

NOSOTROS

DEFENSA DEL DRAMA CRIOLLO

ALLÁ por el año 1889, una compañía de acróbatas llegaba a nuestra ciudad y sentaba sus reales en un amplio terreno baldío existente entonces en la calle Yaguarón entre las de San José y Soriano, para ofrecer a los espectadores los números obligados de un espectáculo de circo: ejercicios en la barra y en el trapecio, cabalgata de una *ecuyère* empeñada en perforar aros de papel, equilibrios con la percha, saltos "mortales" de los gimnastas, sonoras bofetadas de los *clowns*, números de perros y caballos amaestrados, etc. Como final de fiesta, según la práctica establecida por otras compañías extranjeras de saltimbanquis, estos "pruebistas" criollos ofrecían una pantomima, que era unas veces la intitulada *Garibaldi en Aspromonte*, otras *Los brigantes de la Calabria*, otras aún, *Los dos sargentos*.

La compañía estaba formada por una familia de mozos uruguayos, —los Podestá.— Eran éstos cinco hermanos: Jerónimo, José, Juan, Antonio y Pablo, el menor; a los que acompañaban algunos sobrinos, entre ellos, "la Rubia", o sea María Podestá, especialista en canciones y estilos criollos, que decía con mucho sentimiento acompañándose de la guitarra. El mayor de los hermanos, Jerónimo, tenía a su cargo los ejercicios de la percha; el segundo, es decir, José, hacía de clown, con el nombre, ya popular, de "Pepino el 38"; Antonio, dotado de gran habilidad, amaestraba caballos (esta virtud le llevó, andando el tiempo, a enseñar ese admirable mastín que trabaja en *La chacra de don Lorenzo*, de Martín Coronado, mejor y más propiamente que algunos bípedos comiquillos crio-

llos). En cuanto a Pablo, el robusto muchachón que ejecutaba el doble salto mortal con elasticidades felinas, estaba llamado a ser una de las figuras de mayor relieve en la escena criolla por sus talentos y sus adivinaciones: en *Barranca Abajo*, en *La montaña de las Brujas* y aún en *Morte Civile* evidenció cuánto valía y de cuánto era capaz. Pero, por ese entonces, su único mérito era dar el doble salto mortal. Agreguemos, en fin, que a los Podestá acompañaba como asociado el hábil acróbata Alejandro Scotti (más tarde habría de ser, sobre las tablas, el mejor caracterizador de "vazcos"). La compañía giraba bajo la razón social "Podestá-Scotti".

Durante esa temporada se realizó el estreno de *Juan Moreira*. Fué un suceso sin precedentes. Ante el asombro público montevideano revivió la dramática historia del gaucho valiente perseguido por la injusticia de los hombres, que escribiera sin mayores arrestos literarios Eduardo Gutiérrez, con un realismo tan vivo y un colorido local tan eficaz, que los aplausos atronadores que inflaron la vieja carpa trashumante saliéronle a la calle y fueron a despertar la curiosidad esquiva de la blanca ciudad platense. Todo Montevideo quiso ver entonces aquel drama bravío, construido no ya con la substancia de un héroe extranjero enmarcado por los ásperos montes calabreses, sino con la de un criollo, un tipo nuestro, puesto en su medio y moviéndose entre figuras que nos eran familiares. Durante cuarenta y dos noches consecutivas —caso fantástico y sin precedentes en nuestro mundo farandulero— *Juan Moreira* conquistó a la concurrencia, llevándola al colmo del entusiasmo, haciéndole experimentar las más fuertes sensaciones. Se explica así que su recuerdo haya llegado hasta nosotros.

Juan Moreira no fué al nacer, el drama criollo que hoy conocemos. Su gesta, el proceso de su eclosión, merece ser recordado aquí, porque es de tal obra que arranca el fundamento de la escena netamente criolla. Según dijimos antes, era de rigor finalizar los espectáculos de circo con una pantomima. Los mimos salían al picadero, donde la imaginación del público debía suplir la falta de decorados, pues todo lo más que se sacaba al ruedo era una mesa y dos sillas, y con visajes y gestos procuraban sugerir la acción dramática y los parlamen-

tos de los personajes. Los espectadores, con muy buena voluntad, seguían el juego mudo de los actores, adivinando lo que querían significar los ademanes, y cuando la acción, tras un golpe de efecto y una salva de tiros, terminaba con el triunfo del héroe simpático y el castigo de los malvados, se retiraba satisfecho y regocijado.

Juan Moreira comenzó a representarse en la Argentina en esas condiciones.

El asunto, cogido de una novela popular de Eduardo Gutiérrez, se desarrollaba en varios cuadros: los de mera pantomima tenían por marco un breve escenario; los ecuestres o de baile, se hacían en el picadero. Pero, dicho se está que siendo una pantomima, los espectadores tenían que guiarse por los ademanes y gestos de los actores. En la escena de la fiesta, el baile que se danzaba era un "gato".

En el año 1886, los hermanos Podestá se unieron a Scotti. Así integrada la farándula, rodaron un poco por todos lados: de Buenos Aires saltaban a Arrecifes, de allí a Chivilcoy, luego a Montevideo, después otra vez a Buenos Aires. Hacia 1880, don Pepe había encontrado su nombre de guerra. Como su traje de clown se hallara algo desmejorado con las andanzas del oficio, hubo de ser remendado o recompuesto y quiso entonces la casualidad que las tijeras que cortaron la tela para un remiendo en colores a aplicarse al traje viejo diseñaran dos ochos. El número, bautizó al popular payaso. Este, en lo sucesivo, se nombró "Pepino el 88". Así, con esa denominación, el clown empezó a ganar nombradía. Agil, observador, ducho en iniciativas, comprobó que a nuestro público le atraían las cancioncillas, sobre todo cuando escondían en su entraña alguna burla o alguna crítica contra los políticos y las taras sociales; y comenzó entonces a aderezar su actuación con tonadas y estilos que de seguida se hacían populares. Así aquella, que aún muchos recordarán, llena de intención satírica y con su poquito de filosofía:

La basura que se barre
no deja de ser basura,
y aunque en el aire se suba,
basura queda en el aire.

Tenía conquistada ya su popularidad don Pepe, cuando a raíz de una de las representaciones de *Juan Moreira*, se le acercó un amigo, un caballero francés llamado don León Beaupuy, para interrogarle:

—¿Qué es lo que le dice al comisario ese soldado que se le aproxima junto a la mesa? No he entendido su mímica.

—Pues es muy sencillo, —replicó don Pepe—; le dice: “Señor, ahí está Moreira”.

—¿Y por qué, en vez de esos gestos, que se prestan a confusión o que no se entienden, no dice redondamente, con palabras, como lo hace todo el mundo: “Señor, ahí está Moreira, que quiere hablarle”?

La observación no cayó en saco roto. Don Pepe, que se preocupaba mucho de su circo y que reveló en la ocasión tener más perspicacia que el común de sus colegas, masculló la idea sugerida por el señor Beaupuy, anduvo ajeteándola varios días en la cabeza, cogió al cabo el libro de Gutiérrez, lo releyó concienzudamente, anotando sus pasajes culminantes, puso luego manos a la obra de trazar de nuevo el esquema de la pantomima, dividió a ésta en dos actos, de cinco cuadros el primero y de siete el segundo, y concluyó por buscar las palabras esenciales que sustituyeran los gestos de la acción. Así se transformó el *Juan Moreira* mudo en el hablado.

Pero, en realidad, no existía texto, un verdadero libro de la obra. Los cómicos salían a escena e improvisaban en ella sus parlamentos. Conocían el asunto, sabían lo que debían expresar y lo efectuaban a su modo, según las palabras que se les ocurrían en el momento. Sólo en ciertas situaciones especiales, en determinados momentos de su juego escénico, pronunciaban alguna frase preestablecida, —frase cuyo graficismo y exactitud o cuyo acierto y eficacia sobre el público había sido comprobada por los cómicos. Así, por ejemplo, durante la escena en que Moreira viene a reclamar su deuda a Sardetti y la siguiente en la cual no sólo no cobra su dinero, sino que es castigado y puesto en el cepo por el comisario, los actores improvisaban sus parlamentos, tejiendo el entramado del diálogo; pero, cuando Moreira es puesto en libertad y va a salir, debe pronunciar su palabra condenatoria, que

será ya, en lo sucesivo, toda la acción del drama, y es entonces que la improvisación era sustituida por un texto: "Y usted, don Francisco, que me ha arrojado al medio del camino del puro vicio, guárdese de mi justicia, porque de la suya ya tengo bastantes pruebas". Tales palabras, que arrancaban una salva de aplausos, quedaban firmes en la obra.

Así, lentamente, por etapas, noche a noche, se fué afirmando y completando el texto de *Juan Moreira*. Obra mimada en su origen, se tradujo al lenguaje hablado por improvisación primero, por escritura subsiguiente. Y el texto que hoy existe no se escribió por su autor, el director de la compañía, de una sola vez, sino por ajuste de las diversas piezas improvisadas. La prueba es que, al principio, no se contaba con un consueta o apuntador.

Y poco a poco, también, se fueron mejorando diversos pasajes del drama. Tal aconteció con el baile del cuadro de la fiesta. Ya hemos dicho que primitivamente esa danza era un "gato". Pues bien; a raíz del estreno de *Juan Moreira*, en Montevideo, el señor Elías Régules, padre, fué presentado a José Podestá y la primera observación que aquél formuló, con su clara visión de las cosas camperas, fué esta: —Si en lugar de un "gato" ustedes bailaran un "pericón", la escena resultaría más animada, porque esta danza es más bonita y más espectacular". Entonces, como los actores no conocieran el "pericón", el señor Regules los citó para el día siguiente, congregó a unos guitarreros y él mismo los intruyó acerca de las diversas figuras que lo informan.

El "pericón" pasa por ser un baile argentino, y no es así: es uruguayo. Es tan nuestro, que ni en Buenos Aires ni en las demás provincias del occidente del Uruguay se le conocía hasta que *Juan Moreira*, precisamente, empezó a difundirlo y popularizarlo. Argentinos son el "gato", el "palito", el "triumfo", la "media-caña", etc.; el "tango", derivado de la "milonga", es común a los dos países del Plata; pero, el "pericón" es oriundo del Uruguay, donde se le bailaba, principalmente en los departamentos del norte, con su vistosa coreografía, mezcla de "minué", de "lanceros" y de "cua-

drillas", y simplemente con movimiento de vals lento en la Capital.

Tanto revuelo provocó en Montevideo el estreno de la obra, que los mismos intelectuales no desdeñaron interesarse por ella. Después del señor Regules, fué su hijo el doctor Elías Regules quien trajo su valioso aporte, escribiendo los versos del "contrapunto" que cantan en la pulpería los payadores, luciendo su ingenio y afilando sus ironías. Y más tarde aún, es el doctor Alberto Palomeque quien instruye a los cómicos de que en el departamento de Tacuarembó solíase coronar las figuras del "pericón" con una última, muy emotiva y hermosa, la figura de los pañuelos, blancos y azules, que, distendidos por las mujeres cuando juntan sus diestras en un centro, forman el pabellón de la patria. Y algo más tarde todavía, es la introducción del napolitano acriollado, el famoso Cocoliche, que tanto éxito obtiene entre el público de las gradas, y por virtud del cual ha pasado su apelativo a formar parte del léxico popular como calificativo de los extranjeros que estropean el castellano.

Este nuevo personaje también posee su historia. Entre los elementos con que contaba la compañía Podestá-Scotti para preparar sus funciones —no precisamente como actor, sino como peón del circo—, se contaba un italiano llamado Antonio Cocoliche. Era un mozo sencillote, medio bozalón, de buen carácter. Cuando debían aparecer comparsas y figurantes, él entraba en el número. Aconteció entonces que durante una de las representaciones, en la escena de la fiesta, mientras todos procuraban con sus improvisaciones dar alegría y movimiento al cuadro, a Jerónimo Podestá, que estaba de buen humor, se le ocurrió bromear con el peón, lanzándole cuchufletas. Antonio Cocoliche, medio corrido, pero no tonto, replicó vivamente, y sus palabras, en una jerga que trascendía a extranjero a media legua de distancia, provocaron gran hilaridad en el público.

En el circo no se perdía nada. Toda aquella gente estaba en su trabajo, pero a la vez observaba a su público. Y fué así como a Celestino Petray, recién llegado de Patagonia, que acababa de ingresar en la compañía, y que poseía la

facultad de imitar festivamente a los italianos, se le ocurrió sacar partido de aquel detallecito. Otra noche que se representaba *Juan Moreira*, apareció en el ruedo trajeado de un modo pintoresco, a la manera de los inmigrantes de la itálica península, caballero en un rocín de la más pobre y desastrada estampa que se puede concebir. Al verle, sus mismos compañeros festejaron su entrada y alguien le preguntó con sorna:

—*Ché, ¿y vos de donde salís?*

A lo que replicó Petray, desencadenando en todo el circo un vendaval inextinguible de carcajadas:

—*Yo sono Franchisque Cocoliche e véngono de la Patagonia. Miráme la figura. Sono creollo hasta lo caracuces...*

Desde ese punto y hora quedó consagrado el tipo. Formó parte del drama, o de los dramas, de todos los dramas criollos, para hablar con más exactitud, ya que dado el éxito rotundo obtenido, la farándula no disputó por buenas sino las obras que sacaran a luz ese personaje. En *Julián Giménez*, más tarde, encarnando el personaje del fraile napolitano de campaña, habría de culminar en su desopilante caricatura.

Juan Moreira, desde el punto de vista artístico, deja mucho que desear evidentemente; pero debe tenerse en cuenta, primero, que no es obra realizada por un escritor, sino por un cómico sin otra virtud creacionista que la de su experiencia; y después, que fué construída, como lo hemos dicho, un poco improvisadamente, a retazos, con enmiendas y correcciones sucesivas y con la intervención, más o menos directa, de otras personas que su autor. Así, de esa manera, es como deben haber nacido muchas obras primitivas, cuentos, leyendas, romances, que lucen en su contextura la frescura, el vigor, la ingenuidad y el sentimiento hondo de la vida del espíritu popular. *Juan Moreira*, tipo autóctono cogido de una narración vulgar y llevado a la escena por un actor ajeno a las enseñanzas del arte literario, pero dueño, en cambio, de un profundo sentimiento artístico y del "don" del hombre de teatro, es una figura para las multitudes, así como son los héroes de la historia o la fantasía. ¿Que la obra encierra defectos grandes y errores de técnica

frecuentes? ¡Qué importa! En cambio, palpita de realidad, de fuerza, de colorido: es una evocación salvaje de nuestro pasado.

En fin, cabe considerar el asunto. Juan Moreira, el del drama, es decir, el de la novela de Eduardo Gutiérrez, no es el verdadero Moreira, el Juan Moreira de la realidad, el gaucha que vivió en el partido de Las Heras y que fué muerto por la autoridad policial en castigo de sus depredaciones y crímenes. Acaso este Moreira, con toda su barbarie, fuera sujeto más digno de estudio que el novelesco, lleno de contradicciones, absurdamente sanguinario y no obstante eso, noble e idealista! El Moreira de la historia, era uno de esos individuos de nuestra primitiva campaña, de malos instintos, pendenciero, desalmado, mitad salteador y mitad asesino, que sembró el terror en las aisladas poblaciones de entonces y tuvo por largo tiempo en jaque a las policías que lo perseguían. Haragán, borracho, sin moralidad alguna, iba de estancia en estancia viviendo de lo que le daban o de lo que robaba; promovía pendencias y riñas sin motivo, por lucir su fama de hombre peligroso o por el enfermizo antojo de sacrificar a un infeliz. Así fué como en una pulpería de campaña, en Navarro, asesinó casi a mansalva a uno de esos pobres italianos que van trashumantes por los desiertos caminos con su cajón de baratijas al hombro; y fué entonces tanta su saña que se cuenta que tendida ya en el suelo la víctima, siguió apuñaleándola hasta dejar picada la tierra con la punta de su facón, que traspasaba el cuerpo exánime. Salteador de caminos, espantajo en las elecciones, violador de ranchos, puso tanto terror en la comarca que al fin hubo que matarlo para librar al honesto vecindario de semejante bandido.

El Moreira del drama, por lo contrario, es un tipo noble, una víctima de la autoridad prepotente, un gaucha desamparado e injustamente perseguido, que venga su honor, que defiende su vida. Un mal sujeto le roba su dinero, negándole la deuda, y un mal comisario le da la razón al tramposo y hace castigar al demandante. Así comienzan las andanzas de este otro Moreira, a quien, para agraviarlo más,

aquel mismo comisario le roba la mujer y se la lleva a vivir con él. Gutiérrez transforma así el foragido de la realidad en un héroe a semejanza del gaucho Martín Fierro, de Hernández. Pero, al pasar el tipo de la novela al drama, sufre aún más radicales transformaciones en su estructura anímica, y de ahí las contradicciones del personaje a que antes hicimos referencia. Este Moreira que se nos representa como una víctima, matando por castigar a sus ofensores o por defender su vida, asesina a un pobre negro porque sí, sin razón alguna, como el otro Moreira de la realidad, dando muestras de no ser el tipo noble y justiciero que se trataba de crear. Y así en varios otros lances que no sólo desnaturalizan el personaje dramático, sino que llenan la escena de sangre y de brutalidad inútiles.

Es, pues, *Juan Moreira* una pieza imperfecta. Así lo son, igualmente, las otras obras criollas que le sucedieron en el cartel —*Juan Cuello*, *Santos Vega*, *Martín Fierro* y *Julián Giménez*— compuestas, claro está, en vista del éxito obtenido por aquel primer drama. Pero, ¿es que, a pesar de sus defectos de composición, de sus escenas de sangre, de la humildad de su lenguaje, no merecen tales obras consideración alguna?

Hemos indicado nosotros mismos, con toda lealtad, las máculas que afean esos dramas; pero, con toda lealtad también, los detractores deben reconocer que, en cuanto obras primitivas, son de un vigor, colorido y sinceridad poco comunes en literatura. Desde luego, hay que tener muy en cuenta la época y el medio en que se mueve la acción de esos dramas. Los que vinieron después —*Juan Soldao*, de Orosmán Moratorio, padre; *El Entenao* y *Los Guachitos*, de Elías Regules; *Nobleza criolla*, de Francisco Pissano, etc.— se refieren a tiempos más próximos de nosotros; pero esos del primer ciclo de los Podestá-Scotti, viven la época semi-salvaje de la conquista del desierto por el hombre civilizado. Por fuerza, entonces, la naturaleza es hirsuta, enemiga la soledad de los campos, paupérrima la condición de las viviendas y pulperías, bravíos los ímpetus de los hombres, rudas y crueles sus costumbres, recias y malsonantes sus

palabras. Y el medio y la época, los hombres y sus combates, no pueden estar trazados con mayor justeza, con más vibrante colorido. Son bárbaros los personajes, es verdad; pero ¿acaso lo son menos los de la *Iliada*, si se nos consiente la temeridad del parangón? Los lances e incidencias de la acción detonan por su crudeza, sorprenden por su inesperado movimiento, maravillan por su realidad impetuosa; pero, ¿es que escenas y cuadros semejantes no se ven, aparte también el mérito literario, en Bret-Harte, en Gorki, en *La potencia de las tinieblas*, en *Thérese Raquin*?

Mayor enjundia literaria, más cuidadas formas de escritura, una superior e indiscutible finalidad artística tienen, sin duda, las obras de la categoría de *Calandria* de Martiniano Leguizamón y *Los Guachitos* de Elías Regules —como que son frutos de escritores de raza, espíritus cultivados y sensorios exquisitos—; pero en *Juan Moreira*, *Martín Fierro*, *Juan Cuello* hay que ver no la literatura, ni la técnica teatral, ni la especulación moralista, sino la vida, la realidad puestas al desnudo, ingenuamente, así como lo hicieron los primitivos, así como lo hace hoy la Musa popular. Y en esa gesta, es el alma misma de nuestros gauchos de antes, de los que no sabían más que coger una lanza para arrojarla al torbellino de una patriada, o voltear una res para aplacar su hambre, o enfrenar un potro salvaje para dominar su furia, o defender su palabra en una discusión de pulpería con la daga en la mano —hombres de acción, hombres de presa, hombres de heroísmo—, la que se levanta del fondo del cuadro, todo él iluminado de tragedia, de soledad y de amenaza, para hacernos revivir una hora de coraje o una hora de dolor. Esa es la grandeza de tales dramas, —burdos, torpes, mal trajeados— evocadores de un pasado que ya se borra entre las nieblas de la leyenda.



Después del éxito alcanzado por *Juan Moreira* se produjo, particularmente en Montevideo, una extraordinaria floración de dramas criollos. Ante el telón de boca descorrido por los Podestá en su humilde escenario de acróbatas,

los escritores advirtieron de súbito las fabulosas perspectivas que se ofrecían a los enamorados del arte. Ya no era aquello el tinglado de la vieja farsa, con sus eternos muñecos vestidos a la usanza corriente, con sus conocidas pasiones y sus gestos manidos: un mundo nuevo, pleno de flores extraordinarias, con héroes de leyenda surgía promisor. La riqueza del venero aseguraba el beneficio de la explotación. Lo nuevo y lo fastuoso atraían la curiosidad; el sentimiento íntimo de lo que es propio, afirmaba el orgullo y el entusiasmo. Evidentemente nos hallábamos frente a un género teatral no explotado, al menos por nosotros, y esto acrecentaba todas las esperanzas. Entonces empezaron a surgir las primeras obras.

Juan Cuello, desde luego; arreglo de otra novela popular de Gutiérrez, hecho por el periodista Luis Mejías. La obra es una reedición del Moreira, una reedición exacerbada, porque encierra mayor número de cuadros de sangre, de violencias y de rudezas. Pero mantiene firme y vigorosa la nota de color y nos ofrece cuadros naturalísimos de la vida campera en la época del caudillaje bárbaro. Es un drama espeluznante, bravío, todo consagrado al endiosamiento del coraje gaucho. Una lumbrarada roja le atraviesa entero, la misma que, en la vida real, fulgió sobre la dictadura vesánica de Juan Manuel de Rosas. Tras esta obra, aparece *Martín Fierro*, arreglo del doctor Elías Regules, quien, desde la primer hora, sacudido en su más recóndita fibra de criollo auténtico, se plegó al nuevo movimiento. No hay por qué decir que su arreglo supera con mucho al de las dos obras anteriormente citadas. Por lo menos hay allí una escritura. Se advierte un espíritu animador, y, a la vez, un propósito bien definido de amortiguar las rudezas y de economizar el derramamiento de sangre. Los tipos ya no son bloques de granito en bruto arrancados de su cantera; comienzan a ser pintorescos y revelan una rudimentaria psicología. Luego aparece *Santos Vega*, otro arreglo debido a Juan Nosiglia, drama que sigue los pasos de Cuello y de Moreira, pudiendo haber sido, antes que nada, la etopea del "trovador nativo", es decir, de nuestro payador. Y tras de *Vega*, Abdón Aróstegui nos presenta su *Julián Giménez*, obra criolla original. Aquí ya

no se trata de transformar un texto de novela en el dialogado de un drama; el autor ha arrancado de su propia entraña el tipo central del asunto y ha imaginado el enredo dramático, combinándolo con un episodio histórico de nuestra independencia. La obra, con vistas al patriotismo (recuérdese que su apoteosis final es una fidelísima reproducción del cuadro de Juan María Blanes *Los Treinta y Tres Orientales*, que existe en el Museo Nacional), tiene, no obstante, escenas de una gran realidad y de verdadera emoción dramática. Es en esta obra en la que el personaje "cocoliche" alcanza relieves caricaturescos verdaderamente épicos, encarnado en un cura napolitano. La escena del casamiento, de un grotesco formidable, arrebató al público.

Juan Moreira, *Juan Cuello*, *Martín Fierro*, *Santos Vega* y *Julián Giménez* son obras, todas ellas, de similar textura, con el mismo medio primitivo y rudo. Aquí y allá, una nota de color vivísimo, un cuadro de fiereza inaudita, un relámpago de verismo crudo, atesoraba o daba realce a la acción dramática, singularizando la creación. Así, la escena de la paliza a las mujeres, en *Juan Cuello*, que por sí sola basta a definir un momento histórico y a caracterizar costumbres de seres primarios. Otras veces, es el trazo violento que marca una figura y la caracteriza de manera inolvidable. Tal el caso del borracho empedernido del *Martín Fierro*, ratero de rancharío, a quien zurren bravamente por haber andado "cerdeando" unas yeguas a espaldas de su dueño: individuo construido con la justeza y vigor de los de las obras naturalistas de Maupassant y Gorki. Y otras veces aún es la rápida visión que reproduce un rito, que materializa viejas leyendas, que trae el recuerdo de hábitos ya imposibles. Tal la escena muda de *Santos Vega*, en la que vemos a éste, hosco y reconcentrado, en medio de la inmensidad del campo solitario, frente a la "cruz de palo" que señala la sepultura de su amigo Carmona, muerto en pelea, y al que rinde el tributo de su visita fúnebre. Son retazos de vida gaucha, vividos, emocionantes, animados siempre por el hombre roqueño de nuestros campos, fiero e implacable, pero en lo hondo sencillo como un niño; son cuadros encantadores de la pintoresca

pulpería rústica, del abra misteriosa del monte, del rancho sórdido y opaco aplastado en medio de la pampa, que pasan ante nuestros ojos en visiones sugerentes, dejándonos siempre un deslumbramiento. Tan mal contruídos, técnicamente hablando, como el *Moreira*, y con sus mismos defectos y enormidades, dejan, sin embargo, esos dramas la impresión de algo grande. Son poemas que remedan diamantes en bruto: toscos en lo exterior, guardan en la entraña la luz reveladora de su artística belleza.

Tras estas obras iniciales, aparecen entonces las de los verdaderos escritores, las de los animosos escritores que desdénando la grito de los que condenaban la novedad del género, no vacilan en abordar el drama criollo y procuran animarlo con otra idea que la de la violencia y con otras escenas que no sean siempre las de horror y de muerte. Conocedores de la vida campesina, de todos los atributos del paisano, de las más mínimas particularidades de sus vestimentas y de las "pilchas" con que adereza su caballo, sintiendo también hondamente, a fuer de artistas, el amor del terruño, su recóndita poesía, la real belleza de sus escenarios, de sus prácticas y costumbres; y, con todo eso, dueños de una técnica y del hábito de escribir, esos primeros autores nos ofrecen sus primeros dramas que no serán superados por los otros que vinieron después, hasta la aparición de Florencio Sánchez.

El doctor Elías Regules nos ofrece, desde luego, *El Entenao*, y poco más tarde *Los Guachitos*, dos pedazos de vida campera, hermosísimos, tejidos con episodios de un emotivo romanticismo. Orosmán Moratorio padre, desertando la escena ciudadana, a la cual ofreciera una larga serie de obras sin mayor significación, ejecutadas de acuerdo a los moldes tradicionales, nos da *Juan Soldao*, drama vigoroso de la época de la tiranía del coronel Latorre, es fácil adivinarlo; y después, sucesivamente, *La flor del pago*, *Ña Toribia* y *Pollera y chiripá*. Víctor Pérez Petit, por su parte, escribe *Cobarde*, con el que procura exteriorizar dos características del criollo: su respeto a la palabra empeñada y el culto del honor, poniendo en conflicto estos dos sentimientos. Nemesio

Trejo escribe *Los óleos del chico*, comedia animadísima y muy divertida. Benjamín Fernández y Medina, estrena *Fausto criollo*. Francisco Pissano, *Nobleza criolla*. Juan González y Melitón González, en colaboración, *Don Pascual*. Y finalmente, el doctor Martiniano Leguizamón cierra este primer ciclo de dramas criollos con una obra encantadora, de una profunda poesía, llena de verdad y colorido, palpitante de emoción, *Calandria*.

Después, ya es la inmediata decadencia. Los autores, en su afán de producir y estrenar, comienzan a componer sus obras como de encargo, mirando no al arte sino las aptitudes del cómico, hilvanando historias enrevesadas, tontas, absurdas, sin conocer las más de las veces otra cosa que las chacras suburbanas e ignorando en absoluto al gaucho. Obras chatas, sin ningún color, absurdamente teatralizadas, —y las que revelan alguna condición, mostrando el oficio, el corte de sastrería, las vistas al “borderaux”—, vivieron una hora y cayeron en el más profundo e irremediable olvido. De casi un centenar de ellas, hoy sólo pueden recordarse *Jesús Nazareno*, de García Velloso; *Al Campo*, de Nicolás Granada, y *La piedra de escándalo*, de Martín Coronado.

¿Por qué no han llegado hasta nosotros, como los iniciales, estos dramas de la segunda época del drama criollo? ¿Por qué la memoria popular no guarda recuerdo sino de una ínfima minoría? ¿Por qué no se siguen representando a la fecha sino los que se impusieron desde la primer hora? Es que el instinto popular no puede ser más seguro y acertado. No tiene, para guiarse, normas artísticas y pauta retórica; pero su observación suple cualquier otra cualidad. Es raro, andando los tiempos, que la crítica erudita y sabia no se ponga de acuerdo con los fallos de la masa anónima.

Indudablemente existe en el pueblo ese espíritu de adivinación. Ante una obra como *Juan Moreira* o *Martín Fierro*, sin poder precisar dónde, en qué rasgo o detalle, por razón de qué tipo o cuál escena el drama le resulta digno de aplauso, consagra una belleza oculta que más tarde revelarán los entendidos y estudiosos. Y ante otras obras como *Un Otello de chiripá* o *Pajarito*, sin señalar tampoco detalles y parti-

cularidades, formula su repudio y su condena, con los que coincidirán luego los críticos. Dijérase que anima al pueblo un sentido de la belleza artística oculto y firme, como le anima el espíritu de solidaridad en el peligro, de agresión cuando se ofende la bandera, de estoicismo si se le sitia en el honor. Impremeditadamente, por modo inconsciente, experimenta la sensación que fluye de manera oculta de una obra y responde a ella de inmediato. Alguna vez, de momento, consideraremos injusto el fallo; pero no tardaremos en volver sobre nuestros pasos, reconociendo que existió un elemento (que nosotros tampoco advertimos) bastante a afirmar aquél. Un sabio puede equivocarse; todo un pueblo de ignorantes no se equivoca nunca.

Si han llegado, pues, hasta nosotros *Juan Moreira*, *Martín Fierro*, etc., es porque tienen una virtud escondida que mantiene viva la llama de su belleza no bien dilucidada. Y al citar esas dos obras del primer momento de vida del teatro criollo, debemos colocar en el mismo plano de preferencia a *El Entenao* y *Los Guachitos* del doctor Elías Regules, a *Juan Soldao*, de Orosmán Moratorio padre; a *Calandria*, del doctor Martiniano Leguizamón; a *Nobleza criolla*, de Francisco Pissano, etc. Sin embargo, es de rigor advertir aquí que no obstante estar todas estas obras mejor escritas y más hábilmente construídas que las citadas antes —y depuradas también de violencias y enormidades— no atraen y sojuzgan como las primeras. Es que les falta, tal vez, el trazo rudo, la entraña palpitante, el sentido de barbarie inaudita que contienen aquéllas.

Y ahí está, para nosotros, el secreto animador de los primitivos dramas criollos. Son bellos, a pesar de todos sus defectos, porque son intuitivos. Un cuadro mal pintado suele interesarnos más que otro ejecutado de acuerdo a las más minuciosas reglas del dibujo, de la perspectiva, de la composición y del colorido. Tal rasgo, vigoroso y definitivo, vale para nuestra emoción estética lo que no vale una suma de perfecciones. Tal idea o tal sensación oculta entre un fárrago de inexperiencias y torpezas, nos conmueve o nos hace pensar como no lo lograría un libro, un cuadro o una música tra-

bajados con todos los principios y habilidades de un maestro. ¿Y cómo se llega a desentrañar esa oculta belleza de las cosas? Comulgando con ella. Viviendo la vida; empapándose en la naturaleza; expresando después con sinceridad, sin atarnos las manos con las reglas escolásticas, lo que la naturaleza y la vida, subiendo al través de nuestro cuerpo, mezclándose a nuestra sangre, haciendo vibrar nuestros nervios, nos dicen en secreto.

El amor del terruño no es otra cosa que eso. Tal como el árbol coge de la madre tierra los jugos que formarán su savia vital y merced a ellos se expandirá en profusión de ramas, y se vestirá de innúmeras hojas y culminará en la maravilla del sabroso fruto, así el hombre, nutrido por lo que constituye el medio en que vive, se expande y fructifica, moral y psíquicamente, dando de sí lo que en substancia no es más que una representación de aquel medio. Vinculado, atado a él experimenta el imperio de todos sus elementos. Es la solidaridad del hijo con la madre. Es el amor que creemos guardar para con nosotros mismos, cuando en realidad lo consagramos a la fuerza inmanente que nos ha creado.

Entonces, si un espíritu fraterno evoca lo que constituye el genio de nuestra estirpe, la modalidad de nuestro ambiente, el sentido recóndito de nuestra propia vida, por modo natural e instintivo nos confundimos con él en la comprensión y en la vibración simpática. De tal suerte es que el verdadero artista y el creador popular se hacen dueños de nuestro ánimo y nos arrancan la aprobación y el aplauso. Así es como, obrando instintivamente, sin recetas ni habilidades, un hombre conquista a todos los demás hombres, sus hermanos.

¡Dramas bárbaros! Sí, y esa es su grandeza. Ese es el secreto de su triunfo. Esa la explicación de su vida y de su popularidad. Nacieron de la naturaleza fuerte y vigorosa, indómita y salvaje, y como ella misma imperan entonces por su violencia y su rudeza. Esos gauchos que hacen un culto del valor personal y no confían la defensa de su individuo más que a la punta de su daga, son nuestros ignorados antecesores en el antro del pasado; los que aún claman en

nuestra sangre de civilizados cuando un dolor o una ofensa nos hieren. Esos cuadros de desolación, de sangre y de muerte, que tiñen de rojo la gramilla del campo o los pardos terrones de un rancho, ya han pasado en la historia de la nacionalidad; pero, alguna vez en la vida, en algún momento de nuestra existencia de hombres cultos y mesurados, experimentamos el ansia de dar cima a nuestras luchas y rivalidades, de triunfar sobre las potestades adversas, y es en ese momento que, por una especie de transformismo ancestral, nos sube por todo el ser, levantándonos en vilo, el arrebatado de la acción y la energía del éxito. Miserias, pequeñeces, ignorancias, —todo lo que fué patrimonio de las costumbres simplistas de la familia nativa que encendió la lumbre de su hogar al amparo de un ombú— vuelven como sueños o pesadillas, en medio del ajeteo de las bullentes capitales, cuando la adversidad nos persigue o la injusticia nos muerde. Y siempre, en tales casos, en lo más profundo de nuestro yo, en lo más profundo de la entraña, se reaviva el rescoldo ancestral y una diminuta llama bravía denuncia el dormido instinto. ¡Cómo no han de ser bellos y grandes esos dramas bárbaros si son el drama de nuestra sangre y de nuestra raza!

VÍCTOR PÉREZ PETIT.