

*gr.*  
A la Dirección "La Nación"  
B. Aires

107-8-10

VICENTE ROSSI

*Boedo, Nov. 12 de 1910.*

# Teatro Nacional Rioplatense

CONTRIBUCIÓN

Á

SU ANÁLISIS

Y Á

SU HISTORIA

RIO DE LA PLATA

1910

GV 107  
8-10



**DONACION**  
**DE**  
**E. GARCIA VILLADA**

---

"IMPRESA ARGENTINA" DE BELTRAN Y ROSSI -- CORDOBA, R. A.

---

## SUPUESTOS ORÍJENES

No se computan las primeras tendencias teatrales en el Río de la Plata. — Nada nacional hasta 1870. — Sociedades dramáticas uruguayas en 1880. Fué la vez en que se presentaron el mayor número de obras de nativos. — La «Talfa». Ricardo Passano y Orosmán Moratorio. — Nada nacional hasta 1880.

Retroceder en busca del coloniaje ó aproximarse á él para aplicarle etimologías al Teatro Nacional Rioplatense, es un absurdo, porque significaría anteponer el nacimiento de un arte al de su propia nacionalidad, al de la raza que ha de darle alma, modalidad y lenguaje.

Aceptar á los primeros autores nativos, aún después de hecha la patria, como punto de partida para esbozarle principios históricos al citado Teatro, es permanecer dentro de lo absurdo, porque aquella patria preparaba recién el escenario de sus futuras tradiciones, las que debían surgir, por inmutable ley, en la lenta y difícil gestación de la entidad de su pueblo.

Desde los albores de la libertad y durante varios lustros, aparecen autores dramáticos nativos en los países del Plata; la obra y el tema son, con muy raras excepciones, esclavos de su época; el fondo, la

forma, la característica, el vocablo, son resabios de su única escuela: el coloniaje. (1)

Aportaban aquellos autores, sin embargo, como propiedad innegable, su facilidad y talento versificantes, que bien podían justificarles una vanidad de haber concebido poesías dramáticas longitudinales, superiores á lo que en el género conocían; prueba es de ello que ninguna producción importada, antes y después del coloniaje, resiste una comparación con las de los nativos.

El pueblo poco se interesaba por aquellas expansiones de la abrumadora cuarteta en auge; sus distracciones se perdían en el caos de su propia organización; y si algunos autores se permitieron mezclarlo en sus argumentos, se vieron obligados á disfrazarlo á tal extremo, por guardar formas y estilo, que se desconocía contemplándose á sí mismo.

Es evidente que nada pudieron hacer para el futuro.

---

(1) Los primeros teatros públicos que se levantaron en el Río de la Plata, fueron:

En Buenos Aires, por el año 1780, un barracón de tablas, barro y paja, debido á la iniciativa del virrey José Vertiz, á quien, según todos los autores, le debió la colonia las únicas instituciones benéficas y liberales que pudo lucir en medio de su cretinismo, y es importante hacer constar que este virrey era mejicano, al servicio de España. Dicho barracón se bautizó con el nombre de «Casa de Comedias», pero el vulgo le llamó «Teatro de la Ranchería», por su ubicación en la Ranchería (depósito de negros esclavos), hoy plazoleta del mercado del Centro, esquina Alsina y Perú.—(Varios autores).

En Montevideo, por el año 1794, otra «Casa de Comedias», pero algo más lujosa, pues en vez de techo de paja lo tenía de tejas; fué fundada y costeadada por un rico vecino portugués, Manuel Cipriano de Mello, que la ubicó donde luego estuvo el teatro San Felipe.—(Montevideo Antiguo por Isidoro De-María).

Cuando los países rioplatenses han logrado acomodarse con relativa holgura en el escaño de las naciones libres, dispuestos al trabajo y al estudio, que interrumpe con frecuencia la contienda civil, especie de epilepsia injénita, el Teatro pasa por algunos períodos de silencio. Aquel es entonces el pueblo esforzado y sufrido de las patriadas <sup>(1)</sup> por la unidad nacional. Aquella sociedad, apesar de todo, es la de las grandes esperanzas en el porvenir patrio; se esboza á fuertes rasgos un caracter nacional; hay la seguridad de que se puede ir adelante sin mirar hacia atrás; y, sin embargo, el Teatro no siente la influencia de este sugestivo prólogo de intensificación. Á duras penas se inicia uno que otro autor; la obra es á veces más local que antes en sus argumentos, pero sus formas están cortadas según el molde del teatro importado.

Pasan varias décadas. La sociedad criolla está cimentada; el pueblo marca su característica bien definida; y llegamos á 1870, con grandes y lujosos recintos teatrales, y apenas algunos autores nativos revelados en familia, y su escasa producción todavía bajo el molde aplastante del teatro importado.

---

(1) En nuestras guerras civiles, los partidos políticos y hasta las montoneras de pequeños caudillos en pugna, han tenido por costumbre ó conveniencia llamar á su causa «la causa de la patria», de ahí que la designación de «patriadas» se haya hecho extensiva hasta ellas, cuando solo corresponde á las de la independencia, y se derivan de la frase vulgar de nuestros abuelos, «hacer la patria», como en efecto la hicieron.

En Buenos Aires la literatura teatral es insignificante; en cambio, abundan los «arreglos» y traducciones. La originalidad de los nativos fué derrochada desde los albores de la emancipación, en el periodismo, reflejando las épocas, y en los diferentes metros y recursos de la poesía reinante, con la que el pueblo desahogaba sus pasiones ó amenizaba sus ocios, recitando de hogar en hogar, con verdadero entusiasmo. Hubo excedente de fecundidad y sobrado talento, y quizá no mereció el Teatro la atención de la producción nativa, porque lo tenía absorbido y muy «venido á menos» <sup>(1)</sup> la producción extranjera, con su más disparatado repertorio, el que era muy ajeno al caracter de aquellos escritores, que á impulsos de la patria ó de la tiranía, forjaban su espíritu en un decidido romanticismo de nacionalidad.

Montevideo es quien produce en todas las épocas más autores y más obras, contándose entre éstas algunas de positivo mérito, que aún vivirían en los carteles de las Compañías que explotan lo antiguo, si hubiesen sido de firmas europeas.

En el año 1880, encontramos en la capital uruguaya una apreciable manifestación de arte escénico entre nativos. Se habían fundado Sociedades dramáticas que presentaban el conjunto y organización de las buenas Compañías; estas Sociedades se titulaban: «Talía», «Estímulo Dramático» y «Romea».

---

(1) Es interesante en este punto el libro «Teatro antiguo de Buenos Aires», por Mariano G. Bosch,

Su objeto era, sencillamente, reunir á las familias de sus asociados en agradables veladas, que se efectuaban casi siempre en el teatro Cibils.

Fundadas por criollos, presentan á éstos en gran mayoría en sus cuadros artísticos.

Dos figuras descuellan para dar significación á esta jornada: Ricardo Passano y Orosmán Moratorio; actor el uno, autor el otro, y ambos uruguayos. Pertenecen á la «Talía», que fué la más importante de aquellas asociaciones, y la que más tiempo se sostuvo en acción.

---

Era el reinado del romanticismo, aplicado á la historia, al idilio trágico y á todos los sentimientos humanos. Romanticismo furioso.

El Teatro Español había enviado su repertorio altisonante y sangriento. Echegaray lucía todos sus rebuscamientos inverosímiles y llenaba la escena de muertos. La acústica de los teatros peligraba con los gritos estentóreos de «caballeros esforzados», «hidalgos» y «valerosos señores» de las noblezas de todos los siglos pasados.

Cuando no se vociferaba, entraban en juego los sollozos y lamentaciones; esto era abundante hasta el ensañamiento, pues frecuentemente se juzgaba del mérito de una pieza, por lo poco ó mucho que había hecho lagrimear al auditorio.

Esta época excepcional, con su enfermedad contagiosa, el romanticismo, explica la fundación de las Sociedades que dejamos citadas, y de las no citadas, como «L'Aspirazione Drammatica», de la colectividad

italiana, y el «Centro Catalá», de los residentes catalanes, también con cuadro dramático.

La «Talía» fué la única de ellas que pudo hacer surgir un grupo de autores nativos, el mayor conjunto que se había visto hasta esa fecha en el Plata.

Los recordaremos: Passano, que además de artista era autor, Moratorio, Varzi, Pérez Nieto y Gordon, que con dos ó tres obras de Ferreyra y Artigas reunieron unas quince producciones, que hicieron modesto y digno juego con las importadas; porque, como es lógico, eran á la hechura de éstas; no se conocía otra escuela en Castellano, idioma que entendían y podían escribir nuestros autores; y aquella escuela no tenía puntos de mira que orientasen hacia nuevos rumbos; por consiguiente, obra encomiable fué la de tales escritores, que aún faltándoles el ambiente inquieto y desmedido en que se enjendraban las piezas del teatro importado que imitaban, entregaron á la escena obras godas, con el correspondiente lenguaje, con sus inopinados efectismos y con la trama desesperada de sus argumentos.

Grandes esfuerzos hicieron aquellos actores nuestros para producir y representar, con meritoria constancia, escenas que no cuadraban á su character, á sus costumbres ni á sus modismos.

Ni un tipo nuestro, ni una frase nuestra!... Nada para el pueblo, y, fatalmente, nada para el porvenir.

No se tuvo la visión de lo propio. El mismo Moratorio, excelente escritor criollo, que supo producir preciosas poesías con irreprochable lenguaje é intención paisana, no tuvo el presentimiento de que

en aquello precisamente estaba el secreto de una trascendental revelación.

¡Lástima de tiempo y de energías perdidas!

Ni aún entónces, y durante un período de tres ó cuatro años que se sostuvo la «Talía», se elaboró lo más mínimo para el Teatro Nacional Rioplatense, y tan es así, que no sería un éxito desenterrar hoy alguna de aquellas obras, porque no se amoldaría á nuestro Teatro actual, ó habría que someterla al «arreglo», como se trata á las producciones extranjeras para darles sabor ó color nacional. Y es también prueba de ello, que Moratorio, el único autor de aquel lustro que se presentó al Teatro Criollo con una única y valiosa obra, solo por ella se le conoce y se le estima; las de su campaña en la «Talía» yacen en el olvido, con las de sus compañeros de entónces.

En conclusión: Tuvimos artistas y autores nacionales bien preparados, en 1880, pero no hicieron teatro nacional; es, pues, caer en grave error, si las noticias sobre orígenes que no dan el coloniaje ni las primeras sociedades criollas, se creen encontrar en esta fecha.

---



## PRIMEROS INDICIOS

Eduardo Gutiérrez—El gaucho de Gutiérrez y el de algunos intelectuales—Reinado de la mímica—La pantomima «Juan Moreira». Año 1884.—No se encuentra actor para el papel de protagonista—José J. Podestá (a) «Pepino el 88». Su característica de payaso. Se le encomienda la pantomima—Grandes temores de fracaso—Colosal éxito—Pobreza con que fué presentada por la Empresa—Un seudo-muerto que pone á prueba el impresionismo popular.

Eduardo Gutiérrez, el fecundo y popular novelista argentino, publicando su série de folletines de «novelas policiales», inició á los pueblos rioplatenses en la agitada vida del gaucho bueno, que pudo ser ejemplo de labor, si las autoridades no le convierten en un delincuente irresponsable.

Con Hidalgo, Ascasubi, Hernández y otros autores criollos, se conocía solamente al gaucho pintoresco; cantor y criticón; enamorado y celoso; jinetazo y valiente; patriota y soldado; víctima propiciatoria de la maldad política; maldiciendo «su estrella» pero dejándose llevar sin rebeldías heroicas.

Gutiérrez trata el asunto bajo la faz moral de esa altivez criolla que sucumbe matando, antes que humillarse ó dejarse matar sin defenderse; y esa altivez es la del hombre bueno y leal, contra lo autoridad encanallada.

El pueblo contemporáneo siente una profunda conmoción en su alma ardiente, porque también él ha sido educado en latente odio hacia las autoridades, que debiendo velar por su dignidad y grandeza, lo traicionan y lo envilecen.

Es, pues, lógico que levante sus entusiasmos espontáneos por Moreira, Cuello, Luna y otros gauchos históricos ó ideales que Gutiérrez rememora, porque ha sentido como si su misma protesta, y su propia rebelión justificada, estuvieran en el brazo esforzado de aquellos paisanos temerarios.

No es solamente esta circunstancia la que dá altos relieves de esos seres legendarios, en la imaginación popular: Hasta nuestros niños saben que el gaucho hizo la patria y después las patriadas; el pueblo siente el orgullo de aquellos heroismos que son su historia; siente que su idiosincracia es gaucha.

El *gaucho* asesino, el *gaucho* compadrón y pendenciero, el *gaucho* beodo profesional, no es el de Gutiérrez ni el que hace soñar ó entusiasmar á los pueblos rioplatenses; ese *gaucho* es un producto resultante del cruzamiento de las últimas tandas de criollos rurales con las de inmigrantes europeos; es el *gaucho* que han presentado algunos de nuestros intelectuales, equivocándose lamentablemente.

Nada de extraño que el de Gutiérrez se conquistara la más franca popularidad.

Y el pueblo dá pruebas de sus sentimientos y orientaciones morales, demostrando predilección por Moreira.

El éxito de sus novelas y porfiados motivos económicos, animaron á Gutiérrez á combinar una pantomima con alguna de ellas.

Se estaba en ese tiempo en un verdadero delirio mímico.

Las Compañías ecuestres y acróbatas, de toda categoría, no tenían en sus programas mayor atractivo que el anuncio de sensacionales parodias mudas, por lo general como final de espectáculo.

«Garibaldi en Aspromonte», «Los bandidos de la Calabria» y «Los bandidos de Sierra Morena», eran las tres pantomimas que no faltaban en ningún repertorio.

El pueblo, que busca siempre para solaz las sensaciones fuertes, llenaba noche á noche los locales que ofrecían esos espectáculos.

Explica la invasión del género mímico, que duró poco y ya ha desaparecido; una irrupción europea que hizo época entónces con sus lujosos bailables pantomímicos á gran «attrezzo» y gran personal; nuevos unos, como «Excelsior»; resucitados otros, como «Orfeo a l'Inferno».

Los acróbatas hicieron sus cálculos: aquel género necesitaba Compañías especiales que no existían entre nosotros; no requería la educación del diálogo; es decir, que con ropas vistosas, grandes ademanes y muchas escenas de efecto, su público, poco exigente, quedaría satisfecho, y no había por qué temer la competencia de ningún teatro. Fueron cálculos exactos.

Naturalmente, se tuvo bien en cuenta que el espectador que más frecuenta los circos, y les dá vida, no consagraría el éxito de ninguna parodia coreográfico-académica á base de posturas masculinas y co-

queterías femeninas. No hubo más que cambiar la especie dentro del género, y hacer argumento y mímica para el verdadero pueblo.

No son otras las razones de que á Gutiérrez se le ocurriera cifrar sus esperanzas pecuniarias en una pantomima tomada de sus novelas.

En el mes de Junio del año 1884, actuaba en el Politeama Argentino de Buenos Aires una gran Compañía ecuestre dirigida por los hermanos norteamericanos Carlo, y á éstos hizo Gutiérrez su proposición.

La pantomima se titulaba «Juan Moreira». Su autor tuvo el buen acierto de elegir de entre los héroes de sus obras, el más querido del pueblo.

La primera dificultad se presentó en el acto: ¿quién iba á desempeñar el papel de protagonista?

Los hermanos Carlo no contaban entre su gente con el hombre capaz de ello.

Se necesitaba un buen conocedor del tipo gaucho; que encarnase su representado sin caer en meztrajes ni en compadradas; que llevase con dignidad y modestia el chiripá, y sostuviera sin afectación su carácter. Gutiérrez, que debía estar interesado por la más fiel identificación de su héroe, no podía sacrificarlo en manos de cualquier mal interpretante, por muy bien intencionado que fuese.

Actuaba en ese mismo tiempo en Buenos Aires la Compañía ecuestre de Cándido Ferraz, en la que

figuraban los hermanos Podestá, de nacionalidad uruguaya.

Entre éstos se venía distinguiendo mucho José J. Podestá, que trabajaba de payaso, bajo el apodo profesional de «Pepino el 88», y en cuyo puesto había introducido una innovación importante, de su exclusividad: los cantos y los modales del criollo orillero.

El eterno payaso que se imita inglés, y cuenta chistes de revistas, repetidos hasta dar rabia, cuando no conversa con la señorita «ecuyère» ó anda á golpes con los «sanagorias», evolucionaba de improviso con Podestá, y esta fué una revelación en boletería, y una revolución en el entusiasmo popular.

Podestá trataba con toda exactitud el tipo orillero, sin que le estorbaran las ropas bolsudas de payaso, ni el tizne y la tiza de la cara, ni el rebelde bonetito que completa el cargo. ¿No se le ocurrió vestirse de orillero, conformando la indumentaria á cada «número» de sus canciones? Quizá no habría sido tan franco el éxito, pues en este caso quedaba obligado á ridiculizar las modas, y formulaba una crítica que parte del público habría titulado: «burla»; en cambio el payaso se limitaba á imitar, bajo la licencia de que su papel le inviste; de modo que echándose las de ser lo que no era, orillero, relataba el sucedido concluyendo siempre graciosamente mal, es decir, una crítica disimulada, que hacía las delicias de un auditorio buen conocedor del orijinal.

La dicción y los desplantes de Podestá, tenían aplicación exacta y demostraban talento interpretativo, á la par que delataban al nativo inconfundible.

Gutiérrez tuvo el presentimiento de que este era el hombre llamado á sacarle airoso del apuro.

La tramitación fué rápida, pues en ese mismo mes los hermanos Podestá pasaron á la Compañía Carlo, y se procedió á los ensayos de la pantomima «Juan Moreira».

Se preparaba el estreno sin fé en el resultado por parte de la misma Empresa que lo apadrinaba. El propio organizador, un coreógrafo Sr. Pratesi, dirigía los ensayos sin esperanzas de hacer obra de cartel; la noche del estreno no dejaba de repetirle á Podestá, protagonista en la parodia, que iban á fracasar y á ser corridos por el público. Sin embargo, no se desanimó éste, y mucho menos Gutiérrez. Ellos conocían más el alma nacional; el uno con sus libros y el otro con sus canciones y monólogos, habían tenido ocasión de descubrir las sensibilidades del espíritu popular.

Por fin, en los primeros días del mes de Julio, ó sea algo menos de un mes después que Gutiérrez expresó su idea, se estrenaba en el Politeama Argentino la pantomima «Juan Moreira».

De aquel enorme éxito, guardan recuerdos imborrables los que en él actuaron y los que lo presenciaron.

Fué lo imprevisto en su grado máximo.

Al terminar la representación el público invadió el escenario, exteriorizando en esa forma una elocuente manifestación de aplauso, que por lo insólita marcaba gran significado en el sentimiento popular.

Aquel auditorio, criollo en su inmensa mayoría,

no estaba acostumbrado á tanto verismo en la escena, y mucho menos á que ese verismo tocase tan en carne viva su idiosincrasia.

Don Pepe, como familiarmente le llaman sus amigos y el público, fué el protagonista ideal, bien secundado por sus compañeros. Las escenas de pelea se desempeñaron con mucha verdad, superando la última, en la que Moreira encuentra su trágico final, al que Podestá hizo frente con tanta corrección y propiedad, que causó el entusiasmo ya citado.

Esta pantomima se representó trece veces, hasta que la Compañía se marchó para Río Janeiro, no acompañándola los Podestá.

---

Que se aceptó sin interés ninguno de parte de los hermanos Carlo, la pantomima, lo delatan la pobreza y descuido con que fué presentada, apesar de ser aquella una Empresa acostumbrada á no pararse en gastos para el mejor éxito de sus «números», y apesar de ocupar el Politeama Argentino, uno de los más importantes teatros de Buenos Aires:—Moreira actuó en mangas de camisa y con un facón de madera que se quebró en el primer encuentro y fué remendado con un pedazo de lata para los siguientes. El escenario, malamente improvisado sobre la salida á la pista de artistas y animales, sin cubrir esta salida, que lo dividía y le servía en calidad de amenazante foso, el cual se salvaba por medio de un tablón colocado á manera de puente.

Fué sobre este tablón que en la última escena del memorable estreno, simuló que caía herido un negro que hacía de miliciano, y quedó suspendido sobre el foso en perfecta actitud de muerte, y como apesar de haberse levantado el telón repetidas veces, en las muchas llamadas que se le hicieron á Podestá, el negro permaneciera inmóvil en el mismo sitio, el público creyó por un momento que verdaderamente había muerto, pero pudo cerciorarse de que era exceso de representación de parte del pícaro moreno, cuando invadió la improvisada escena para expresar su entusiasmo personalmente.

---

## EL VERDADERO ORIJEN

1886—La pantomima «Juan Moreira» la representa en Arrecifes la Compañía Podestá-Scotti, por agotamiento de repertorio—Indicación transcendental de un amigo—«Juan Moreira», drama criollo, preparado por José J. Podestá—Humilde y honroso orijen del Teatro Nacional Rioplatense—El primer reparto.

Separados de la Compañía Carlo, los hermanos Podestá organizaron otra con su pariente Sr. Scotti, acrobática y de finales mímicos, según era de práctica en estas «troupes», con la que andaban en jira por la provincia de Buenos Aires. Figuraba en su repertorio la pantomima «Juan Moreira», que de vez en cuando presentaban.

En 1886, actuando en Arrecifes, en su local portátil, y agotado el repertorio ordinario, anuncian su «Juan Moreira», que lo tenían un tanto abandonado, y sirvió como recurso de última hora.

Al día siguiente, un amigo de los Podestá cuyo nombre es agradable recordar: León Bupuy, propietario del hotel en que aquéllos se alojaban, conversaba con don Pepe respecto á la pantomima, á cuya representación había asistido, y consultado por éste sobre si le había agradado, interroga:

—¿Qué le dice el miliciano al alcalde, después que ha ido á ver quien llamaba á la puerta del juzgado?—y aquí hace algunos ademanes mímicos, como para ilustrar su pregunta.

—Le dice: «Señor, allí está Moreira».

—¿Y porqué no lo dice con palabras?... ¿Porqué no hablan?

Fué un imprevisto rayo de luz para Podestá.

¿Acaso no era más claro, más breve, de mucho mayor efecto?

¿Y cómo no había sentido esta necesidad de darle la inconmensurable vida de la frase á tan sujerente parodia, en el largo trancurso de dos años de representaciones?

Neglijencia frecuente en que caemos después de una enseñanza ó de una revelación, detenidos por la rutina que parece nos asegura que «aquello es hacer todo lo que se puede», y nos abandona á ese convencimiento.

Podestá no titubeó en entregarse á la tarea de extractar de la novela de Gutiérrez los diálogos necesarios, agregar otros complementarios, y dar formas progresivas al drama criollo «Juan Moreira». Fué trabajo de muchos meses; la obra se representaba noche á noche, pero siempre con innovaciones, hasta que se creyó completa.

Podestá no había soñado ni remotamente en la transcendencia de su humilde obra. No habría creído á nadie que le asegurase que su Moreira iba á hacer frente no solo á las partidas de policianos, sinó también á las de la crítica y de la intelectualidad, sorprendidas por aquella aparición no prevista y ajena á todas sus deducciones de arte y de psicología popular.

En Chivilcoy, la progresista ciudad cuya fundación consagró personalmente el gran Sarmiento con su palabra lapidaria, se representó por primera vez el drama criollo «Juan Moreira», en el Circo Podestá-Scotti.

Fué en Abril de 1886.

---

Sin autor, sin actores; sin la palabra de la prensa que prepara los ánimos y abre puertas á la curiosidad pública; lejos de los grandes centros urbanos que levantan los éxitos decisivos; confundido en la monotonía diaria de un espectáculo que le es extraño; sin creer en su propio valer; así nació «Juan Moreira», y así se colocó el primer bloque para la base del Teatro Nacional Rioplatense.

Es por esto que ha sido necesario esbozar partiendo del folletín de Gutiérrez hasta el feliz «arreglo» de Podestá. Y es por esto que debemos seguir á «Moreira» en su incansable labor; porque vá en paulatina elaboración de un futuro histórico, y porque con él se produce más tarde la revelación de que en nuestros pueblos hay condiciones y voluntad á toda prueba para dar artistas y autores.

Fué el advenimiento humilde con que leyes misteriosas hacen preceder las grandes empresas, las honrosas creaciones.

Indeciso y modesto, «Juan Moreira» se cobijó bajo el toldo ajeno, para darse de yapa, después del

espectáculo á cuyo amparo iba á exhibirse. Así también los gauchos de su cuño, en sus tiempos, buscaban en los toldos del indio las garantías de humanidad que le negaban los «perros cristianos». «Moreira» nunca habría sido admitido en el escenario de nuestros teatros, hipotecado forzosamente por el extranjero.

Después de las emociones acrobáticas y fantasías de equitación que formaban el programa del conjunto artístico á que se había agregado, «Juan Moreira» bajaba humildemente al picadero, con toda la sugestiva apostura del tipo lejandario que evoca, á desarrollar el corto período emocionante de su vida, hecho cuya característica no se discute, porque todavía hoy se repite en las campañas de los países rioplatenses, con la dolorosa diferencia de que se fué el gaucho y con él las edificantes rebeldías; solo la autoridad es exactamente la misma.

El pueblo espectador sabe eso; su sentimiento es, pues, sincero; su entusiasmo es hondo, porque ese pueblo siente en su alma todo el valor y generosidad de su héroe.

Era la primera vez que se hacía obra para él, y no perdurará, aunque sea buena, obra nacional en que él no coopere.

¿Era deficiente? pobre? oscura? No importa; el espíritu popular puede encontrar en ella delicadezas que no está al alcance de todos el distinguirlas y comprenderlas; y si no delicadezas, podrán ser odios, alegrías, dolores.

Teníamos ya nuestras tradiciones épicas, y rojas. Moreira las evocaba con su sola aparición.

El pueblo impone sus costumbres y su caracter

para que se le hagan Leyes; sus vocablos para que se le haga Idioma; y todo eso, más sus tipos y tradiciones, para que se le haga Teatro.

«Moreira» debía triunfar.

---

Los hermanos Podestá emprenden la tarea empeñosamente, sin desconfiar su magnitud. Hubiesen sonreído con incredulidad si alguien les insinúa que con aquel esfuerzo, aseguraban un punto de apoyo para el futuro teatro propio.

Hijos del pueblo, compartían con él la sensación criolla que las evocaciones de su drama producían, y encontraban natural que su gaucho se abriese camino, porqué era un pedazo de la hermosa tradición de la patria, que no se enseña en las escuelas, y sin embargo se aprende, y no se olvida, en las versiones de nuestros mayores, trasmitidas verbalmente; ó en tal ó cual trabajo periodístico; rara vez en algún raro libro.

Era una «improvisación» que escapaba á los versos del coplero popular y á la guitarra del cantor de cosas gauchas, para hacerse «de carne y hueso» en un grupo de artistas humildes, cuyos nombres salvaré del anónimo, recordándolos en estas páginas, unidos á el de los Podestá, y aun apesar del insignificante rol de algunos de ellos.

El primer cuadro dramático de «Juan Moreira» lo comprendió el siguiente reparto:

<i>Juan Moreira</i> . . .	José J. Podestá.
<i>El alcalde</i> . . . . .	Gerónimo Podestá.
<i>Sardeti</i> . . . . .	Nicolás Chiappe.
<i>Tata viejo</i> . . . . .	Juan Podestá.
<i>Vicenta</i> . . . . .	Baldomera A. de Podestá.
<i>La rubia</i> . . . . .	María Podestá.
<i>Julián Andrade</i> . .	Raimundo Baranio.
<i>Ño Bentos</i> . . . . .	Antonio D. Podestá.
<i>Sarjento Goyo</i> . . .	Eduardo Mezzadra.
<i>Un vasco</i> . . . . .	Alejandro Scotti.
<i>Un cabo</i> . . . . .	Desiderio Santillán.

---

## TEATRO CRIOLLO

1889.—«Juan Moreira» en Montevideo—Se le agrega el Pericón—Importante incorporación de Francisco Cocoliche—Causas que la motivan y razones que la justifican—Varios años de entusiasmo siempre creciente por este drama—1890. «Martín Fierro», del Dr. Elías Regules, segundo drama criollo—«Juan Cuello», tercer drama criollo.—Siguen los estrenos de nuevas obras con éxito y expectativa cada vez mayores—En el escenario del teatro Solís de Montevideo.

«Juan Moreira» va en jira triunfal por las repúblicas del Plata; día á día su éxito es mayor.

Ya se ha independizado; ya no está agregado; él sólo llena el gran «número» de la velada, lo restante es muy secundario para el público.

Así lo encontramos en Octubre de 1889, en un gran local que se ha habilitado exclusivamente para él, en Montevideo, calle Yaguarón esquina San José.

Ya no solamente el pueblo asiste á sus representaciones, la ciudad le envía sujetos de todas sus clases sociales. Es un suceso noche á noche, al extremo de que una célebre Compañía de operetas que en la misma época actuaba en el Politeama, tuvo que suspender varias funciones por falta de público.

Esta visita de Podestá á su ciudad natal, fué de incalculables beneficios para su drama.

El baile nacional que él había aplicado á la obra era el «Gato», con relaciones, el más común en la república Argentina, de donde venía «Moreira». El Sr. Elías Regules, padre del médico y escritor de igual nombre, que presenció el estreno en el local ya citado, esa misma noche aconsejó á don Pepe que adoptara el «Pericón», por ser de más efecto y lucimiento, ofreciéndose él mismo para dar las lecciones necesarias. Aceptado en el acto tan valioso concurso, al día siguiente envía el Sr. Regules una orquesta de guitarreros, dirige los ensayos del Pericón Nacional, y esa misma noche se estrena con enorme suceso.

Semanas después, por indicación del Dr. Alberto Palomeque, que dice haber presenciado ese baile en Tacuarembó, llevando las parejas pañuelos blancos y azules para formar guirnaldas y el pabellón patrio del final, se le hace este agregado, con el que hoy se conserva. En cuanto á la música, es la del pericón de la ópera criolla «Por María», original del modesto é inteligente maestro nacional Antonio Podestá.

En ese mismo tiempo don Pepe consigue del Dr. Regules, poeta criollo de mérito, que le escriba los versos para el contrapunto de los payadores que figuran en el drama.

Como se vé, «Juan Moreira» evolucionaba dentro de sus mismas tradiciones, con el concurso espontáneo del criollismo sentido y sano; efecto de su influencia nacional.

---

Los públicos rioplatenses sostienen su entusiasmo por este drama criollo, tres años; es de suponer que pudiera declinar un tanto por muy sugestivo que ello fuese, y no sucede esto, y no solo no sucede, sinó que las modificaciones citadas le dan más vida, más realidad, y el público contempla la obra hoy como ayer, cual si se estrenara siempre.

Queda por citar todavía un importante elemento, cuya falta delataría un vacío en ella, tomada bajo el aspecto de noción de un Teatro nuestro no lejano, que debía formarse con el ambiente de la actual generación. No se notó en los comienzos, ni era necesario, pero á medida que el pueblo aceptaba á «Moreira» como cosa suya, éste exijía se le rodeara más de su época, en hombres y costumbres, en virtudes y vicios; entónces se hacían los claros en el cuadro y había que llenarlos.

Así surgió Francisco Cocoliche. Se incorporaba en solemne representación caricaturesca del copartícipe en la existencia de estos pueblos.

Era un rasgo más de nuestro caracter hospitalario. Cocoliche tenía tantos méritos para figurar en la escena criolla, como los tuvo para entrar en el territorio nacional, quizá expresamente importado.

Celestino Petray, argentino, es el creador del tipo, con admirable propiedad y verdadero talento cómico; más tarde le imitan y perfeccionan otros dos artistas, uruguayos, Fernández y De-Negri.

Se produce esto á los dos años de existir el drama, en 1888, pero con intermitencias, pues no se presentó en Montevideo en 1889, no asistiendo, por consiguiente, á la recepción del Pericón, en el que

tanto luce sus torpezas, y aparece luego en 1891 en el Politeama de la misma ciudad.

Este agregado se efectuó en la ciudad de La Plata, pero se reveló en el Rosario, con indescriptible aceptación.

Se daba con él representante al mercachifle napolitano, personaje muy común en nuestros campos por los tiempos en que se desarrollaba el drama. Don Gerónimo Podestá lo bautiza en broma, llamándole con el nombre de un verdadero mercachifle que aún vive en la ciudad de La Plata, y es napolitano, y se llama Antonio Cocoliche. Al del drama se le puso Francisco, por ser uno de los nombres más comunes en esa colectividad.

La broma fué seria, y tan seria que la fama del Cocoliche de «Moreira» se extendió rápidamente, y ese nombre es hoy todo un símbolo de gringuis-mo ameno, y hasta es un vocablo rioplatense, que tiene sus casos perfectamente aplicables, y que usan nuestros escritores cuando quieren sintetizar acepciones que en otras palabras serían menos graciosamente comprensibles.

El genovés Sardeti actuaba ya en el drama, es nada menos que su causa fundamental, pero tan reducido é ingrato papel le hacen pasar desapercibido. El primer Sardeti lo hizo un joven tipógrafo uruguayo, Nicolás Chiappe, discretamente y muy exacto.

Cocoliche, fué un agregado, es decir, no aparece en la novela de Gutiérrez, fuente originaria del drama.

Su aceptación de parte del público supera á todo cálculo; el buen napolitano que se aclimata, se asimila y no se civiliza (aunque figura en la falanje

de los *cruzados* de nuestra *civilización*), dá la gran nota amena para un pueblo que tan perfectamente sabe de él y le conoce en todas sus modalidades.

---

De vuelta á Buenos Aires, los Podestá ubican su circo en la esquina Montevideo y Cuyo, hoy mercado Modelo, y hacen una temporada, 1890-91, que concluye en el local llamado «Jardín Florida», Paraguay esquina Florida.

Fué esta temporada el más estupendo acontecimiento escénico. «Moreira» tenía entusiasmado ó preocupado á todo Buenos Aires. La prensa nacional y extranjera radicada, se ocupan de él largamente y en todos los tonos.

Fué un agitado movimiento intelectual, teatral, social y hasta patriótico; nada más curioso que hojear la publicidad de esa época. Todos los habitantes de la populosa capital desfilaron ante «Moreira», desde el más humilde hijo de las aceras hasta el presidente de la república, (entónces el Dr. Pellegrini).

La intelectualidad también acude, quizá displicente, por sencilla curiosidad, pero impulsada por la crónica tentadora, que se ocupa de la obra en extensas tiradas de cálculos sociales, morales y de arte.

«Pepino el 88» es el hombre del día. «Juan Moreira» el problema del futuro, para unos; el dolor del presente, para otros.

---

Durante cuatro años recorrió este drama las repúblicas rioplatenses, sin que ninguna otra obra se presentara á disputarle ó compartir sus triunfos.

Hubo crítica detractora, no por aquella modesta factura literaria, muy lejos del alcance de un juicio serio, sinó bajo su aspecto moral ó de influencia moral. Buenos escritores y periodistas criollos cayeron en tal aberración; no se dieron cuenta, siquiera, de que se atravesaban contra la corriente popular, que contestaba á sus alusiones llevando á «Moreira» en andas, sin el más mínimo desaliento.

Tuvo también la detracción otros aspectos, torpes ó innobles, como se verá más adelante.

Esta incidencia fué la causa que hizo retardar la aparición de los primeros autores criollos; pero la constancia á toda prueba de «Moreira» los atrae, al fin, y empieza un hermoso desfile de obras, algunas de ellas de innegables méritos.

En Marzo y Abril de 1890, los hermanos Podestá estrenan en La Plata la segunda obra criolla: «Martín Fierro», arreglo del Dr. Elías Regules; y la tercera: «Juan Cuello», tomada de la novela de Gutiérrez por Luis Mejías y adaptada á la escena por don Pepe Podestá.

En 1892 estrenan en dos secciones el «Julián Jiménez» de Abdón Aróztegui; el primer acto, que es el segundo actual, en el Rosario, y el otro acto en el ya desaparecido «Jardín Florida» de Buenos Aires; siguiéndole á las pocas semanas «El entena» del Dr. Regules.

En el mismo año, en el Politeama de Montevideo, «Juan Soldao», del malogrado Orosmán Moratorio.

En 1894: «Cobarde» y «Tribulaciones de un criollo», del Dr. Víctor Pérez Petit. «Santos Vega», arreglo de Juan Carlos Nosiglia.

En 1896: «Calandria», del Dr. Martiniano Leguizamón.

En 1897: «Tranquera», de Agustín Fontanella.

Y así, sucesivamente, la producción criolla dá sus frutos, destacándose entre los autores intelectuales de nota.

Entonces la crítica, antes ingrata, se permite predecir el advenimiento. Tanto gauchaje hace que mida más sus palabras y crea más en la fuerza de la tradición y de las corrientes populares.

---

«Moreira» seguía triunfando. Divide su escenario con «Fierro», «Cuello», «Jiménez» y todos los gauchos que han venido á secundarle, permaneciendo siempre dignamente á la cabeza del movimiento.

Fué la gloriosa montonera que conquistó los destinos del futuro Teatro Nacional Rioplatense.

Los gauchos de la parodia vencían como los de las patriadas.

La sociedad ha sentido cosquillear en sus venas el pigmento criollo y ha ido al circo..... Yo asistí en 1895 ó 96, no lo recuerdo bien, en el teatro Solís de Montevideo, especie de templo sagrado tibetano, á una representación gaucha dada por la Compañía de Podestá-Scotti; era un 19 de Abril, fiesta cívica, y el Solís no pudiendo ofrecer un *tedium* de

ópera, por no tener Compañía, es cedido á los Po-destá, que representaron «Los guachitos» del Dr. Regules.

Recuerdo perfectamente aquel abigarrado paisanaje llenando el marco del escenario en compacto grupo, escuchando á uno de sus cantores; daba la visión de un cuadro de Blanes, fiel concepción alegórica de la patria. Era la primera vez que el decrepito coliseo, festejaba dignamente una fiesta nacional, sin darse cuenta de tanto honor.

---

## TEATRO EXÓTICO POR NATIVOS

Autores nacionales que producen para la traducción. — Duhau, Blixén, Granada, Quesada, Demarchi. No hacen obra nacional.—El ridículo sistema de las comparaciones literarias en la crítica.—Tentativas fracasadas de exhumación de obras teatrales.

Mientras se desarrolla el Teatro Criollo, según queda un tanto bosquejado, varios escritores nacionales se revelan autores dramáticos, produciendo obras que entregan á las Compañías extranjeras.

Iba á repetirse, pese á la diferencia de épocas y de escuelas, el caso de 1880. Iban á perder su tiempo y su esfuerzo autores de talento y de gran preparación, por aceptar el error común de sustraerse á lo propio, y sustraerse al extremo de escribir para otro idioma, porque así lo exigía la nacionalidad de las Compañías que amparaban sus obras.

Que debemos elaborar lo nuestro, nos lo enseña nuestra historia de pueblos que se han conquistado esforzadamente su personería política, y se aprende diariamente en nuestras necesidades sociales, y muy en particular, intelectuales. No es esto un egoísmo, es un alto ideal que se levanta más, cuanto más lejos estamos de nuestros primeros pasos.

Si estos autores pensaron hacer méritos para optar á un humilde sitio en lo que se ha dado en llamar «Teatro Universal», también se equivocaban, porque, la Europa, que para nosotros es *lo universal*, siempre tiene stock del artículo, y nos desconoce en lo más elemental: jeográficamente. Es decir, que si de ella depende la parte de justicia que pueda correspondernos, quedan descartadas todas las esperanzas de éxito.

Nuestro propio Teatro fué la causa inocente de este otro exótico. Los artistas extranjeros jamás tomaron en cuenta, ni por broma, una producción de autor nativo; en el concepto de ellos era un imperdonable atrevimiento que «los indios» se metieran á autores, y los molestaran pidiéndoles su juicio ó protección; pero, militante la tendencia á teatro propio, con enorme porcentaje en boletería, cambian de modo de pensar y de apreciar, <sup>(1)</sup> y no solo aceptan lo que les lleven, sinó que fomentan *cariñosamente* la producción. Pero *salen con la suya*, es decir, hacen su teatro, y por consiguiente, desaparece lo

---

(1) Un caso publicado en Buenos Aires en Agosto de 1907, dará al lector idea exacta del sistema. Lo transcribo suprimiendo nombres propios, aunque fué publicado con todos ellos, pero lo hago así por si hubo su poco de animosidad, sin que esto me aparte de creer firmemente en el hecho.

Dice el cronista:

«Ocupa actualmente el teatro San Martín el señor X., el cual parece haberse aquerenciado en estas colonias, que tal son las repúblicas americanas, según su sentir. Nos congratularíamos de que este ambiente le fuera propicio, pues es nuestra costumbre desear el bien aun á aquellos que nos miran con lástima,— por los demás, hábito europeo éste, casi justificable.»

«Ayer estrenóse en este teatro la obra de (aquí el nombre de un autor nacional). Su éxito franco y la nacionalidad del autor, podían desmentir hasta cierto punto las prevenciones del señor X. hacia los coloniales americanos. Sea como fuere, deseamos ahora y en adelante un buen suceso á la Compañía del San Martín.»

nuestro, y el intento les fracasa en la escena y en la *taquilla*.

Son de esa época Duhau, Blixén, Granada, y años después Quesada y Demarchi.

Sus críticos, poderosamente asesorados con citas de nombres de autores extranjeros, como es la costumbre, dan á entender que esos escritores han trabajado inspirados en extraños estilos y escuelas, <sup>(1)</sup> han escrito aquí pero ubicando su pensamiento en otros ambientes; y á ser esto cierto, tal producción se adocenaba, iba de paso. Sin embargo, esos mismos críticos no tuvieron inconveniente en llamar á ese jénero «teatro nacional».

---

(1) Un cronista uruguayo, citando los trabajos de Blixén, dice:—De «Un cuento del tío Marcelo»: «Es un breve acto de comedia dramática de corte romántico á lo Herman Chatrian.»—De «Ajena»: «. . . la sombra de Ibsen, el sentimiento de lo irreparable de Sudermann y otras influencias igualmente extrañas, han colaborado en la potencia creadora del autor para realizar esta página de la vida contemporánea.»—Según el concepto del cronista, Blixén hacía en esa forma teatro nacional moderno.—(«La Prensa»—Buenos Aires, Marzo 28 de 1908).

---

Es satisfactorio conocer la opinión que sobre esta costumbre dá el Sr. Ricardo Rojas en su «Cosmópolis»:—

«Cuando la primera edición de «Mis montañas», (alude á la obra del Dr. Joaquín González), la crítica buscó jenealogías y parentescos intelectuales al autor. Se nombró al Sarmiento del «Facundo», por el espíritu nacional. Se recordó al Mistral de «Mireya» por el colorido regional del asunto. Se deslizaron los nombres de Lamartine y Chateaubriand, sin duda por el dejo romántico y el aroma silvestre difundido en las páginas de la obra. . . »

«Creo que estas comparaciones por parte de la crítica son siempre triviales, dadas las diferencias de medio, lugar, asunto, jénero, mo-

Es terrible este sistema comparativo de la cita de nombres, del que abusamos hasta el más alarmante ridículo; no parece sinó que ciertos intelectuales tienen especial cuidado en demostrar que han leído muchos libros, y entre nosotros, leer mucho, saber pronunciar y escribir correctamente algunos de esos apellidos á base de veinticinco consonantes y dos vocales, es estar plenamente autorizado para decir y asegurar cualquier sonsera.

Se comprende la necesidad de una cita cuya autoridad es decisiva en el asunto, y viene á él digna y espontánea á fortalecerlo ó á resolverlo; pero es peligroso, para escribir, colocar el tintero sobre alta pirámide de libros, pues es fácil que creyendo elaborar el pensamiento propio, se hilvane el ajeno.

Alfredo Duhau se estrenó en italiano, en 1889, con un drama en tres actos, titulado «Honorina Blanchard», que no fué bien recibido por la crítica.

El Dr. Samuel Blixén se estrenó en 1891, también en italiano, con un acto de buena factura que calificó de «boceto teatral», y se titulaba «Un cuento del tío Marcelo». Siempre lejos del ambiente nacional, fué el autor más fecundo y que consiguió más éxitos

• mento histórico y temperamento personal. La más justa aspiración  
• de un poeta debe ser no parecerse á ninguno, y la más ardua y du-  
• radera empresa de un escritor, conquistarse una fisonomía propia.  
• Cuando se tiene talento literario, capacidad de sentir la Naturaleza  
• y dón divino de expresarla, todo se reduce á dejar el espíritu en su  
• posición natural. Nada más funesto á las obras del ingenio que la mu-  
• ltez de la imitación, y el atavismo de los padres adoptivos, y los  
• aires de familia, y los preciosismos y alquimias de léxico en el decir,  
• y el interés subalterno de asombrar á la estulticia de los contemporá-  
• neos ignorantes. El secreto del éxito, y aun de la gloria artística,  
• está en manifestar la fuerza de ese talento tan íntegramente, que no  
• falten ni siquiera nuestros defectos y que éstos sean otros tantos ras-  
• gos de nuestra propia fisonomía. »

entre los de este teatro de la traducción. Sus demás obras las entregó á Compañías castellanas.

Nicolás Granada, espiritual y ameno, escribe para artistas hispanos, con resultados negativos, y no es ese su mayor error: salta por sobre los gauchos, y como si pretendiera exhumar tradición de raza más autóctona, se planta entre los indios del Perú, y presenta «Atahualpa»..... ¡un Atahualpa go-do!..... Más tarde se pasa con municiones y bagaje al Teatro Nacional, en el que despliega las peculiaridades de su fibra juguetona ó sentimental, con más acierto y envidiable resultado.

Los tres autores anotados son uruguayos y se revelan en Montevideo.

En Buenos Aires, aunque más tarde, un solo escritor aparece autor de esta especie, el señor Héctor Quesada, que debuta en 1898 con el drama «Ivette», traducido al italiano. La crítica le pone «peros» y encabeza la crónica con estas palabras: «Nuevamente nos hallamos frente á una obra exótica hasta por su título. A nuestro Teatro naciente le cuesta, y seguramente le seguirá costando mucho, adquirir el título de «Nacional».

Y más tarde todavía, en 1904, Andrés Demarchi rememora el género con el drama «El enemigo», en manos de Novelli.

El criollismo no fué simpático á estos escritores. No creyeron, sin duda, en el teatro propio, que se vislumbraba para otros criterios entre el gauchaje del circo; y si creyeron, no se atrevieron á entregarse á un arte tan *plebeyo*, ó tenían la creencia de que no era esa la senda para llegar al Teatro Nacional.

Elementos valiosos, ellos pudieron marcar rumbos al naciente arte, sin embargo, fueron los que más se alejaron de las leyes naturales que habían de producirlo, y ya producido, desarrollarlo.

El Teatro Criollo no se apercibe de ese movimiento exótico entre nativos, y sigue su camino lleno de fuerzas y de esperanzas.

Sus autores no han pretendido haber hecho obra literaria, pero sí nacional. Y es en honor y orgullo de estos pueblos, al parecer achatados por la mezcla, que se debe consignar que han respondido espontáneamente al llamado.

Blixén, Duhau, etc., aristocratizan sus producciones para colocarlas sobre el tripe de los escenarios en que posa su planta el arte sacro, en cuyos secretos era fabulosa profanación que pretendiéramos ser iniciados, y no encuentran ambiente. Fatalmente obligados á la subordinación de extrañas tendencias, se aplaude con guantes y se agasaja la obra como una precoz monada de casa, sin otras proyecciones.

Hubo también un prejuicio entre estos autores, que los impulsó á la tarea con fé y entusiasmo, y fué el de que, notándose en el ambiente decidida voluntad á poseer arte con fisonomía nacional, la solución del problema debía estar con más seguridad y concisión en la «forma y estilo superiores» que dice Blixén, y no en las «groserías» del circo. Mas tarde ven que se han equivocado, y el Teatro Criollo les ofrece este dilema: silencio ó hacer justicia.

Y es así, con estas experiencias, que puede asegurarse que perduran solo las empresas que laboran para su pueblo, en los límites de lo que éstos lejislan para sí.

De manera que, esta vez, trabajos literarios teatrales, modernos y de recomendable elegancia, entran á jirar en la órbita de los de 1880, que es la de los cometas cuya vuelta está en enigma.

---

En la intención de hacer Teatro Nacional, con obras que no se escribieron para él, se han efectuado en Montevideo dos tentativas de exhumación de producciones antiguas y modernas escritas por autores del país.

La primera fué iniciada por Enrique De-María, en 1895, si mal no recuerdo, elijiendo el lindo teatrillo de la Sociedad «Stella d'Italia». Se presentó con dos ó tres representaciones de obras viejas, y fué un fracaso; entónces se echó mano de «Primavera» de Blixén, como remedio heroico, y no hubo para qué insistir en aquel imposible certamen, porque no se consiguió público de ninguna especie.

Se repite en 1902, decididamente, y con menos éxito que la anterior, pues sólo alcanzó á dos representaciones en el ya desaparecido teatro San Felipe.

Esta vez, sin embargo, era un importante conjunto de autores nacionales, (1) algunos de ellos es-

---

(1) El 22 de Junio de 1903, se verificó en el teatro Solís una función de gala á beneficio de esta asociación de autores, á la que asistieron los miembros del Gobierno y la alta sociedad montevideana.

El Dr. Blixén pronunció en ese acto un notable discurso, que lo reivindica de su despreocupación por el Teatro Criollo, pues á este respecto depona honradamente su autorizado juicio, con tan elevado entusiasmo criollo, que es toda una revelación inolvidable :

• Propósito único de esta alocución será destruir el erróneo concep-

trenados en el Teatro Criollo. Podía haber ido lejos este elemento con sus ideales modernistas si interpreta bien su misión, pero pontifican de exhumadores y se defraudan sus intenciones.

Es indudable que también motivos ajenos á las obras pueden producir ese resultado, pero es subjetivo tener presente que frente á la tentativa de De-María triunfaba fácilmente el teatro de «Moreira», y frente á la del grupo de escritores, se recreaba en sus éxitos el Teatro Nacional derivado de aquél.

---

• to, muy jeneralizado por desgracia, de que el Teatro Nacional, falto de nobles asuntos, tendrá que refugiarse en la explotación de un género inferior. Por mi parte, lejos de compartir la hostilidad que muchos abrigan contra el «criollismo», veo en esa primitiva tendencia de nuestro arte dramático, una garantía de su propia vida y de su futuro engrandecimiento. Sus manifestaciones han sido, hasta ahora, las más poderosas y fecundas, de la inmensa producción literaria de esta América: solo ellas llegaron al alma popular, la conmovieron hondamente y la exaltaron hasta el entusiasmo. Es que ese arte incipiente, todavía deforme, ha tenido desde un principio el mérito de la sinceridad, y la franqueza de la pasión. Pueden criticarse, en nombre del buen gusto, los detalles de sus procedimientos, pero no podrá negarse la potencia y la seguridad de su instinto, que supo sintetizar en Juan Moreira las hermosas rebeldías de esa alma gaucha. »

• No puede negarse mérito á un arte que ha hecho temblar nuestros párpados bajo el peso de las lágrimas, ante la evocación feliz y emocionante de nuestras pasadas glorias, entremezclada á las aventuras de «Jullán Jiménez», ó que ha conmovido dulcemente las más delicadas fibras del corazón, con la sencilla y patética historia de «Los guachitos». No! Sujestionados por el prestigio del buen gusto que impone la elegancia de una forma y de un estilo superiores, no condenemos con inapelable sentencia ese «criollismo», que tendrá sin duda alguna tosquedades y groserías, pero en cuya verdad y en cuya grandeza, ha palpitado más de una vez, el alma nacional. ¿Cómo repudiar lo que es sangre de nuestra sangre, huesos de nuestros huesos, sinceridad de nuestra índole y cenizas de nuestro pasado? . . . Contraigamos nuestro esfuerzo á despojar al criollismo de sus aberraciones morales y estéticas, encerremos su rica esencia de sano realismo en las áforas de una forma cada vez más cuidada y pulida, y el Teatro Nacional deberá muchas de sus glorias futuras á ese arte nuestro. »

## TEATRO ORILLERO

Jénero mixto.—El Teatro Criollo evolucionaba por ley natural.— Necesita un escenario. Se le ofrece incondicionalmente el del Apolo, teatro de la «yctatura», y lo acepta.— Los gauchos se retiran.— Jénero Orillero. Su acción. Invasión de obras. Constantes éxitos.—Gran confusión escénica.—El Apolo curado del «daño».— Los gauchos vuelven.

Al mismo tiempo que los ya citados escritores uruguayos hacen en Montevideo teatro exótico, en Buenos Aires, un par de autores dan otra manifestación escénica independiente del Teatro Criollo, también debida al ejemplo y estímulo de él, entregando sus obras á Compañías extranjeras.

Era un jénero mixto : zarzuela criolla ó sainete lírico ó revista, con tipos nuestros, orilleros, representados por castellanos, de consiguiente, un agregado á la zarzuela de «jénero chico», que es el teatro criollo-orillero español.

En todas sus obras campean un protagonista criollo y el consabido gringo.

Era un tanto violento para aquellos artistas representar sujetos nuestros y recitar en un lenguaje que no practican, ni dominan aunque lo ensayen concienzudamente; por esto los autores, buscando la

necesaria adaptación, dieron á sus producciones una constitución híbrida.

El riguroso localismo de algunas de ellas, la novedad de las obras, su caracter popular y la discreta y acertada interpretación de sus mejores partes, marcan memorables éxitos y gran perseverancia en el cartel, batiendo el «record» la zarzuela-revista «Los políticos» del autor argentino Nemesio Trejo, que es el que más produjo para este jénero.

---

El Teatro Criollo tenía necesariamente que evolucionar, y ofrece algún boceto cómico campero. Rápidamente avanza sobre los centros urbanos, toma los tipos de rurales que viven á pocas horas de la ciudad, y dá nuevos bocetos. Siente necesidad apremiante de ampliar su acción, pues se conceptúa en condiciones para copiar del pueblero con el mismo acierto con que copió del paisano.

Entónces se hace necesaria la introducción de las escenas cómico-líricas, porque se producía una transición muy natural: se evolucionaba del criollo de la campaña al de la ciudad, es decir, del gaucho al orillero; se suprimía el pericón para darle paso al tango. Siempre con la corriente popular.

El jénero mixto estaba ya en esa empresa, con buen resultado, aunque con menos condiciones y sin elementos criollos.

Para esto se imponía la conquista del escenario de un teatro, cosa difícil, si no imposible, pero se

tropieza con un *muerto*, el escenario del Apolo, y su propietario lo cede sin condiciones para que probasen á resucitarlo, y el 6 de Abril de 1898 los hermanos Podestá toman posesión de él.

Este teatro fué desde su construcción el local predestinado para todas las derrotas, al extremo de encontrarse abandonado, por considerársele seriamente en «yetatura», y se le llamaba, por mal nombre, «el osario de las empresas».

Era el escenario que sobraba porque nadie lo quería, y como los gauchos, los grandes parias de la leyenda patria, no tenían el derecho de rehusar, aunque peor fuera, lo aceptaron para los que en él iban á elaborar la mejor etapa del Teatro Nacional Rioplatense, gracias á la profunda fe de sus iniciadores.

«Moreira» y demás gauchos del Teatro Criollo no pueden hacer rayar sus caballos sobre la tablazón hueca de la escena, así que acompañan á sus actores hasta la puerta de ella, y se vuelven para sus pagos de la tradición, hasta algún otro resurgimiento, si no tan feliz, por lo menos honroso.

Esta vez también el gaucho oscuro y heróico hace la obra y se retira, sin ambiciones, sin egoísmos.

---

Entra en acción el Teatro Orillero.

Maleable hasta el infinito; sin exigencias artísticas; dá el tipo, el modismo, el refrán de moda; dá la música popular insinuante y juguetona, y todos

estos aspectos, que se esfuman rápidamente para dar lugar á otros de su misma índole, hacen inagotable el repertorio y aseguran constante público.

Es cierto que sustituye al gaucho con el compadrito; al terrón libre con el suburbio ciudadano; al rancho agreste y pintoresco con el inmundo conventillo; y es esta sustitución muy lamentable, pero, no implica un retroceso ni una desviación; es una evolución natural á la que no ha podido sustraerse ningún Teatro.

Parece que el nuestro, que se ha levantado al recuerdo de tradiciones, pierde aquí sus orientaciones de porvenir, transformándose en una empresa comercial sin proyecciones de arte presente ni futuro. Sin embargo, no ha hecho más que penetrar en un camino ya abierto á cuya entrada lo lleva su propia evolución. El «jénero chico» español, tenía invadido y abarrotado el mercado; era indudable que si el mismo jénero se ofrece á la gran demanda, con actores, música y argumentos locales, el resultado se preveía de antemano, y podía llamársele espléndido. El Teatro Orillero estaba en lo cierto.

Es, pues, agradable dejar constancia de que apesar de revelar más tendencias al lucro que al arte, en esta época, no se ha despojado nuestro Teatro de su entidad nacional, trabaja siempre para su pueblo y para su propia constitución; está en su ley.

---

El número de autores y de obras que se presentan es incalculable; asume las proporciones de una invasión atropellada. La selección era árdua tarea, sin embargo se hacía, leyéndose no menos de diez obras diarias, que dejaron de residuo una montaña de papel, miles y miles de páginas inútilmente llenadas, que aún se conservan en el archivo Podestá como verdadera curiosidad de contajio escénico.

Agréguese á esto los «arreglos» de juguetes cómicos extranjeros, cuyos sujetos y lenguaje se *traducen* al criollo, y dan al cartel la nota llamativa.

Este jénero orillero ha llevado el pueblo á la escena y á las localidades de su teatro al mismo tiempo, y le ha mostrado sus vicios, sus tipos ínfimos, su lenguaje ocasional ó convencional, su indumentaria ridícula, y no faltó la partícula de moral, se hizo moral, aunque no se haya hecho arte y haya habido ausencia de buenas formas. Se hizo moral con el compadrito y el conventillo, porqué siendo palpable en la vida diaria, lo que en el escenario se hace y se dice, de lo ridículo ó de lo trájico se evidenciaba un excelente correctivo ó ejemplo, que podían aprovechar los tipos vivientes orijinales.

Sus autores, mal ó bien, entregados á obra tan transitoria, apuntalaban el mal armazón del arte propio, que debía levantarse para más elevados mirajes.

Por su fecundidad y exacto conocimiento del pueblo oscuro, suena en esa época el nombre del escritor uruguayo Enrique De-María, autor de más de veinte obras populares, algunas de las cuales dieron caracter á varias temporadas.

El Teatro Orillero ha levantado el telón del Apolo para todas las tendencias escénicas.

Se señala una jornada de verdadera confusión. Los autores siguen en aumento, aparecen como por arte de invocación mágica, entregados á un delirio de producciones de todo pelaje.

Cruzan la escena en amistoso consorcio: el sainete orillero, la «pochade» del «arreglo», bocetos dramáticos, revistas, el cuadro de costumbres populares y hasta comedias y dramas con sus tres actos.

No hay una forma, un plan definido, en el concepto del arte. Parece que el Teatro que venía se ha desviado bruscamente del espíritu que sus comienzos fijaron para su desenvolvimiento y entidad.

Se explica: Había un jermen de producción nativa que no se desarrollaba por falta de estímulo y de medios que la exhibieran; el Apolo le abre sus puertas, y se precipita por ellas en loca confusión; no es intelectualidad consagrada, nuestro cónclave del talento no puede ni insinuar un acuerdo de esa naturaleza sin herir su dignidad, pues vive en rigurosa misión contemplativa; es intelectualidad anónima, vergonzante; son los románticos de las masas populares.

Solo estaba el Apolo y solo luchó con aquella policromía de ideas emerjida de tanto autor improvisado, que sin embargo, le curaron el «daño», le ahuyentaron los duendecitos de la «yeta» y le conquistaron su página en la historia de nuestro Teatro, que todos sus opulentos colegas le envidiarán mientras exista.

---

Fué un año memorable cuya prolija descripción sería curiosa y entretenida.

El Teatro Orillero, fiel á su designación, produjo aquel desorden con un éxito sin precedentes.

El gaucho, cual si temiera del uso que se estaba haciendo de su legado, vuelve y penetra en el teatro. Esta vez trae consigo el drama de costumbres, ó sea, el drama en su expresión más delineada y más depurada del arte y del pueblo ó sociedad que lo inspiran.

Era el gaucho nuevo, el de bombacha; siempre altivo, jeneroso y patriota, aunque no use el chiripá ni el cribado, ni tenga que pelear con la autoridad engreída. Sus sentimientos son los mismos de sus antecesores, aunque el ambiente en que actúa es otro. Con él, pues, se hacen los primeros dramas nacionales, defectuosos quizá, pero tan reflejantes de nuestro caracter y de nuestra psicología, que es imposible presenciarlos sin sentir sobre todos sus defectos, el misterioso espiritualismo de un arte nuevo, que nos habla de muy cerca, porque es nuestro: El Teatro Nacional Rioplatense.

---



## TEATRO NACIONAL RIOPLATENSE

Martín Coronado abre la marcha al drama.—Conformación progresiva de nuestro arte escénico.—Siempre más autores.—Nuevas Compañías nacionales.—No sería fácil el estudio detenido de esa época.—La universalidad del Teatro. Es una resultancia más de lo comercial que de lo artístico. La del Teatro Nacional.—La crónica obstaculizante. Dos razones que la disculpan.—Intelectualidad que niega su concurso.—Una anécdota elocuente.

Como queda dicho, el nuevo gaucho trajo la nueva era, la más fructífera y gloriosa para nuestro Teatro, la que le dió característica y autoridad.

El autor argentino Martín Coronado la inicia con su obra «La piedra de escándalo», en el Apolo, el 16 de Junio de 1902.

Fué un acontecimiento dramático-literario, que hizo creer á la crítica más exigente en un posible Teatro Nacional. Esta novedad, propagada en todas las formas de la crónica diaria y á todos los vientos, asegura al trabajo de Coronado una indefinida permanencia en la escena, caso sin precedente entre nosotros, en ningún jénero y en ningún teatro, y que por tan singular motivo lo conmemora una placa fijada en el vestíbulo del Apolo.

Contribuyen á este éxito su poco de romanticismo en la obra, prestijiado en sonoro verso, que por na-

tural tendencia tiene grandes afectos en todos los pueblos; el argumento, desarrollado entre nosotros, á base de criollos rurales, y su cualidad de jénero dramático, serio.

La producción de Coronado tiene, sin embargo, una marcada fisonomía exótica, de la que se defendió con los artistas criollos que la representaron.

Ningún autor de los que vienen después le imitan, todo lo contrario; entran de lleno á la escena con argumentos, tipos y lenguaje nacionales.

Es imposible darse una idea aproximada de la ímproba labor en aquella jornada, en que lo estrenos se sucedían sin interrupción, cada vez más laboriosos ó importantes, formándose así paulatinamente un extenso repertorio nacional.

Desde «La piedra de escándalo» todas las obras, con raras excepciones, presentan al paisano de bombacha, al gaucho nuevo; en todas ellas le han hecho lugar, dejando á su cargo la parte de nobleza, de jenerosidad ó vindicante que requiera la acción.

Si el drama se hubiera iniciado transportando sus argumentos á la clase alta y sus salones, le esperaba irremisible fracaso, porque habría sido decretar el desalojo del pueblo, que venía prestijiando, sosteniendo y dando formas á su Teatro, saturado fuertemente de su abierto espíritu democrático.

La evolución, que todo lo prevee y ordena prolijamente, á medida que en la escena sustituía jéneros, en el público sustituía clases, sin que esto quiera decir que el uno ahuyentara al otro, pero sí que prevaleciera. Y es prueba de ello, y prueba inapreciable, que un jénero no ha sustituido radicalmente á otro; el Criollo hace de cuando en cuando sus apa-

riciones; el Orillero vive siempre, unido al jénero serio, es la nota alegre reservada para despojar á la imaginación de la triste ó trájica.

Esta conformación progresiva es la que dá vida y le asegura porvenir al Teatro Nacional. Del gaucho, lejendario al paisano rural, de éste al orillero, de éste al pueblero llano, de éste al demócrata y al aristócrata; la série es natural, ordenada, y se desarrolla con encomiable sencillez, apesar de que las frecuentes irrupciones de obras parecen trastornar la naciente escena.

El drama nacional se presenta, pues, con horizontes de campo libre, con sugestivos detalles de estancia y rancho; se acerca á la ciudad, pernocta en sus alrededores rurales; penetra en ella, recorre los suburbios, va al hogar burgués y al salón azul.

Florencio Sánchez, uruguayo, es el autor que ha tratado con más tino y felicidad esta escala jenérica; sus obras dan el exacto proceso de esta preparación artística nacional; nace en el conventillo de «Canillita» y termina en el palacete de «Nuestros hijos».



Una escisión de los hermanos Podestá, dá lugar á la formación de otra Compañía por Jerónimo y sus hijos, que ocupó el teatro Comedia; fué un progreso para el arte nacional, cuyos autores contaban así con dos conjuntos dramáticos, que podían distribuirse con más holgura los frutos de su fecundidad.

Se estableció por lo tanto una especie de competencia estimulante en pro del arte, y se llega á un período álgido de buenas obras, en el que se consagran varios autores y muchos artistas.

Mas tarde, una nueva escisión en la familia, hace destacar á Pablo encabezando la tercera Compañía nacional, en la que recoge laureles dignamente conquistados. Pablo Podestá, que la crítica ha comparado á varias eminencias extranjeras, trata en su escenario desde la trivialidad orillera á la más fuerte tragedia exótica, y ofrece, majistralmente, el drama histórico.

Varias otras Compañías nacionales, con artistas bien preparados á su frente, dan al Teatro Nacional Rioplatense una representación superior á la de todos sus colegas extranjeros.

---

No siendo este trabajo una crítica de arte, sino simplemente una noticia más ó menos comentada ó razonada, que pueda dar idea de la fundación, formación y factores de nuestro Teatro, no es posible darle más amplitud, hay que ser tan breve como lo fué él mismo en su aparición y desenvolvimiento.

Además, un estudio crítico sería algo difícil y contraproducente; el repertorio ha sido en su mayoría de discutible mérito, visto al lente de una crítica honrada, pero de gran valor intrínseco en su misión de hacer Teatro, y para el pueblo, que no lee críti-

cas y no discute detalles de ningún calibre, «le agrada» ó «no le agrada», dándose el caso ya común de que fracasa la crítica y triunfa la obra, especialmente en esta empresa de un arte que ese pueblo tiene por suyo.

No pudo existir un plan definido; el Teatro Nacional se improvisó insensiblemente; fué una revelación inesperada, de ahí que la producción resultara en sus comienzos confusa é invasora; llevaba en sí la nerviosidad entusiasta de estos pueblos.

Paciente tendría que ser el estudio cronológico y de tendencias de las obras presentadas, siendo posible que no reportara nada útil ni práctico, y sí tan solo la prueba evidente de la inmensa afición y adaptación de los pueblos rioplatenses al arte teatral, cuya iniciativa y sostenimiento hasta nuestros días, delatan su temperamento y le auguran un porvenir no lejano, en persecución de su mayor perfección y del alto ideal de su personería en el arte universal.

---

Nótese que he dicho «arte» y no «teatro» universal.

Algunos cronistas y polemistas no tuvieron escrúpulos en asegurar que existían ciertos partidarios de nuestro Teatro, que no concebían que éste se apartara de gauchos y faconazos, y más tarde de compadritos y bajezas orilleras, si quería conservar su carácter y designación de «nacional».

Otros hubo, y entre ellos recuerdo un conferenciante, que citaron lo mismo, en forma menos intransigente: «los que se afanan por un arte escénico propio, puramente nacional, que nos pertenezca en « absoluto».

En el primer caso se trata de una broma de mala educación; en el segundo, para formular una negativa se toca una verdad.

La causa de estas versiones es muy sencilla: el llamado, paradójicamente, «Teatro Universal».

Teatro es Humanidad, y ésta, aunque puebla el globo terrestre, está vaciada en múltiples moldes, como su moneda.

El hombre es universal en especie, regional en familia.

El Teatro evocará la psicología de la especie, pero únicamente en expansiones de familia; de ahí un origen, un sello-ambiente que lo hace regional.

Por eso es Francés, Inglés, Italiano, etc. La región es la nacionalidad.

Una tesis, una moral, un sentimiento, serán universales en cuanto al concepto de la psicología y de la cultura en la especie, pero no en cuanto á su interpretación, esta será siempre regional.

El Teatro es, pues, Inglés, Francés, Italiano, Noruego, Español: la traducción le abre las fronteras entre esas regiones, colocándolo entonces en la senda de la universalidad; pero á través de la traducción se transparenta el rasgo nativo, que distingue al concurrente y determina su obra. El viajero políglota va á todos los países, y por más que disimule, siempre lo reconocerán extranjero en todos ellos.

La universalidad no es desnaturalización, es traducción. El intercambio intelectual-comercial, es quien la ha instituido.

Nosotros hemos aplicado á nuestro Teatro una *universalidad* más propia de ese significado: el «arreglo» ó la adaptación, que supera á la traducción, porque sin ser un plajio, la obra puede cambiar de lenguaje, de ambiente y de idiosincracia, salvando su argumento y sus ideas.<sup>(1)</sup>

Sin perjuicio, pues, ni menosprecio de ese «Teatro Universal», subsisten el Teatro Francés, Italiano, etc. . . . ¿porqué no debe subsistir el nuestro? ¿porqué el nuestro ha de refundirse y desaparecer?

Se ha confundido «ambición de expansión» con «universalidad». No me explico que no se haya citado la «sustitución», y que por lo tanto no se haya invocado el angel ó fantasma tutelar de todas nuestras cosas, según nuestros panejiristas: el cosmopolitismo.

---

(1) A título de inestimable ocurrencia, puede ofrecerse esta noticia de un *ultra-arreglo*, que sujere al cronista esa atrevida *universalidad*:

«NACIONAL—Esta noche estrenará la Compañía de Jerónimo Ponce una comedia en tres actos, titulada «Don Angel Bravo», traducción y arreglo de una obra *muito antiga*, como explicaba cierto cicerone portugués, ante la estatua de Camoens, el lugar que había ocupado el autor de las «Lusiadas» en la historia de su patria».

«Muy antigua comedia es, en efecto, «Il burbero benefico», de Goldoni, estrenada en francés, con el título de «Le bourre bienfaisant», bajo el reinado de Luis XV. y cuyo asunto ó tipo, antes que Goldoni, trató Molière, y antes que Molière, Díaz de Alarcón, y antes que Díaz de Alarcón, Plauto, y antes que Plauto. . . Dios sabe quién. Pues «Il burbero benefico», que Novelli interpretó genialmente en la Opera hace año y medio, es la obra traducida y arreglada á la escena criolla por Roberto Payró, con el título de «Don Angel Bravo».

«He aquí que el teatro de Jerónimo Podestá recibe y hospeda á un viajero de siglos; he ahí que la escena que comenzó con los dramas de facón y chiripá se pone en contacto con el espíritu de los clásicos; he ahí que el teatro nacional empieza á ser pura y simplemente teatro! . . . »

(«La Nación».—Buenos Aires, Abril 16 ds 1906.)

Y precisamente por eso, por el cosmopolitismo, nuestro Teatro será el más característico, el más regional; será egoístamente nuestro.

Ahora bien, y esto es lo más lamentable: Para que nuestro Teatro reúna condiciones de ingreso al «Universal», aun después de haber conseguido ser entidad en ideas, de lo que quizá todavía está lejos, es de todo punto necesario que el mercado europeo tenga conveniencias en «trabajarlo», y para esto se requiere que el público europeo tenga nociones de nuestra geografía; que la intelectualidad europea tenga estimación y respeto á nuestros buenos intelectuales. Y, luego, ¡la reclame! ¡la reclame!... Agentes expertos y laboriosos!... Y quizá alguna otra solución más expeditiva y equitativa, si los autores nacionales consiguieran entenderse entre sí, para hacerlo luego con sus colegas extranjeros.

Dentro del mismo mercado europeo, se han visto las injentes sumas que gastan Rostand y D'Annunzio para rodear de *sublime misterio* sus más inconsistentes producciones. Nosotros tiramos millones de kilos de papel haciéndole complaciente reclame á lo exótico, y apenas garabateamos en algunas hojas, una nota marginal, llena de reservas, para lo nuestro. <sup>(1)</sup>

La reclame, antes que las ideas, consigue cualquier universalidad.

(1) El escritor castellano Sr. Unamuno, dice que por la lectura de algunas revistas nuestras, parece que ellas fueran editadas para «fines de admiración mútua», por el «ditirambo recíproco con que se obsequian los jóvenes escritores».—Uno de nuestros intelectuales mejor conceptuados, le contesta en nota editorial de una popular revista porteña:

«Cierto es el caso, pero quizás Unamuno se lo explicara como un fenómeno de compensación,—contragolpe de muelle que se descarga con violencia de reacción duplicada,—si supiera cuán rigurosos y estudiados silencios guardan en cambio las publicaciones que no son esas revistitas.»—(Buenos Aires, Noviembre 17 de 1909).

Hubo crítica é intelectualidad que con empeño digno de mejor intención, levantaron obstáculos á primera vista serios, más no produjeron felizmente el objeto deseado, porque, ya queda dicho, la obra era del pueblo, y éste no acepta más crítica que su buen ó mal criterio.

Se registran en aquella censura algunas escasas notas, en las que se adivina inexplicable deseo de fracaso para el Teatro Nacional, por muy extraño y anormal que parezca. La explicación, sin embargo, se justificaría perfectamente en observaciones parciales de cada obstáculo y su promotor.

Esto era necesario, es decir, «estaba escrito», porque lo ordena esa ingrata ley oculta que precede á todas las grandes empresas, iniciativas y descubrimientos, quizá para que las dificultades levantadas pongan á prueba la entereza de la misión en cuya senda se atraviesan

El Teatro Nacional Rioplatense no supo de obstáculos, no le distrajeron en lo más mínimo los que le dedicaron, producto del alarmismo que su avance llevó á las filas de los rutinarios y retardatarios, que en sus comienzos le quitaron la vista con desprecio, y adoptaron el «dandysmo», el pesimismo ó el desaire, cuando se levantaron para él los telones de los teatros.

No comprendieron dichos ataques la crítica de arte á tal ó tales producciones, su especialidad fué el pretendido estudio sobre conceptos y componentes

del arte naciente, injustamente tergiversados ó lamentablemente equivocados.

Dos razones de capital importancia, han permitido las apreciaciones con que se pudo obstaculizar la marcha del Teatro Nacional: el desconocimiento del pueblo de quién y para quién se escribía, y la falta de independencia intelectual. Es el más honroso descargo que se puede aducir en favor de los detractores.

---

El pobre, el oscuro origen fué la causal de estos y otros errores con que se pudo producir la ráfaga del desaliento. Algunos de los que tienen entendido que poseen cierta reputación literaria, se resistieron, (aun hoy se resiste alguien), no ya á creer, sinó á aceptar, ni por pasivo, que de un grupo de paisanos de circo surgiera nada menos que todo un Teatro Nacional. Espíritus delicados y selectos; conciben que la lámpara de Aladino toque la roca que ha de descubrir un deslumbrante teatro, bien surtido de obras, artistas y autores, todos de abolengo y ya famosos; pero nó que el «gaucho grosero», el manoseado Moreira, llegue hasta el escenario pasando por sobre los cuerpos de los milicianos del circo.

Los hermanos Podestá, que ya habían vislumbrado el porvenir de su obra, acudieron á muchos de esos retardatarios, les explicaron sus proyectos, les esbozaron sus esperanzas, para solicitarles el valioso concurso que había de adelantarla y solidificarla.

No fué interpretada la jenerosa demanda, la hermosa actitud del que sabe menos pidiendo apoyo al que sabe más. Toda jestión fué inútil; hubo que dejar al Tiempo el honor de la conquista.

Un hecho muy sugestivo, dará idea del concepto en que se tenía á la naciente escena hasta por los que necesitaban de ella: En posesión del teatro Apolo, los Podestá, trabajaban sin descanso y en constante éxito, sin más directores que ellos mismos, cuando se le ocurrió á una persona solicitar con insistencia el puesto de director artístico de la Compañía, pero no personalmente, sinó por medio de cuanto amigo de aquellos artistas encontró al paso; el pretendiente tenía completa fé en que perro porfiado saca su achura, y su insistencia duró mucho tiempo, hasta que familiarizados los Podestá con el nombre del aspirante, á fuerza de oírlo citar á sus intermediarios, resuelven tomarlo para ver si los aliviaba en la tarea, y calza el hombre.

Este señor era criollo, netamente criollo, sin chifladuras decadentes, sin prosapia literaria, y, sin embargo, la primera advertencia que hizo á don Pepe Podestá, fué la de que no pusiera su nombre (el del postulante) en los programas, y que se evitara en lo posible decir que él ocupaba allí el cargo de director.....

El caso se presta á simpáticas apreciaciones, pero, se supo después, por alguna confidencia traicionada: ¡tenía vergüenza de ser *director* de tan pobre y oscuro *teatro*!

Era retardatario.

---

■

# INFLUENCIA DEL TEATRO CRIOLLO

## EN EL PUEBLO

**Pesimismo.**—Se asegura que el gaucho de los dramas dá mal ejemplo.  
—**Impresionismo natural.**—Las Policías rioplatenses inventan el *moreirismo*, que la prensa propaga. Sus causas y sus razones.—Uno de tantos casos de **adversión gratuita.**—«El teatro educa». Dudosidad de este concepto.—El *bandolerismo* de Moreira.—El drama criollo ha dado una saludable revelación cívica.—Lo que hubiera evitado todo el pesimismo y mala atmósfera que levantaron los gauchos de los dramas.—El «Juan Moreira» de Podestá ha muerto.—Otro «Moreira» que justifica todas las alarmas y no tiene influencia en el pueblo.

«La influencia del Teatro en el pueblo», es tema muy manoseado y sin mayor interés en nuestros días, pero no así la influencia de nuestro Teatro en nuestro pueblo, para el que sus comentadores, apartándose de preocupaciones sociológicas y filosóficas, tuvieron jesto de alarma y debilidades interpretativas, marcando la nota amena y la nota absurda.

Esta alucinación agorera de cierta crítica, la indujo: con el género criollo, á la delación ante la autoridad policial; con el género orillero, á enérgicas protestas «en nombre de la cultura»; con el drama y la comedia, al amable consejo. Sin ser oída nunca, fué constante y porfiada, al extremo de evolucionar con

el arte mismo, fracasando siempre mientras él triunfaba.

La influencia moral del Teatro, entra á obrar con mayor eficacia cuando sus representaciones son netamente populares, cuando el pueblo puede contemplarse á sí mismo, en sus actualidades ó en sus tradiciones. Por eso el drama criollo asustó á esa crítica y á los pudibundos sociales, en proporciones que no alcanzó por cierto el jénero orillero, infinitamente más peligroso dentro de las divagaciones que sobre contajios hacían.

Se dijo, allá en su época, que el público que salía de contemplar á los gauchos de los dramas criollos, pueblo en su mayoría, y pueblo joven, lo que vale decir entusiasta ó fácil de impresionar, repetía á gritos las frases más fuertes de la obra y canchaba mano á mano tirándose cortes imaginarios.

La delación era injénua, puesto que el hecho lo producían causas absolutamente naturales; pero se tuvo la precaución de llamarles «compadritos» á los gauchos de los dramas, tomándose de tipo á «Moreira», y se puso en boga, en las crónicas de la delincuencia, que tal ó cual peleador de los arrabales de la ciudad, «desacató á la policía, echándoselas de Moreira»... Más tarde se aseguró que el pueblo se *enmoreiraba*, y, por fin, se acudió á la Policía para que suprimiera las expansiones del público que salía de contemplar los dramas criollos y á los ediles para que vieran de suprimir sus representaciones.....!

El hecho era perfectamente humano. Todos los jéneros teatrales sujetan á su auditorio con sensaciones que se sienten más intensamente al final del espectáculo, que en la mayoría de los casos es una

escena de fuerte efectismo. El público, que ha caldeado sus instintos y sentimientos en los episodios de la representación, necesita el transcurso de esa noche para despojarse de la fuerte emoción recibida; mucho más si este auditorio es pueblo llano y sencillo, menos reservado en los ímpetus que le animan.

Es para amortiguar ó suprimir esos efectos, que desde las primeras edades del Teatro se combinan sus representaciones de manera que una distraiga de la otra al espíritu sugestionado. Este es el objeto de las piezas chistosas con que se despide al público de los dramas, tragedias, melodramas, etc.

La misma crítica no escapa á este impresionismo: obligada por lo común á expresar su juicio apenas ha bajado el telón, porque así lo exige la tiranía y competencia profesional, cae fácilmente en alabanzas inconsultas ó en sensibles injusticias. Pero el Teatro Criollo, considerado plebeyo, no podía esperar nada de su atención, aunque sí de su *indignación* impremeditada. A nadie molestó el intento; los gauchos del drama criollo siguieron en sus éxitos, cada vez mayores, y el pueblo echó con ellos la base del Teatro Nacional, dándole así á esa crítica ingrata, un arte nuevo para sus estudios, y no el de sus predicciones pesimistas.

Sin embargo, quedó el rastro de la versión contra el pueblo y contra los gauchos de los dramas criollos; los mismos que le dieron personería á Cocoliche se la negaron á Moreira, llenando de encono sus citas. ¡Cosas del pueblo.....! la intelectualidad no se baja hasta ellas..... y es así como se transmiten las especies que están lejos de obtener un desmentido ó una aclaración.

Manuel Ugarte, que es sin duda el escritor que más se aproximó á la verdadera interpretación moral de Moreira, y quien más justicia le ha hecho, no se sustrae á la fuerza de la versión y la sintetiza en estas líneas:

« Moreira es al principio un buen gaucho, laborioso, que somete sus diferencias á la justicia; pero se le hace burla, se le roban sus afecciones, y los instintos de revuelta, primitivos, se traducen en una insurrección heroica y absurda contra todo lo que existe». (1)

Es decir: Moreira anarquista.....!

---

Tenía el drama criollo estimulante patriótico y estimulante fuertemente humano. El gaucho es la patria, porque él la hizo; perseguirlo, humillarlo para obligarle á claudicar de su innata altivez, subleva los sentimientos jenerosos y dá sed de reivindicaciones en el pueblo que contempla la parodia, y que exterioriza sus emociones con franqueza, porque no sabe de disimulos.

« Moreira » es quien más consigue encarnarse en la imaginación popular, para quien es su héroe. El trágico fin de este hombre jeneroso y valiente, deja la más amarga impresión, y sobreviene un hondo deseo de protesta por aquel crimen premeditado y alevoso

---

(1) «Le Théâtre Argentin». — «La Revue». — París, Abril 15 de 1908.

de las autoridades. Era necesario ser muy mal criollo ó mestizo muy dejenarado, para no sentir en el alma intensa ansia de justicia, que cada uno manifiesta según la educación ó el carácter que posee.

Indignación ó entusiasmo no es inmoralidad, ni prueba de torpes costumbres, ni nada que represente el «peligro» delatado por los refractarios.

En muy poco tiempo, la vida y hechos de Moreira los sabía el pueblo de memoria.

Fueron entonces frecuentes ciertos choques entre los vijilantes policiales y la jente de avería de los barrios bajos, que es interesante y necesario conocer: Un sujeto se llamaba á sí mismo Moreira, bajo los efectos del alcohol; salía á la calle con esta obcecación, y sin que mediara más motivo, y por cierto poderosísimo, que el ascendiente del líquido ingerido, insultaba al primer vijilante que encontraba al paso, haciéndose conducir á la comisaría, casi siempre «á las malas», y pretextando inconscientemente su *moreirismo*.

También los jóvenes «bien», en connivencia con el alcohol, que para ellos se llama «wisky», «cognac», «champagne» ó cualquier otro seudónimo, sienten la influencia de la última ópera, cuyas romanzas más impresionantes gritan desaforadamente, cuando no parodian grotescos hasta la imbecilidad á Cyrano, Hamlet ó cualquier otro tipo del último drama exótico á cuya representación han asistido esa noche, ó se descuelgan con la última «chansonete», buscándole camorra á la cristalería, que ocupa aquí, en todos los casos, el sitio del vijilante.

Nada más lógico que estos incidentes, cuya terjiversación fué la causa de la propaganda contra «Moreira» y sus representaciones, y por consiguiente,

la despreocupación ya anotada de la crónica, en hacerse eco de un fantaseo antojadizo, sin detenerse á inquirir la razón ó verdad de lo que se le notificaba, por medio de quienes tenían interés en que se dijeran las cosas á su placer y conveniencia.

---

Las Policías rioplatenses parece que juraron odio mortal á los dramas criollos, porque en ellos hacían ingrato papel sus colegas de otros tiempos, y porque es indudable que pudieran contajiar su altivez á sujetos del pueblo bajo que estaban acostumbradas á vejar sin resistencias. De esta circunstancia surge una disimulada é insistente propaganda *oficial* contra dichos dramas.

El bufonesco afán de *moreirismo* en los beodos, que he citado, le revela á la Policía el sistema que ha de adoptar.

En los suburbios porteños y montevideanos, abundaba entonces más que hoy, pues es de los tipos que también la evolución transforma: el compadrito. Aquel era temible, por su bravura y audacia; no rehusaba ningún entrevero y era duelista estóico, á su manera.

Este compadraje vivía de «*mancomum et insolidum*» con la Policía ó en declarada guerra contra ella.

La Policía, por su parte, era otro temible compadraje, soberbio, que se amparaba en la impunidad

de que estaba revestida. Azotaba, calabocaba, y escribía «partes» falsos, terroríficos.

El envilecimiento mútuo.

La arbitrariedad policial contra su enemigo fué bien marcada. Lo encontraba en cualquier parte, tranquilo, indefenso, sin que nada le debiera, y de puro gusto lo arrestaba; ó sinó: lo ponía en libertad, después de una prisión torturante é injusta, en la que el reo no dobló su orgullo criollo, y á las dos cuerdas, un vijilante ya preparado lo arrestaba de nuevo, para ser pasado á prisión superior con «parte de desacato».

Esto se hacía, según la perversa intención y jerga policiales: para «quebrar», «bajarle el cogote» ó «fundir» á su enemigo, que no era un delincuente nato ni elaborado, sinó inventado por su propia inquina.

Con el nuevo sistema adoptado en los sumarios policiales, el «desacato» que antes de los dramas criollos, era, según esos sumarios, un *simple placer* del compadraje, pasó á tener esta designación: «por hacerse el Moreira». (1)

No hubo nunca una sola declaración en que el reo asegurase que se había permitido ese romanticismo contundente.

---

(1) Estas barbaridades se conservan en los archivos de las Policias rioplatenses, superando en el volumen los expedientes montevidianos. El «desacato», es un delito que forzosamente necesita justificarse con alguna causal, y deja de serlo si su autor no está en posesión normal de sus sentidos. Hoy mismo, que ya no suena «Moreira», el uso policial del «desacato» es un peligro perpétuo para el ciudadano, porque cualquier empleadito del orden público dá esa frase, y el acusado es penado sin más trámites. Las autoridades superiores aceptan religiosamente esta complicidad con sus subalternos, pervirtiendo á la institución y al pueblo.

La Policía tenía en qué fundarse para presumir que el gaucho del drama criollo influía en la mayor entereza con que *sus delincuentes* le disputaban su libertad, lo que sin duda era innegable, pero con ello nada nuevo se incorporaba á los antagonismos que le servían de norma de conducta, muy al contrario, «Moreira» le traía una lección que debió aprovechar en favor de su moralidad y de la del pueblo á quien servía.

Los reporters de la prensa, que extractaban de los «partes» policiales las novedades del día, se dejaron sorprender por la nueva designación delictuosa, aceptando y propagando el *moreirismo* del compadraje (al que llamaron *pueblo . . . !*). La crítica y la intelectualidad se hicieron eco de un hecho aparentemente tan natural, cuyos orígenes estaban muy lejos de conocer, ni merecían, en su concepto, el honor de ser investigados, y los dramas criollos fueron sindicados como perniciosos para «las buenas costumbres» del pueblo, que por su parte vivía ajeno al contajio é ignorando el mal del *moreirismo* que gratuitamente se le aplicaba.

---

En varias formas y ocasiones se explotó en el Rio de la Plata y en el interior de sus dos repúblicas, la «influencia perniciosa de los dramas criollos en el pueblo».

Con este recurso se hizo política, relijión, internacionalismo, sociología convencional, rastacuerismo y . . . coima! . . . Solo esto último tuvo su efecto y molestó directamente á los gauchos de esos dramas: diferentes gobiernos policiales y municipales se hicieron cómplices de la «influencia perniciosa» mediante una coima por cada representación, perfectamente legalizada con una ordenanza dictada al respecto, asegurando á la vindicta pública que en esa forma desaparecía dicha «influencia» aunque se hicieran los dramas. Esta inmoralidad está todavía en vijencia, sin que algún puritano haya levantado la voz.

Ninguna relación más increíble que la de los innumerables casos que sobre este tópico deben de haberse producido. Voy á relatar uno, como muestra, del jénero político:

La Dirección de una publicación del Rosario de Santa Fe, pidió á los Podestá, que se encontraban actuando en esa ciudad, una función á beneficio de Monjes, preso por haber agredido al jeneral Julio Roca. Sucedió esto en una época de gran efervescencia política, y esa publicación, sin duda opositora, quería en esa forma simular que el pueblo se regocijaba del atentado.

Como era lójico, los Podestá se negaron. Se les pedía un absurdo: que hicieran política.

Tiempo después, en una nueva jira, estos artistas vuelven al Rosario con sus dramas. La hoja *monjista* prepara una odiosa venganza en despecho de aquella negativa del beneficio, y los recibe con furiosos artículos, asegurando que venían á pervertir al pueblo, y que se había observado que en muy poco tiempo,

«el 90 % de los criminales eran asíduos concurrentes á las representaciones de dramas criollos». (1)

El intendente municipal se vió en grandes apuros, sin saber qué partido tomar. Amenazó con la censura. Al fin optó por entenderse verbalmente con los Podestá, pidiéndoles representaran las obras menos fuertes, que menos alentaran los gritos de aquella publicación, pues si bien no ignoraba qué motivos eran la causa de tan agresiva actitud, (2) había conveniencia en hacerla vociferar lo menos posible. Se suprimieron del repertorio «por inmorales» (!!): «Juan Cuello», «Juan Moreira» y «Martín Fierro».

En pocas palabras, que eso de la «influencia perniciosa», fué tomado como una cómoda tapadera en diferentes localidades y para diferentes circunstancias.

---

«El Teatro educa». Es necesario resistirse á creerlo. El Teatro Francés, que rara vez deja de tener el primer puesto en el arte moderno, hoy más que nunca

---

(1) Titulaba á sus extensas crónicas: «La influencia de los dramas criollos en la criminalidad». Viendo que no le resultaban, por exajeración, hizo á ese título un discreto cambio de palabras: en vez de «los» puso *ciertos*.—Dos diarios extranjeros, de los que se publicaban y se publican aun en Buenos Aires, aplaudían con entusiasmo esta *campaña*.

(2) Otra hoja de la misma localidad, enemiga también de los dramas criollos, declaró, sin embargo, que la *campaña* de la publicación *monjista* obedecía á una venganza innoble y que poco la honraba, pues antes había sido «la que mayores bombos había dado á la Compañía de Podestá-Scotti».— Y publicó el asunto del beneficio á Monjes, que dejo relatado.

es la representación de todos los vicios sociales, y es la escuela más perfecta y sibarita del adulterio. Los maestros franceses no deben creer que «el Teatro educa»; que recrea, que satiriza, que ayuda á perder unas agradables horas de la noche, eso sí; y desde que no temen trastornar la educación, se explica su exagerado naturalismo.

Ante nuestro Teatro Criollo no se recordó eso de que «el Teatro educa»; se descartaba al pueblo como mal educado, y se dijo: «el drama criollo revolucionario». Naturalmente, la Policía había dado el aviso, cual si se temiera una inminente insurrección de gauchos falsificados; nada más cómico é inocente que este aparente miedo, por una causa que podía ser tan factible, como si los godos que vienen hoy estivados á comer nuestro sabroso pan, se largaran de *conquistadores* y pretendieran tomarnos por sorpresa. . . . Estas pavadas son ya propiedad de la Historia y del Carnaval.

La vida y hechos de Juan Moreira no han sido tenidos en cuenta por los detractores de ese drama, ni les hubiera convenido evocarlos, porque como no son los de un «bandido», la atmósfera que con este epíteto le habían hecho al caballeresco paisano, podía desvanecerse, y surgir lo calumnioso.

Lejos de nosotros ha obtenido más justicia: el lector francés ha sabido, en su propio idioma, la verdad sobre «Moreira»; se la ha relatado el literato argentino Manuel Ugarte,<sup>(1)</sup> que apesar de no estar bien al corriente de la citada historia, y de caer también

---

(1) Artículo y revista citados.—El mismo aparece más tarde, traducido, en su libro «Las nuevas tendencias literarias».

en el error del *moreirismo*, como queda dicho más adelante, hace justa y honrada apreciación de aquel hombre, y cree á ese drama la base indispensable del Teatro Nacional Rioplatense. (1)

Pero supongamos que no es una simple frase de efecto eso de que «el Teatro educa»; ¿es pernicioso para un pueblo, que si ha de recojer ejemplos de moral y de acción en su Teatro, aprenda á levantar la frente si lo empujan por la senda del mal, en la vida práctica?

Triste idea daría de sí un pueblo que aceptase con frialdad la ignominia triunfante!... En nuestro Teatro Criollo se combinaban, desgraciadamente, la histórica con la contemporánea, con la que en formas más civilizadas sufrían todavía los pueblos del Río de la Plata de parte de sus autoridades.

En tiempos de Juan Moreira no existía más ley que el cepo y el sable policiales, en servicio particular de todos los mandones; por consiguiente, el valor personal y las armas de la época eran los únicos abogados defensores. ¡Pobres pueblos estos si sus ascendientes hubieran sido cobardes, arrastrando su humildad á los piés del caudillaje que se llamaba Justicia!

Moreira defendía su vida, porque entregarse á sus enemigos era la muerte, y los gauchos heredaron

---

(1) Ugarte publicó su trabajo con los títulos de «Le Théâtre Argentin».—«Le Drame Créole».—«La Razón» de Montevideo protestó en su número del 18 de Mayo de 1908, basándose en que hay suficientes elementos uruguayos en ese Teatro para que se le pueda llamar Rioplatense.—Ugarte contestó en seguida, desde París, donde reside, reconociendo el error, del que dice no es culpable, porque él tituló á su trabajo: «El drama criollo», y su traductor, creyendo este título un tanto vago, le antepuso: «El Teatro Argentino».—«La Razón».—Montevideo, Julio 22 de 1908.)

del indíjena el heroico convencimiento de que el hombre debe hacerse matar, matando; debe morir luchando. Nuestros indios jamás fueron esclavos de nadie.

Con Moreira se vengaban desesperadamente, la honradez, la labor, el hogar y la familia, bárbaramente destruidos por la autoridad.

Ese fué su *bandolerismo*.

---

Los dramas criollos aportaron una saludable revelación: que los pueblos rioplatenses apesar del cosmopolitismo que los invade, conservan su alma cívica, su «alma gaucha».

No debió la crónica aceptar versiones cuya veracidad solo podía encontrar y aun probar como perfectamente justificada, bajándose hasta los componentes del pueblo orillero y conversando con sus Policías enconantes.

El compadrito ha sentido la influencia gaucha conforme á su medio y á su educación, y le ha dado la aplicación que debía darle.

Todo el que haya nacido en tierra uruguayaya ó arjentina, sea cual sea su cultura, si ante la evocación perfecta y digna de sus gauchos, como solo Podestá ha conseguido hacerlo, no siente latir en su pecho la satisfacción de que aquello le evoca orgullosos antecedentes patrios y de raza, desconfíe

de su nacionalidad y de su patriotismo, por si alguna vez tuviera que ponerlos á prueba.

Repetiré palabras de Blixén: «..... un arte que « ha hecho temblar nuestros párpados bajo el peso « de las lágrimas, ante la evocación feliz y emocio- « nante de nuestras pasadas glorias.....» Nada más exacto: Se siente el súbito dominio de un inexplicable flúido de lucha, de orgullo, de epopeya, y se humedecen los ojos; es un relámpago de profundo, de íntimo entusiasmo. No es posible que la vorájine cosmopolita bastardée ese sentimiento, porque nace del connubio del hálito terrestre con el del ambiente, para orear la piltraja de nuestro ser en el instante en que venimos á la vida.

Las jeneraciones, sin perjuicio de su necesaria adaptación al grado de cultura en que actúan, heredan y conservan el atavismo del espíritu de la raza á que se deben, predominando la tendencia autóctona sobre toda otra agregada ó asimilada. Los pueblos rioplatenses difícilmente perderán sus altiveces, llamadas «rebeldías» por sus minorías dirigentes.

---

Los dramas criollos tuvieron un defecto, que no hubiera sido posible quitarles sin falsear la verdad histórica que en su mayoría representan: sus tristes y emocionantes finales.

Ellos son la causa de que el pueblo se sujetionara profundamente, y de que la crónica delatara peligros de sugestión.

El fusilamiento de Juan Cuello, deja una imborrable sensación en la mente... dá dolor y dá cólera.

Moreira acorralado, defendiéndose desesperado hasta caer herido á traición, para correrse el modesto teloncito de su escenario sobre su cadaver trinchado por la autoridad, es horrible. Con esa escena final se despedía á un público que durante la obra se ha encariñado con el protagonista, y ha pasado malos ratos en sus sentimientos por la cobarde persecución de que era objeto aquella víctima llena de coraje que él también cree experimentar. Si Moreira concluye por escalar la tapia del patio, y huye burlando á sus perseguidores, el público habría lanzado un suspiro de supremo alivio y la crónica no habría obtenido tema para sus elucubraciones críticas, educacionales y alarmantes. No se habría inventado el *moreirismo*.

Concluyo repitiendo que este efecto ó impresionismo es absolutamente natural, y que si fuera del teatro tiene exponentes delictuosos, ha de existir una causa de ellos; solamente los borrachos y los locos obran inconscientemente y sin motivo que los obligue.

Si el pueblo ríe, llora, vocifera, prueba de que no es una masa imbécil, prueba que siente y que tiene espíritu interpretativo.

Si estas exhibiciones le han conducido á ser agresivo ó irrespetuoso, será, quizá, una resultancia de su defectuosa educación, en cuyo caso su lógica es ruda y no admite réplicas: No respetes á quien no te respeta. <sup>(1)</sup>

---

(1) Un criminalista publicó en Buenos Aires cierto folleto sobre delincuencia, en el que cita acerbamente á «Moreira» y á los gauchos de los dramas, y sirve el caso de un jovencito que sujestionado por ellos, ó por

Quizá para muchos tenga algo de sensacional la noticia de que el «Juan Moreira» del Teatro Criollo ha muerto. Fué en 1897.

Quedó satisfecha la crónica alarmante, aunque muy lejos estaba de recibir esta agradable sorpresa, ya sin efectos, puesto que el Teatro Criollo había concluido su campaña.

Lo que no pudo conseguir ella, lo consiguió la tramitación de un derecho cuyo alcance es sin duda una de tantas sorpresas de las leyes.

José J. Podestá, autor del drama «Juan Moreira», propietario moral y material; encarnación única verdadera para el pueblo, del protagonista, es despojado de los derechos á representar su obra, gestionados y adquiridos judicialmente para sí por la sucesión Gutiérrez.

«Moreira» ha muerto, y esa es prueba plena de que «Moreira» es Podestá, y de que sus derechos son antes que literarios, naturales.

---

aqué!, mata en la puerta del circo á un vijilante y pelea á tres más, diciéndose perseguido por la Policía, de lo que no cabe duda alguna, pues el criminalista ignora que en el 95 % de los casos de desacato tiene parte y culpa la misma Policía, y si con ese jovencito vivía enconada, mala oportunidad elijó para molestarlo, pues salsa con su espíritu predispuerto á hacerse respetar.

Pero, si esta inopinada agresión no tenfa por causa la persecución que alegó su autor, éste no estaba en posesión de sus sentidos y por consiguiente, muy lejos de reunir condiciones para esa cita.

La «criminalidad policial», es un importante y abundante tema, de enorme interés científico y social, no tratado hasta la fecha en ningún trabajo sobre delincuencia.

Podestá hizo drama con la novela y pantomima de Gutiérrez, es cierto, pero creó el tipo, y produjo con su representación un movimiento literario transcendental que aquellas jamás habrían conseguido.

La ley, al matar el «Moreira» de Podestá, hizo surgir un hōmónimo que ya andrajoso, ya compadrón, desgarbado ó infeccioso, tal cual lo soñó la crónica alarmante, patalea hasta en el aserrín de los circos de último orden; y ese es el «Moreira» que sin pertenecer á Gutiérrez ni á Podestá, abona derechos de representación por serlo y exhibirse.

Recién los alarmitas quedan servidos, pero reciben una elocuente lección en cuanto á lo de «la influencia perniciosa de los dramas criollos», y es la de que este «Moreira» de ahora, que está en condiciones de justificar sus alarmas, no tiene «influencia» ninguna sobre el pueblo, desde que no se producen actos delictuosos de *moreirismo*, y se suceden en místico silencio sus representaciones.

Es satisfactorio encontrar en esto la conclusión de que nuestros pueblos, no dejan incautar sus entusiasmos por cualquier atrevimiento, por cualquiera vulgaridad; y que con su indiferencia de hoy denuncia á los alarmistas las groserías y peligros morales que vieron ayer.

---



## EL ARGUMENTO DE «JUAN MOREIRA»

Sus detractores no lo conocen, ó no han sabido ó no han querido interpretarlo.—Verdadero argumento del «Juan Moreira» de Gutiérrez y de Podestá.—Que el Moreira orijinal haya sido mejor ó peor que éste, nada nos importa.

Salvo que prefieran ser mal calificados, los detractores de «Moreira» desconocen la obra de Gutiérrez, fuente del drama, ó desconocen el drama; y si han leído aquélla, no la entendieron; y si han visto á éste, apenas ha salido á escena Moreira sin duda huyeron espantados; ó les ha salpicado la *sangre* que se *derramaba* en el picadero, causándoles la indignación que ofusca al buen criterio.

«Juan Moreira» fué algo así como la planteación de un problema psicológico y sociológico que todo bicho escritor se consideró con derecho de resolver á su modo.

Se habló de «vida rural», «vida criolla», «vida gaucha» y «*vida matrera*», como si fueran sinónimos. Se le cargó á «Moreira» el fardo del proceso moral de todo el paisanaje pasado y presente, con proyecciones para el del porvenir.

Este «Moreira» de la crítica ó del comentario literario, no es el de Gutiérrez ni el de Podestá.

Llegamos, pues, á una interesante conclusión: que el pueblo en masa, ese pueblo «peleador é ignorante» para el cual se inventó el *moreirismo*, ha interpretado en una noche lo que muchos intelectuales no han podido ó no han querido hacer en varios años.

¿Qué fenómeno de visión ha producido tales efectos en un asunto tan sencillo? <sup>(1)</sup>

---

Juan Moreira es un pequeño hacendado, honrado y laborioso.

Divide su existencia entre los quehaceres del campo y su hogar, compuesto de su anciano padre, su esposa y un hijito.

Es el prototipo del paisano pacífico.

Su jenerosidad no tiene límites; y á ello deberá su perdición.

El alcalde, un don Francisco, codiciaba la esposa de Moreira.

---

(1) Preparado para imprimirse este capítulo, llega la noticia de que el Dr. José Ingegnieros se ha ocupado en una conferencia del Juan Moreira que existió en el partido de Navarro y que se ha creído erróneamente es el mismo de Gutiérrez y de Podestá. El Dr. Ingegnieros prueba todo lo contrario, perfectamente documentado.—(«La Nación»—Buenos Aires, Setiembre 20 de 1910.)

Se me ocurre recordar otro Moreira, también del partido de Navarro, y también presunto modelo de Gutiérrez, que algunas importantes revistas han presentado con minuciosos datos, fotografías y reportajes, y testimonios de personas que todavía existen; este es muy parecido, sin duda, al de la novela y el drama, aunque diametralmente opuesto al de Ingegnieros.

El tal sujeto era uno de tantos compadrones ensoberbecidos y pervertidos, que el caudillaje gobernante sostenía en la campaña, como agentes de su propia seguridad política y nada más, autorizándolos, en pago de sus servicios, á la comisión de toda clase de crímenes y felonías. El tipo y el sistema existen, y producen hoy sus efectos delictuosos más á menudo aún que en los tiempos de Moreira, no es pues una fantasía del novelista.

Don Francisco no ha tenido el más mínimo escrúpulo en hacerle presente á su perseguida sus deseos, siendo enérgicamente rechazado.

Moreira ignora todo. En aquellos tiempos, una simple sospecha de esta especie exigía entre hombres rápida y trájica satisfacción. El silencio de la esposa del paisano era bien justificado.

Don Francisco necesitaba una oportunidad para castigar á su placer á la hembra rebelde, que no teme su omnímoda autoridad. Este castigo se producía, generalmente, sobre el hombre considerado rival, y si el alcalde no había procedido aún contra Moreira, era porque éste no tenía como darle el más mínimo motivo, y su prestigio de hombre probo y jeneroso hacía peligrar el buen efecto de cualquiera arbitrariedad.

Moreira había prestado, bajo simple palabra de devolución, al gringo Sardetti, pulpero del pago, tres mil pesos (moneda de la época). Pasó mucho tiempo. Moreira no se acordó de este préstamo, hasta que necesitando dinero en circunstancias apremiantes para sus modestas transacciones en hacienda, acudió á Sardetti á pedirle le devolviera algo de lo prestado.

El gringo se niega á ello.

Moreira pide al alcalde la citación de su deudor, para ver si en esa forma consigue algo, siquiera un plazo; don Francisco señala el día para la audiencia y prepara el golpe que necesitaba dar al inadvertido paisano.

Sardetti niega la deuda ante el alcalde, con más bríos, porque éste le ha dado motivos para creer que está completamente de su parte, con su atenta acogida y afectuosos apretones de manos.

La escena es corta y expresiva: tras la negativa del pulpero, el alcalde increpa groseramente al paisano «que viene á cobrar lo que no es suyo», una deuda ideal, y le llama «ladrón». Moreira dá un salto en su asiento, ha sentido derrumbarse algo enormemente pesado sobre todos sus sentimientos; es un instante de estupor del honrado paisano, que aprovecha don Francisco para despedir cariñosamente al pulpero: «vaya no más tranquilo, amigo Sardetti», despedida que es todo un mundo de amenazas para el demandante.

Moreira ha comprendido que se le desafía, y un hombre de aquella época y de aquel temple, tenía que aceptar la provocación. Sufrirla evanjélicamente no habría detenido el mal; un capricho del comisario ó del alcalde más ruín, era un úkase cuyos efectos jamás se torcían.

El paisano, en el colmo de la indignación por las ofensas que acaba de recibir, encara á la autoridad aquella, no ya tomándola como á tal, sinó como á hombre, y le expresa que ha comprendido: «usted me echa al medio de puro vicio, y nos hemos de ver las caras!»—Pero el alcalde dá á esto un caracter de rebelión, y hace maniatar en el acto al paisano,

que no lleva armas, lo hace colocar en el cepo, de cabeza, y llenándolo de improperios, él mismo lo azota á lonjazos, cobardemente.

Y bien, hé aquí el dilema, para los que filosofando sobre Moreira lo han encontrado *bandido*, porque hasta aquí se esboza la causal de su odisea; desde este punto el hombre se transforma. ¿Podía indicársele una senda salvadora? Descontemos todo lo que signifique humillación, por inadmisibile . . . . ¿que pida justicia? . . . . ¿á quién? . . . . si aquel alcalde era un resumidero de la justicia superior é inferior en todas sus ramas, y aunque no lo fuera, jamás habría conseguido tener razón el infortunado paisano. — Así se produjo el matrero y el gaucho errante, como Moreira; hermosos ejemplares de hombres, proscritos en su propio suelo, y cuyo derecho á él mantenían en la más temeraria defensiva.

Sale, pues, de la alcaldía «con la marca caliente», va en busca de sus armas, porque la autoridad le obliga á usarlas, y corre á la pulpería de Sardetti, á quien ha prometido aplicarle una puñalada por cada peso negado. El paisano está fuera de sí: le han puesto la mano encima, á él, al más honesto y tranquilo de los vecinos, y necesita vengar esta ignominia; es un reto, lo han invitado, él lo acepta, está obligado á aceptar; si esto es su desgracia ó su muerte, lo mismo sería si no aceptara ó huyese. El gaucho siente en sus venas los hervores de su sangre indómita.

La pulpería está llena de paisanos; casi todos ellos saben de la deuda de Sardetti con Moreira, por eso cuando éste le exige que repita si le debe ó no ese dinero, no se atreve á negarlo, y declara todo aflijido

que no tiene como pagarla; esta confesión que habría salvado á su acreedor, horas antes, ya no representaba más que la declaración de que el paisano cobraba lo suyo y no lo «ajeno», como aseguró el alcalde; la declaración de que él, Juan Moreira, no era ni había sido nunca «ladrón» . . . . . Quita rápidamente el facón á uno de los presentes, se lo arroja á Sardetti y lo apremia á que se defienda, pues va á matarlo; el gringo no lo hace tan mal, pues hiere en el pecho á su adversario, pero cae después ajusticiado por la víctima de su mala acción.

Desde ese instante se coloca Moreira fuera de la ley; era la necesidad y la costumbre de entónces. Los interesados en que así sucediera, siempre las autoridades, quedaban ya plenamente autorizados para proceder en cualquier forma, sin sumario de ninguna especie; «si ha habido un muerto, hay un asesino», decían lacónicamente, con el criterio de la época, y ese *asesino*, aunque lo hubiese sido por casualidad ó en defensa propia, se convertía en matrero, antes que dejarse asesinar á su vez por ellas, lo que le creaba y aseguraba fama de *bandido*.

Moreira vé desaparecer en un instante toda su felicidad, su labor, su hogar; lo comprende y lo siente hondamente, pero acepta el destino; es una característica fatalista de nuestros gauchos.

Va á despedirse de su anciano padre, confiándole antes, consternado, que ha dado muerte á un hombre; el viejo no pregunta el motivo, supone desde ya que su hijo ha tenido razón, ha hecho alguna justicia, tal es la fé que tiene en su honradez; pero sí inquiere con vehemencia, si ha sido «en buena ley», es decir, si ha peleado, si ha muerto á un hom-

bre que se defendía; al asegurarle su hijo que así ha sido, queda tranquilo el anciano y le ruega que huya. ;De esa madera eran nuestros abuelos!

El alcalde, al tener noticia de que Moreira ha matado á Sardetti, corre contentísimo con varios milicianos á la casa del paisano; éste ha huido. Con el pretexto de que la esposa y el padre confiesen donde se oculta, los hace llevar violentamente. El infeliz anciano es arrojado por el camino á un barranco, causándole la muerte. El alcalde y su jente se poseionan de la casa esperando que el delincuente venga á visitar los suyos, en cuyo caso caerá fácilmente entre sus manos.

Moreira se entera de todo por un amigo, y lleno de coraje va á sorprender en su guarida á la autoridad que lo esperaba. Con su audacia y valor los acorralla fácilmente y dá muerte á don Francisco, el verdadero bandido de la obra, vengando así á su anciano padre, y volviendo á huir dispuesto á efectuar ejemplar castigo en todo lo que con pretensiones de autoridad se atravesase en su camino, puesto que ella le ha declarado guerra á muerte.

Su esposa acepta la protección de un compadre, obligada por la necesidad, después de mucho esperar noticias de Moreira, á quien dán por muerto.

El infortunado paisano, deja aquí su caracter de protagonista de uno de tantos incidentes de la vida que trastornan el destino de los seres, y pasa á ser el representante de una tradición gloriosa: la audacia y valor del gaucho.

Inútilmente se enviaban contra él hombres elejidos; inútilmente se pretende matarlo ó prenderlo; se defiende solo contra partidas enteras; siempre

las vence en lucha franca y leal, cuerpo á cuerpo, heroicamente. Hombre bueno todavía, es jeneroso con los caídos, y cada triunfo le produce un lamento íntimo por la sangre que le obligan á derramar.

Hombre bueno, entregado al fatalismo de su propia desgracia, busca furiosamente la muerte en los entreveros, sin alcanzarla nunca. Aún en su triste situación huye á todos los vicios, y no acepta amigos ni compañeros por temor de contajiarles su infortunio.

Dice Belisario Roldán en cierto período de una de sus maravillosas oraciones :

« Evocad, en fin, esa gran silueta moral del gaucho, el único tipo, acaso, de criatura humana, en quien rimaron como en una aleluya perfecta, la humildad y la altivez ».

---

Ese es el Juan Moreira de Gutiérrez y el de Podestá.

No podemos admitir otro.

Es el hombre bueno y noble, cabeza de hogar y de labor; sin vicios, sin malquerencias porque no cree en el mal; jeneroso y digno; llevado por la fuerza á la senda del delito, acepta su destino, y hace frente á cualquier número de enemigos, no ya para defenderse de la muerte, sinó para que lo maten « en su ley », defendiéndose con todo su valor.

Ese es el que ha levantado tantos entusiasmos; el de la gloriosa jornada del Teatro Criollo.

Que Moreira haya existido, y haya sido mejor ó peor que éste, aun con haberle servido de modelo aquél, absolutamente nada nos importa.

Ahora, el verdadero Moreira es falso. El de Podestá es el único verdadero.

El Moreira de nuestro Teatro no encarna una historia, sinó una raza, una tradición. Este y el otro son tocayos, podían no serlo, para nosotros el hombre sería el mismo; es gaucho, nos basta.

Por ese Moreira se ha ofendido repetidas veces á nuestros pueblos, diciéndoles que han ido á «glorificar y aplaudir á un compadrito de chiripá», á «un asesino»..... La calumnia atrevida y gratuita, tuvo pocos pero autorizados defensores. <sup>(1)</sup>

---

(1) Es interesante un trabajo que a propósito de «Moreira» publicó el talentoso periodista Julio Piquet, en «Tribuna» de Buenos Aires, el 15 de Mayo de 1891, época ya citada en que ese drama estaba representándose en todo su apogeo, y en que la crítica se ocupaba extensamente de él. Algunos párrafos justificarán otros de este libro:

«Juan Moreira» tiene éxito porque sus perfiles son reales, porque reproduce fielmente escenas de nuestra vida campestre, tan orjinal y pintoresca, porque exalta las pasiones jenerosas, porque endiosa el valor, porque la ira es santa cuando es justa y Juan Moreira en lucha

« con la Justicia que lo azota, le asesina al padre inerme y pretende mancillarle la esposa, es una hermosa encarnación de la ira ciega pero tan noble como el heroísmo».

« Mas, la crítica ve un peligro en embellecer al gaucho y en deleitarse viéndole vestido con su traje propio, usando su lenguaje pintoresco, so pretexto de que ese espectáculo está «acompadrando» á la nueva jeneración».

« Solo echando en olvido los fundamentos de nuestra individualidad nacional, se explicaría que hiciéramos ascos á la encarnación artística de lo mejor que han producido estos países, el gaucho, el factor de nuestra emancipación política, el soldado de todas nuestras glorias, y, al fin y al cabo, la resultante feliz de la rejeneración del hombre europeo, de la raza más jenerosa en el ambiente virjen de nuestros dilatados territorios».

« El gaucho es el hombre sano, espontáneo, es el hombre niño de los poemas de Homero, sencillo, bueno y heroico».

« Avergonzarnos nosotros del gaucho sería dar muestra de un dandismo más decadente que si á los franceses se les ocurriera avergonzarse de su orijen galo».

« El *chic* es una cosa muy recomendable ; pero solo puede servir de argumento en cuestiones de figurín ó de peluquería».

« Juan Moreira», no solo es uno de los espectáculos que he visto con mayor placer en mi vida, sino que ha sido uno de los que me han hecho pensar más».

« Avergonzarse del gaucho ! Llamarle rezago de la barbarie ! Temer que la pintura de sus costumbres «acompadre» á la nueva jeneración !»

« Lo temible, en realidad, es que la jeneración actual acompañe al gaucho».

« Es preciso no haberle tratado íntimamente, no haberse cobijado bajo el techo de su rancho hospitalario, para abrigar semejante temor».

« Nadie más humilde, nadie más respetuoso ni nadie más laborioso y honrado que él. Sus defectos son la exajeración de sus cualidades, mientras que los nuestros son productos de una dejeneración prematura. El «compadre» y el jovencito acompañados, sobre ser cobardes por lo general, alborotan ó rompen espejos ó atacan á algún infeliz en montón, sin motivo alguno, por echárselas de guapos».

« El gaucho cuando hiere es peleando, cuando mata es por que se venga ó se defiende. El gaucho es eminentemente trágico. Matará á la esposa infiel, pero no se mancha azotando mujersuelas».

« Se dirá que mi gaucho es un gaucho ideal, que por bueno que fuera no podría estar tan exento de defectos».

« Ya he dicho que el gaucho tiene por defectos la exajeración de sus cualidades».

## LA CRÍTICA

Indiferencia de la intelectualidad.—Se creyó que nuestro Teatro fracasaría. — La intelectualidad no podía ser autora de esta iniciativa. — La crítica al libro y al Teatro, nacional y extranjero.—La prensa, único texto de crítica.—No debe ser anónima.—Delicada responsabilidad de su misión. — Mala interpretación de que padeció. — Bondades innegables. — El «arreglo» y contradicción en que hace caer á la crítica.

Nuestro Teatro surgió de lo imprevisto, así queda demostrado. Decir que esperó el ambiente, los hombres, la época, etc., es equivocarse.

La casualidad hizo aparecer ante el pueblo á Moreira, mudo, sobre la arena del circo ecuestre; la casualidad le dió voz, y su palabra fué de transcendencia profética; ella llevó á gauchos y puebleros hasta las tablas de los escenarios.

Moreira fué tan gaucho antes como entónces, como después; el ambiente, los hombres, etc., existían entónces, como antes. Era la veta del mineral valioso que espera esa casualidad que ha de descubrirla.

Pero, por lo común, los descubrimientos son valorizados controlando el valor de su descubridor. Si éste es humilde, oscuro, se levanta una montaña de prevenciones, de dudas. Si es una notoriedad, se acepta incondicionalmente.

Efectos de espejismo humano.

El Teatro Nacional Rioplatense nació en brazos de sus pueblos; esta fué la causa primordial y principal de las dificultades con que se quiso desvirtuarlo y darle caracter de «torpe y grosero recurso de arte de circo para obtener público grueso».

Ya se ha visto que toda tentativa anterior al jénero criollo no pudo iniciar Teatro Nacional, porque no eran tentativas nacionales; y toda apreciación y propaganda posteriores en contra, no pudieron detener su marcha, porque no tenían intención nacional.

Fué, pues, en el concepto y sincero sentir de los que no se dignaron prestarle sus luces, que este nacimiento plebeyo perjudicaba y desvirtuaba la verdad nacional en el arte aquel, pretencioso de un futuro con delineamientos propios.

La intelectualidad consagrada creyó buenamente que la empresa fracasaría porque ella no colaboraba, ó que no conseguiría satisfacer sus pretensiones porque ella no se las reconocía. Nuestro Teatro tuvo, pues, que luchar y evolucionar dentro de los elementos que el entusiasmo popular le aportaba; tuvo que educarse á sí mismo, ser «hijo de sus propias obras».

De todas maneras, así tenía que haber sido, por inalterable ley natural.

Si el pueblo francés espera que la nobleza haga la Revolución, la humanidad estaría todavía por recibir aquel poderoso desinfectante de sus derechos.

Si el Teatro Nacional Rioplatense espera que la intelectualidad lo inicie, ni lejanas noticias habría de él, porqué ella vive, por incomprensible aberración, en todas partes, desligada y despreocupada de su pueblo, entre nosotros con el agravante de la sujeción de sus lejanos «maestros».

Se explica: sus elevados mirajes y el perfume de sus altos pebeteros, son para los pocos elejidos é iniciados; ¿cómo bajará la Belleza hasta el barro de la Vulgaridad?

Nuestra intelectualidad se encontraba en este caso en más duro trance, porque aún suponiendo que hubiera hecho Teatro, no podía esperar que la aristocracia le diera artistas, y volvía á imponerse ante ella la necesidad de acudir á ese pueblo que no le preocupa ó con el cual no cuenta.

Ahora está condenada á edificar sobre una base que no le pertenece, y que debe aceptar y honrar sin preámbulos.

---

La crítica literaria al libro extranjero, no es de uso entre nosotros; nada más explicable: somos ó nos consideramos discípulos de los autores europeos, y eso nos obliga al éxtasis ó al silencio. Y si algún libro nuestro consigue de crítico de allá un desperdicio de su augusta atención, consideramos al autor como á un «elejido», según la expresión bíblica. Para entre-casa, para nuestros libros, nuestra crítica es bastante correcta; trae enseñanzas, es capaz de un buen análisis y tiene exponentes de mentalidad que hacen honor á las letras nacionales.

Todo lo opuesto sucede respecto á la crítica al Teatro extranjero, la que se cultiva entre nosotros apasionadamente, hasta la más prolija disección, sin que por ello dejemos de considerar también maestros

nuestros á sus autores, y aunque en ésta, como en la anterior al libro, no se preocupen ellos, en lo más mínimo, de una manifestación de erudicción y de apreciaciones que no han autorizado nunca, ni les interesa en absoluto conocer.

Debe observarse que en este caso se ofrecen representantes artísticos y morales de los escritores, que son los empresarios y los actores, quizá el aliciente y la razón de esta crítica, que cree lójico hacer de esos representantes sus voceros, y con la anuencia de tales voceros, formularle porvenir á su autoridad; por ello es que vierte en sus mejores formas literarias, todo lo que piensa, lo que sabe, y lo que cree adivinar.

Esta crítica se anula ó sí misma, porque su consabida categoría de alumna la saturan de un incómodo respeto á los llamados «maestros»; teme parecer atrevida, y si alguna vez no pudo evitarlo y lo fué, los empresarios hicieron una lacónica anotación en su cartera, para depuración de futuros repertorios, testificando con esto la autoridad local de la censura, pero, en favor de sus intereses comerciales, no en pro ni en contra del arte.

Y también todo lo opuesto á la del libro hace nuestra crítica al referirse al Teatro Nacional, que no aceptó liberalmente, y en consecuencia no estudió, cayendo en sensibles discrepancias. Observó hacia abajo sin emociones, en el momento histórico en que su pueblo se entregaba al romanticismo gauchesco, al recuerdo de sus héroes de tradición; y si tuvo una palabra de aliento, le faltó la del entusiasmo, porque no creía en la revelación.

---

El único texto y fuente de consulta sobre crítica teatral es la prensa, por consiguiente, á ella hay que acudir para asesorarse, aceptando la que en el concepto de cada uno sea la más autorizada. La crítica pontifica, pues, desde el altar de las rotativas; consagra ó excomulga, aceptada de antemano la capacidad y la probidad profesional del pontificante.

No es modestia ni es intención, es más bien una mala costumbre el uso y abuso de la crítica anónima en las hojas de publicidad.

Un suelto político, una noticia de cualquier género, van firmados por el título de la hoja en que se publican, porque están estrictamente dentro de su misión. El arte no puede ni debe entrar en la diaria cotización del informe gacetillero ó de la novelaría, es decir, no puede ser adaptado al temperamento noticioso; es estudio ó es cátedra, y su espíritu teórico, sus tendencias, están en relación directa con la personalidad del autor.

Cualidades excepcionales debe poseer quien esgrima el florete de la censura en el arte, porque es eminentemente excepcional disponer de la libertad de reunir un puñado de palabras en unos instantes, para arrojarlo á mansalva sobre la meditada ó abrumadora obra de muchos meses ó de muchos años de trabajo. Llega hasta aquí también la responsabilidad del título de la hoja, y se suele valorizar el juicio por el valor público del citado título, que lo cobija, que le sirve de etiqueta de control ó de seguridad; pero eso es un simbolismo, no es humano; lo humano es parcial ó imparcial, imbecil ó genial, recto ó antojadizo; falible.

En el caso de nuestro Teatro, la anonimia en en la crítica dejó por explicar animosidades é importunidades, que la firma de su autor habría formalizado ó habría dejado en categoría de inofensivas, según ella fuera.

Una inicial, un signo, una palabra cualquiera, son una firma en la diaria publicidad, modesta y no ocultadora, pues en ella el seudónimo no es el incógnito. Todos sabíamos que Frexas era el reputado crítico teatral que firmaba «F.», y era «Suplente» el malogrado Blixén, la pluma más autorizada en este arte, en el Río de la Plata.

---

Nuestro Teatro apareció con verdaderas envolturas primitivas, en una época de avanzada cultura, y ante viejas escuelas decrepitas de gloria.

Su desarrollo es un tanto precoz, y parece que sus gauchos lo hacen audaz y le sujieren la fé en el esfuerzo propio, para que con sus artistas y autores sin consagraciones, tenga el atrevimiento de presentarse en el escenario que desde los tiempos de las «Casas de Comedia» solo pisaba el arte exótico.

La crítica no tomó en serio este hecho: en su concepto, un jénero como aquél, populachero, sin recursos literarios ni escénicos, sin la condescendencia de la intelectualidad, huiría del escenario con el mismo ímpetu que lo llevó hasta él.

Una vez más, recuérdese, que se pensaba así porque no debía conocerse nuestro pueblo, que respon-

de al pesimismo sosteniendo el repertorio del nuevo teatro con infinidad de autores que él inicia, y por si esto no bastara, se recurre al «arreglo», amoldando las obras exóticas más aparentes para el público, al sujeto y modismo criollos, con bastante acierto.

Ya en esta altura, no es indiferente una manifestación de arte que defiende con sus recursos el terreno conquistado, y aprovecha la emulación que los formidables repertorios extranjeros le ofrecen.

Interviene la crítica, se equivoca al tratar de la intención del «arreglo», y hace alusiones perjudiciales al naciente Teatro.

Fué muy lejos en sus variadas teorías desconociendo nuestro *teatro* ó su *nacionalidad*. Solo la evidencia le ha hecho ceder gradualmente.

Hace muy poco tiempo que decía: «No tenemos Teatro Nacional», la misma que dijo antes: «No tenemos ni podemos tenerlo».

No todo fué así. El Teatro Nacional tuvo crítica nacional, con palabras de aliento, consejos desinteresados y cantos de triunfo, en ciertos casos tan exagerados como sus injusticias. Nuestros autores y artistas le adeudan honrosas menciones y comparaciones que elevan. Ha tenido su faz conciliadora para el arte naciente, buscándole su más aceptable razón de ser, y ha divagado con un porvenir en el que, francamente, no creía.

¿Y qué fines persiguió la crítica adversa? No le negamos las torpezas que ella ha podido encontrarle al Teatro nuevo, pero, ¿á dónde quería que llevasen sus extemporáneos ataques á este principio de arte sin más pretensiones que la de llamarse Nacional?

No cabe duda: arte nuevo y en humilde desarrollo, al que hasta los menos llamados se consideraron con derechos de colaboración aceptados sin consulta, tuvo que ser víctima de esas improvisaciones en que tan fácilmente se cuelan los advenedizos.

Se habló de competencia al arte importado. Parece que ésta se dejó sentir desde los primeros tiempos en sus jéneros más populares. Actualmente se puede recordar la predicción de algunos artistas célebres extranjeros, sobre este *buen amigo*, que, según ellos, en épocas que vendrán, les disputará clientela. Un celebrado autor dramático que acaba de visitarnos, también ha hecho el esfuerzo de vislumbrar en el actual Teatro Nacional Rioplatense, un apreciable futuro competidor de la importación, y me consta que este señor fué conducido á contemplar un drama criollo en un circo de menor cuantía.....

La crítica nacional se ha dejado adelantar en tan importantes vaticinios; ella que no vió nada futuro en el grotesco dislocamiento indíjena de nuestra Escena, menos debía verlo después.

Hay motivos bien fundados para asegurar que la crítica pudo definir su actitud sin violencias, con las firmas de sus cultivadores.

---

El «arreglo», entre nosotros, es la adaptación del argumento de una obra extranjera conocida á la escena nacional, con resultados favorables ó negativos

para dicho argumento, según él sea ó según lo trate el *arreglista*.

En la mayoría de los casos, ya por torpeza en su preparación, ó por la urgencia con que ha debido ser hecho, no ha tenido el «arreglo» todo el lucimiento que merecía, y esto ha sido una circunstancia que han aprovechado bulliciosamente los detractores de nuestro Teatro.

Téngase en cuenta que los *arreglistas* han guardado siempre el incógnito, y que el cartel ha anunciado, honradamente: «arreglo de la obra del mismo título» ó «arreglo del francés», etc.; porque no se ha acudido á este sistema del «arreglo» para «hacer Teatro Nacional», como cierta crítica pensó y propagó, sinó para intercalar en un repertorio agotado, poco consistente ó que podía resultar monótono; y como el «arreglo» era por lo jeneral una pieza cómica, «pochade» ó comedia intrincada, con excelente resultado defendía la Empresa sus intereses, agradaba á su público y ejercitaba <sup>(1)</sup> á sus artistas; nada más lógico y encomiable.

Pero la crítica tiene momentos en que le dá proyecciones de profanación, terjiversando el espíritu

---

(1) El señor Miguel Cané, con fecha 14 de Junio de 1904, dirigió una carta al señor Gregorio de Laferrere, con motivo de «Yeatore», la que publicó «La Nación» de Buenos Aires, y en el siguiente párrafo le dá igual razón para que se dedique al «arreglo», la que no considero aplicable á los autores:

« Pero hay que trabajar, amigo; no basta nacer con la *bosse* de « de una aptitud; es necesario ejercitar los órganos llamados á servir « le de instrumentos. Y aquí entra mi segunda indicación, que creo « también le transmitió el Dr. Pinedo: conviene que Vd. se haga la « mano, *adaptando* á nuestro ambiente, á nuestro modo de ser, á nuestro « caracter, piezas francesas bien hechas. Verá Vd. cómo ese ejercicio le « dará una envidiable flexibilidad, con la que podrá hacer en breve « obras orijinales de aliento ».

del hecho, y se vá hasta las contradicciones de chistes. Ya teníamos en nuestra escena el drama ó la comedia de costumbres y el drama de ideas, y todavía la censura se mantenía en una curiosa agresividad, injénua, pues con la misma facilidad que vencida de que hacía un servicio aconsejaba al «naciente Teatro Nacional», lo designaba con ironía «pretendido Teatro Nacional» ó «el llamado Teatro Nacional». — Repudiaba el «arreglo», aseguraba que era una práctica lastimosa, y volviendo la hoja aconsejaba que se buscara inspiración y formas en el arte importado, bajo pena de no poder pretender jamás llamarse Teatro si así no lo hacía.

El auto-proceso de esta crítica, más bien poco estudiosa que mal intencionada, se conserva en las colecciones de la prensa rioplatense.

---

## EL GAUCHO

Es el primer indíjena que tiene intuición de la patria.—Oríjen de la bota de potro, el chiripá, el poncho y el facón.—Este es el gaucho que prologa la historia de nuestras gloriosas epopeyas.—Blanes y Hequet lo legan en sus inspiradas telas nacionales.—El Uruguay tiene ejemplares de estos gauchos.—Otras épocas dan otros gauchos.—El de los dramas del Teatro Criollo.—Respetables intelectuales se equivocan al biografiarlo.—Definición de la palabra «gaucho».—Cada investigador inventa una.— El profesor Abeille dá la más exacta, lójica y científica.

El verdadero, el primitivo gaucho, el de la leyenda patria, era indíjena.

El indio entendió que debía defender sus toldos porque peligraba la tribu. El gaucho fué el primer indio que comprendió que debía abandonar los toldos y la tribu, para buscar, perseguir y exterminar al intruso, porqué peligraba el suelo: noción del regazo terrestre: la patria.

No eran menos salvajes que los indios, los cristianos que en diferentes épocas les disputaron el derecho de ser los únicos salvajes en estas rejiones, pero eran más inmunes en la lucha contra el hombre y contra la naturaleza, porque cubrían sus cuerpos con ropas y metales, no por espíritu de civilización, sinó por instinto de conservación, desarrollado y arraiga-

do conforme á las tenebrosas supersticiones de sus creencias.

El indijena no desconoció las ventajas que la vestimenta daba á su enemigo, y trató de cubrir sus carnes cuando las circunstancias le obligaron á salir en su busca.

Sus creencias le ofrecían más dichas y esperanzas en la otra vida, con menos amenazas que las de los cristianos, y le infundían el culto solemne de sus tradiciones y costumbres; siendo el valor lo que más satisfacía á sus dioses tutelares, y lo que más premiaban en la otra vida, el indijena no conoció el temor á la muerte.

Pero, de finísimo instinto: la fortuna adversa de la tribu, el hombre nuevo que á sangre y fuego se imponía, debió delatarle la perentoria necesidad de sacudirse de la apatía de los toldos, de creer menos, esperar menos y hacer más. El gaucho indijena, es sin duda el primer escéptico de su raza, desde el momento en que ingresa á los grupos de sus iguales que atraviesan la pampa en cruzada de vindicaciones, porqué se considera rebelde á los manes de sus mayores, á la sagrada rutina de la tribu, á la sombra familiar de su aduar, y se transforma en incrédulo, si quiera como una postrera reverencia á la idolatría en que nació y se crió, que también deja allí, con la tribu, donde fué aprendida, donde la respetan y la entienden; pero, conserva la fe en lo grande ignoto, el arcano de la apoteosis al valor. Por eso el gaucho épico entraba á la pelea sin contar los enemigos, sin invocaciones, soberbio y decidido, con la única ambición, con el único orgullo de morir asombrando con su heroica y sangrienta actitud de guerrero.

Y por eso, solo supo vencer.

Envolvió sus pantorrillas y piés con un cuero de potro, fresco, dejándose libre los dedos, de absoluta necesidad en el uso del caballo; esperó que dicho cuero secase sin retobar, <sup>(1)</sup> es decir sin oprimir sus miembros, y nació la bota de potro.

Alargó el taparrabo hasta tocar los bordes de sus botas, ó sea hasta las rodillas, y nació el chiripá, que no alcanzaron á conocer los gauchos del caudillaje, pues el de ellos tuvo proporciones de bombacha, y no conservó los dobleces exactos del taparrabo que presentó el primitivo.

A un pedazo de tela pampa le hizo una abertura en el medio, metió por ella la cabeza y fué la tela á caer sobres sus hombros, colgando sobre pecho y espalda, no pasando de la cintura; y, fué el primer poncho.

De sus bosques tomó una vara fuerte y flexible y la convirtió en lanza, tan temible como la que usaba su enemigo.

Y este hombre cobrizo, semi-desnudo, que se armaba grotesco caballero de una causa cuya trans-

---

(1) Los Vocabularios publicados dan definición errónea de esta palabra. Dicen: «cubrir ó forrar una cosa con cuero fresco», y no es eso, sino el hecho de que ese cuero resulte estrictamente adherido á la cosa después de seco, con cuyo objeto se coloca fresco ó remojado si ha sido seco; esto en el caso de una cubierta fija. La bota de potro es un forro ó cubierta movable, se hacía con cuero fresco, pero se dejaba secar sin que se produjera el «retobo».—Los derivados están también mal definidos en esos Vocabularios.

endencia no comprendía, encomendándose á su audacia y á su caballo, fué el primer gaucho, el que abrió el libro de la historia patria por su primera página, hoy difusa, ininteligible, porque los historiadores de lo nuestro la han ido borrando de tanto apoyarse en ella para escribir las siguientes.

Más tarde, los vencidos dan á este hombre otras ropas; se le vé entonces con camisa, por lo común arremangada hasta más arriba de los codos; y calzoncillos que sujeta dentro de sus botas, una vez puestos bajo el chiripá, pues no tienen otro objeto que el de cubrir los muslos que aquel dejaba en descubierto.

De los vencidos recoge el hierro que necesita para su lanza, para sus manos y para sus piés. Algún machete, alguna daga ó cuchillo de monte, tomado después del entrevero y colocado atravesado á la espalda ó sobre el vientre, entre las ropas y el tiento que le servía de cinturón y sostén del chiripá, pudo ser la noción del facón.

De su raza y de sus costumbres conservó la divisa, la temible divisa de su bincha, con la que ordena y sujeta su corta melena lacia, y es lo único que usó en su cabeza; distintivo que, al ser descubierto sobre su frente por el enemigo, en los mirajes del desierto, le infundió el terror de la derrota antes del encuentro.

Gran jinete; astuto; valiente hasta la temeridad; si para defender sus toldos fué temible, incorporado á las lecciones de la patria futura, fué heróico en alto grado.

No se sabe de él más de lo que el instinto y el alma de americanos nos dictan; su acción es prehistó-

rica, es la leyenda. Pero ha sido salvado del olvido, y vivirá en algo más auténtico y más valioso que un documento ó una noticia transmitida á través de las dificultades y prejuicios de varias edades, ó de los *laboratorios* de los Archivos, porque dos inspirados pintores uruguayos, Blanes y Hequet, lo han fijado en sus telas, y ellas enseñarán á las jeneraciones la extraña y sujerente figura del procer aborijen, que inició una historia, gloriosa para todos menos para él.

El malgrado Diógenes Hequet, cuyo pincel ha sido el más fecundo en episodios históricos nacionales, es quien lo ha legado con toda la intensa verdad y pureza de su orijen:— Más bien de regular estatura; las piernas combadas por efecto del uso del caballo desde su niñez; el tronco musculoso y flexible; las facciones americanas; sobre el labio superior varias cerdas, simulando ríjido bigote; el cabello largo hasta cubrirle el cuello, y lacio, sujetado por la bincha, cinta de tela indíjena que le cubre la frente y se ata detrás de la cabeza. Una ténue sonrisa peculiar, hace simpático el rostro cobrizo y fuerte de este hombre.

Blanes y Hequet, aparte de la clara interpretación, respeto y orgullo del orijen autóctono, en que siempre ha culminado la mentalidad uruguaya, han tenido la facilidad de estudiar el tipo en la campaña de su país, donde todavía abunda, con toda la pureza de sus líneas. Nada de extraño que en la hermosa y heróica tierra uruguaya, sea donde se mantiene más vivo el fuego sagrado del valor y rebeldía americanos. Cuna del charrúa invencible, puede creerse que si la América perdiera el recuerdo de sus glorias y de sus esforzados hijos, dará al mundo el último gaucho para la última vindicación.

Con otras épocas surjen otros gauchos; cambian en tipo é indumentaria, amoldándose á ellas y á las reglas de la evolución étnica, pero conservan religiosamente el valor trasmitido por el aborijen, y hacen de él el uso heróico á que está predestinado.

El gaucho de las patriadas, vale decir, el de la aurora de nuestras libertades, y más tarde juguete del caudillaje y factor poderoso en las luchas por la organización nacional; el gaucho romántico que cuando no derrama su sangre levanta sus cantos, es el que ha dado formas á nuestras tradiciones, y fijado el tipo de su raza para definir su obra.

De éstos es el gaucho de los dramas del Teatro Criollo.

Muchos respetables intelectuales han escrito sobre él, coincidiendo disciplinariamente en la descripción de sus características, pero, el inexplicable afán ó rutina de pretender encontrarle á todo lo nuestro etimologías de *conquista*, ha dado lugar á hipótesis que, cuando no marcan el ridículo, es imposible aceptar sin repulsión.

Influyó en ello la indumentaria y no el hombre. Los gauchos de Ascasubi, por ejemplo, de chambergo en forma de bonete; amplio calzón ó calzoncillo de gran campana; chiripá corto y arrollado, como si estorbara; casaca corta; han hecho decir á una pluma

respetable, á la pluma de un venerado **pro-hombre** argentino, que **aquello** debía ser un producto andaluz.....

El **atavismo** indijena se manifiesta sin rodeos; no importan las ropas, el disfraz de la época; no importa que en Fierro y Moreira hagan marco al rostro blanco y de líneas exóticas, barba y melena finas y espesas; el hombre prueba con sus hechos, con su carácter, que no es inferior á sus mayores de rostro cobrizo y lampiño, y que la herencia autóctona está en la savia, aunque la nieguen las hojas.

---

Y si lo erróneo ha tocado el ridículo en la apreciación ó estudio del gaucho, en la definición de esta palabra se ha entrado de lleno en él, sin escrúpulos de ningún jénero, y se le ha buscado en todas las lenguas muertas y vivas no americanas, un vocablo aparente que por derivación ó corrupción resultara: *gaucho*.

Nada más natural: descartada de antemano, y según nos han acostumbrado, que lo que tenemos por nuestro solo pueda ser por donación, los buscadores de etimologías necesitan á todo trance encontrar lejos de nosotros la razón ó el orijen.

En este caso, pudieron tener en cuenta que la psicología y el caracter superiores del gaucho, comparado con los que le rodearon, le alejaban de tan exageradas sospechas de exotismo, y que como el gau-

cho surgió de tierra adentro y no del océano, no hubiera dejado de ser provechoso buscar tierra adentro la causa de su designación.

Es de suponer, pues, las caprichosas divagaciones de los Vocabularios que entre nosotros se han publicado.

El profesor Dr. Abeille, es quien, indiscutiblemente, ha encontrado la definición exacta y lógica de esta palabra, gracias á sus profundos conocimientos científicos.

La ha publicado en su valioso libro «El Idioma Nacional de los Argentinos», y forma en la primera parte del capítulo XII, titulada: «Alteraciones de las palabras de orijen indio».

Trascribiré lo necesario para su conocimiento:

---

«Empezaremos por la palabra GAUCHO».

« Respecto de la etimología de esta palabra se  
« han dado varias explicaciones. Pero mucho se ha  
« descuidado la evolución fonética del vocablo: se han  
« buscado vocablos de estructura fonética más ó me-  
« nos iguales en otros idiomas, y la etimología más  
« corriente que se dá de gaucho es el verbo latino  
« *gaudeo* « me alegre », diciendo para probar dicha  
« etimología que los gauchos son « jente alegre ». Con  
« la misma exactitud lingüística se podría hacer de-  
« rivar el vocablo *gaucho* de la palabra francesa « *gau-*

« *che* », <sup>(1)</sup> basando su opinión sobre esta peculiaridad del gaucho: un buen enlazador recoge su lazo de 15 brazas lo menos de largo y lo reduce á muchos rollos que toma con la mano *izquierda*, en la cual lleva también las riendas del caballo. Pero al tirar el lazo para enlazar algún animal, el gaucho con la mano derecha revolea la armada del lazo, que es la gran lazada, y es entonces cuando por fantasía, de la mano *izquierda*, suelta uno por uno todos los rollos del lazo á la distancia antes dicha »

« No: la etimología científica debe satisfacer lo que Littré llama « *l'historique et la filière* ».

« El vocablo GAUCHO deriva de la palabra araucana CACHÚ « amigo, camarada ».

« Se evitan muchos errores cuando al tomar en los vocabularios los materiales de comparación, se considera con prolijidad las costumbres especiales de cada idioma. Fonéticamente han resultado muy deficientes los diccionarios de las lenguas indias por ser muy primitivo el sistema gráfico usado para la transcripción de los sonidos propios de estos idiomas. No están señalados los sonidos intermedios, ni los sonidos incompletos, ni las resonancias: hay carencia absoluta de signos diacríticos. Y así tenía que suceder: los vocabularios son en efecto, anteriores á los descubrimientos y progresos realizados por la lingüística durante el siglo XIX ».

« Por esto, muchas palabras se hallan escritas de varios modos: una de ellas es la palabra *cachù*. Se encuentra *cachù*, *gachù*, *cathù*, *gathù* ».

---

(1) «Izquierdo», «Zurdo».

« Es que este vocablo tiene la especialidad de reunir los tres sonidos particulares del araucano no *g*, *th*, *ù* ».

« Cuando hablaban cariñosamente, los araucanos daban al sonido *t*, *th*, el sonido *ch*. De ahí, en los vocabularios, las formas *cachù* ó *cathù*, *votum* ó *vochum* «hijo», etc ».

« El prototipo de *gaucho* es pues *cachù*. »

« De un modo general, el Argentino convierte en *o* la *u* de las palabras de orijen indio :

«	Kuntur	( Quícha )	Condor
«	Purutu	( Id. )	Poroto
«	Chukllu	( Id. )	Choclo
«	Tampu	( Id. )	Tambo
«	Chanchu	( Araucano )	Chancho
«	Puchu	( Id. )	Pucho
«	Huachu	( Guaraní )	Guacho

« Estas transformaciones explican claramente el cambio en *o* de la *u* de *cachù* — *cacho* ».

« La diptongación de *a* en *au* : *cachù* — *caucho*, — es debida al acento tónico. También en esta palabra, los araucanos lo hacían recaer en la primera sílaba ».

« La *c* se ha cambiado en *g* : paso sencillo puesto que *g* es la gutural débil que corresponde á la gutural fuerte *c* (*k*). De donde resulta que *cachu* ha cado *GAUCHO* ».

« No solamente el *processus* fonético de la palabra « *gaucho* » prueba su fuente etimológica, su semántica pone también de relieve su orijen. El significado de *cachù* « amigo, camarada », se conserva aún en el vocablo *gaucho*. Agregaremos que la

« palabra *cachù* formaba parte de la fórmula usada  
« por los Pehuenches para saludarse: *Marimari ca-*  
« *chù* « te saludo, amigo ». *Marimari* equivale al *ave*  
« ó *salve* latinos. *Cachù* era una palabra empleada,  
« con el mismo fin, en los brindis, en el parlamento ».

« Actualmente al decir por ejemplo: « Fulano  
« es buen gaucha », se quiere manifestar que « fula-  
« no es buen amigo ».

« La frase familiar tan usada: « A ver si sos  
« capaz de hacerme esta gauchada », no significa otra  
« cosa que: « A ver si sos capaz de hacerme este  
« servicio, — este favor ».

« Es cierto que también la palabra « gauchada »  
« expresa una acción realizada con habilidad ó con  
« valor. Pero sabemos que los vocablos tienen varios  
« sentidos y este último significado en nada destruye  
« el origen de la palabra GAUCHO, que deriva de la  
« palabra araucana CACHÚ. Esta etimología está en  
« conformidad con la fonética y la semántica ».

---



## EL ATAVISMO

Europeización.—*Metempsychosis* y *transfusión*—Ubicación y sustitución.—  
No hemos perdido el glóbulo indjena.—Aleación forzosa.—  
Nuestros pueblos salvan su idiosincracia de entre su amalgama.  
—Precedente escolar.—Propagamos supuestos atavismos é inferioridades.—La última conquista de nuestros últimos gauchos.

Nuestra europeización es una tarea exclusivamente nuestra, no del europeo; es la verdadera y única «conquista» de esta divina América, que nos aplicamos graciosamente, declinando luego el honor en favor de derivativos á cuyo visionismo nos entregamos renunciando á todo derecho de supremacía.

La practicamos: 1.º—Por medio de la palabra escrita; artículo de exportación que por su inferioridad lo damos gratis. 2.º—Por medio de las artes, las industrias y la inmigración; artículos de importación que abonamos rumbosamente con nuestra codiciada moneda. 3.º—Por medio de los conferencistas. . . . los últimos *misioneros* que se han interesado en nuestra *conversión*.

Sustituimos el concepto «civilización», que es una lejitima aspiración humana, con el de «europeización» que es una rancia monomanía de *conquista*.

El pueblo dice «agringamiento» por «europeización», (no se confunda con «cruzamiento»), y es ese el verdadero vocablo nuestro; y este vocablo significa: olvidar lo propio para entregarse á lo extraño; ser nativo y parecer extranjero. Y si hay «cruzamiento»: ser hijo de estas tierras y sentir profundamente el no haber nacido en la de sus padres.

La parte más delicada y más digna de estudio es la que afecta á la raza.

No corresponde á estas páginas tan precioso tema, pero necesitamos esta divagación sobre él, para esbozar uno de tantos accidentes que pudieron obstaculizar ó adulterar la entidad nacional de nuestro Teatro, á ser cierta la teoría de las minorías dirigentes y las minorías cultas, que creen ó simulan creer en la *metempsícosis* y en la *transfusión*, y entienden por «civilización» el sometimiento de todo lo nuestro, sin medias palabras, y hasta se empeñan en esa propaganda con inocente patriotismo.

Felizmente eso no es cierto. La necesidad, la jenerosidad ó el caracter, según sean las cosas, nos hacen adaptables sin confundirnos.

Los americanos no hacemos cuestión de la ascendencia, porque nos sentimos superiores á ella, cuando no rebeldes; y es irrefutable que no ocultamos un decidido espíritu de contradicción, pese á ella y al «atavismo». Cuando el europeo se muere de frio, aquí reventamos de calor; esto produce, fatalmente, dos opuestas disposiciones de ánimo, que conservamos aun sudando ó tiritando en común.

---

La inmigración es un arma de dos filos.

El oficialismo recién se ha dado cuenta, con amargo silencio. Los estadistas recién levantan su queja, y llevan su pesimismo á clamar por la selección, y que se salve del caos «el cuño nacional». <sup>(1)</sup> Han hecho el fantasma y se asustan de él.

Se ha dicho que el Centenario Arjentino ha ofrecido al europeo delegado, no un país libre y dueño de lo suyo, sinó una gran factoría de tribus gringas, que dominan desde la alta banca hasta el carrito de inmundicias de la vía pública.

---

(1) « Hay que decirlo, señores :—ni la patria consiste en el simple pedazo de tierra propia, ni la soberanía se alcanza con el solo hecho material de romper un yugo. De un país que es á la vez libre y tributario, libre en cuanto le falta un amo y tributario en todas las manifestaciones orgánicas de su propia vida, puede afirmarse sin miedo que es libre en el dicho, pero «colonia» en el hecho. . . Salvar del caos el cuño nacional, que muere en este momento entre la polícromía advenediza de los aluviones extranjeros, y fundar la serie de sus derivaciones subsiguientes y concordantes :—una ciencia nacional, un arte nacional, una literatura, un comercio, una industria, una línea nacional, en fin : eso sería «hacer patria» según la benemérita y honrada expresión de nuestros padres. «Hacer patria», decían, no obstante ser ya la independencia un hecho consumado, porque comprendían que no bastan, para poseerla, una extensión jeográfica de tierra en la plenitud del dominio eminente, un puesto en la lista de los estados libres y una bandera en la página polícroma de los almanagues de Gotha . . . «hacer patria», decían anteponiendo al vocablo sagrado este verbo ejecutivo y rico. . . ; Intuición bendita que permite á un hombre de las jeneraciones actuales, exhumar del vocabulario de sus mayores una frase grande y breve como una semilla, tremolante como un penacho y estimuladora como un dogma, pues que «hacer patria» pudiera ser el programa predilecto y único de las actuales direcciones arjentinas !»—(«La Nacionalidad Argentina» — Discurso del Dr. Belisario Roldán (hijo), pronunciado en el teatro de la Opera de Buenos Aires, el 1.º de Mayo de 1909, en el festival en honor y beneficio del «Círculo de la Prensa»).

---

«Podemos cambiar de viviendas, hábitos, instituciones y vestidos, en beneficio de nuestra hejemonía futura, pero salvando el espíritu nacional».—(«Cosmópolis».—Ricardo Rojas.)

Absorción de ubicaciones, pero no «sustitución»; ésta la haremos nosotros: es una de nuestras conquistas; desde la alta banca y sin llegar al carrito: es una de nuestras características.

Hay en esa inmensa y temible amalgama de estos pueblos, la palpitación de un espíritu nacional poderoso. Si así no fuera no podríamos conservar aún y exteriorizar nuestros entusiasmos patrióticos. No hemos perdido el glóbulo indíjena, porque lo sentimos electrizarse á los acordes del himno.

Los creyentes y propagandistas de la *metempsicosis*, han confundido el color y los rasgos de la cara, con los del instinto y del alma.

Bajen hasta nuestros pueblos y tropezarán á cada paso con criollos cuya cabeza es de angelote napolitano, ó de gorila gallego, ó parece una bola de carne exangüe, porque es de sajón ó de anglo; no importa que los seres de estas cabezas no tengan el chiripá del gaucho, ni el taparrabo del indio; son criollos, que sin negar la ascendencia se muestran refractarios al agringamiento.

El pueblo que aquí está y los pueblos que á él vienen se tienen mútua repulsión; se trata pues de una asimilación inconsulta, contra el consentimiento de las partes, que luego la común necesidad, el tiempo ó sentimientos humanos incontrarrestables, hacen fácil y simpática.

Y contra todas las previsiones é idealismos de propagandas que no nos favorecen, nuestra raza evoluciona en persecución de su tipo único, en perenne jestación nacional, burlando los delirios psicológicos, sociales, etc., de los que pretenden tenerla siempre amarrada á la estaca de los atavismos.

Nuestros hermanos del Norte, con más impurezas de raza que nosotros, han surjido de su amalgama conservando el enérgico perfil, la sagacidad, la audacia y el tranquilo valor del «piel roja».

Los ingleses no se atreven á llamarles «hijos» y los llaman «primos»; éstos á su vez les llaman á los ingleses «tíos», en broma mútua. Nosotros, por el contrario, somos como muñeca con fuelle, apenas nos tocan le llamamos «mamá» y «papá» á cualquiera, con la más cómica seriedad, y esto se lo debemos á la plaga de investigadores que ha diezmando nuestra crónica histórica.

---

En las escuelas rioplatenses se habla de la «conquista» del europeo y no se cita la conquista de los gauchos; sin embargo, nuestros pueblos saben bien de ellos, y lo demás lo olvidan en absoluto. Es este un buen precedente para distinguir sus sentimientos, si desde la niñez ya los cultiva contra las mistificaciones de su educación.

El agringamiento es simplemente una coparticipación económico-vegetativa, pero no es, ni él mismo pretende ser, una sustitución. No somos puros; no hay ningún pueblo puro en el mundo; pero salvamos nuestra característica criolla de toda mezcla; y más aún, mucho más: sometemos al gringo á esa característica, <sup>(1)</sup> al punto que, cuando por casuali-

---

(1) « Un comisionado enviado por la «Jewish Association» de Londres, para estudiar el estado de las colonias hebreas del país, ha informado, con el dolor que se supone, que los judíos están cambiando. No se manifiestan ya estrictamente observantes de las prescripciones

dad vuelve á visitar su nido, al presentarse tan cambiado de plumaje, los pajarracos que allá quedaron y le conocieron antes, lo titulan con reservas y desprecios: *el americano*; y él mismo recién experimenta la decepción de no encontrarse apto para morir donde nació, y regresa.

Nuestra pobre condición mental, nuestra sobrentendida inferioridad, son invenciones nuestras.

Para todos los progresos, para todos los dones de la civilización, nos consideramos una percha de pié que se viste con lo que le cuelgan.

Muchas iniciativas <sup>(1)</sup> han fracasado, debido á estas desgraciadas teorías de nulidad y dependencia que hemos dejado prosperar en desmerecimiento de

---

« religiosas; descuidan y hasta abandonan la fe de sus padres; en una palabra, empiezan á «desjudalizarse».

« La Argentina—dijo el honorable Fusinato, en la gran fiesta capitolina del 25 de Mayo—es un país maravilloso, en el cual todas las razas del mundo se han dado cita para aportar cada una sus propios elementos étnicos. Y todo ha sabido asimilarlo con el vigor de su virtud natural. Su jenio nacional ha sabido resistir y sobrevivir al choque tempestuoso de las ideas, de las costumbres, de las tradiciones de todas las civilizaciones del mundo; y permaneciendo siempre como era, un país libre y americano, ha sabido fundir las viejas razas».—(Buenos Aires—«La Nación», Setiembre de 1910).

---

(1) « No es que nos falte inteligencia. Por lo general, nuestros médicos, nuestros profesores, son tan inteligentes ó más que los europeos. Más todavía: el 60 por ciento de nosotros nos sentimos y somos capaces de hacer un brillante resumen de un libro, de una teoría... y aún de cosas que no entendemos, mejor que nuestros colegas de allende el océano ».

« Todas las causas hasta aquí invocadas son, pues, únicamente factores secundarios ».

« El factor decisivo, sinó el único, consiste en una «auto-sujestión de incapacidad» de que padecemos todos los intelectuales americanos».

« Nos creemos capaces de ser civilizados, pero no de ser civilizadores ».

« En efecto: un médico americano, por ejemplo, que tenga tau-

nuestros pueblos y de nuestra propia intelectualidad, vocera irreflexiva del «transformismo» tomado en el concepto de «sustitución», no de «evolución», la que no es aplicable, porque la evolución es matemática é ineludible, obedece á reglas fijas, de fácil aleación, mientras que toda sustitución tiene principios de violencia.

---

Los autores dramáticos de 1880, en Montevideo, producían imitando lisa y llanamente lo importado, y se anunciaban con modestia y hasta con temor: «del autor oriental Fulano»; y nuestros artistas de esa época, verdaderos artistas que la importación de entónces no logró superar, se designaban «aficionados».

Años después, cuando más arraigada debía estar la influencia exótica, y más operada la *transfusión*, y, en fin, más agringada nuestra raza, según la *teoría* ya demostrada, vienen los gauchos y clavan altivamente su banderola nacional. Era el Teatro Criollo que surjía sin reticencias en el conocido ambiente

---

«ta Intelijencia como un colega europeo, á pesar de que por su clínica desfilan más casos, no descubre nunca ningún nuevo tratamiento, porque observa al enfermo de una «manera pasiva»; aún habiendo comprobado la ineficacia del tratamiento clínico en uso, no trata de inventar otro. Así es frecuente el caso en nuestros profesionales que lean en libros y revistas descubrimientos que á ellos se les habían ocurrido pero de una manera vaga, desde que nunca pensaron formular, determinar lo vislumbrado».

(Párrafos de «Porqué los americanos no inventamos».—Conferencia dada en la Universidad de Montevideo, el 3 de Junio de 1909, por su eminente profesor de Filosofía y Lójica, Dr. Vaz Ferreira).

de adversión é incredulidad intelectual, despreocupado de una victoria que le pertenecía, puesto que eran los gauchos los que hacían esa conquista más en las postrimerías de su siglo.

Y más tarde todavía, nuestros autores toman sin contemplaciones las obras importadas que se les antoja, las someten al «arreglo» porqué ven que originales no nos sirven, y el público las acepta como nacionales.

Ya hemos visto que el pueblo respondió unánime, y que llevó consigo al circo y al teatro á todas las clases sociales, hasta á las más sindicadas de *sustitución*.

Y la *metempsicosis* y la *transfusión*, las representó irónicamente Cocoliche!.....

---

---

## EL LENGUAJE

El pueblo dá su idioma á su Teatro.—Apuros de los «puristas». Su curioso sistema de juicio.—Pretensiones del «casticismo».—«Castellanomanfa».—Nuestras hipocresías léxicas.—Subdivisión del lenguaje. Nuestros autores no lo han hecho del todo mal.—La «pureza» y las academias.—Nuestra «babel». Nuestros pueblos y nuestros «puristas». — ¡Idioma Nacional para el Teatro Nacional!

Nuestro pueblo al fundar su Teatro, tuvo necesariamente que darle su lenguaje.

No faltaron quienes buenamente creyeran, que siendo eso admisible como parte integrante de los jéneros criollo y orillero, no subsistiría á los progresos del arte, y cuando éste perfilara formas de tal, sería muy «castizo» ó «castizo» del todo.

Hay todavía quien está esperando que así sea; porqué nuestros mejores autores no han podido adular su obra aplicándole otro lenguaje que no fuera el que en el Río de la Plata se habla; desfigurándolo en algunos casos al mecharlo con el que se escribe y no se habla, pero sin caer nunca en el pecado de «casticismo».

La crítica tocó este punto con la negligencia que la distinguió ante el Teatro Nacional; para quien deseaba un «purismo» que ella misma no usa ni ha ensayado nunca,

Nuestro caso lingüístico ha colocado en crueles indecisiones á los «puristas». — Se puede fácilmente llamarle «bárbaro» á un autor rioplatense que haya escrito un buen libro sin «casticismo»; se puede fácilmente llamarle «literato» al mismo autor que haya producido un mal libro «castizo»; mas no se puede abrir juicio para aplicar designaciones como las ya citadas á una obra que se ha escrito para ser hablada, pues se presentan contra todo academicismo, dos poderosos enemigos invencibles: la fonética y la pronunciación nacionales.

Para la intransigencia «purista», se trata de un problema desagradable que su obcecación no le dejará solucionar, siendo en cambio muy fácil para nosotros:—Si el Teatro Nacional Rioplatense hablara en «castizo» con pronunciación nacional, sería falso y ridículo. Si pretendiera hablar y pronunciar «castizo», necesitaría artistas «castizos», por no poder los nacionales someterse á las asperezas y trabazones bucales que exige esa pronunciación, sin caer en un soberano titeo, y, entonces, dejaría de ser Teatro nuestro. Si á los artistas nacionales, que imitan con admirable perfección todos los patuás y dialectos gringos, se les consiguiera hacer pronunciar «castizo» sin dar lugar al titeo, estaríamos en lo mismo, que tendríamos un Teatro falso y ridículo.

Algo peor le pasaría á una Compañía castellana que pretendiera representar nuestras obras en su lenguaje ó en el nuestro.

«El Teatro es reflejo de costumbres», dicen los «castizos». ¿Y desde cuándo hemos tenido los rioplatenses la costumbre de hablar como ellos?

---

El «casticismo» entre nosotros es la «castellanomanía», y ésta es una desorientación científica, es la ilógica de un criterio retardatario y pretencioso.

El «casticismo» pretende que los *hispano-americanos* hablen castellano; tendrían que emigrar, irse á Castilla, y podemos garantizar al «casticismo» que estaría muy lejos de despoblarse esta América. Pretende más: que veamos celosamente por su lenguaje, no adulterándolo nosotros ni dejándolo adulterar por los extranjeros, que con iguales derechos que los «castizos» vienen á estas playas....¿Es posible concebir algo más curioso?

Los sud-americanos somos víctimas de esta persecución, disimulada bajo el aspecto de prédica ó enseñanza, que acostumbra á revelarnos sus extraños designios en esta graciosa forma de juicio:—Si escribimos en «castizo», los «puristas» nos discuten hasta el valor infinitesimal de una coma, para concluir por asegurarnos que aquello no es lo que pretendemos. Si escribimos en lo que hemos dado en llamar Idioma Nacional, los mismos «puristas», saltando por sobre todos los neologismos y barbarismos imaginables, sonríen y exclaman con profunda ironía: «¡Idioma *Nacional!*!..... (esta palabra les envenena el oído)

*Nacional!* . . . . . ¿Pero no está usted viendo que ese escrito es muy «castizo»? »

Nunca tenemos acierto con semejante censura.

No obstante, la «castellanomanía» es un vicio crónico de muchos escritores nacionales, destacándose como los más rancios aquellos que han recibido besos «fraternales» del «casticismo», ó cargos rimbombantes honoríficos, en cuyo caso nuestro literato se convierte en paladín con armadura completa, y el lenguaje Nacional en una hidra de catorce cabezas, que él cortará para ofrendar á la olla del léxico real.

Ellos leen, sin duda alguna: ¿Habrán tenido alguna vez la ocurrencia de comparar la lectura de un buen libro «castizo», importado, con la de otro buen libro de cualquiera de nuestros mejores escritores? Caso igual pero más palpable, es presenciar una obra teatral «castiza» por Compañía importada, y otra nacional por nuestras Compañías. Se siente que es humanamente imposible ninguna aleación entre ellas.

Cultivamos la hipocresía lingüística, dándole á la niñez textos con terminologías «castizas», que apenas son aceptados en el cuarto de hora de su exposición, y que jamás se respetan. Cultivamos la hipocresía intelectual, escribiendo como no hablamos, como no sabemos hablar.

No hemos podido evitarlo del todo. Estamos á la espera de nuestro primer gramático. No podemos adelantarnos á los dictados de la Evolución.

---

La Argentina es el único país sud-americano donde se le llama Nacional al idioma, sin sustraerse á la aclaración de que es un *castellano* en desaparición evolutiva, y sin molestarse por la empedernida propaganda retrógrada del «purismo». Y lo notable del caso es que este Idioma Nacional es superior á sus fuentes en todo sentido. (1)

Como todas las lenguas, se subdivide en lenguaje popular, lenguaje familiar y lenguaje literario. El Teatro está obligado á conservarlos celosamente; toda adulteración en este sentido, quitará rasgos valiosos á su entidad, falseará su fisonomía.

El «lenguaje popular» comprende el «rural», que también llamamos «criollo», el de los suburbios de ciudad y el del obrero y mayoría de los burgueses. El «lenguaje familiar» es el social ó de nuestra población culta. El «lenguaje literario» es el que se escribe.

Nuestros autores teatrales, con pocas excepciones, han hecho discretamente esta distinción en sus obras, pues en ella descansa la mejor parte del éxito. No ha faltado algún «castizo», según la crítica, pero su casticismo ha sido convencional, y por lo tanto, transitorio; (2) en otros casos se trata de una debilidad ó desconocimiento sensible del Teatro, y del idioma propio y su porvenir.

---

(1) Es inapreciable á este respecto «El Idioma Nacional de los Argentinos» por el profesor Dr. Abeille.

---

(2) El Sr. García Velloso, autor nacional, escribió una obra para la Compañía castellana de Tuillier, y dijo un crítico: «tiene el mérito de estar escrita en buen castellano».—Era una necesidad, no un mérito.

El Sr. Mendez Caldeyra, escribió otra, sin duda destinada á la Compañía castellana Cobeña, que ya le había estrenado una anterior,

Parece que la pureza de los idiomas es más bien ensueño ó testarudez académica que preocupación de intelectuales.

Un crítico francés, ocupándose de un Sr. Nicodemi, <sup>(1)</sup> italiano, que ha escrito en francés correcto su drama «Refuge», ha dicho, hace poco: «Nicodemi, « que apenas conocía el francés cinco años ha, lo « escribe con gran pureza, lo cual es muy raro en « tre los propios autores franceses.»

Los estudios dentro del pueblo y de la burguesía, quiebran la exrictiez académica; no de otra manera puede el pueblo, creador de su idioma, transmitir sus vocablos á los diccionarios, después de imponerlos con el uso.

Y si en países viejos, donde el idioma evoluciona tardía y pesadamente, no distrae el casticismo, nosotros, que recién nos estamos preparando, ¿por cuál razón hemos de permitir que nos moleste?

---

pero esta fué á dar violentamente al Apolo, y dice otro crítico: «De su « drama de anoche empezaremos por alabar el lenguaje, correcto, castizo, puro, francamente castellano, en una palabra, en el que solo « alguna que otra expresión típica del país, puesta en boca de los sirvientes de la casa, denuncia el lugar de la acción.»—Es decir, emboszar ó embosalar ó desfigurar al Teatro Nacional hasta que no lo conozcan.

Es el criterio «castizo» en plena hidrofobia.

---

(1) Darío Nicodemi, un portento de asimilación. Por el año 1900 hacía de «Juan Moreira» en un circo de Buenos Aires, calle Montevideo esquina Cuyo, antiguo local de Podestá-Scotti.

¿Qué es una «babel» nuestro lenguaje de hoy? Indudablemente; está en su alto período de jestión. Todas las organizaciones é iniciativas humanas hacen sus fermentaciones con una «babel»; la política y las razas la hacen con sangre; el lenguaje la hace con sonidos. La «babel» es así como un grotesco enérgico ritual de iniciación, que se observa desde las primitivas edades.

Los pueblos rioplatenses tienen caracter propio, que los hace inconfundibles. Son jenerosos, entusiastas, y, sobre todo, inteligentes; ninguna prueba más palpable é irrefutable que su riqueza de vocablos y la construcción breve y armoniosa de sus frases, causas muy justificables de los desasosiegos del «purismo».

Las futuras jeneraciones tratarán duramente la memoria de nuestros bienaventurados retardatarios criollos «puristas», «caballeros esforzados en la lid» por el vocablo, cuyas «tizonas tintas en»... tinta, no descansan en el «prosopopéyico mandoble» contra «los sarracenos» del lenguaje, y cuya «fidelidad á toda prueba» disculpará un tanto sus visionismos de «otrora».

Retardatarios y petrificadores del idioma, es imposible ignoren que pierden su tiempo levantando murallas de papel pintado para detener á la Evolución, que derriba las de más dura piedra; pero, cortesanos fieles y abnegados, sirven humildemente al rey y le acompañan en su infortunio.

---

Sí, estamos obligados moral y cívicamente á formar y sostener un Idioma Nacional. Es deuda contraída; con nuestros antecesores, que nos hicieron la patria; con el cosmopolitismo que nos hace población é «influyendo en todo» no puede sustraerse á eso; con nosotros mismos, que debemos edificar lo nuestro sobre lo nuestro.

Audaz ó sonso es quien proclame que debemos cuidar un idioma que no hablamos, que no hablaremos jamás, y que no cuidan ni sus mismos propietarios.

Esta pobre manía de la «dependencia», la debemos á esos nuestros intelectuales que han tenido la debilidad de hacerse un escudo de nobleza fidalga, con algún desperdicio de atención que les ha dispensado el «casticismo», llegando á olvidar que se deben á las gloriosas tierras de Zapicán y Cafulcurá, que aunque salvajes tenían noción y orgullo de lo propio.

---

¡Idioma Nacional para el Teatro Nacional! Esa es la terminante exigencia de nuestros pueblos, de nuestra alma nacional, de nuestra raza nacional.

---

## CRIOLLISMO Y ORILLERISMO

Este capítulo es la observación á un «Criollismo en la literatura», que se ha publicado—Como siempre, se escribe del pueblo sin conocerle—Confusión de «Criollismo» con «Orillerismo»—Qué es «Criollismo». El de Fray Mocho—Qué es «Orillerismo».—Á qué se le ha llamado «criollismo en la literatura»—Confusión de «Giacumino» con «Cocoliche».—La *literatura cocoliche* no existe. La «giacumina» existió—Toda la *literatura* popular de gauchos, tanos y jeneses, es obra de extranjeros—El verdadero «Criollismo» en nuestra literatura.—Al fin, las tendencias de un retardatario del idioma.

Bajo los aspectos de «literatura» y de «lenguaje», no ha faltado quien ha inventado un *criollismo*, nada menos que en edición prolijamente anotada, y dentro de ese *criollismo* le han resultado varias combinaciones de una admirable simplicidad, entre ellas la *literatura cocoliche*.

No sé á qué atribuir la desgraciada circunstancia de que entre nosotros, los que se han ocupado de las cosas populares, lo han hecho sin diserción alguna, formulando juicios y aplicando observaciones reflejas, siempre en pugna con la verdad y hasta con la simple presunción de lo que en realidad puede ser.

Práctica es, y ya vieja, de que al pueblo no se le computen sus buenas cualidades, y se le trate con injusta indignación las malas.

Por eso se han visto estudios disparatados y pseudo-observaciones sobre las modalidades de estos pueblos, y hasta vocabularios de factura imposible; y todo se acepta,<sup>(1)</sup> sin que los que saben y deben corregir estas cosas, se preocupen de tales errores, cuya perduración les dá autoridad de cosa juzgada.

Volviendo á nuestro descubridor del «criollismo en la literatura» y del «cocoliche», y con él á los que se hayan ocupado del mismo asunto en igual sentido, podría probárseles largamente que confunden «orillerismo» con «criollismo».

Voy á dar cuenta de esas *novedades*, y á explicarlas lo más claramente posible.

#### CRIOLLISMO

Se llama así, únicamente, todo lo que se relaciona con los nativos de la campaña, desde los gauchos épicos al miserable peón de la actual civilización. El criollo de las ciudades es precisamente el que ha consagrado ese «criollismo», el criollo culto, el intelectual. El inculto, el orillero, autor de la estúpida colección de folletos gauchescos que han hecho perder tanto tiempo á este investigador, no hacen ningún *criollismo*, sinó que hacen «orillerismo».

José Alvarez, bajo el seudónimo de Fray Mochó, se presenta como una interesante excepción á la regla, haciendo «criollismo» de ciudad, sirvién-

---

(1) El Sr. Miguel Cané le dirigió una carta al autor que me ha obligado á escribir este capítulo, declarándose sorprendido de ignorar que existiera la *literatura cocoliche*, y aceptándola deliberadamente.—(Buenos Aires, Octubre de 1902—Suplemento al N.º 10384 de «La Nación»).

dose de las clases sociales alta y media, y haciendo el más aceptable y ameno «orillerismo» con las clases populares. Su estilo es definitivamente literario; el jénero resulta único, y aunque han imitado á su autor no han podido ni remotamente asemejársele; es que requiere ingenio, conocimiento exacto del medio en que desarrolla sus escenas y facilidad en el manejo del lenguaje; un conjunto de condiciones en las que el menor descuido hace caer en vulgaridades peligrosas, y cuya apreciación no está al alcance de todos.

#### ORILLERISMO

Es el criollismo de las orillas ó suburbios de las ciudades. Admite el cosmopolitismo, sometiéndolo á su predominio, que es su vanidad, por lo tanto, no le imita en nada que no sea para burlarse y divertirse á su costa. Vicioso y alegre; tiene sus *bardos* y sus *romanceros*, por medio de los cuales le explota el afán de lucro de los editores poco escrupulosos. Podría decirse «orillismo», pero es mucho menos gráfico y se presta á otras acepciones.

Es patriota ó patriotero, no tiene una idea exacta y definida de ello, pero siente el deber instintivo de serlo; nada de extraño pues que le entusiasmen la relación de las proezas de los gauchos y de todos los héroes humildes de su suelo, y como es ignorante, acepta cualquiera estupidez en hojas de lectura; no conoce de formas ni de reglas de retórica, se entera del relato y queda contento de haberlo comprendido.

El cosmopolitismo que con él hace vida, ha dado también sus ediciones privadas, con bandidos y héroes populares de sus países, que consiguen amplia aceptación en el orillerismo, quien orgulloso de la guapeza de los suyos, respeta la de los otros.

Es en todo eso que nuestro investigador ha encontrado *literatura* y *criollismo*, y de ahí lo de «el *criollismo* en la *literatura*».

#### COCOLICHE

Napolitano asimilado, que con su dialecto y nuestro lenguaje ha formado una jerga especial que lleva ese nombre, no exenta de gracia, y la que imita perfectamente el pueblo. Debe esta designación al Cocoliche de «Juan Moreira», como es de suponer. Este nombre ha pasado á vocablo, que usan en ciertos casos nuestros escritores, como lo usa el investigador. Es también frecuente sinónimo de europeo inculto y ridículo, y sirve para designar todo lo que sea ó parezca ser napolitano-criollo.

Mi investigador ha *descubierto* que unas ediciones tituladas «El salamín» y «Lis amori di Bachichín» son *cocoliches*, y forman *literatura cocoliche*. Cualquier muchacho del pueblo le habría explicado en el acto, que eso es *giacumino* y no *cocoliche*, y que una cosa es tan diferente de la otra como un japonés lo es de un ruso.

En todo este inútil é impaciente estudio, hace este literato una confusión de gringadas.

Repito, inútil, porque nada de esto es ni nunca ha pretendido ser literatura; ni tiene influencia de ninguna especie en ella ni en nuestro pueblo; es un pasatiempo de más ó menos mal gusto, con el que el pueblo se ríe á su placer unos momentos, sin darle después la más mínima importancia. Sin embargo, me detengo en ello, porque no por ser las cosas insignificantes, se las ha de tratar ó dejar que las traten sin conocerlas bien.

Según dan cuenta las profusas citas con catálogos de este investigador, el «cocoliche» no puede pretender ninguna personería popular con unas pocas *canciones* puestas en boca del padre del jénero, el Cocoliche de «Moreira»; en cambio, y esto se le ha escapado, el «giacumino» tiene sus obras y es muy anterior al «cocoliche».

#### GIACUMINO

Se pronuncia «yacumino». Se llama así á la jerga que le resulta al jenovés que quiere hablar en nuestro idioma. Se usa como sinónimo de jenovés. «Giacumín» es diminutivo de «Giácumo» (Santiago), nombre muy común entre los jenoveses, gran contingente de población en el Rio de la Plata, que domina con su presencia y dialecto todos los barrios marítimos. «Giacumino» es un derivado popular para designar el jénero. Su historia es esta:

En 1885, según cálculos de mi memoria, ó sea un año antes de que «Moreira» fuera drama criollo, y tres antes de la aparición de Cocoliche, se publicó

en Buenos Aires un libro en patuá criollo-jenovés, titulado «Los amores de Giacumina», siendo su *autor* «lo hicos del dueños de la Funda del Pacarito». Su popularidad fué inmensa, y es de suponer que se hicieran varias ediciones, rápidamente agotadas. Era el el primer libro en su jénero, y no se crea que uno de tantos mamarrachos de los que comunmente circulan en el pueblo, todo lo contrario: ameno y exacto en sus descripciones, lo que delataba una mano acostumbrada á manejar la pluma; su jerga fielmente tomada de los modelos de que se ha servido; todo llevado con excelente espíritu de observación. Nunca se descubrió á su autor, aunque se dijo que era obra de un periodista bonaerense.

En muy poco tiempo se hizo famosa la protagonista, «Giacumina», femenino de «Giacumín» que no existe en el dialecto jenovés, ocurrencia del autor que pasó á ser vocablo popular. Por derivación se le llamó «Giacumino» á la jerga en que estaba escrita la novela.

En vista del gran suceso de esta broma en forma de libro, que no solamente leyó el pueblo, y con la cual sin duda el autor pensó pasar y dar un buen rato, antes que hacer un buen negocio, aparecieron otras obras del mismo estilo, pero torpes, llenas de estupideces, delatando la incompetencia é ignorancia de sus autores y editores, excursionistas al lucro. No prosperaron, y murió la *literatura giacumina*.

Hace de esto varios lustros, y ya nadie se acuerda de que hubo tal cosa si no lo desentierra mi investigador, creyendo aumentar sus municiones para la escaramuza lingüística que implica su trabajo.

Pues bien, y téngase muy presente: toda esa *literatura orillera*, toda esa mezcla repulsiva de *gauchos, tanos y jenoveses*, es obra exclusiva del extranjero radicado; todos los editores son gringos. Ellos buscan al *payador* de trastiendas y al *escribidor* de bohemia de pulpería, les plantean un argumento de cuento ó de versada, indicándoles estilo, extensión y hasta ciertas frases que convienen, según su concepto; les largan unos pesos, y proceden á la edición, bajo carátulas chillonas y sujerentes. Esto lo ignora el investigador, porqué todos los críticos de esta naturaleza no van al pueblo á tomar sus datos, á formar sus impresiones, se dan el lujo de una deducción complicada, cómodamente ubicados en su escritorio.

Nuestros orilleros, por su cuenta y riesgo jamás habrían publicado nada; no tienen la noción del lucro, ni crédito ni dinero; les sobra con la popularidad del barrio para sus canciones, trasmitidas paulatinamente por la memoria privilegiada de entusiastas y guitarristas.

De manera pues, que toda esa *literatura* que sin editores existió siempre, y que el investigador no conocería si no se hubiese editado, es uno de tantos «dones» de la inmigración, á quien «todo le debemos» y eso también. Y aún dado el caso de que nuestros orilleros fueran autores y editores, ¿de dónde iban á tomar el «giacumino» y el «cocoliche» sinó

de la inmigración? ¿y porqué no habían de tomarlo? ¿Si ese pueblo es «fiel trasunto» del cosmopolitismo, cómo hará para convertirse en estúpido celador del «casticismo»?

Está visto que los comentadores de estas cosas, las tratan como á esas bolitas de macilla de vidriero con que nuestros muchachos moldean á dedo figuras imposibles.

---

El «Criollismo en la literatura» existe, y pueden consignarlo con orgullo las letras rioplatenses; es moderno, no es el de Hidalgo, porqué éste, así como infinidad de autores anónimos ó que no alcanzaron popularidad, en las primeras décadas patrias, hicieron literatura nacional, no un jénero de ella, porqué entónces no había otra. Ellos escribieron emancipándose del índice exótico, y no tenían otro recurso que el de hacerlo en criollo y para el criollo, que entónces existía en todo su esplendor cívico, era el pueblo y era la patria, y ellos hacían obra patriótica antes que literaria.

Aquel criollismo no era un incidente en la letras, sinó las letras mismas; después sí, y hasta hoy, es lo primero, y lo prestijan nombres como los de Hernández, Alcides De-María, Moratorio, Regules, Viana, Leguizamón y otros muchos, cuyos trabajos de hermoso color y ambiente nativos, no podrán per-

derse ni confundirse nunca en el fárrago de la tuberculosa literatura criollo-castiza.

No importa que la intelectualidad circunspecta la acepte por complacencia, y someta su sintaxis, única preocupación, al cuenta-gotas de su academio-manía; ella quedará en las letras nacionales como una prueba de amor á lo propio, como una enérgica característica de libertad en el decir, porque ella es el «adelantado» del vocablo que triunfa por ley inviolable contra un léxico que ha creído, candorosamente, que Josué detuvo al Sol.

Ella quedará y se rememorarán, porque es la tradición; y la tradición, mala ó buena, es el espejo en que se contemplan los pueblos para avergonzarse ó enorgullecerse.

---

Ahora bién: Esta molesta divagación en que se ha metido el investigador, ocupándose de cosas del suburbio, transitorias é insignificantes, con las que el suburbio se divierte un ratito y el intelectual se ha preocupado hondamente, le ha servido para su tendencia á señalar los peligros de que se rodea al «casticismo», y el deber imperioso de obligarnos á velar por su pureza, etc., etc., etc.

Estábamos frente, pues, á un retardatario perfectamente definido, de la madera de los *correspondientes*.

Es la mejor explicación á sus equivocaciones.

Y es la definición en jeneral del sistema y de la especie que lo ejerce.

---



## EL GRINGO

Definición del vocablo—Lo presentamos tal cual es—Nuestros gringos no son príncipes emigrados—Forma en que nos visita la nobleza gringa—La idealidad y la realidad—Los gringos tienen sus gringos.—Nuestro gringo en nuestro Teatro es un formidable delegado.

Se les llama «gringos», despreciativamente, á todos los europeos, sin excepción, en todo el territorio de las repúblicas rioplatenses. En sus capitales hubo siempre tendencia á designar especialmente á los italianos, sin duda por ser mayor su número y más frecuente su presencia en todas partes. En la campaña, particularmente en la Argentina, se le llama así con frecuencia á todo extranjero, aunque no sea europeo.

El Castellano se ha permitido agregarse este vocablo y ha tenido la ocurrencia de darle esta cómoda definición: «Voz usada familiarmente en esta frase popular: *hablar en gringo*, en vez de *hablar en griego*, en un lenguaje ininteligible, oscuro, etc., que no se entiende».—Por eso, nuestros publicistas de vocabularios, servidores respetuosos del académico, han repetido con él que son gringos todos los extranjeros que no hablan castellano, inexactitud que no pueden ni deben desconocer.

*Gringo* es sinónimo de *uropeo*. Todas las clases sociales de la Argentina y del Uruguay usan esa voz con esa designación, en todos los tonos, en todas las formas y en todas las ocasiones.

Debió aparecer á mediados del siglo pasado, más ó menos, pues los escritores anteriores á esa época no lo conocían; llamaban *godos* á los hispanos y *carcamanes* á los demás europeos, apodo introducido por los mismos godos, que estaban en guerra con los franceses, á quiénes llamaban así.

---

Factor en nuestros hogares y en nuestra labor; gran cifra en todas las manifestaciones de la estadística de estos pueblos; nos era difícil llevar á la escena teatral nuestras cosas, sin él, sin el gringo, sin nuestro gringo.

¿Que es un adefesio? ¿que parece una caricatura y no la representación más ó menos exacta de un sujeto prestigiado y cantado por nuestros mejores estadistas?..... Así es, sin embargo; así lo endosó la Europa, hasta allí se nos ha asimilado, y tal cual es lo presentamos, tal cual es; nuestros modestos artistas no mienten, por el contrario, es tan fiel, tan minuciosamente fiel la presentación de sus ejemplares gringos, que resultan en el jénero imitativo los primeros artistas del mundo.

Es posible, quizá fatalmente posible, que esa cita en nuestro escenario sea un tanto ingrata; que

se produzca la nota discordante allí donde aparece el gringo; pero, téngase presente, en singular desagravio, que no son gringos condes, marqueses ó infantes, los que han venido á mezclarse en nuestras cosas, y que el Hambre, la Codicia y la Delincuencia, dan un enorme fabuloso porcentaje en la importación de carne humana al continente de Colón.

Los gringos condes, marqueses, príncipes, etc., nos lo presenta el europeo en su Teatro, es decir, nos lo dá imitados, sin el más mínimo peligro ó favor para nuestra étnica, ni para nuestras costumbres; sin la más mínima influencia en nuestras industrias, artes ó agricultura. Y los mismos ejemplares de esta especie bípeda que aún conserva la Europa luchando heroicamente contra la polilla del Tiempo, solo nos es dado el placer de verlos primorosamente fotograbados en las revistas que ella nos envía, mediante nuestro dinero, «pago adelantado».

Sencilla y claramente queda justificada la presencia del gringo en nuestro Teatro, precisamente al iniciarse, en nuestro Teatro Criollo, el verdaderamente popular. Cocoliche no es un agregado, no es una figura ridícula, no es una caricatura, es la evocación típica de una de las varias ascendencias que nuestros propagandistas estadistas, diplomáticos y literatos <sup>(1)</sup> ven con encanto en sus discursos y en las ci-

---

(1) Se abusa del laudatorio en forma que habrá que lamentar más tarde, y con menosprecio de toda aspiración y delicadeza nacional.

Son frecuentes los casos de esta idolatría, y como en todas las sectas, los ídolos más mitológicos son los que enardecen más el fanatismo.— Un poeta é historiador argentino acaba de hacer cierta publicación, («La Nación», Junio 11 de 1910.—Buenos Aires) en la que, entre resentido y aflijido, se queja amargamente de que un señor don Juan de Garay no tenga estatua por suscripción popular. . . . (acompaña esta cita con Rivadavia en segundo término) y pide renombre fama

fras, y con violencia y hasta repulsión entre nuestros criollos de la escena... toda una cruel ironía!..... ¿Acaso á éste lo hemos inventado nosotros? Nadie se atreverá á insinuar semejante sospecha, porque las aceras de las capitales rioplatenses le contestarían ofreciéndole, implacablemente, bajo todas las indumentarias y á cada paso, los cocoliches de todas las nacionalidades. Esta transición de impresiones, es una vieja resultante entre lo ideal y lo real, como entre la teoría y la práctica: El factor poblador prestigiado cual heraldo de un futuro deslumbrante, y embellecido con todos los recursos con que la retórica palmea al progreso, cruza la imaginación en figura de apuesto caballero andante de la civilización, y resulta un grotesco ganapán pedestre, contemplado personalmente.

Y como el Teatro no puede mentir, como nuestros artistas cifran su más lejítimo orgullo en imitar los tipos de nuestra falanje gringa, no hay como evitar las decepciones que puedan producirse.

---

para ese señor, á quien llama «fundador de Buenos Aires» y «bravo vizcaíno por cuyos sacrificios somos lo que somos» (!) . . . .

El Dr. Leguizamón acaba de revelar algunas mistificaciones con que de ese señor se ha querido hacer uno de tantos «caballeros esforzados». Su libro «La iconografía de Juan de Garay», aparece á tiempo para reforzar el espíritu de esta nota. El escritor y educacionista uruguayo señor Araujo, hace la presentación de ese trabajo en «La Razón» de Montevideo (Octubre 1.º de 1910), y dice lamentándose de estas invenciones que hemos dejado prosperar, lo mismo que se insinúa en párrafos de este libro: «falsedades que introducidas en la enseñanza, sólo «sirven para que la juventud se forme juicio erróneo de los hombres y «de las cosas».

Ya lo he dicho en otras publicaciones, y lo sostengo, bien á mi pesar, que el día que *los indios* escriban su historia, se van á derrumbar de vergüenza muchos estantes de bibliotecas.

También los europeos tienen sus gringos, es decir, son gringos entre sí, porque cada nación los tiene en sus colindantes. En la producción literaria los presentan sin rodeos, y por lo tanto, el teatro ofrece ejemplares en muchas obras, casi siempre malparados. Es que este gringo es el producto de seculares antagonismos supersticiosos ó históricos, no como el nuestro, oscuro concurrente de población conducido por las corrientes inmigratorias que van á la «tierra del oro»; un producto de la aventura por la ambición, por el delito ó por el trabajo.

Y si el *gringo mútuo* no les fuera suficiente á los europeos, cuentan con otro gringo, temible, que infesta todo el continente apesar de la persecución tenaz de que es objeto, habiendo ya ingresado también, desgraciadamente, entre nosotros: el judío; elemento dramático precioso, muy bien aprovechado en obras del repertorio europeo.

---

El gringo de nuestro Teatro, no es, pues, un añadido inconsulto, es una entidad con derechos adquiridos. Podrá no ser una necesidad, pero no pierde por ello su categoría de cosa nuestra, de elemento de contacto y de contajio. No es un viandante, no

es un residente, es casi un nativo, porque tiene más años de vida americana que de europea, aunque haya huido á la asimilación. Con los mismos derechos que se trepó al barco en que vino, que adquirió trabajo, nombre, hogar y fortuna, ha ingresado á ocupar su puesto en la escena nacional.

Es un formidable delegado, por grotesca que sea su figura.

---

## ARTISTAS Y AUTORES

Especial afición y excepcionales condiciones de los pueblos rioplatenses para el arte escénico. La intelectualidad no lo tiene en cuenta.—Artistas nativos y artistas nacionales.—Nuestros «aficionados».—Passano y su época.—Las familias de Podestá y Scotti.—Artistas nacionales del Teatro Nacional.—Condiciones insuperables de adaptación en nuestros artistas.—Se forman sin escuela, sin maestros, sin pulimentos académicos.—Se insinúa que debe fundarse una academia dirigida por maestros extranjeros, para formar artistas nacionales. La evolución la traerá, pero con maestros nacionales.—No puede un extraño ocupar con éxito esa cátedra.—Nuestros autores han sido colaboradores en la formación de artistas.—Crítica exigente.—¿No podían los críticos nacionales ser esos maestros?

Una de las características que con más fuertes lineamientos ofrecen los pueblos rioplatenses, es su decidida y gran afición al arte escénico, en todas las épocas de su historia.

Los criollos del coloniaje aceptaban gozosos las veladas familiares que alumbró el nauseabundo candil, siempre que hubiese un número de declamación y hasta de representación dramática, en que se lucían los más «ladinos».

Entre los criollos de los albores patrios se acentuó esta afición, explotándose entusiastamente en el seno de toda familia tertuliente, el precioso tema de la libertad. Entónces, y varias décadas después, hubo

autores accidentales que tuvieron especial placer en escribir un juguete ó un boceto dramático para el improvisado escenario de alguna de sus relaciones, reservándose por lo jeneral un puesto de actor que desempeñaba concienzudamente.

Cierto es que en aquellos tiempos no existían locales apropiados para espectáculos de esa especie, pero, es indudable que un pueblo indiferente á ellos no se habría manifestado á este respecto en ninguna forma.

Era una especial inclinación, alentada un tanto por la satisfacción ó vanidad de imitar ventajosamente lo exótico, lo poco que se conocía. Y esta inclinación se justifica plenamente, en escala ascendente, de época en época, en todas las clases sociales, á tal extremo, que hago capítulo aparte con una de las manifestaciones más injenuas y de inapreciable enseñanza, que debemos á nuestra clase más humilde: los muchachos del pueblo.



Cuando se inició el Teatro Nacional, la intelectualidad que amable ó irónica predijo que «no podía ser» ó que «tardaría en serlo», no tuvo en cuenta la excepcional predisposición á ese arte en nuestras clases populares, con la que hicieron fracasar su ingrato vaticinio.

Los pueblos rioplatenses no debieron merecer nunca ese lamentable desconocimiento de sus rele-

vantes cualidades, de parte, precisamente, de su propia intelectualidad.

Los pueblos rioplatenses son de indiscutible vivacidad é intelijencia; entusiastas; de gran sensibilidad en sus impresiones; amantes de todo lo ameno y de todo lo hermoso; é íntimamente, intensamente criollos.

Existían, pues, condiciones de sobra para la empresa, y ello explica que haya surjido del seno de esos pueblos una juventud decidida, segura de sus esperanzas, que sin consultar su época levanta el escenario de un futuro arte propio, dando expansión á una de tantas fuerzas que la falta de oportunidad ó de esa válvula de escape que se llama «estímulo», mantienen ignoradas. Ello explica el fenómeno de que el advenimiento de toda una trascendental y nueva tendencia literaria no se deba á intelectuales, sinó al pueblo, y de que éste, más tarde, convenza á aquéllos de que deben colaborar en la obra.

---

Son nuestros «aficionados» ó nuestros artistas nacionales, todos los nativos que en cualquier época de nuestra nacionalidad hayan cultivado el difícil arte teatral, y no es posible aceptar en esta clasificación á los nativos que figuraron en el maderamen escénico de la colonia; para éstos, su origen es su designación.

Fueron artistas, y no poco apreciables, porqué sin otros maestros que su afición y sus especiales disposiciones, supieron adaptarse á un arte ajeno á su ambiente, á su lenguaje y á sus costumbres, sin esperanzas ni pretensiones de consagración alguna. No hicieron Teatro Nacional, pero hicieron el de su época. Fueron los artistas nacionales de tal ó cual fecha, pero no pudieron ser los artistas del Teatro Nacional.

Modestia injénita hizo que estos precursores se titulasen siempre «aficionados»; la falta de un Teatro propio les quitaba todo derecho al arte; la importación no los habría admitido ni de comparsas, porqué ella jamás ha venido á buscar artistas, sinó dinero.

Dicen ancianos criollos de nuestras sociedades pasadas, que la curiosidad me hizo consultar en diferentes ocasiones, que hubo muchos de aquellos «aficionados», tan artistas, que bien pudo enorgullecerse de ellos la escuela exótica á que obedecían. La indigente crónica de entónces ó su ausencia absoluta, han dejado en el más ingrato anónimo los nombres y las proezas de esos nativos.

Nuestros últimos «aficionados» rioplatenses fueron los artistas de 1880, en Montevideo, única jornada fecunda ya citada de verdaderos acontecimientos artísticos. También ellos, apesar de ocupar con sus representaciones uno de los mejores teatros, como si obedecieran á una ley atávica se colocaron bajo la éjida familiar, <sup>(1)</sup> pues las asociaciones que ha-

---

(1) La «Talsa», como las demás sociedades dramáticas de esa época, tenían por único objeto dar una ó dos representaciones mensuales en los teatros públicos, jeneralmente en el Cibils. Los socios reci-

bían formado, eran pura y exclusivamente para reunión y solaz de las familias; lejos de toda pretensión de hacer arte, ni mucho menos de lucrar, dos cosas difíciles si no imposibles; la primera, por falta de ambiente; la segunda, por eso mismo más la competencia del extranjero. Sin embargo, juzgados bajo la faz artística aquellos «aficionados», que obligados á representar imitando se colocaban en el terreno peligroso de las comparaciones, rayaron á tal altura, hicieron frente tan denodadamente al altisonante y campanudo teatro godo, que durante esa época ni en muchos años después, ninguna Compañía importada se desempeñó mejor, por muy godos, muy «celebrados» y «nunca bien aplaudidos» que fueran sus componentes.

Volveré á recordar al héroe de aquella jornada, Ricardo Passano, que afrontó los espeluznantes protagonistas de tal teatro, con la afectación que se requería y con admirable resistencia física, pues aquel jénero dejaba afónicos á casi todos sus artistas. Se explica: Un crítico francés, de la época, juzgando las obras de Echegaray, decía: «personajes cuyos sentimientos quedan inexplicables, y que casi toda la representación están delirando y parecen locos furiosos».

Passano llenó el cartel. Fué un verdadero artista, dramático y cómico. Tan árdua labor y tanto sacrificio estaban de antemano condenados al olvido,

---

bían su entrada y localidad personal é intransferible, y otra para su familia, con la cual podía entrar un número ilimitado de personas del sexo bello y algunos niños; debido á esto se llenaba fácilmente el local, y es de figurarse el hermoso aspecto de aquellas reuniones. Los hombres no socios, abonaban su localidad en la boletería.

que es el futuro de la ingrata tarea de imitar, é imitar en un ambiente que no tenía estimación por nada propio; incapaz de inspirarse buena opinión por alguna iniciativa de arte nacional.

Pasó aquello, como pasa todo. Ya nadie se acuerda de tan valioso exponente de las condiciones y predisposiciones artísticas de nuestros nativos.

El mismo Passano, cuando en la actualidad se le consulta sobre ello, contesta con tristeza que aquello no valió nada. . . . tiempo y trabajo perdidos.

---

El Teatro Criollo hace el descubrimiento.

Fué como un despertar. Fué como si hubiera sonado una señal convenida para que se efectuara la irrupción.

Surjen actores por todas partes; es juventud del pueblo, en la que á falta de la necesaria preparación, sobran entusiasmo, intuición y retentiva poco comunes.

Es el pueblo mismo en sus más modestos Centros sociales; y hasta los muchachos del pueblo. . . «los muchachos de la calle», que se organizan en los baldíos de Buenos Aires y Montevideo para hacer su «Moreira», un discreto «Moreira», aprendido de memoria en el circo de Podestá-Scotti, después de varias noches de asistencia.

Esta ajitación paródica, obedece, más que á su estimulante esencia nativa, á esa afición é inclina-

ciones del pueblo. Nada más natural que tan incultos, imberbes é improvisados *artistas* pecaran de imbeciles ó guarangos; nada más posible de un marmarracho que este insólito movimiento criollo, pero, el que haya tenido la paciencia de asistir á alguna de esas parodias al aire libre, no negará que le han sorprendido los desplantes efectistas de una notable mayoría de esos citados «muchachos de la calle», que orgullosamente embolsados en chiripiás de arpillera, parecían «sentir» sus partes en la *representación*.

Esos pueblos son, pues, los que tomando elementos de sus clases modestas le dieron artistas á su Teatro; y las familias Podestá son las elejidas por tan peregrino acaso, para enarbolar la oriflama de enganche en lo más alto de su humilde toldo. Conjunto de verdaderos artistas acróbatas, no «saltimbanquis», como algún cronista se permitió insinuar; artistas de grandes méritos; sin fama, porqué eran criollos, pero cuyo concurso se disputaron las más grandes Compañías venidas al Río de la Plata, habiendo figurado en primera fila en las famosas de Nelson y de Carlo. <sup>(1)</sup>

---

(1) «Tales intuitivos creadores de la dramática nacional, no eran, por cierto, cerebros nutridos de ciencia y arte en los Centros académicos. Algunos apenas sabían leer; pocos podían hablar con relativa corrección, y ninguno era capaz de vestir un traje de etiqueta; pero sus almas parecían animadas por la frase jenial de Sarmiento: «Las cosas hay que hacerlas, aunque se hagan mal».

«¿Qué podía exijrseles á estos incultos, casi analfabetos intérpretes, para quienes el arte solo era y solo podía ser comprensible en lo sentimental, en lo emotivo, en lo profundamente, simplemente, absolutamente humano? . . .»

«Ellos nacieron antes que la literatura dramática nacional. Ellos abrieron las puertas al arte dramático nacional, y si sus escenarios fueron corrales de palo á pique, y si ellos fueron toscos plañidores, hay que convenir en justicia, que anda por ahí más de una frente ornada de laureles que debe su celebridad relativa al indiscu-

La tarea es agradable y cómoda al principio, porqué los éxitos son fáciles, porqué todo es sencillo y pobre; pero, la parodia toma volumen, porqué el público le dá transcendencia. Crecen los éxitos, y los oscuros actores se ven obligados á preparar verdadera obra, algo más que el programa de la noche para el pan de cada día.

Hubo lucha entónces para abrirle paso al naciente arte, satisfaciendo sus continuas exigencias de más perfección y más rango. Las nazarenas del figurante paisano conquistaron y rayaron el escenario de los teatros, pero á base de constante labor, á fuerza de voluntad inquebrantable; aplastando en la marcha los obstáculos decepcionantes que los hombres amontonan en el camino de todas sus grandes empresas.

Es entónces cuando tenemos nuestros primeros artistas nacionales rioplatenses, del Teatro Nacional, y tan nacional, que surgió como la misma patria, del esfuerzo poderoso de sus gauchos!

Los hermanos Podestá: José, Jerónimo, Pablo, Antonio y Juan, cuyos nombres y méritos no podrán olvidar los biógrafos futuros, iniciaron la cruzada y recojieron los primeros laureles. Consagrados con decidido empeño é inquebrantable voluntad al nuevo arte, con sus respectivas familias, consiguen sostenerlo y hacerlo evolucionar brillantemente, y desde los paisanos de José y de Jerónimo á los personajes trágicos de Pablo, se extiende toda una palpitante

---

• tible talento y al admirable esfuerzo de estos precursores de la dramaturgia argentina. •

(Párrafos de la conferencia «El Criollismo en el Teatro» del Sr. Javier de Viana, dada en el Apolo de Buenos Aires, el 3 de Agosto de 1909).

crónica de arte y de triunfos, no avaluados todavía como en realidad merecen, porqué la infalibilidad de lo importado conserva aún influencia sobre nuestro ánimo de indios sorprendidos por los «enviados del Sol».

Al hogar artístico de los hermanos Podestá acuden infinidad de criollos que sienten propensiones á la escena, y larga es la lista de los que se han formado ó revelado en él; hijos del pueblo todos, en su mayoría de relativa instrucción, pero, de percepción y voluntad á toda prueba.

Es cierto que teniendo á su alrededor los modelos á representar, no es del todo difícil ser artista nuestro, pero la necesidad de caracterizar los diferentes tipos de ese pueblo, criollos y gringos, la necesidad de adaptarse á varios jéneros teatrales, requieren talento y condiciones injénitas indiscutibles.

En muy corto plazo, con sorpresa de los cálculos menos pesimistas, y apesar de nuestro ambiente castigado, repito, por la sujestión de la importación, se formaron y descollaron un hermoso grupo de actrices y actores nacionales, nuestros «grandes artistas», que la misma importación fué á contemplar en algunas ocasiones con infinitas reservas de duda, para salir séria y pensativa.

No me atrevo á citar nombres sin temor de caer en algun olvido, imperdonable en este caso. Esto debe ser objeto de crónica mejor preparada, bien asesorada, más detenida, y, si posible fuera, menos contemporánea.

---

Es de indiscutible mérito la habilidad de nuestros artistas para personificarse en bien opuestos papeles, y su flexibilidad en el lenguaje. Ellos imitan á la más alta perfección todos los criollismos que nos rodean, todas las jergas que oímos. Se convierten con admirable exactitud en cualquier clase de gringo. Napolitanos, jenoveses, milaneses, vascos, ingleses, rusos, gallegos, etc., con sus respectivos vocabularios híbridos, han desfilado por el escenario de nuestro Teatro, con todo verismo, sorprendiendo á los mismos orijinales.

Esta inestimable cualidad de adaptación, coloca á nuestros modestos actores en una categoría que no se podría disputarles con éxito.

Dentro de nuestras costumbres y maneras de «buena sociedad», los artistas del Teatro Criollo tuvieron sus dificultades: Acostumbrados durante años á personificar el paisano ó el compadrito, formándose de ello un hábito, una marcada modalidad, les era molesto aceptar tal transición, á la que los llevaba el drama social, de tesis ó de ideas; sin embargo hicieron frente á las primeras manifestaciones, abriendo camino al jénero que venía, hasta que paulatinamente surgieron los artistas nuevos que debían desempeñarlo.

La actuación de éstos últimos fué irreprochable, y no solo defendieron valientemente el repertorio nacional, sinó que, exigencias de boletería ó necesidad de novedades, ponen á prueba sus amplias aptitudes para el arte, representando obras del teatro importado, con la más encomiable corrección.

---

Y todo esto. . . todo este arte. . . todo este triunfo. . . disputado palmo á palmo! . . . Todo esto sin escuela, sin maestros, sin pulimentos académicos, sin masajes declamatorios! . . . El escenario, la obra y el pueblo, nada más. El escenario: deber de hacer arte;—la obra: deber de interpretación;—el pueblo, juez y parte: deber de ofrecerle el fiel reflejo de sus tipos y costumbres.

Ese fué el compromiso, honrosamente cumplido; y, entonces, cuando pareció que ya teníamos Teatro y artistas que le dieran caracter de tal, los pulcros del «savoir-faire» y del «savoir-embrouiller», los mismos, quizá, que se ocultaron en la negativa ó la incredulidad del resultado de ese esfuerzo nuestro; los mismos, quizá, que no se afrecieron para nada y que habrían visto con inexplicable placer fracasar la obra, anunciaron que era de todo punto necesario fundar escuelas de declamación, bajo la inmediata dirección de maestros extranjeros, contratados con todos los requisitos y «pesos moneda nacional» que en tales casos despliega nuestro rastacuerismo.

Esta anomalía encontró voceros desinteresados é inconscientes de lo que propagaban.

Si el Teatro es «reflejo de costumbres», en el trajín diario está, á todas horas del día y de la noche, la lección que quiera estudiarse; el maestro extranjero no la dará mejor, porque no puede enseñar lo que ignora, lo que no siente ni interpreta en todo su amplio significado. ¿El porte de salón? ¿Saber presentarse, saber frasear, saber genuflexión como lo exige la sociedad elevada y culta? La escuela de declamación pudo imponerse en este caso, particularmente con nuestros artistas, en su inmensa

mayoría hijos del pueblo; sin embargo, la suplieron con su talento y su porfiado espíritu de observación.

Ella vendrá á su debido tiempo, porque se está formando el tipo, el alma de nuestro artista, paulatinamente, pero será la escuela de declamación nacional, con maestros nacionales, y no podrá ser otra. No es á los actuales que hay que pulir, sinó á los que vengan. Los actuales han defendido heroicamente sus puestos; los futuros recibirán de éstos el legado de observaciones y experiencias con que han hecho cátedra, abnegadamente, á base de jenio y constancia en el estudio de su ambiente y costumbres, y de las necesidades de un Teatro en pugna con su propia novedad y con las exigencias abigarradas de la crónica censora.

Congregados como en familia, han hecho escuela, cambiando sus impresiones, prorranteando sus consejos, ayudándose por mútua necesidad en todos los recursos de la escena.

Ellos han interpretado majistralmente las mejores obras de nuestro repertorio. La crítica más reacia, en memorables veladas escénicas se ha rendido á la evidencia de que teníamos artistas, que en otra escuela y con otra nacionalidad, con la abundante y costosa reclame de secretarios, representantes, delegados, apoderados, empresarios y subempresarios, habrían conseguido fácilmente fama mundial. <sup>(1)</sup>

---

(1) Un cronista teatral, decidido y exigente propagandista de las escuelas de declamación, conservatorios, academias, etc., con maestros importados, «si es que queremos tener artistas», se ha descuidado y habla así de dos de nuestras actrices:

• Blanca Podestá es una figura elegante de mujer, viste con gracia y sencillez y sabe armonizar suavemente los colores de sus

Nuestra aristocracia, nuestras costumbres sociales, que podían ser lo menos nuestro porqué es lo que más se entrega á las prescripciones exóticas, delatan ostensiblemente en todas las ocasiones el origen nativo y el espíritu democrático. Sus blasones suelen ser: un apellido histórico nacional, ó una fortuna política, ó los ahorros fabulosos de un gringo que la ha sudado bestialmente. Es bien nuestra.

---

• *toilettes* de modo que siempre entona en la escena la exterioridad del ropaje con la dulzura de la línea y el triunfo de la estética, que de por sí sola constituye un principio de éxito.»

• Blanca Podestá no ha salido de ningún conservatorio y se ha perfeccionado por intuición natural en la escuela del viejo don Jerónimo, veterano de la escena nacional y único para encarar los tipos peculiares que ya pertenecen á la tradición.»

• La artista es correcta y espontánea en la expresión, sabe matizar acertadamente la voz y darle el sentimiento vivo del dolor, la suavidad de la ternura. Llora sin jímoteo artificioso, sin esfuerzos, é impregna las frases con el colorido que encierra el pensamiento. Su gesto es natural y distinguidos sus ademanes. Siempre es dueña del papel que representa y bueno ó malo que sea, hace todo lo posible para animarlo con el aliento de la vida.»

• La otra artista, Lea Conti, ha nacido y se ha formado en ese popular ambiente del Apolo, donde tiene un público propio que la aplaude y se dá por muy satisfecho cuando la vé cruzar con su gracejo y su coqueterfa el escenario, caracterizando los distintos tipos de criollitas, para los que ella no tiene rivales.»

• . . . . . en los caracteres de dama joven, en los que brilla por gracejo y medias tintas la frase intencionada, donde la fisonomfa habla y los ojos obran directamente antes que la palabra, ella perfila sus personajes con una verdad elocuente.»

• Por eso nuestros autores cuando escriben para el Apolo, la tienen presente y aspiran á que les interprete sus obras.»

(«La Prensa»—Buenos Aires, Julio 29 de 1907).

---

Véase en el último capítulo de este libro el juicio decisivo de «Suple» sobre Pablo Podestá y otros artistas.

La cultura es una sola para toda la humanidad civilizada, pero difiere al exteriorizarse, en todas sus diferentes razas y nacionalidades, y aún se subdivide dentro de estas mismas en infinidad de formas que no guardan analogía.

La sociedad francesa facilita á su Teatro su extravagante *distracción*, costumbre ó vicio del adulterio, que los autores explotan en todas las formas imaginables, con preferencia bajo los aspectos de cómica resignación ó de convencionalismo. Nuestra sociedad, en iguales circunstancias, daría á nuestros autores una sola nota, y siempre trágica.

El amor es el mismo sentimiento en todos los pueblos, pero difieren entre sí en la manera de «hacerlo».

Nadie puede ni debe venir de otro ambiente, de otra nacionalidad, á pretender enseñarnos con éxito lo que debemos hacer en la interpretación de lo propio. Un ademán, una actitud que no sean nuestros, aunque sean más correctos, no expresarán á nuestros ojos con naturalidad la acción que los produzca.

¿Que el maestro se aclimate? Nuestro inmenso emporio de *aclimatados* allí está para asegurar que es tarea difícil y de resultados negativos.

El Teatro Nacional Rioplatense aportará á su tiempo la escuela que no ha necesitado. Desde que va formando artistas, infaliblemente, buena ó mala hará escuela, pero escuela nuestra. Querer apartarlo de esta ley natural es una torpeza.

---

Si hubo alguna indicación saludable y que alentase á nuestros artistas, se debió á los autores. Más ilustrados, en su mayoría, más posesionados de las situaciones que el artista debía desarrollar, es lógico que asumieran una natural y necesaria dirección muy eficaz.

Ellos también, hijos del pueblo ó intelectuales demócratas, entusiastas de las letras nacionales, llevaron á la escena el mejor y más exacto estudio de lo propio, y en todos los jéneros, en todos los estilos, le han formado insensiblemente á su Teatro un enorme repertorio, que supera toda comparación ó relación con la edad del mismo, y en el que figuran no pocas obras de indiscutible mérito literario y escénico.

El número de autores es enorme y tampoco está en relación con los años de actuación de nuestro Teatro. Cada concurso de los que por diferentes motivos se han organizado, ha descubierto un increíble número de autores, malos y buenos, es natural, pero que son un exponente de la mentalidad avanzada de estos pueblos, <sup>(1)</sup> los primeros, sin duda alguna, entre los civilizados.

---

(1) «El simple hecho de que en Montevideo existan noventa escritores capaces de improvisar apresuradamente un acto de comedia, y que un jurado compuesto por personalidades literarias de la talla de Blixén, Rodó, Pérez Petit, Reyles y Regules, encuentre 16 representables, es la mejor demostración de la enerjía mental de la raza, que sólo necesita campo y circunstancias favorables para ejercitarse con verdadero provecho.»

«Por lo demás, la representación de las 16 obras aceptadas por el jurado, establece claramente el vigor, acaso demasiado vigor, con que piensan y sienten nuestros escritores. Todos los jéneros han sido tratados con más ó menos éxito por los autores; desde el teatro frívolo de Bernstein, hasta la comedia sencilla y sin complicaciones á lo Quintero, y desde el teatro casto hasta el drama trepidante de

La crítica, en general, tuvo la distracción de parecer insidiosa ó agresiva, juzgando á nuestros autores y actores con las mismas exigencias que se requieren para los de los viejos y gloriosos Teatros extranjeros. Daba un caracter problemático á todos los trabajos en pro de nuestro arte, lo que habría podido significar, para otros espíritus que no fueran los nuestros, un justificado desaliento.

Si los infatigables obreros del Teatro Nacional, hubiesen aceptado con honores de «indicaciones útiles» aquellas desatenciones de la crítica, ya estaría éste bajo una pesada lápida, cuyo epitafio, sacado á concurso por razones naturales entre sus propios enterradores, diría al transeunte como la del *temible* mariscal portugués: «*Está muerto: pueden pasar*».

Pero aquellos improvisados actores y autores tuvieron el buen tino de personalizar las críticas, es decir, leyeron las firmas ó el origen, para deducir el consejo, la animosidad ó la guaranguería. Y continuaron haciendo su Teatro, *nacional, políglota, yacumino*, como quiera llamársele, pero, su Teatro.

Y vencieron. Allí está la obra.

---

• corte ibseniano y de honda ideología. Pero aparte de esta diversidad  
• de procedimientos usados por los autores, hay una curiosa unidad de  
• concepto en casi toda esta producción dramática, que revela un singular estado de alma común á muchos de los concursantes.»

(De una correspondencia de R. Montero Bustamante—«La Prensa», Buenos Aires, Julio 28 de 1908.)

¿Es discutible? Por su intención eminentemente nacional. ¿Es imperfecta? El Tiempo y la Evolución podrán llevarla á las más altas manifestaciones del arte; pero, el Teatro Nacional Rioplatense no podrá olvidar á los valientes obreros de su andamiaje.

---

¿Y porqué no fué nuestra crítica la escuela de nuestros actores?

¿Le faltan condiciones para maestro al que públicamente, en un estudio filigranado ó de alta disección, se ocupa de la obra, y toca prolijamente las posturas, la fraseología y hasta las ropas de los que la han representado?

Es un maestro ó es un impresionista atrevido y gratuito.

Creo en lo primero, y creo que nuestros críticos nacionales, juzgados por sus trabajos, pudieran ser provechosos maestros de nuestros artistas. Ante la insinuación de los de su gremio sobre la necesidad de importarlos, ellos debieron reclamar el honor de ese puesto.

Desgraciadamente no lo entendieron así; en pos de la rutina profesional, creyeron cumplir bienamente con su deber diciendo de nuestros modestos actores, en público, lo que pudieron expresarles en privado, haciendo escuela.

¿Qué mérito, qué transcendencia, qué interés puede tener para el público, y para el público nues-

tro, que un hombre le explique en una publicación que el artista nacional Tal debía tener mímica más expresiva ó levita más á la moda?

¿Si ese es el artista que necesita escuela con maestros antípodas, es justo correjirlo en forma tan poco jenerosa?

Que se haga esto con el costoso y pomposo artista importado, (por más que no le duela porque ha cobrado anticipadamente la «tournée»; ni le importe un poroto, porque la gloria se fabrica con los rotativos del otro lado del charco y no con los nuestros), se explica siquiera como una viveza que signifique que ya no pueden engañarnos con baratijas los « enviados del Sol ».

Quizá estemos equivocados creyendo que debemos esperar que la conformación progresiva de nuestro Teatro, traiga la escuela nacional de declamación y corrección escénica, porque en cualquier momento podría fundarse, puesto que los maestros están á la mano, y son en su mayoría perfectamente autorizados, y nacionales.

---

## LOS TÍTERES

Los muchachos más humildes del pueblo demuestran sus inclinaciones al teatro.—Importancia de este capítulo.—Los títeres: el negro Francisco, la negra Pancha, don Protasio, Teresito, el Jenovés, el Vasco, el Gallego, el Francés, el Inglés, otros personajes.—Es un interesante proceso de crítica popular.—Su acción en general—Los títeres europeos. Su inferioridad. Su exacto reflejo en el Teatro europeo.—Autores, manuscritos y «arreglos» titerescos.—La enorme tarea y curiosas actividades artísticas de nuestros muchachos titereros durante la representación—Su principal acción se desarrolla en Montevideo.—Actuación de los de Buenos Aires.—Los títeres se retiran.

Muchos años antes de que pudiera creerse factible un Teatro Nacional, en los pueblos rioplatenses, con gran distinción y especialidad en el montevideano, se cultivaba cierto *arte* infantil, con caracteres perfectamente definidos de cosa propia. La muchachada del pueblo, y la más humilde, la de menos alcances, nos leía el porvenir con su lenguaje pintoresco ó grótesco, sus tipos de la vida diaria, sus *artistas* y *autores*, en su *teatro* propio, inalienable: el «teatro de títeres».

No dudo que no faltará quien encuentre un tanto atrevido ó ridículo, darle capítulo en esta crónica al *arte* titeresco; <sup>(1)</sup> pero, juzgará con más benevo-

---

(1) Para esta palabra, así como para otras que se habrán encontrado en estas páginas, se ha respetado el vocablo rioplatense de uso popular ó general. En nuestros pueblos se dice:—«titeresco» (adjetivo)—«títerito» (sust. diminutivo)—«titerear» (verbo)—etc.

lencia cuando se vaya cerciorando de su importancia, desde que ello implica una precocidad popular que testimonia ampliamente, que en nuestros pueblos existió siempre facilidad bien probada, bien expresada, hasta en sus seres más humildes, para hacer obra y representarla, dándole siempre un singular exclusivismo nacional, un carácter propio, un yo del que no tenemos noticias se haya cultivado en otros pueblos.

Como se observan las modalidades de un chiquilín para predecir su carácter futuro, vamos á observar los elementos y tendencias de este teatro-niño, y será fácil encontrarle referencias en el que más tarde fué el Teatro Criollo.

Y aparte de esto, el placer de traer á la memoria el recuerdo de aquellas célebres y estrepitosas representaciones de cabezas de palo, que más de una vez preocuparon nuestra imaginación de niños y recrearon en la adolescencia.

---

Nada interesa que «los títeres» sean ó no invención nuestra, pero, nuestros títeres son estrictamente nuestros, netamente criollos, inconfundibles (1)

---

(1) Lo que en Castellano se designa con la palabra «títere» nunca ha sido aceptado entre nosotros. Los vocabularios nacionales publicados hasta hoy, no la poseen, prueba que no conocen nuestra acepción.

La descripción del objeto dará el vocablo rioplatense:

Un títere no es ni siquiera un mal muñeco, es una cabeza de muñeco, por lo tanto el dicho de «no dejar títere con cabeza» es un absurdo, porque quitando la cabeza desaparece el títere.

Es un trozo de madera que se tallaba generalmente con un buen cortaplumas ó navaja, elijiéndose con preferencia las maderas más blan-

El elenco de una verdadera *compañía* de esta índole, y las calidades y cualidades representativas de los monigotes que lo componían, van á continuación:

#### EL NEGRO

Francisco, el negro Pancho ó Misericordia Campana.<sup>(1)</sup> Es un buen criollo, bozal; no debía ser esto último, porque no lo son nuestros negros criollos, pero el buen humor popular no concibe un moreno neto y gracioso sin su «media lengua», que es la de sus padres ó abuelos africanos. Francisco habría valido mucho menos, casi nada, sin ese distintivo de su orijen.

Es el alma de la *compañía*; en él se condensa ó sintetiza todo; sin él no hay representación posi-

---

das y livianas; el tronco de pita ó pitón era muy usado por reunir esas condiciones en su grado máximo. Una vez concluída, la testa de un títere presenta la forma de esas grandes caretas de cartón, huecas, que se colocan metiendo la cabeza dentro de ellas.

Se le hacía un poco de pescuezo, al que se ataba una larga túnica, con sus dos mangas no mayores de un dedo de guante; en los extremos de estas mangas se adherían unos pedacitos de madera simulando manos, toscamente talladas.

Ya el títere completo, se metía el brazo por esta túnica, introduciendo el dedo mayor en la cabeza, y el índice y el anular en las mangas; el pulgar y el meñique se cruzaban sobre la palma de la mano, formándole abdomen al títere.

Como es natural, el «teatro de títeres» no tenía piso ó escenario, pues se manejaban desde abajo.

(1) Con este último nombre fué más popular. Se lo aplicó el pueblo tomándolo de un negro africano que por muchos años fué campanero de la iglesia de San Francisco, en Montevideo; murió centenario, hará alrededor de veinte años, y la prensa dió extensa nota necrológica, obligada por la popularidad del extinto; recién entónces se supo su verdadero nombre, que todos ignoraban, pues solo fué conocido por Misericordia Campana, palabra, la primera, que siempre tenía en los labios y que pronunciaba hasta hablando consigo mismo; en cuanto á lo de Campana, era alusivo á su ocupación.

ble; está en todas las obras y en todas las partes de ellas. Decir «vamos á ver al negro Pancho» ó á Misericordia, equivalía á decir «vamos á los títeres».

El pueblo ha delegado en este negro sus plenos poderes, por intermedio de sus muchachos, y lo representa en todos sus caprichos con el espíritu locuaz y barullento de ellos.

#### LA NEGRA PANCHA

Esposa de Francisco, morena criolla y también bozal.

De figuración muy secundaria, su principal papel es el de bailadora de tangos.

Así como su esposo inaugura siempre todas las veladas, por ser absolutamente necesaria su presencia en escena desde que se levanta el telón, Pancha las clausura, y tan arraigada estaba esa costumbre, que si por alguna circunstancia no aparecía después de concluída la función, el público la llamaba á gritos, y no callaba hasta que acudía y llenaba el último número, despidiendo á la concurrencia con un tanguito primorosamente bailado con su marido.

#### DON PROTASIO

Puede tomarse por uno de esos viejos criollos, de voz gangosa y de pronunciación semi-castiza; dice «pón-te» en vez de «poné-te»; «ánda» en vez de «andá», etc.; sin embargo, con frecuencia lo olvida y cambia la prosodia; efectos del contacto popular.

En todas sus actitudes cómicamente serias, es el representante más autorizado de nuestros impaga-

bles criollos-castizos y academiómanos, creyentes sinceros de que su presencia ó su palabra tienen entre sus conciudadanos peso y autoridad, aunque jamás éstos les hayan dado motivo para que así lo crean.

Don Protasio tiene su pequeño ascendiente entre los colegas de la *compañía*, por cuyo motivo se permite intervenir en cualquier disputa que se origine entre ellos, apaciguando los ánimos; reparte consejos, esgrime refranes y hasta receta en casos de enfermedad. Con Francisco limita su prosapia y conocimientos, pues sabe que el negro no cree en la mitad de ellos y se ríe de la otra mitad.

No tiene una profesión declarada, pero sí la tiene deducida, y se adivina sin esfuerzo: es el maestro de escuela, de origen hispano, que en aquellos tiempos dirigía y enseñaba en casi todos los colejos, porque era escaso el número de maestros nacionales. Los muchachos no pudieron resistir á la tentación de darle colocación entre sus títeres, pero no se atrevieron á presentarlo por lo que era Don Protasio en la crítica aquella, porque podía haber dado motivo de queja y clausura inmediata del *teatro*.

#### TERESITO

Jovencito «bien», lo que el pueblo llama «cajetilla»; y afeminado, lo que el pueblo llama «marica» ó «maricón».

Voz delgada y melíflua; muy delicado de físico y de proceder.

No ha ingresado en la *compañía* con sus títulos de aristócrata, (sin duda la mala fortuna), pues ostenta á menudo su delicada profesión de modisto.

En estas condiciones se ha incorporado mejor á la categoría modesta de sus compañeros, y si bien tiene que sufrir bromas, como todos ellos, se le guarda más consideración.

#### EL JENOVÉS

Representante jenuino de la colonia Italiana.

Es curioso consignar que el napolitano no figuró en ese cuadro, quizá por ser menos simpático; el jenovés es popularísimo con su característico patuá. El napolitano hizo alguna que otra aparición aislada, sin importancia.

Al jenovés le aplicaban los nombres más comunes en su colectividad: Yacumín, Pepín, Gaitán, etc., pero nunca tuvo uno propio. •

De profesión es fondero, como gran número de sus paisanos, pero acepta cualquier rol que se le asigne en la escena.

#### EL VASCO

Representante neto de la colectividad Vascongada francesa y española.

Se llama Martín y es lechero, como casi todos los vascos, pero acepta cualquier papel que se le asigne en la escena.

#### EL GALLEGO

Representante jenuino de la colonia Española.

Se llama indistintamente: Manuel, Baldomero. Farruco, etc., mas no tuvo nombre propio.

Es changador, pero acepta cualquier papel que se le asigne en la escena.

## EL FRANCÉS Y EL INGLÉS

Representantes de sus respectivas colonias. Figuras muy secundarias, de poca actuación, debido á su menor mezcla con el pueblo.

### OTROS PERSONAJES

En ciertos «arreglos» (también los tuvo este *teatro*), solían figurar personajes transitorios, de ambos sexos, pero esto era después que todo el elenco de la *compañía* tenía sus papeles señalados, pues este conjunto abordaba todas las obras y todos los jéneros, sin cambiar sus tendencias, sus costumbres ni sus nombres; Francisco es «el negro Pancho» en todas las obras, y así sus compañeros. No era pues extraño ver aparecer al gallego caracterizado de ministro, y recordando dentro de ese papel que ha perdido de hacer varias changas.

No figuró el paisano, el gaucho, ni los tipos más populares de las orillas, porque obtienen la mejor parte de su éxito con su indumentaria y sus maneras, imposible de representar con títeres.

Es importante hacer notar que el pueblo no molestó á la mujer, dándole delegación en la *compañía*: no ha podido ser mayor su fineza, pues bien pudo actuar con todos los miramientos que se merece, pero el pueblo desconfió que no eran dignos de ella los heterojeneos compañeros que le deparaba. Pancha figuraba por ser esposa de Francisco, sin embargo, ya queda dicho, que casi no aparecía en las representaciones, á no ser en los últimos minutos del final.

Y, por fin, tampoco tuvieron cita allí ni representación, los vicios y malas costumbres; nada más natural, si se tiene en cuenta la poca experiencia de sus fundadores y sostenedores, y el caracter eminentemente muchacho de este *teatro*.

---

Francisco, el célebre negro Francisco, era el primer actor y el obligado protagonista, porqué á él solamente la intención popular había encomendado su representación y la ejecución de todos sus deseos. Era un buen criollo, por sus sentimientos jenerosos, por su caracter bromista y entrador, por su altivez sin soberbia.

A su alrededor actuaban, muy respetuosos y amigos, apesar de frecuentes enojos debidos á bromas algo pesadas de él mismo, los *plenipotenciarios* extranjeros ya citados, cuyos trances siempre comprometidos ó apurados, en que los metía el negro, y cuyas jeringozas, hacían las indefinibles delicias de los niños y aún de muchos grandecitos.

En aquel conjunto, en aquella infantil parodia, se marcaba fuertemente un curioso proceso de crítica popular.

El negro pegaba siempre y triunfaba siempre, aún sin razón. Se hacía el bobeta, el obtuso, para que «los introductores del progreso» le iluminaran, y siempre resultaba sabiendo más que ellos. Con su audacia y astucias desbarataba todos los planes de sus colegas extranjeros, eternamente complotados contra

él, apesar de sus frecuentes protestas de amistad. Hijo de esa raza martir que en cobarde comercio se trajo al suelo americano, y que resultó rápidamente asimilable, fuerte, sana, abnegada, y sobre todo, agradecida, se conducía Francisco haciendo estricto honor á sus precedentes, en cómica revancha.

Habría valido mucho menos la misión *diplomática* de este títere sin su humildísimo orijen, sabiamente elegido por la intención popular, con punzante ejecutoria de justicia y reivindicación, pues Francisco se hacía respetar á sus anchas en representación del pueblo, por los descendientes de los orgullosos colegas (y, quieras ó no quieras: socios), de sus padres en la *conquista* de América.

La imaginación popular no pudo haber hecho más inteligente combinación para ese proceso.

¿Qué misterioso espíritu de ironía ingeniosa y discreta, ha podido inspirar á los muchachos montevideanos el grotesco grupo simbólico de su «teatro de títeres»?

La intelectualidad de estos mismos pueblos ha sido inferior á esos muchachos en la franqueza de hacer públicas sus apreciaciones á ese respecto.

Ellos se han divertido con la misma «confraternidad» con que sus intelectuales y sus oficialismos se han inspirado odas al progreso.

Por eso los extranjeros de los títeres actúan con su designación nativa; entre ellos mismos se llaman «ché, gallego» ó «ché, italiano». Son los *inéditos*, los que hacen la gran cifra, pese á los muchos años transcurridos; y el pueblo sigue dando pruebas de su talento y amabilidad, incorporándolos á todas sus expansiones.

Son tomados de la población, de la vía pública, y presentados intactos. Los actuales Centros ó grupos de aficionados dramáticos, de obreros ó industriales, se reúnen por gremios, por barrios ó por tendencias; los títeres lo abarcan todo, lo representan todo, sin olvidar cada uno, celosamente, su puesto en la tarea diaria, fuera de su grotesco escenario, según queda anotado del gallego y se podía anotar de todos ellos. Recordaré al vasco, que en un grave papel de guerrero, en el «arreglo» de un dramón, recuerda «aparte» que al día siguiente tenía que madrugarle al alba para ordeñar sus vacas, ir en busca de agua al arroyo y preparar los tarros del reparto.



En Europa, su más clásico «teatro de títeres» contó y cuenta todavía con tres únicos eternos *artistas*: Pierrot, Arlequín y Colombina, que se mueven en una única eterna y monótona parodia, cuya interpretación no está al alcance de los niños, quienes solo entienden que se divierten con las sorpresas y palos con que Arlequín molesta frecuentemente á Pierrot.

La tal parodia es inmoral: Colombina, novia ó esposa de Pierrot, le es infiel con Arlequín sin que aquél lo ignore, pero como á Pierrot le faltan energías ó le sobra bondad, sufre la afrenta y recibe además las bromas y azotes de su rival, para contárselo, con lamentos, á la Luna.

Esta característica se revela en el teatro europeo, aun en el más moderno, con asombrosa frecuencia; nada de extraño, pues, nada de aventurado, pretender encontrar las de nuestros títeres en nuestro Teatro.

Mientras el terceto europeo hacía su única brevísima parodia, nuestra *compañía* de títeres ofrecía abundante repertorio de *sainetes*, *comedias* y no pocos *dramas*, con sus actos y cuadros. La jeneración que hoy luce las primeras canas recordará muchas de aquellas representaciones, en agradables noches pasadas en el «teatro de títeres».

---

En jeneral el repertorio era cómico; donde estuviera el negro Francisco no había seriedad posible, ni nada sério, aun después de una acción edificante, vindicatoria ó de sacrificio en favor del débil, que también estaban á su cargo en todas las incidencias de las representaciones.

¿Sus autores? Anónimos, desconocidos; muchos del pueblo, pilletes precoces de asombrosa retentiva, que han leído algo ó han visto algo suficiente para combinar una obra para sus títeres.

¿Sus manuscritos, su archivo? No existe ni existió nunca; nada más curioso y admirable; las obras no se escribían, se inventaban y combinaban verbalmente y con los títeres en las manos; en varios ensayos quedaban listas para ser presentadas al público, y si gustaban, pronto se reproducían en todos

los «teatros de títeres», con no pocos progresos en sus formas, pero respetando el fondo ó argumento. Tal era la jenialidad y la heroica memoria de aquella muchachada.

También tuvieron los títeres sus «arreglos» y sus obras de corte exótico; eran por lo común dramas ó dramones, en los que aparecían con frecuencia un conde ó un marqués, su hija, su señora, caballeros, sirvientes, soldados, etc. Las escenas solían desarrollarse en castillos ó palacios. Francisco, siempre como figura principal, aparecía en estas obras con todo el elenco, comunicándole el movimiento y titeo de costumbre, aunque se trataba casi siempre de representaciones con sus escenas sentimentales ó serias, las que por ello no desmerecían, puesto que Francisco sabía ocupar dignamente el papel de vencedor ó de vencido, según fuera la demanda de aquellos *nobles señores*.

En estas obras era necesario con frecuencia usar lenguaje serio y culto, dada la calidad de los personajes de ellas, y así se tentaba, y no dejaba mucho que desear; al fin para los muchachos era una simulación como otra cualquiera, siempre fácil para ellos.

Es necesario, con toda calma, formarse la más aproximada idea de aquella ímproba tarea:— Vestir á los títeres para sus primeras salidas;— arreglar el decorado;— levantar el telón;— armarse de un títere en cada mano;— darles salida á tiempo;— hacer su parte, siempre de memoria, en el lenguaje ó los lenguajes que fueran necesarios;— no equivocarse, y si esto sucedía, disimularlo con un recurso de ingenio;— ayudar al compañero que necesita que le soplen un olvido ó un agregado;— añadir, por cualquier necesidad ó cir-

cunstancia, una salida mas, con su respectivo «solo» ó diálogo, combinados en ese momento;— cambiar de túnica ó de distintivo en ella á los títeres, sin dejar de hablar, y en no pocos casos facilitándose la tarea, hablando uno y manejando otro, por imprescindible necesidad;—y en medio de esta faena, que para el más prevenido habría resultado un maremagnum, observar, de cuando en cuando, por un vichadero disimulado, la impresión que causaban en el público ciertas frases ó escenas. Este era, más ó menos, el trajín que se desarrollaba entre los *bastidores* de nuestros «teatros de títeres»; verdaderamente abrumador, y, sin embargo, fácil y agradable para aquellos muchachos, que con lejítimo orgullo desfilaban después ante nosotros, que los admirábamos con todo el entusiasmo de la edad.

---

Los muchachos de Montevideo fueron los inventores de este elenco internacional de títeres, que conservaron íntegros y animosos siempre, y pasada su época no aceptaron otros. Los muchachos en todas sus categorías; los «niños de familia», cultivaban el *arte* en combinación con sus amiguitos, en el hogar; los muchachos pobres y los vendedores de periódicos tenían *teatros* públicos, en combinación con algún comerciante que al protegerlos atraía clientes á su negocio, y eran los que imponían el repertorio y sus innovaciones.

En Buenos Aires existieron los títeres, pero sin elenco fijo, sin intención popular. Mas felices que los montevidianos, las autoridades edilicias solían contratarlos para llenar un número en las fiestas públicas; y todavía hoy, en los pueblos de la provincia hacen sus apariciones oficiales en idénticas oportunidades. En la capital, hasta hace muy poco, en las fiestas aristocráticas al aire libre, eran infaltables para recreo de los niños, pero no ya aquellas interesantes cabezas de madera, sinó de «papier mâché» barnizado, y con el sobrenombre de «fantoche», <sup>(1)</sup> y su *teatro* rastacuereado con el apodo de *guiñol*. Además, le habían contratado el terceto europeo.

Pero conste que del protagonista criollo, fuera negro ó blanco, se llamara Pancho ó Mosquito, ó con cualesquiera otros nombres, no se pudo prescindir, ni en el mismo *guiñol*. ¡Eliminar al amigo del pueblo! no se han atrevido: todos los niños de todas las épocas, sea cual sea su educación, tienen en el alma un alegre reflejo de pueblo que resiste á todas las guaranguerías exótico-criollas.

Los títeres porteños, sin dejar de dar el mismo exponente de vivacidad é ingenio de los montevidianos, no tuvieron el interés y la ironía popular de és-

---

(1) «Fantoche» es todo lo opuesto á «títere». Es un muñeco completo, articulado, que camina y acciona, manejado por medio de hilos, desde las bambalinas ó parte superior de su teatro, el que, como es de suponer, tiene piso ó escenario.

El Castellano no posee esta palabra. Uno solo de los vocabularios nacionales publicados la dá, pero equivocada.

En francés: «Marionnette».

Al norteamericano Holden se debe la popularidad del término «fantoche», llevado en jira mundial por su inimitable y primorosa *troupe* de muñecos articulados, que con el título de «Fantoche Holden», se recordará que ocupó los teatros rioplatenses en varias ocasiones.

tos. Por eso no fijaron su elenco, compuesto siempre de tipos improvisados para pasar el rato, adaptándolos á las obras, y no éstas á ellos, como en los montevideanos.

No tuvieron un plan, no hicieron crítica, y si la hicieron no tomó formas populares, y si las tomó, no persistieron. Cada *empresario* titerero *contrató* un elenco á su comodidad y conveniencia para hacer su *temporada*.

En Montevideo los últimos «teatros de títeres» y que marcaron su mejor época, existieron, si mai no recuerdo, por el año 1890. El penúltimo fué en una Cervecería de la calle 18 de Julio, frente á la entónces Plaza de Armas; el último, un titulado «Teatro de Niños», en la misma calle, entre Queguay y Yí; este era de lujo, un verdadero teatro en miniatura, al que asistían familias con sus niños, y en el que la prensa tenía sus localidades como en cualquier teatro de verdad.

---

Tuvieron su época, y ya pasaron; sin embargo, de vez en cuando, en Montevideo, algún muchacho entusiasta, que sabe por sus mayores algo de lo que fueron, levanta los lienzos embadurnados del clásico escenario, en una pieza desocupada de su casa, para pasar algunas horas de la noche estirando la risa con los amiguitos del barrio.

Las «vistas» de los silforamas primero y del cinematógrafo después; los circos, etc., se llevaron la muchachada é hicieron descansar á Francisco y á su famoso Cuerpo diplomático extranjero.

Aquel negro fué el ídolo de muchas infancias, la más alta concepción de fuerza y de astucia. Se soñaba inefablemente con los tremendos garrotazos del pícaro negro y con las graciosas fumadas al gringaje que lo rodeaba. Y apesar de su autoridad y supremacía, él mismo se titulaba «la primera persona después de todas»..... Aquello de que «el criollo no tiene consul».

---

## ¿ DECADENCIA ?

Otra apreciación inconsulta ? — La palabra de «Suplente» dá un edificante compendio de la situación é importancia de nuestro Teatro. — ¿ Decadencia ? — Nuestro Teatro trabaja y estudia en ambas orillas del Plata.—Los Teatros extranjeros se nos presentan en un mismo estado, hace años, y no se dirá que están en decadencia.—La producción nacional de ayer y de hoy.—Necesidad de vivir, confundida con «decadencia». — Detención no es decadencia.—Nuestro medio y nuestros escritores. Amargas verdades — Escribanos con independencia !

Con grandes indecisiones llego al final de este trabajo, porqué al echar una última mirada sobre nuestro Teatro, para contemplar su actual situación, recuerdo que hace tiempo se le juzga con una palabra alarmante: «decadencia».

Predestinado á los juicios inconsultos, en todas sus épocas, es posible que la interpretación sea otra; es posible que no pase de una de tantas apreciaciones antojadizas con que fué perseguido desde su anunciación.

Como se habrá observado en estas pájinas, buscando la verdad histórica y la lójica en el desarrollo de nuestro Teatro, se ha chocado á menudo con la noticia informativa ó crítica.

Eso ha hecho un tanto ingrata la tarea, pero deja la satisfacción de su propia disonancia con ver-

siones insignificantes, en apariencia, que el tiempo se encarga de darles categoría de verdades, tanto mayores cuanto más se alejan de los testimonios que puedan delatar sus errores.

Diferentes acotaciones hacen de recursos de control, cuya importancia está fuera de toda discusión. Es en este sentido, y para terminar, que acudo una vez más á la palabra autorizada de Blixén, exhumando una de sus valiosas crónicas de arte; doblemente valiosa en este caso, porqué debe recordarse que su autor fué indiferente al Teatro Nacional, y tanto que entregó sus producciones al importado. La publicó en su diario «La Razón», (Montevideo), meses antes de que le sorprendiera la muerte. <sup>(1)</sup>

Se la inspiró la Compañía de Pablo Podestá, que actuaba en el Politeama.

Esta crónica es un inestimable compendio de la situación del Teatro Nacional Rioplatense, muy particularmente respecto á sus artistas, á los ya citados que sin más estímulo ni escuela que su propia voluntad, han logrado formarse.

Blixén fué observador inteligente, más bien bromista que severo; ameno siempre, apesar del block de sus composiciones sin un sólo «punto y aparte»; bueno é imparcial hasta donde le es dado poder serlo á la humana flaqueza. En el Río de la Plata llegó á tal altura su autoridad de crítico, que muchas Compañías importadas fueron directamente á Montevideo, para recojer las credenciales que pudiera adjudicarles la pluma de «Suplente».

---

(1) Fué publicada el 8 de Setiembre de 1908. — Blixén falleció el 22 de Mayo de 1909.

Trascribo de la crónica todo lo que se relaciona con nuestro Teatro en jeneral, evitando algunas líneas localistas ó ajenas al objeto :

«...Este éxito sin precedentes demuestra varias cosas. En primer lugar, que nuestro público tiene una acentuadísima predilección por el jénero «criollo», sentimiento muy natural y muy respetable, puesto que nace de otro sentimiento noble y sagrado: el patriotismo. En segundo lugar, el éxito de la Compañía Podestá demuestra que el teatro de costumbres nacionales tiene ya vida propia, abundante y sana, y que en rápido desarrollo ha llegado casi á la plenitud de sus fuerzas. El repertorio «criollo» está lleno de obras bien pensadas y bien escritas, interesantes por la orijinalidad de su índole y su factura, inspiradas—y este es su mérito mayor—en un acendrado cariño á la verdad. El teatro criollo se ha basado, desde su orijen, en la observación de nuestra vida nacional, y bien puede asegurarse que es más «realista»... que el mismo rey! La tendencia, por lo tanto, es excelente y el rumbo exacto. En cuanto á la factura, hay algunos autores jóvenes, (como ese Navión, afortunado autor de «Doña Rosario» y de «La Gaucha»), que en materia de gracia, donosura y expontaneidad, nada tienen que envidiar á los mejores y más hábiles comediógrafos de las «Uropas». Ni los hermanos Quinteros manejan el diálogo con más donaire y naturalidad. Si de algo sufre la comedia criolla, es de plétora de buen humor y exceso de ingenio. Es hoy por hoy, una comedia divertida, jeneralmente pródiga en chistes, erizada de agudezas, y

« rica en tan imprevistos como alegres detalles...  
« Para ese jénero hacían falta actores especialísimos,  
« y los Podestá, en una constante labor de quince  
« años, han logrado formar un núcleo de intérpretes  
« dignos de atención y aplauso. Confieso que del  
« lado femenino, las cosas andan mal, <sup>(1)</sup> mujeres  
« bonitas, que se conducen tan sólo tolerablemente  
« como actrices, y que sólo sirven para dar más re-  
« lieve, por contraste, al arte sumo de la señora Rico,  
« la mejor característica quizás de nuestros tiempos,  
« (si es que Mme. Grassot se ha muerto ya).— Pa-  
« blo Podestá, á pesar de su voz bronca y de su pe-  
« sada estructura, á pesar del medio en que inició su  
« carrera, es hoy un gran artista, un verdadero crea-  
« dor de tipos y caracteres. En la comedia es un  
« modelo de naturalidad y demuestra saber más que  
« muchos célebres actores de extranjis. Cuando él lo  
« desea, convence. En el drama trájico posee, como  
« Grasso, la fuerza que domina y que abruma, y se  
« muestra realmente admirable en aquellos papeles en  
« que el huracán de la pasión se desata con más es-  
« pantosa violencia. Después de ciertas escenas, para  
« alabarle en justicia, debería decirsele, como dice el  
« personaje de Shakespeare en «El sueño de una no-  
« che de Verano»: «¡Bien rujido, León!» Hay que  
« perdonarle alguno que otro resabio de mal gusto,—  
« (el Teatro Nacional no asistió, de chiquito, á la  
« escuela del «chic») — y hay que pensar, para admi-  
« rar debidamente á este jenial artista, que se ha  
« formado sólo, sin maestros, sin consejeros, reaccio-

---

(1) Téngase presente que el cronista escribe de la Compañía de Pablo Podestá, y en Montevideo.

« nando «motu propio», contra las sujestiones perniciosas de los públicos que primero estimularon sus esfuerzos . . . La habilidad que entusiasmaba á esos espectadores, se ha convertido en Arte que deleita ahora, y con razón, á apreciadores más cultos, refinados é inteligentes. La misma evolución se ha operado en Petray, el cómico irresistible, que poco á poco abandona las payasadas, y aún conservando su natural inclinación á exajerar lo grotesco, cada día se muestra caricaturista más hábil é inteligente. Scarzella es también un actor de mérito, y tanto Ducasse como Alippi, no harían mala figura en ninguna Compañía de rango.—El Teatro Nacional ya tiene grande y buen repertorio, grandes y excelentes actores».

---

En ambas orillas del Plata actúan Compañías nacionales que estrenan obras y autores con bastante frecuencia; no peor que lo ya conocido, al contrario, la crítica sensata encuentra que son apreciables trabajos de escritores de talento.

El público continúa dispensándole su atención y su favor, con invariable entusiasmo.

Ha sido, sin duda, un Teatro bastante veleidoso; sus Compañías de estos últimos tiempos han tocado todos los jéneros y todas las especies, disputándose la nota de actualidad, la obra de la semana y los letrones del cartel.

Ha trabajado y trabaja sin descanso; los mismos Podestá están aún en la brecha: Pablo ha ido hasta el éxito sorprendente, jugando con los personajes que estábamos acostumbrados á contemplar místicamente en manos de las celebridades mundiales; y don Pepe, el veterano de su propia obra, prepara sin decaimientos un puñado de chiquilines de la familia, bajo la hermosa designación de «Guardia Nueva».

Ha trabajado y trabaja sin descanso nuestro Teatro; sin revelaciones, es cierto, sin esos triunfos que de vez en cuando conmueven la atención pública é intelectual, y sirven de sangre nueva en el organismo del arte.

Ha dejado de ser novedad, circunstancia lójica que hace de causa esencial en su llamada «decadencia». Es que las revelaciones fueran fáciles, porque eran iniciales; resta por hacer lo largo y lo difícil el espíritu de ese Teatro; y eso es obra del trabajo y del tiempo; se elabora, no se improvisa. Y el Teatro Nacional está en acción, noche á noche, en ambas orillas del Plata; estrena, hace autores y hace artistas... ¿malo todo? es natural que sí; al fin, cosas nuestras... ¿Pero, es eso decadencia?

Los Teatros extranjeros hace muchísimos años que nos visitan con el mismo repertorio; matemático, incorruptible, casi petrificado. Un artista, un gran artista, viene cien veces á visitarnos y cien veces nos obliga á repasar el mismo repertorio, que es el de todos los artistas de su jénero; allá, de cuando en cuando, un estreno, rara vez obra maestra, rara vez superior á lo viejo; un producto de alta reclame, generalmente, que sólo sirve para poner á prueba la ri-

queza de recursos ilusionistas de la crítica respetuosa de nuestros más adustos y ríjidos rotativos, la que toma el «estreno» con suma delicadeza, adivinando su fragilidad, que no se atreve á delatar, y lo lleva de aquí para allá, á puntas de dedos, ante los ojos de su auditorio, al que le explica que aquello no es *agua* ni es *vino*, pero puede convertirse en ambas cosas. . . . Una maravilla de ambigüedad.

¿Y eso es decadencia?

---

El criterio es éste: Al Teatro Nacional se le exigen obras; al Teatro extranjero, artistas. El Teatro Nacional dá obras, y «está en decadencia»; el Teatro extranjero no dá artistas, hace muchísimos años que presenta su «media docena», que la vejez aparta de la escena á tirones, de uno á uno. . . y no está en decadencia.

Con menos campo de acción, con menos recursos de ambiente, con menos novedades á explotar, con menos tiempo disponible, nuestro Teatro está en mejores condiciones de conservación y de elaboración que ningún otro.

Las revelaciones no forman una característica cuya influencia sea tan decisiva que pueda designárseles como la antítesis de «decadencia»; llevan en sí su significado, son incidencias en el arte, momentos de memorable lucidez, que no tendrían mayor valor si fueran frecuentes y comunes.

La producción que en varias ocasiones se atropelló á la puerta del Apolo, buscando ansiosa su escenario, entónces único nacional, ahora que dispone de varios acude mesurada y contada; tampoco es esto decadencia, porqué aquella avalancha iba sin ambición de méritos y sin noción del futuro, aprovechaba la imprevista casualidad, mientras que hoy se trabaja con el presente para el porvenir; hay conciencia en la empresa. Esto debía suceder; está en la ley de compensaciones: á grandes convulsiones, grandes calmas: si aquéllas han sido el vértigo, éstas son la muerte; si han sido el entusiasmo, éstas son el estudio. En nuestro Teatro hoy se estudia.

El Teatro evoluciona pero no cambia su concepto, ni borra sus orígenes, ni puede sustraerse á sus componentes naturales, y el nuestro se ha mantenido estrictamente dentro de esas prescripciones fundamentales.

Lo que más levantó el grito de «decadencia», fué la extremada exhibición de obras populares y «arreglos», en que jeneralmente se deslizaba la nota grotesca ó sucia de la incultura y del vicio, con escabrosa intención depurante, las que en esos momentos satisfacían á públicos que las exigían, haciendo por consiguiente, «más seguro el éxito y más fácil la ganancia», como dice un cronista con quejumbre é indignación. Tanto daría decirlo de nuestra propia raza: «se le mezcla inmigración grotesca, inculta y sucia, para que en nuestros progresos sea «más seguro el éxito y más fácil la ganancia». Y en ambos casos parece imprudente prejuizar en el sentido degeneratriz.

En anterior capítulo dejo esbozada esa época de crisis de conformación, no de decadencia. La empresa necesitaba boletería, «fácil ganancia», porqué necesitaba vivir; debiéndose á su pueblo, era forzoso que obedeciera á las clases populares, y tratara de satisfacer sus gustos, pero haciéndoles enérgica moral, esto es innegable, porqué se hizo; de manera que tal «decadencia» era nada menos que una cuestión de vitalidad. Con ideología, con refinamientos escénicos, no habría nacido ni se habría desarrollado nuestro Teatro, es casi inoficioso repetirlo: fué necesario que las plateas populares enseñaran á las plateas cultas á sentarse ante nuestra escena, y eso lo preparó aquella «decadencia», y lo consiguió ampliamente.

En previsión de que los ruidos no probaran «decadencia», se le ha llamado igual á las calmas, (la dualidad de la crítica ha sido inclemente é invariable con lo nuestro en todas las épocas); se ha dicho que el Teatro Nacional está hoy en decadencia, por detención. Es simplemente un período de orientación; su vertiginosa carrera sería el mejor justificativo, si no existieran para explicarlo esas reglas de elaboración artística, debido á las cuales los períodos álgidos son arrebatos de triunfos; las calmas son meditaciones.

---

Decadencia!.....

Dice el cliché: «Paises eminentemente agrícolas y ganaderos»..... Eso podría disculparnos, porqué las ideas no fecundan en la madre tierra.

Pero hay otras causales y otros factores; entre nosotros: morales y económicos; para los extraños que suelen juzgarnos: «agrícolas», «ganaderos», geográficos y de hejemonía.....

La grosera, la estúpida realidad de que no se vive de ideas y figuras retóricas, es entre nosotros la peor verdad..... Ni el consuelo de la «bohemia» nos damos, porqué entendemos por tal, sencillamente, un atorrantismo disimulado; nuestras leyes le llaman «vagancia».

El ambiente de nuestros centros urbanos es de opulencia y logro, por consiguiente, la vida es difícil; vivimos mal.

Todo es caro, temerariamente caro; sólo la producción literaria no vale nada; una papa, un zapallo, un kilo de carne valen más, y no los adquirirán fácilmente nuestros escritores con el producto de su talento.

Padecemos de cosmopolitismo agudo.

Nuestros escritores deben optar por el romanticismo de «saber escribir» ó el obraje heroico del intelecto y del salario.

Nos manea el reuma crónico de la importación.

¿Es posible pronunciar, en semejante medio, el concepto «decadencia» y sostenerlo juiciosamente?

¿Quién se atreverá á pedirle vuelos á una imaginación pegada á las cosas terrestres por la tiranía y responsabilidades del estado moral y económico?... Hablará de ellas, y dará un escritor «avanzado», como lo han sido casi todos los últimos autores uruguayos; hablará de ellas, porqué le han formado un temperamento á gran tensión nerviosa y mental, que necesita escape; é irá hasta el sectarismo, sin ser secta-

rio, y aunque levante la más hermosa verdad le llamarán «peligroso», «disolvente», y más tarde «fracasado».

---

No importa.

No hemos vendido, ni venderemos nuestro orgullo de criollos, de americanos, «al bajo precio de la necesidad», prueba de que no decaemos.

Cultivemos lo nuestro con altura, por sobre el egoísmo y la indigencia moral que nos rodean.

Escribamos de lo nuestro y de lo ajeno, con nuestra pluma, con nuestro caracter, con nuestros conocimientos; pero, sobre todo y antes que todo, suceda lo que suceda, en nombre de la propia dignidad en el arte, descuidada entre nosotros; en nombre de las futuras jeneraciones que sabrán de nosotros más que nosotros mismos: escribamos con independencia!

Nuestro ha sido el honor en la gloriosa misión de cimentar los primeros bloques del Teatro Nacional Rioplatense; quizá se ha adelantado este advenimiento, si tenemos en cuenta nuestra difusa situación etnográfica, pero, las prescripciones ocultas de lo imprevisto, habrán tenido sus razones para decretar que ese Teatro tuviera sus orígenes en estas jeneraciones. Las futuras hablarán de ello con más discernimiento; dejémosles los mejores y más honrosos antecedentes.



## EL VÍNCULO RIOPLATENSE

El Teatro Nacional pudo llamarse Uruguayo—La incontrarrestable influencia nativa—Caso de negligencia.—El vínculo del Teatro.—El vínculo Rioplatense—Base de monumento.

El Teatro Nacional pudo llamarse, deliberadamente, Uruguayo, porqué sus fundadores y la enorme mayoría de sus cultivadores y sostenedores, fueron y son uruguayos; sin embargo, nunca se le aplicó tal designación, ni en la misma tierra uruguaya.

Ha podido más la fuerza de su propia natividad, que la de sus padres, (es el caso del nativo mestizo, ya citado) y por ello, los mismos uruguayos encontraron sin interés aclarar un punto sobrentendido, y han aceptado los títulos de «Teatro Argentino», «dramática Argentina», etc., hasta pronunciados en conferencias por labios uruguayos; aunque no así en el caso de Ugarte, <sup>(1)</sup> porqué se propagaba la versión en tierras que muy poco ó nada conocen nuestras cosas, y donde con cualquier dato hacen historia, sin el menor empacho, y aunque les resulte como al célebre conferencista francés, de la

---

(1) Véase la nota de la pág. 72.

actual importación de este gremio, que porqué vió en Montevideo, en alguna casa de comercio, muchas bolsas de café, les dió á los montevidéanos en toda una oratoria la *buena nueva* de que el Uruguay era muy rico en la producción del valioso grano.....

---

Hay casos de negligencia: Se dice «Idioma Nacional Argentino», porqué en Buenos Aires se estudia y se hacen meritorias publicaciones á su respecto; la eminente intelectualidad uruguaya, en nombre de su inteligente pueblo y en el propio, no ha estudiado ese futuro idioma; creará quizá que no es oportuno, ó que habla y cultiva el «castizo», y lo hablará y cultivará siempre... Día llegará en que convencida de que habla lo suyo, le será tan difícil aceptar el Idioma Argentino como llamarle Uruguayo, siendo exactamente el mismo.

Existe un vínculo, un poderoso vínculo rioplatense, que hace uno solo de los pueblos Uruguayo y Argentino, porqué se manifiesta en todos los actos de su historia, de sus hogares, de sus costumbres, de sus artes, y los confunde insensiblemente, trabajando y pensando en común.

El Teatro es uno de los más elocuentes.

Gutiérrez, argentino, solo encuentra á Podestá, uruguayo, para interpretar su muda parodia. Podestá hace la revelación de los gauchos, pero en tierra argentina, en el pueblo argentino, con cuyo concurso cimenta su obra. El fecundo intelecto uruguayo,

dá las notas más altas de la producción, marca los mayores éxitos, pero siempre en tierra argentina.

Las razones son poderosas: El pueblo argentino, de gran fuerza numérica, rico y laborioso en medio de una paz inalterable, podía preocuparse con entusiasmo de un arte que le traía el recuerdo de sus héroes y de sus hermosas tradiciones; el pueblo uruguayo exhausto, en perenne convulsión consigo mismo, víctima de intermitentes jornadas de luto, mal podía hacerle ambiente al arte, y si bien, en precarias épocas, recibió con júbilo y ejemplar entusiasmo varias visitas del Teatro Criollo, no habría prosperado en su seno.

El vínculo rioplatense es singularmente homogéneo, fraternal; ambos pueblos concurren á él con tal equidad, que el concepto «rioplatense» es poderoso exponente de las fuerzas é ideas de dos pueblos que sin consultarse piensan y obran al unísono y no les es fácil tomar para sí, cada uno aisladamente, alguna de sus cosas, sin meditar con recojimiento y sinceridad, si se le quita ó nó derechos al hermano.

Por eso el Teatro Nacional es estrictamente Rioplatense.



Quando otras jeneraciones, por cierto aun lejanas, sientan la necesidad cívica de levantar un monumento que perpetúe y simbolice á nuestro Teatro

en sus comienzos, tendrán, forzosamente, que hacer dominar en la base á un gaucho, que se destaque de ella, que la domine, con el más alto relieve; en actitud digna, que diga de la altivez de la raza y del culto de sus pueblos á la tradición.



**ERRATA** — En la nota al pié de la pág. 155, donde se llama la atención sobre un juicio de «Suplente», en vez de «último» capítulo, debe decir «penúltimo».

## CAPÍTULOS Y SUMARIOS

---

### SUPUESTOS ORÍGENES

PÁJ. 3

No se computan las primeras tendencias teatrales en el Río de la Plata. — Nada nacional hasta 1870. — Sociedades dramáticas uruguayas en 1880. Fué la vez en que se presentaron el mayor número de obras de nativos. — La «Talía». Ricardo Passano y Orosmán Moratorio. — Nada nacional hasta 1880.

### PRIMEROS INDICIOS

PÁJ. 11

Eduardo Gutiérrez. — El gaucho de Gutiérrez y el de algunos intelectuales. — Reinado de la mímica. — La pantomima «Juan Moreira». Año 1884. — No se encuentra actor para el papel de protagonista. — José J. Podestá (a) «Pepino el 88». Su característica de payaso. Se le encomienda la pantomima. — Grandes temores de fracaso. — Colosal éxito. — Pobreza con que fué presentada por la Empresa. — Un pseudo-muerto que pone á prueba el impresionismo popular.

### EL VERDADERO ORIJEN

PÁJ. 19

1886. — La pantomima «Juan Moreira» la representa en Arrecifes la Compañía Podestá-Scotti, por agotamiento de repertorio. — Indicación trascendental de un amigo. — «Juan Moreira», drama criollo, preparado por José J. Podestá. — Humilde y honroso orijen del Teatro Nacional Rioplatense. — El primer reparto

TEATRO CRIOLLO

Páj. 25

1889. — «Juan Moreira» en Montevideo.—Se le agrega el Pericón. — Importante incorporación de Francisco Cocoliche. — Causas que la motivan y razones que la justifican. — Varios años de entusiasmo siempre creciente por este drama. — 1890. «Martín Fierro» del Dr. Elías Regules, segundo drama criollo. — «Juan Cuello», tercer drama criollo. — Siguen los estrenos de nuevas obras con éxito y expectativa cada vez mayores. — En el escenario del teatro Solís de Montevideo.

TEATRO EXÓTICO POR NATIVOS

Páj. 33

Autores nacionales que producen para la traducción. — Duhau, Blixén, Granada, Quesada, Demarchi. No hacen obra nacional. — El ridículo sistema de las comparaciones literarias en la crítica. — Tentativas fracasadas de exhumación de obras teatrales.

TEATRO ORILLERO

Páj. 41

Jénero mixto. — El Teatro Criollo evolucionaba por ley natural. — Necesita un escenario. Se le ofrece incondicionalmente el del Apolo, teatro de la «yetatura», y lo acepta. — Los gauchos se retiran. — Jénero Orillero. Su acción. Invasión de obras. Constantes éxitos. — Gran confusión escénica. — El Apolo curado del «daño». — Los gauchos vuelven.

TEATRO NACIONAL RIOPLATENSE

Páj. 49

Martín Coronado abre la marcha al drama. — Conformación progresiva de nuestro arte escénico. — Siempre más autores. — Nuevas Compañías nacionales. — No sería fácil el estudio detenido de esa época. — La universalidad del Teatro. Es una resultancia más de lo comercial que de lo artístico. La del Teatro Nacional. — La crónica obstaculizante. Dos razones que la disculpan. — Intelectualidad que niega su concurso. — Una anécdota elocuente.

INFLUENCIA DEL TEATRO CRIOLLO  
EN EL PUEBLO

PÁJ. 61

Pesimismo. — Se asegura que el gaucho de los dramas dá mal ejemplo. — Impresionismo natural. — Las Policías rioplatenses inventan el *moreirismo*, que la prensa propaga. Sus causas y sus razones. — Uno de tantos casos de adversión gratuita. — «El teatro educa». Dudosidad de este concepto. — El *bandolerismo* de Moreira. — El drama criollo ha dado una saludable revelación cívica. — Lo que hubiera evitado todo el pesimismo y mala atmósfera que levantaron los gauchos de los dramas. — El «Juan Moreira» de Podestá ha muerto. — Otro «Moreira» que justifica todas las alarmas y no tiene influencia en el pueblo.

EL ARGUMENTO DE «JUAN MOREIRA»

PÁJ. 79

Sus detractores no lo conocen, ó no han sabido, ó no han querido interpretarlo. — Verdadero argumento del «Juan Moreira» de Gutiérrez y de Podestá.—Que el Moreira orijinal haya sido mejor ó peor que éste, nada nos importa.

LA CRÍTICA

PÁJ. 89

Indiferencia de la intelectualidad. — Se creyó que nuestro Teatro fracasaría. — La intelectualidad no podía ser autora de esta iniciativa. — La crítica al libro y al Teatro, nacional y extranjero. — La prensa, único texto de crítica. — No debe ser anónima. — Delicada responsabilidad de su misión. — Mala interpretación de que padeció. — Bondades innegables. — El «arreglo» y contradicción en que hace caer á la crítica.

EL GAUCHO

PÁJ. 99

Es el primer indíjena que tiene intuición de la patria. — Orijen de la bota de potro, el chiripá, el poncho y el facón. — Este es el gaucho que prologa la historia de nuestras gloriosas epopeyas. — Blanes y Hequet lo

legan en sus inspiradas telas nacionales. — El Uruguay tiene ejemplares de estos gauchos. — Otras épocas dan otros gauchos. — El de los dramas del Teatro Criollo. — Respetables intelectuales se equivocan al biografarlo. — Definición de la palabra «gaucho». — Cada investigador inventa una. — El profesor Abeille dá la más exacta, lójica y científica.

## EL ATAVISMO

PÁJ. 111

Europeización. — *Metempsícosis* y *transfusión*. — Ubicación y sustitución. — No hemos perdido el glóbulo indíjena. — Aleación forzosa. — Nuestros pueblos salvan su idiosincrasia de entre su amalgama. — Precedente escolar. — Propagamos supuestos atavismos é inferioridades. — La última conquista de nuestros últimos gauchos.

## EL LENGUAJE

PÁJ. 119

El pueblo dá su idioma á su Teatro. — Apuro de los «puristas». Su curioso sistema de juicio. — Pretensiones del «casticismo». — «Castellanomanía». — Nuestras hipocresías léxicas. — Subdivisión del lenguaje. Nuestros autores no lo han hecho del todo mal. — La «pureza» y las academias. — Nuestra «babel». Nuestros pueblos y nuestros «puristas». — ¡Idioma Nacional para el Teatro Nacional!

## CRIOLLISMO Y ORILLERISMO

PÁJ. 127

Este capítulo es la observación á un «Criollismo en la literatura», que se ha publicado. — Como siempre, se escribe del pueblo sin conocerle. — Confusión de «Criollismo» con «Orillerismo». — Qué es «Criollismo». El de Fray Mocho. — Qué es «Orillerismo». — Á qué se le ha llamado «criollismo en la literatura». — Confusión de «Giacumino» con «Cocoliche». — La *literatura cocoliche* no existe. La «giacumina» existió. — Toda la *literatura* popular de gauchos, tanos y jenoveses, es obra de extranjeros. — El verdadero «criollismo» en

nuestra literatura. — Al fin, las tendencias de un retardario del idioma.

## EL GRINGO

PÁJ. 137

Definición del vocablo. — Lo presentamos tal cual es.— Nuestros gringos no son príncipes emigrados. — Forma en que nos visita la nobleza gringa. — La idealidad y la realidad. — Los gringos tienen sus gringos.— Nuestro gringo en nuestro Teatro es un formidable delegado.

## ARTISTAS Y AUTORES

PÁJ. 143

Especial afición y excepcionales condiciones de los pueblos rioplatenses para el arte escénico. La intelectualidad no lo tiene en cuenta. — Artistas nativos y artistas nacionales. — Nuestros «añicionados». — Passano y su época. — Las familias de Podestá y Scotti. — Artistas nacionales del Teatro Nacional. — Condiciones insuperables de adaptación en nuestros artistas. — Se forman sin escuela, sin maestros, sin pulimentos académicos. — Se insinúa que debe fundarse una academia dirigida por maestros extranjeros, para formar artistas nacionales. La evolución la traerá, pero con maestros nacionales. — No puede un extraño ocupar con éxito esa cátedra. — Nuestros autores han sido colaboradores en la formación de artistas. — Crítica exigente. — ¿No podían los críticos nacionales ser esos maestros?

## LOS TÍTERES

PÁJ. 161

Los muchachos más humildes del pueblo demuestran sus inclinaciones al teatro. — Importancia de este capítulo. — Los títeres: el negro Francisco, la negra Pancha, don Protasio, Teresito, el Jenovés, el Vasco, el Gallego, el Francés, el Inglés, otros personajes. — Es un interesante proceso de crítica popular. — Su acción en jeneral. — Los títeres europeos. Su inferioridad. Su exacto reflejo en el Teatro europeo. — Autores, ma-

nuscritos y «arreglos» titerescos. — La enorme tarea y curiosas actividades artísticas de nuestros muchachos titereros durante la representación. — Su principal acción se desarrolla en Montevideo. — Actuación de los de Buenos Aires. — Los títeres se retiran.

¿DECADENCIA?

Páj. 177

Otra apreciación inconsulta? -- La palabra de «Suplente» dá un edificante compendio de la situación é importancia de nuestro Teatro. — ¿Decadencia? — Nuestro Teatro trabaja y estudia en ambas orillas del Plata. — Los Teatros extranjeros se nos presentan en un mismo estado, hace años, y no se dirá que están en decadencia. — La producción nacional de ayer y de hoy. — Necesidad de vivir, confundida con «decadencia». — Detención no es decadencia. — Nuestro medio y nuestros escritores. Amargas verdades. — Escribamos con independencia!

EL VÍNCULO RIOPLATENSE

Páj. 189

El Teatro Nacional pudo llamarse Uruguayo. — La incontrarrestable influencia nativa. — Caso de negligencia. — El vínculo del Teatro. — El vínculo Rioplatense. — Base de monumento.

---

**DEL MISMO AUTOR :**

**CARDOS**

