

EL REALISMO COSTUMBRISTA EN EL TEATRO ARGENTINO*

Arturo Berenguer Carisomo

1. Algunos antecedentes e implantación.

De 1870 a 1914, dentro de la relatividad que cabe en el desarrollo de cualquier arte, como natural consecuencia de la filosofía positivista, se establece el realismo en el teatro europeo; sólo por dar algunos ejemplos: la fuerte gravitación de Ibsen, el brillante ciclo francés después de Augier y Dumas hijo, Wilde en Inglaterra, Hauptmann y Sudermann en Alemania, Pérez Galdós o Benavente en España. Serán de fundamental importancia para la escena argentina de comienzos de siglo los presupuestos de esta escuela dramática vigente por espacio de casi medio siglo.

Un brevísimo apunte histórico nos puede dar una idea de cómo se implantó, en un teatro hasta ese momento de vida intermitente y singularmente precaria, ese realismo que habría de organizarlo y vigorizarlo. Cuando los Podestá consiguen hacer triunfar el famoso *Juan Moreira* en Buenos Aires en las temporadas de 1889 y 1890 se ha operado un hecho de notable trascendencia: la fusión de la corriente popular campesina -o gaucha si se prefiere- con la corriente culta de filiación europea; los primeros autores, ante la aceptación por un público cultivado en la escena extranjera de un asunto de esencia popular y estructura gauchesca, se animan a escribir los primeros textos de ambiente nacional; era lógico hubiera al comienzo -el éxito es un imán poderoso- repeticiones del *Moreira*, lo que Castagnino ha llamado muy exactamente el *moreirismo*, pero muy pronto -y fue para ello esencial que la familia Podestá abandonara la pista circense por las candilejas- los dramaturgos se arriesgaron a escribir dramas y comedias no sólo de ambiente rural sino también del medio urbano y aun cosmopolita. Había fraguado el teatro argentino.

2. Costumbrismo y precursores

Para esa cristalización fue providencial la estética realista entonces impe-

rante: trasladar a la escena modalidades, ideas, prejuicios o manías, costumbres en una palabra, de nuestra vida en el rancho, la tapera, la casa burguesa o el palacio aristocrático.

Contribuye poderosamente a vitalizar ese realismo la transferencia que por las mismas fechas consiguen nuestros autores e intérpretes del clásico sainete, o, para ser más exactos con el momento, del **género chico** español al espléndido y rico sainete criollo, verdadera antología sociológica, vital y colorida, del vivir nacional en todos sus niveles. No hay autor de este período que no haya contribuido a enaltecerlo.

Surgió entonces la que con el tiempo se llamaría la **edad de oro** -y no por cierto por la ganancia de los autores sino por la riqueza artística del repertorio- la **edad de oro**, decíamos, del teatro argentino. Era el entusiasmo y la fe por lo recién conquistado; enriquecer la escena sin preocupaciones rastreras ni subalternas. Es el grupo glorioso de los precursores: el patriarca Nicolás Granada, la garra trágica de Florencio Sánchez, la fecundidad asombrosa de Enrique García Velloso, la ironía y agudeza cómica de Gregorio de Laferrere, la fibra dramática de Roberto J. Payró.

Estamos en la primera década de nuestro siglo; el camino estaba abierto. Por eso, porque sobre el notable grupo de los citados precursores se ha dicho ya cuanto se podía decir, quiero ocuparme, en este breve ensayo, de la segunda generación o los continuadores de aquella notable pléyade. Ya son muchos y abarcarlos a todos supondría encerrar el mar en una copa. Basten pues, como ejemplos y no como totalizadores de la mencionada continuidad, tres autores que representan tres interpretaciones distintas de la realidad y el costumbrismo argentinos en los medios tanto urbanos como rurales, durante un período de un cuarto de siglo que abarca desde 1905 a 1930.

José González Castillo asume el compromiso de un teatro polémico que hoy llamaríamos de denuncia; Pedro E. Pico es el comediógrafo fino, sutil e irónico de la sociedad provinciana y porteña; por último, Vicente Martínez Cuitiño señala claramente la evolución del realismo costumbrista a las formas más abstractas y renovadoras del teatro contemporáneo.

3 José González Castillo

Rosarino, nació en 1885; pasó su infancia en Orán y por un momento creyó tener vocación para la carrera eclesiástica; un vuelco de la vida lo devolvió a su ciudad natal. ¿Se encontró allí, en 1902, a los diecisiete años, con Florencio Sánchez cuando el famoso éxito de su **Canillita**? No tenemos ninguna certeza, si bien tal encuentro aparece como probable en algunas de sus biografías. El caso es que aproximadamente desde esta fecha se despierta su afición teatral. Como ejercicio dramático, como adaptación lingüística al

realismo de los medios populares, comienza, y con el mismo género empezaron muchos, con el casi recién nacido sainete criollo: Del fango **-tenía veintidós años- es de 1907, siguieron: *La serenata*, el acierto magnífico de *Entre bueyes no hay cornadas* de 1908, el boceto melodramático: *El retrato del pibe* hasta llegar al año 1918. Se produjo entonces en la escena nacional un episodio que no vacilo en calificar de trascendente: el sainete se empinaba de los ambientes bajos a niveles más refinados y buscaba un contenido de vindicación social. Sobre la base del episodio de los Evangelios Apócrifos en el que Jesús, para enseñanza de los descreídos, muestra que la carroña del can conservaba los dientes como perlas, González Castillo, en colaboración con Alberto Weisbach estrena ese año *Los dientes del perro*; la pieza pasó de las cuatrocientas representaciones consecutivas en el teatro Buenos Aires, con lo que triunfó -como afirma Luis Ordaz en *El teatro en el Río de La Plata* (Cap. VII - pg. 139)- **tal vez como excepción, una pieza de auténtica calidad.****

González Castillo emprende desde ese 1918 su teatro mayor de polémica social que hoy, como apuntamos, llamaríamos de denuncia: *La mujer de Ulises* sobre el tema del divorcio, siguieron *Los rebeldes*, *El hijo de Agar* acerca de los vástagos naturales, texto inspirado en el Capítulo XXI del Génesis; finalmente, un motivo para entonces tabú y que suponía riesgo y valor para llevar al teatro: el de la homosexualidad en *Los invertidos*.

Pero es necesario dedicar un párrafo aparte al año 1920. Las circunstancias político-sociales del país habían sufrido una seria conmoción; en enero de 1919 la tristemente llamada **semana trágica** había elevado a su colmo de tensión las reivindicaciones obreras; por su parte, la Iglesia había tomado cartas en el problema con la llamada "gran colecta nacional" que iniciara monseñor de Andrea. Fue natural que los dramaturgos llevaran al teatro, con aire de rebeldía y determinada posición de avanzada, estos hechos que enardecían a la opinión en aquel tenso momento nacional: Alejandro Berruti estrena su vigoroso drama *Madre tierra* en defensa de los explotados por los terratenientes; González Castillo lógicamente no podía quedar al margen: *El pobre hombre* muestra la situación de un desdichado en las garras del capitalismo, y en cuanto a la situación de la Iglesia estrenó, en colaboración con Vicente Martínez Cuitiño, *La santa madre*; para cerrar el tema no deja de ser sintomático que un historiador y sociólogo como Juan Agustín García llevara a las tablas ese mismo año veinte *El mundo de los Snobs* donde figura un monseñor Castillejos bastante sospechoso de ser clave de un personaje real.

Claro es que todo este repertorio circunstancial y a propósito de situaciones político-sociales de hace ya setenta años haya perdido vigencia y quede hoy -como es fatal en esta especie de teatro- solamente como un testimonio histórico y como una curiosidad bibliográfica para los especialistas.

Nuestro fecundo autor no quedó sólo en este tipo escénico; escribió teatro

para niños: *Pinocho el hijo del bosque*, pochades, cuadros para revistas, y curiosamente los textos explicativos de la primer película muda de renombre en el cine nacional: *Nobleza gaucha* con argumento de Humberto Cairo estrenada en 1915. Por cierto que los textos escritos por González Castillo fueron de tan brava naturaleza polémica que la empresa filmadora asustada le rogó los cambiara por otros menos explosivos.

Figura consular del barrio de Boedo, fue uno de los fundadores de la Universidad Popular de esa zona porteña, y hoy, con entera justicia, una placa de bronce recuerda en la casa donde viviera sus últimos años al gran dramaturgo que falleciera el 22 de octubre de 1937.

4. Pedro E. Pico

Una estética radicalmente distinta, otro concepto de la creación escénica dirige la obra de este sutil e inteligente comediógrafo para su versión del costumbrismo argentino. Porteño nacido en 1882 siguió, como tantos, por cumplir, la carrera de abogacía. Dios no lo había llamado por ese camino aunque en algún momento de su vida no dejara de serle útil. Pronto lo capturó, y para el resto de sus días, el embrujo del teatro; realmente un feliz destino para la historia de nuestra dramaturgia.

Como casi todos empezó por el sainete: tenía diecinueve años cuando, en 1901, le estrenan los Podestá, en su catedral del teatro Apolo, *La polka del espante* -ensayo juvenil del que Pico siempre quería olvidarse-; siguieron: *Para eso paga*, y ya en colaboración con ese genial sainetero que fuera Carlos Mauricio Pacheco, en 1905, *Música criolla* y *Compra y venta*.

Bajo el insoslayable influjo de Florencio Sánchez abordó, en la que podríamos llamar su segunda etapa, el drama rural: *Tierra virgen*, que es de 1910, *La casa* y *Trigo gaucha*. No era éste su verdadero camino; había en él un espíritu tierno, malicioso y burlón que lo apartaba del drama recio y más comprometido. Una circunstancia biográfica determinará el cambio.

Marcha a La Pampa, a Santa Rosa, donde ejercerá su profesión de abogado; una experiencia social, política y sobre todo humana; concejal por el partido socialista -entonces era inevitable en la juventud intelectual- funda la "Liga Agraria" y se aboca a la defensa de los explotados chacareros, aquéllos que con tan crudas pinceladas había dramatizado Berruti en la ya citada *Madre tierra*, y sobre todo observa con amor y agudeza la vida provinciana. Al volver a Buenos Aires -en su tercera etapa- estrenará una serie de comedias deliciosas retratando ese costumbrismo del interior: *La solterona*, el hallazgo verdaderamente notable, en 1926, de *La novia de los forasteros*, *Pueblerina* al año siguiente y, por último, *Pasa el tren*.

Se ha dicho que este período de Pico tiene un aire del teatro de los

hermanos Alvarez Quintero. No lo creo; es más hondo y dramático; en su aparente tono de comedia ligera acaudala un fondo de singular humanidad, acaso de patetismo. Lo que quizá puede decirse, por ejemplo, de *Los mirasoles* o *Después de misa* de Sánchez Gardel no me parece corresponda a esta serie provinciana del autor que examinamos. En todo caso, en *La solterona* y *La novia de los forasteros* existiría -arriesgo la comparación que les da sin duda singular relevancia- existiría, decíamos, como un preanuncio de la *Doña Rosita la soltera* de García Lorca. finalmente, dentro de esta década, su técnica ya depurada lo llevó, en colaboración con Raúl Casariego, a componer, en 1921, una magnífica teatralización de la *Juvenilia* de Miguel Cané.

Llegamos a su cuarta etapa. Dueño, como acabamos de explicar, de una técnica teatral firme y segura así como de un diálogo impecable, aborda, en la década del treinta, el costumbrismo aristocrático porteño; lo hace con irónica indulgencia, con un penetrante conocimiento del medio, de la psicología de sus personajes, con un lenguaje netamente porteño sin necesidad de menoscular la riqueza de la lengua española manejada con un delicioso gracejo entre clásico y mundano. Estrenó así *Yo quiero que tú me engañes* en 1931; al año siguiente una auténtica obra de arte: *Caray lo que sabe esta chica* donde las figuras de Nita y el padre don Esteban quedarán como antológicos en la escena nacional; después *Ud. no me gusta, señora* para cerrar este período con *La historia se repite* en 1945.

Dejamos para mención aparte la comedia más trascendente y acaso más elaborada del autor que analizamos: *Las rayas de una cruz*, primer premio de comedia del año 1940; se estrena en el hoy desaparecido teatro Marconi por el conjunto que dirigía Armando Discépolo. Se plantea en la misma la creciente divergencia entre dos compañeros de estudio: Carlos, el modesto hijo de un bolichero italiano y Roberto Luis, aristócrata y adinerado. Ambos ponen juntos su estudio de abogados, pero a medida que Carlos se encumbra en una carrera política va olvidando la humildad de su origen y menospreciando a sus mismos padres; Roberto Luis, en cambio, progresivamente se va acercando con sincero sentimiento a las clases más sufridas hasta llegar a la separación; aunque, como **comedia**, la obra terminará con una escena de amor, la víctima de estas dos rayas que, como las de una cruz, se van separando desde la base hasta dividirse en el travesaño, es Lucha, hermana del aristócrata, y rendidamente enamorada del ya empinado hijo del bolichero.

Como apuntamos se trata de una comedia, por lo tanto está escrita con toda la gracia y donaire que era privilegio de Pico para esta especie del teatro; la diferencia con otras de la misma índole es que, en el fondo, encierra un conflicto de profunda y dolorosa humanidad. Creo que ha sido Luis Ordaz, en su ya citada historia de la escenarioplatense (Cap. VIII - Pg. 176), quien con más precisión y menos palabras ha juzgado esta producción: "Pico, escribe,

salió airoso -perfectamente airoso- por los aciertos psicológicos y por la firme construcción de las escenas, así como por la notable agilidad del diálogo, aspecto peculiar de sus mejores producciones. Las rayas de una cruz concretó su obra de mayor trascendencia y hasta creemos que es la más perfecta de cuantas escribió, lo que es una prueba evidente de la madurez en que se hallaba su talento creador".

Hemos consignado lo más representativo del insigne comediógrafo pues su fecundidad fue realmente extraordinaria: entre dramas, comedias, sainetes, adaptaciones, ya con su sola firma o en colaboración, su vasta bibliografía alcanza casi el centenar de obras estrenadas.

Pico falleció el 12 de septiembre de 1945 dejando una pieza inédita que se estrenó póstuma en 1951: *Agua en las manos* no menos fina y sutil que todas sus comedias precedentes¹.

Pasemos entonces al autor que marcará la primera transición de este realismo costumbrista a las estructuras de un teatro de avanzada.

5. Vicente Martínez Cultiño

En Artilleros, departamento de Colonia en la República Oriental del Uruguay, nació en el año 1887; doctorado en abogacía siguió cursos de postgrado en Madrid, París y Ginebra, en ésta última con el eminente psicólogo y pedagogo Eduardo Juan Alfredo Claparède, lecciones que indudablemente habrían de influir en su futura creación dramática. Hombre de cultura inteligente y sólida, aparte del teatro, publicó un excelente libro de recuerdos porteños: *El café de los Inmortales* sobre aquel famoso punto de reunión de la bohemia literaria y farandulera del novecientos, y dos poemarios: *Rapsodias paganas*, a los veinte años, de neto carácter modernista y rubendariano, y ya en sus años finales: *Mi prima gaucha*.

Radicado desde la adolescencia en Buenos Aires -aquí cursó sus estudios secundarios y universitarios- el teatro lo llamó con vocación irresistible: una dramática de vigorosa factura, ímpetu trágico y penetrante estudio de almas. Naturalmente el realismo costumbrista ocupa toda su primera etapa creadora que podríamos ubicar en los dieciséis años que van de 1909 a 1925. Forzoso será limitarse a dar algunos títulos y fechas de este período ya que examinar cada texto por su enjundia y valor supondría la necesidad de un estudio, de una monografía particular.

Desde 1909 con *El derrumbe* ya se impone la naturaleza cardinal de su futura labor escénica; siguieron, entre 1911 y 1925, *Mate dulce*, *El malón blanco*, 1912, un triunfo de aquel trágico intuitivo y genial que fuera Pablo Podestá, repetido, en 1917, con *La fuerza ciega* acaso el drama más fuerte de este período, obra de la que decía Camila Quiroga, su compañera de elenco:

"Nunca olvidaré los minutos que precedían al desenlace. Eran tremendos". Después de *Los Colombini* buscó Martínez Cuitiño un tipo de comedia menos violenta, lo que se ha dado en llamar comedia dramática, siempre con un trasfondo de aguda crítica social: *La humilde quimera*, *Cuervos rubios*. *Los soñadores*, *La emigrada* -estreno de la Quiroga al regreso de su gira por España y Francia en la que nuestro autor fue como director artístico, aprovechando la ocasión para dictar conferencias sobre nuestro teatro-, por último, en 1922, *El segundo amor* es estrenado por Lola Membrives cuando vino acompañada por Jacinto Benavente, el cual recibiría, estando en gira el elenco, la noticia de habersele concedido el Premio Nobel de ese año, anécdota que apunto por lo singular y providencial del acontecimiento.

Ya hacia finales de la década del veinte comenzaban a llegar las noticias de los nuevos rumbos escénicos; apuntaba la tercera generación de nuevos autores: Armando Discépolo, Francisco Defilippis Novoa, Samuel Eichelbaum; se agudizaba la preocupación de los directores por las nuevas puestas en escena; con toda evidencia el cuadrante cambiaba de orientación. Lo singular era que, por lo menos entre nosotros, el realismo costumbrista permanecía como elemento visceral de la composición escénica, lo que variaba era la estructura de la obra, el modo de presentar ese costumbrismo, la técnica en una palabra.

No podía el avizor espíritu de Martínez Cuitiño permanecer ajeno a esta renovación. En 1926 con *Café con leche* y, en 1927, con *Proa* estrena dos actos de tipo expresionista casi sin argumento mostrando sólo las vidas de unos pobres seres en un cafetín porteño o de un abigarrado grupo de inmigrantes en su viaje de esperanzadas ilusiones. Fue en 1928 con *El espectador o la cuarta realidad* que nos dio la obra de franca tendencia pirandelliana; siguió la sátira o grotesco de *Prepotencia* en 1929 -el año en que pronunciara su polémica conferencia sobre *El teatro de vanguardia*- para seguir en cierto modo la huella de Lenormand con *Horizontes* de 1934: la historia de la desdichada paisanita cordobesa en su frustrado amor -Zaida-, tipo extraño de vidente alucinada; toca pues un asunto de parapsicología tratado poéticamente; en el tercer acto, incluso con citas de autoridades en la materia, se discuten los problemas de la metapsíquica, larga escena que interrumpe la acción y sólo demuestra que el autor no escribía sin fundamento. Imprevistamente un mes antes de *Horizontes* volvió al realismo que diríamos tradicional -quizá, no lo sé, lo sospecho, por pedido de Camila Quiroga, no muy afecta a experiencia de vanguardia- con *Diamantes quebrados* cuyo tema recuerda *La mujer fuerte* de Iglesias Paz estrenada en 1915 y alguna que otra protagonista del teatro de Pérez Galdós. Cerraremos este período con *Servidumbre* de 1938 extraña rebelión de criados en una casa aristocrática.

Sobrevino un relativo largo silencio hasta 1949 año en el que Mecha Ortiz

estrena un drama del subconsciente: *El mago escondido*. Con esta obra cerró Martínez Cuitiño su larga y fecunda carrera teatral que, como en el caso de Pico, dada su opulencia, sólo hemos trazado en sus líneas fundamentales.

Gran autor, serio, profundo y artista en el más noble sentido de la palabra, ocupó todo un extenso sector de la dramaturgia argentina sirviendo, hasta morir con sus ochenta años en 1967, de enlace entre una estética que se acercaba a su tramontana y la nueva que entonces comenzaba a despuntar.

6. Y el realismo costumbrista no se resignaba a perecer

Cabe preguntarse si el realismo costumbrista en la nueva generación de los renovadores no persistía todavía vigoroso bien que, como ya hemos dicho, se presentara con otros atuendos. Si no estaba presente en *Mateo* o *Relojero* de Armando Discépolo; si estaba ausente en *He visto a Dios* de Defilippis Novoa; si no eran cuadros recios de la vida argentina política y popular *Un guapo del 900* o *Un tal Servando Gómez* de Eichelbaum. Costaba erradicarlo porque había sido la estética donde se fraguó nuestro teatro al fundir las dos corrientes culta y popular; le costaba perecer.

Sí, se fue diluyendo poco a poco a medida que el teatro fue, desde hace unos veinte años, tomando sus formas más extravagantes y distorsionadas, en la misma proporción en que fue perdiendo vida para transformarse en fantasma, en la cantidad equivalente a su atomización y disloque más figurativo y externo que entrañable y profundo.

Sí, el costumbrismo realista en la escena del mundo y en la nuestra había concluído...¿podemos afirmar que para siempre? Temeraria y dudosa es la respuesta: la vida como esencia del arte es eterna como lo son el tiempo y el espacio.

NOTAS

1. Con relación a la fecha del nacimiento de Pico me urge consignar que he encontrado una extraña contradicción: tanto el *Diccionario teatral* de Tito Livio Foppa como Edmundo Guibourg para la edición de dos comedias del autor en la colección "Serie del siglo y medio" de Eudeba (1965), en la **Presentación**, dan la **fecha de 1882**; en cambio Ordaz (en el Prólogo para *Las rayas de una cruz* de la colección "Capítulo" del Centro Editor de América Latina, consigna la fecha de 1862 y agrega haber fallecido el **13 de julio de 1945, a los 82 años**. Dada la puntualidad de este crítico en sus referencias me inclino, sin otras informaciones, a esta última solución.