

CAPITULO

C
CENTRO
EDITOR
DE AMERICA
LATINA

la historia de la literatura argentina

43



**Madurez del teatro:
Samuel Eichelbaum**

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahra.com.ar

CAPITULO

la historia de la literatura argentina

43. Madurez del teatro:

Samuel Eichelbaum

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° 44:

EL ENSAYO MODERNO: MARTINEZ ESTRADA

- EL ENSAYO ENTRE 1880 Y 1925
- LA GENERACION DE 1910
- EL HOMBRE QUE ESTA SOLO Y ESPERA
- MARTINEZ ESTRADA: VIDA Y OBRA
- LA VIDA COTIDIANA DE MARTINEZ ESTRADA
- EL ENSAYO DE INDAGACION NACIONAL

y junto con el fascículo, el libro **LA CABEZA DE GOLIAT**, de Ezequiel Martínez Estrada

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.

Oportunamente se suministrarán portadillas con títulos de tomos y capítulos para que los fascículos puedan encuadrarse. La Dirección se reserva el derecho de sustituir cualquiera de los títulos anunciados.



SAMUEL EICHELBAUM

La madurez del teatro: Defilippis Novoa - Discépolo - Eichelbaum

En el panorama del teatro argentino que va desde los orígenes hasta la muerte de Florencio Sánchez, y más allá hasta el último estreno de Gregorio de Laferrère y su inmediata desaparición, el lector ha visto cerrarse la curva de la llamada "época de oro" de la escena nativa, que estuvo encabezada por los dos autores nombrados y Roberto J. Payró, tercero que en realidad estuvo acompañado por otros autores, pero con el cual es posible sustanciar la etapa que configura la afirmación definitiva de nuestra dramática. El ciclo que ahora se inicia parte idealmente de 1910 y, luego de advertibles altibajos en su desarrollo, se cierra de manera ideal, también, en 1930. Las fechas no son estancos elegidos caprichosamente, sino topes justificados tanto por el quehacer dramático como por otros hechos significativos. 1910 es el año del Centenario Patrio; del fallecimiento en un lejano hospital de Milán, de Florencio Sánchez, el primer gran dramaturgo que tuvo el Río de la Plata; de la fundación de la primitiva Sociedad de Autores, y de la promulgación de la Ley de Propiedad Literaria. 1930 es una fecha crucial en la historia argentina, tanto en el aspecto político, que se altera con la revolución militar cuyas consecuencias llegan hasta nuestros días, como en lo que al teatro se refiere. Sintetiza así Gustavo Gabriel Levene este período histórico: "Terminó el desorden de Yrigoyen y comenzó el orden de Uruburu: ley marcial, estado de sitio, prohibición de huelgas obreras e intervención militar en los sindicatos, deportación de dirigentes proletarios, prohibición de huelgas estudiantiles y exclusión de los profesores y alumnos universitarios disconformes". Año de quiebra de estructuras constitucionales, para frenar en lo posible la llegada al gobierno del conglomerado mayoritario compuesto por la clase media y las capas más populares, que podían sentirse representadas por Hi-

pólito Yrigoyen, es también, y es preciso subrayarlo, el de la puesta en marcha de la escena libre con la fundación del Teatro del Pueblo y, en sus postrimerías, el de la muerte de Francisco Defilippis Novoa.

Después de Sánchez. — Cuando Florencio Sánchez viaja con sus sueños de gloria a Europa, en procura de los escenarios italianos que le son esquivos y aun se cobran con la vida del recio creador de *Barranca abajo*, la escena nacional estaba culminando su etapa que se consolidaba, en lo que al aspecto económico se refiere, con la Ley de Propiedad Literaria. En adelante, hasta hoy, habrá de proteger a quienes produzcan para el teatro. De la venta o el cobro de pocos pesos por acto, el autor pasó a disponer de su obra, obligando a los empresarios a respetar sus derechos de la forma más integral. Los autores fueron, por fin, dueños de sus producciones y, de pronto, las salas que habían ido multiplicándose y siendo ganadas por la producción nacional, impusieron una nueva tónica al teatro nativo. La guerra europea de 1914-1918, facilitó el suceso con las dificultades que presentaba el arribo de elencos extranjeros. Los intérpretes que, por lo común, habían iniciado su carrera integrando los distintos conjuntos de los Podestá, vigoroso tronco nutricional, fueron independizándose y formando nuevas compañías que, para satisfacer al público ya ganado (se carecía, además de otra atracción popular semejante), debían cambiar a menudo sus carteleras. Los autores, que antes eran explotados en su labor, conscientes o no, encontraron posibilidades profesionales en el teatro y también un ámbito que les exigía una pieza tras otra a cambio de probables derechos cada vez más suculentos. Esto exigía un rápido éxito y el mantenimiento en cartel durante largas temporadas, debiendo escribirse rápidamente a la medida de tal o cual intérprete, para

Asociación Argentina de Actores

Con la acentuada profesionalización del teatro, los intérpretes también se vieron forzados a bregar por el respeto de sus derechos. En 1907 se había constituido la Asociación de Artistas Dramáticos y Líricos Nacionales, que se disolvió en 1917. Pero el medio interpretativo no podía estar mucho tiempo sin una entidad gremial que lo respaldase, y el 18 de marzo de 1919 se fundó la Sociedad Argentina de Actores. La comisión directiva se hallaba integrada por Angel Daduccio, secretario general; Francisco Bastardi, prosecretario, y Juan Mangiante, tesorero. Era la primera vez que se oponía un frente orgánico a los empresarios, hasta llegar a presentárseles unas "bases de trabajo", que fueron rechazadas, pero que dieron a la Sociedad una conciencia de lucha que habría de serle de gran provecho en su posterior desarrollo. Dos años después se produjo una escisión, creándose la Unión Argentina de Actores, cuyo presidente fue Enrique de Rosas. El 21 de agosto de 1924 se logró finalmente la fusión de ambas instituciones bajo el rubro de Asociación Argentina de Actores. La primera mesa directiva estuvo compuesta por Juan Giussani, presidente, y Enrique Serrano, secretario.



Integrantes de la compañía de revistas de Muíño y Alippi, en un descanso de uno de sus ensayos (1925). Los dos primeros de la izquierda son, en ese orden, Elías Alippi y Enrique Muíño

regocijo de un público al cual, de este modo, se estaba influyendo negativamente. Alfredo Bianchi pudo decir con bastante amargura, y sus palabras son válidas para toda una época: "Los autores abandonaron todo ideal artístico, para correr únicamente tras el éxito material". Era el triunfo de un derecho que, malamente utilizado, encerraba graves peligros. No todos los autores, por supuesto, se prestaron para satisfacer tales demandas, y entre los intérpretes siempre existió un núcleo que, si bien se veía obligado a adaptarse circunstancialmente al medio, procuraba escapar a la presión e integrar elencos para ofrecer obras que habrían sido juzgadas sin interés desde el punto de vista comercial. Deberán aquí mencionarse los nombres de aquellos que, como autores e intérpretes, lograron mantener en alto, a pesar de las inevitables caídas momentáneas, la buena tradición de nuestra dramática.

Imperio y decadencia del sainete.

— La etapa se caracteriza por el imperio abrumador, la repercusión popular y la decadencia final del teatro por secciones. Las piezas en un acto (comedietas de costumbres con clima porteño o provinciano, acuarelas del arrabal, estampas históricas, estudiantinas nostálgicas, melodramas compendiados, obras tragicómicas o de directa peripecia humorística, burdas payasadas, etc.), tenían su catedral en plena calle Corrientes, pero contaban con numerosos temples en donde se practicaba, de manera no siempre responsable, el rito escénico. En un momento dado, la mayoría de las salas de Buenos Aires integraba su cartelera con piezas en un acto; sólo de manera excepcional ofrecían espectáculos en base a obras de mayor extensión. Esto último no era lo grave, dado que no todas las representaciones de este carácter poseían igual calidad: lo lamentable era que el des-

borde del teatro en base a obritas del más diverso calibre llevó a los autores e intérpretes a la repetición constante de temas y a la reiteración hasta el cansancio no ya de personajes, sino de prototipos elementales. La situación se fue agravando al mediar la década del 20, y llegó a saturar el mercado de obras breves hasta que el público, atraído por otros espectáculos —la "revista", por ejemplo, que alcanzaba por entonces singular atracción—, fue restando su apoyo provocando al final el desmantelamiento de conjuntos que no lograban estabilizar sus temporadas a pesar del constante cambio de carteles. Sólo algunas piezas alcanzaban representaciones centenarias —lamentablemente no siempre las más significativas desde el punto de vista artístico—, mientras se iba marcando, cada vez con mayor firmeza, la decadencia de un tipo de teatro que, bastardeando sus esencias populares, se había convertido en un simple producto comercial. Casi todos los autores de la época fueron tentados por el "género" y escribieron su "pieza" breve, y muy pocos se empeñaron y lograron superar las exigencias del medio. La mayoría sucumbió ante la resonancia que podía obtenerse y su consecuencia monetaria. Así fue como aquel sainete que provenía de la transformación del "género chico" hispano en "género chico" criollo, se encasilló en moldes y personajes de éxito probado, y lo que en su origen equivaliera al traslado auténtico de situaciones que reflejaban escénicamente y con particular humor, por lo común, el ciclo inmigratorio que cumpliera el país, se convirtió en el repetido remedo que llevaban en sí mismo la decadencia de nuestra forma más popular de hacer teatro. Ezequiel Soria (1873-1936) y Nemesio Trejo (1862-1916) habían pasado su antorcha a Carlos Mauricio Pacheco (1881-1924) quien, entre algunas piezas de circunstancia, demostró su indudable talento en *Barracas*, *La ribera*, *El*



Portada de la primera edición de *Los escrushantes*, de Alberto Vacarezza, con una foto del autor (1913)

El sainete, cuya popularidad y difusión no tiene rivales en la época inmediata posterior a Sánchez y Laferrère, es un auténtico género que se nutre de los tipos humanos originados en el aluvión inmigratorio, fijándolos con la propiedad de un documento histórico.



Alberto Vacarezza junto a dos intérpretes de sus obras (1946)

diablo en el conventillo y, muy particularmente, en la obra más representativa de su producción y del teatro de su tiempo, dentro de la especie, que es *Los disfrazados*. La nueva etapa la cubre, con creces, un nuevo autor que se impone en 1911 con *Los escruchantes* y cuya obra será durante mucho tiempo sinónimo de éxito económico, por lo cual será disputada y alentada por capocómicos y empresarios. Nos referimos a Alberto Vacarezza (1886-1959). Sumamente fecundo, explotó en demasía sus facultades de acuarelista, aunque dejó a salvo su destreza con piezas como *Tu cuna fue un conventillo* y *Juancito de la ribera*. Le resultaba tan fácil construir una obra que, en una ocasión, al pedirle un soneto, replicó:

*En lugar de soneto haré un sainete
Que para mí es trabajo más sencillo*

y luego de detallar los ingredientes característicos, en cuya conjugación era maestro, finalizaba:

*el guapo despreciao por la "garaba"
se arremanga al final... viene la biaba
y se acabó el soneto y el sainete.*

La gran habilidad que poseía Alberto Vacarezza para enhebrar seres pintorescos con situaciones que se reiteraban en sus esencias, hizo confundir a quienes no poseían su capacidad y fueron los que, en definitiva, con la constante reedición de enredos y tipos, llevaron el género al derrumbe. No todos los autores se conformaron con esta producción menor —no sólo por extensión sino, también, por carencia de significación artística— y sus nombres quedan registrados, además, como creadores de obras con mucha mayor envergadura. Pueden ser nombrados, entre otros, Pedro E. Pico, José González Castillo, Vicente Martínez Cuitiño. Dentro del género específico se destacan el ya nombrado Carlos Maurio Pacheco, Roberto L. Cayol (1887-1927), Carlos De Paoli (1886-1952), y

el propio Alberto Vacarezza, quien intentó un teatro con mayores alcances —*Los Cardales, La casa de los Battallán*— que si bien permite aquilatar su inquietud, no supera ni cuestiona sus firmes méritos como sainetero.

Lo positivo del sainete. —

Arte popular por excelencia, el sainete fue espejo burlesco sin desdeñar ciertos toques dramáticos (melodramáticos también), donde quedó reflejado el aluvión inmigratorio en sus variantes más típicas. Los inmigrantes que no se hundieron en el campo y se hicieron colonos (pronto se los vio aparecer en el tablado como personajes de comedias y dramas rurales), poblaron los conventillos y los alrededores de la ciudad, y sus vidas —realidad y sueño; cansancio y tesón—, se hallaban al alcance del pincel de nuestros saineteros. Por eso consideramos valiosas —auténticos documentos de época— muchas piezas en las cuales, además de los prototipos, aparece el clima de nuevos ámbitos. Barracas, Pompeya, Maldonado, La Boca, llegaron a tener importancia de elemento popular en nuestro mejor teatro breve. También tuvo su significación precisa el patio de conventillo, escenario al aire libre con piedras o baldosas sobre el que transcurre buena parte de la existencia cotidiana de los humildes. Lástima que se abusó de los barrios orilleros y del andarivel del conventillo, encargado tano o gallego y percantá que arma conflicto entre el compadrón que la quiere mal y el héroe-guapo que la quiere bien. La percantá y el malevaje, como el inmigrante en su caricatura más convencional, llegaron a ser pieza sin alma en ese juego que si bien tenía bastante de ingenuo cuento de hadas (por la candidez de la trama y la repetida simpleza del desenlace) distaba mucho de ser la captación de una manera de vivir, explicada por la época, resultando en realidad una simple elaboración literaria de piezas desprovistas de re-

ferencias inmediatas. Eran copias de acuarelas o aguafuertes que respondían a una realidad y que dieron en su momento, sentido y forma a lo más vital y representativo de nuestro sainete. La culpa no era del “género” —autenticidad, con particular gracejo y color—, sino de los autores, que en vez de reflejar las peculiaridades de un medio, se limitaban a reeditar viejas fórmulas, justificadas y hasta originales en su momento pero ahora obsoletas. El sainete porteño trajo un soplo de vida simple, por lo popular de su enfoque, y es el aspecto favorable que, a pesar de su posterior falseamiento, dejó la especie en la historia de nuestra dramática. Puede afirmarse, sin embargo, que el sainete quedó a salvo a través de sus mejores testimonios.

Autores representativos. —

No todo era mal sainete, claro está, y nuestro teatro siguió su camino a pesar de las acechanzas que lo cercaban. Esto fue posible por la acción de aquellos autores que, abordando los géneros más diversos dentro de una dramática más ambiciosa por sus intenciones y alcances, destacaron sus nombres como hitos del nuevo ciclo. El romanticismo de Martín Coronado reaparece en Belisario Roldán y José de Maturana. Roldán (1873-1922) es un versificador experto que se hace popular con piezas como *El rosal de las ruinas* y *El puñal de los troveros*, José de Maturana (1884-1917) se asoma al campo lírico con *Canción de primavera* y trata de profundizar su teatro con *La flor de trigo*. Directo disconformismo social, que continúa el cauce abierto por Florencio Sánchez, muestra el teatro combativo de Alberto Ghirardo (1875-1946), con *Alma gaucha* y *La columna de fuego*, y el no menos rebelde de Rodolfo González Pacheco (1881-1949), poeta de la pampa gaucha en piezas breves como *La inundación* y *El grillo*; comediógrafo singular en *Juan y Juana*, y maduro en



Roberto Cañol

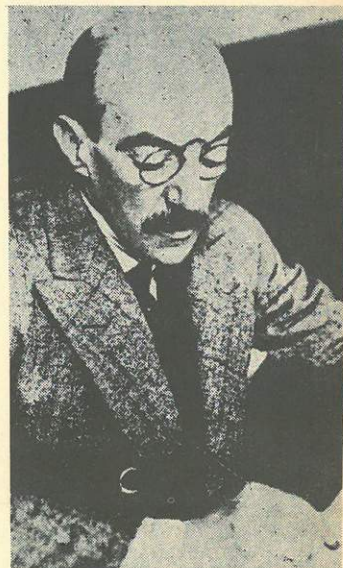


Carlos Mauricio Pacheco



Vendedor de paraguas porteño de fines del siglo XIX, uno de los tantos tipos populares que habría de perpetuar el sainete

su intencionalidad en *Cuando aquí había reyes*. Ernesto Herrera (1886-1917), otro uruguayo de vida aún más breve que la de Sánchez, hace su aporte valioso con obras como *El pan ajeno* y *El león ciego*. José González Castillo (1885-1937) autor de certeras pinceladas sainetescas (*Entre bueyes no hay cornadas*) y, siempre dentro del género chico, con piezas de contenido dramático como *La serenata*, intenta un teatro de mayor trascendencia con *Los invertidos*, *El hijo de Agar*, y *La mujer de Ulises*, aborda con valentía candentes temas sociales. En colaboración con Alberto T. Weisbach (1883-1929) escribe una pieza exitosa (*Los dientes del perro*). Este último autor, de origen uruguayo, produce con *El huaso*, una de las obras breves más significativas de la etapa. Julio Sánchez Gardel (1879-1937) hace llegar la frescura provinciana con *Los mirasoles* y enjuicia la falsía en *Las campanas*. Alejandro E. Berrutti (1888-1964) ofrece con *Madre tierra* un testimonio de la explotación de nuestro campo chacarero, logrando la obra más importante de su teatro. Carlos Schaffer Gallo (1889-1966) impone su nombre con *La novia de Zupay* y *La leyenda del Kakuy*. César Iglesias Paz (1881-1922), autor preocupado por los problemas sentimentales de la mujer, lo demuestra fehacientemente en *La conquista* y *La dama de coeur*. Vicente Martínez Cuitiño (1887-1964) deja una producción numerosa y variada (piezas breves como *Café con leche*; comedias como *Los Colombini*; dramas como *La fuerza ciega*), pero trasciende su inquietud por el teatro moderno con obras como *Horizontes*, *Superficie* y *El espectador* o *La cuarta realidad*. Edmundo Guibourg (n. 1893), quien luego habría de dedicarse por entero a la crítica teatral, estrena dos obras, *El sendero en las tinieblas* y *Cuatro mujeres*, que señalan las altas miras de su concepción dramática. Paul Groussac (1848-1929), de origen

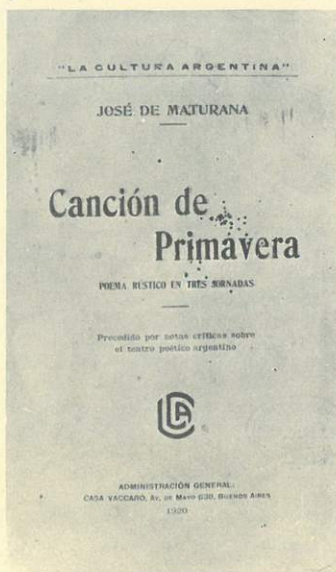


Última fotografía de Belisario Roldán



José de Maturana

francés pero que se afina entre nosotros y sobresale por sus dotes de crítico muy alerta y agudo ensayista, escribe *La divisa punzó*, pieza que puede tenerse como representativa del tratamiento del tema histórico en el teatro. Enrique Gustavino (1895-1954), surge a fines de la década del 20 demostrando su dominio de la farsa moderna. Pueden atestiguarlo *Adriana y los cuatro*, *La mujer más honesta del mundo* y *La importancia de ser ladrón*. Armando Mook (1894-1942), autor chileno, se incorpora a la escena nacional con piezas como *La luna en el pozo* y ese alarde técnico, perfectamente logrado, por contenido y forma, que es *Del brazo y por la calle*. Pedro E. Pico (1882-1945) es, sin duda, el gran comediógrafo que tiene nuestro teatro después de Laferrère. Original, incisivo y diestro, recorre todos los géneros, dejando en ellos pruebas de su sensibilidad humana y de su capacidad dramática. Del ámbito provincial extrae *Pueblerina* y *La novia de los forasteros*, y su arte de comediógrafo se pone en evidencia en *Agua en las manos*, en lo sentimental, y *¡Caray lo que sabe esta chical!*, en la peripecia ágil y divertida, con *Las rayas de una cruz*, Pico obtiene la obra más perfecta y trascendente de su teatro. Existen, lógicamente, otros autores cuyos nombres y obras merecerían ser registrados en el panorama que estamos trazando (Pedro Benjamín Aquino, 1887-1946; Alfredo Duhau, 1863-1938; José Antonio Saldías, 1891-1946; Rafael Di Yorio, 1879-1956; Julio F. Escobar, 1892-1957; Tito Livio Foppa, 1884-1960; Luis Rodríguez Acasuso, 1887-1962; Eduardo Pappo, 1897-1965; Roberto Gache, 1891-1966; Roberto A. Tállice, n. 1902, etc.), pero hemos procurado elegir a quienes han descollado dentro de cada modalidad, temperamento o género. Han quedado sin mencionar, en cambio, para ser tratados detenidamente y por separado, tres autores que con su producción trazan las líneas sustanciales de



Portada de la primera edición de *Canción de primavera*, de José de Maturana (1920)



Ernesto Herrera



Julio Sánchez Gardel, en su casa de Témperley

Después del apogeo del sainete e iniciada ya su decadencia, la producción escénica en el país se diversifica y surgen nuevos autores, como Iglesias Paz, Martínez Cuitiño, Schaefer Gallo y, sobre todo, Armando Discépolo, Francisco Defilippis Novoa y Samuel Eichelbaum.



Portada de la primera edición de La provincianita, de Schaefer Gallo (1919)



Alejandro Berrutti, autor de Madre tierra, en el estreno de esta obra y rodeado de sus intérpretes



Portada de la primera edición de Una deuda de dolor, de Iglesias Paz (1922)

la etapa. Si la anterior se hallaba cabalmente representada por Florencio Sánchez, Gregorio de Laferrère y Roberto J. Payró, la que nos ocupa podría sintetizarse con los nombres de Francisco Defilippis Novoa, Armando Discépolo y Samuel Eichelbaum.

Francisco Defilippis Novoa o la vanguardia.

— Francisco Defilippis Novoa (1889-1930), había nacido en Paraná, provincia de Entre Ríos. Fue maestro rural y periodista. Se inició como autor en la escena rosarina con obras que le estrenaron compañías de paso por la ciudad (*El día sábado*, *La casa de los viejos*), pero su entrada por la puerta mayor de nuestra dramática se produjo en 1918, cuando José de Vedia eligiera *El diputado por mi pueblo*, sátira política en tres actos, para ser interpretada por la compañía de Roberto Causaux de la cual era, por entonces, director artístico. Desde ese momento, el nombre de Francisco Defilippis Novoa se afirmó en las carteleras de la escena argentina, y al morir, el 27 de diciembre de 1930, dejó escritas 30 obras, la mayoría de gran aliento.

Gloria Ferrandiz, que estuviera muy cerca de Defilippis Novoa, y fuera intérprete de muchas de las heroínas de su teatro, ha dicho que se trataba de un soñador y que sus sueños eran de "bondad, de justicia, de un mundo mejor para los hombres". Esto se evidencia, sobre todo en la segunda época importante de su producción teatral, pues el ciclo que cumple este autor puede ser dividido en varias etapas creadoras. Luego de la forma inicial que lo muestra comediógrafo costumbrista ducho (*La casa de los viejos*, *El diputado por mi pueblo*), cumple un largo período en el cual escribe obras que se caracterizan por su realismo romántico. Realista por sus planteos y romántico por la conformación y el aliento de sus personajes. Ahí están, como ejemplo, *La madrecita* y *La samaritana*. Pero Defilippis Novoa es un autor inquieto



Grupo de intérpretes de *La divisa punzó*, de Paul Groussac. Aparecen, entre otros, Enrique Arellano, Milagros de la Vega, Carlos Perelli y Celia Galván.



Portada de la primera edición de *Cuatro mujeres*, de Guibourg



Portada de la primera edición de *Café con leche*, de Martínez Cuitiño, y con la foto de una escena de la obra

Publicaciones de obras de teatro

Entre 1910 y 1930 se produjo el auge de ediciones de obras de teatro de autores nacionales, hasta llegarse a la aparición semanal de libretos para estar al día con los espectáculos que pasaban por los escenarios porteños. En 1908 surgieron El Teatro Criollo y Bambalinas. En 1910 se inició El Teatro Nacional; en 1913 empezó a editarse Nuestro Teatro, y de 1918 data La Escena. En 1919 hicieron su aparición Teatro Popular, Teatro Argentino y La Farsa; en 1921, El teatro y El Entreacto; y finalmente, en 1930, El Apuntador. Distintas editoriales, como La Cultura Argentina, Claridad, Gleizer y Luz, difundían, asimismo, obras de los autores nuestros. Pero, de todas las publicaciones, Bambalina y La Escena fueron las que mantuvieron una regularidad ejemplar y, por las continuas novedades populares que ofrecían, consiguieron imponerse durante largos años y hasta agotar, de inmediato, algunos de los títulos. La constante edición de obras evidencia que existía un abundante material, proveniente de gran número de salas en actividad y de los constantes cambios de cartelera. Particularmente del teatro por secciones, que era el que aportaba la mayoría de los textos.



Pedro E. Pico



Portada de la primera edición de La novia de los forasteros, de Pico (1928)

y sigue con atención las experiencias que se están cumpliendo en los escenarios de vanguardia europeos. De la frecuentación e indagación de los autores y obras del "nuevo teatro" parte la etapa más singular de su labor, tanto por sus propósitos como por sus alcances. Obras típicas de esa producción son *Los caminos del mundo*, *El alma de un hombre honrado* y *María la tonta*. Esta última pieza, calificada por su autor como "misterio dramático", puede dar la clave de la nueva modalidad y el espíritu renovador que conforma e inquieta el teatro de Defilippis Novoa. En *Los caminos del mundo*, drama en tres actos que estrena en 1925, el Peregrino, hombre-Cristo muy querido por Novoa, es arrojado de la casa en la cual se cobijara por hallarse herido. Juan, el dueño que recela de lo que entiende puede ser una influencia malsana, lo echa violentamente. El Peregrino lo enfrenta con todo su manso y levantado simbolismo: "Crees que venía a ocupar tu calabozo. ¡Pobre de mí! Soy un paria y soy libre. Mira hacia el campo; por sobre la noche resplandecen los caminos del mundo que tocan a fiesta permanente". Y añade: "Las selvas y los ríos cantan su canción y la luz es tan intensa que las conciencias andan sin reconocerse, felices de su propia libertad. Hacia ellas voy, sangrando por todas tus heridas, cargando con vuestros dolores. Mirame salir, mira como marchó sin el peso de un solo remordimiento".

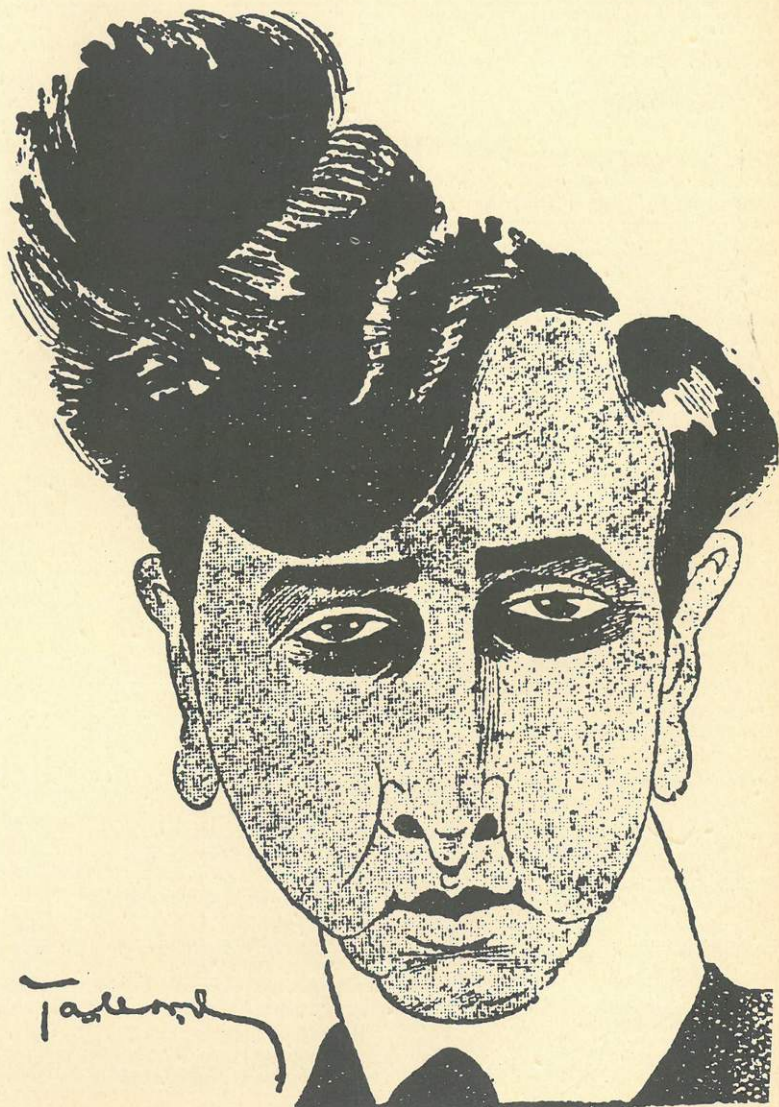
Los personajes masculinos más representativos del teatro de Defilippis Novoa albergan una imagen cercana a la del rabí de Galilea. Existe en ellos un idealizado y romántico Cristo vagabundo, maduro de dolores y pronto al perdón de todos los agravios. Las mujeres más sobresalientes de su dramática se identifican con las Marías del relato bíblico. Varias son las que llevan ese mismo nombre (*Los caminos del mundo*, *La samaritana*, *María la tonta*, *La loba*, etc.). Se

advierte una marcada predilección por ese nombre, originada por todo lo que evoca y trasciende. Atrapado en política por las ideas libertarias bullentes en la primera década del siglo y en arte por la corriente simbolista de vanguardia, Defilippis Novoa quiso decir siempre más de lo que sus personajes expresaban concretamente sobre el escenario. Todos ellos tenían un motivo de ser, una misión redentora que cumplir, y el clima en el cual actuaban, así como sus reacciones, equivalían simbólicamente a las luchas, dolores y esperanzas que, según el concepto del autor, conmovían y alentaban a la humanidad en su marcha.

El teatro de Francisco Defilippis Novoa posee belleza expresiva y firme contenido. Pero sus personajes raramente reaccionan o se rebelan; sufren en silencio y perdonan. El motivo de sus obras más significativas trasciende como la sustancia de un hondo poema. A veces su acento es doliente, trágico; otras más o menos risueño o sentimental, pero siempre entrañablemente humano.

La etapa de formulación vanguardista y proyecciones decididamente simbólicas parecía haber sido cerrada cuando, a mediados de 1930, Defilippis Novoa estrena *He visto a Dios*, pieza síntesis de toda su labor y nuevo punto de partida dramático. El autor calificó la obra como "misterio moderno", pero si bien escapa un poco a las modalidades habituales del sainete porteño, cabe perfectamente dentro de la premisas del "grotesco criollo". Como "grotesco" típico, el escenario de *He visto a Dios* reproduce interiores, y su protagonista, don Carmelo, es un ser simple y complejo a la vez, que se expresa mediante ciertos trazos tragicómicos.

Luego de la muerte de Defilippis Novoa, que acaece a los pocos meses del estreno de *He visto a Dios* (1931) se conocieron dos nuevas producciones (*Sombras en la pared*, que había quedado inconclusa, e *Ida y vuelta*), que



Francisco Defilippis Novoa (caricatura de Taborda)

Teatro Cervantes

María Guerrero (1868-1929) y Fernando Díaz de Mendoza (1862-1930) eran dos grandes intérpretes de la escena española que se habían enamorado de la Argentina y querían dejar en Buenos Aires el testimonio permanente de su cariño. Habían obtenido éxitos memorables entre nosotros y, para retribuir todo lo que se les había ofrecido, pensaron en levantar un teatro a la medida de sus sueños. Eran dos seres líricos. Lo demuestra una vez más el hecho de que resolvieran construir una sala a trasmano de la calle Corrientes —esquina de Córdoba y Libertad— en un edificio que en lugar de las líneas comunes poseyera características bien definidas. En lo interno, debía ser igual al Teatro Español, de Madrid, y su frente debía constituir una réplica exacta de la Universidad de Alcalá de Henares. Arte y sabiduría aunados para dar forma monumental a algo que habría de llevar, por si lo dicho fuera poco, un nombre glorioso para las letras castellanas: Cervantes. En 1919 se iniciaron las obras con todo entusiasmo, y la magnífica actriz hispana en sus viajes por su patria no cesaba de promover el envío de elementos para su obra. De Valencia llegaron azulejos; de Sevilla, butacas, bargueños para los antepalcos, rejas y espejos; de Madrid, ricos tapices. Casi toda la península aportó algo significativo.

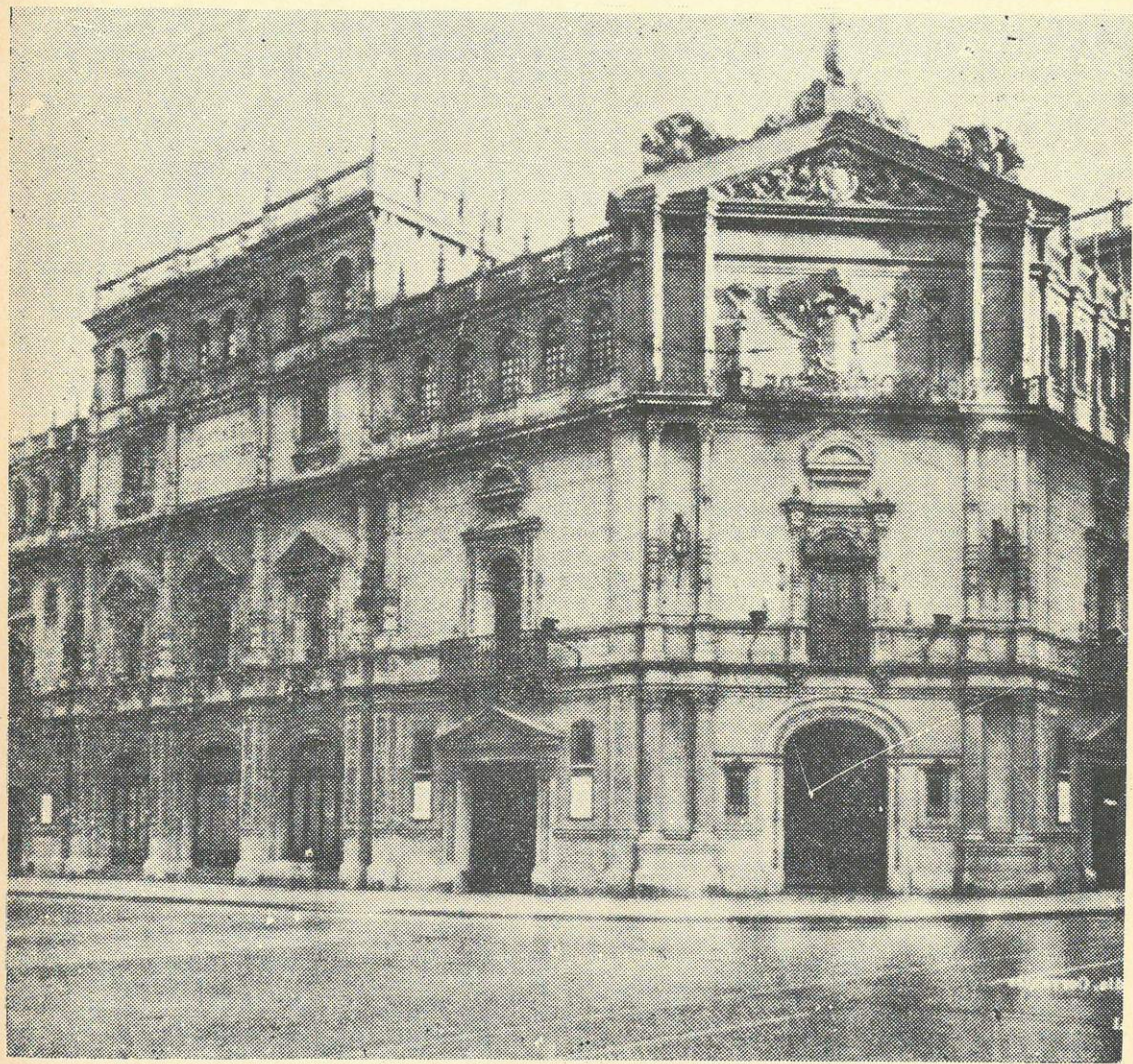
En la arquitectura se articuló, con sabio equilibrio, la filigrana gótica y el renacimiento español, inspirándose en célebres monumentos hispánicos. El 5 de septiembre de 1921, por fin, se inauguró el teatro Cervantes, con un espectáculo que la prensa en general calificó como una muestra de arte auténtico. El elenco, encabezado por María Guerrero y Fernando Díaz de Mendoza, animó en esa velada inicial, que resultó apoteótica, *La niña boba*, la tan jugosa comedia de Lope de Vega. Luego fueron subiendo a escena otras obras, como *Locura y santidad*, de Tamayo y Baus, y *La dama de armiño*, de Luis Fernández Ardavin. Sin embargo, los artistas hispanos, que mucho sabían de arte pero escasamente de economía, a los pocos años se vieron cercados por las deudas a que los llevaron el mantenimiento de una sala de magnitud semejante. Todo era consecuencia de una actitud anterior. Como el dinero de que disponían no alcanzaba para solventar totalmente las obras, habían decidido vender localidades en propiedad. Y lo que en un principio pudo ser una solución, pronto se convirtió en una trampa, dado que las localidades que se vendían en cada función no alcanzaban a cubrir los gastos de un elenco de la importancia que el teatro requería. La sala pasó por varias manos hasta que, ante la imposibilidad de ser arrendada por una empresa privada, en 1928, por iniciativa del entonces presidente de la República, Marcelo T. de Alvear, pasó a ser propiedad del Estado.



María Guerrero



Fernando Díaz de Mendoza



Teatro Nacional de Comedia

Producción teatral de Francisco Defilippis Novoa

- 1913: El día sábado, 1 acto - Crónica de policía, 1 acto.
 1914: La casa de los viejos, 3 actos.
 1918: El diputado por mi pueblo, 3 actos.
 1919: El conquistador de lo imprevisible, 3 actos.
 1920: La madrecita, 3 actos. Un cable de Londres, 1 acto - La loba, 3 actos.
 1921: Los inmigrantes, 1 acto - Una vida, 3 actos - Cooperativa doméstica, 1 acto.
 1922: Los desventurados, 2 actos - El turbión, 3 actos.
 1923: La samaritana, 3 actos - Hermanos nuestros, 2 actos - Edición de La mariposa, diálogo.
 1925: Los caminos del mundo, 3 actos - Tu honra y la mía, 3 actos.
 1926: El alma de un hombre honrado, 4 actos - Yo tuve 20 años, 3 actos.
 1927: María la tonta, 4 actos.
 1929: Tú, yo y el mundo después, 3 actos - Despertate Cipriano, 1 acto.
 1930: Nosotros dos, 3 actos - He visto a Dios, 3 cuadros.
 1931: Sombras en la pared, prólogo, 3 actos y un epílogo.
 1941: Ida y vuelta, 7 cuadros.
 En colaboración con Claudio Marín Pava (n. 1887):
 1920: El cacique blanco, 1 acto - Santos y bandidos, 3 actos.
 En colaboración con René Garzon (1897-1958):
 1929: A mí me gustan las rubias, 1 acto.



Portada de la primera edición de El alma del hombre honrado, de Defilippis Novoa, con una foto del autor

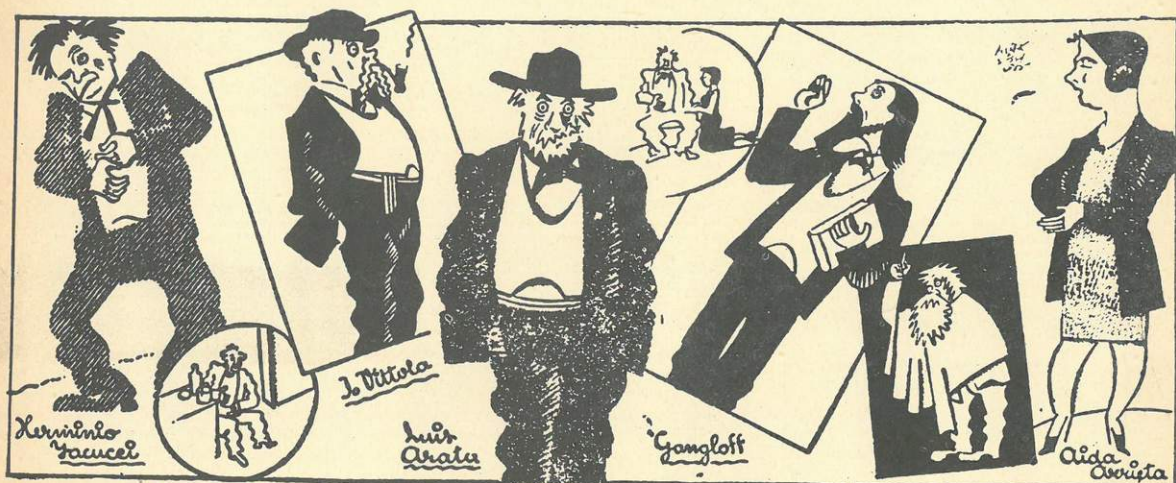


Portada de la primera edición de El día sábado, de Defilippis Novoa, con una foto del autor

si bien se identificaban con las particularidades ya anotadas, nada le agregaban de importancia puesto que pertenecían a la formulación anterior de su dramática.

Armando Discépolo o el "grotesco criollo". — Armando Discépolo lleva estrenadas más de 30 obras bajo su sola firma y en colaboración con otros autores (su hermano Enrique Santos, Rafael José De Rosas, Mario Folco y Federico Mertens). Pero la labor más representativa de su sensibilidad y de su talento dramático, la hallamos en las producciones que le pertenecen por completo y que, en la mayoría de los casos, corresponden al género del cual es creador indiscutible y su más alto exponente: el "grotesco criollo". Si bien no debe olvidarse *El organito* (1925), pieza que escribiera con su hermano Enrique, las tres obras fundamentales de su teatro son: *Mateo*, que se conoció en 1923; *Stéfano*, que subió a escena en 1928 y *Relojero*, que cierra su creación dramática, tal vez provisionalmente, en 1934. Todas ellas llevan la calificación de "grotesco", lo que a veces confunde, pues se estima que no son más que sainetes con ciertos toques dramáticos. En realidad esta sería la definición más sencilla, pero existen otras diferencias, y no sólo estructurales, que es conveniente señalar.

Algo que se destaca de inmediato es que, mientras en los sainetes la acción transcurre al aire libre (patios de conventillo y callejas suburbanas), el "grotesco" desenvuelve su trama en ámbitos interiores. Otro aspecto notable es que si bien, en ocasiones, los personajes parecen los mismos, los de los sainetes sobresalen por lo esquemático de sus trazos y los del "grotesco", que tienden a calar mucho más profundamente, logran la risa a través de una exterioridad tragicómica.



Personajes de He visto a Dios, de Defilippis Novoa, a través de los dibujos de Mirabelli



Escena de la representación de He visto a Dios. Aparecen Carmelo (interpretado por Luis Arata) y El Charlatán (interpretado por R. Córdoba)



Portada de la primera edición de María la Tonta, de Defilippis Novoa



Gregorio Cicarelli mientras interpreta Mateo, de *Discépolo* (1923)

Carlos Mauricio Pacheco, el notable autor de *Los disfrazados*, se resistía a considerarse sainetero pues se sentía desubicado frente a una especie tradicional con características tan particulares. Pacheco había descubierto que los elementos de que disponía para escribir un sainete (los seres y el medio) eran distintos a los que se ofrecían a los creadores del popular "género chico" español. "Nuestra formación social —señalaba Pacheco— impide que destaquemos al tipo noble que ha permitido a don Ramón de la Cruz y a otros ingenios crear el sainete y la figura del sainete". Y agregaba, ofreciendo datos para desentrañar el problema: "En algunos casos, la penetración psicológica rápida y colorida de algunos autores ha dado figuras dignas del mayor elogio. Pero en seguida, la trágica sensación de la vida inquieta y desbordada en fiebre de conquista, en pasiones renovadoras, que agitan al inmigrante básico, invaden nuestra escena y un hálito de drama quiebra el pintoresco trazo". Carlos Mauricio Pacheco apuntaba con agudeza las causas del sentimiento dramático que, a pesar de todo escarceo circunstancial, se impone en nuestro sainete y lleva, sin demasiado esfuerzo, a la creación del "grotesco criollo". Pues si bien a lo largo de la corriente más popular de nuestro teatro insiste hasta el cansancio (por la monotonía de su reiteración) en la peripecia burlesca y el trazado de tipos elementales existen también piezas en las cuales, existen también piezas en las cuales, aparecen "personajes" que se hallan trabajados al modo de los aguafuertes de tonos contradictorios y violentos del "grotesco" italiano. Ello ocurre no sólo por posible influencia artística o literaria (conocimiento y atracción de determinados autores), sino también y, primordialmente, por las exigencias propias de los seres y temas que llegan al escenario con las singularidades anotadas por Pacheco.



Luigi Pirandello en Buenos Aires (1933)

La palabra "grotesco" se origina en el italiano "grottesco" y en el francés "grottesque". Una proviene de "grotta" y la otra de "grotte", pero ambas significan lo mismo: gruta. Lo que ya va descubriendo sus particularidades: se refiere a algo interior. Esto en cuanto a la etimología del vocablo. En castellano equivale a "ridículo, risible", etc. Todo se empeña en designar con ese término a lo oculto, lo recóndito, lo grotesco —que se expresa mediante ciertas figuraciones estafalarias— en fin, lo grotesco.

Entre los primeros testimonios escénicos del grotesco se hallan dos obras de autores italianos: *Don Pietro Caruso*, de Roberto Bracco, y, especialmente, *La máscara y el rostro*, de Luigi Chiarelli.

Sin embargo, es con el gran dramaturgo también italiano, Luigi Pirandello (1867-1936) que la especie consigue su expresión más honda y depurada y se impone de manera definitiva. El autor de *El gorro de cascabeles* (que juntamente con *Enrique IV*, son dos piezas claves del teatro pirandelliano y del género), dice precisamente en *El humorismo* al referirse a Don Quijote que "a través de lo propiamente cómico volvemos a encontrar el sentimiento de lo contrario". Es decir, captamos su condición dramática, que es una de las singularidades del "grotesco". Armando Discépolo, por su parte, indica: "En su aspecto teatral, yo definiría el «grotesco» como el arte de llegar a lo cómico a través de lo dramático". Conceptos que parten de una actitud filosófica que se asume frente al ser humano y su circunstancia. La fusión de lo cómico y lo dramático quiebra, según José María Monner Sans, la "unidad de carácter" y establece el "dualismo de vivir y de verse vivir", que no es lo mismo.

Armando Discépolo, queda dicho, ha frecuentado distintos géneros desde que en 1910 se iniciara con *Entre el hierro*, drama rebelde ofrecido por



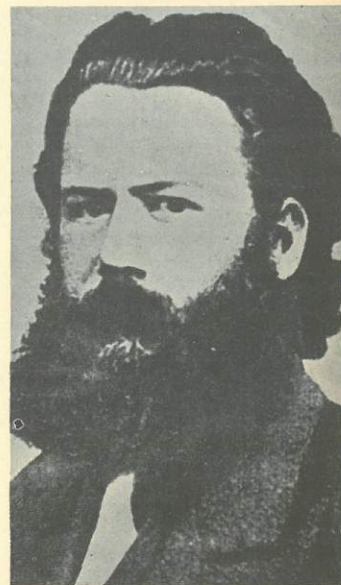
En una ceremonia de entrega de premios por la Asociación de Críticos Teatrales, aparecen, de izquierda a derecha, Edmundo Guibourg, Armando Discépolo y Samuel Eichelbaum

Producción teatral de Armando Discépolo

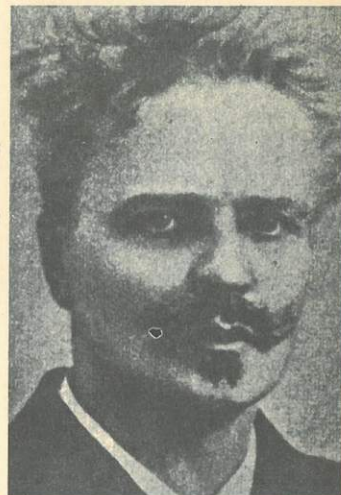
- 1910: Entre el hierro, 3 actos.
 1911: La torcaz, 1 acto - El rincón de los besos, 1 acto.
 1912: La fragua, 3 actos - Edición de El viaje aquel, 1 acto.
 1916: El reverso, diálogo.
 1919: El vértigo, 2 actos.
 1923: Mateo, 3 cuadros - Hombres de honor, 3 actos.
 1924: Muñeca, 2 actos.
 1925: Babilonia, 1 acto.
 1926: Patria nueva, 2 cuadros.
 1928: Stéfano, 1 acto y epílogo.
 1929: Levántate y anda, 3 actos.
 1931: Amanda y Eduardo, 3 actos.
 1932: Cremona, 3 actos.
 1934: Relojero, 3 actos.
 En colaboración con Enrique Santos Discépolo (1901-1951):
 1925: El organito, 1 acto.
 En colaboración con Rafael José de Rosa (1884-1955):
 1912: Espuma de mar, 3' actos.
 1914: Mi mujer se aburre, 3 actos.
 1915: El guarda 323, 1 acto.
 1921: Mustafá, 1 acto - El príncipe negro, 3 actos.
 1922: L'Italia unita, 1 acto.
 1924: Giácomo, 3 actos.
 En colaboración con Rafael José de Rosa y Mario Folco (1881-1941):
 1914: El novio de mamá, 3 actos.
 1916: El movimiento continuo, 3 actos - La ciencia de la casualitat, monólogo.
 1917: Conservatorio "La Armonía", 3 actos - El chueco Pintor, 3 actos.
 1918: La espada de Damocles, 3 actos.
 1920: El clavo de oro, 3 actos.
 En colaboración con Federico Mertens (1886-1960):
 1915: El patio de las flores, 1 acto.

Pablo Podestá, hasta *Relojero*, que fuera, por el momento, su última entrega a nuestra escena. En su repertorio abundan las piezas festivas escritas en colaboración (*El movimiento continuo*, Conservatorio "La Armonía", *La espada de Damocles*) pero cabe insistir en que su talento dramático se manifiesta totalmente en la creación de los "grotescos criollos". Han sido nombradas las tres obras más representativas de su teatro y del género entre nosotros. Juan Carlos Ghiano ha dicho, haciendo el análisis de las mismas, que "Discépolo ha trasfundido incisivamente los datos de la realidad argentina, en un momento de pérdida de las grandes esperanzas puestas en América, que había trampeado a los hombres que vinieron al nuevo mundo con alforjas inmensas de ilusiones". Y aclara que de la "dualidad entre individuo y sociedad nace la frecuente incomunicación de los personajes de Discépolo —perdidos en la vida, o extraviados en sí mismos— que acaban por golpearse contra los parientes y amigos inmediatos, o la repetición de sus limitaciones. Es oportuno destacar que, de sus tres obras principales —*Mateo*, *Stéfano*, *Relojero*—, es *Stéfano* la más penetrante, a pesar de su aparente sencillez, y la más ceñida en su estructura dramática. Se trata de una pieza ejemplar por su raro equilibrio y el certero ahondamiento psicológico (desde la desazón y la angustia hasta la muerte) de su protagonista, ejemplo típico de personaje grotesco.

Samuel Eichelbaum o la introspección. — Para Charles Dullin sólo existía un teatro honesto y otro que no lo era, sin otra alternativa. Por lo común es muy difícil y riesgoso utilizar patrón tan rotundo. Al penetrar en la obra dramática de Samuel Eichelbaum (1894-1967), sin embargo, puede decirse, sin titubeos, que nos hallamos ante un teatro honesto, según la diferencia de Dullin.



Enrique Ibsen



Augusto Strindberg

Recorriendo la producción de Eichelbaum, puede llegar a parecernos que el autor marcha como a contramano de nuestra realidad escénica, puesto que no tiene en cuenta ni le preocupan los recursos probados que pueden llevar una obra al éxito de público. Alfredo de la Guardia ha dicho alguna vez, confirmando tal situación: "Cuando el teatro ofrece los mayores halagos a quienes lo cultivan sin olvidar al primer actor o la primera actriz y al público, él (Eichelbaum) lo escribe sólo como una expresión de su pensamiento y de su conciencia". Si tenemos en cuenta el juicio de quien conoce tan profundamente el teatro de Eichelbaum, podremos comprender la verdadera importancia del autor de *La mala sed*.

Samuel Eichelbaum nació en Domínguez, provincia de Entre Ríos; en plena niñez, hace una escapada a Rosario para intentar el estreno de *El lobo manso*, un sainete que acaba de escribir. No lo logra, por supuesto, y su primer contacto con el público lo obtiene a los 17 años, cuando un conjunto de aficionados lleva a escena un nuevo trabajo suyo que ha sido previamente traducido al iddish: *Por el mal camino*. Pero su iniciación oficial se produce en 1919 al estrenar la compañía Muñio-Alippi su obra *La quietud del pueblo*. No cesa desde entonces su labor, aportando nuevas esencias dramáticas que de inmediato se destacan en nuestro teatro. Por esa particularidad, por el empeño natural de ser y sentirse creador honesto, Eichelbaum ha sido considerado a menudo como un autor extraño, cerebral, excesivamente razonante. Y si bien en ocasiones puede serlo o parecerlo, si no se tiene una amplia perspectiva de la dramática moderna universal, lo cierto es que los extraños —aunque no tanto— y, especialmente, los razonantes o razonadores, son los seres siempre en lucha interior que habitan sus obras principales. Eichelbaum no tiene maestros ni antecedentes en la esce-



Samuel Eichelbaum



Portada de la primera edición de *La mala sed*, de Eichelbaum, en la revista *La Escena*, con una caricatura del autor

Producción teatral de Samuel Eichelbaum

- El lobo manso (escrita a los 7 años).
1911/12: Por el mal camino.
1919: La quietud del pueblo, 1 acto.
1920: La mala sed, 3 actos.
1921: El dogma, 1 acto.
1922: Un hogar, 3 actos - El camino de fuego, 2 cuadros.
1923: El ruedo de almas, 3 actos.
1924: La hermana terca, 3 actos.
1926: El judío Aarón, 3 actos - Nadie la conoció nunca, 2 actos.
1927: N. N. Homicida, 1 acto.
1928: ¡Viva el padre Krantz! 1 acto.
1929: Cuando tengas un hijo, 3 actos.
1930: Señorita, 5 actos.
1931: Ricardo de Gales, príncipe criollo, 1 acto.
1932: Soledad es tu nombre, 6 actos.
1934: En tu vida estoy yo, 6 cuadros.
1936: El gato y su selva, 3 actos - Tejido de madre, 3 actos.
1940: Pájaro de barro, prólogo y 3 actos - Un guapo del 900, 3 actos.
1941: Divorcio nupcial, 3 actos - Vergüenza de querer, 4 actos
1942: Un tal Servando Gómez, prólogo y 3 actos.
1952: Rostro perdido, 3 actos.
1955: Dos brasas, 3 actos.
1957: Las aguas del mundo, 3 actos.
1967: Subsuelo, 3 actos.
Obras publicadas y sin estrenar:
Un cuervo sobre el imperio, 3 actos.
Gabriel el olvidado, 3 actos.
En colaboración con Pedro E. Pico:
1920: Un romance turco, 1 acto.
1921: La Juana Figueroa, 1 acto - La cáscara de nuez, 3 actos.
1922: Doctor, 2 actos.
En colaboración con Agustín Remón (1893-1963)
1930: Lotería sin premios, 2 actos.

na argentina, y el hecho desconcierta a algunos cuando procuran bucear en su teatro. El ya citado Alfredo de la Guardia ha nombrado, con total conocimiento y exacta ubicación, los grandes padres de nuestro autor: Dostoievski, Ibsen y Strindberg. Aclarando, además, para que no hubiese dudas, sus alcances: 'Del primero, del descubridor de las más bajas heces del alma, tiene el largo sondeo psicológico; del gigante noruego, una inclinación al "teatro de ideas" y su misma confianza en un mundo en donde impere el "espíritu de la verdad y de la libertad"; del trágico de *La danza macabra*, "la amarga densidad humana de sus personajes". A pesar de estos grandes padres distantes, que podrían haber originado una creación desarraigada, el teatro de Eichelbaum sólo escapa, de manera ocasional, al ámbito que lo rodea.

Se ha dicho, equivocadamente, que Eichelbaum escribió muchas de sus obras bajo la influencia de las teorías psicoanalíticas de Freud. Lo cierto es que le ha ocurrido como a Lenormand: ya había escrito varios de sus dramas antes de conocer tales teorías (por entonces sólo al alcance de científicos especialistas) y ellas sirvieron únicamente para confirmar sus preocupaciones y sus intuiciones de artista. Samuel Eichelbaum era un fino rastreador de almas; pero no de almas simples y fáciles de volcar, sino de abismos a veces ocultos por densas nubes bajas que exigen, más que la pericia del psicólogo, el afilado escudriñar del psicoanalista. Bernardo Canal Feijoo ha escarbado en la entraña viva de este teatro en busca del núcleo imaginativo. "En el drama eichelbaumiano —ha dicho— sólo acontece en sustancia una cosa. Pero ¡de qué envergadura! Es siempre una historia de seres que, de pronto, en un momento dado se descubren, se encuentran a sí mismos". Se descubren y encuentran porque llegan a la conciencia de su auténtica

personalidad. Aunque los temas varíen, pues su producción dramática posee una rica gama de caracteres humanos, en los que podríamos calificar como prototipos de su teatro, se observa algo así como una constante: la soledad. Mejor dicho, personajes en soledad. Y si por momentos puede suponerse que se refiere a una soledad de seres fuertes o que se creen fuertes, a lo Ibsen, lo más común es que se trate de la impotencia de comunicación con sus semejantes, que los aísla y los recoge en los vericuetos de su propio ser, tornándolos huraños, en ocasiones enfermizos o en simples desconectados por su terca individualidad. Pueden observarse distintas variantes de esa soledad en *Cuando tengas un hijo*, *Señorita*, *Soledad es tu nombre*, *En tu vida estoy yo*. De soledad es también el problema fundamental de *El gato y su selva*. En *Pájaro de barro*, Felipa, la chinita sirvienta, rechaza al hombre que le ha dado un hijo, a pesar de que ésa hubiese sido la solución natural del problema, encerrándose en sí misma y aferrándose al pequeño que dice ser únicamente suyo, porque ha sido "bebida sin sed". "Soy un maniático de la introspección", advirtió Eichelbaum en un reportaje. Y puntualizó: "Cualquier suceso, por insignificante que sea, me induce a bucearme obstinadamente". Esta era la síntesis del teatro más característico del autor que estamos tratando, hasta que, en 1940, el mismo año de *Pájaro de barro*, estrena *Un guapo del 900*. No nos extraña su costumbrismo porteño, ya observado en otras piezas suyas; sorprende, sí, y muy gratamente, descubrir la nueva expresión que vitaliza el teatro de Eichelbaum. En *Un guapo del 900* se destacan, nitidamente, dos personajes por su vigorosa fuerza teatral: Ecuménico, el guapo, y Natividad, su madre, orgullosa de esa guapeza que la identifica con la altivez de su propia sangre. La historia dramatiza la lealtad de un hombre hacia

otro hombre. Una condición apenas, la guapeza. Esa que enorgullece a Natividad cuando habla de su hijo, pintándolo de un solo trazo: "Ecuménico, pa unas elecciones que hicieron ay en los tiempos de don Alsina, tomó él solito y su alma, a punta de cuchiyó, una comisería". También está contento con Ladislao, el otro hijo: "No en balde don Alejo los tiene a su lao dende que aprendieron a usar el cuchiyó". Pero se lamenta del tercero: "El Pancho, sí parece de otra entraña. Medio cobardón". Y añade como algo definitivo: "Ni cuchiyó sabe usar el pobre". *Un guapo del 900* es una de las piezas más valiosas del repertorio de Samuel Eichelbaum, y una de las más importantes con que cuenta nuestra dramática de mayor envergadura.

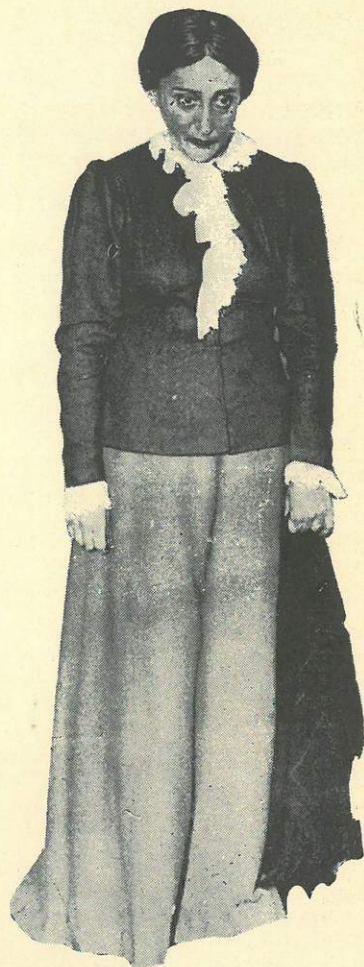
Samuel Eichelbaum estrenó su última obra, *Subsuelo*, en 1967 y, dejando dos obras publicadas pero sin representar, murió en Buenos Aires, donde pasó la mayor parte de su vida, el 4 de mayo de ese mismo año.

Los intérpretes de la etapa. —

Los intérpretes nacionales de que carecía nuestro teatro, de manera orgánica, antes de que los Podestá dieran el salto del picadero al escenario, fueron multiplicándose con un entusiasmo en el que se ponían en evidencia las cualidades innatas que poseían. La mayoría —los más populares, sobre todo—, empleó malamente su arte, o sus posibilidades, con la frecuentación de un teatro menor en todo sentido. Los antiguos intérpretes de los principales elencos en que fueron dispersándose los Podestá y su núcleo inicial, se convirtieron en cabezas de los nuevos conjuntos que requería el desarrollo de la escena argentina. Entre las actrices es necesario incorporar a la reseña que se ha hecho ya en otras oportunidades, a Camila Quiroga, actriz de fuerte temperamento dramático, que se impone formando pa-



Francisco Petrone en el papel de *Ecuménico*, en *Un guapo del 900*, de Eichelbaum



Milagros de la Vega en el papel de *Natividad*, en *Un guapo del 900*



Pablo Podestá y Camila Quiroga en una escena de *Con las alas rotas*, de Emilio Berisso



Enrique de Rosas



Roberto Casaux, en una de sus caracterizaciones

reja con Pablo Podestá al animar la heroína de *Con las alas rotas*, exitoso melodrama de Emilio Berisso, para cumplir luego una trayectoria de indudable jerarquía; Milagros de la Vega, altamente capacitada, cuya larga carrera es la prueba constante de una conducta ejemplar. En 1923 se une en matrimonio con ese excelente actor que fuera Carlos Perelli, construyendo así un binomio que da una medida cabal de buen teatro; Gloria Ferrandiz, intérprete notable, destaca su labor al asumir los personajes protagónicos de las obras principales de Francisco Defilippis Novoa (Angélica, de *La loba*; Celia, de *El turbión*; María, de *María la tonta*); Elsa O'Connor, rica personalidad que habría de desaparecer muy joven, cuando se hallaba testimoniando la reciedumbre de su temperamento. Otros nombres que es necesario registrar, aunque no podamos detenernos en su análisis, son los de Ana Arneodo, Ilde Pirovano, Rosa Catá, Ada Cornaro, Lucía Barause. Dejamos para el final a tres jóvenes actrices que por entonces estaban imponiendo su arte con expresiones que las individualizaban: Eva Franco, que daba a los personajes ternura y emoción; Luisa Vehil, que provenía de una familia de artistas de la escena y ya manifestaba su calidad de actriz sensible y capacitada; y Paulina Singerman, que se destacaba en la comedia ligera, género al que insuflaba espontaneidad y gracia. A la lista de actores es necesario añadir, también, varios nombres. José Gómez y Enrique de Rosas bregaban por un teatro superior, en base a obras nacionales y extranjeras. Florencio Parravicini, comediante múltiple y desorbitado, poseía un extraordinario dominio de la escena, pero prefirió pasar a la historia de nuestro teatro por la reiteración de sus bufonadas y de sus ocurrencias de tono subidamente picaresco. Luis Arata, que con su máscara tragicómica lograba la interpretación cabal de personajes grotescos, mal-

barató por lo general sus posibilidades en obras que estaban muy por debajo del límite aceptado, aun dentro de un teatro que buscaba fácil repercusión y a toda costa. Lo mismo podría decirse de Roberto Casaux, buen actor que se malgastó en obras sin importancia y sólo de manera circunstancial demostró de lo que era capaz. Orestes Caviglia y Atilio Supparo, discípulos de la célebre trágica italiana Jacinta Pezzana, siempre se mantuvieron en el plano de nuestro mejor teatro. Ricardo Passano y Pablo Sanetta fueron luchadores denodados por la afirmación de una comedia digna con auténtica resonancia popular. Hubo, asimismo, rubros como Vittone-Pomar, César y Pepe Ratti, Leopoldo y Tomás Simari; pero el que mejor serviría para ejemplificar una inquietud válida, más allá de los altibajos inevitables por el medio en que actuaba, era el integrado por Enrique Muñio y Elías Alippi, quienes durante años unieron su arte en espectáculos de calidad que merecieron la acogida que les brindaba el público. Muñio, actor excelente en su intuición madura, creador de personajes con simple trasfondo humano, se complementaba perfectamente con Alippi, de tan rica sensibilidad y certera visión que, además de interpretar con seguro sentido moderno y autor (aunque no de relieve), alcanzó a ser uno de nuestros directores más capacitados, tanto en el teatro por secciones como en montajes de mucha mayor envergadura.

Por la década del 20 va asomando una nueva generación de actores. Hay que nombrar a Miguel Fausto Rocha, Guillermo Bataglia —sobrino del que actuara con brillo en la etapa anterior—, Domingo Sapelli, Mario Danesi, Santiago Arrieta, Alfredo Camiña, Nicolás Fregues, Juan Mangiante, el ya nombrado Carlos Pirelli y otros, que destacarán definitivamente su personalidad en la nueva etapa que se inicia hacia 1930.



Enrique Muñio y Elías Alippi, rodeados por un grupo de autores y actores argentinos en ocasión de la gira realizada por España en 1922. El último de la derecha es Luis Sandrini.

Bibliografía básica

BIBLIOGRAFIA GENERAL

Alippi, Elías, *Mis experiencias como director artístico*. Cuadernos de Cultura Teatral, n° 3, Instituto Nacional de Estudios de Teatro, Buenos Aires, 1936.

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

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

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

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

Castagnino, Raúl H., *Sociología del teatro argentino*. Editorial Nova, Buenos Aires, 1963.

Dabini, Atilio, *Teatro italiano del siglo XX*. Editorial Losange, Buenos Aires, 1958.

De la Guardia, Alfredo, *El teatro contemporáneo*. Editorial Schapire, Buenos Aires, 1947.

Echagüe, Juan Pablo (Jean Paul), *Una época del teatro argentino*. Editorial América Unida, Buenos Aires, 1926.

Gallo, Blas Raúl, *Historia del sainete nacional*. Editorial Quetzal, Buenos Aires, 1959.

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

González Castillo, José, *El sainete, medio de expresión teatral argentino*. Cuadernos de Cultura Teatral, Instituto Na-

cional de Estudios de Teatro, Buenos Aires, 1937.

Kayser, Wolfgang, *Lo grotesco*. Editorial Nova, Buenos Aires, 1964.

Martínez Cuitiño, Vicente, *El café de los Inmortales*. Guillermo Kraft, Buenos Aires, 1954.

Monner Sans, José María, *Pirandello, su vida y sus obras*. Editorial Losada, Buenos Aires, 1947.

Id., *El teatro de Lenormand*, Imprenta López. Buenos Aires, 1937.

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

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

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

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

Id., *Breve historia del teatro argentino*. EUDEBA, Tomos VI, VII y VIII, Buenos Aires, 1963/1965.

Saldías, José Antonio, *El sainete que yo he visto*. Cuadernos de Cultura Teatral, n° 4, Instituto Nacional de Estudios de Teatro, Buenos Aires, 1936.

Starkie, Walter, *Pirandello*. Editorial Juventud, Barcelona, Buenos Aires, 1947.

Sobre FRANCISCO DEFILIPPIS NOVOA

Cerretani, Arturo, "Defilippis Novoa", en *Contrapunto*, Buenos Aires, 1941.

Eichelbaum, Samuel, "Francisco Defilippis Novoa", en *Ars*, año XI, N° 50, Buenos Aires, 1950.

Ordaz, Luis, "El teatro de Francisco Defilippis Novoa", en *Columna*.

Notas de Arturo Romay, Alejandro E. Berrutti y Enrique Gustavino, en *El Apuntador*, N° 5, Buenos Aires, 5 de febrero de 1931.

Sobre ARMANDO DISCEPOLO

Ghiano, Juan Carlos, en prólogo a *Tres grotescos de Armando Discépolo*. Editorial Losange, Buenos Aires, 1958.

Id., *El grotesco de Armando Discépolo*. Ediciones Culturales Argentinas, Ministerio de Educación y Justicia, Subsecretaría de Cultura, Buenos Aires, 1965.

Staif, Kive, en prólogo a *Mateo, Relojero y Babilonia*, EUDEBA, Buenos Aires, 1965.

Sobre SAMUEL EICHELBAUM

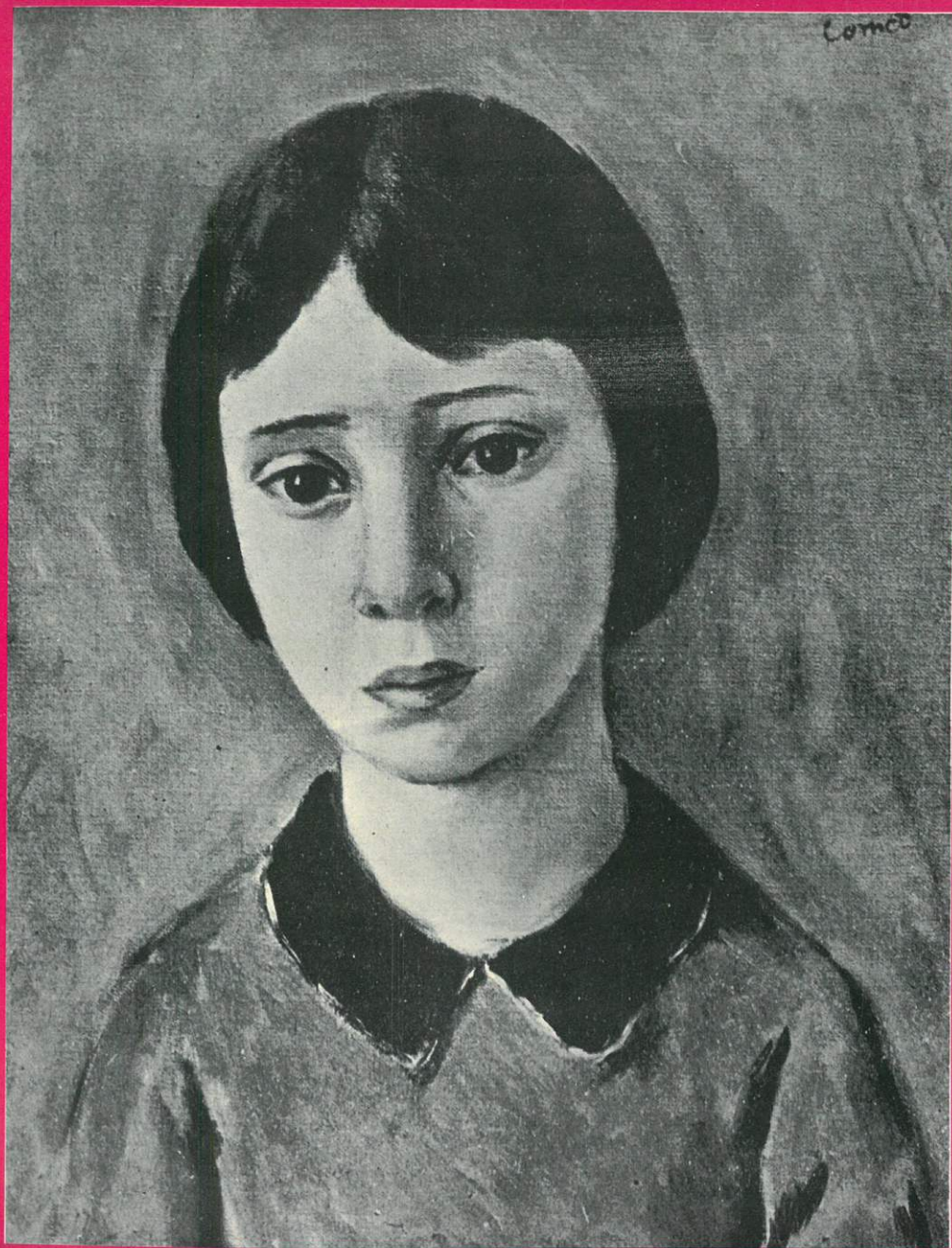
Canal Feijóo, Bernardo, en prólogo a *El gato y su selva, Un guapo del 900, Pájaro de barro y Dos brasas*. Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1952.

Cerretani, Arturo, "El teatro de Eichelbaum", en *Síntesis*, Buenos Aires, 1930.

Cruz, Jorge, *Samuel Eichelbaum*. Cuadernos de Ediciones Culturales Argentinas, Ministerio de Educación y Justicia, Buenos Aires, 1662.

De la Guardia, Alfredo, "Raíz y espíritu del teatro de Eichelbaum", en *Imagen del drama*. Editorial Schapire, Buenos Aires, 1954.

Palant, Pablo, prólogo a *Pájaro de barro y Vergüenza de querer*, EUDEBA, Buenos Aires, 1965.



Estudio. - Ramón Gómez Cornet, 1938 (Museo Prov. de Bellas Artes de Santa Fe)

Este fascículo, con el libro que comprende UN GUAPO DEL 900 de Samuel Eichelbaum, y obras de Discépolo y Defilippis Novoa, constituye la entrega N° 43 de CAPITULO - Precio del fascículo más el libro: \$ 160.-

CAPITULO

la historia de la literatura argentina

Todas las semanas aparece una nueva entrega, que consta de un fascículo y un libro. Cada fascículo da un panorama completo de un autor o un período; el libro correspondiente da una obra completa o una antología representativa de dicho autor o período. Los fascículos en su conjunto constituirán la "Historia de la literatura argentina" propiamente dicha; los libros constituirán la "Biblioteca Argentina Fundamental". La obra íntegra —Historia más Biblioteca— se publicará en 56 semanas. He aquí el plan de la obra.

Primera parte: 1. Introducción: Los orígenes - 2. Introducción: El desarrollo - 3. Introducción: Los contemporáneos - 4. Época colonial: del Renacimiento al Barroco - 5. Época colonial: la Ilustración y el Soudoclasicismo - 6. La época de Mayo - 7. Nacimiento de la poesía gauchesca - 8. La época de Rosas y el romanticismo - 9. Echeverría y la realidad nacional - 10. El nacimiento de la novela: Mármol - 11. El nacimiento de la crítica: Juan María Gutiérrez - 12. La prosa romántica: memorias, historia, biografías - 13. El ensayo en la época romántica - 14. El ensayo: Domingo Faustino Sarmiento - 15. Desarrollo de la poesía gauchesca - 16. José Hernández: el Martín Fierro - 17. La segunda generación romántica: la poesía - 18. Lucio V. Mansilla - 19. La generación del ochenta: las ideas y el ensayo - 20. La generación del ochenta: la imaginación - 21. La "prosa ligera" y la ironía: Cané y Wilde - 22. El naturalismo y el ciclo de la Relca - 23. Los últimos románticos

ENTREGA	FASCÍCULO	LIBRO
Segunda parte		
24	La vuelta del siglo: Almafuerte	Poesía y prosa - Almafuerte - 152 págs.
25	El modernismo	La poesía modernista - Antología - 96 págs.
26	Leopoldo Lugones	La prosa modernista - Antología - 96 pgs.
27	Modernismo y narrativa: Enrique Larreta	La gloria de don Ramiro - Larreta - 272 págs.
28	Realismo y picaresca: Roberto J. Payró	Violines y toneles - Payró - 168 págs.
29	Modernismo y naturalismo: Horacio Quiroga	Los gauchos judíos - Gerchunoff - 120 págs.
30	Ricardo Güiraldes	Raucho - Güiraldes - 120 págs.
31	El teatro en la vuelta del siglo: Florencio Sánchez	En familia y Barranca abajo - F. Sánchez - 120 págs.
32	El teatro: Gregorio de Laferrère	¡Jettatore! y Las de Barranco - Laferrère - 184 págs.
33	La poesía en el avance del siglo	Selección de poemas - Carriego y otros poetas - 112 págs.
34	Feminismo y poesía: Alfonsina Storni	Antología poética - Alfonsina Storni - 96 págs.
35	La poesía de Enrique Banchs	El cascabel del halcón - Banchs - 120 págs.
36	Fernández Moreno: el sencillismo	Poesía y prosa - Fernández Moreno - 120 págs.
37	Realismo tradicional: narrativa urbana	Nacha Regules - Gálvez - 180 págs.
38	Realismo tradicional: narrativa rural	Los caranchos de la Florida - B. Lynch - 180 págs.
39	El movimiento de Martín Fierro	Selección - Macedonio Fernández - 120 págs.
40	Florida y la vanguardia	Antología de Florida - 120 págs.
41	Boedo y el tema social	Antología de Boedo - 120 págs.

Fascículos que aparecerán posteriormente: 42. La novela moderna: Roberto Arlt - 43. Madurez del teatro: Samuel Eichelbaum - 44. El ensayo moderno: Ezequiel Martínez Estrada - 45. La crítica moderna - 46. Intelectualismo y existencialismo: Mallea - 47. La novela experimental: Marechal - 48. La narrativa fantástica: Borges - 49. La poesía: la generación del 40 - 50. La poesía social después de Boedo - 51. Desarrollo de la narrativa: la generación intermedia - 52. La generación intermedia en teatro: los teatros independientes - 53. La generación del 55: los narradores - 54. Las nuevas promociones: el ensayo - 55. Las nuevas promociones: la novela; la poesía - 56. Las revistas literarias.