HISTORIA DE LA LITERATURA
ARGENTINA

y una obra completa y representativa de la
BIBLIOTECA ARGENTINA
FUNDAMENTAL

Estas son algunas de las obras importantes que publica **CAPITULO**.

Martín Fierro - J. Hernández
La gallina degollada y otros cuentos - H. Quiroga
El perseguidor y otros cuentos - J. Cortázar
El matadero y La cautiva - Echeverría
Amalia - Marmol
Facundo - Sarmiento
Santos Vega - Ascasubi
Una excursión a los indios ranqueles - Mansilla
La gran aldea - Lucio V. López
Juvenilia - M. Cané
Sin rumbo - Cambaceres

Poesía y prosa - Almafuerte
Antología de la poesía modernista
Antología de la prosa modernista
La gloria de Don Ramiro - Enrique Larreta
Los gauchos judíos - Alberto Gerchunoff
Raucho - Ricardo Güiraldes
Florida y la vanguardia
Boedo y el tema social
Un guapo del 900 - Samuel Eichelbaum
Sala de espera - Eduardo Mallea
Informe sobre ciegos - Ernesto Sábato

CAPITULO

todo el país
a través de toda
su literatura