

ISSN: 1666-8405

El tango en el teatro

Entretelones de una época

(Parte 1)

Liliana Marchini

Departamento La Ciudad del Tango
Cuaderno de Trabajo N° 5

Noviembre de 2002

El tango en el teatro

Entretelones de una época

Liliana Marchini

Parte 1:

Los comienzos

El circo

El sainete

El grotesco

La realidad más allá...

CENTRO CULTURAL DE LA COOPERACIÓN

EDICIONES DEL INSTITUTO MOVILIZADOR DE FONDOS COOPERATIVOS

Corrientes 1543

C1084ABA Ciudad de Buenos Aires

Argentina

Tel. (5411) 5077-8000

Fax (5411) 5077-8000

<http://www.centrocultural.coop>

Director: Floreal Gorini

Editor: José Luis Bournasell

Coordinador de Publicaciones: Daniel Campione - Unidad de Información

e-mail: uninfo@centrocultural.coop

Diseño: Sergio Bercunchelli

Copyright del CCC.

Todos los derechos reservados.

Esta publicación puede ser reproducida gráficamente hasta 1000 palabras, citando la fuente. No puede ser reproducida, ni en todo ni en parte, ni registrada en, ni transmitida por un sistema de recuperación de información, en ninguna forma ni por ningún medio, sea mecánico, fotoquímico, electrónico, magnético, electroóptico, por fotocopia o cualquier otro, sin permiso previo por escrito de la editorial.

I.S.S.N. **1666-8405**

Índice general

Presentación	7
I. Historia de los comienzos del teatro argentino	9
El negro Schicoba	15
II El circo en el Río de la Plata	19
El circo criollo	21
Los payadores	25
III El sainete	28
Antecedentes: el género chico español	29
Otro antecedente	31
Época de inmigración	31
Después de la ola inmigratoria	34
Un nuevo idioma en escena: el lunfardo	37
IV El grotesco	39
Final del sainete, principio del grotesco	40
El ser profundo y el ser social	43
Componentes escénicos	44
Concepto final	45
Mateo	45
El teatro y el tango se profundizan	47
V Sainete, grotesco, tango: la realidad más allá	48

PRESENTACIÓN

Según Leopoldo Marechal “el tango es una posibilidad infinita”. La afirmación es una de las tantas definiciones que recibió esta creación musical y poética de nuestro pueblo. Y tan es así que rápidamente –desde sus inicios en lo que se suele llamar el prototango- esa posibilidad infinita se ubicó en la escena teatral y a través de ella tuvo amplia difusión y cierto status que le era negado por prejuicios de la época que no vienen a cuento ahora. Si bien es cierto que el gramófono y el disco “de pasta” facilitaron su camino, la verdad es que fue el teatro –popular medio de difusión a comienzos del siglo XX– el que le dio la posibilidad de hacer conocer nuevos tangos y a sus intérpretes fuera del circuito de las pulperías, los bares y prostíbulos. Sin embargo la relación tango-teatro no ha merecido una investigación que reuniera a todos los elementos dispersos en una sola obra y mucho menos que contextualizara la relación de ambos con la época en que se desarrollaron teniendo en cuenta lo social y lo político, el momento en que al tango lo toma la clase media y comienza su itinerario hacia la consideración y reconocimiento que no tenía por proceder de los estratos bajos del pueblo, de los arrabales, del barrio, del conventillo y la marginación. De ahí la importancia que entendemos tiene esta investigación que el CCC presenta en dos partes a través de la serie “Cuadernos de trabajo”.

Ulyses Petit de Murat, hombre del teatro y del cine, periodista, escritor y poeta, apasionado del tango y su ciudad, Buenos Aires, en su trabajo *La noche de mi ciudad* asegura que

«el teatro popular alberga al tango con fervor. «El caburé», «El incendio», «Don Pacífico», «La catrera» y «Resaca» vivieron el nacer en los escenarios. El tango era un elemento invasor de amplia temática (...) Los ecos del sainete, desde Carlos M. Pacheco hasta Alberto Vacarezza, lo demuestran».

A su vez un hombre de FORJA, Arturo Jauretche, ha expresado que

“es difícil saber en qué medida el sainete fue espejo de la ciudad, o la ciudad espejo del sainete, tanto es la correspondencia que

había entre los dos, pues las tablas repetían la calle, el patio y el corralón, y corralón, patio y calle repetían las tablas”.

Buenos Aires, tango, teatro, en íntima relación pues, integran este trabajo de Liliana Marchini, integrante del Departamento La Ciudad del Tango del Centro Cultural de la Cooperación.

Ricardo Horvath

*Coordinador del Departamento La Ciudad del
Tango*

La historia del teatro argentino es muy rica en personajes y tendencias, especialmente en la época que acompaña el nacimiento del tango y el de la Ciudad de Buenos Aires como Capital Federal.

Este trabajo sobre el tango en el teatro, lleno de carencias quizás por el corto tiempo dedicado a realizarlo, cumplirá su cometido si es tomado como un esbozo de un estudio superior.

Liliana Marchini

I HISTORIA DE LOS COMIENZOS DEL TEATRO ARGENTINO

Desde los tiempos más antiguos el teatro fue una necesidad para los pueblos. El teatro argentino no constituyó una excepción y a través de los tiempos ha reflejado las distintas etapas de nuestra historia social. La influencia de esta expresión en el nacimiento y consolidación del tango resulta decisiva.

Desde la llegada de los españoles se desarrollaron en nuestro país funciones que, durante los siglos XVI y XVII estuvieron en manos de religiosos y misioneros siendo la finalidad de las mismas propagar las ideas de la Iglesia Católica. Se escribieron algunas obras sacras en lengua indígena, para interesar a los aborígenes en los misterios de la religión y, por esta razón las representaciones se realizaban en colegios y en las misiones especialmente en las jesuíticas.

A partir del siglo XVIII, el teatro sale del ámbito religioso. Al principio las representaciones estuvieron a cargo de simples aficionados y se llevaba a escena el repertorio de los clásicos españoles. Las primeras funciones teatrales carecieron de local propio y se hacían en los patios de algunas casas o en un baldío, con tabladros improvisados y costeados por el Cabildo o algún vecino rico. Hasta fines de ese siglo se careció de edificios adecuados y no se contaba con compañías estables ni con dramaturgos argentinos

En 1781 el virrey Vértiz autorizó la construcción de una Casa de Comedias, que de inmediato fue conocida por el pueblo como *Teatro de la Ranchería*. Fue inaugurado en 1783 y estaba situado en la esquina de las calles hoy llamadas Perú y Alsina. Era una simple construcción de madera, paja y barro. Su actividad provocó un gran revuelo, sobre todo en el seno del clero de la colonia que anunciaba la perdición eterna para quienes se atrevieran a presenciar los espectáculos que se daban. Vértiz hizo que la Casa de Comedias tuviera a su cargo el mantenimiento de la Casa de Niños Expósitos, que también él fundara. Esta medida fue eficaz para con-

trarrestar la propaganda que la Iglesia Católica hacía contra la institución. El teatro se vio más concurrido y, lo más importante, creó el hábito de las representaciones en el ambiente porteño.

Todo el teatro que se representaba en la Ranchería era de procedencia hispana. Por eso la obra que subió a escena en 1789 fue un acontecimiento singular para la historia de la dramática argentina. Se ofreció en dicha casa de comedias la primera obra de tema americano: *Siripo*, de Manuel José de Lavardén. El tema, que se supone está basado en un episodio del poema «La Argentina» de Ruy Díaz de Guzmán, se refería a los acontecimientos ocurridos en el año 1529 en el fuerte Santi Espíritu, entre las fuerzas dejadas por Gaboto y los indios timbúes, cuyo cacique Siripo estaba enamorado de Lucía Miranda, mujer de Sebastián Hurtado, oficial del fuerte. La historia se desencadenaba con la muerte de ambos esposos mandados a matar por el cacique. El incendio provocado por un cohete lanzado en ocasión de la festividad de San Roque, en el año 1792, al mismo tiempo que destruyó el *Teatro de la Ranchería*, hizo que desapareciera el libreto del primer acto de *Siripo*. Esta obra, y *El amor de la estanciera*, con temática criolla de autor desconocido, fueron las dos piezas locales representadas en esta primitiva Casa de Comedias

Desaparecido el teatro y por los siguientes quince años, se volvió a los corrales improvisados. Durante el virreinato de Sobremonte, en 1894, se comenzó a construir en el llamado «el hueco de las ánimas» (Rivadavia y Reconquista) un teatro que llevaría el nombre de *Coliseo Grande*; la obra se interrumpió al poco tiempo y finalmente se incendió en 1832.

En el mismo año de 1804, un cómico (José Speciali) y el dueño de dos cafés concurridos por los habitués del teatro (Ramón Aignase), construyeron el *Coliseo Provisional*, en las actuales calles Perón y Reconquista. Más tarde se le simplificó el nombre, llamándolo simple-

mente *Coliseo*, y en 1838 se le dio el nombre de *Teatro Argentino*, siendo durante décadas la única sala de Buenos Aires.

Entre las obras representadas en el Coliseo podemos mencionar piezas del repertorio clásico o neoclásico español, traducciones de obras francesas (Moliere, Corneille), y obras de autores nacionales como Juan Crisóstomo Lafinur y Ambrosio Morante, algunas de ellas con partes musicales.

Entre los años 1806 y 1810, el Coliseo se mantuvo cerrado por refacciones, reabriendo en este último año con la ejecución de obras líricas. Dos años después, festejando otro aniversario de la Revolución se estrenó *El 25 de Mayo*, melodrama de Ambrosio Morante con música de Blas Parera. Según el parecer de Luis Ordaz, ésta debe ser considerada la primera obra nacional; fue también premiada por el Cabildo siendo, por lo tanto, la primera que obtenía una distinción oficial. El 25 de mayo de 1813 en el Coliseo se ejecutó, por primera vez en público, el recién nacido Himno Nacional, de López y Planes, con música de Blas Parera.

Por este tiempo, el teatro empezó a perder fuerza y jerarquía. Los autores argentinos trataban de encubrir la imperfección de su gramática con sólo un entusiasmo arrebatado. Así fue como el escenario criollo se encontró de pronto sin repertorio y frente a un enorme caudal de obras extranjeras. El teatro se deslizaba por una pendiente peligrosa.

A partir de 1817, comenzó a cobrar una importancia mayor la representación teatral y se realizaron funciones con piezas dedicadas a alabar la gesta emancipadora.

El 28 de julio de 1817, a iniciativa del Director Juan Martín de Pueyrredón, se constituyó la *Sociedad del Buen Gusto en el Teatro*, integrada, entre otros, por Juan de Luca, Manuel Belgrano, Valentín Gómez, Santiago Wilde, Vicente López y Planes, Juan José Paso, entre

otros. Sus fines eran el velar por la moralidad del teatro y el contenido elevado de las obras a representarse. Tenían una comisión de censura que estaba presidida por Belgrano y cuya finalidad era impedir la representación de obras de contenido realista que pudieran minar el espíritu revolucionario.

El concepto, aunque extremo, partía de una reacción noble y sincera sustentado por los integrantes de la Sociedad, pero provocó que éstos se hallaran nuevamente sin material representable, viéndose obligados a traducir obras extranjeras (especialmente francesas). Esta nueva fuente surtió durante muchos años el escenario argentino y dejó en él señaladas influencias. El 30 de agosto de 1817 la Sociedad organizó un gran festival, estrenándose *Cornelia Bororquia*, drama de autor nacional cuyo nombre no se establecía, pero que se supone fuera Antonio Morante. La obra, que reflejaba los horrores de la Inquisición, exasperó a los eclesiásticos, pues según ellos, iba dirigida contra la religión. Indudablemente había en ella un clima de libertad y de rebelión absolutamente evidente, como así lo relata Juan María Gutiérrez en su libro sobre Juan Cruz Varela. Como la curia suponía que el diablo andaba nuevamente manejando la tramoya, pidió al gobierno que implantara la censura sobre las piezas a representarse, pero tal exigencia fue rechazada.

Finalmente, la Sociedad del Buen Gusto en el Teatro desapareció al cabo de un tiempo envuelta en discusiones y luchas internas. Resumiendo sus actividades, puede decirse que si bien debió recurrir en ocasiones al repertorio de obras extranjeras, es evidente que consiguió llevar a escena las inquietudes del momento tan particular que se vivía. En esta época se destacaron pocos actores salvo Trinidad Guevara, actriz de firme prestigio, Juan A. Casacuberta y Francisco Cáceres, éste último español.

En la época de Rosas el teatro tomó caminos diversos. Se representaron los clásicos como Lope de Vega, Calderón, Corneille, Racine, Víctor Hugo, Zorrilla, sainetes criollos como *Un día de fiesta en Barracas*, que incluía canciones y bailes nativos, y la aparición de obras con alto contenido político, sobre todo hacia el final de su gobierno, tal el caso de los estrenos en 1851 de *Juan Sin Pena o el fin de todo traidor* o *El entierro del loco traidor Urquiza*.

El 18 de octubre de 1844 se había inaugurado el *Teatro del Buen Orden*, ubicado en Rivadavia 1033, el que funcionó solamente hasta 1845 y los mismos empresarios abrieron en abril de este último año, en Rivadavia al 1065, el *Teatro de la Federación*.

Rosas era criticado encubiertamente por sus detractores por «darle cabida a la cultura de los negros». Desde la vereda contraria a la rosista, los exiliados en Montevideo, utilizaron el teatro con fines políticos y produjeron obras como: *El Gigante Amapolas* de Alberdi, *Cuatro épocas* de Bartolomé Mitre, *Rosas y Memorias de un coronel* de Pedro Echagüe, por citar algunas de ellas.

Años después de la caída de Rosas, el 25 de mayo de 1857, se inauguró el *Teatro Colón* en el antiguo «hueco de las ánimas». Construido por el ingeniero Carlos Pellegrini, contaba con capacidad para 2500 personas. En la construcción se utilizó por primera vez vigas de hierro, maquinarias para subir y bajar la enorme araña central de 400 picos de gas y equipos anti-incendios. En la jornada inaugural se interpretó la ópera *La Traviata* de Verdi. El teatro funcionó hasta el 13 de diciembre de 1888.

El 25 de mayo de 1872, se inauguró el *Teatro de la Opera* sobre la calle Corrientes. Era más lujoso que el Colón y en la función inaugural se interpretó la ópera *Il Trovatore* de Verdi. En mayo de 1899, en el mismo lugar, se inauguró una nueva sala con el primer equipo de iluminación eléctrica.

Hacia fines de 1800 Buenos Aires deja de ser la Gran Aldea: la ciudad se ensancha, los ferrocarriles (en manos de los ingleses) funcionan dándole otro aspecto a la ciudad con sus barreras y terraplenes. La gente se desplaza en tranvías a caballo. A partir de 1891 se empieza a comunicar por teléfono y a fines del siglo XIX la luz eléctrica iluminará de otra manera las cosas cotidianas y el servicio de sanidad proveerá de agua corriente a la ciudad. Los hijos de los criollos irán a una escuela pública y laica, y el matrimonio eclesiástico dará paso al civil.

Nuestros ricos de entonces no se educan en la escuela pública, salvo excepciones, sino en privadas, cuando no en Francia o en Suiza, o con institutrices inglesas, francesas o alemanas, en la estancia o casona solariega ya no del barrio sur, librado a los conventillos, sino del barrio norte, que será el bastión de todo el «riquerío». Estos ricos concurren engalanados con sus mejores vestuarios y joyas a las noches de ópera o música clásica en el Colón. Toman sus copetines en el Jockey Club, endiosan a París y sólo asoman cada tanto sus narices en los barrios bajos de «pobres e indecentes».

El pobre que se hacina en los barrios bajos para escapar de las ilusiones insatisfechas y la carga del trabajo, comienza a divertirse en los bailes de los centros de las colectividades gallega, italiana, hebraica, etc., las fiestas de algún sindicato, la guitarra o el violín y luego el bandoneón en los patios. Diversiones que no estaban de ningún modo organizadas desde arriba: no había en esa época psicólogos, sociólogos, literatos y artistas al servicio de una cultura masiva. El mismo pobre genera los productos culturales que lo van a divertir, a reflejar, a hacer reír o llorar. Así, el circo con sus equilibristas, acróbatas, etc, embruja al pobre con su encanto e ingenuidad.

El circo criollo tal vez por falta de otros elementos circenses onerosos, agrega a sus atracciones la pantomima y la farsa, primero, muy en la tradición de la Commedia dell'arte, y luego una representación teatral corta con personajes populares, conocida como sainete.

El Negro Schicoba

Buenos Aires, 24 de mayo de 1867, el público vive un clima de fiesta patria en el Teatro de la Victoria, ubicada en la calle de la Victoria (Hipólito Irigoyen) entre las de Tacuarí y del Buen Orden (Bernardo de Irigoyen). Las gradas están repletas aunque ya terminó *El cuarto de hora*, la comedia de Bretón de los Herreros y el telón ha caído luego del último de los cinco actos entre las aclamaciones del público pero nadie se mueve del teatro, tras un breve y rumoroso intervalo, los mecheros de gas rebajan sus luces y se alza de nuevo el telón, pero: ¿Quién es el que se adelanta al proscenio con tan rara traza?

«Yo soy un neglito, niñas, / que ando siempre pol acá,»

Esta noche del 24 de mayo de 1867, el primer actor panameño Germán MacKay, luego de su actuación de rutina anunció un «fin de fiesta» de su creación, un agregado al programa, como agradecimiento a la buena acogida del público.

«Vendo plumelos, schicobas, / y naide quiele complá.»

Si, es el propio MacKay, pero cuesta reconocer en él al protagonista de la reciente comedia de Bretón, y en toda la sala se alza un murmullo de asombro...

«Selá polque soy tan neglo / que pasa de ríglá / y tolas las niñas juyen / que parecen asustás»

Cuarenta años después Rafael Barreda presente en esa ocasión recuerda:

«¡Miren que fue ocurrencia la de MacKay! Nada menos que un artista de sus campanillas en el género serio, disfrazarse de negro escobero, ridiculizándose a sí mismo con morisquetas de mandinga y piruetas de payaso, cantando con voz de caña rajada...

Yo so y un neglito, niñas, / Que le guta fandangué / Y a la que le hago un pilopo / Bien plonto está cololá...»

Continúa Barreda:

«El público aplaudía, aplaudía a rabiar (...), y el alboroto creció en el 'gallinero' con interjecciones incontenibles: '¡Qué pícaro negro.! ¡Qué atrevido.! ¡Mirá..!' MacKay, con aquella figura escañada y larguirucha como pabito de vela, seguía cantando y los aplausos se redoblaron entonces, con tales muestras de aprobación y tanto entusiasmo, que el actor famoso no se vio jamás

ovacionado de tal manera en las obras en que verdaderamente trabajaba con talento, con inspiración, con conocimiento profundo del arte dramático...»

Quizás, ésta fue la ocasión de la consagración del tango argentino, que nació como «música negra», con el color y el ritmo de los candombes. La composición estrenada por MacKay, bajo el título de *El negro Schicoba*, era una silvestre letrilla adaptada por el mismo actor a una pegadiza melodía del celebrado pianista José María Palanzuelos.

Oscar Natale en su libro *Buenos Aires, negros y tango*, adara: «Su música fue compuesta en 1867, por el porteño José María Palanzuelos en Chivilcoy, durante una gira realizada por el interior con la compañía dirigida por el actor panameño Germán MacKay, quién fue el que escribió su letra.»

Para Vicente Rossi (en su libro *Cosas de negros*), esa histórica noche no existió pero sí el tango:

«En 1866/67 se propagó en Montevideo un tango titulado *El Chicoba*, (en bozal, El escoba o el escobero) pero era un candombe, según los que lo conocieron sin duda un Tango a lo maza africana».

Según Francisco García Jiménez, el título del tango *El negro Schicoba*, no sólo designaba al vendedor de escobas, si no también al escobero, que al frente de los candombes abría el paso de las comparsas con lucidos alardes contorsivos que llamaban escobilleos. El historiador Andrés Chinarro le agrega otra acepción de carácter sexual-prostituario. Esta dice que Chicoba es la simplificación de «El chico va»: «Le mandaron el chico al fondo».

En *Memorias y fantasmas de Buenos Aires* Francisco García Jiménez, escribe:

«En esa noche de mayo de 1867, *El negro Schicoba* oficiaba en Buenos Aires la reafirmación tanguista que ya en los desfiles del barrio de Monserrat, a golpe de tambor afro, los retintos «benguelas» habían predicho con augurales estríbillos:

Cum tango, talango y tango / cum tango, talangoté, / dame un besito, molena, / aquí que naide nos ve...»

El propio Rafael Barreda antecedió su rápido y colorido relato del estreno de *El negro Schicoba* manifestando que en ese tiempo los gustos cambiaban; y de las polcas y las mazurcas, y de las romanzas y las arias operísticas... se pasó a los tangos. La música negra tuvo su gran éxi-

to, agrega. Los almacenes del ramo atestaban sus vidrieras con piezas del género.

No es difícil suponer que tal ritmo sólo podía haber ganado a la sociedad porteña en su ameno carácter auditivo, estando a remota distancia de intentar siquiera el codearse con los otros bailes tradicionales.

Y el tema lo conocía bien Barreda, lo demuestra el hecho de que fue autor de letras de ese tipo para comparsas de jóvenes blancos y de buen humor, que, concienzudamente tiznados, tuvieron mucho éxito en los carnavales de antaño. Una de ellas, y quizá la más afamada por sus imitaciones de las modalidades de la gente morocha, fue la Sociedad de Los Negros, en la cual Rafael Barreda militaba como Negro Viejo entonando en el carnaval de 1866 esta estrofa homónima, de su cosecha:

«Del niño blanco yo he sido esclavo / y he sido un negro tabajadó,
hoy quien me comple se lleva un clavo / porque mi fuelza ya se
acabó...»

seguida, a poco andar, de otra copla propia, respaldada por los bullangueros parches del candombe:

«Una negla y un neglito / se pusielen a jugá; / él haciendose el
tavieso / y ella la disimulá...»

Con loable intención documental, el origen chivilcoyano de *El negro Schicoba* y su estreno porteño en el Victoria han sido precisados por Vicente Gesualdo en su excelente *Historia de la Música Argentina*, recalcando esos datos para desvirtuar la posible filiación montevideana que le da a la composición Rossi en su *Cosas de negros*. Aunque hay una buena excusa para la presunción de Rossi, y es que seguramente esos compases del Schicoba una vez cruzado el río se habrán propagado en los «milongones» de la gente de color de Montevideo en forma francamenteailable y por ende, francamente tanguera.

Pero fue unos años después, coincidiendo con la apertura en Buenos Aires de varios café-concierto (y su con-

siguiente logro del favor del público) cuando los músicos de eficiente versatilidad serían los llamados a ser parte vital del atractivo de esos locales. José María Palazuelos, aportando verdadera escuela y sutil espontaneidad al teclado, fue de los preferidos. Esa continuada actuación de pianista popular, respondiendo con elasticidad a los variados pedidos del público y satisfaciendo sus gustos con prontitud, hizo de Palazuelos el compositor de vena fácil que, el repertorio corriente de mazurcas, polcas y valsés que desfilaba bajo sus dedos, ideó sus propios bailables de ese tipo y, especialmente, acompañamientos marciales para comparsas carnavalescas de morenos y línea melódica de nuevas canciones candombens. Entre éstas, la titulada *Hay Gue Gui*, que preparó para la sociedad de negros de San Benito, ya anunciaba en sus giros el particular compás que culminaría muy pronto en *El Negro Schicoba*, umbral silvestre del tango de Buenos Aires.

Es innegable la importancia del **Circo** en el nacimiento del teatro nacional y la estrecha ligazón entre esta expresión cultural y el tango. Desde mediados del siglo XVIII, surgen en el Río de la Plata los primeros volatineros y saltimbanquis.

Entre 1776 y 1785 aparecen los volatineros Joaquín Duarte y Joaquín Oláez y Gacitúa, quienes al tiempo se asocian y hacen una gran competencia al ya inaugurado primer teatro de la Ranchería (1783). Después del incendio de éste, en 1792, los únicos espectáculos que quedan son los de los volatineros. Algunos convenios protocolizados en 1798 y 1799 indican que ya se agregan pantomimas y bailes.

Entre 1810 y 1830, como toda la actividad nacional, los espectáculos de circo están referidos a la lucha por la Independencia.

De 1825 a 1842 llegan espectáculos circenses de diferentes lugares del mundo como: el de Stanislaus, el Brakley, el de José Chiarini, etc.

La primera ubicación geográfica de un circo, que como tal, funcionó en Buenos Aires es la del *Parque Argentino* instalado a iniciativas del inglés Santiago Spencer Wilde entre las calles Florida y Córdoba. Corre el año 1827 y allí transcurren los primeros espectáculos circenses con artistas nativos. En 1834 aparece el primer payaso: el italiano Pedro Sotora.

Durante el período de Rosas, el circo desplaza en importancia al teatro. A instancias de él se inaugura en 1834, el *Circo Olímpico*, ubicado en la calle Salta N° 8 del barrio de Monserrat, en el cual Rosas tenía un palco reservado. A partir de 1842 se realizan en este circo las primeras representaciones dramáticas, sainetes, comedias, y se utiliza el picadero como prolongación de un primitivo escenario. **Es el antecedente del Circo Criollo.**

Simplificando diremos que el Circo Criollo es aquel que tiene pista y escenario, lo que hace que la gente del ambiente lo designe como de primera y segunda parte.

La primera es aquella que se desarrolla en el picadero (cubierto de aserrín) y dónde los números de trapecio, contorsiones y la pareja cómica (tony y payaso o clown) constituyen el circo tradicional. La segunda está formada por un prosenio por el que desfilan obras del teatro nacional, (del drama gauchesco y otros géneros) hasta el teatro universal.

Después de la caída de Rosas, y por espacio de treinta años, el teatro tiene poca actividad y casi toda está a cargo de elencos extranjeros, en contraste con el circo, que entre 1852 y 1884 constituye la diversión popular predilecta.

Muchos arriesgan la opinión de que el primer circo argentino fue el *Flor de América*, construido en 1860 por Sebastián Suárez. Modesto, redondo, con un sólo «palo maestro», trabajan en él, además de Suárez, su mujer y sus nueve hijos. Una de ellos, Etefvina, se casa a los 14 años con el chileno Alejandro Rivero y forman el *Circo Unión*. Los hijos de esta pareja formarán más adelante el famoso *Circo de los Siete Hermanos Rivero*, cuyas actuaciones llegarán hasta el año 1950.

En 1869 llega a Buenos Aires Pablo Rafetto, apodado «Cuarenta Onzas», que fue una figura fundamental en la historia del Circo Criollo. Había nacido en Génova y, al arribar a nuestras tierras, despliega una gran actividad como artista e instala innumerable cantidad de circos. Pero quizás lo más trascendente en lo hecho por Rafetto, para la historia del circo nacional es haber encontrado en una gira por el Uruguay a los hermanos Podestá a quienes contrata y trae a Buenos Aires. Son los integrantes de esta familia: Medea, María, José, Jerónimo, Juan, Antonio y Pablo.

En 1881, durante una actuación en el Uruguay, aparece el personaje de *Pepino el 88*, con la que José Podestá, además de hacerse enormemente popular, crea el clown criollo diferenciándose de lo que era tradicional hasta ese momento. Comienza con una jerga macarrónica

precursora del cocoliche, pero no tarda en adoptar, con gran sentido de novedad, un acento propenso a dedives suburbanos. «Compadreo de carreros», decía el menosprecio de los tilingos.

La voz un poco áspera de José Podestá, pero bien entonada en el canto, vierte coplas maliciosas. Satiriza usos y costumbres y la burla socarrona alude a los sucesos de actualidad. *Pepino* fue un payaso para adultos y el creador de una corriente que continuó en los escenarios porteños: la del cómico que riéndose de las situaciones cotidianas logra expresar, quizá con mayor crudeza, fuertes críticas y cuestionamientos a la actuación de políticos y funcionarios.

La figura popular de *Pepino el 88* se esfuma con el siglo XIX para dar paso a *Juan Moreira* que, si bien es creación del mismo intérprete, desplaza en el favor popular al payaso, y encamina a los Podestá hacia las actividades escénicas. Cuando éstos pasan del picadero al escenario, *Pepino* muere definitivamente.

El Circo Criollo

En 1884 los Podestá actuaban en el circo «Humberto I» de Rafetto. Por ese mismo tiempo, la compañía de los Hermanos Carlo ocupaba el «Politeama Argentino». Alfredo Cattáneo, representante de la empresa del Politeama propuso a Eduardo Gutiérrez, periodista y novelista muy renombrado por los folletines publicados en *La patria Argentina*, que adaptara una de sus novelas, *Juan Moreira*, para que fuese animada en pantomima por los Hermanos Carlo, como clausura de su actuación en Buenos Aires. Gutiérrez puso como reparo que los integrantes del elenco eran todos extranjeros y, por lo menos Moreira, el héroe del folletín debía ser criollo, saber montar a caballo, cantar y bailar danzas nativas. Cattáneo sugirió entonces a José Podestá. Esta circunstancia hizo que luego de algunas negociaciones se fusionaran las dos compañías y Gutiérrez adaptara en tres días los principales capítulos de su folletín.

Aparece así un teatro gauchesco. Esto tiene que ver con que a partir del año 1872, cuando aparece el Martín Fierro y algunas obras de Ascasubi, el drama de índole gauchesco contaba con el favor popular. A partir de ese momento, un gaucho idealizado es revalorizado por el público urbano y el espectador rural se siente identificado con el personaje.

Eduardo Gutiérrez dice en su novela: «El gaucho, habitante de nuestras pampas, tiene dos caminos forzosos para elegir: uno es el camino del crimen; el otro es el camino de los cuerpos de línea que le ofrecen su puesto de carne de cañón.»

La pantomima fue todo un éxito.

Dos años después, ya separados de los Hermanos Carlo, los Hermanos Podestá inician una gira por el interior y vuelven a interpretar a Moreira. Es en éste momento cuando a sugerencias de un espectador, José le pone texto a la mímica. La obra, ya hablada, fue estrenada en Chivilcoy el 10 de abril de 1886 con una recepción impresionante. Después de ser representada en varios puntos de las provincias, es traída a Buenos Aires siendo estrenada en la esquina de las calles Carlos Calvo y Piedras. El tema de *Juan Moreira* fue llevado al picadero del circo con recursos elementales pero de segura resonancia popular. Existía una trama sentimental con ribetes melodramáticos y se resaltaba la actitud valerosa del gaucho Moreira frente a la milicada que lo acosaba sin darle tregua. El público-pueblo de las gradas entendía claramente el conflicto del criollo burlado y perseguido por el gringo y el politiquero.

Eduardo Gutiérrez refleja una visión idealizada de Juan Moreira, que tiene poco que ver con la realidad. En la vida real Moreira fue un ser despreciable, matón político tanto de Alsina como de Mitre, vinculado a la policía. No era un ser rebelde, sino un protegido de las autoridades que lo usaban para los trabajos sucios. Lo único real es el lugar y la forma de su muerte.

Este personaje, elevado a prototipo de leyenda como «caballero de la llanura» provocó una convulsión social ya que las autoridades temían por el fantasma del «moreirismo». Expresa en ese sentido Vicente Rossi que: «...el pueblo se enmoreiraba, y se acudió a la policía para que suprimiera las expansiones del público que salía de contemplar los dramas criollos, y a los ediles para que vieran de suprimir sus representaciones.» Tanto es así, que aparecen en los archivos policiales de la época detenidos por «hacerse el Moreira».

Luego el teatro argentino se desarrollaría con obras gauchescas como: *Martín Fierro*, adaptada por Elías Regules, *Santos Vega*, con arreglos de Juan Carlos Nosiglia y principalmente *Calandria* de Martiniano Leguizamón, la que cierra de manera ideal el ciclo. Esta obra fue escrita especialmente para los Podestá, poniendo su autor la condición de que no fuera representada en el picadero del circo. Se estrenó por consiguiente y con gran éxito el 16 de mayo de 1896 en el Teatro de la Victoria. *Calandria* contaba con un texto fresco, colorido y bien estructurado, pero la característica sobresaliente de la misma era que en ella no se producían las luchas violentas y las muertes en escena tan típicas del género gauchesco. Leguizamón, en este caso, condujo el desenlace hacia lo que había sido propuesto por José Hernández en su libro *Instrucción del estanciero*, convirtiendo al gaucho alzado en un «criollo trabajador» Cuando fue criticado severamente por el final tan convencional de su obra, Martiniano Leguizamón se defendió argumentando que le importaba mucho más ahondar en la trascendencia social del tema que preocuparse por la coherencia y efectividad puramente teatrales. Deseaba expresar, según él, que el gaucho, hombre del campo ganadero criollo, debía ser tenido en cuenta en la nueva organización sociopolítica que vivía el país y no apartado y finalmente destruido.

Posiblemente, en la aceptación de este género estaba la explicación al fracaso del teatro para elites, que intenta-

ban difundir desde la «cultura oficial». Los Podestá y otros artistas de esta época representan al pueblo en todos sus aspectos, su forma de sentir y de expresarse. Todos los personajes y las escenas se compadecen con la vida de los espectadores. El lenguaje de los artistas es el que el paisano emplea coloquialmente. En las representaciones aparece el mate, se asa la carne, los animales forman parte del espectáculo y el pueblo termina integrándose a la obra.

El público está viviendo el proceso de integración cultural del criollo y el inmigrante; ese teatro lo acepta y lo incorpora a su temática y no disimula en lo más mínimo lo que esa integración tiene de conflictiva.

El gringo es objeto de burla permanente en las representaciones; el más emblemático de los personajes de Moreira, *Cocoliche*, termina ocupando el centro de la escena y hace mucho por ganarse un lugar en la consideración de los espectadores criollos que terminan aceptándolo.

Cocoliche, creación originada a partir de un peón calabrés del circo de los Podestá (Antonio Cuccoliccio), cuya jerga, mezcla de términos criollos e italianos, designará al italiano acriollado y también a la lengua de términos entremezclados del italiano inmigrado. (Este recurso, de deformar el idioma con términos provenientes de distintos dialectos italianos, había sido ya utilizado por Pepino el 88 y se afianzará a partir de la temporada de 1890 en el *Politeama Argentino*, de la mano de Celestino Petray).

La incorporación del gringo marca el inicio de una etapa nueva en la vida nacional, y la idealización del gaucho que hace el inmigrante, marca definitivamente su integración al país y su desprendimiento, aunque no el olvido, de su cultura original.

Los personajes y sentimientos de este teatro de vertiente nativa, la poesía y la música que acompañan sus representaciones, se unirán al teatro de vertiente urbana, que se

origina en el género chico español y su música. Esa confluencia derivará en el pintoresquismo del sainete porteño, con sus personajes («el compadre», «el gringo», entre otros) su lenguaje (el lunfardo) y su música (**el tango**).

LOS PAYADORES

Un elemento de fundamental importancia en el circo criollo y de enorme trascendencia en el análisis de la evolución de las expresiones culturales argentinas, fue la actuación de los «payadores», que fueron el basamento donde se asentó el **tango canción**.

Uno de los más antiguos payadores que se recuerdan en la provincia de Buenos Aires (más precisamente por los pagos de Azul) fue Ismael Palacios, quien luego de recorrer los caminos, fue llevado a Inglaterra actuando en el circo de Búfalo Bill. Cuenta la anécdota, que Manuelita Rosas, al encontrarlo allí repetía emocionada: «¡Mis Gauchos!» La etapa de los payadores en el circo argentino corresponde a un momento concreto y breve de su historia, pero la payada seguirá como medio expresivo popular y aportadora a la formación del tango.

Fueron cultores de este género, entre otros: Domingo Espíndola, apodado El Chileno, quien en una llamada agrega «también equilibrista, actor, autor, y adaptador de piezas criollas». Los Hidalgo (César, Félix, los hijos de éste último: Bartolomé, Santiago y Adolfo), Nicolás Casuccio, Martín Castro mencionado como payador y «cantor repentista», quien podía improvisar con fluidez y galanura sus temas de compromiso social, a tal punto que sus actuaciones eran siempre vigiladas por las fuerzas policiales. Era llamado «el cantor del pueblo». Higinio Cazón, José Betinotti, Gabino Ezeiza, Pablo Vázquez, Ambrosio Ríos, Juan y Arturo de Nava, Luis García, Nemesio Trejo y Juan Lastrónico, apodado «el zorzal mercedino». Este último, quien también era actor y autor, en una de sus muchas giras con que recorre el país publica en el diario local de Gral. O'Brien su milonga titulada *En el viejo Parque Goal* (1941), relatando una de

las tenidas payadoriles que se efectuaban en un reducto de la Avenida de Mayo. Lo dice así:

«Betinotti con Gabino/ se floreaban en verseadas/ Espíndola, que escuchaba/ analizaba con tino/ como payador genuino:/ yo creo que fue el mejor/ no quiso darse valor/ pues mucho profundizaba/ y cantando desgranaba/ coplas de payador./ Allá en el Teatro Liceo/ Podestá les combinaba/ una función de payada entre Domingo y el Negro/ Como «payador chileno»/ a Espíndola presentó/ y a Gabino lo halagó/ como cantor argentino/ y fue dura la topada/ ¡Viera visto...qué trenzada!/ Eso sí que era divino./ Tres noches sin darse alivio/ y ninguno abandonó/ mas Podestá se indignó/ y dijo: «Escuchá Domingo, no olvidés que sos el gringo»./ Fue así que Ezeiza ganó».

En un reportaje realizado por Tabaré de Paula en la Revista *Rincón del Payador* de octubre de 1980, al maestro **Oswaldo Pugliese**, este menciona la estrecha relación entre la payada y el tango:

- Oswaldo Pugliese, ¿de cuándo arranca su interés por el canto payadoril?

- Le diría que de siempre. A mí me interesó siempre la payada, las improvisaciones, los contrapuntos especialmente. En ese sentido, recuerdo que una de las oportunidades que tuve de escuchar de cerca un contrapunto fue en el Parque Goal. Estaba ubicado en la Avenida de Mayo y fue famoso porque en su programación el canto payadoril fue una de sus características. Y concurrí al local por razones de tipo profesional. Entonces pude apreciar los méritos de un payador como Luis Acosta García. También actuaba Antonio Caggiano. La jornada que viví ese día resultó inolvidable. Había concurrido al lugar por poco tiempo y me quedé horas, atraído por las payadas.

- ¿Qué vínculos establece entre el payador y el tango?

- Yo creo que el payador tuvo un papel decisivo en la gestación del tango. Porque el payador trajo a la ciudad y popularizó en ambientes urbanos un caudal musical que fue la base en que se apoyó el tango para definirse. El payador trajo los cielitos, los gatos, las milongas, las tonadas los contrapuntos, y esas especies influyeron poderosamente.

Quien revise la primera época del tango advertirá que este le debe mucho a la música pampeana, de la que el payador fue activo portavoz. Casi todos los tangos de la Guardia Vieja reconocen un parentesco así. Le hablo de temas de Bardi, de temas de Arolas, hasta de una tonada de Cristino Tapia, que nosotros hemos hecho en tiempo de tango. La hermandad entre estas expresiones no tolera dudas. Precisamente, al incorporar la payada en los espectáculos del Teatro Estrellas, procurábamos también rehabilitar ese viejo vínculo»

(En 1977, Osvaldo Pugliese y su orquesta protagonizaron en el Teatro Estrellas un ciclo denominado «Corrientes y Esmeralda». Además de su cantor Abel Córdoba, intervenían Nelly Vázquez, el trío de Carlos Galván, el humor de Mariano Moreno, la voz en «off» de Héctor Larrea en un audiovisual sobre Buenos Aires, y se hacía una payada de contrapunto entre Martita Suñt y Tabaré de Paula sobre temas solicitados por los espectadores.)

III EL SAINETE

El sainete va a ser representado indistintamente en el circo y el teatro. Y, para el pobre, el mundo del sainete, realista e ilusorio, caricaturesco y sentimental, es la única escapatoria.

El sainete es una obra de teatro relativamente corta, por lo general jocosa o satírica, que refleja la vida cotidiana de la gente. Tiene antecedentes en la farsa medieval y en la pantomima e incluye elementos líricos y ya era parte de la tradición española en su teatro popular (entremés). En las historias oficiales de la literatura ni se lo considera y, cuando se lo menciona, suele hacerse lo como «género chico».

El sainete rioplatense, conocido (para diferenciarlo del español) como sainete criollo, va a ser la base del teatro actual argentino. Este sainete innova la tradición agregando a su tema trivial, intrascendente, una nota trágica, convirtiéndose en un género tragicómico. Al agregarle el elemento trágico gana en hondura. Casi todas las obras tienen un desenlace efectista que desata el nudo dramático. Por lo general cuentan historias de la ciudad, una gran crónica viva con aspectos heroicos en los que el público ve reflejada su propia vida, con sus asperezas y sus esperanzas. Este género encierra en sí todos los elementos de la cultura que se va desarrollando en la ciudad. Mientras los autores «consagrados» sólo plagian o adaptan las modas europeas, son los saineteros los que van generando un teatro argentino o rioplatense.

Todo aparece en el sainete: el comentario político, las ideas ácratas o socialistas, la estafa, el drama amoroso, la cachada, las manías colectivas, la perdición, la ambición y hasta la metafísica. Todo en una acción rápida, fresca y vigorosa.

Son estos sainetes los que transportan el conventillo con sus personajes, sus vidas, dramas, emociones, y sus lenguas (que horrorizan a los puristas) al centro del escenario. En estas obras se suele intercalar una parte musical, siguiendo un poco el género hermano: la zarzuela.

Antecedentes: El Género Chico Español

En un intento de ubicación, puede decirse que el «género chico» parte de la grave crisis que se vive en España por el año 1868 y que lleva a finalizar el reinado de Isabel II (de 35 años de duración). Las dificultades afectan muy seriamente la economía de las clases media y baja de la población y los intérpretes del teatro más popular de Madrid ven decaer las entradas sin que se vislumbre una recuperación posible a corto plazo. El teatro de mayor atracción en esos momentos es la zarzuela, aunque ya muy amenazada por los espectáculos frívolos y picarescos que proceden de París.

Es entonces cuando tres actores amigos (Juan José Luján, José Vallés y Antonio Riquelme) deciden modificar las representaciones teatrales. En lugar de largas funciones, de tres a cinco horas, a precios altos, ofrecen un espectáculo por secciones de una hora y con un precio mucho más bajo. Es casi un «teatro al paso». Obviamente, fue necesario producir obras adecuadas para este género. El propósito es bien recibido (resulta cómodo y barato para el espectador). En los primeros tramos el repertorio no muestra valores remarcables, pero en su marcha va afirmando sus estructuras, hasta que encuentra su cause definitivo cuando, en 1886, se estrena *La Gran Vía* «revista madrileña cómico-lírica/ fantástico-callejera», con texto de Felipe Pérez y González, y música de Federico Chueca y Joaquín Valverde. El delirio de público se desboca ante varios de los cuadros, particularmente el del «Tango de la Menegilda» (tango español), que de la noche a la mañana se convierte en una especie de himno de lucha de las «muchachas de servir» de toda España, y el de «Los Tres Ratas» que en ocasión del estreno debe repetirse numerosas veces. Tras de este primer pilar del género, en 1894 se estrena el segundo, igualmente fundamental, que consigue de inmediato una atracción y una repercusión aún mayores. Se trata de *La Verbena de la Paloma* de Ricardo de la Vega con música de Tomás Bretón.

nero chico» se observan dos líneas perfectamente demarcadas: primero la de «revista de actualidad», cuyo ejemplo mayor es *La Gran Vía* y segundo la de la «comedieta costumbrista» o «zarzuela comprimida» (no debe pasar de una hora) teniéndose a *La Verbena de la Paloma* como el más alto testimonio. No todas las petipiezas tienen la gracia de las nombradas, pero sí es común que abreen en lo popular, presenten «tipos» (máscaras típicas de los barrios bajos madrileños) y los desarrollos se cumplan al aire libre para que puedan ser gozados por todos. Pronto recorre los escenarios de toda España, llegando a América y encontrando en Buenos Aires uno de los sostenes más firmes.

Tanto el sainete como la revista de actualidad poseen antecedentes locales que merecen conocerse, aunque otros sean los puntos de partida y distintas las incitaciones. El sainete (ya con personajes, ámbitos y referencias que nos pertenecen) no llegan desde los últimos años de la Colonia (*El Amor de la Estanciería*) y, posteriormente, como expresiones de un teatro nacional en formación, contamos con *El detalle de la acción de Maipú*, *Las bodas de Pancha* y *Chivío* (ambas de autores desconocidos) y *A río revuelto ganancia de pescadores*, del poeta Juan Cruz Varela.

Como ejemplo de la revista de actualidad porteña se puede mencionar la obra de Casimiro Prieto Valdés, *El Sombrero de Don Adolfo* que fue escrita en 1874, pero la censura no permitió estrenar (esta medida fue impugnada por el Dr. José María Gutiérrez). En la obra se satiriza a Sarmiento, Adolfo Alsina y a Nicolás Avellaneda, que se disputan los favores de Patricia, que representa la presidencia de la República.

Otra obra, también prohibida, fue *Don Quijote en Buenos Aires*, revista bufo-política en un acto escrita en 1885 por Eduardo Sojo en la cual se utiliza los personajes clásicos de la novela de Cervantes quienes llegan a una isla llamada Barataria situada a orillas del Río de la Plata, para satirizar la situación de corrupción de la época. Para ejemplificar el cariz de esta obra exponemos los

siguientes versos que Don Quijote le dice a Sancho:

Aquí como en todas partes/ hay uno que ordena y manda;
Ministros que le secundan/ en todas sus faramallas,
Gobernadores a dedo/ negociantes de uña larga,
Políticos que se venden/ jueces que tuercen la vara,
Bolsistas que hacen su agosto/ con tenedor y cuchara,
Quebrados que gastan coche,/ periodistas sin gramática
Concejales levantiscos, / doctores de flor de malva,
Magnates microbizados/ y pueblo que sufre y paga..

Otro antecedente

Al hablar de nuestro sainete, especialmente en su etapa más brillante, podemos también compararlo con la «Commedia dell'arte». Esta es una forma de comedia surgida en Italia hacia el siglo XVI, interpretada por cómicos profesionales que improvisan sobre la base de una trama fija y encarnan arquetipos también preestablecidos. Recibida con beneplácito y algarabía en toda Europa, deja a su paso una marcada influencia en distintos ámbitos (escénicos, textuales y de interpretación) del teatro universal. Al igual que nuestro sainete, se manifiesta a través de exteriorizaciones simples que permite la identificación rápida de situaciones y tipologías que reflejan el contorno cotidiano en un tiempo preciso. Los elementos básicos son los estereotipos presentados en ocurrentes y risueñas situaciones improvisadas, con mezcla de dialectos y juego de bufones, todo planteado con cierto sentido crítico y burlesco.

Los personajes inmortales de la Commedia dell'arte como **Arlequino**, **Colombina** y **Pantalone**, entre otros, serán recreados en una traslación que tendrá ecos estrictamente locales, con resultados variables y absolutamente menguados.

Época de inmigración

El sainete, como género, tuvo su profunda razón de ser, su tiempo.

Fue el arte escénico popular de la etapa inmigratoria.

Además de contener una actitud estética, valiosa por sus raíces, puede explicarse a través del desarrollo político-social del país.

Entre 1871 y 1920 penetran por el puerto de Buenos Aires, cuatro millones y medio de extranjeros. Más del 50% son de origen itálico, el 28 % español y el restante 22 % originario de otros países. Las dos terceras partes de los arribados son hombres y las edades promedio de ambos sexos oscilan entre los 21 y 30 años. Todo ello puede explicar la facilidad con que se forman las parejas de las más diversas nacionalidades (extranjeros entre sí o extranjeros con criollos).

Los inmigrantes pueblan las orillas y los conventillos. Sus vidas, realidad y sueños, cansancio y tesón, están ahí al alcance del talento y del pincel colorido de los saineteros. Si se puede decir que el sainete español es madrileño (aunque existan versiones andaluzas), puede afirmarse que nuestro sainete es porteño, ya que son muy escasas las obras del género que reflejan ámbitos campesinos o provincianos. La escenografía preferida del sainete es el patio del conventillo, en el que conviven todas las razas.

El inmigrante se adapta al medio pero, a su vez, impone un nuevo sentido a las cosas y las nombra con giros diversos que crean una jerga que se entremezcla con el natural malhablar del criollo y con el vocabulario de una lunfardía carcelaria que aportan quienes están en conexión con formas chicas del delito: escrucante, punguistas, mecheras, shacadores, etc. Este es el ámbito cotidiano que recrean los saineteros. Los futuros autores locales asisten a los teatrillos dedicados al género chico hispano y se sirven de esquemas exitosos para recrear. Pero si bien comienzan las traslaciones de aquel estilo buscando equivalencias locales, como alude José González Castillo: «El género chico español ofrecía un modelo magnífico para copiar. El Chulo era el original graciosísimo de nuestro compadrito porteño. La Chulapa, nuestra «taquera de barrio». El «Pelma sablis-

ta» de los madrileños, nuestro vulgar pechador callejero... Las verbenas, nuestras milongas... Las broncas, nuestros bochinches», los autores locales disponen de una galería mucho más nutrida y variada que la peninsular, pues cuentan con la profusión de personajes, inédita hasta entonces, que proporciona la inmigración.

Una visión de esta galería de habitantes típicos de los conventillos la da «Don Gaetano», personaje del sainete *Mustafá* que escribiera Armando Discépolo en colaboración con Rafael De Rosas y estrenado en 1921. El personaje se entusiasma ante la «mezcolanza» del conventillo, cuna según él, de la «raza forte» y sostiene encantado:

«E lo lindo ese que en medio de esto batifondo nel conventillo todo ese armonía, todo se entiéndeno: ruso co japonese; franchese co tedesco; italiano co africano; gallego co marrueco».

Y se pregunta exaltado:

«¿A que parte del mundo se entiéndeno como acá: catalane co español; andaluce co madrileño; napolitano co genovese; romaño lo co calabrese?»

Se responde convencido:

«A ninguna parte. Este e no paraíso. ¡Ese na jauja!»

Esta parte pintoresca del conventillo sainetero se contraponen con la otra cara no vista en el escenario. Una cara mucho más dolorosa, triste y de miseria. Las casas de vecindad proliferan por los barrios populares de La Concepción, El Socorro, La Piedad, San Nicolás, Balvanera, San Telmo. Muchas son viejas mansiones convertidas en un amontonamiento de covachas. Se recuerdan la casona de los Escalada, en Victoria y Defensa; la de la virreina vieja, en Perú y Belgrano; la de los Ramos Mejía, en Bolívar al 500 y muchas más, que fueron perdiendo sus galas para albergar inmigrantes.

Esto ocurre especialmente después de 1871 cuando, al producirse la epidemia de fiebre amarilla que deja un saldo de casi 14.000 muertos, hace que la aristocracia se mude (por miedo) de la zona sur de la ciudad a la parte

norte (y hasta traspone los confines urbanos). El poeta Gustavo Riccio define estas casonas como «cabeza de palacio, cuerpo de conventillo». Hacia 1880 Buenos Aires posee más de 1770 casas de inquilinato.

En *La cabeza de Goliath*, Ezequiel Martínez Estrada dice que «ninguna novela de Dostoievski ha descrito tanto horror», aseverando que: «en el país no había nadie tan rico en la proporción que esos seres eran tan pobres». Aunque muchos de estos conventillos figuren con sus pintorescos nombres en las letras de sainetes y tangos hasta más allá del año 1930, su dura realidad es sostenida por demasiados intereses políticos y económicos. Recreados los ámbitos por autores y poetas, aparecen muy mezcladas las individualidades dramáticas reales con un sinnúmero de gaviones, guapos, paicas, compadres, grelas y malevos de una galería colorida pero idealizada y mistificada en exceso.

Después de la ola inmigratoria

Ya instalados en el siglo XIX, el sainete acrecentó su aceptación por parte del público, que va viendo la mixtura de sus componentes escénicos. Trocó el chiripá y la bota de potro del drama criollo, por el pantalón abombachado y el taco puntiagudo. De la pulpería se pasó al conventillo. Se cambió la payada por la milonga.

Del mismo modo, se tomaron esquemas de la Zarzuela y se la fue llevando a adoptar formas que nos fueran más representativas. Esto ocurrió especialmente cuando artistas rioplatenses comenzaron a escribir, a musicalizar y actuar los sainetes, inmiscuyéndose primero y tomando la posta luego, entre las compañías españolas.

Así, de los tangos andaluces cantados y bailados en *De paso por aquí* (1889), de Miguel Ocampo con música de Andrés Abad Antón, el *Tango del Mate*, inserto en *Exposición Argentina* de Ramón Usó y F. Martínez Gomar con música de Pedro Palau, se llegará a la fecha del estreno de *Justicia Criolla* de Ezequiel Soria, con música

de Antonio Reynoso, para encontrar en el teatro un tango bailado con coreografía orillera.

Si bien se puede rastrear fácilmente la neta influencia hispana, *Justicia Criolla* era un valioso sainete musicado nacional. Se encuentran en él definidos elementos escénicos que luego serán usufrutuados por muchos saineteros locales. Algunos consideran al cantable de la escena novena como la primera letrilla de tango que se dice en un escenario, en la que figura una palabra lunfarda (mina), una de los canfinfleros (spor) y los primeros «che» muy festejados por el público. Este cantable jugado por el personaje de Benito (portero de Congreso, moreno compadrito, y diestro bailarín de tango) interpretado por el actor Enrique Gil, dice:

«Era un domingo de carnaval / y al Pasatiempo fuime a bailar./
hablé a la Juana para un chotís / y a enamorarla me decidí./ en sus
oídos me lamenté / me puse tierno y tanto hablé / que la muchacha
se conmovió,/ con mil promesas de eterno amor./ hablé a la
mina de mi valor / y que soy hombre de largo spor; / cuando el
estriilo quiera agarrar / vos, mi Juanita, me has de calmar. / Y ella
callaba y entonces yo / hice prodigios de ilustración, / y luego en
un tango, che, me pasé / y a puro corte la conquisté.»

En la escena decimocuarta Gil baila el tango y, en lo que va diciendo se ilustra la estrecha relación que mantienen por entonces el tango y la lujuria:

«Cuando bailando un tango [hace la pantomima de lo que va hablando] me le afirmo en la cadera y me dejo ir al compás de la música y yo me hundo en sus ojos negros y ella dobla en mi pecho su cabeza y al dar la vuelta, viene la quebradita... ¡ay! hermano se me va, se me va... el mal humor».

Un año después, el 27 de enero de 1898, la compañía de José Podestá estrena en el Circo General Lavalle (Libertad esquina Tucumán) *Ensalada Criolla*, del uruguayo Enrique De María. Esta obra (revista callejera en un acto, dividido en tres cuadros, incluye el tango *Soy el rubio Pichinango*. Aunque la estructura escénica en que se insertan los cantables es de inspiración española, y los tres personajes (el rubio Pichinango, el pardito Zipitría y el negro Pantaleón) son una cercana traslación de los tres ratas de *La Gran Vía*, el tango, cuya música es del porte-

ño Eduardo García Lalanne, no es uno español, sino un delicioso tango compadrito. Del mismo modo lo es *No me vengam con paradas*, incluido en *Gabino el Mayoral* de Enrique García Velloso, con música del mismo Lalanne.

Al finalizar el siglo XIX, el tango ha puesto su pie firmemente en los escenarios, todavía con letrillas compadres y lupanarias (pues aún no es canción), pero sí cadencia de tango y milonga. Se ha acercado al pueblo valiéndose en muchos casos de los organitos, donde convive con habaneras, mazurcas y trozos de óperas. Ha llegado a la partitura e interesado a la aristocracia, llave de su futuro mercado: la clase media. Todavía anda tentando instrumentos: la flauta, el mandolín y el clarinete italianos, pero ya comenzó a fijarse en el bandoneón y a sentarse al piano, que luego será el bastonero de las típicas.

El sainete porteño, evolucionado del primitivo zarzuelismo criollo según el talento de cada autor, ya va teniendo más que ver con el tango.

Pero es recién en 1918, cuando se estrena *Los dientes del perro*, sainete de José González Castillo y Alberto T. Weisbach, para que un nuevo ciclo se inicie. Todo se debe al enorme éxito popular que obtiene el espectáculo, cuyo principal motivo es que la pieza comienza en el interior de un cabaret, lugar jamás mostrado anteriormente en un sainete. Elías Alippi, extraordinario actor y cabeza de compañía junto al también memorable Enrique Muiño, cuenta: «será precisamente Castillo que nos brinda la oportunidad que necesitábamos con *Los Dientes del perro*. La estrenamos el 26 de abril y se sostuvo por espacio de 400 representaciones a través de tres funciones diarias: vespertina, primera y tercera de la noche. Allí puse por primera vez en escena un cabaret con sus personajes y sus trifulcas más o menos auténticas. Necesitaba la orquesta típica y creo no haber elegido mal: la de Roberto Firpo. Entonces se impuso definitivamente el primer tango con letra que había estrenado Gardel, *Mi noche triste* y que cantó en la pieza Manolita

Poli, la excelente actriz y compañera que estuvo tantos años con nosotros. Como complemento estrenamos una sátira de Carlos Alberto Silva y Carlos Ossorio titulada: *Don Agenor Saladillo* enderezada a zaherir a unos de los ministros del presidente Yrigoyen *Mi noche triste*, tango cuya música pertenece a Samuel Castriota, en su partitura original se llamaba *Lita* y carecía de letra hasta que Pascual Contursi la rebautiza agregándole unos versos sentimentales y rantifusos.

La novedad que trae aparejada *Los dientes del perro* hace que el espectáculo deba repetirse al año siguiente. Se cambia la orquesta de Firpo por la de Juan *Pacho* Maglio y Manolita Poli, siempre en su papel de María Esther, (bailarina del cabaret), canta *Qué has hecho de mi cariña*. A partir de ese momento, es muy raro el sainete que no incluya una orquesta y en donde no se cante un tango.

Es importante señalar que, durante una larga etapa, sainete y tango se respaldan mutuamente. José Barcia señala que « el tango y el sainete fueron como hermanos gemelos». Ambas expresiones populares nacen con la etapa inmigratoria pero, mientras el tango evoluciona gracias al talento de sus letristas y compositores hasta llegar gloriosamente a nuestros días, el sainete comienza a decaer. Esto se debe en gran parte a las infinitas reiteraciones de sus temas, y la profusión de compañías que explotan este género hasta el hartazgo, procurando la adhesión del público a toda costa, produciendo abusos y bastardeos.

**Un nuevo
idioma en
la
escena:
el
lunfardo**

En su libro *La peculiaridad lingüística rioplatense*, el crítico español Américo Castro dice que:

«La mayor parte del lunfardo (que es ya una palabra dialectal italiana) se abastece en los dialectos y jergas italianas. Se crea así un lenguaje flotante, extraño para muchos, que incita a la creación individual, a un espíritu verbalista, análogo al de ciertos ambientes andaluces en donde se vive pensando y haciendo chistes como gimnasia del ingenio. El lunfardo, con sus inversiones de sílabas y sus ampliaciones arbitrarias de cualquier sentido, cultiva y provoca la anarquía...

Mezcla de modismos de un lenguaje gauchesco con dejos de «guarangadas», escuchado entre los campesinos, entre los gauchos que llegan a los alrededores de la ciudad; de un «cocoliche» de italianos locuaces que apelan a una media lengua y adulteran sin mala intención sino por ignorancia, las palabras de un nuevo idioma que les cuesta asimilar y de una jerga carcelaria de personajes cercanos a ciertos tipos delictuales como: punguistas, mecheras, etc., el lunfardo tiene para muchos, orígenes diversos.»

En el sainete *De paso por aquí* Miguel Ocampo ejemplifica el uso de este nuevo idioma, en un diálogo donde se suceden los malentendidos:

LADRON: Yo soy un lunfardo Misho Pero al fin soy un Lunfardo

DON RUPERTO: Qué dice?

LADRON: le voy a batir más Claro.

DON RUPERTO: ¿Batir? Yo soy enemigo de batirme

LADRON: Nadie habló de Peleas, no sean ustedes otarios, estoy batiendo en caló, que es el idioma que hablo. Pues principié mi carrera de campana, hace años... cinco años después ascendí punguista y ahora, ya dije, soy lunfardo y muy pronto, si Dios quiere, seré escrucante indultado.

DON RUPERTO: Por favor, hable usted español si quiere que lo entendamos. A ver, ¿qué quiere decir «campana»?

LADRON: El que está embrocando al chafe cuando se tira una punga.

DON RUPERTO: Hable más claro.

LADRON: ¿Más claro? El que espía al vigilante Cuando alguien está robando

DON JOSE: (interviene)¿Y punguista?

LADRON: Un ratero.

DON JOSE: ¿Y el lunfardo?

LADRON: El que manda a los punguistas.

DON RUPERTO: ¿Y el escrucante indultado?

LADRON: De eso le voy a hablar.

DON RUPERTO: Pero en castellano.

LADRON: Antes, cuando los ladrones se reunían tres o cuatro se les llamaba gavillas, hoy se les llama sindicatos. Hacen un gran «negotium» porque ese nombre se ha dado a todos los chacamientos y luego a los tribunales ¿Quién se anima a llevarlos?

IV EL GROTESCO

La palabra «*grotesco*» deriva del italiano «*grotta*» (gruta), y fue empleada para designar antiquísimas pinturas ornamentales de carácter licencioso y extraño, que fueron descubiertas en excavaciones realizadas en Italia en el siglo XV.

En el siglo XVI, escritores como Rabelais y Montaigne comienzan a usarlo en un contexto literario. Presenta, a través de los siglos, un problema de definición. Se dio un gran paso cuando del concepto de sustantivo pasó a categoría estética, saliendo de la simple reducción de la desarmonía llevada a su máxima expresión o a género menor de lo cómico.

En el siglo XVIII (el Siglo de las Luces), se lo tomó en forma peyorativa al asumir sólo su parte ridícula y excéntrica. Hay una característica específica que envuelve a este género y lo hace tan particular: lo estremecedor e inquietante del estilo.

Lo que las escrituras de Hoffmann, las pinturas del Bosco o los dibujos de Goya tienen de perturbador no son resultados de una mera inclinación a lo fantástico o jocoso. El nudo de este estilo reside en el choque de elementos incongruentes y marcadas ambivalencias. Las mismas contradicciones que se pueden señalar como integrantes de la experiencia humana, de la intrínseca problemática existencial. Por consiguiente, es natural que la creación de «grotescos» aumente su caudal en aquellos momentos históricos en que se producen transiciones, modificaciones profundas y violentas en la sociedad.

Dentro del siglo XX, como manifestaciones contemporáneas en esta línea podemos referirnos especialmente al movimiento acaecido en Italia entre 1916 y 1925 denominado «teatro grottesco». Se menciona como primera obra de este estilo a *La máscara y el rostro* de Luigi Chiarelli, estrenada en 1916. Pertenecen también a este grupo: *El hombre que se encontró a sí mismo* de Luigi Antonelli; *El ave del paraíso* de Enrico Cavacchioli, y algunas del más reconocido de todos: Luigi Pirandello como *Pero no es una cosa seria* (1918), *El hombre, la bestia y la virtud* (1919), *La señora Morli, uno y dos* (1920), *Seis personajes en busca de un autor* (1921), *Enrique IV*

(1922), *Vestir al desnudo* (1922), *O de uno o de nadie* (1929), etc. En el caso de *Seis personajes en busca de un autor* y *Enrique IV* hay analistas como Wolfgang Kayser en su libro *Lo grotesco; su configuración en pintura y literatura*, y Adriano Tilgher en *Estudio sobre el teatro contemporáneo* quienes manifiestan que, si bien Pirandello se basa en principios elementales del grotesco como el del ser para con uno y para los demás, hay un planteamiento de tipo psicológico que las alejaría un tanto del grotesco. Esto está en discusión pues, para la mayoría de los analistas es justamente «Seis personajes en busca de un autor» una obra representativa del género.

Fuera de Italia y dentro de la misma época, se escribieron obras que respondían a planteos similares a las del «grotesco»: *El que recibe las bofetadas* de Andreiev; *Juno y el pavo real* del irlandés Sean O'Casey, entre otras.

Estas manifestaciones teatrales de Europa (en especial las italianas), tuvieron una considerable influencia en los dramaturgos americanos. Esta corriente de nuevas formas de reflejar en el hecho teatral a la persona y su realidad, incorporando juegos escénicos no explorados hasta ese momento, no se limita sólo a la Argentina. Méjico tuvo un importante movimiento de renovación con el grupo de los «Siete Autores Dramáticos». En Chile hay un exponente que revela esta intención experimental y modificadora: Juan Guzmán Cruchaga con *El maleficio de la luna* (1922). En Uruguay, José Pedro Bellán con *La ronda del hijo*. En Venezuela Andrés Eloy Blanco con *El Cristo de las violetas* y en Cuba Flora Díaz Parrado con *Noche de esperanzas*. Las tres fueron estrenadas en 1925.

Final del sainete, principio del grotesco

Cuando nos adentramos en el sainete, viendo sus personajes y estructura, no podemos dejar de evidenciar que la configuración tradicional que muestra es la de un costumbrismo romántico, estereotipado, con la exposición de conflictos superficiales. Los personajes son reducidos a «maquetas», mostrando poco más que su cáscara.

Hay una concepción básicamente conformista del mundo. La dinámica del argumento saineteril presenta, por supuesto, choques y conflictos, pero estos no llegan a herir la «armonía social». La miseria no es vista desde la óptica de un problema socioeconómico devastador, sino que es idealizada y exaltada como generadora de personajes inocentes, queribles en su pureza de sentimientos.

Los conflictos no trascienden la periferia, no ahondan en cuestionamientos sociales ni intentan trastocar el orden jerárquico. Por eso su moral es tradicional. Este sistema tiene una base lineal, una fluidez en las relaciones personales y de contexto, una armonía que se infiltra en todos los estratos, incluyendo los lingüísticos.

El grotesco criollo nace y se alimenta del sainete. Utiliza sus mismos elementos: tipos, lenguaje y ambiente, pero los hace trascender en otra dimensión. Ataca su moral, quiebra su linealidad, fisura la armónica comunión entre el hombre y la sociedad. Encuentra la esencia de su estilo: la tensión entre lo cómico y lo dramático (hasta espantoso) fundiéndolos en forma tal que no tengan resolución dentro de la obra. La persona ya no existe como inseparable unidad, sino que se desdobra en el ser profundo (el rostro) y el ser social (la máscara). Aparecen en juego las zonas oscuras, lo irracional, los mitos desmontados (la familia, la bondad, el éxito profesional, la moral.)

Las clases dirigentes que vieron al sainete con un gesto aprobatorio, no hacen lo mismo con el grotesco. Aquella era la visión tranquilizadora, donde al final se volvía a la normalidad y al restablecimiento del orden. En éste, tanto la normalidad como el orden son sometidos a juicio, desmembrados, cuestionados por personajes que al finalizar la obra siguen con sus incertidumbres.

Si el sainete se manejaba con el concepto de premio-castigo provenientes del acatamiento de ciertas pautas de ordenamiento dentro del sistema, y la visión exógena del ser humano se encausaba de acuerdo a sus elementos más

superficiales, en el grotesco el hombre empieza a verse (y a mirar su entorno) desde una perspectiva interior.

El lenguaje pasa a ser también un elemento resquebrajante. Ya no es la palabra coloreada que fija en forma jocosa a los personajes y da pintoresquismo al ambiente, sino que se vuelve elemento de desintegración. Acentúa las contradicciones entre su ser social y su ser profundo. Lo que es igual, la antinomia entre un exterior risible y un interior desgarrador.

Las jergas ya no son correspondencia de significados ni identificación, se han vuelto elementos disolventes que entorpecen la comunicación y la interacción humana. La posibilidad de reciprocidad está limitada.

Los acontecimientos que devinieron luego del proceso inmigratorio, producto del Proyecto Liberal instaurado a fines del siglo XIX (sobre los postulados de Sarmiento y Alberdi) y que definieron la situación social, política y económica durante las tres primeras décadas del siglo, fueron aquellos que acompañaron el apogeo del sainete y la gestación (a partir de 1920) del grotesco criollo.

El grotesco contiene, en su esencia, el fracaso del Proyecto Liberal. Y, por consiguiente, el fracaso humano y social del inmigrante.

En palabras de David Viñas:

«El tránsito del sainete al grotesco, es el síntoma más tal de la crisis de un código. El grotesco dice, en fin, lo que el proceso inmigratorio no formula por ser un 'sufrimiento sin voz'. De ahí que a un nivel englobante superior, ya se puede ir leyendo: el universal abstracto subyacente en las apelaciones de la inmigración liberal a 'todos los hombres', en los hechos, en la vida cotidiana, en la ideología materializada demuestra su inoperancia y en las contradicciones de sus particularidades verifica sus límites.

El ser profundo y el ser social

El fracaso de los personajes del grotesco parte de la oposición permanente entre su realidad íntima y el exterior social. Este fracaso tiene un carácter general, pues es la pérdida de todas las guías de orientación en la sociedad, de todas las certidumbres que respaldan la justificación de su propia posición en el mundo, sin mayores planteamientos.

Al chocarse con la desmitificación de la realidad, el personaje entra en crisis, no por el análisis o la reflexión personal de los acontecimientos, sino porque es empujado a enfrentarse a ellos a pesar de sí mismo. Pero en la mayoría de los casos, esta crisis no es liberadora sino que termina sumergiendo al personaje en el fracaso.

En este género debemos hablar más de «personaje grotesco» que de «obra grotesca» ya que casi todas ellas señalan a una sola persona como protagonista, el que se precipita en una destrucción final, en una inevitable caída dada en algunos casos en forma de capitulación de toda expresión de sinceridad y naturalidad humana y en otras, de su total devastación física o espiritual.

En la sociedad, el hombre tiene una «armonía» dentro de su comunidad, partiendo del reconocimiento de ciertas pautas de interacción fuertemente estructuradas y comunes para todos. La única posibilidad de reconocer e integrar toda iniciativa afectiva o intelectual en la realidad social es, precisamente, insertándolas dentro de un orden cohesivo y de aceptación colectiva.

El grotesco, en cambio, relativiza las coordenadas de la coherencia de la realidad. Potencia la «invasión» de otros contextos que fracturan nuestra certidumbre y confianza en esa coherencia. Es el hombre quien enfoca una visión diferente a la de aquellos preceptos sociales y culturales en que está inmerso, y en los que se ha formado. Es, a todas luces, su crisis individual el reflejo de su crisis como ser social.

Estos personajes son la imagen de esos inmigrantes arras-

trados en la promesa de una tierra en donde todos los sueños eran posibles. En donde el éxito se aseguraba a través del trabajo honesto y el cumplimiento de pautas morales.

El grotesco exhibe la ruptura de esa «realidad» mostrando la distancia existente entre el contexto ético-moral al que se invoca y la realidad social y económica en que está inserto. Por otro lado, también pone de manifiesto el gran abismo entre ese contexto ético-moral y la necesidad del ser humano de trasladar a la acción sus impulsos afectivos e intelectuales. Es decir, un contexto convalidado por el sistema pero que no responde en ninguna medida a su realidad individual ni social.

Componentes escénicos

En el grotesco los personajes ya no tienen un diálogo aceitado, su comunicación está cortada. De la fluidez del lenguaje que transitaba los escenarios saineteriles, se da paso a la viscosidad, a la complejización de la interacción dialéctica, hasta llegar (en algunos casos) al lacerante monólogo existencial.

La misma interiorización la encontramos en su ambiente. Ya no es el tumultuoso patio del conventillo el escenario en donde transcurre la acción. Esta ha sido desplazada a los interiores.

Los climas se vuelven densos, introspectivos, cargados de la misma pesadez que arrastran los personajes.

La luz dejó de ser la destellante claridad que iluminaba las escenas del sainete, ésta se ha tornado pálida, mortecina. El resplandor ha dado paso a la opacidad.

Su música pasa de los alegres tonos de los primeros tangos festivos a las sugerentes piezas del tango canción.

Se ha minimizado el espacio, los tiempos transcurren en toda su pesadez.

El proceso que viven los personajes ha invadido el en-

torno. Este adquirió profundidad, en definitiva, se internalizó.

Concepto final

Se constituyen en el grotesco dos estratos diferentes: el primero define el nivel en que el hombre es manejado desde afuera, determinando todos sus actos y su pensamiento. El segundo está indicado por aquellas regiones internas que no se adaptan a las órdenes impuestas desde el exterior.

Si, como espectadores, enfocáramos la mira en uno sólo de estos niveles, nuestra percepción se enfocaría en un mundo organizado según las leyes que le son propias. Pero encontramos que ambos niveles se confunden e interrelacionan, condicionándose mutuamente, y alterando nuestro propio entendimiento. Y, como en realidad, siempre son las ideas externas las que se terminan imponiendo sobre la interioridad, nunca puede haber una victoria final.

Si la ideología social (basada en una posibilidad de canalización de la expresión humana dentro de ella) es falsa, y los mitos con que el individuo se debe identificar no tienen relación con su realidad, su expresión dentro del mundo se vuelve grotesca.

A continuación analizaremos uno de los grotescos de Armando Discépolo a modo de ejemplo:

Mateo

Mateo es, cronológicamente, la primera obra de este movimiento.

Miguel es un inmigrante italiano quien se gana la vida conduciendo un antiguo coche plaza tirado por un caballo, vehículo anacrónico para la época. Con esto mantiene a su familia, compuesta por su mujer y tres hijos.

Los nuevos automóviles han reemplazado en la preferencia de la gente a su vehículo, el que además, está viejo y achacoso. Mateo, su caballo, a quien ama profundamente, tampoco tiene fuerzas para continuar. Todo

se suma para restringirle posibilidades de seguir ganándose el sustento de esta manera. Su familia, hacinada en un conventillo, está próxima a la desintegración. La comunicación entre Miguel y sus hijos se vuelve casi imposible. Los pequeños diálogos cotidianos se tornan en agresiones, en imposibilidad de comprensión. Miguel les reprocha su aparente desamor y, a sus hijos varones, su falta de apoyo material. Su mujer, Doña Carmen, sufrida y abnegada es la mediadora entre todos los integrantes de su familia. Miguel le ha pedido varias veces plata a Severino (un «tano» como él, pero que se ha enriquecido con actividades delictivas). Severino le responde que ya lo ha ayudado demasiado y que, la única forma de salir adelante es «transar» con oscuros negocios. Miguel no quiere, pues aún confía en el trabajo honesto para «parar la olla». Pero la honestidad ya no da de comer.

Severino lo reconviene:

«- Usté está así porque quiere. Es un caprichoso usté. Tiene la cabeza llena de macana, usté.

Eh, e muy difichile ser honesto e pasarla bien. ¡Hay que entrare amigo! ¡Sí, yo comprendo: sería lindo tener plata e ser un galantuomo; camenare co la frente alta e tenere la familia gorda. Sí, Saría lindo agarrar el chanco e lo vente. ¡Ya lo creo! Pero la vida e triste mi querido colega, e hay que entrare o reventare.»

Miguel, empujado por lo que considera su deber de padre y por no encontrar otra salida, decide participar en la actividad que Severino le propone. Con su coche plaza ayudará a que un robo se lleve a cabo. Miguel espera a los ladrones (El loro y Narigueta) y en medio de su actuación delictiva, comienza a sentir pavor y se plantea su situación hablándole a su caballo Mateo:

«-Mateo. Míreme... ¿No me quiere mirar? Soy yo. Yo mismo. ¿Qué hacemos? Robamo. Usté e yo somo do ladrone ... ¿No lo quiere creer? ...Yo tampoco. Parece mentira..¿No estaremo soñando? ...No, estoy despierto. Entonces, ¿qué hago acá?...¿Soy un ladrón?...¿E posible? No. ¡No! ¡¡No!!

Su conciencia lo persigue, pero a su vez ha dado su palabra a Severino. La policía llega y los descubre. Co-

mienza una carrera alocada en la que pierde a su coche y a su querido caballo. Llega a casa derrotado, atacando a Severino, quien se encuentra allí para saber como resultó todo. En él ve la personificación de todas sus desgracias y quiere arrastrarlo en su destrucción. Antes de que la policía lo lleve por fin a la cárcel, ve a uno de sus hijos con el uniforme de chofer de automóviles, dándose cuenta que en el futuro lo que mantendrá a su familia será fruto de esa máquina tan odiada por él.

Lo que Discépolo plantea en la obra es la incompatibilidad entre la moral oficial que en la práctica se ve inútil, y la vida real sumergida en una situación económica miserable.

El tango y el teatro se profundizan

Entre *Mi noche triste* (1917) de Contursi y *Mateo* (1923), la obra de Armando Discépolo, sólo transcurren 6 años y, tanto uno como el otro, inauguran simbólicamente una nueva era para las disciplinas en las que se desarrollan. Y no casualmente, ambas trocan de una temática alegre y una estética ligera hacia un contenido más denso, desesperanzador y existencialista.

Estamos hablando de fines de la primera y principios de la segunda década del siglo XX. Los complejos entramados de la sociedad rioplatense se ven sacudidos por diferentes y complicados sucesos históricos, locales e internacionales, que van a dejar su impronta en la conducta de nuestro pueblo. Este se tornará desconfiado de su suerte, escéptico, y descubrirá de manera empírica que la felicidad es una abstracción inentendible.

Por eso creemos que tanto el tango como el teatro (por ser ambos géneros populares en donde el humor del pueblo se ven reflejados) no son ajenos a estos cambios y así, de manera casi simultánea, ambos enfilan hacia el costado más oscuro de nuestros sentimientos y los representan de manera cabal atendiendo al principio que dice: «el arte, si es popular, acompaña los sentimientos colectivos del pueblo que le da origen»

**V
SAINETE,
GROTESCO,
TANGO: LA
REALIDAD
MAS ALLA.**

Junto a los más de 4 millones de inmigrantes ingresados al país durante el período 1880-1914 entró un gran flujo de capital extranjero. El proceso de expansión de las economías dominantes, en particular la británica, había conformado una estructura económico-social capitalista con eje agropecuario. Pero si bien la Argentina era un país agropecuario, su inserción en el mercado mundial como uno de los principales exportadores de productos primarios había estimulado en gran medida a los inversores extranjeros.

A la par que el desarrollo capitalista dependiente tenía su eje en la producción agrícola - ganadera con predominio de la gran explotación, en las grandes ciudades y especialmente en la Capital Federal y alrededores, se comenzaron a desarrollar industrias de carácter liviano.

A fines de 1880 las políticas crediticias sin garantías, la emisión de papel moneda sin respaldo, las sequías, la especulación y la corrupción, habían provocado un colapso financiero, y con él la reducción de inversiones e inmigraciones extranjeras.

En 1890 una crisis económica interrumpió de modo temporario el proceso, y por una década se retrasó considerablemente el desarrollo. Sin embargo, el crecimiento potencial del país siguió siendo elevado, y para comienzos del siglo XX la Argentina estaba en un segundo período de desarrollo que duraría hasta la Primera Guerra Mundial. Se reactivó, entonces nuevamente la corriente inmigratoria tanto de personas como de capital.

La clase obrera argentina se formó sobre la base de los inmigrantes.

El movimiento obrero, desde sus primeros pasos en 1857, fue un reflejo bastante fiel del movimiento europeo. La mayoría de los extranjeros tenían experiencias políticas y sindicales adquiridas en las luchas sociales entabladas en sus países de origen. La mayor parte de

los integrantes y casi todos los dirigentes de los grupos obreros fueron trabajadores de origen europeo. Apparently, el trabajador criollo estaba menos dispuesto o acostumbrado a cuestionar el orden social y económico existente, por lo tanto la organización y conducción del movimiento obrero recientemente instaurado estuvo en manos de los recién llegados.

Una de las necesidades más imperiosas del trabajador inmigrante era la de formar nuevos lazos comunitarios. Sus primeras tentativas en este sentido fueron las sociedades de socorros mutuos, carentes de contenido político y revolucionario. Ya en 1857 se fundaron dos sociedades para proporcionar a los inmigrantes españoles hospitales, escuelas y seguros por accidente, enfermedad y sepelio. Cuatro años más tarde se crearon dos italianas (una en Buenos Aires y otra en Rosario). A fines del siglo XIX habían en la Argentina 79 sociedades italianas y 57 españolas. Algunas de ellas comenzaron a organizarse en torno a un oficio particular, ya sin distinción de nacionalidad. Sus actividades se ampliaron para abarcar también la defensa de sus intereses económicos. La primera de ellas fue la Sociedad Tipográfica Bonaerense, creada en 1857 por los linotipistas de la Ciudad de Buenos Aires, convirtiéndose luego de veintiun años en la Unión Tipográfica, para iniciar una política más combativa. Se disolvió un año después de perder su primera huelga demandando aumento de salarios y reducción de horas de labor.

Otras sociedades comenzaron actividades gremiales, pero ninguna resultó particularmente efectiva.

Los acontecimientos dentro del movimiento obrero europeo afectaron entonces en forma directa la situación argentina. En 1864, los obreros italianos, alemanes, ingleses, franceses, polacos y suizos fundaron la Asociación Internacional de Trabajadores para coordinar diversas organizaciones obreras dedicadas a la «ayuda mutua, el progreso y la emancipación total de la

clase trabajadora». La Internacional creció al punto de tener filiales en otros países, pero la actitud hostil de muchos gobiernos y la lucha ideológica interna entre socialistas y anarquistas, la hirió de muerte.

A partir de la supresión de secciones europeas de la Internacional (en Francia, Alemania, Italia y España) una gran cantidad de dirigentes obreros experimentados buscó refugio en la Argentina, donde fundaron filiales locales de la organización europea. Los afiliados argentinos consiguieron nominalmente organizar a la clase trabajadora, pero la división entre anarquistas y socialistas, como así también el hostigamiento del gobierno y la disolución de la Internacional en su reunión de Filadelfia (1876), limitó su eficacia. Esto no restó fuerzas a otros intentos organizativos pues, tanto anarquistas como socialistas, crearon numerosas organizaciones políticas y sindicales entre los trabajadores especializados y semi - especializados.

El **Vorwärts**, por ejemplo, fue el primer grupo argentino importante que difundió el socialismo. Formado en 1882 por refugiados obreros de la Alemania de Bismarck, conservó su nombre e inspiración original que era organizar a los trabajadores para «cooperar en la realización de los principios y fines del socialismo, de acuerdo con el programa de los socialdemócratas de Alemania». Comenzó una campaña para naturalizar a los inmigrantes europeos, con el fin de que los trabajadores ejercieran el sufragio y obtuvieran así el control político del Estado. Pero la mayoría de los obreros eran de procedencia italiana o española, países en donde el anarquismo era poderoso y no comprendían los métodos de los socialistas. Este tipo de programa entonces, aunque exitoso en Alemania, fue ineficaz en la Argentina.

Pero el Vorwärts fue ayudado por los acontecimientos históricos en sus intentos por organizar al movimiento obrero. El deterioro de la situación económica del país

producido a fines de la década de 1880 provocó una baja de los salarios reales, desocupación y una serie de huelgas y paros.

Entre 1887 y 1889, zapateros, obreros de los talleres del Ferrocarril Sur, carpinteros y albañiles, habían logrado triunfos en sus peticiones laborales a través de medidas de fuerza. Estimulado por esta militancia y por la fundación de la segunda Asociación Internacional de Trabajadores (en París) de julio de 1889, el Vorwärts convocó a las organizaciones de Buenos Aires para constituir el Comité Internacional Obrero. El programa del grupo señalaba la necesidad de petitionar al Congreso Nacional para que aprobase una legislación laboral favorable, y bregaba por la formación de una federación que incrementase el poder político y económico de los trabajadores.

En 1890, en medio de una profunda crisis política que provocó la caída del presidente Miguel Juárez Celman, se logró formar la primera central sindical, con el nombre de Federación de Trabajadores de la República Argentina (FTRA). Según sus estatutos, su objetivo era la defensa de los intereses morales y materiales de los trabajadores mediante el establecimiento de sociedades no partidistas. Aunque en teoría acogía tanto a socialistas como a anarquistas, cuando se reunió su segundo congreso en octubre de 1892, la organización tenía una orientación socialista evidente. Los afiliados apoyaron la nacionalización de la industria, el arbitraje de los conflictos laborales, «politizando» así el accionar de los obreros. Como consecuencia de esto, la minoría anarquista se retiró. Este motivo, junto a una falta de respaldo financiero provocado por la crisis económica, y la consiguiente desocupación que devino en el retorno de muchos afiliados a Europa, contribuyeron a la disolución de la FTRA.

En la misma década los socialistas formaron otras tres federaciones pero no llegaron a organizar a los trabaja-

dores, por lo cual abocaron sus esfuerzos a formar un partido político para poder conseguir el control de la sociedad.

En 1894 Juan B. Justo fundó el diario *La Vanguardia* e integró a varios grupos socialistas en el Partido Obrero Socialista Internacional. En 1895 se llamó Partido Obrero Socialista Argentino y al año siguiente Partido Socialista Argentino. En 1896 designó a cuatro afiliados como candidatos a diputados nacionales (entre ellos a Justo), pero no se alcanzó ningún escaño. Parte de esto fue debido al fraude electoral que existía en los comicios, y además porque no supieron asimilar a los trabajadores con derecho a voto. Según los propios cálculos socialistas, no recibieron más de 250 votos en un padrón de doce mil.

Los anarquistas, por su lado, tampoco pudieron llevar adelante la dirección de la clase obrera porque estaban divididos en dos facciones. Una se basaba en la filosofía colectivista de Pedro Kropotkin y la otra en la de acción individual de Miguel Bakunin. Ambas coincidían en no desear que el obrero se integrara a la sociedad argentina existente sino que construyera otra nueva en su reemplazo.

Durante la década de 1890 se impuso la facción colectivista y permitió que el naciente movimiento sindical fuera controlado por un liderazgo unificado. La base teórica fue dada por Antonio Pellicer Paraire, un español residente en la Argentina, cuyas publicaciones hablaban sobre la organización colectiva y explicaban cómo era posible desarrollar una lucha cotidiana tendiente a una mejor situación económica, mientras trabajaban con objetivos revolucionarios a largo plazo. En *La Organización Obrera*, artículos publicados por Pellicer Paraire en 1900, se señalaba la ineficacia de la acción individual. En ellos se hablaba de las dos líneas a seguir en forma paralela: una dedicada a mejorar la situación de los trabajadores en la sociedad de ese mo-

mento, y la otra tendiente a la instauración de una organización revolucionaria que se orientara a crear una sociedad nueva. Tendrían que organizarse «sociedades de resistencia» en cada unidad de fábrica o grupo de trabajadores del mismo oficio, las que integrarían una federación de oficios que luchase para mejorar las condiciones sociales y económicas. Por otra parte, esas sociedades de resistencia deberían constituir una «comuna revolucionaria» que se encargase de lo relacionado con la «libertad y la existencia», lo que iniciaría el embrión de la futura sociedad anarquista.

En 1901 se creó la Federación Obrera Argentina (FOA) que nucleaba a anarquistas y socialistas, gracias a los denodados esfuerzos de dos dirigentes obreros: el socialista Adrián Padroni y el anarquista Pedro Gori. A pesar de su crecimiento en la captación de trabajadores, luego de su segundo congreso (en abril de 1902), se escindió. La facción mayoritaria cambió su nombre por el de Federación Obrera Regional Argentina (FORA). Aunque el desprendimiento, de mayoría socialista, había formado la Unión General del Trabajo (UGT) en 1903, la FORA no dejó de crecer y fue la agrupación más importante durante la primera década del siglo XX. En 1902 había logrado concretar la primera huelga general de carácter nacional. Como respuesta a esta huelga, y a otras sectoriales que se realizaron ese año, la oligarquía dominante hegemónica del Estado, agrupada principalmente en el Partido Autonomista Nacional (PAN), trató de «resolver» las cuestiones obreras por medio de la represión. Se comenzó a allanar sedes sindicales, a prohibir periódicos gremiales, a detener obreros en masa, a infiltrar informantes en las asambleas de trabajadores, etc., empezando con una práctica que formará parte de una de las acciones más nefastas de nuestra historia: el estado de sitio.

El 23 de noviembre de 1902 el Congreso Nacional sancionó la Ley de Residencia (primera de una serie de leyes que iban a atentar contra el movimiento obrero

organizado y los derechos de los trabajadores). Esta ley autorizaba al gobierno a deportar a todo extranjero cuya conducta «comprometa la seguridad nacional o perturbe el orden público».¹

La participación en una huelga o asamblea convertía a una persona en «elemento subversivo» y en «extranjero indeseable», lo que aisló al inmigrante de la sociedad argentina. La ley autorizaba a deportar en tres días a quienes fueran pasibles de condena. Los tribunales tampoco daban ninguna seguridad o protección legal para impedir este accionar, negándose a considerar los habeas corpus presentados. Sólo se registró una variante de esta línea, tendiente a canalizar la acción obrera y a instaurar alguno de los reclamos sociales de los trabajadores por medio de una legislación laboral. El proyecto de ley fue elevado al Congreso en 1904 por el ministro del interior, Joaquín V. González (un miembro progresista de la oligarquía) y establecía la jornada de ocho horas, el descanso dominical, la prohibición de emplear menores, la reglamentación del trabajo femenino y del trabajo nocturno, y el seguro por accidente. El proyecto también disponía una reglamentación del Estado para las actividades sindicales. Este intento no prosperó por dos motivos: las organizaciones gremiales desestimaron la incidencia oficial que pondría fin a su independencia y, por su lado, el sector patronal pensó que esta ley otorgaba a los trabajadores concesiones inauditas. La única pequeña participación obrera en las decisiones políticas aparece con la exigua representación parlamentaria socialista del Dr. Alfredo Palacios lograda ese mismo año.

Como vimos anteriormente y hasta la mitad de la primera década del siglo XX, la dirección del movimiento obrero era disputada por dos corrientes: el socialismo y el anarcosindicalismo. Pero a fines de esa década comenzó a perfilarse una nueva corriente: el sindicalismo. Esta línea era un desprendimiento del Partido Socialista que se produjo en 1905, luego de las diferencias surgi-

das por distintas interpretaciones acerca del proyecto de J. V. González y de cómo enfrentar al estado de sitio implantado por las huelgas acaecidas ese año. Adhería al llamado sindicalismo revolucionario europeo (surgido a fines del siglo XIX). Sostenían que los sindicatos eran el principal instrumento de lucha obrera y los órganos naturales de poder proletario. Estaban en abierta oposición a la tesis marxista de la necesidad del partido político de la clase obrera y atacaban al Partido Socialista por sindicarlo con tendencias puramente electoralistas. Sostenían que la lucha sindical era la única lucha revolucionaria, siendo la actividad parlamentaria una mera auxiliar de la anterior. Para ellos, lo fundamental era encabezar las luchas reivindicativas de los obreros, lo que devendría en una mecánica capaz de lograr la instauración del socialismo.

En la Argentina, la base teórica estuvo dada por Sebastián Marotta, ex socialista, y quien durante treinta años fue su referente. Al principio, los sindicalistas fueron partidarios de la acción directa y coincidían con los anarcosindicalistas en las posiciones de acción violenta y en el papel de las huelgas para poner en tela de juicio al sistema social en su conjunto y para despertar la conciencia obrera.

En julio de 1905 aparece el primer periódico puramente sindicalista *La Acción Socialista*. Su dirección central estaba a cargo de ex socialistas militantes de la UGT, algunos anarquistas militantes de la FORA y sindicatos autónomos. Algunos intelectuales de la época como Emilio Troise y Aquiles S. Lorenzo apoyaron esta iniciativa.

Había un punto en que anarquistas y sindicalistas se oponían: la cuestión de la neutralidad de los sindicatos. Los sindicalistas eran partidarios de esta tesis, en cambio los anarquistas se definieron en el Vº Congreso de la FORA por el «comunismo anárquico» (esto se refería a una forma comunitaria de anarquismo y no a la

combinación filosófica de comunismo y anarquismo). Una resolución de este Congreso dice: «Compañeros delegados: las fronteras que separan a los pueblos no tienen razón de ser para los que no reconocemos otra patria que el mundo entero».

En 1907 el Congreso Nacional creó el Departamento de Trabajo, quien invitó a las dos centrales (FORA y UGT) a participar de un tribunal que resolvería conflictos entre los obreros y la patronal, pero ambas federaciones gremiales se negaron a participar de la iniciativa de un «gobierno burgués y corrupto».

A partir de 1909 una parte del anarcosindicalismo, encabezada por Senra Pacheco, comenzó a coordinar sus acciones con los sindicalistas. Pero se mantuvieron en diferentes organizaciones: los primeros siguieron en la FORA, y los segundos formaron la Confederación Obrera Regional Argentina (CORA).

La celebración del Centenario de la Revolución de Mayo, significó el acto final de un drama que se había comenzado a gestar, y que provocaría la represión contra el movimiento obrero organizado.

El gobierno mantuvo conversaciones con los dirigentes de la FORA para tratar de evitar las manifestaciones obreras durante los festejos.

Los dirigentes de la FORA pensaban que tenían que declarar la huelga ya que esto era lo deseado por los trabajadores, pero a su vez estaban preocupados por la «reacción inevitable del nacionalismo (argentino)» contra la medida de fuerza.

La CORA, por su parte, llamó a huelga general para el 18 de mayo. Para conservar su posición predominante, la FORA se vio obligada a declarar una huelga general para el mismo día, poniendo como condición para no llevarla a cabo, que el gobierno derogara la ley de Residencia y pusiera en libertad a todos los presos políticos.

El gobierno, negada la cooperación pedida, y con la excusa del incidente ocurrido el 14 de noviembre del año anterior (1909), en el que el joven anarquista ucraniano Simón Radowitzky había asesinado al jefe de la policía de Buenos Aires, coronel Ramón L. Falcón, por su crueldad en la represión de las protestas obreras, implantó el estado de sitio el 14 de mayo. Comenzaron a arrestar a dirigentes gremiales, se detuvo a miles de trabajadores y se deportó a muchísimos de ellos. Las turbas, con el apoyo de la policía, atacaron y destruyeron los periódicos de la clase obrera y casi todas las sedes sindicales.

No hubo manifestaciones obreras en la fecha del Centenario, pero como diría el historiador Diego Abad de Santillán, «La historia recordará que para celebrar la fecha de la Independencia fue necesario convertir a Buenos Aires en un campamento militar.»

La tensión se mantuvo, y tras explotar una bomba en el Teatro Colón el 26 de junio (responsabilidad que recayó en un anarquista), el Congreso Nacional aprobó la Ley de Defensa Social. Esta ley tenía la intención de destruir al movimiento anarquista. Prohibía que ingresasen al país, realizaran actos públicos, o propagasen sus ideas. Enumeraba asimismo las sanciones que serían aplicadas para diversas actividades que «comprometieran la seguridad nacional»).

Con la aprobación de esta ley se debilitó de manera extrema a todo el movimiento sindical y se puso fin a la dirección anarquista de las federaciones obreras organizadas. Dejaron de publicarse los periódicos anarquistas y la FORA no pudo reunirse por más de dos años.

El resultado final de la política oficial fue aislar al trabajador y considerarlo como un elemento subversivo. No se reconoció a la mayoría de los gremios y se amenazó a los dirigentes con deportarlos por ser «extranjeros indeseables». El Estado creyó que al deportar a los dirigentes obreros expulsaban del país también los pro-

blemas sociales y económicos. Esos «indeseables» eran sólo obreros inmigrantes que buscaban mejorar su nivel de vida, pero a su vez, habían logrado despertar la conciencia de los trabajadores.

El movimiento obrero organizado no pudo recuperarse del retroceso producido en 1910 hasta casi finalizar dicha década. La Primera Guerra Mundial devino en una inusitada prosperidad, y la relativa escasez de mano de obra otorgó a los sectores gremiales una fuerte posición negociadora. Pero el nuevo movimiento obrero no era el mismo que el gobierno había aniquilado. Muchos factores diferenciaron a las primeras generaciones de obreros dirigidos por socialistas y ácratas, y esta nueva estructura de predominancia sindicalista.

Uno de ellos fue el cambio en la composición de la clase obrera. Con un predominio anarquista del período anterior a la Guerra, la FORA contó en su gran mayoría con artesanos inmigrantes. Sus afiliados eran, como ya hemos dicho, básicamente italianos y españoles cuyo trabajo estaba en estrecho contacto personal con sus patrones, y sus agrupaciones más importantes eran los sindicatos de oficios (panaderos, albañiles, zapateros, etc.) que estaban ubicados en Bs. As. y Rosario. En cambio, durante la Primera Guerra (y en toda la década de 1920), el movimiento obrero se compuso principalmente de trabajadores del transporte (muchos de los cuales ya eran los hijos de aquéllos inmigrantes), con escaso o ningún contacto personal con sus patrones, y que vivían a lo ancho y largo del país.

El asombroso crecimiento de las industrias marítima y ferroviaria, puso al obrero del transporte en una posición de privilegio dentro del movimiento sindical. Entre 1900 y 1930 la extensión de vías férreas pasó de 16.694 kilómetros a 38.552. El volumen de comercio de cabotaje entre 1913 y 1929 pasó de 11.800.000 toneladas anuales a 22.700.000.

el desarrollo de un grupo de empleados públicos y de trabajadores de «cuello blanco». Durante ese período se organizaron los empleados de comercio, los banqueros, los empleados de correos y telégrafos en la Capital Federal, los periodistas, del mismo modo que los maestros de Mendoza y los empleados de comercio de Rosario.

Todos estos cambios tuvieron procesos graduales e irregulares, pero que fueron afianzando y estimulando modificaciones en las actitudes tradicionales del trabajador agremiado. Se comenzó a fortalecer, entonces, la tendencia sindicalista entre las organizaciones obreras. Su táctica de dar preeminencia al sindicato con neutralidad ideológica (sin adoptar ninguna postura política o filosófica), pero con una idea de «mecánica revolucionaria» afirmada por la lucha sindical en sí misma, respondía a las expectativas de gran parte de los trabajadores en especial a aquellos de empresas de gran capital en relación con los de pequeños y medianos talleres. Ellos eran los obreros más proclives a organizarse para lograr reivindicaciones inmediatas. Esta tendencia sindicalista no tenía posiciones definidas en política general. Carecían de un proyecto de país, jamás cuestionaron la estructura capitalista-dependiente, premisa indispensable que permitiría transformar la práctica netamente reivindicativa en una revolucionaria y totalizadora. Se autodefinían como antiproteccionistas y tenían una tendencia librecambista. **Por eso la ideología sindicalista impedía de hecho que los obreros pudieran construir a partir del socialismo un proyecto de Nación y convertirse en la nueva clase hegemónica a través de la lucha.**

En abril de 1915 se celebró el IXº Congreso de la FORA. El ala anarquista, proclive a la alianza con los sindicalistas, facilitó la incorporación de éstos a la FORA, disolviéndose la CORA. Durante el Congreso se selló una alianza entre socialistas, sindicalistas y el grupo anarcosindicalista de Senra Pacheco, que desplazó a la corriente anarquista

de la dirección del organismo. Estos últimos se retiraron del IX° Congreso y reestablecieron la FORA del V°, afirmando que marcharían a formar una federación obrera mundial, sobre la base de la alianza de las regionales argentina y catalana.

Luego de la asunción de Hipólito Yrigoyen a la presidencia de la Nación, el 12 de octubre de 1916, se aceleró más el desarrollo del núcleo teórico reformista existente en la doctrina sindicalista. Las condiciones de mayor legalidad del movimiento obrero otorgadas por este nuevo gobierno populista, y otros logros y concesiones, hicieron que los sindicalistas comenzaran a modificar su vieja idea de que los sindicatos debían oponerse a cualquier participación parlamentaria, cambiándola por la teoría de que los mismos debían fortalecerse para actuar como factor de presión sobre el Estado. Este fue el rasgo predominante del sindicalismo a partir de 1916.

Mientras los socialistas continuaban su tarea educativa en el Parlamento, desorientados por la política radical; mientras los diezmados anarquistas continuaban enfrentados al Estado como ente sin llegar a descifrar los componentes intrínsecos de este nuevo gobierno, los sindicalistas tenían un vasto campo de condiciones favorables para fortalecer a los sindicatos conquistando reivindicaciones.

La crisis económica posterior a la Primera Guerra Mundial, que afectó entre otras cosas a las exportaciones, hizo que empeorara rápidamente la condición de vida y trabajo de los obreros, quienes soportaban ya bajos salarios, largas jornadas de trabajo, etc. El costo de vida había subido bruscamente, y la desocupación en la Capital alcanzaba (en 1918) el 10,8%.

A principio de 1918, mientras los trabajadores pasaban miseria, comenzaron a llegar noticias de la triunfante Revolución Rusa, y las continuas huelgas en Italia, Alemania, Gran Bretaña, Francia, etc. En Europa y en otros países del mundo los obreros vivían momentos de pro-

fundos conflictos sociales.

En nuestros barrios obreros se leían los periódicos *La Vanguardia*, (socialista) *La Protesta* y *Bandera Roja* (anarquistas) y *La Internacional* (internacional socialista), que relataban desde sus diferentes visiones, los acontecimientos revolucionarios europeos.

A pesar de que ciertos círculos de las clases dominantes imaginaban que la situación revolucionaria reinante en toda Europa influiría de manera directa en nuestro país, los grandes industriales se negaban a conceder las mejoras demandadas por los obreros. El gobierno de Yrigoyen había mediado en la huelga marítima llevada a cabo en 1916, y defendido los derechos de los trabajadores durante la huelga ferroviaria de 1917, frente a la fuerte presión empresarial. Pero su gobierno carecía de un programa laboral específico y no se esforzaba en aprobar una ley protectora de los intereses de los trabajadores. No se habían derogado las leyes de Residencia ni la de Defensa Social, y el Estado continuaba empleando a la policía para reprimir problemas laborales.

El principal órgano de difusión de ciertos estratos lúcidos de la burguesía nacional era el diario *La Prensa*. Este venía alertando sobre la necesidad de dar satisfacción a algunos de los reclamos obreros para impedir que los seguidores de la Revolución Rusa pudiesen transformar en una acción revolucionaria el descontento de los trabajadores. Pero en lugar de ello, la Asociación del Trabajo (organización patronal creada en 1918), se preocupaba centralmente en romper cualquier intento huelguístico, lo mismo que hacía la Unión Industrial Argentina.

Los sucesos de la Semana Trágica, del 7 al 14 de enero de 1919, ejemplifican el malestar reinante en aquel momento. El 2 de diciembre de 1918 la mayoría de los 2.500 trabajadores de los Talleres Metalúrgicos Vasena (cuyos depósitos estaban en la calle Pepirí y Santo Domingo y la planta industrial en Cochabamba y Rioja),

fueron a la huelga como protesta por el despido de varios de sus compañeros que realizaban actividades sindicales. Esta empresa, cuyo principal paquete accionario estaba en manos de capital británico que se había asociado con Pedro Vasena a principios de 1910, era una de las más importantes del país.

Cuando su primera huelga no produjo los resultados esperados, los metalúrgicos decidieron ampliar sus demandas iniciando una huelga más prolongada. Presentaron un petitorio a la patronal donde exigían la reducción de la jornada de trabajo de 11 a 8 horas, un aumento de por lo menos el 20% de sus salarios, el descanso dominical y la reincorporación de sus compañeros despedidos. El día 7 de enero de 1919 a las 16 horas se encaminaban hacia los depósitos de la empresa varias chatas en busca de materia prima. Eran manejadas por «rompehuelgas» contratados por la Asociación del Trabajo y una pequeña porción de obreros que no habían adherido a la medida de fuerza. Cuando éstas llegaban a la intersección de Alcorta y Pepirí, un grupo de huelguistas, mujeres y niños intentaron pacíficamente detener su marcha. Los rompehuelgas no se detuvieron, por lo que los obreros comenzaron a tirarle piedras. La policía intervino emprendiendo una feroz represión contra todos los manifestantes. Al término de la refriega, dos horas después, había cuatro obreros muertos y más de treinta heridos, algunos de los cuales fallecieron después. La Comisión Administradora del Gremio Metalúrgico lanzó entonces la huelga general, la que fue apoyada también por los obreros marítimos. Esto daría lugar a la huelga general más importante hasta esa fecha. Los asesinatos de todos estos obreros actuaría como detonante para desatar la fuerza revolucionaria de una clase obrera marginada de los asuntos políticos del país, sumergida por el accionar de un sector patronal sordo a sus reclamos.

El 9 de enero, cuando los trabajadores intentaban enterrar a las víctimas del día 7, se desencadenó otro en-

frentamiento con la policía que generó mas muertos y heridos. Desde la mañana, los huelguistas habían bloqueado la planta de la empresa Vasena formando barricadas en las calles que la rodeaban. En el interior de la empresa se encontraban reunidos varios miembros del directorio (Vasena, Lockwood, Prudam), miembros de la Asociación del Trabajo (Atilio Dell'Oro Maini, Pedro Chistophersen, J. F. Macadam) y delegados de la FORA del IX° quienes estaban negociando las condiciones para un acuerdo. Pero la situación era demasiado tensa tanto dentro como fuera de la empresa. La Capital Federal jamás había tenido una manifestación obrera tan grande. Se notaba que la parte más avanzada ideológica y políticamente, concebía a esta huelga como una lucha decidida contra la explotación capitalista y no sólo una jornada de protesta por las muertes ocurridas.

A las 17 horas se encontraba ya en el cementerio el enorme cortejo fúnebre (integrado por decenas de personas). Atrincherados en los murallones, policías y bomberos armados comenzaron a disparar contra la multitud. Se desató el pánico y muchos comenzaron a correr en medio de una lluvia de balas. Los grupos obreros de autodefensa armados comenzaron a responder el fuego, pero tenían varios elementos en contra: la superioridad numérica y de calidad de las armas, los lugares estratégicos en que se encontraba la policía, etc. Todo terminó en una gran masacre.

Esta represión desató la ira de las masas trabajadoras y se comenzaron a producir tiroteos en varios barrios. A las 19 horas el gobierno hizo intervenir al ejército con el recientemente designado general Luis J. Dellepiane como comandante militar de la Capital. Al llegar la noche, la ciudad fue escenario de nuevas situaciones de violencia. Pero la enorme masa de trabajadores que participaban de la huelga quería seguir con ella.

El gobierno no suministró datos sobre los caídos el día

9, pero el diario *La Prensa* del 10 de enero registró cuarenta muertos y varios centenares de heridos, mientras el periódico obrero *La Vanguardia*, en su número 4145 del 11 de enero, indicó como más de cien la cantidad de muertos y cuatrocientos heridos. No hubo bajas entre las fuerzas militares y policiales.

Los dirigentes de la FORA del IX° decidieron buscar entonces un fin inmediato a todo el conflicto. Presentaron al gobierno sus exigencias para llegar a un acuerdo, solicitando la aprobación del petitorio originario de los metalúrgicos de Vasena y la libertad de todos los presos sindicales. El Poder Ejecutivo parecía ofrecer bases de negociación, pero el día 10 el conflicto adquirió aspectos más serios. Grupos de obreros pretendieron atacar la Jefatura de Policía y el Correo Central. Entonces, se unieron a la policía y al ejército, organizaciones privadas como la Asociación del Trabajo y la Liga Patriótica para contrarrestar las manifestaciones. Esta última institución nacida ese mismo día 10 en el Centro Naval bajo la dirección del almirante Domecq García, organizó grupos terroristas de derecha con el nombre de «Defensores del Orden». Temían que el gobierno radical no fuera lo suficientemente duro en la represión de los huelguistas. Se le sumaron liberales, conservadores, clericales, etc. lo que demostró el alto grado de hegemonía de la clase alta. Fue apoyada por la Iglesia Católica a través de la Unión Democrática Cristiana con el reaccionario Monseñor Miguel de Andrea a la cabeza, y la anteriormente nombrada Asociación del Trabajo integrada por las siguientes asociaciones: Bolsa de Comercio; Centro de Navegación Transatlántica; Cámara Gremial de Molineros; Sociedad Rural Argentina; compañías de los ferrocarriles Central Argentino, del Oeste, del Sud, del Pacífico; Centro de Exportadores de Cereales; Centro de Cabotaje Argentino; Centro de Propietarios de Carros; Centro de Barraqueros y Frutos del País; Centro de Importadores y Anexos, y otros grupos patronales. Los grandes capitales nacionales y

extranjeros se unían para contrarrestar el creciente espíritu revolucionario de los trabajadores argentinos.

A ellos también se une el Comité Nacional de la Juventud ofreciendo su colaboración a la policía porque según la nota enviada: «es necesario el apoyo civil para contrarrestar con mayor eficacia la acción subversiva». Entraron rápidamente en acción asaltando locales sindicales y partidarios, baleando reuniones de obreros, desatando persecuciones contra judíos, anarquistas, etc. La policía, a su vez, alegó haber descubierto una conspiración soviética para derrocar al gobierno argentino.

El entonces oficial en la Sección VII de la Capital, Octavio Piñero refiriéndose al «factor bolchevique» en la Semana Trágica, escribiría más tarde: «Tuvo también influencia en los preparativos del alzamiento la repercusión en las masas obreras de la Revolución Rusa, triunfante en el mes de noviembre de 1917 por un golpe de Estado comunista, estando el país aún en guerra, la que durante ese año y 1918, fue puesta de manifiesto con sentido psicológico por los agitadores de extrema izquierda en las reuniones gremiales que se llevaban a cabo, con cuya prédica lograron encender el espíritu de rebelión y arrastraron a la acción y a la violencia»²

2 Piñero, Octavio
A. *Los orígenes y la Trágica Semana de Enero de 1919*.
Buenos Aires. 1959.

Esta influencia se vio también reflejada en la popularidad del tango *Se viene la maroma*, de Battistella, Romero y Delfino:

«Cachorro de bacán / Andá achicando el tren
Los ricos hoy están / Al borde del sartén. / Y el vento del cobán
El auto y la mansión / Bien pronto rajarán
Por un escotillón. / Parece que está lista y ha rumbiao
La bronca comunista pa este lao
Tendrás que laburar para morfar / Lo que te van a gozar
Pedazo de haragán / Bacán sin profesión / Bien pronto te verán
Chivudo y sin colchón. / Ya está, llegó, no hay más que hablar.
Se viene la maroma sovietista.
Los orres ya están hartos de morfar salame y pan.

Y hoy quieren morfar ostras con sauternes y champán.
Aquí ni Dios se va a plantar / Del día del reparto a la romana
Y hasta tendrás que entregar a tu hermana / Para la comunidad»

La situación se fue normalizando poco a poco, y el día 13 de enero la mayoría de los obreros habían retornado a sus trabajos, tanto en la Capital como en el interior del país. Sólo quedaban algunos tiroteos «preventivos» que efectuaban efectivos policiales en algunos barrios populares.

El día 14 se citó a una sesión especial de la Cámara de Diputados para escuchar al ministro del Interior Ramón Gómez. El discurso, que fue muy breve, no incluyó ninguna propuesta importante refiriéndose únicamente a la firmeza con que el Ejecutivo había contrarrestado a los revoltosos.

Las fuerzas conservadoras, una fracción del radicalismo y el amplio espectro de círculos capitalistas de las clases dominantes, temían que la huelga resurgiese y se repitieran nuevas jornadas de protesta, por lo que pedían la implantación del estado de sitio. El radicalismo realizaba una acción pendular entre las clases sociales resultado de su proyecto de Nación: deseaba realizar una política de signo populista pero siempre formando parte del sistema.

El día 15 de enero se reunieron nuevamente los «Defensores del Orden», resolviendo la recolección de dinero para pagar a los policías y soldados a cambio de la masacre de trabajadores, pasando a financiar sin ningún prurito la actividad represiva. Los principales bancos tanto nacionales como extranjeros abrieron cuentas destinadas a tal fin. Se constituyó, entonces, uno de los manejos más oscuros que consistió en la «incentivación» de acciones represivas tendientes a doblegar a la clase obrera, además del destacado papel que jugó en el golpe de Estado que derrocaría a Yrigoyen.

Un tango de autor anónimo quedó como curioso tes-

timonio de la agitación gremial de esa hora. Se titula *Vasena* y dice:

«Pobre Vasena, el dolor/ lo tiene postrado en el lecho
al ver que se ha desecho/ el programa de su amor.
En vano busca al doctor/ para curarse su mal
y ve que todo es triunfal/ para el pobre proletario,
que dejó de ser otario/ para medirse al igual.
Señor Vasena,/ oh gran señor/ que chupa la sangre
al trabajador./ La hora ha sonado/ sin compasión
y hay que humillarlo/ al bravo león.
En vano busca consuelo/ para buscar alegría
y hasta allá en la pulpería/ todos le toman el pelo.
Ve que todito es recelo/ para el tigre de Acción.
El perro sin corazón/ quiere matar y no hiera
y ve el poderío que muere/ en el pueblo y con razón.»

También el tango *Al pie de la Santa Cruz*, de Battistella y Enrique Delfino, escrito una década después, intentó reconstruir el clima vivido en ese momento:

«Declaran la huelga,/ hay hambre en las casas:/ es mucho el
trabajo/ y poco el jornal./ Y en ese entrevero/ de lucha sangrienta/
se venga de un hombre/ la ley patronal. / Los viejos no
saben/ que lo condenaron/ pues miente piadosa/ la pobre mu-
jer./ Quizás un milagro/ lo lleve al indulto /y vuelva a su casa/
la dicha de ayer».

En junio la Cámara de Diputados elaboró un proyecto de ley (promovido por la mayoría conservadora) cuyos puntos manifestaban una absoluta acción coercitiva en contra del movimiento obrero organizado.

Algunos de los puntos que evidenciaban esta postura:

- Daba total validez a la Ley de Residencia, exigiendo además a los extranjeros un «certificado de moralidad» para poder ser afiliados.
- El obrero obligatoriamente debía vivir en las cercanías del domicilio fijado por el sindicato para poder ser uno de sus miembros.
- Se fijaba un estricto control estatal sobre los sindicatos, determinando que para poder funcionar los

mismos debían elevar al Estado sus estatutos para su aprobación.

- Las asambleas tenían que contar con la presencia de un inspector del trabajo.

- Facultaba al Estado a disolver cualquier asociación cuando creyese que constituía un factor de «perturbación del orden público».

Se cercenaba en forma extrema el derecho de huelga ya que contaba con un artículo entero dedicado exclusivamente a reglamentar las mismas.

También tenía un artículo muy especial que a todas luces apuntaba a viabilizar la corrupción de los dirigentes obreros. Era el artículo 136 que fijaba sueldos extraordinariamente altos a los dirigentes obreros enviados a los jurados de trabajo.

Este proyecto de ley significaba para los trabajadores una consolidación y ampliamiento de las leyes de Residencia y de Orden Social, la que cerraba un círculo en que la actividad sindical se veía coartada.

Los sindicalistas de la FORA del IX se unieron a los socialistas y a la diezmada FORA del IV (anarquista) para movilizarse contra su aprobación. Y fueron específicamente los socialistas quienes mejor supieron oponerse a ella, y a su vez encausar la lucha a través de la presión sobre la Cámara, más allá de la acción de barricada.

Alfredo Palacios elaboró un anteproyecto en respuesta al de la mayoría, en el cual criticaba punto por punto los artículos del anterior. También hubo un proyecto enviado por la UIA que tomaba una senda intermedia entre los dos anteriores. Y, aunque en principio parecería increíble que esta entidad criticara algunos de los artículos del proyecto conservador, su fin era el de partir y reformar los sindicatos para lograr la infiltración de ideologías tendientes a una conciliación de clase basada en convenios con los obreros. En definitiva, y por varios factores, la iniciativa conservadora no tuvo lugar.

Otra corriente ideológica de importancia en el movimiento obrero argentino fue el comunismo. El partido había tenido su origen en las actividades de algunos jóvenes muy radicalizados del Partido Socialista en los primeros años de la década de 1910, separándose en enero de 1918 para formar el Partido Socialista Internacional. En diciembre de 1920 éste cambió el nombre por el de Partido Comunista.

Emilio J. Corbiére señaló:

3 Corbiére, Emilio J.
Orígenes del comunismo argentino

«Los socialistas internacionales no actuaron (según se cree equivocadamente) al influjo de la Revolución Rusa, transportando mecánicamente una experiencia de izquierda que se originó, desarrolló y consolidó dentro del Partido Socialista».³

El comunismo tuvo duros enfrentamientos ideológicos con los sindicalistas sintetizados en los siguientes aspectos: El primero era que el sindicalismo no reconocía el carácter político de la lucha de clase o por las mejoras económicas. El segundo aspecto de la crítica era que la neutralidad política del sindicalismo alejaba al movimiento obrero de las políticas revolucionarias, y lo transformaba en un apéndice de los partidos burgueses. El tercero consistía en que ese neutralismo les daba oportunidad a los capitalistas y al gobierno de enfrentar con ventajas a la clase obrera. El periódico *La Internacional* del 29/10/1925 decía que:

«reducida la lucha de clase al reducido campo de la lucha por el salario y el mejoramiento de la clase obrera, el neutralismo político finaliza por ser un apéndice del partido gobernante que, dentro del régimen de las mejoras del salario, el neutralismo sindicalista quiere explotar en su acción para conseguir las mayores ventajas en las luchas económicas y sólo es explotado por la fracción burguesa gobernante en su propio interés, tanto como en el interés de la clase que representa.»

Luego de la Guerra Mundial sobrevino un gran deterioro en la situación de los trabajadores de nuestro país. Restablecidos los vínculos con Europa la industria nacional debía competir con la extranjera en el mercado interno.

Durante la década de 1920 se produjo una lamentable

fragmentación en el movimiento obrero organizado. Además, la ascensión al gobierno de Marcelo Torcuato de Alvear con su línea más conservadora, señalaba que los gremios tendrían que enfrentarse a nuevas trabas y condicionamientos.

En 1922 se disolvió la FORA IX, siendo reemplazada por la Unión Sindical Argentina (USA). Al frente de ella quedaron la rama sindicalista y algunos de la corriente comunista, luego de que los gremios ferroviarios de orientación socialista se hubieran retirado de inmediato.

En 1924 varios gremios importantes se retiraron de la USA : los Gráficos de Buenos Aires por desacuerdos políticos, los municipales porque su secretario general (y a la vez diputado nacional por el Partido Socialista) Francisco Pérez Leirós fue expulsado por participar en política. También se retiraron los integrantes del ala comunista.

A causa de todas estas separaciones, los acontecimientos principales en el movimiento obrero en estas décadas tuvieron lugar dentro de los gremios individuales, especialmente dentro de la Unión Ferroviaria (UF), quien contaba con el mayor número de afiliados y filiales en todo el país.

Esta entidad gremial, creada en 1922 con la unificación de todos los sectores ferroviarios (a excepción de los maquinistas y foguistas que seguían agrupados en La Fraternidad creada en 1887), fue trascendental para el desarrollo de una tendencia nacionalista dentro del movimiento sindical

En 1926 la Unión Ferroviaria, La Fraternidad y los municipales (junto con la Unión Obreros Sastres, la Federación Empleados de Comercio y otros grupos chicos) formaron la Confederación Obrera Argentina (COA), de orientación socialista. Esta fue la federación de mayor importancia entre 1926 y 1930 en el país, con aproximadamente 70.000 afiliados.

En 1930 (más precisamente luego del golpe militar en-

cabezado por el general José E. Uriburu el 6 de setiembre) se aliaron la COA y la USA creando la Confederación General del Trabajo (CGT). Desde el punto de vista ideológico esta fusión se realizaba a favor de los sindicalistas, puesto que la orientación de la nueva central respondía fundamentalmente a esta línea. El hecho de que el sindicalismo se hubiera impuesto en la CGT a pesar de la inferioridad numérica de afiliados de la USA con respecto a la COA, se explicaba en parte por la creciente fuerza del sindicalismo en la UF, que era el gremio más importante de la COA.

Dado que una parte importante de los delegados de la UF a la nueva central tenían tendencia sindicalista, la Junta Ejecutiva fue ocupada principalmente por éstos. El nombre de la nueva entidad ofrecía otro ejemplo del predominio del sindicalismo, ya que la denominación CGT fue tomada de su homónima francesa, cuna del sindicalismo en el concierto del movimiento obrero europeo.

La mayor parte de sus afiliados en la Argentina (sobre todo ferroviarios quienes tenían unos 50.000 trabajadores agremiados) habían desarrollado un embrión nacionalista. Esta constituyó el cimiento del nacionalismo liberal que despuntó a fines de la década de 1930, en el movimiento obrero argentino.

NOTA:

Este trabajo continúa en el *Cuaderno de Trabajo* n° 6, con los capítulos:

Las variedades

La Revista Porteña

Y el tango sigue andando...

Biografías

Algunos tangos estrenados en los primeros sainetes y revistas

Los primeros teatros y su ubicación

Centro Cultural de la Cooperación

EDICIONES DEL INSTITUTO MOVILIZADOR DE FONDOS COOPERATIVOS

Corrientes 1543

C1084ABA Ciudad de Buenos Aires

Argentina

Tel. (5411) 5077-8000

Fax (5411) 5077-8000

<http://www.centrocultural.coop>

Director: Floreal Gorini

Editor: José Luis Bournasell

Coordinador de Publicaciones: Daniel Campione - Unidad de Información

e-mail: uninfo@centrocultural.coop

Diseño: Sergio Bercunchelli

© Centro Cultural de la Cooperación

Todos los derechos reservados.

Esta publicación puede ser reproducida gráficamente hasta 1000 palabras, citando la fuente. No puede ser reproducida, ni en todo ni en parte, ni registrada en, ni transmitida por un sistema de recuperación de información, en ninguna forma ni por ningún medio, sea mecánico, fotoquímico, electrónico, magnético, electroóptico, por fotocopia o cualquier otro, sin permiso previo por escrito de la editorial.

I.S.S.N. 1666-8405

Índice general

VI	Las Varietés	9
	Teatros barriales en los que se presentaron varietés	16
VII	La Revista Porteña	18
	Otras expresiones	21
VIII	Y el tango sigue andando (después de 1930)	23
	1932	23
	1934	23
	1935	23
	1936	24
	1937	25
	1939	26
	1940	27
	1941	27
	1942	28
	1943	28
	1944	29
	1945	29
	1946	30
	1947	31
	1948	32
	1949	32
IX	Biografías	34
	Ezequiel Soria	34
	Alberto Vacarezza	35
	Florencio Sánchez	37

	Nemesio Trejo	42
	Enrique García Velloso	43
	Carlos Mauricio Pacheco	45
	Armando Discépolo	46
	Pascual Contursi	50
	Samuel Eichelbaum	50
	Francisco Defilipis Novoa	51
	Ignacio Corsini	51
	Francisco Canaro	54
X	Algunos tangos estrenados en los primeros sainetes y revistas	56
XI	Los primeros teatros y su ubicación	71
	Bibliografía	73

EL TANGO EN EL TEATRO



ENTRETELONES DE UNA ÉPOCA

LOS COMIENZOS

EL CIRCO

EL SARNETE

EL GROTESCO

LA REALIDAD MÁS ALLÁ...

EL VARETE

LA REVISTA

Y EL TANGO SIGUE ANDANDO...

por Liliana Marchini

VI LOS VARIETÉS

Las variedades comenzaron en París en épocas del Segundo Imperio (fundado en Francia por Napoleón III en 1852). De ellas provinieron las bailarinas de can-can, las «troupe» (compañía de cómicos o comediantes), dúos o tríos de cantantes, parejas de baile de salón, danzariñas exóticas, transformistas, y un popurrí de expresiones artísticas que conformaban y caracterizaban este polifacético género.

A fines del siglo XIX, pasaron a Madrid en dónde, si bien comenzaron tímidamente, pronto se fueron imponiendo con pulso acelerado. En 1893 se inauguraron en el teatro Barbieri y paulatinamente fueron extendiéndose hasta instalarse en conocidos coliseos como: el Salón Bleu, Salón Actualidades, Alhambra, Romea, Salón Japonés, Trianón Palace, etc.

En toda su primera época, fue considerado por la crítica como un género «ínfimo», de tono indecente y lascivo. Muchos lo denominaban como un «seudo-arte» y lo atacaban por su frivolidad. Fue recién en 1898 cuando se inauguró el Music-Hall, que el teatro de la Alhambra (luego llamado Moderno) pasó a ser el primer local exclusivo de variedades. En el Music-Hall, regentado por una compañía francesa, triunfaron nombres como el de Charito Guerrero, Paula del Monte y Carolina Otero. Más tarde fue el cine-teatro Madrid el que contó con figuras como Pastora Imperio (Pastora Rojas), Chelito (Consuelo Portella), La Argentina (Antonia Mercé), Formarina (Consuelo Bello) y la exótica Mata-Hari (Margaritte Gertrude Zell).

Instalado el género en nuestro país a comienzos del siglo XX, comenzó a tener un extraordinario auge después de 1910. En algunas ocasiones se llegó a unir este espectáculo con el éxito ascendente del cinematógrafo, juntándolos en una misma sala. Así, la sagacidad de los empresarios llevó el ensamble de las dos variedades artísticas a lugares como el Majestic (luego Paramount), el Radium (luego Metropol, después Atlas), el Princesa

(luego Cinema Uno), el Nacional Norte (luego Battaglia, después Gran Splendid), el Buchingham Palace, el Splendid Palace (luego Capitol), etc.

En el centro, el género de varieté brilló también en salas específicamente teatrales como el teatro Opera, el Victoria, el Coliseo, el Empire Theatre, el Comedias, el Mayo, Royal, Apolo, Ba-Ta-Clan y otros, hasta el considerado más famoso de Sud América: Casino. También se difundió en los numerosos teatros barriales que existían en Buenos Aires.

Gracias a un público tan adicto, Buenos Aires se convirtió en una meta soñada para todo aquel que cultivara el género en todo el mundo. El mismo contó entre nuestro público con una numerosa cantidad de adeptos. Pero había algunos números que eran considerados «procaces» para la época, por lo cual no era extraño que las más prestigiosas empresas protegieran la concurrencia a sus espectáculos con aclaraciones como la aparecida en los programas del Biógrafo Lidia de 1914:

«Sabido es que muchas familias se abstienen de concurrir a esta clase de espectáculos, por causas que son bien conocidas; pues bien, nosotros podemos garantizar a la mamá más escrupulosa y exigente, que sus niñas no se han de sonrojar ante nuestros números de Varietés, por ser estos, antes de exhibirse, rigurosamente revisados y elegidos, teniendo entendido: que el buen gusto no debe ser reñido con la moral y las buenas costumbres. La Empresa.»

La gama de géneros escénicos importados que poblaban las varietés, comenzaron a despertar entre nuestros artistas locales, afanes de emulación. Los empresarios miraron en un primer momento con recelo estos proyectos, temiendo que al no tener el «sello extranjero», no atrajeran el interés del público. Pero con paso firme se fueron imponiendo distintas modalidades artísticas nacionales en las varietés, mezcladas con otras que todavía eran de típico acento foráneo.

Siguiendo con el gusto que por lo gauchesco presentado en los circos, había tenido el pueblo, comenzaron a

interpretarse escenas breves, cantos y danzas nativas, que gustaron muchísimo a la concurrencia. Hubo conjuntos músico-actorales de gran connotación como «Los de la Leyenda», con el bailarín Pedro Otati y Atilio Figoli; «D'Angelo-Navarrine», quizás el más completo de todos, con el cantor D'Angelo y los hermanos Julio y Alfredo Navarrine, actores, bailarines y músicos. Actuaron en numerosas salas dedicadas al género, especialmente en el Majestic, contando siempre con el favor del público. En 1918 obtendrían el premio (dentro de su especialidad) otorgado por el por el diario «Crítica» en el concurso anual de Varietés.

Tampoco faltaron los payadores. Si bien su ámbito preferido fue el circo, en ocasiones los programas varietescos incluían algún nombre famoso: Nicodemo Galíndez, Higinio Cazón, Antonio Caggiano, Ramón Vieytes, Luis García, Pablo Vázquez y el italiano Ambrosio Ríos (Capichela) quién, aunque nacido en Nápoles, se reveló como singular autor de bellas páginas criollas.

Entre los cantores solistas criollos fueron muy notables las actuaciones de Martín Castro (autor de temas populares y afamado guitarrista), Luciano Cardelli, Miguel Cafré, Francisco Nicolás Bianco (Pancho Cuevas) quien posteriormente grabaría temas criollos con la orquesta de Roberto Firpo y más tarde tangos junto a Eduardo Arolas. Por 1923 asomaba tímidamente el que un día formaría parte del famoso trío Irusta- Fugazot-Demare: Roberto Fugazot.

Volviendo a la primera década del siglo XX, aportaban a las varietés un matiz diferente la presentación de las parejas de baile de salón. Entre ellas destacó indudablemente la formada por Manuel Enrique Silva y su esposa Aurora Castro. Hacia el comienzo de 1917, Silva tenía como pareja de baile a una francesa llamada Mariné. Con ella se lanzó a la realización de giras en el mundo del Varieté. Estando en Rosario decidió presentarse en un concurso de baile organizado en el tea-

tro Colón de aquella ciudad, que contaba para su animación con la unión de las orquestas típicas de Francisco Canaro y Roberto Firpo. Obtuvieron el primer premio. Con este espaldarazo, fueron requeridos por el empresario del Maipo (ex Esmeralda). Ya integrado el dúo con su esposa Aurora Castro, debutaron en setiembre de 1922 formando parte de un programa de cine y variedades.

Otras renombradas parejas de baile de salón fueron: Los Reyes, Los Rossi, Los de Río, Los Hermanos Rubio, Los Dandy, Los Méndez, Los Lento y los Demo's. Mención aparte tuvieron los bailarines de «tango con corte» en el que se destacó brillantemente Benito Bianquet (o José Ovidio Bianquet, su verdadero nombre) pero más conocido por «El Cachafaz». Tuvo varias compañeras de baile, con las que pudo lucir sus dotes de bailarín compadre, varonil y elegante. Siempre jerarquizó su baile cuidando mucho a su compañera. Se recuerda como una de las últimas a Carmen Calderón, una verdadera maestra del tango.

Contemporáneo a «El Cachafaz», actuaba en las varietés el dúo Los Undarz, formado por Bernardo Undarz «El Mocho», quien formaba pareja con «La portuguesa».

En contraste con el tango sobrio del Cachafaz, el «Mocho» bailaba un tango más vistoso, con figuras propias y cierta espectacularidad, pero tanto uno como el otro se ciñeron a ejecuciones de buen gusto y armonía.

Otro bailarín de aquella época que adquirió un gran prestigio, fue el «Vasco» Casimiro Ain, quién, luego de una extensa gira por Europa, fue figura en los espectáculos de la prestigiosa sala Empire Theatre de Buenos Aires. Este bailarín contaba una anécdota muy jugosa que lo tenía como protagonista. Como se sabe, en aquellos años el tango hacía furor en Europa bailándose en los lugares más renombrados. Pero comenzaron a haber comentarios desfavorables de parte de ciertos per-

sonajes, los que sindicaban que era una danza «lujuriosa y descarada». Estos comentarios llegaron hasta el mismo Papa, quien en un momento dado quiso hacer prohibir su interpretación. Casimiro Ain presumía haber bailado el tango en el Vaticano ante el Papa Pío X, logrando su visto bueno y salvando «el honor» de nuestra danza. Verdad o mentira, la anécdota bien merecía ser contada.

En orden de importancia entre los teatros donde se ofrecía el género hacia 1910 figuraban: el Casino, el Royal y el Scala. Por este teatro pasaron figuras extranjeras de mucho renombre provenientes de las mejores salas europeas. Pero, para nosotros, tiene una especial importancia ya que allí se produjo el debut formal como atracción varietesca del dúo Gardel – Razzano. Esto tuvo lugar el sábado 16 de diciembre de 1916 en la sección vespertina de las 17 horas. Formaban parte del programa según la cartelera del diario «La Nación»: el dúo Negri - Appiani, la pareja de baile Los Reyes, el dúo Gardel- Razzano y su guitarrista José Ricardo, la tonadillera Antonia Costa, la bailarina La Satanela, el zapateador estadounidense Tonny Wine y el parodista Duarte. El repertorio del dúo Gardel – Razzano era todavía de aires camperos: *A mi morocha*, *La criolla*, *El moro*, *El pangaré*, *La huella*, *El sol del 25*, *Cantar eterno*, y otras tantas. Se estaban alejando así de la payada que fue su primera forma de expresión. Pero fue recién al año siguiente (hacia fines de 1917) que este dúo va a lograr lo que llegó a ser un paradigma para la historia de nuestra música. Esto ocurrió cuando cantaron, en la función nocturna, *Mi noche triste*, de Contursi y Castriota, hecho que quedó marcado como el advenimiento de la era del **tango canción**.

En 1916 debutaron como número de varieté en el Empire Theatre el dúo Ruiz-Acuña, saliendo airoso al competir artísticamente en el mismo feudo que Gardel - Razzano.

Una mujer que representaría a nuestra música ciudadana y que va a estar ligada hasta su muerte a uno de nuestros personajes más entrañables, llegaba a América desde su España natal para debutar en la temporada de 1923 del Casino y del Maipú Pigall: Ana Luciano Devis conocida como Tania. En esos momentos su repertorio eran las tonadillas y cuplés, que había aprendido desde chica y que la llevó a formar en su adolescencia el trío «Les Mexicans», junto con Paco y Antonio Fernández Rodríguez (quien a estas alturas era su esposo).

Tres meses después de su arribo a Buenos Aires Paco se desvinculó del trío volviendo a España. El dúo restante comenzó a llamarse «Tania-Mexican», recorriendo en giras los mejores escenarios del país. Tania, además de sus canciones habituales empezó a crear su propio estilo al recrear el tango español *Fumando espero* (de Juan Villadomat Masanas con letra de Félix Garzo) con el que logra enorme popularidad. Ya separada de su esposo, y luego de una exitosa gira por Brasil, regresó a Buenos Aires contratada para el cabaret Chanteclair. Todavía no conocía a Enrique Santos Discépolo, pero ya había comenzado a transitar el camino que la haría unirse indisolublemente al tango.

Para situar y dar marco a uno de los locales donde se presentaban varietés, tomaremos como referencia a El Royal. Este ofrecía durante las tardes (de 18 a 20 hs.) una sección de baile llamada (a la forma parisina) «Aperitif Tangó». Esto se realizaba en un amplio vestíbulo de la planta baja y era animada por las orquestas típicas de mayor renombre en aquellos años, al precio de un peso el «copetín». En la sección nocturna alternaban números de varietés internacionales con elencos criollos dedicados al vodevil, la revista y otro tipo de piezas integrantes del «género libre o alegre».

Otro lugar donde se presentaron estos espectáculos fue el Cosmopolita, una suerte de barracón por el que pasaron algunas artistas criollas de fama como Pepita

Avellaneda, Nerea Cañizares y Linda Thelma. Entre estilos criollos y cuplés, los espectadores empezaron a escuchar con agrado los ligeros compases de tanguitos orilleros que estaban poniéndose de moda. Entre ellos *El porteño*, de Ángel Villoldo. Luego de una pérdida de atracción durante el comienzo de la segunda década de 1920, resurgió cuando fueron anexando a su programa habitual «sketchs» de tonos subidos para la época. Estos números fueron los inicios de lo que luego sería una modalidad reiterada en las revistas porteñas.

Cercana a la sala anteriormente nombrada estaba la del Roma, en la cual se proyectó a la fama el gran Florencio Parravicini, personaje paradigmático de este tipo de género. Era una especie de turgurio parecido al anterior. Pepe Podestá lo definió así:

«Era un salón rectangular, espacioso y mal oliente, donde se respiraba una atmósfera enrarecida por el humo de cigarros de todas clases que fumaban hombres y mujeres, y por el vaho de tanto licor y tanta bebida que allí se consumía. Confieso que no me hizo ninguna gracia».

Volviendo a Parravicini, digamos que había comenzado su vida en el espectáculo en el Concierto Varieté, lugar donde no se cobraba entrada pero era de consumición obligatoria. Su número habitual consistía en desnudar a su «partenaire» a tiros, los que pegaban en los broches que sostenían su vestido. El era uno más entre otra serie de personajes que nutrían este tipo de sala, en las que era frecuente que los concurrentes arrojaran sillas, vasos y otros objetos sobre el escenario si la función no les agradaba.

Otra que se desempeñaría luego en el tango y que comenzó su actuación en varietés fue Rosita Quiroga. Debuta en el Empire en febrero de 1923 acompañada de cuatro guitarristas considerados como unos de los mejores de esa época: los hermanos Aguilar, Manuel Pesoa y Rafael Iriarte.

También Ignacio Corsini, quien venía del circo criollo y luego representaría también su arte en la revista porte-

ña, pasó por este género en la etapa en que estaba dejando sus interpretaciones camperas y convirtiéndose en un cantor emblemático del tango.

El varieté, como género, va perdiendo su auge en el gusto del público y, a pesar de que su presencia se mantuvo durante muchos años, la incidencia que tuvo en la historia del teatro dejó lugar a la Revista Porteña la que, tomando varios de sus componentes, los ordena con un criterio menos anárquico.

Teatros barriales en los que se presentaron varietés

- ABASTO: sobre Corrientes: el Excelsior y el Soleil Palais. Sobre Córdoba casi Anchorena el Petit Colón.
- ALMAGRO: Marconi (luego Hollywood), y más tarde se construyó el Medrano.
- BARRACAS: el Social, el Select Barracas y luego se sumó el Güemes.
- BARRIO NORTE: el Olimpo y ocasionalmente el Bijou.
- BELGRANO: el General Belgrano, el Príncipe y el Cabildo (en el Mignon no hubo varietés).
- BOEDO: el América y el Boedo. Luego se sumará el cine-teatro Los Andes.
- CABALLITO: el Primera Junta.
- COLEGIALES: el Newbery, el Regio y el Argos.
- CONSTITUCIÓN: el Variedades, el Jorge Newbery, el Select Buen Orden, luego se agregó el Solís.
- FLORES: el antiguo Pueyrredón, el Lasalle de la calle Pedernera, el San Martín y posteriormente el Flores.
- FLORES NORTE: el Febo y el Gaona.
- FLORESTA: el Júpiter, el Pardal, el Minerva y mucho más tarde el Fénix.
- LA BOCA: el Verdi y el Kalisay.
- LA PATERNAL: el Sena y el Taricco.

- ONCE: el cine-teatro Buenos Aires (Rioja al 400), el Armonía y ocasionalmente el Marconi.
- PALERMO: el Coliseo Palermo y el Nacional Palace (cercano a Pacífico).
- PARQUE PATRICIOS: el Urquiza, el Chic Salón, el Rivas y el Pablo Podestá.
- SAAVEDRA: el Aesca y el Elite Palace.
- SAN TELMO: el Segundo Coliseo, el Parque Lezama, el Defensa y el San Telmo (antes llamado biógrafo Lidia).
- VILLA CRESPO: el Mitre, el Villa Crespo y el Florencio Sánchez.
- VILLA DEL PARQUE: el Sol de Mayo.
- VILLA URQUIZA: el 25 de Mayo y el Eden Palace.

Esta modalidad escénica, que tanto representaría a nuestra escena nacional y de la que formarían parte artistas de la talla de Florencio Parravicini, Sofía Bozán, Tita Merello, Pepe Arias y tantos otros innumerables astros que fulguraron en los escenarios porteños, se generó de una conjunción del varieté, el music hall, algunas pinceladas del género burlesco, encerrando entre sus expresiones algunos elementos de los sainetes criollos.

El 7 de diciembre de 1903 los hermanos Podestá estrenaron en el teatro Apolo *Revista Nacional* de Enrique Buttaró y Enrique Cheli. En 1910 éste último compuso también la partitura de *El Centenario* (revista literaria, satírica y musical) escrita por Camilo Vidal, estrenada el 16 de mayo en el teatro Apolo. En 1914, Arsenio Perdiguerro se presenta en la revista *El Presupuesto*, de Ivo Pelay, Florencio Iriarte, Arturo y Antonio De Bassi.

Pronto el género tomaría un gran impulso, formándose varias compañías. En 1915 la de Vittone - Pomar estrenó en el teatro Nacional la revista porteña *Buenos Aires (Q.E.P.D.)* de Ulises Favaro y Luis Bayón Herrera, obra que fue censurada por un monólogo titulado «La pereza».

Los autores comenzaron a surgir: José González Castillo, Manuel Romero, Alberto Ballerini, Francisco Collazo, Samuel Linnig, Alberto Novión, el mismo Vacarezza, etc. Las obras también se sucedieron: *Los pronósticos de Martín Gil*, *Con permiso señor intendente*, *La intervención*, *La historia del año*, entre otras.

En 1918 Pablo Podestá se sumó al género. Encabezó una compañía que estrenó en el teatro Nuevo (después Corrientes) la revista escrita por Ivo Pelay, Francisco Payá y Florencio Iriarte *No forman parte del trust*, con un elenco integrado por Manolita Poli, María Luisa Notar, Luis Arata, Enrique de Rosas, Miguel Gómez Bao, Berta Gangloff y otros.

Los Podestá, quienes incursionaron en todos los géne-

ros escénicos, también como se ve, estuvieron involucrados en los comienzos de la revista porteña. María Esther Podestá indicó que su abuelo Jerónimo produjo algunas de las primeras: *La calle Florida*, *Pierrot a la aventura* y otras por el año 1912. También ella participó hasta 1924 como primera figura de la compañía Vittone-Pomar pasando por los teatros Nacional, Opera y luego Politeama. La compañía Vittone-Pomar fue una de las primeras y más exitosas de las que se iniciaron en la revista criolla, habiéndose constituido con anterioridad para ofrecer representaciones de teatro por horas. Su iniciación revisteril fue en el teatro Nacional, pasando luego al Opera, dónde el elenco popularizó definitivamente el espectáculo. Se ofrecieron revistas de larga permanencia en las carteleras como *Los templos de Talía*, *La Biblia en verso*, de José González Castillo, y *Discos dobles* de Alberto Novión y Luis Bayón Herrera.

Otra de las compañías que rivalizaban en ese momento fue la conformada por los grandes actores Enrique Muiño y Elías Alippi. Este último estaba convencido de las excelencias de ese género brillante y vivaz. El público recordaba todavía el buen éxito de las «revistas criollas» *A la gran muñeca (bazar y juguetería)* de Miguel Osés y música del maestro Ventura, y *La Divina Revista* de José González Castillo, estrenadas en 1918. En 1924 obtuvieron una enorme repercusión con la revista *No tengo bananas* en la que descolló Muiño en la interpretación del monólogo «Los criollos se han dao güerta», así como en otro similar de Miguel Osés titulado «Lengua de trapo». Sin embargo este artista no miraba con buenos ojos este género teatral. Durante la temporada de 1924 la compañía Muiño-Alippi debió competir con no menos de seis teatros que se dedicaban a la revista como por ejemplo el Maipo, cuyo empresario Humberto Cairo había viajado a París para proveerse de trajes, decorados y accesorios para sus espectáculos en los que el maestro Arturo de Bassi dirigía musicalmente un conjunto conformado por Gloria Guzmán, Iris Marga, Celia Gámez, Tita Merello, Carmencita La-

mas, Alba Regina, Leopoldo Simari, Vicente Climent, Manuel Rico, etc.

En la revista de Roberto L. Cayol y Arturo de Bassi *¿Quién dijo miedo?*, Iris Marga estrenó el tango *Julián*, cantándolo todas las noches con indudable buen gusto. (El año anterior había sido Tita Merello quien interpretó por primera vez un tango en este teatro: *Trago amargo*, lo que hizo que Roberto Cayol la apodara «la vedette rea» por su forma tan particular de representación. El teatro San Martín (de la calle Esmeralda) también daba batalla. Administrado por Héctor Quiroga, con el aporte de revisteros probados como González Castillo, Alberto Novión, Cayol y músicos veteranos como Francisco Payá, Manuel Coll y un elenco formado por Rosita Rodrigo, Azucena Maizani, Tomás Simari y Carlos Morganti presentan revistas como *Póquer de ases* y *¡Lísto el pollo!*

En 1924, y tras agotar las posibilidades en la revista, la dupla Muiño- Alippi se separó. Vienen para Alippi las temporadas en las que se va a dedicar él solo al género en la sala del San Martín en colaboración con Pascual Contursi y el maestro Bernardino Terés. Las piezas fueron entre otras *Hasta el San Martín no para*, *Vengan todos a oír esta milonga*, entre otras.

Un día Alippi le ofreció a una morochita de boca grande, manos largas y gestos abiertos, un tango titulado *Caferratta* (de Contursi y Antonio Scatasso) que la va a consagrar: es Sofía Bozán. Lo estrenó el 12 de marzo, junto a Azucena Maizani, en la revista *Saltó la bola*.

La ironía porteña reflejó también el ambiente revisteril como por ejemplo el tango *Audacia* de Celedonio Esteban Flores con música de Hugo la Rocca.

El tango se bailó en escena, contando con anécdotas como la que interpretó Arturo García Buhr el que, para tapar su poca destreza en estas lides, en la obra *Melo* fue conducido por Eva Franco, una experta en el tema. Lo mismo ocurrió con Francisco Petrone, quien en una

revista de Enrique Santos Discépolo fue ayudado por la esposa de Buhr, Aída Olivier. Pero la máxima figura del tango bailado fue, sin duda Tito Lusiardo.

Por aquellos tiempos las funciones eran variadas, iniciándose la matiné a las 14:45, seguida posteriormente por la especial de las 17:00, la vermouth a las 18:15, primer sección noche a las 21:00, segunda a las 22:10 y tercera sección a las 23:20. Una verdadera maratón para artista y operarios.

Los años treinta son recordados como el florecimiento de la revista en su faz política como por ejemplo la titulada *Gran manicomio nacional*. El gobierno deseaba dar toques de «democracia», permitiendo las satirizaciones que se realizaban desde el escenario.

El 8 de agosto de 1931, Luis Arata incursiona en la revista estrenando en el teatro Sarmiento *El pueblo quiere saber de qué se trata*, de Bayón Herrera (quien firmaba con el seudónimo de Juan Pueblo). El contenido de las revistas de la época fue reflejado en los títulos: *El pelao besó al peludo* y *Justo está patilludo*, *La gran milanés nacional*, *De la olla popular al bello país de Alvear*, *El peludo y el Pelao otra vez se han abrazado*, *Conventillo político*, *En el nuevo presupuesto hasta el peso paga impuesto*, *Che Hueyo danos resuello*, etc.

En 1935 se estrenó *Se salvó el país (los muchachos van a votar)*. Al año siguiente se estrenó en el teatro Cómico otra obra de Juan Pueblo *La futura presidencia* con la compañía «Los Ases» integrada por Luisa y Paquita Vehil, Tito Lusiardo, Leopoldo Simari, Alberto Anchart, José Gola, Olinda Bozán y Héctor Calcagno. Con esta revista, el ciclo político pareció llegar a su fin. A partir de allí, el género buscó otros cauces.

Otras expresiones

Otro género teatral en el que figuró el tango como parte de su música escénica fue la **Comedia Musical**. Si bien esta modalidad se basó en muchos casos en la transposición de espectáculos extranjeros a nuestro

* Ver infra, «Y el tango sigue andando» (pp.) y la biografía de F. Canaro pp.).

medio, también es importante señalar que, en especial de la mano de Francisco Canaro (con colaboración en casi toda su mejor etapa de Ivo Pelay), tuvo importantes logros en la escena nacional.*

Acercándonos en el tiempo, y a pesar de que muchos fueron los que dieron por muerto al tango, lo vemos resurgir en el teatro de la mano de varios autores contemporáneos que eligieron esta música como forma de expresar su intensidad narrativa. Además de las permanentes reposiciones de obras como los sainetes de Vacarezza, los grotescos de Discépolo, Eichelbaum y otros, vemos que también es elegido por talentosos dramaturgos como Roberto Cossa en piezas tales como: *El viejo criado*, *Gris de ausencia*, *La pata de la sota*, *La nona* (grotesco contemporáneo); Carlos Gorostiza con *El acompañamiento* (donde se toca el tango *Viejo smocking* de Celedonio Flores y Guillermo Barbieri); Mauricio Kartún en *La casita de mis viejos*; Osvaldo Dragún en *Mi Obelisco y yo*, o más recientemente, Ricardo Bartís en *Postales Argentinas* que se erige como un espectáculo emblemático con una tendencia desacralizadora de los grandes mitos de la porteñidad. Presentado como un «sainete de ciencia ficción», mezcla géneros y estilos. Se desmitifican irónicamente temas como la identidad, el tango, la madre, la creación literaria, amalgamado con un emotivo homenaje a los comediantes de antaño. *Postales Argentinas* nos muestra esos grandes mitos que constituyen nuestra idiosincrasia y el reflejo de un país que, a pesar de todo, sigue leal a ella y a la reiteración de sus errores pasados.

**VIII
Y EL
TANGO
SIGUE
ANDANDO...
(después
de 1930)**

1932

El 17 de junio se estrena en el teatro Nacional, la comedia musical *La muchachada del centro* de Francisco Canaro e Ivo Pelay, con la dirección de Pascual Carcavallo. En su elenco figuran: Tita Merello, Elsa O'Connor, Tito Lusiardo, Sara Prósperi, Amanda Las Heras, Ernesto Famá, Mario Danesi, Francisco Álvarez, Abelardo Arias, Eduardo Sandrini, etc.

Tita Merello canta el tango homónimo al título de la obra, Abelardo Arias el tango *Halcón Negro* (concebido como «La llamarada») y Ernesto Famá el tango *Te quiero*.

1934

Se presenta en el teatro Sarmiento la obra *La canción de los barrios* de Francisco Canaro e Ivo Pelay, estrenándose en ella el tango *Yo no sé porque te quiero*, la marcha *La canción de los barrios* y el vals *Un jardín de ilusión*. Alicia Vignoli e Ignacio Corsini son los cantantes que intervienen en esta obra.

1935

En este año, Francisco Canaro, además de sus actuaciones en radio, cine y bailes, estrena la comedia musical «Rascacielos». Fue en el teatro Sarmiento de la calle entonces llamada Cangallo, sala que luego fue demolida para el ensanche de la avenida 9 de Julio. Esta obra en la que está asociado con Ivo Pelay como letrista de las nuevas canciones, muestra la forma en que Canaro encara este tipo de espectáculos. En ellos se entremezclan diversos estilos musicales. Específicamente en la anteriormente mencionada se estrenan valeses, marchas, foxtrots, y dos tangos como *La copla porteña* y *Casas viejas*, este último interpretado por Ernesto Famá.

Libertad Lamarque, después de sus actuaciones en Perú y en Chile durante los primeros meses del año, reaparece ante el público porteño actuando en el Teatro Buenos Aires (Cangallo 1065), en un espectáculo revisteril. El elenco presenta a grandes artistas como Olinda Bozán, Alberto Anchart, Pablo Palitos, etc.

A principios de año, también el gran Enrique Santos Discépolo, entrega a la «negra» Bozán su tango *Cambalache* para que ella lo cante en una revista del Maipo. Este hecho casi no se concreta por un problema planteado entre Ángel Mentasti, director de Argentina Sono Film quien había adquirido los derechos en exclusividad del tango para ser incluidos en la película «El alma del bandoneón», y Luis César Amadori, gerente del Maipo. Llegado a un acuerdo, *Cambalache* pudo ser presentado en el teatro. Se considera que con éste, Discépolo cierra su etapa de tangos lunfardos.

Párrafo aparte se puede dedicar a Sofía Bozán, quien es la reina indiscutida del teatro Maipo, donde actúa desde 1934 hasta el final de su carrera. Es una intérprete inigualada, por su desenfado y su simpatía, en la interpretación de tangos humorísticos. A pesar de haber actuado con éxito en cine y de haber grabado numerosos discos, el teatro es su mayor logro porque es allí donde puede desplegar toda su gracia.

Otra de las importantes figuras del tango, pianista, compositor, director de orquesta es Juan Carlos Cobián. Este gran artista se asocia a otro nombre de gran importancia, Enrique Cadícamo, quien ya había comenzado a ponerle letra a la música de Cobián desde la década de 1920. En este año de 1935, cuando está por estrenarse una comedia musical en el teatro Smart, la dupla Cobián Cadícamo entregan para su estreno el tango *Nostalgias*, pero el mismo es rechazado por Alberto Ballerini, empresario de la sala, por considerarla, increíblemente, con pocos méritos para ser presentada. Entonces, los compositores entregan otro tango *El cantor de Buenos Aires*, el que dará título a la comedia musical.

1936

En este año Canaro estrena una comedia musical en el teatro Buenos Aires, de la calle Cangallo (hoy Perón) titulada *La patria del tango*. Escriben para su música José González Castillo, Luis César Amadori y Antonio Botta. Actúan también la cancionista de tango y actriz María

Esther Gamas, el trío Irusta-Fugazot-Demare y el bailarín Miguel Bucino. Lucio Dermare también integra la orquesta con el pianista estable Luis Ricardi.

Se interpretan tangos como *El porteño*, *Qué le importa al mundo*, *Envidia*, *Como te quiero*; marchas como *La marcha del tango* y *La marcha cordial*; el pericón *Estampa gaucha*; el vals *Cariño*, etc.

En el Teatro Apolo se repone *El bailarín del cabaret*, por la compañía de los hermanos Ratti. Se estrenan en la misma los tangos *Se marchita un clavel* y *Un buen recuerdo* de José Tinelli y Manuel Ferradás Campos, en la voz de Chola Bosch.

1937

Francisco Canaro presenta en el teatro Politeama, la comedia musical *Mal de amores*. Estrena los tangos *Resentimiento*, «Mal de ausencia» y «Desconfíale», el vals «Mi corazón» y las canciones «Mal de amores» y «Jamás». Todas en colaboración con Ivo Pelay.

A pesar de no representar un hecho teatral señalaremos que en este año, más precisamente el 1º de julio tiene lugar el debut de la orquesta de Aníbal Troilo en el Marabú de la calle Maipú 365. Integran la misma Juan Miguel Rodríguez, Alfredo Giannitelli y el propio Pichuco en bandoneones, Orlando Goñi al piano, en contrabajo Juan Fassio, en violines José Stilman Reynaldo Nichele y Pedro Sapochnik y Francisco Fiorentino como cantor.

Sofía Bozán desborda porteñismo y su simpatía en el teatro Maipo donde representa su creación más festejada de este año que es el tango *No te casés*, de Edgardo Donato y Carlos Pesce.

Se estrena la comedia musical *Se acabó lo que se daba*, con libro de Tomás Allende Irigorri y música de Juan de Dios Filiberto.

1939

En el teatro Nacional se representa la comedia musical *El muchacho de la orquesta* de Francisco Canaro e Ivo Pelay, quienes convencen a Mariano Mores para que se integre a actuar como segundo pianista. En este espectáculo la dupla Canaro-Pelay da a conocer los tangos *El rey del bosque*, *Todo te nombra* y *Yo nací para querer*, la *Milonga de Buenos Aires* y otros géneros musicales como polcas, gatos, valeses y hasta una canción cómica, todos de su autoría. Las mismas son interpretadas por Francisco Amor y Ernesto Famá, cantantes estables de la orquesta.

El día 17 de octubre se festejan las cien representaciones exitosas, actuando en el final de fiesta Azucena Maizani y Enrique Delfino. A fines de noviembre pasan a representar la comedia en el teatro Fénix (Rivadavia 7802). Al finalizar la temporada y a pedido de Pelay, Mores se queda en la orquesta.

Hugo del Carril, quien tiene a estas alturas un puesto ganado en la radio, cine y discografía, debuta en el teatro Politeama en una compañía de revistas con dirección de Arturo de Bassi. Integran el elenco además de Hugo del Carril, Tito Lusiardo, Pablo Palitos, Paquita Garzón, María Antinea y otros. El día 23 de junio estrenan la revista que lleva como título *Y aquí está Hugo del Carril, el cantor más varonil*, mostrando ya lo que este cantor significa para el público.

En el mes de noviembre en el teatro Boedo Azucena Maizani integra el elenco en la reposición de *Cuando un pobre se divierte* y en diciembre forma parte de una temporada de revistas de verano en el Maipo.

También queremos mencionar, sin que tenga que ver con el teatro, que este año (más precisamente el 11 de agosto) se produce el debut del conjunto típico dirigido por el gran Osvaldo Pugliese, en el café El Nacional situado en Corrientes 974.

1940

El 26 de abril en los espectáculos de revistas por secciones del teatro Casino, encabezando el elenco Luis Sandrini y Rosita Moreno Tania estrena *Martirio*. La obra está integrada por un numeroso elenco y dirigida por Antonio Botta.

Azucena Maizani es primera figura en las revistas que se ofrecen en los teatros Nacional, Maipo y Variedades.

Este año también hace el debut el conjunto de Alfredo De Angelis en el Marabú, cabaret situado en Maipú 365.

1941

A fines de agosto debuta en el teatro Buenos Aires una compañía revisteril que encabezan Luis Sandrini, Tita Merello y Azucena Maizani, en la que «la ñata gaucha» hace gala de su personal interpretación de tangos y se desempeña como única cantante ya que Tita Merello realiza sólo labor actoral.

En la revista de Enrique Santos Discépolo y Manuel A. Meaños *Blanca Nieves y los ocho ministros*, Tania estrena el 13 de setiembre el tango *Infamia*. Esta revista es presentada en el teatro Casino. Este año se estrenan los tangos *Copa de ajeno* de Juan Canaro y Carlos Pesce, y *Yo soy el tango* de Homero Expósito y Domingo Federico, interpretaciones que también recaen en Tania.

Sabina Olmos y Charlo presentan *Tres recuerdos* y *Dime mi amor* (los que habían sido grabados para el sello Víctor por Sabina Olmos) en la temporada de revistas del teatro Politeama en la que interviene además Pepe Iglesias.

En el teatro Nacional se presenta la comedia musical *La historia del tango* en la cual Francisco Canaro presenta entre otros temas: *El recuerdo de los tangos* cantado por Ernesto Famá. El fin de fiesta de esa temporada de Canaro lo animan Oscar Alonso con sus guitarristas y Héctor Gagliardi.

1942

Además de actuar en bailes de carnaval y en radio, Francisco Canaro en colaboración con Ivo Pelay, estrena la comedia musical *Sentimiento Gaucho*, presentada en el Teatro Nacional. Las novedades musicales son: *Viviré con tu recuerdo*, *La milonga de mis perros*, «Paja brava», entre otras.

Tras esta actuación, el Nacional monta otros espectáculos con intervención de figuras del tango. Se presenta la comedia musical *La mujer es peligrosa*, de Ivo Pelay y Antonio Botta. Forman parte de ella la orquesta de Francisco Lomuto, con Fernando Díaz y Jorge Omar. Lomuto da a conocer los temas *Ahora que estamos solos*, *Martina*, *Cofre de mis recuerdos*, *Mi reflexión* y *Dice una canción* en la voz de Susy del Carril.

En el mismo año, siempre en el Nacional, se presenta la revista *Bajo el cielo de mi patria*, que muestra además de tango, los ritmos que representan todo nuestro país. Actúan Chola Luna, Fanny Navarro, Alberto Gómez y el conjunto de Pedro Maffía.

También se presenta en esta temporada del Nacional, la pareja de tango formada por Beba Bidart y Miguel Bucino, quien además es un afamado compositor y letrista.

1943

Se estrena en el teatro Presidente Alvear el espectáculo musical *Buenos Aires de ayer y de hoy*, de Francisco Canaro e Ivo Pelay. Como es costumbre en los espectáculos de Canaro, se ejecutan y cantan diversos estilos musicales. Entre ellos, Tita Merello se luce con *Se dice de mí* y *Tranquilo viejo, tranquilo* cantando con su modalidad tan particular que la distingue y donde vuelca toda su sensibilidad. Se estrena el tango *Y no la puedo olvidar* en la voz de Eduardo Adrián, quien también canta a dúo con Alfredo Roldán el vals *Soñar y nada más*. Mariano Morés, quien en esta etapa también canta asiduamente, se acompaña a sí mismo en varios temas.

En el teatro Astral, Tania estrena el tango *Uno* de Enrique Santos Discépolo y Mariano Mores, bajo la dirección musical de Julio Rosemberg. En el elenco participan entre otros Pepe Iglesias, Fanny Navarro y Tito Climent.

Un trágico incendio en el teatro Maipo durante los ensayos de una revista hace que pierda la vida el actor Ambrosio Radrizzani, autor del tango *El llorón*.

1944

Francisco Canaro presenta en el teatro Presidente Alvear la comedia musical *Dos corazones*, en colaboración con Ivo Pelay. El título de la obra es dado por el vals del mismo nombre. En ella se presentan los temas *Todo es mentira*, *Buenas noches corazón*, *Fue por una mujer*, entre otros, en las voces de Tita Merello, Carlos Roldán y Chola Luna.

En el teatro Buenos Aires se estrena la comedia revisteril *Yo soy Juan Tango*, de Germán Ziclis, en la que es presentado *Juan Tango* de Cátulo Castillo, cantado por Alberto Vila. El espectáculo, que se ofrece desde el 4 de octubre al 1º de noviembre, tiene música original de Pedro Mafia y Sebastián Piana, contando entre su elenco a Pepita Muñoz, Marcos Caplan y Pepita Cantero. Una semana después de su última función en el Buenos Aires, se repone en el teatro Presidente Alvear. En este caso Alberto Vila es reemplazado por Alberto Castillo, quien obtiene un éxito arrollador con la misma canción.

A finales del año encabezada por Roberto Quiroga se presenta una compañía internacional en el teatro Casino con el slogan «El cantor del pueblo». Allí interpreta temas como *Mano a mano* y *Victoria*.

1945

Alberto Castillo participa con su orquesta del festejo por las doscientas representaciones de la comedia *Sangre Negra* con música de Mariano Mores protagonizada por Narciso Ibáñez Menta, que se realiza en el teatro

Nacional. Pero su debut formal lo realiza el 14 de julio en el mismo teatro en la revista musical *Yo llevo el tango en el alma* de Osvaldo Sosa Cordero y Germán Ziclis. Alberto Castillo interpreta dos canciones compuestas por Sosa Cordero, el tango homónimo a la obra y el candombe *Mariana*, en la forma tan personal que siempre lo va a caracterizar. Esta obra llega a su fin el 2 de setiembre y al mes siguiente Castillo pasa a integrar el elenco del teatro Casino, que ya venía realizando ese año revistas cómicas, con la participación de artistas como Alberto Anchart, Chola Luna, Diana Maggi, Thelma Caló y Severo Fernández, con libro y dirección de Ivo Pelay.

Además del tango anteriormente nombrado, Castillo estrena en esa temporada *Buzón*, *Se pasó tu cuarto de hora*, *Los cien barrios porteños* y *Corbatita voladora*. Finalizada las actuaciones en el Casino el 12 de noviembre, la compañía de Pelay viajó a Chile.

1946

Se repone en el teatro Presidente Alvear la comedia musical *La canción de los barrios*, estrenada doce años antes en el teatro Sarmiento. Al cabo de unos días se estrena también *«Buenos Aires de ayer y de hoy»*, pasando así a la modalidad de espectáculos por secciones. Debutan en esta temporada Enrique Lucero y Virginia Luque, esta última estrena los tangos *Déjame no quiero verte más* de Canaro, Mores y Pelay y *Si tu me quisieras* de Canaro. Enrique Lucero es hermano de Mariano Mores e ingresa como vocalista estable en sustitución de Guillermo Coral, estrenando el tango *Sin palabras* de Mores y Discépolo, que se convierte en un enorme éxito.

En el Casino, Rosita Quintana estrena el tango *Herida* de Sciamarella y Petit en los clásicos espectáculos de revistas de Carlos A. Petit y Rodolfo Sciamarella, la que cuenta además con actores como Alberto Anchart y Severo Fernández.

En el teatro Apolo se reponen los clásicos sainetes de

Vacarezza con su dirección. Son ellos *Tu cuna fue un conventillo*, *Viejo paseo de Julio*, *Cuando un pobre se divierte* y *Virgencita del Rosario*. El elenco está encabezado por Tito Lusiardo y Gregorio Cicarelli. Al tango lo representan las voces de Roberto Páez y Gloria Argentina. La orquesta de Manuel Pizarro sustituye a la típica de Víctor D'Amario que había estado al comienzo de la temporada. Al poco tiempo se agrega al elenco Azucena Maizani para el reestreno del sainete de Manuel Romero *Los muchachos de antes no usaban gomina*.

En el teatro Presidente Alvear, una vez que terminó la actuación de la compañía de Canaro, sube la obra «La historia del sainete», con un elenco formado entre otros por Adolfo Stray, Malvina Pastorino y Alberto Anchart y, como cantantes de tango se lucen Jovita Luna, Chola Luna y Carlos Roldán.

En la revista del teatro Nacional que presenta como atracción a la cantante y bailarina cubana Amelita Vargas, el tango es cantado por otra voz femenina: Carmencita Idal.

1947

En la revista musical de Canaro *Luna de miel para tres* de Sixto Pondal Ríos y Carlos Olivari y música de Canaro y Mores, se canta este año un solo tango *Yo sólo se* con letra de Guillermo y Horacio Pelay. La novedad es que el mismo es interpretado por el astro mexicano Jorge Negrete.

Alberto Castillo, quien había iniciado el año en el escenario del Maipo, llega a setiembre encabezando junto a Tita Merello las revistas por secciones del teatro Casino. Los acompañan, entre otros, Pedrito Quartucci, Fidel Pintos, Blanquita Amaro, Niná Marcó y el barítono Carlos Ramírez. Algunos de los títulos de las revistas son: *Qué saben los pitucos* y *Entre tangos y milongas*. Castillo canta los tangos de su nuevo repertorio: *Viento en contra*, *Cosas de antaño*, la milonga *El aguatero porteño* y los de su repertorio antiguo: *Fea*, *Margot*, *Chorra* y *Corrientes* y

Esmeralda. En las últimas funciones de la temporada tanto Tita como Alberto tienen sus funciones de homenaje participando en diferentes días las orquestas de Aníbal Troilo (con sus cantores Floreal Ruíz y Edmundo Rivero) y la de Alfredo de Angelis (con Carlos Dante y Julio Martel).

1948

A principios de año Mariano Mores no forma orquesta sino que se dedica por entero al cine y al teatro. Desempeña un importante papel en la comedia musical *El otro yo de Marcela*, junto a Juan Carlos Thorry, Blackie y Delia Garcés, donde toca algunos tangos.

Tania inicia el año continuando con la actividad del anterior. Además de seguir con el programa radial junto a Discépolo, prolonga la actuación en la compañía de revistas del teatro Maipo. Canta varias canciones, la mayoría «discepolianas», agregando los nuevos tangos *Sur* y *Cafetín de Buenos Aires*.

Nuevamente José Tinelli y sus colaboradores forman parte de la compañía del teatro Apolo que encabezan Gregorio Cicarelli, Leonor Rinaldi y Juan Dardes.

1949

Tras cinco años de animar temporadas teatrales porteñas, en este año Alberto Castillo interrumpe esa seguidilla de éxitos.

En la comedia musical *Con la música en el alma* estrenada en el teatro Casino por la compañía de Canaro se presenta el vals *Parece mentira* y el tango *Borracho por que digo la verdad*, con música de «Pirincho» y letra de Homero Manzi. La comedia, al decir de los críticos, es inferior en calidad a las realizadas por la dupla Canaro-Pelay, teniendo un argumento demasiado elemental. Tiene también una mala recepción por parte del público, que considera de baja calidad (y hasta de mal gusto) al tango «Borracho...», mientras que «Parece mentira» posee música poco original ya que la segunda parte es igual a

la de «Tango brujo». Ni Francisco Amor ni Alberto Arenas pueden elevar con su interpretación la mala calidad de las piezas. Esta temporada tiene, además, la novedad de tener a Canaro en un rol actoral.

Discépolo recibe sus mayores elogios a través de su trabajo en *Blum*, comedia estrenada el 28 de octubre en el teatro Presidente Alvear. Es el Discepolín tanguero el que brota en cada escena de la obra. Tania canta en la misma acompañada por coro, el piano de Fernando Marín y el órgano de Lalo Scalisse.

El régimen de censura para todo tipo de espectáculos que impone Apold (secretario de comunicaciones del gobierno de Perón), hace que los autores deban someter las obras a su consideración. Son censuradas varias obras teatrales y de otro tipo como también artistas, letras de tangos, etc. Ese mismo año numerosos músicos y autores visitan al presidente J. D. Perón para solicitar el levantamiento de la censura, cosa a la que accede, aunque Apold mantiene su postura hasta por lo menos el año 1952.

Ezequiel Soria

Nació en Catamarca en 1873 y falleció en Buenos Aires en 1936.

Llegó a Buenos Aires para estudiar Derecho, carrera que abandonó cuando estaba próximo a recibirse, para inscribirse en Filosofía y Letras (más cercana a su espíritu poético), la que también abandonó atrapado por los caminos teatrales. Se apasionó en su empeño por adaptar el «genero chico» hispano a la tónica nacional. Los primeros sainetes que estrenó reflejaron su inquietud por los conflictos que conmovían su época.

El primero que presentó fue *El año 92* (1892), con música de Andrés Abad Antón y que siguió la tónica de la «revista de actualidad». En la sátira política inspirada en la madrileña *El año pasado por agua* de Ricardo de la Vega, en la que aparecía representado en escena (en el personaje de El Entenao), el caudillo radical Leandro N. Alem.

Su segunda obra es de 1895 y está referida a los turbulentos momentos que se vivían por una posible guerra con Chile.

Al año siguiente estrenó *El Sargento Martín*, obra en un acto y tres cuadros, otra vez con tema patriótico, con música de Eduardo García Lalanne.

Es en 1897, al estrenar *Justicia Criolla* que Soria por primera vez mostró con espléndido colorido escenas populares de conventillo. La acción transcurría en un patio de una casa de vecindad. Allí veremos a dos personajes captados con inefable agudeza. Uno era Benito, moreno portero del Congreso Nacional, compadrito y diestro bailarín de tango, que llegaba a creerse integrante del Poder Legislativo; el otro era José, gallego ordenanza de los Tribunales que, atrapado por el medio que frecuentaba todos los días, dictaba sentencias a lo juez. Con estos personajes Ezequiel Soria intentaba punzar la política del momento. En uno de los pasajes de la obra, el negro Benito decía:

«Créanme ustedes, señores, que todavía estamos muy atrasados en cuestión de democracia. El pueblo es el que calienta el agua para que los gobiernos tomen el mate, y no hay tutía. El que no sea otario que se haga católico, es decir, gubernista, y está seguro del puchero».

Soria hizo una extensa gira por Europa, y a su regreso, José Podestá lo llamó para que actuara como asesor artístico en la temporada de 1902 del Teatro Apolo. El 21 de marzo estrenó *La Beata*, con música de Antonio Podestá. Ese mismo año subieron a escena *Bravucho* representado por la compañía de J. Palmada y *El medallón* por la compañía de Jerónimo Podestá. También hizo estrenar en el Apolo, obras de otros autores como: *Canción trágica* de Roberto Payró; *La piedra del escándalo* de Martín Coronado; *Jesús Nazareno* de García Velloso, etc.

Como hombre de teatro, Ezequiel Soria bregó con denuedo para su elevación.

ALBERTO VACAREZZA

Nació en Buenos Aires en 1886 y falleció en la misma ciudad en 1959.

Dentro del sainete es, sin lugar a duda, el autor más colorido de sus contemporáneos. Según lo expresado por él mismo, se inició en el año 1904 con *El juzgado* pieza que le había brotado espontáneamente como consecuencia de un circunstancial empleo en un Juzgado de Paz en el barrio de Almagro. En esta obra ya aparecían los personajes que luego se repetirían incansablemente en casi todos los sainetes posteriores.

Desde el primer momento Vacarezza reflejó lo popular con el pintoresquismo de sus tipos y jergas. Su acercamiento al teatro lo realizó oficialmente en 1911 con *Los Scrushantes*, con la que ganó el primer premio del concurso organizado en el Teatro Nacional por Pascual Carcavallo. Esta obra asombraba por los modismos arrabaleros y la jerga pintoresca con que el autor hacía hablar a sus personajes. Por eso al editar el sainete Vacarezza advertía:

«en el caso de que por razones que el autor no prevé y a juicio del director, resultare en la escena algo grotesco el lenguaje en que está escrita la obra, adviértese especialmente que pueden ser alteradas ciertas palabras por sinónimos que armonicen la oración del mismo modo»,

pero afirmaba con seguridad:

«No obstante el autor confía en que no habrá tal necesidad.

A partir de entonces se transformó en el autor de éxito seguro y sus producciones fluyeron de manera incontenible. Tal vez esta confianza, unida al ansia por sus obras que producían una exigencia de parte de empresarios e intérpretes, fue la que dañó el mérito de su producción. Produjo en cantidad lo que debió ofrecer en calidad. Muchas de sus piezas quedarán como una modalidad escénica obsoleta. Si se ahonda en la esencia de un sainete de Vacarezza, encontramos que el autor se valía de tramas ingenuas, dejando en ellas una moraleja, donde el malo siempre era castigado. Se abusaba de la guapeza y el malevaje, pero casi todos los representantes de ese elemento poseían un sentido noble, casi elemental.

Maestro en el arte de urdir sainetes, ha dado la receta en uno de ellos. En *La comparsa se despide* (Llamada así por Luis Ordaz, Suárez Danero la llama *La comparsa se divierte*), el personaje de Serpentina le explicaba a Film (que representaba a un yanqui) la fórmula de sus elementos:

- Un patio de conventillo
- Un italiano encargado,
- Un yoyega retobao,
- Una percanta, un vivillo;
- Dos malevos de cuchillo,
- Un chamullo, una pasión,
- Choques, celos, discusión,
- Desafío, puñalada,
- Auxilio, cana...¡telón!

Ante el desencanto del yanqui, Serpentina replicaba:

No se apure, don Mister, / Que voy a mandarle el resto:

Pues debajo de todo esto, / Tan sencillo al parecer,
Debe el sainete tener, / Rellenando su armazón,
La humanidad, la emoción, / La alegría, los donaires,
Y el color de Buenos Aires / Metido en el corazón.

Nombraremos a continuación algunos de los innumerables sainetes de Vacarezza: *El Comité*, estrenado en 1914 y que aún poseía las características líricas del género chico español; *La otra noche en los corrales* (1918); *Va cayendo gente al baile* (1919); *Tu cuna fue un conventillo* (1920); donde inventó un lenguaje que, al decir del tano Antonio (personaje de la obra): «cuando no alcanza/ hasta te lo danno vuelta»; *La vida es un sainete* (1925), *La fiesta de Santa Rosa* (1926); *Juancito de la Ribera* (1927), los ya nombrados *La comparsa se despide* y *Los scrubantes*.

Su mayor éxito en esta modalidad lo obtuvo con *El conventillo de la Paloma* que, estrenado en 1929 por Carcavallo, alcanzó más de un millar de representaciones consecutivas y record de permanencia en las carteleras cada vez que llegó al escenario (como ocurrió en 1980 en el Teatro Nacional Cervantes bajo el espíritu renovador de Rodolfo Graziano).

A otra expresión correspondieron *El cabo Rivero* (1928) y *La china Dominga* (1932). Otras que se alejaron de los elementos básicos del sainete sin abandonar su tono y brevedad fueron *El último gaucho* (1915) y *El camino de la Tablada* (1930). Además de esta producción que encuadraba perfectamente dentro del género chico criollo, Vacarezza escribió dramas como *Los cardales* (1913) y *La casa de los Batallán* (1917), en los cuales ahondó en personajes de mayor envergadura dramática.

Sin embargo, Vacarezza quedará en la historia de la escena nacional como sainetero, ya que esta fue la expresión más significativa de su talento.

FLORENCIO SÁNCHEZ

Nació en Montevideo en 1875 y falleció en un hospital de caridad en Milán, Italia el 7 de noviembre de 1910.

Una aproximación a la obra de Florencio Sánchez supone una ineludible referencia al escritor, al hombre intuitivo y rebelde que corporizó en personajes sus propios estados de conciencia.

Sánchez reflejó la circunstancia social, participó en ella. Días de fervor socialista, de anarquismo; atmósfera intelectual cargada de naturalismo. Se vivían tiempos de reacción contra lo burgués y defensa del proletariado. No tenía estudios profundos, pero sí un espíritu sensible, capaz de captar el clima mental de sus días. Su inteligencia debió asimilar el credo positivista, la protesta contra una sociedad en decadencia. Las condiciones de ambiente cimentaron su rebeldía, su pesimismo social; pero él estaba temperamentalmente dotado para esa absorción.

Comenzó a militar en las filas del anarquismo muy tempranamente. En el año 1897 se afilia al Centro Internacional de estudios sociales. Quién fuera montonero nacionalista bajo la insignia del caudillo Aparicio Saravia y combatiente de la sangrienta batalla de Cerros Blancos, renegó de sus bárbaros ídolos para lanzarse a un anarquismo lírico. La sociedad burguesa estaba plagada de inmoralidades y había que luchar para reformarla. Y allí, en el Centro Internacional, el joven insatisfecho daba explosivas conferencias de crítica social.

En el escenario del Centro Internacional estrenó *Ladrones*, modesto esbozo que constaba de dos partes breves: Pilletes y Canillita, Sánchez retomó y amplió la idea y, ya con el título definitivo de *Canillita*, el sainete perfectamente estructurado se estrenó en 1902 en Rosario, Santa Fe, donde el autor ejercía el periodismo.

El papel de Canillita (pequeño vendedor de diarios callejero) fue interpretado por Julia Iníguez, triple de una compañía española de zarzuelas que se encontraba actuando en la ciudad. La obra obtuvo su merecida repercusión cuando fue reprisada el 4 de enero de 1904 en el teatro Comedia de la Ciudad de Buenos Aires

por la compañía de Jerónimo Podestá, con elenco nacional y donde el personaje principal estaba a cargo de la extraordinaria Blanca Podestá (joven actriz por entonces). Desde ese momento se denomina en forma natural «canillita» a los vendedores de diarios de ambas bandas del Plata.

También en 1902 escribió «el sainete de costumbres rosarinas» llamado *La gente deshonesta* (en tres cuadros), que tuvo prohibida su representación.

Sánchez inició y configuró una nueva línea dentro del sainete porteño que fue la dramática. La producción teatral de Florencio Sánchez, además de sainetes de gran hondura, contó con comedias, dramas, piezas costumbristas, etc.

A continuación citaremos cronológicamente sus piezas:

- *Puertas adentro*: paso de comedia que llamó «scherzo en un acto». Fecha probable: 1897. Pieza inicial. Tosco diálogo entre sirvientas, escrito para ser interpretado por el cuadro de actores del Centro Internacional de estudios sociales de Montevideo.
- *La gente honesta*: sainete en tres cuadros de 1902. Se prohibió su representación.
- *M'hijo el Dotor*: comedia dramática en tres actos. Se estrenó el 13 de agosto de 1903 en el Teatro de la Comedia. Fue representada por la compañía de Jerónimo Podestá. Dice de ella Roberto F. Giusti en su biografía sobre Florencio Sánchez: «Pocos triunfos semejantes recuerda la historia del teatro rioplatense.»
- *Canillita*: sainete en un acto de ambiente ciudadano, hondo sentido dramático y fuerte raigambre porteña, ya mencionado anteriormente.
- *Cédulas de San Juan*: pieza costumbrista en dos actos. Fue llevada a escena el 1 de agosto de 1904 por la compañía de Jerónimo Podestá en el teatro de la Comedia. Pieza de ambiente rural.
- *La pobre gente*: comedia en dos actos, fue estrenada el 1 de octubre de 1904 en el teatro San Martín por la

compañía de Angelina Pagano. Ambientada en la ciudad.

- *La gringa*: comedia en cuatro actos. Estrenada en el teatro San Martín por la compañía de A. Pagano el 21 de noviembre de 1904. Ricardo Rojas lo describe como: «Drama realista y simbólico de la conciencia argentina». Es de ambiente rural.

- *Barranca abajo*: drama en tres actos. Estrenado el 26 de abril de 1905 por la compañía de los hermanos Podestá en el teatro Apolo. Es de ambiente rural y obtiene un singular éxito.

- *Mano santa*: comedia en un acto, estrenada en el teatro Apolo el 9 de junio de 1905 por la compañía de José Podestá. Es una pieza ciudadana.

- *En familia*: comedia dramática en tres actos. Estrenada en el teatro Apolo el 6 de octubre de 1905 por la compañía de los hermanos Podestá. De ambiente urbano, es una de las obras de valor permanente en el teatro.

- *Los muertos*: drama en tres actos, estrenado el 23 de octubre de 1905 por la compañía de los hermanos Podestá, en el teatro Apolo. Pertenece al ciclo de piezas ciudadanas.

- *El conventillo*: sainete en un acto y dos cuadros, con música de Francisco Payá. Estrenada en el teatro Marconi el 22 de junio de 1906 por la compañía de Eliseo San Juan y Carlos Salvany.

- *El desalojo*: comedia en un acto, estrenada en el teatro Apolo el 16 de julio de 1906 por la compañía de los hermanos Podestá. Obra de carácter social y ambiente ciudadano.

- *El pasado*: comedia en tres actos. Fue estrenada el 22 de octubre de 1906, en el teatro Argentino por la compañía Serrador-Mari. Comedia urbana que expone conflictos de la clase media.

- *Los curdas*: sainete en un acto, estrenado el 2 de enero de 1907 en el teatro Apolo por la compañía de José Podestá.

- *La Tigra*: comedia en un acto, estrenada el 2 de

enero de 1907 en el teatro Argentino por la compañía de Pablo Podestá. Pieza de «la vida pobre».

- *Moneda falsa*: sainete en un acto. Escrito para el concurso realizado a principios de 1907 en el teatro Nacional y estrenado por la compañía de Jerónimo Podestá el 8 de enero del mismo año. Pieza de ambiente ciudadano.

- *El cacique Pichuleo*: zarzuela en un acto con música de Francisco Payá, estrenada en el teatro Argentino por la compañía de Pablo Podestá el 9 de enero de 1907. El libreto ha desaparecido.

- *Nuestros hijos*: comedia dramática en tres actos. Estrenada en el teatro Nacional por la compañía de Jerónimo Podestá, el 2 de mayo de 1907. fue traducida al italiano por Alberto Scarzella y representada en esta lengua en el teatro Urquiza de Montevideo, en junio de 1908. Obra de ambiente ciudadano que manifiesta ideas del autor sobre la moral en el teatro.

- *Los derechos de la salud*: comedia en tres actos. Se estrenó en el teatro Solís de Montevideo por la compañía de José Tallaví, el 4 de diciembre de 1907. Drama urbano, exalta los derechos de la salud y del sexo.

- *Marta Grumi*: sainete en un acto y tres cuadros con comentarios musicales de Dante Aragno, estrenado en Buenos Aires el 5 de noviembre de 1908, en el teatro Argentino, por la compañía de Florencio Parravicini. Considerada por su autor un sainete, esta obra fue interpretada con anterioridad por la compañía española de zarzuelas de Arsenio Perdiguero, el 7 de julio de 1908 en el teatro Politeama de Montevideo.

- *Un buen negocio*: comedia en dos actos. Se representó en Montevideo el 2 de mayo de 1909. La compañía de Pablo Podestá la interpretó en Buenos Aires, en el teatro Apolo, el 17 de mayo de ese año. Es una comedia de «la vida pobre».

La circunstancia de su dura vida influyeron no sólo sobre la temática de su teatro y la realización de las situaciones dramáticas, sino que ese febril ansia de escribir

para ganarse el pan hizo que Sánchez produjera vertiginosamente, sin pulir ni retocar los originales. Este hombre que sentía la vida como una realidad avasalladora, ante cuyos imperativos todo debía posponerse, la abandonó muy pronto. La muerte lo sorprendió en Milán cuando apenas tenía treinta y cinco años.

Nemesio Trejo

Nace en San Martín (Provincia de Buenos Aires) en 1862 y muere en la Capital Federal el 10 de Noviembre de 1916.

Es considerado por Luis Ordaz como «el auténtico iniciador del género chico criollo». Trejo domina inmediatamente los resortes del sainete, ahondando en una modalidad que forja una independencia del zarzuelismo español. Payador, poeta, periodista, escribano, narrador y autor teatral, posee un léxico particular que utiliza con muchísima destreza y que sirve para infundir a la escena un tono y un colorido que las hace personales. Concorre a los circos hasta llegar a actuar en alguno, merodea los boliches donde se enfrentan los payadores, aprende a tocar la guitarra y el arte de la improvisación poética y topada en contrapunto, merodea el Almacén de la Milonga, frecuentado por guapos de variado pelaje y cantores de distinta nombradía. Se gana con el tiempo su buena fama de payador. Por eso aparece luego en sus obras ese constante afán de topada, tan característico de su vida pintoresca.

Insiste tal vez demasiado en la sátira política siempre de inmediata actualidad, por lo cual sus piezas son las que menos resistirán el paso del tiempo. El mérito fundamental de Trejo consiste, como lo expresa Mariano G. Bosch en que «es un lazo de unión de lo cómico español y su técnica teatral, con lo genuinamente porteño».

Impulsado a intentar la creación teatral, escribe «La fiesta de Don Marcos, que es estrenada de inmediato (1890) por un elenco que encabeza Rogelio Juárez. En 1895

estrena *El testamento Ológrafo* y *El Registro Civil*, siendo ya uno de los autores más populares del género. De 1897 data *Los políticos* uno de sus mayores sucesos. *La esquila* se estrena en 1899 y *Los vividores* en 1902. En 1907 sube al escenario *Los inquilinos*, sainete cómico-lírico en el que se refiere a la huelga que por entonces están realizando los habitantes de los conventillos de Buenos Aires como protesta por el aumento de los alquileres, y que deja saldos diarios de detenidos y contusos.

Una anécdota que expresa su maestría en el género es recogida por el diario *La Razón* el 22-09-1916: la empresa Lozada realizó un concurso de sainetes en el teatro Comedia y de las noventa obras presentadas, el jurado eligió cuatro. Al abrir los sobres para conocer el nombre del autor se encontraron con que las cuatro pertenecían a Nemesio Trejo. Sus nombres eran: *Los Inquilinos*, *Banquete de Amor*, *Un día de campo* y *Diner Concert*.

Fueron intérpretes de sus obras actores de la talla de los Podestá, Rogelio Juárez, Emilio Orejón, Enrique Gil, Abelardo Lastra y otros.

Enrique García Velloso

Nació en Santa Fe en 1880 y falleció en la Capital Federal en 1938.

Figura en nuestro repertorio teatral como un creador incansable y polifacético. Escribe 119 obras, varias en colaboración con otros autores, pero la enorme mayoría (85 y una inconclusa) le pertenecen por entero. Recorre todos los géneros posibles: la tragicomedia, la zarzuelita criolla, el sainete porteño, el vodevil, la comedia, el drama, etc.

Nos ocuparemos especialmente de una de sus obras *Gabino el Mayor*, y para ello recogeremos del mismo García Velloso el estreno de dicha obra escrito en su libro *Memorias de un hombre de teatro*:

«El viejo sainete, tan viejo como mi vida de autor, se estrenó en el teatro de la Comedia el 16 de diciembre de 1898 y sus ensayos

fueron dirigidos nada menos que por el celebrado poeta Don Marcos Zapata, empresario de la admirable tiple Irene Alba y del regocijadísimo actor Ramón Cebrián.

Era la época en que se estilaba hacer para las tiples, papeles de hombre. Irene acababa de crear en manera formidable como cantante y como actriz, el Carlos de «La viejecita» (zarzuelita de Manuel Echegaray). Tenía voz de contralto; era delgada, espigada. Su marido, Manolo Caba, me sugirió de hacerle un papel de Compadrito a la admirable artista que en un año había sabido asimilar las características más salientes de los tipos argentinos ideados por Trejo y Soria, los autores más populares de aquel entonces.

Gabino el mayoral se estrenó con los susodichos artistas, la señorita Calvo y la tiple argentina, señorita Cambi especialmente contratada para que cantase el dúo criollo. Minutos antes de levantarse el telón, ya vestida de mayoral Irene Alba me hizo llamar al camerino...La vaina de plata se le cayó al suelo, y al querer recogerla se hizo un tajo feroz en la mano derecha con el cuchillo, incontenible la hemorragia. El doctor Gutiérrez, médico del teatro y espectador permanente de la Comedia logró conjurar aquel momento doloroso. Yo que soy tan supersticioso, vaticiné para la obra un fracaso absoluto. Sin embargo no fue así.

Muchos años después se me presentó una mañana en la redacción de El Tiempo donde yo escribía la crónica de teatros, Pepe Podestá a pedirme el ejemplar de «una obra muy linda que no habían sabido representar con su verdadero carácter los artistas españoles de los teatros por horas».

Yo francamente no me acordaba de tal obra, a pesar de haber merecido los honores de una bellísima crónica de don Enrique Frexas... Encontró Pepe el ejemplar de la obra y la partitura de Eduardo García. El 22 de abril de 1902 la estrenó en el Apolo, con Pablo Podestá, Ebe Podestá, Lea Conti, Navas, Petray, etc. Fue para mí una revelación colosal...¡Qué éxito! Pablo lo tuvo entre sus más destacados durante años».

Entre las particularidades más sobresalientes de Gabino (un compadrito porteño cobrador de boletos del tranvía a caballos de la época) por parte de una actriz, nombraremos las siguientes: 1º) por pertenecer su música a uno de los pocos compositores porteños de la etapa, Eduardo García Lalanne, en el «concertante» (pues en el texto no se especifica el baile) «las parejas bailan al compás de un tango». 2º) el trazado de dos tipos (la sirvienta pizpireta y el vigilante donjuanesco), que habrán de ser luego explotados hasta el hartazgo en el sainete porteño.

García Velloso intervino en toda la época heroica de la formación de nuestro teatro, desde las expresiones primarias, simples copias de la dramática popular hispana, hasta las luchas por los derechos de autor y la constitución definitiva de una sociedad autorral fuerte y responsable. En ese sentido tuvo una actuación incansable y valiosísima.»

Carlos Mauricio Pacheco

Nació en Uruguay en 1881 y falleció en Buenos Aires el 8 de febrero de 1924.

Con su aporte, el sainete adquirió categoría definitiva, auténtico porteñismo, pues aunque era uruguayo, sus escenas fueron tomadas en su gran mayoría de nuestro arrabal y, además, toda su producción artística fue estrenada en escenarios de Buenos Aires. Sus obras pasaron de setenta, la mayoría en un acto (fieles a la exigencia del género) las que representaron la evolución que se fue dando a través de los años en dicha modalidad escénica hasta alcanzar su expresión definitiva.

Su primera obra, escrita en colaboración con Héctor Bini, fue *Blancos y Colorados* y desde entonces su tarea creadora lo llevó a ser el representante más fiel del sainete criollo. Entre sus piezas podemos destacar: *Música Criolla* y *Compra y venta*, ambas escritas en colaboración con Pedro E. Pico, *Don Quijano de la pampa* (1907), *La morisqueta final* (1908), *El paseo de Julio* (1909), *La rivera* (1910), *Pájaros de presa* (1911), *La fonda de la estación* (1913), *La guardia del auxiliar* (1916), *Barracas* (1918), *Ropa vieja* (1923), etc. Pero fue en *Los disfrazados*, estrenada en 1906 con música de Antonio Reynoso, cuando Pacheco demostró su honda preocupación humana y su indudable talento.

El desarrollo de «Los disfrazados» transcurre en el patio de un inquilinato a lo largo de una tarde de carnaval en el que alborotan las murgas de la barriada. Si bien tiene parte de los ingredientes que forman los esquemas del género (como por ejemplo el intermedio con tres compadres y sus compañeras que irrumpen de pronto y bailan al compás de un tango), esta obra es un amargo grito de protesta, sordamente expresado. Mientras Pelagatti es un nuevo «cocoliche» con enorme gracia burlesca, Don Pietro ahoga su dolor en silencio, mientras los demás se burlan de él. Humano y comprensivo, no puede reaccionar y queda siempre enreda-

do en sus cavilaciones. Cuando le preguntan qué hace, siempre abstraído, él responde invariablemente: «¡Eh! Miro l'umo...». Pero al hablar con aquel personaje que no se burla de su bondad le dice amargamente:

«Todos sa ríen e me miran co'l desprecio porque yo no grido, porque yo miro l'umo siempre, siempre así...»

Hasta que, no pudiendo resistir más burlas y vejaciones, matará al que se regocija en provocarlo y deshonrarlo, apareciendo entonces con una fuerza que hasta entonces se le desconocía.

Ahondando en los personajes de sus obras, se descubría al autor hurgando en la angustia, aunque luego intentara disimularla. Algunos de sus sainetes eran ajustadas caricaturas de profundas tragedias. Por eso sufrió frecuentemente al ver como sus piezas eran rebajadas para lograr la carcajada fácil, huyendo de lo que se volvía habitual en el medio.

Se puede decir que Pacheco fue leal para consigo y para con el arte teatral. Sus obras fueron el inicio de un camino que, llegando a las creaciones de Armando Discépolo, crearon y articularon de manera definitiva, el «grotesco criollo».

Armando Discépolo

Nacido en Buenos Aires en 1887, Armando Discépolo estrenó en 1910 su primer obra *Entre el hierro*, iniciándose también como director. Drama de tono rebelde y concepto realista, fue ofrecida por el elenco de Pablo Podestá. Durante un largo lapso de tiempo, escribió sus obras en colaboración con otros autores.

Un primer atisbo de cambio se encuentra en *El movimiento continuo*, escrita con Rafael De Rosa y que interpretó exitosamente Casaux: la trama transcurre en un tono reidero y superficial pero al final contiene el elemento inesperado del fracaso.

Fue en los años siguientes, cuando la crisis social marcaba la transformación de la visión rosada de la miseria

inmigratoria que mostraba el sainete, en las oscuras tintas que dibujaba el grotesco, cuando sus obras tomaron el giro definitivo. Esto fue determinado también por la militancia política de Discépolo, y su incorporación al grupo de artistas comprometidos de Boedo, opuestos a los estetizantes de Florida. Hijo de inmigrantes italianos se impregnó desde pequeño en todos los conflictos de la etapa inmigratoria.

Admirador de Pirandello, los personajes de sus obras casi podrían entrar en esa tónica del teatro del «desconformismo» en que fue ubicado el teatro del dramaturgo italiano. Una idea «pirandelliana» se fue insinuando en la dramática del argentino, para aparecer asimilada y con sello personalísimo en las obras de mayor tono.

Esta idea es la constante indefinición del ser humano, la suma de verdades que se atropellan en cada persona, como también las distancias entre las impresiones que sobre alguien formulan los otros, y la rebeldía con que este alguien se enfrenta a los demás y a sus propios actos cotidianos. De estas dualidades nace la frecuente incomunicación de los personajes de Discépolo (perdidos en la vida o extraviados en sí mismos) que terminan por golpearse contra los demás o contra la repetición de sus limitaciones. En este clima se acomodan tres de sus mejores piezas: *Mateo* (1923); *Stéfano* (1928) y *El Relojero* (1934).

Discépolo murió en Buenos Aires en 1971.

Cronología de estrenos de Armando Discépolo:

- 1910: *Entre el hielro*: Drama en tres actos, estrenado en el Teatro Buenos por la compañía de Pablo Podestá.
- 1911: *La torcaz*: Drama en un acto, estrenado en el Teatro Nacional.
- 1911: El rincón de los besos. Comedia en un acto, estrenada en el Teatro Moderno por la compañía de

Pablo Podestá.

- 1912: *Espuma de mar*. Opereta en tres actos en colaboración con Rafael De Rosa, estrenada en el Teatro Buenos Aires. Música de Carlos Oviglio
- 1912: *La fragua*. Drama en tres actos, estrenado en el Teatro Apolo por la compañía de Guillermo Bataglia.
- 1914: *El novio de mamá*. Comedia en tres actos, en colaboración con R. De Rosa, estrenada en el Teatro Nuevo por la compañía de Orfilia Rico.
- 1914: *Mi mujer se aburre*. Comedia en tres actos, en colaboración con R. De Rosa, estrenada en el Teatro Nuevo por la compañía Rico - Mangiante.
- 1915: *El guarda 323*. Sainete en un acto, en colaboración con De Rosa, estrenado en el Teatro Argentino por la compañía de Florencio Parravicini.
- 1915: *El patio de las flores*. Sainete en un acto, en colaboración con Federico Mertens, estrenado en el Teatro Nacional. Música de Francisco Payá.
- 1916: *El movimiento continuo*. Comedia en tres actos, en colaboración con De Rosa, estrenada en el Teatro Apolo por la compañía de Roberto Casaux.
- 1916: *El reverso*. Diálogo, estrenado en el Teatro Apolo por la compañía. de R. Casaux.
- 1916: *La ciencia de la casualitat*. Monólogo, en colaboración con De Rosa, estrenado en el Teatro Apolo por Roberto Casaux.
- 1917: *Conservatorio «La Armonía»*. Comedia en tres actos, estrenada en el Teatro Argentino por la compañía de Florencio Parravicini.
- 1917: *El chueco Pintos*. Comedia en tres actos, en colaboración con De Rosa, estrenada en el Teatro Apolo por la compañía de Roberto Casaux.
- 1918: *La espada de Damocles*. Pochade en tres actos, en colaboración con De Rosa, estrenada en el Teatro Argentino por la compañía de Florencio Parravicini.
- 1919: *El vértigo*. Drama en dos actos, estrenado en el Teatro Mayo por la compañía de Ángela Tesada.

- 1920: *El clavo de oro*. Comedia en tres actos, en colaboración con De Rosa, estrenada en el Teatro Nuevo por la compañía de Orfilia Rico.
- 1921: *Mustafá*. Sainete en un acto, en colaboración con De Rosa, estrenado en el Teatro Nacional por la compañía de Pascual Carcavallo.
- 1921: *El príncipe negro*. Comedia en tres actos en colaboración con De Rosa, estrenada en el Teatro Opera (Rosario) por la compañía Renacimiento, dirigida por A. Discépolo.
- 1922: *L'Italia Unita*. Sainete en un acto en colaboración con De Rosa, estrenado por la compañía de Pascual Carcavallo.
- 1923: *Mateo*. Grotresco en tres cuadros, estrenado en el Teatro Nacional por la compañía de Pascual Carcavallo.
- 1923: *Hombres de honor*. Drama en tres actos, estrenado en el Teatro Liceo por la compañía de José Gómez.
- 1924: *Giácomo*. Comedia en tres actos, en colaboración con De Rosa, estrenada en el Teatro Nuevo por la compañía de Roberto Casaux.
- 1924: *Muñeca*. Comedia en dos actos, estrenada en el Teatro Nacional por la compañía de P. Carcavallo.
- 1925: *Babilonia*. Sainete en un acto, estrenado en el Teatro Nacional por la compañía de P. Carcavallo.
- 1925: *El organito*. Sainete en un acto, en colaboración con Enrique Santos Discépolo, estrenado en el Teatro Nacional por la compañía de Carcavallo.
- 1926: *Patria Nueva*. Drama en dos actos, estrenado en el Teatro Nacional por la compañía de Carcavallo.
- 1928: *Stéfano*. Grotresco en un acto y un epílogo, estrenado en el Teatro Cómico por la compañía de Luis Arata.
- 1929: *¡Levántate y anda!* Drama en tres actos, estrenado en el Teatro Nuevo por la compañía dirigida por A. Discépolo.
- 1931: *Amanda y Eduardo*. Comedia en tres actos,

estrenada en el Teatro Barcelona (España) por la compañía de Camila Quiroga en el Odeón de Buenos Aires se representó en 1933 por la compañía de Enrique T. Susini.

- 1932: *Cremon*. Grotresco en tres actos, estrenado en el Teatro Apolo por la compañía de Olinda Bozán.

- 1934: *El Relojero*. Grotresco en tres actos, estrenado en el Teatro San Martín por la compañía de Luis Arata.

Pascual Contursi

Nació en Chivilcoy (Buenos Aires) el 18 de noviembre de 1888 y murió en el Hospicio de las Mercedes de la ciudad de Buenos Aires el 29 de mayo de 1932.

Vivió de niño en el barrio de San Cristóbal. Trabajó en una zapatería donde tuvo de compañero a Pascual Carcavallo, quien sería con los años el famoso empresario y director teatral.

Entre 1914 y 1917 se radicó en Montevideo y comenzó a componer versos para música de tangos, cantándolas también acompañado de su guitarra. Así nacieron los versos de *Ivette* sobre la música del mismo nombre de Costa-Roca, *Flor de fango* sobre la música de *El desalojo* y especialmente aquel que sería considerado como la iniciación del tango canción *Mi noche triste* sobre la música de *Lita* de Samuel Castriota.

Se vinculó al teatro a través de Gardel, para quien escribió varias piezas.

En 1921 viajó por primera vez a París, actuando con éxito. En 1927 viajó nuevamente pero en 1930 fue traído de regreso cuando ya presentaba signos de demencia.

Samuel Eichelbaum

Nació en Entre Ríos en 1894 y falleció en Buenos Aires en 1967.

Entre sus obras podemos nombrar:

La mala sed, Vergüenza de querer, Dos brazos, El ruedo de las almas, Señorita, Un guapo del 900, Rostro Perdido, Subsuelo, Cuando tengas un hijo, Soledad es tu nombre, El gato y su selva y En tu vida estoy yo.

Francisco Defilipis Novoa

Nació en Paraná en 1892 y falleció en Buenos Aires en 1931.

Sus obras más importantes fueron:

- *La pequeña felicidad* (su primer obra)
- *La madrecita* (1920)
- *El turbión* (1922)
- *La samaritana* (1923)
- *Los caminos del mundo* (1925)
- *El alma de un hombre honrado* (1926)
- *María la tonta* (1927)
- *He visto a Dios* (1930)

Ignacio Corsini

Andrés Ignacio Corsini nació en Italia el 13 de febrero de 1891, llegando a la Argentina a los cinco años. A los 12 años fue llevado a una gran estancia del Partido de Carlos Tejedor (Provincia de Buenos Aires) de donde tuvo posteriores recuerdos de los personajes que allí conoció. A los 17 años volvió al barrio de Boedo donde habían transcurrido sus primeros años en nuestro país. Por ese tiempo comenzó en dos actividades diferentes, por un lado trabajaba como albañil y por otro empezó a inclinarse por la actividad con la que seguiría durante toda su vida: el canto y la actuación.

La siguiente es una enumeración cronológica de las distintas canciones, interpretadas por Ignacio Corsini en circos y salas teatrales, durante su actuación artística como actor.

1909-1910: Canciones camperas, estilos, vidalitas, payadas, en variados circos y en la Compañía de Pepe Podestá.

1912: Compañía Hermanos Podestá. En el Teatro

Apolo de Buenos Aires. En obras camperas interpretaciones de *El pericón nacional* de Antonio Podestá, *Casta paloma*; *El carretero*; Juan de los Santos Arena; *Santos Vega el payador*; *Tristeza criolla*.

1913-1915: Las mismas canciones y otras más, en giras por circos y teatros de toda la república. (Circos de Casano, Rafetto, Podestá, etc.)

1916: Teatro de Verano. Compañía de los hermanos Podestá. El estilo de *La piedra del escándalo*, letra de M. Coronado y música de Pablo Podestá, en la obra homónima.

1917: Teatro de Verano. (6/12) estilo *En un pingo pangaré*, en la obra homónima de A. Lagazzio y A. Podestá.

1918: Teatro Politeama. Compañía de los hermanos Podestá. Estilo de *La piedra de escándalo* y décimas de *La chacra de Don Lorenzo*, obras de Martín Coronado.

1919: Teatros Apolo y Excelsior de Buenos Aires y giras con la compañía de los hermanos Podestá por Argentina y Uruguay. Las mismas obras y canciones.

1920: Teatro Apolo. Compañía Arellano-Tesada. Obra *Los salvajes* de A. Ghiraldo (16/12), canta una larga payada desempeñando el papel de Martín Fierro.

1921: Teatro Apolo. Compañía César Ratti. Obra *Pasionaria* de Jorge Luque Lobos (5/8), entona una payada.

1922: Teatro Apolo. Compañía de César Ratti. Obra *El bailarín del cabaret* (12-5). Tango *Patotero Sentimental* de Manuel Jovés y Manuel Romero, éste último autor de la obra

1922: Obra *El café del Marsellés* de F. Collazo; Tango *El beso de la muerte* de Pérez Freire y Viergol (28/8).

1923: a) Teatro Apolo. Compañía de César Ratti. Obra *La canción del cabaret*, de Flores y Ricur (6/7). Tango *La canción del cabaret* de Roberto Firpo, Flores y Ricur. b) Obra *La vuelta de Pirincho* de M. Romero (16/3). Tango

El prisionero o Rayito de sol de Romero y E. Delfino. c) Obra *Pega* de A. Botta y A. De Bassi (22/9), tango *Practicante* de A. De Bassi.

1924: a) Teatro Apolo. Cia. Daglio - Bouhier. Obra *La estrella del infierno* de Okonkowsky (10/1). Tango *Sombras* de Servetto y F. Pracánico. b) Obra *La garçonniere* de Juan Caruso (18/01). Tango homónimo de Caruso y F. Canaro.

1925: a) Teatro Apolo. Compañía Cicarelli-Corsini. Obra *El caballero negro* de A. Ballesterio (24/04). Tango *Macho y hembra* de Ballesterio y Scatasso. b) Obra *Un escándalo social* de J. Caruso (08/05). Tango *Destellos* de J. Caruso y F. Canaro. c) Obra *Un cansado de la vida* de Julio Escobar. (02/07). Tango *Medias de seda* de Caruso y Bohr. d) Obra *Sunchales* de A. Vacarezza. Tango *Amigazo* de A. Brancatti, J. M. Velich y J. de Dios Filiberto. e) Obra *Conventillo nacional* de A. Vacarezza. Tango *Adiós para siempre* de A. Vacarezza y A. Scatasso. (28/08). f) Obra *En un rincón de la Boca* de Ruiz París y Chiarello. (18/09). Tango homónimo de J. Curi y F. del Negro. g) Obra *La costurerita que dio aquel mal paso* de De Rosa y Mertens (16/11). Tango homónimo de De Rosa y Scatasso.

1926: a) Teatro Apolo. Compañía Luis Arata- Carlos Morganti. Obra *Los distinguidos reos* de P. Contursi (08/04). Tango *La he visto con otro* de Contursi y Scatasso. b) Obra *El poncho del olvido* (28/06) de Enrique Maroni. Tango homónimo de Maroni y Aguilés. c) Obra *En el barrio de los tachos* de Contursi (30/07). Tango *Pobre corazón mío* de Contursi y Scatasso. d) Obra *Que no lo sepa la vieja* de Alberto Novión (29/05). Tango *Traiga otra caña* de Novión y Scatasso. e) Obra *El Knockout sentimental* de Julio Rodríguez. Tango *Se cortó la redoblona* de Roldán y Scatasso. f) Obra *El gallego Mondoñedo* de Mario de la Torre (12/12). Tango *La querencia* de E. Maroni. g) Obra *El club Pueyrredón* de Enrique y Armando García Velloso. (15/09. Tango *Los ojos de la grela* de Eneas Riú y

Scatasso. h) Obra *La vida comienza mañana* de Pablo Suro. Tango *No te engañes corazón* de Rodolfo Sciammarella.

1927: a) Teatro Cómico. Compañía L. Arata. Obra *Facha Tosta* de A. Novión.(05/05). Tango *Caminito* de Coria Peñalosa y J. de Dios Filiberto. b) Obra *El Cabaret de Montmartre* de A. Novión. Tango *Ayuda a tus viejos* de R. Sciammarella. c) Obra *Cafetera* de Contursi (22/06). Tango *Ventanita de Arrabal* de Contursi y Scatasso. d) Obra *El barrio está de fiesta* de Maroni y Giúdice (19/07). Tango homónimo de Maroni. e) Obra *Se acabaron los otarios* de Julio Escobar (29/07). Tango *Calle Corrientes* de Vaccarezza y E. Delfino. f) Obra *El mago de Palermo* de E. y A. García Velloso. Tango *Los burros* de Eneas Riú y E. Delfino. g) Obra *Te quiero porque sos reo* de Alberto Novión (16/09). Tango *Lagrimando, lagrimando* de Novión y Scatasso.

1934: Teatro Sarmiento. Compañía de Revistas de Ivo Pelay y Francisco Canaro. Obra musical *La canción de los barrios* de Pelay y Canaro (17/07). Tango *Yo no sé porque te quiero* y vals *Un jardín de ilusión* de los mismos autores.

Ignacio Corsini murió en Buenos Aires el 26 de julio de 1967.

Francisco Canaro

Nació el 26 de noviembre de 1888 en San José de Mayo (Uruguay) y falleció el 14 de diciembre de 1964 en Buenos Aires.

En su infancia trabajó como canillita, y más tarde en una fábrica de aceite. En 1906, junto a Rodolfo Duclós en guitarra y Martín Arrevillaga en mandolina hizo su debut profesional en el pueblo de Ranchos. Comenzó también por esa época sus estudios de música.

En 1908 llegó a Buenos Aires, formó su propio conjunto con el que grabaría en los sellos discográficos Columbia y Atlanta. De esta época fueron *Matasano* y *Pinta brava*, entre otros títulos. En 1917 y 1918, se unió a la orquesta de Roberto Firpo para los bailes de carna-

val del teatro Colón de Rosario. En 1918 debutó en el famoso cabaret Pigalle. En 1922 firmó contrato con Max Gluckmann, relación que mantendrá hasta el fin de sus días.

En 1925 viajó a París y Nueva York.

Canaro grabó más de 7000 discos en los que incluyó artistas como Agustín Irusta, Ada Falcón, Nelly Omar y Ciríaco Ortiz.

Se dedicó también a la comedia musical de usanza nacional y rioplatense, estrenando el 17 de junio de 1932 su primera obra titulada *La muchachada del centro*, siendo la última de ellas: *Con la música en el alma* de 1949. Compondría un total de 12 comedias musicales, en las que estrenó un gran número de tangos, valsos, polcas, milongas, etc. Hizo cine y presentaciones en Radio Nacional y El Mundo.

Trabajó a favor de intérpretes y compositores, fundando el 4 de mayo de 1940 la Sociedad Argentina de Autores y Compositores (SADAIC), de la que fue varias veces presidente.

**X
ALGUNOS
TANGOS
ESTRENADOS
EN LOS
PRIMEROS
SAINETES
Y
REVISTAS**

Los disfrazados

de Carlos M. Pacheco y Antonio Reynoso

Obra: *Los disfrazados*

Autores: Carlos M. Pacheco y Antonio Reynoso

Teatro: Apolo

Fecha: 1906

Yerba mala

de José Eneas Riú

Obra: *Farolito viejo*

Autor: José Eneas Riú

Teatro: Empire

Fecha: 1908

Mi noche triste

de Pascual Contursi y Samuel Castriota

(en la partitura original se llamaba “Lita”)

Obra: *Los dientes del perro* (Compañía de Muiño-Alippi)

Autor: José González Castillo y Alberto Weisbach

Teatro: viejo Buenos Aires.

Fecha: 26/4/1918

Cantante: Manolita Poli

(el primer año actuó la típica de Roberto Firpo, el segundo año la de Juan Maglio “Pacho”).

Flor de fango

de Pascual Contursi y Augusto Gentile.

Obra: *El cabaret de Montmartre* (Cía. de Arata-Simari-Franco).

Autor: Alberto Novión

Teatro: Nacional

Fecha: 25/6/1919

Cantante: María Luisa Notar

A la gran muñeca

de Miguel F. Osés y Jesús Ventura

Obra: *A la gran muñeca*

Teatro: Buenos Aires

Fecha: 1/8/1919

Cantante: Manolita Poli

Milonguita

de Samuel Linnig y Augusto Gentile
(inspirado en los versos de “La costurerita que dio el mal paso” de Evaristo Carriego)

Obra: *Delikatessen Haus*

Autor: Samuel Linnig y Alberto Weisbach

Teatro: Nacional

Fecha: 1920

Cantante: María Esther Podestá

La copa del olvido

de Alberto Vacarezza y Enrique Delfino

Obra: *Cuando un pobre se divierte* (Compañía de P. Carcavallo)

Autor: Alberto Vacarezza y Enrique Delfino

Teatro Nacional

Fecha: 19/10/1921

Cantante: José Cicarelli

Los dopados

de Raúl Doblas, Alberto Weissbach y Juan Carlos Cobián.

Obra: *Los dopados*

Autor: Alberto Weissbach

Teatro: Porteño

Fecha: 4/5/1922

Patotero Sentimental

de Manuel Romero y Manuel Jovés.

Obra: *El bailarín del cabaret* (Compañía de César Ratti)

Autor: Manuel Romero

Teatro: Apolo

Fecha: 12/5/1922

Cantante: Ignacio Corsini

Polvorín

de Manuel Romero y José Martínez.

Obra: *El gran premio nacional* (Compañía de Vittone-Pomar)

Autor: Manuel Romero

Teatro: Politeama Argentino

Fecha: 28/6/1922

Cantante: José Muñiz

Loca

de Antonio Martínez Viergol y Manuel Jovés.

Obra: *El tango de la muerte*

Teatro: San Martín

Fecha: 5/8/1922

Cantante: Eva Franco

Melenita de oro

de Samuel Linnig y Carlos Vicente Geroni Flores

Obra: *Milonguita*

Autor: Samuel Linnig

Fecha: 25/8/1922

Cantante: Manolita Poli

El beso de la muerte

de Antonio Viergol y Pérez Freire.

Obra: *El café del Marsellés*

Autor: Francisco Collazo

Fecha: 28/8/1922

Cantante: Ignacio Corsini

Buenos Aires

de Manuel Romero y José Martínez.

Obra: *En el fango de París*

Autor: Manuel Romero

Teatro: Maipo

Fecha: 22/2/1923

Cantante: Carlos Morganti

El prisionero o Rayito de sol

de Manuel Romero y Enrique Delfino.

Obra: *La vuelta de Pirincho*

Autor: Manuel Romero

Teatro: Apolo

Fecha: 16/3/1923

Cantante: Ignacio Corsini

Nubes de humo

de Manuel Romero y Manuel Jovés.

Obra: *Patotero, rey del bailongo* (Compañía Muiño-Alippi)

Autor: Manuel Romero

Teatro: Buenos Aires

Fecha: 31/3/1923

Cantante: Ignacio Corsini

Pobre Milonga

de Manuel Romero y Manuel Jovés.

Obra: *El rey del cabaret*

Autor: Manuel Romero y Alberto Weisbach

Fecha: 21/4/1923

Cantante: Eva Franco

Talán...talán...

de Alberto Vacarezza y Enrique Delfino

Obra: *Todo el año es carnaval*

Autor: Carlos Carranza

Fecha: 23/4/1923

Cantante: Carlos Carranza

La canción del cabaret

de Roberto Firpo, Celedonio Flores y L. Ricur.

Obra: *La canción del cabaret* (Compañía César Ratti)

Autor: Flores y Ricur

Teatro: Apolo

Fecha: 6/7/1923

Cantante: Ignacio Corsini

Padre nuestro

de Alberto Vacarezza y Enrique Delfino.

Obra: *A mi no me hablen de penas*

Autor: Alberto Vacarezza

Teatro: Nacional

Fecha: 27/7/1923

Cantante: Azucena Maizani

Practicante

de Arturo de Bassi

Obra: *Pega*

Autor: A. Botta
Teatro: Apolo
Fecha: 22/9/1923
Cantante: Ignacio Corsini

Sombras

de Servetto y F. Pracánico
Obra: *La estrella del infierno*
Autor: Okonkowsky
Teatro: Apolo
Fecha: 10/1/1924
Cantante: Ignacio Corsini

Julián

de José Luis Panizza y Edgardo Donato
Obra: *¿Quién dijo miedo?*
Teatro: Maipo
Fecha: 3/5/1924
Cantante: Iris Marga

Si supieras

de Pascual Contursi y Enrique P. Maroni
(para el tango *La Cumparsita* (1917) de Gerardo H. Matos Rodríguez.)

Obra: *Un programa de cabaret*
Autores: P. Contursi y Enrique Maroni.
Teatro: Apolo
Fecha: 6/6/1924
Cantante: Juan Ferrari

La mina del Ford

de P. Contursi, Fidel del Negro y Antonio Scatasso.
Obra: *Un programa de cabaret*
Autores: Pascual Contursi y Enrique P. Maroni.
Teatro: Apolo
Fecha: 4/7/1924
Cantante: Luisa Morotti

No le digas que la quiero

de Alberto Vacarezza y Enrique Delfino.
Obra: *Chacarita* (Compañía Muiño-Alippi)

Autor: Alberto Vacarezza
Teatro: Buenos Aires
Fecha: 29/8/1924
Cantante: Manolita Poli

Griseta

de José González Castillo y Enrique Delfino.
Obra: *Hoy transmite Ratti Cultura*
Autor: Mario Rada
Teatro: Sarmiento
Cantante: Raúl Laborde

Cascabelito

de Juan Andrés Caruso y José Bohr.
Obra: *Cristóbal Colón en la Facultad de Medicina*
Teatro: Argentino
Fecha: 1924
Cantante: Azucena Maizani.

La cabeza del italiano

de Francisco Bastardi y Antonio Scatasso.
Obra: *Cristóbal Colón en la Facultad de Medicina.*
Teatro: Argentino
Fecha: 1924
Cantante: Azucena Maizani

La Enmascarada

de Francisco García Jiménez y Paquita Bernardo
Obra: *Historia triste de una mujer alegre*
Teatro: Smart
Fecha: 10/12/1924
Cantante: Florindo Ferrario (orquesta de Paquita Bernardo)

Campana de plata

de Samuel Linnig y Carlos Vicente Geroni Flores
Obra: *Puente Aksina*
Autor: Samuel Linnig
Fecha: 10/6/1925
Cantante: Manolita Poli

Leguisamo solo

de Modesto Papávero (letra y música)

Obra: *En la raya lo esperamos* (revista turfística)

Autor: Luis Bayón Herrera

Teatro: Bataclán

Fecha: 15/6/1925

Cantante: Tita Merello

Viejo Rincón

de Roberto Cayol y Raúl de los Hoyos

Obra: *Me gustan todas*

Teatro: Maipo

Fecha: 14/8/1925

Cantante: Vicente Climent

¡Qué calamidad!

de Pascual Contursi y Bernardino Terés.

Obra: *Señora revista*

Teatro: Maipo

Fecha: 22/8/1925

Cantante: Sofía Bozán

Adiós para siempre

de Alberto Vacarezza y Antonio Scatasso

Obra: *El conventillo nacional*

Fecha: 28/8/1925

Cantante: Ignacio Corsini

A media luz

de Carlos César Lenzi y Edgardo Donato.

Obra: *Su Majestad la Revista* (Compañía de Leopoldo Simari)

Teatro: Catalunya (Montevideo)

Fecha: 1925

Cantante: Lucy Clory

Bizcochito

de Enrique Santos Discépolo y José Antonio Saldías

Obra: *Porota*

Autor: José Antonio Saldías

Teatro: Nacional

Fecha: 1925
Cantante: Olinda Bozán

Fosforerita

de Amado Giura y B. Chapela

Obra: *Ra, ra, Flores*

Teatro: Pueyrredón

Fecha: 25/11/1925

Cantante: Azucena Maizani

Caferata

de Pascual Contursi y Antonio Scatasso.

Obra: *Saltó la bola*

Fecha: 12/3/1926

Cantante: Azucena Maizani y Sofía Bozán.

La he visto con otro

de Pascual Contursi y Antonio Scatasso

Obra: *Los distinguidos reos* (Compañía Arata-Morganti)

Autor: P. Contursi

Teatro: Apolo

Fecha: 8/4/1926

Cantante: Ignacio Corsini

Garabita

de Pascual Contursi y Bernardino Terés.

Obra: *Vengan todos a oír esa milonga*

Fecha: 27/5/1926

Cantante: Sofía Bozán

Pobre corazón mío

de Pascual Contursi y Antonio Scatasso.

Obra: *En el barrio de los tachos* (Compañía Arata-Simari-Franco)

Autor: Pascual Contursi

Teatro: Apolo

Fecha: 30/6/1926

Cantante: Ignacio Corsini

Anoche a las dos

de Roberto L. Cayol y Raúl de los Hoyos

Obra: *Viva la Revista*
Teatro: Maipo
Fecha: 13/7/1926
Cantante: Vicente Climent

Marchetta

de P. Contursi y Antonio Scatasso
Obra: *¡Maldito Cabaret!*
Autores: P. Contursi y Pablo Suero
Fecha: 21/8/1926

Noches del Colón

de Roberto L. Cayol y Raúl de los Hoyos.
Obra: *En el Maipo no hace frío*
Teatro: Maipo
Fecha: 24/9/1926
Cantante: Vicente Climent

Tiempos viejos

de Manuel Romero y Francisco Canaro.
Obra: *Los muchachos de antes no usaban gomina*
Autor: Manuel Romero y Mario Benard
Fecha: 21/10/1926
Cantante: José Muñiz

Viejo ciego

de Homero Manzi, Cátulo Castillo y Sebastián Piana.
Obra: *Patadas y serenatas en el barrio de las latas*
Teatro: Nacional (s. Roberto Casinelli) Nuevo (s. José Gobello)
Fecha: 6/11/1926
Cantante: Roberto Fugazot

Sonsa

de Emilio Fresedo y Raúl de los Hoyos
Obra: *Las alegres chicas del Maipo*
Teatro: Maipo
Fecha: 1926
Cantante: Iris Marga

¿Qué vachaché?

de Enrique Santos Discépolo (letra y música)

Obra: *Así da gusto vivir*

Teatro: Apolo

Año: 1926

Cantante: Tita Merello

(resultó un fracaso hasta que, en 1928, lo cantó Azucena Maizani en el Teatro Maipo en “Bertoldo, Bertoldino y Casareno”).

Araca corazón

de Alberto Vacarezza y Enrique Delfino

Obra: *Cortafierro*

Autor: A. Vacarezza

Teatro: Nacional

Fecha: 11/3/1927

Cantante: Libertad Lamarque

Ventanita de Arrabal

de Pascual Contursi y Antonio Scatasso

Obra: *Caferata* (Compañía de Luis Arata)

Autor: Pascual Contursi

Teatro: Cómico

Fecha: 22/6/1927

Cantante: Ignacio Corsini

Julián Navarro

de A. Vacarezza y Francisco Canaro

Obra: *En la escuela de los zonzos* (Compañía de P. Carcavallo)

Autor: A. Vacarezza

Teatro: Nacional

Fecha: 15/7/1927

Cantante: Manuel Jiménez

Farolito Viejo

de José Eneas Riú y Luis Teisseire

Obra: *Del otro lado del Riachuelo*

Teatro: Buenos Aires

Fecha: 23/7/1927

Cantante: Luis Vecchio

El poncho del amor

de Alberto Vacarezza y Antonio Scatasso.

Obra: *Juancito de la Ribera*

Autor: Alberto Vacarezza

Fecha: 12/8/1927

Cantante: Luis Vecchio

Los burros

de José Eneas Riú y Enrique Delfino

Obra: *El mago de Palermo*

Autores: Enrique y Armando García Velloso

Teatro: Cómico

Fecha: 19/8/1927

Cantante: Ignacio Corsini

Que lindo que es estar metido

de Pascual Contursi y Enrique Delfino.

Obra: *Qué lindo es estar metido* (Compañía Enrique Muiño)

Autor: Domingo Parra y Pascual Contursi.

Teatro: Buenos Aires

Fecha: 9/12/1927

Cantante: Manolita Poli.

Esta noche me emborracho

de Enrique Santos Discépolo (letra y música)

Obra: *Bertoldo, Bertoldino y Casareno*

Teatro: Maipo

Fecha: 22/3/1928

Cantante: Azucena Maizani

Chorra

de Enrique Santos Discépolo (letra y música)

Obra: *Las horas alegres*

Teatro: Apolo

Fecha: 4/4/1928

Cantante: Marcos Kaplán

El carrerito

de A. Vacarezza y Raúl de los Hoyos

Obra: *El corralón de mis penas*

Autor: A. Vacarezza

Teatro: Nacional

Fecha: 19/4/1928

Cantante: Olinda Bozán

Las vueltas de la vida

de Manuel Romero y Francisco Canaro

Obra: *Los cromos primaverales*

Autor: Manuel Romero

Fecha: 1928

Cantante: Sofía Bozán

La muchachada del Circo

de Manuel Romero y Gerardo Matos Rodríguez

Obra: *Gran Circo Rivolta*

Autor: Manuel Romero

Fecha: 15/6/1928

Aquel tapado de armiño

de: Manuel Romero y Enrique Delfino

Obra: *Buenos Aires Tiritando*

Teatro: Sarmiento

Fecha: 28/07/1928

Cantante: Sofía Bozán

Seguí mi consejo

de: Eduardo Tongé y Salvador Merico

Obra: *¡Musolino!*

Autor: Eduardo Tongé

Fecha: 17/08/1928

Cantante: Olinda Bozán

Haragán

de: Manuel Romero y Enrique Delfino

Obra: *La hora de la sátira*

Teatro: Sarmiento

Fecha: 23/08/1928

Cantante: Sofía Bozán

Malevaje

de: Enrique Santos Discépolo y Juan de Dios Filiberto

Obra: *La fiesta del Tango*

Teatro: Astral

Fecha: 21/09/1928

Cantante: Azucena Maizani

Portero suba y diga...

de: Luis César Amadori y Eduardo de Labar (h)

Obra: *Juventud divino tesoro*

Teatro: Maipo

Fecha: 1928

Cantante: Azucena Maizani

Quemá esas cartas

de: Manuel Romero y Raúl de los Hoyos

Obra: (temporada de revistas de 1928)

Autor: Manuel Romero y Luis Bayón Herrera

Teatro: Sarmiento

Fecha: 1928

Cantante: Sofía Bozán

Que querés con ese loro

de: Manuel Romero

Obra: (temporada de revistas de 1928)

Autor: Manuel Romero y Luis Bayón Herrera

Teatro: Sarmiento

Fecha: 1928

Cantante: Sofía Bozán

Palermo

de: Juan Villalba, Hermido Braga (Domingo Herminio Bragagnolo) y

Enrique Delfino

Obra: *El bajo está de fiesta*

Fecha: 01/03/1929

Cantante: Olinda Bozán

Atorrante

de A. Vacarezza y Raúl de los Hoyos

Obra: *El conventillo de la paloma* (Compañía Carcavallo)

Autor: A. Vacarezza
Teatro: Nacional
Fecha: 5/4/1929
Cantante: Libertad Lamarque

Yira, yira

De Enrique Santos Discépolo (letra y música)
Obra: *¿Qué hacemos con el estadio...?*
Teatro: Sarmiento
Año: 1930
Cantante: Sofía Bozán

Clavel del aire

de: Fernán Silva Valdés y Juan de Dios Filiberto
Obra: (temporada de los Discépolo)
Teatro: Argentino
Año: 1930
Cantante: Tania

La biaba de un beso

de: Enrique Cadícamo y Félix Manuel Pelayo
música: Pedro Maffia
Obra: *La baba del diablo*
Autores: Enrique Cadícamo y Félix Manuel Pelayo
Fecha: 30/01/1930

Padrino pelao

de: Julio Cantuarias y Enrique Delfino
Obra: (representación N° 953 de *El conventillo de la Paloma*)

Autor: Alberto Vacarezza
Fecha: 14/03/1930
Cantante: Tita Merello

Que sapa señor

de: Enrique Santos Discépolo (Compañía de Pascual Carcavallo)

Obra: *Caramelos Surtidos*
Autor: Enrique Santos Discépolo
Teatro: Nacional
Fecha: 08/06/1931

Cantante: Tito Lusiardo

Otario que andás penando

de Alberto Vacarezza y Enrique Delfino

Obra: *Soy el payaso alegría* (Compañía de Carcavallo)

Autor: Alberto Vacarezza

Teatro: Nacional

Fecha: 23/10/1931

Cantante: Domingo Conte

Botines viejos

de: Alberto Vacarezza y Juan de Dios Filiberto

Obra: *Villa Crespo*

Autor: A. Vacarezza

Teatro: Cómico

Fecha: 21/4/1932

Cantante: Azucena Maizani (orquesta de J. de Dios Filiberto).

La muchachada del centro

de: Ivo Pelay y Francisco Canaro

Obra: *La muchachada del centro*

Autor: Ivo Pelay

Teatro: Nacional

Fecha: 1932

Cantante: Tita Merello (lo bailó con Tito Lusiardo)

¿Dónde hay un mango?

De Ivo Pelay y Francisco Canaro

Obra: *Café Cantante*

Autor: Ivo Pelay

Teatro: Monumental

Fecha: 9/6/1933

Guapo de la guardia vieja

de: Enrique Cadícamo y Ricardo Cerebello

Obra: *Guapo de la guardia vieja*

Autor: Juan Villalba y Hermido Braga (Domingo Herminio Bragagnolo)

Fecha: 10/08/1933

XI LOS PRIMEROS TEATROS Y SU UBICACIÓN

1 Cerrado entre 1806 y 1810. En 1838 pasó a llamarse Teatro Argentino. Funcionó en la dirección anterior hasta 1872. A partir de 1906 reabrió en Charcas 1125.

2 Denominado con anterioridad: Goldoni, Rivadavia, El dorado y Moderno.

TEATRO DE LA RANCHERIA

Alsina y Perú. Inaugurado en 1783

COLISEO PROVISORIO¹

Perón y Reconquista. Inaugurado el 16/7/1804

PARQUE ARGENTINO

Uruguay 750. Inaugurado en 1824

DE LA VICTORIA

H. Irigoyen 954. Inaugurado el 24/5/1838

JARDÍN FLORIDA

Florida 870. Inaugurado en 1839

DEL BUEN ORDEN

Rivadavia 1029. Inaugurado el 19/10/1844

DE LA FEDERACIÓN

Rivadavia 1065. Inaugurado en mayo de 1846

EL PORVENIR

Piedras 21. Inaugurado en 1856

COLON (primitivo)

Rivadavia y Reconquista. Inaugurado el 25/5/1857

DEL RETIRO

Esmeralda 1070. Inaugurado en 1860

ALCAZAR

Yrigoyen 875. Inaugurado en 1861

COLISEUM

Lavalle 836. Inaugurado en 1865

DEL RECREO

Libertad 235. Inaugurado el 5/8/1865

DE LA ALEGRÍA

Chacabuco 151. Inaugurado el 23/5/1870

DE LA LIBERTAD

EE.UU. y Solís. Inaugurado en 1871

RIVADAVIA

M. De Oca y Santa Rosalía. Inaugurado en 1871

DE PARIS

En la Boca del Riachuelo. Inaugurado en 1871

OPERA

Corrientes 860. Inaugurado el 25/5/1872

VARIETADES

Esmeralda 367. Inaugurado el 25/5/1872

PUEYRREDON

Rivadavia 6871. Inaugurado en 1873

LICEO²

Rivadavia 1599. Inaugurado en 1876

- POLITEAMA ARGENTINO
Corrientes 1590. Inaugurado el 3/9/1879
- 3 Luego funcionó en Corrientes 960, reinaugurado por Jerónimo Podestá el 5/4/1905.
- 4 Denominado posteriormente: Le Moulin Rouge, Parisina y luego Majestic.
- 5 Hoy Maipo.
- 6 Luego llamado Marconi.
- 7 Después funcionará en Corrientes 1753 (entre Callao y R. Peña) y a partir de la década de 1980 en Rodríguez Peña y Corrientes.
- 8 Llamado luego Victoria y después Maravilla.
- 9 Denominado después Parisina y más tarde Ba-Ta-Clan.
- 10 Remodelado en 1905.
- ATENEO IRIS
Alte. Brown al 900. Inaugurado en 1881
- NACIONAL
Florida ³. Inaugurado en 1882
- SAN MARTÍN
Esmeralda al 200. Inaugurado en 1887
- OLIMPO ⁴
Lavalle 843. Inaugurado el 16/11/1894
- SCALA ⁵
Esmeralda 443
- DORIA ⁶
Azcuénaga y Rivadavia
- DE LA COMEDIA
Carlos Pellegrini 245
- NACIONAL NORTE
Santa. Fe (entre Callao y Rivadavia)
- BUENOS AIRES ⁷
Perón (e/Cerrito y Carlos Pellegrini)
- ONRUBIA ⁸
San José esq. Victoria (hoy H. Yrigoyen)
- APOLO
Corrientes 1388 inaugurado en 1888
- ROMA ⁹
25 de Mayo (e/Corrientes y Lavalle)
- ODEON
Esmeralda esquina Corrientes
- COLISEO
Marcelo T. De Alvear 1125
- CASINO
Maipú 326 Inaug. en 1902 ¹⁰
- NUEVO
Corrientes 1551
- PORTEÑO
Corrientes y Esmeralda
- PRESIDENTE ALVEAR
Corrientes 1659
- COLON
Libertad 621 Inaug. el 25/5/1908

BIBLIOGRAFÍA

- Abad de Santillán, Diego. *La FORA*. Buenos Aires, Nervio, 1933.
- Abós, Álvaro. *La columna vertebral*. Buenos Aires, Hyspamérica, 1983.
- Autores Varios. *Historia Popular del Sainete*. Buenos Aires, CEAL, 1970.
- Autores Varios. *Quien fue en el teatro nacional*. Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas, 1969.
- Autores Varios. *Teatro Abierto 1981*. (Vol. II). Buenos Aires, Corregidor, 1992.
- Bailly, Samuel L. *Movimiento obrero, nacionalismo y política en Argentina*. Buenos Aires, Hyspamérica, 1967.
- Blanco Amores, Angela. *El grotresco en la Argentina*. s/d 1961.
- Carella, Tulio. *El sainete criollo*. Buenos Aires, Hachette, 1957.
- Cossa, Roberto. *La pata de la sota. Ya nadie recuerda a Frederic Chopin*. Buenos Aires, Huemul, 1985.
- Discépolo, Armando. *Tres grotescos*. Buenos Aires, Losange, 1958.
- El teatro argentino 2. Desde Caseros al zarzuelismo criollo*. Calandria (de M. Leguizamón y Ensalada criolla de E. De María). Buenos Aires, CEAL, 1980.
- Fábregas, Javier. *Gigantes de la pintura*. Barcelona, Bruguera, 1978.
- Franco, Lily. «El circo criollo». *La vida de nuestro pueblo* n° 23 Buenos Aires, CEAL, 1981.
- Gallo, E; Cortés Conde, R. *La república conservadora*. Buenos Aires, Hyspamérica, 1972.
- García Jiménez, Francisco. *Memorias y fantasmas de Buenos Aires*. Buenos Aires, Corregidor, 1976.
- García Velloso, Enrique. *Memorias de un hombre de teatro*, Buenos Aires, EUDEBA, 1960.
- Germani, Gino. *Estructura social de la Argentina*. Buenos Aires, Raigal, 1955.
- Germani, Gino. *Política y sociedad en una etapa de transición; de la sociedad tradicional a la sociedad de masas*. Buenos Aires, Paidós, 1971.
- Gobello, José. *Crónica general del tango*. s/d
- Godio, Julio. *La semana trágica*. Buenos Aires, Hyspamerica, 1972.
- Ingenieros, José. *Sociología argentina*. Buenos Aires, Elmer Editor, 1957.

- Íscaro, Rubens. *Orígen y desarrollo del movimiento sindical argentino*. Buenos Aires, Anteo, 1958.
- Kaiser Lenoir. *El grotesco criollo. Estilo teatral de una época*. La Habana, Casa de las Américas, 1977.
- Kayser, Wolfgang. *Lo grotesco; su configuración en pintura y literatura*. Buenos Aires, Editora Nova, 1964.
- Labraña, Luis; Sebastián, Ana. *El tango, una historia*. Buenos Aires, Corregidor, 2000.
- Lamas, Hugo; Binda, Enrique. *El tango en la sociedad porteña (1880-1920)*. Buenos Aires, Editorial Héctor Lucci, 1998.
- Marotta, Sebastián. *Movimiento Sindical Argentino*, volúmen 1. Buenos Aires, Lacio, 1960.
- Martínez, Roberto; Etchegaray, Natalio; Molinari, Alejandro. *De la vigüela al fuele*. Buenos Aires, Corregidor, 2000.
- Natale, Oscar. *Buenos Aires, negros y tango*. Buenos Aires, Peña Lillo editor, 1984.
- Oddone, Jacinto. *Historia del Socialismo*, volúmen 1. Buenos Aires, La Vanguardia, 1934.
- Ordaz, Luis. *El teatro en el Río de la Plata*. Buenos Aires, Siglo XX, 1957.
- Ordaz, Luis. «Zarzuelistas y Saineteros». *La vida de nuestro pueblo* n° 25. Buenos Aires, CEAL, 1982.
- Pirandello, Luigi. *Seis personajes en busca de busca de un autor*. Buenos Aires, Ediciones del 80, 1980.
- Rossi, Vicente. *Cosas de negros*. Buenos Aires, Taurus, 2001.
- Seibel, Beatriz. «Los cómicos ambulantes». *La vida de nuestro pueblo* n° 39. Buenos Aires, CEAL, 1982.
- Sosa Cordero, Osvaldo. *Historia de las variedades en Buenos Aires, 1900-1925*. Buenos Aires, Corregidor, 1978.
- Spinelli, Sara Matilde. *El teatro de Gregorio de Laferrere*. Buenos Aires, Huemul, 1965.
- Tilgher, Adriano. *Estudio sobre el teatro contemporáneo*. Roma s/ d, 1923.
- Viñas, David. *Grotesco, Inmigración y Fracaso*. Buenos Aires, Corregidor, 1997.

CUADERNOS PUBLICADOS

1. Departamento de Ciencias Sociales: *Prevención y promoción de la salud integral en la Ciudad de Buenos Aires. Organizaciones de la Sociedad Civil.* Natalia Bauni y Julieta Caffaratti.
2. Departamento de Ciencias Sociales: *Cooperativa de recuperadores de residuos. Exclusión social y autoorganización.* Julio Gabriel Fajn.
3. Unidad de Información: *Racionalización y democracia en la escuela pública. La educación durante el período 1916-1930.* Daniel Campione y Miguel Mazzeo.
4. Departamento de Cooperativismo: *La cooperación y los movimientos sociales. Consideraciones sobre el papel del cooperativismo en dos movimientos sociales.* Trabajo colectivo (MTD Matanza, MOI, Mario Racket y Gabriela Roffinelli).
5. Departamento de la Ciudad del Tango: *El tango en el teatro* (parte 1). Liliana Marchini.
6. Departamento de la Ciudad del Tango: *El tango en el teatro* (parte 2). Liliana Marchini.
7. Departamento de Política y Economía Internacional: *El petróleo en la estrategia económica de EE.UU.* Valeria Wainer, Andrea Makón y Carolina Espinosa.
8. Departamento de Política y Economía Internacional: *La globalización neoliberal y las nuevas redes de resistencia global.* Dolores Amat, Pedro Brieger, Luciana Ghiotto, Maité Llanos y Mariana Percovich.
9. Departamento de Estudios Políticos: *La construcción del ejército de reserva en Argentina a partir de 1976. La población excedente relativa en el área metropolitana de Buenos Aires, 1976-2002.* Javier Arakaki
10. Departamento de Ciencias Sociales: *La parte de los que no tienen parte. La dimensión simbólica y política de las protestas sociales: la experiencia de los piqueteros en Jujuy.* Maricel Rodríguez Blanco.
11. Departamento de Cooperativismo: *FUCVAM. Una aproximación teórica a la principal experiencia cooperativa de viviendas en Uruguay.* Analía Fajardo.
12. Unidad de Información: *La Calle. El diario de casi todos. Octubre a diciembre de 1974.* Gabriel Vommaro.
13. Departamento de Cooperativismo: *El cooperativismo agrario en Cuba.* Patricia Agosto.

**CENTRO CULTURAL DE LA COOPERACIÓN
EDICIONES DEL INSTITUTO MOVILIZADOR
DE FONDOS COOPERATIVOS**

Maipú 73 (C1084ABA) Tel. (5411)4320-6060

Buenos Aires Argentina

<http://www.culturalcoop.org.ar>

Director del C.C.C.: Floreal Gorini

Departamento de La Ciudad del Tango

Coordinador: Ricardo Horvath