

MARTIN F.
LE MOS

EL
DESARROLLO
DE LOS
TEATROS

FILODRAMATICOS

EDICIONES CULTURALES ARGENTINAS
MINISTERIO de EDUCACION y JUSTICIA
SUBSECRETARIA DE CULTURA

Periodista, crítico y autor teatral, la actividad polifacética de Martín F. Lemos se ha caracterizado en el ejercicio de estas tres disciplinas intelectuales. En el año 1949 asume la jefatura de la crítica teatral del diario "Noticias Gráficas" y colabora, al mismo tiempo, en revistas especializadas: "Comedia", "Fila Cero", "Teatro Gráfico", "Teatro Universal", "Máscara", "Lyra" y "Boletín de Estudios de Teatro". En ésta publica un importante ensayo sobre el viejo sainete criollo donde evoca con singular vigor las figuras de Trejo, Pacheco y Vittone. Apenas comenzado el siglo, el viejo teatro Olimpo de la calle Pueyrredón presenta en el año 1916 su primera obra cómica titulada *Nicolás y Vittorio*. Subsiguientemente estrena otras en colaboración con distintos autores, entre las que cabe destacar *Los Cuentos del Príncipe*, *Las Jinetas de Sargento*, *La Revista del Millón* y *El Tesoro de los Pobres*. Esta última escrita juntamente con Manuel Frutos Pane es puesta en escena en el Teatro Municipal de Asunción del Paraguay, pudiendo conceptuarse dicha pieza como la primera producción teatral paraguayo-argentina. Hace también sus incursiones por importantes radioemisoras locales y del interior siempre abordando los temas de su predilección y traspone las fronteras de la patria al inscribir su nombre en el Teatro del Aire de México.

Sus juicios teatrales emanan de una singular versación en la materia y la valentía de su crítica es reconocida por el gran actor del Theatre National Populaire, Jean Luis Barrault, al felicitarlo "por haber sido el único periodista argentino que puso reparos a sus interpretaciones".

En el año 1961, en el Salón de Conferencias de la Casa del Teatro, diserta sobre "Nuestro teatro y sus críticos fallecidos", obteniendo en tal ocasión —por la calidad de su trabajo— una mención honorífica en el primer concurso periodístico organizado por Argentores. Ocupa sucesivamente las tribunas del Círculo de la Prensa de Rosario, donde su autorizada palabra da valioso aporte para el conocimiento de la vida teatral argentina al desarrollar el tema: "Treinta años de crítica teatral", y en la sala de conferencias de Argentores se refiere extensamente a los "Filodramáticos".

Los Filodramáticos, obra de acusado interés retrospectivo y que ahora acoge bajo su sello la Dirección General de Cultura de la Nación, está elaborada con exquisito amor al oficio y deleita naturalmente por la fluidez de su prosa y por lo que trae de anecdótico e informativo respecto de la azarosa formación de los teatros experimentales o vocacionales.

Esta obra, pues, dado su contenido, resulta un elemento indispensable de consulta.

Martín Francisco Lemos nació en Buenos Aires el 11 de abril de 1897. En la actualidad desempeña la presidencia de la Asociación de Críticos Teatrales de la Ciudad de Buenos Aires.

El Desarrollo
de los Teatros

Filodramáticos

Serie
CUADERNOS CULTURALES

El Desarrollo
de los Teatros

Filodramáticos

por

Martin F. Lemos



Ediciones Culturales Argentinas

MINISTERIO DE EDUCACIÓN Y JUSTICIA
SUBSECRETARIA DE CULTURA

Tapa de
MINA GONDLER

Queda hecho el depósito que previene la ley N° 11.723
© 1965 by EDICIONES CULTURALES ARGENTINAS
Buenos Aires

DEDICATORIA

A LOS ABNEGADOS SOLDADOS DESCONOCIDOS
DEL FILODRAMATISMO ARGENTINO

M. F. L.

LOS FILODRAMATICOS

El teatro originalmente criollo, que en 1884 nació con la pantomima "Juan Moreira" y en 1886 balbuceó sus primeras palabras en la escenificación hablada de la famosa novela homónima de Eduardo Gutiérrez, tuvo por humilde y honrosa cuna el circo trashumante de Podestá-Scotti y se nutrió con el aporte de sus primeros intérpretes nativos o rioplatenses, que fueron payasos como Pepe Podestá, creador de "Pepino el 88", o Luis Vittone, el popular clown "Pipo", y acróbatas al igual de Pablo Podestá, hermano del primero y el más genial e intuitivo de nuestros actores dramáticos.

Los circenses, con algunos elementos advenidos de los primeros conservatorios de arte escénico que en nuestra ciudad ya funcionaban a fines del siglo pasado (uno de ellos fue la Academia del Teatro Nacional dirigida por el primer actor español Mariano Galé y el profesor argentino doctor Faustino Trongé), y otras figuras relevantes formadas en la clásica y escolástica disciplina dramática italiana —el caso de Angelina Pagano— o con la dirección y maestría de la ilustre trágica de la misma península, Jacinta Pezzana, forjaron y robustecieron en sus albores al teatro criollo o rioplatense, representando las primigenias piezas de los autores autóctonos y alternando las carteleras con las primeras obras teatrales traducidas (a esta nobilísima tarea no se substraño el prestigioso comediógrafo y crítico de arte José León Pagano), entre las que corresponde señalar, con otras, por su alta significación cultural y artística "Hamlet", de Shakespeare, y "La cena de las burlas", de Sem Benelli, que alcanzaron sobresaliente expresión interpretativa en la voz grave, el temple recio y la postura apolínea de Guillermo Battaglia, quien, argentino de nacimiento, fue también, como la Pagano, discípulo dilecto de la escuela dramática "itálica", adjetivo mejor empleado,

en este caso, que el de "italiana", por su origen antiguo y tradicional.

LOS FILODRAMATICOS CRIOLLOS

Los precursores filodramáticos o simplemente aficionados al teatro aparecieron algunos años después de iniciar sus primeros pasos el embrionario teatro criollo o rioplatense, poco antes y algo después del 1900, vale decir a fines de un siglo y en los comienzos de otro.

Sin duda alguna la participación de los filodramáticos no fue tan decisiva en aquel período inicial y en el proceso subsiguiente operado en la escena criolla, como la que cumplieron de manera más efectiva los circenses y los primeros intérpretes que tuvo en aquella hora crucial la escena rioplatense, pues la función de aquellos se redujo únicamente a un constante, aunque fervoroso, aprendizaje intuitivo sin asesores ni guías suficientemente capacitados. Pero lo incuestionable fue que los filodramáticos, desde zonas antípodas de nuestra ciudad, fomentaron ese movimiento precursor en pro de la cultura teatral del pueblo. En cuanto a su repertorio, éste lo componían obras preferentemente argentinas, seleccionadas aquellas que habían dejado en los directores emociones imborrables a través de las notables creaciones de Pablo Podestá, su ídolo inasequible. Con dichos elementos dramáticos y disponiendo de recursos técnicos elementales, animaron en reducidos y modestos escenarios representaciones "sui generis" de los primeros dramas criollos, y si incluyeron *Juan José*, del español Dicenta, y, como excepción, la traducción del catalán de *Tierra baja*, de Guimerá, o *Muerte civil* del italiano Pablo Giacometti, fue porque estas tres vigorosas manifestaciones trágicas del teatro extranjero coetáneo eran "caballos de batalla" del paradigma actor rioplatense.

También solían alternar el repertorio serio con petipiezas cómicas de la tónica de *El doctor Franz, cirujano*, desopilante creación de Parravicini, *Los vividores*, *Silvino Abrojo* y *Sal...chichón*, ésta del propio Pablo Podestá y Arturo Podestá, con que aquel genial

intérprete buscaba un placentero solaz en su ardua y extenuante labor creadora. A esas modestas agrupaciones mucho le debe nuestro teatro, especialmente en su época primigenia, porque ellas fueron especie de academias de arte escénico criollo y sus componentes —permitásenos esta paradoja de ninguna manera peyorativa— con su admirable incultura contribuyeron a la cultura teatral en la periferia de nuestra capital. Muchas actrices y actores, entonces en embrión, vieron realizados sus sueños y triunfaron después como profesionales en los escenarios porteños; pero los más, siguieron pintando paredes, sumando números en los libros de cuentas, remendando zapatos o golpeando el martillo sobre el yunque en las herrerías suburbanas, yunque en el que forjaron a fuego lento el hierro candente de su propio e inexorable destino, y, ¿por qué no también su propia gloria, toda vez que el trabajo honesto no deja de ser un arte cuando se practica con amor y con una canción prendida a los labios?...

Los aficionados o filodramáticos trataban de imitar, valiéndose de sus incipientes posibilidades histriónicas, la insuperable reciedumbre temperamental de Pablo Podestá y, con posterioridad, la personalidad tan polifacética, en visajes y fonética, de Luis Arata, los dos actores criollos populares que contaron con más discípulos incondicionales entre la densa y desperdigada pléyade de *dilettanti* en el arte de Talía. Luego de la aparición de Luis Arata, en 1914, y a poco de su consagración como actor, en cuanto algún aficionado reconocía su propia fealdad física, se consideraba apto, por derecho legítimo, para imitar al talentoso realizador de *Don Chicho*... También tuvieron presuntos dobles Florencio Parravicini y Roberto Casaux, modelos cumbres —con Pablo Podestá— en el gran escenario vernáculo; pero aquellos fueron maestros de actores profesionales que se agrupaban a su alrededor en procura de una situación artística más ambiciosa.

En cambio, era notoria la falta de imitadoras de primeras actrices nacionales en años en que los filodramáticos ya habían conquistado un puesto de avanzada como representación escénica primaria en nuestra ciudad, y cuando ya eran eminentes o gozaban de una bien ganada popularidad figuras femeninas de la talla artística de Orfilia Rico, Lola Membrives, Angelina Pagano, Blanca Podestá, Camila Quiroga, Berta Singerman, Olinda Bozán, Pierina Dealessi, Gloria Ferrándiz, Eva Franco, Herminia Mancini, Felisa Mary, Carmen

Méndez, Aurelia Ferrer, Blanca Vidal, Rosa Catá, Celia Podestá, María Esther Podestá y Matilde Rivera, entre otras; no porque estas careciesen de una personalidad interpretativa en cada caso particularmente bien diferenciada, sino que el teatro por dentro ofrecía no pocas resistencias en la moral pacata que predominaba en los hogares porteños en aquella época en que, además, la mujer no había conquistado todavía una independencia social, civil y económica, y le negaban el derecho de elegir, no digamos un Presidente de la República, sino hasta un modesto marido a quien unir su obscuro destino de soltera...

ANTECEDENTES HISTORICOS SOBRE LOS AFICIONADOS

Los aficionados de fines del siglo pasado y de principios del presente siglo no “descubrieron” precisamente la afición por el teatro, si nos valemos de algunos antecedentes registrados en el ensayo “El teatro porteño en el histórico año de la Revolución de Mayo”, publicado por Antonio Monzón en el N^o 28, correspondiente a enero-marzo de 1950, del *Boletín de Estudios de Teatro* que dirigía Juan Oscar Ponferrada. Leamos: “En el carnaval de 1810 —en vísperas del magno grito emancipador de nuestra patria— en casa de Roque González se interpretó ante *un público seleccionado* la loa *El año 1775 en Buenos Aires*, seguida de una comedia intitulada *Alibek en Egipto*, a cargo de señoritas y jóvenes de la sociedad porteña, habiendo intervenido en el reparto Teresa Urquiza, Bernardo Osorio, José María Castro, Isidro Urquiza, Cándido González y don Juan Andrés Gelly (haciendo éste el papel de gracioso). Otro grupo de aficionados lo componían los caballeros don Bernardo Vélez, don Francisco Munilla y don Ambrosio Mitre, apellidos ayer ilustres y hoy tradicionales en familias argentinas. No ocurría lo mismo, casi un siglo después, con los aficionados criollos de honestos pero ignorados ascendientes italianos o españoles provenientes del cosmopolitismo inmigratorio que aumentó la demografía en nuestro país y que fue reconocido en 1881 por José A. Wilde en su libro BUENOS

AIRES DESDE 70 AÑOS ATRÁS; cuantitativamente intensificado, en ese preciso 1900, durante la segunda y progresista presidencia del Teniente General Julio A. Roca.

Por su parte nuestros aficionados fueron, salvo contadas excepciones, muchachos de cultura rudimentaria, que llegaban a sacrificar los medios más indispensables para su subsistencia y costeaban de su peculio el alquiler del local y, cuando no disponían de elementos propios, de trajes, pelucas, archivos y decorados, con la magra ayuda de lo que recaudaban en concepto de ingresos en las funciones teatrales que ofrecían los domingos en “matinéés” y finalizaban con un baile “estrictamente familiar”. La mayoría de ellos fueron tesoneros, disciplinados y estudiosos; pero algunos, como los malos estudiantes, que aprueban con buenas notas en los exámenes las lecciones repetidas y aprendidas de memoria, no conseguían desentrañar el pensamiento de las obras y menos aún el de sus autores, como tampoco alcanzaban la justa expresión de los papeles que interpretaban, por falta de métodos, escuelas y maestros, aunque físicamente lograban identificarse con sus personajes. Había también los que esperaban anhelantes el ansiado momento de entrar a escena; pero luego con angustiada aflicción aguardaban el instante supremo de la liberación en el mutis que tardaba en llegar... Les ocurría lo mismo que a los que buscan emociones sobrenaturales y penetran en el intrincado laberinto de un parque de diversiones y a poco andar atisban afanosamente el claro salvador... Este símil está inspirado en la realidad del siguiente recuerdo: Hace muchos años, cierta tarde se presentó, ante el director de una compañía de actores profesionales, que a la sazón actuaba en el teatro Pueyrredón de Flores, un hombre joven, vestido humildemente, de mirada lánguida y de manos rudas... Confesó que quería ser actor profesional y aportaba como únicos antecedentes artísticos varios programas de cierto cuadro filodramático... Al director sólo se le ocurrió gastarle una broma pesada y de mal gusto. Reunió al elenco y le hizo ensayar al postulante, con la primera actriz, una escena totalmente ajena a la comedia que estaban representando en el teatro... Y en la noche de ese mismo día, el aspirante a actor de profesión, grotescamente disfrazado, debutó como tal frente al escaso público de una temporada veraniega que tocaba a su fin... La dama hizo un mutis imprevisto, luego del breve diálogo ensayado por la tarde, y desapareció tras el cierre

de una puerta trabada ex profeso por el maquinista, que de acuerdo con las maquiavélicas instrucciones emanadas del director, también había clausurado por dentro las otras puertas que daban al escenario. El pobre muchacho buscó en vano, desesperadamente, una salida para poder huir de ese doloroso y atosigante laberinto. Parecía un felino rabioso encerrado en una habitación desmantelada... Entre bastidores las actrices y los actores reían estrepitosamente, mientras los pocos concurrentes presenciaban el insólito espectáculo, entre sorprendidos y emocionados, por la patética realidad dramática de la situación realmente pirandelliana... La broma fue, en extremo, sangrienta y triste; pero bien sabemos todos nosotros que el camino del teatro está alfombrado con rosas y cardos...

El público que asistía a las representaciones de los filodramáticos, de aquellos que no vislumbraban otro horizonte arrebolado que el de sus barrios, iba a la par de ellos en cuanto a cultura y conocimientos de teatro. Aquí tenemos a mano un testimonio fehaciente de aquella época y del tema que nos ocupa. Por el trabaremos conocimiento con el ambiente y los quídams que asistían a esa clase de espectáculos. Se trata de *FUNCIÓN Y BAILE*, sainete de Alberto Vaccarezza, estrenado en 1915. Oigamos como se expresan tres de sus personajes:

JUANÍN — ¡Y cuántas veces lo iba a decir! ¿No tiene la tarjeta que dice: “Los jóvenes amantes del arte”, Unione Italiana. Gran función de gala extraordinaria y baile familiar a toda orquesta?

ROSITA — ¡Mirá que cabeza! Se lo sabe de memoria.

JUANÍN — Y hasta que me acuerdo de lo que dan.

ESTELA — ¿El qué es?

JUANÍN — *Las montañas de las brujas*

ESTELA — Debe ser lindo, ¿verdad?

JUANÍN — ¡Uf! ¡Ya lo creo! Al final lo matan a un viejo de una pedrada...

Ahora asistamos a otra escena de la misma obra; pero dejemos que el propio Vaccarezza, con su perspicaz espíritu de observación, nos describa los entretelones del lugar en que se desarrolla un momento del Cuadro IIIº de *Función y baile*: A la izquierda bufet de la Sociedad. Pequeño mostrador y mesas. Segundo término guardarropa. A la derecha el salón. Puerta ancha con cortinado de felpa. Primer término toilette para señoras. Al foro la puerta de

calle. El Patrón, Mozo 1º y Mozo 2º atienden el despacho. Socio 1º y Socio 2º espían por la cortina de la puerta que da al salón.

MOZO 1º — (*A un hombre dormido sobre la mesa*) ¡Ep! ¡Amigo, despiértese!... (*Golpea en la mesa*).

SOCIO 1º — ¡Silencio, hombre, que ya están en el final! (*Se oye la voz del primer actor, muy lejos:*) ¡Tata! ¡Tata! ¡Yo soy el cóndor! ¡Yo soy el cóndor!.. (*Grandes aplausos dentro. Los Socios 1º y 2º también aplauden:*) ¡Muy bien! ¡Muy bien!

DENTRO — (*Distintas voces:*) ¡Chancharulo! ¡Que salga el autor! ¡Cable! ¡Cable! (*Comienza a salir la concurrencia. Algunas parejas toman asiento en diferentes mesas. Mujeres que van al toilette. Comentarios favorables*).

FERNANDO — ¡Pero qué bien ha estao el que hacía de viejo!

JUANIN — ¡La perral! ¡Yo creiba que era un viejo de endevera! Bueno, vamos a tomar algo. ¡Mozo! ¡Mozo!

Acotación al margen: *La montaña de las brujas*, de Julio Sánchez Gardel, mantiene pujante, aun hoy, su recio patetismo de leyenda del noroeste argentino, como ha sido dable comprobar en 1962, al ser exhumada por el cuadro vocacional Impulso, en un modesto escenario, en Villa Crespo... Pero retomemos el hilo de nuestro relato:... Concluída la representación de la obra, los filodramáticos preparaban en el salón la pista para el baile, retiraban las sillas de la platea y las colocaban contra las paredes, para que en los asientos tomasen ubicación las mamás de las bailarinas, las chicas que *planchaban* y los chicos cuando aquellas conseguían que dejaran de correr en la sala, jugando como cachorros entre las piernas de las parejas que danzaban... Lo hemos visto: el primer actor ejercía funciones de bastonero; dirigía el baile y, al mismo tiempo, velaba por la moral y el buen nombre del cuadro artístico, cuidando que los bailarines no se acercasen demasiado entre sí...

EL ARTE NO ESTABA REÑIDO CON EL TRABAJO MANUAL...

La mayoría de los filodramáticos fueron pintores de brocha gorda,

artesanos en los oficios más diversos o empleados de comercio, como ya hemos dicho, en años difíciles por los bajos jornales que percibían los trabajadores y las largas y sufridas jornadas de labor que debían cumplir. Se congregaban a la luz de un noble ideal en un salón de la parroquia o en una de las habitaciones de la casa paterna de algunos de los integrantes del conjunto, y, robándoles horas al sueño o al descanso reparador ensayaban, entre mate y mate y cigarrillo tras cigarrillo las noches que no asistían desde el paraíso de los teatros céntricos a las representaciones de los últimos estrenos, para admirar, estudiar y aplaudir a los maestros predilectos.

Para la integración de sus elencos los filodramáticos se encontraban ante obstáculos poco menos que insalvables, en particular cuando debían salir en busca de la primera actriz, de una característica o de una damita, mujeres formales o jóvenes, fundamentalmente honestas, que trabajaban en las fábricas o como modistas o sombrereras en los talleres y que, además, en las pocas horas libres que les permitía un horario rígido, casi tiránico, participaban en los quehaceres domésticos. Ellas fueron las heroínas anónimas de nuestro teatro, las que no saborearon jamás el halago de flores ni de joyas... Apenas si conocieron el premio, y con él la primera lágrima de emoción, en el aplauso sincero u obligado de una platea amiga o familiar. ¡Con qué delicada y conmovedora pudibundez ocultaban en escena sus manos enrojecidas, resquebrajadas y deformes por el honrado y rudo trabajo manual, entre los amplios pliegues del vestido, movidas por un instintivo impulso de la eterna coquetería femenina!

A LA BUSCA DE UN NOMBRE QUE FUESE NORTE Y GUIA

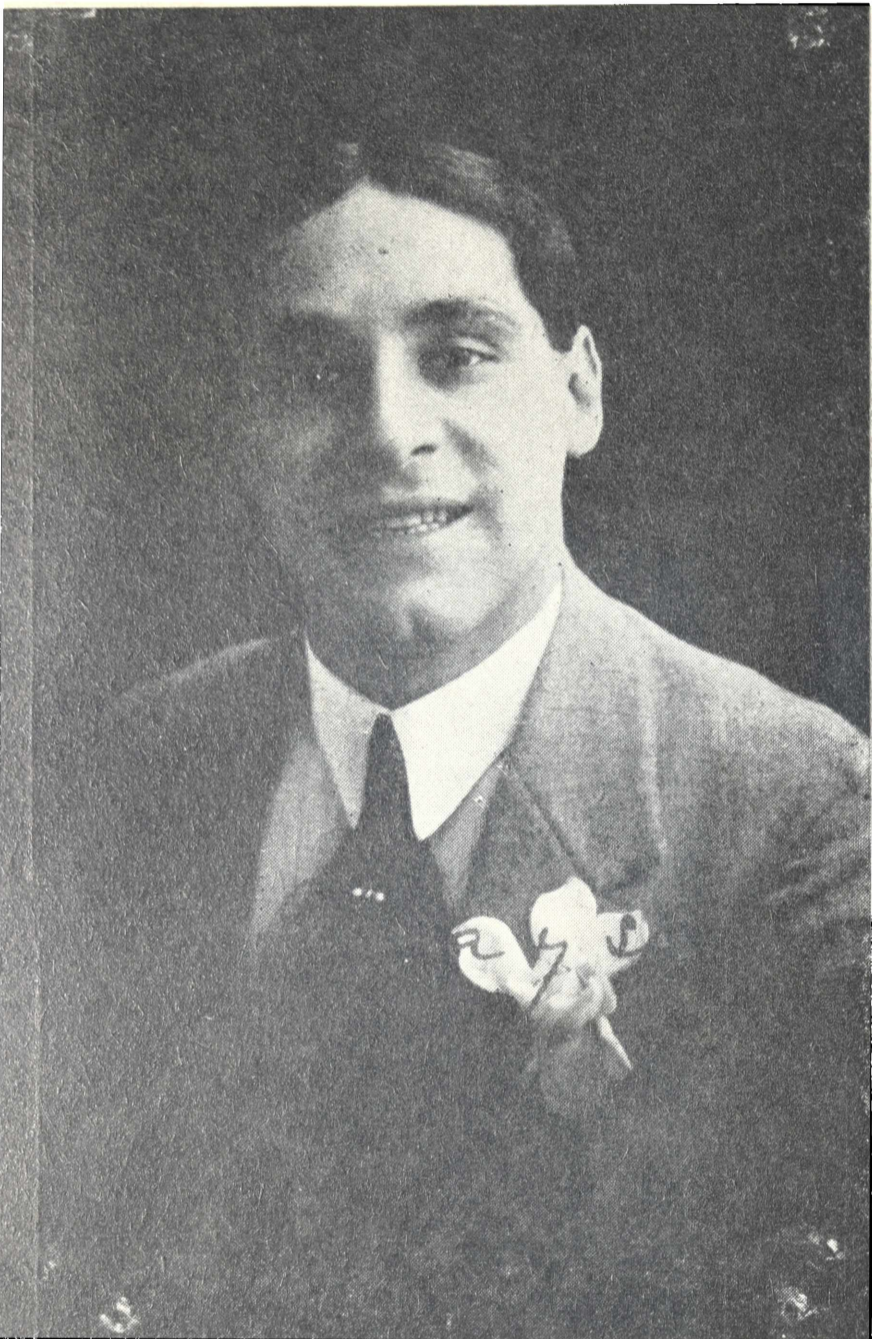
La preocupación dominante en aquellos visionarios, lo que discutían con mayor acaloramiento que la propia obra del debut, era en toda reunión preliminar a la constitución del cuadro, el nombre que iba a identificarlo. Naturalmente que no podía faltar el título "Pablo Podestá", norte y guía de sus mas caras aspiraciones; ni los deno-



Arriba: José J. Podestá, "Don Pepe" en el trato familiar, de amigos y admiradores, con la escenificación hablada de la novela epónima "Juan Moreira", de Eduardo Gutiérrez (1886), señaló el paso inicial del teatro específicamente criollo, con autores e intérpretes rioplatenses, que cuatro años después, en 1900, dió origen al filodramatismo autóctono.

Derecha: Pablo Podestá, el más genial e intuitivo de los primeros actores dramáticos rioplatenses, fue el ídolo inasequible de los aficionados criollos.





José Franco, padre de Eva y Herminia Franco, en la época en que apareció por primera vez luciendo indumento gauchesco en los carnavales porteños de antaño.



Leopoldo Simari, cuando pertenecía al cuadro filodramático "Los Pampeanos".

minativos más superlativos, verbigracia: "Thespis", Talía", "Apolo", "Arte y Natura", "Homenaje a los Andes", "Italia Unita", "La brisa del Alba", "Florencio Sánchez", "Estudiantes del Arte", "Benavente", "Molière", "Camino a la Gloria", "Los Rebeldes", "Cristóbal Colón", "Hacia la Luz", "Hacia las Cumbres", "Jóvenes Amantes del Arte", "Los Inmortales" (fundado exactamente en 1900), y, entre un verdadero fárrago de nombres altisonantes, el de "Sociedad Unión Recreativa de Caramelos y Bizcochos"; pero la agrupación más importante y prestigiosa, reconocida por la propia afición como la mejor constituida orgánicamente y por su influencia gravitante en el medio artístico vocacional fue el Centro "Los Chiripitífaláuticos", fundado el 6 de marzo de 1903 y que en 1924 llegó a contar con 180 asociados y a disponer en su "Caja fuerte" de un capital de \$ 7.237.42 centavos, luego de haber realizado hasta el año 1926, 207 funciones.

La pasión y el fervor juvenil que experimentaban los filodramáticos por el teatro criollo fue en todo momento constante e irrenunciable, y los elencos se formaban en base, claro está, de elementos secundarios, lo que justificaba que fuesen realmente homogéneos... Entre las excepciones a esta regla, no del todo absoluta y justa, corresponde mencionar la muy digna de recordación Compañía de Comedias del Club Argentino de Mujeres, dirigida por Lola Pita Martínez, con secretaría en Lima 236, y que en 1924 representó en el Odeón *La Madre*, de Rusiñol y *El héroe y sus hazañas*, de Bernard Shaw. El elenco femenino lo formaban Blanca C. de la Vega, Celia Tornú de Lakerman, Beatriz Eguía Muñoz y Celia Botto, figuras de sobresaliente significación en el ámbito de la intelectualidad y la recitación. Los roles masculinos los cubrían elementos de la Compañía Nacional de Aficionados, fundada en 1919.

LABOR FECUNDA Y DESINTERESADA

Los filodramáticos, diseminados en los distintos barrios de la capital, cumplieron una labor integral, desinteresada y fecunda, estableciendo un vínculo de relación espiritual entre el teatro específicamente

criollo y la gente humilde de la periferia, que los sábados por la noche o los domingos por la tarde salía con destino a un cinematógrafo cercano o a un baile familiar o al de un club social. . .

En los arrabales, contando con núcleos de públicos reducidos, los filodramáticos o aficionados difundieron las obras que representaban en los teatros céntricos y aportaron actrices y actores que surgían de sus filas y se lanzaban denodadamente a la conquista de un puesto humilde en los elencos estables orgánicos. En aquellos tiempos heroicos los mismos actores profesionales percibían sueldos por demás mezquinos, y el filodramático, que ingresaba a una compañía de nombre o renombre, no aspiraba a otra retribución que la muy honorable de estar cerca de las figuras por él admiradas desde los fríos escaños del paraíso. . .

Los filodramáticos eran totalmente ignorados en los diarios y la propaganda que podía favorecerlos, se reducía a unos pocos programas, que los almaceneros del lugar colocaban en los escaparates de sus comercios por gestión de los mismos interesados o a pedido de algunos de sus clientes o de los simpatizantes de cada cuadro; publicidad graciable que solía extenderse a las peluquerías de extramuros, a veces por cuenta del propio fígaro que pertenecía a determinada agrupación en calidad de actor, apuntador o traspunte, o de autor de la obra. . . Como aquel peluquero italiano de Rosario, que además tenía veleidades de poeta, y a quien Carlos Mauricio Pacheco trasladó a uno de sus sainetes más populares, intercalando la siguiente "poesía", brotada del singular numen de tan pintoresco personaje: "Lo sole brilla de día, // la luna brilla de noche, // cuatro ruedas tiene un coche // co . . . mucha melancolía . . .".

Muchas primeras y segundas figuras de la escena argentina hicieron sus primeras armas en los conjuntos filodramáticos locales, cuando no se iniciaron en las típicas y rudimentarias pistas de los circos criollos, o como el dual comienzo de Pierina Dealessi, que fue aficionada en La Plata antes de incorporarse al Circo Corrado de esta capital. Caso similar fue el de Enrique de Rosas, notable intérprete de nuestro teatro, quien declaró en el *Anuario Teatral Argentino* (1924-25): "Peregriné por cuadros aficionados que ya casi no existen, por la facilidad, que encontraron todos, en ser actores

de “golpe y porrazo”. Luego anduve por los circos y mi *debut* en Buenos Aires fue en el teatro Argentino con el maestro Parravicini, allá por el año 1910”.

Orfilia Rico, la más grande e insuperada de nuestras damas de carácter, comenzó su carrera artística en el teatro Cibils de Montevideo, integrando una compañía de aficionados denominada “Sociedad Romea” y representando *El pañuelo blanco*, de Eusebio Blasco. Alberto Ballerini, que fue una figura popular en ambas orillas del Plata, se inició como “primera actriz” en el Círculo de Flores. La dama de carácter designada para interpretar en la obra el rol femenino faltó y, a último momento, los compañeros lo obligaron a reemplazarla. Después formó parte del centro “Rezagos de la Pampa”, dirigido por los hermanos Fígoli, presentándose como actor cómico en *Margarita Silvestre*. José Franco, padre de nuestra admirada actriz Eva Franco, confesó en cierta oportunidad que sus primeros gauchos los hizo desfilar en los típicos carnavales porteños de antaño; que con Razzano, Guillán y Martino fundaron el centro criollo “El Pacará”; que en su época se constituyeron varios cuadros filodramáticos, siendo Franco director de “Los Llegados de la Pampa” y de “Los Pampeanos”, habiendo originado éste la fundación del “Club Racing”, en la actualidad poderosa institución deportiva. También en su primitivo elenco debutó la que luego fue primerísima actriz argentina Camila Quiroga, antes de pertenecer a un cuadro filodramático dirigido por Armando Discépolo y Rafael José de Rosa y que actuó en una sala del barrio Once. Igualmente egresó de “Los Pampeanos”, Leopoldo Simari, quien años después alcanzó relevante notoriedad en el género cómico criollo. Josefina Dealessi, madre de Pierina, y el actor —ahora traductor y director— Miguel Mileo, formaron parte de la Sección Filodramática Italiana de “Los Inmortales”. Josefina Dealessi figuró asimismo —siempre como característica— en el Círculo “Italia Unita”, dependencia recreativa de la Asociación Italiana de Socorros Mutuos del mismo nombre, fundada en esta capital en 1878. No faltó tampoco la Asociación Lírica Argentina, instituida en 1924 y cuya primera presidencia fue ejercida por el bajo cantante Venancio de Escobal Vértiz, con quien compartimos durante muchos años tareas administrativas en la Dirección General

de Irrigación del Ministerio de Obras Públicas de la Nación. Escobal Vértiz fue un armonioso ruiseñor enjaulado...

OTROS FILODRAMATICOS PRIMERAS FIGURAS...

Efraín Cantelo, creador de aquel inolvidable "funebrero" de *Mateo*, sin abandonar en La Plata su oficio de tapicero, perteneció al grupo filodramático "Amantes del Día". Debutó con una obra de Fontanella, hasta que en 1916 se consagró definitivamente a su innata vocación artística, aliándose en las huestes circenses que capitaneaba Pepe Podestá en una carpa instalada en la esquina de Bermejo y Corrientes de nuestra ciudad. Asimismo Juan Antonio Bono alternaba su profesión de mecánico con sus primeras inquietudes de intérprete en ciernes en "Los Chiripitifláuticos", como hemos dicho, una de las agrupaciones vocacionales más prestigiosas, y en "Los Rebeldes", junto a Marcela Waiss, más tarde de notoria participación en el teatro argentino e israelí. Tiempo después Bono tomó parte en un festival organizado en homenaje al malogrado actor Guillermo Battaglia y al terminar la obra fue contratado por Julio Traversa para actuar en la Compañía José Gómez. Valerio Castellini se inició en 1910 en un cuadro que se presentaba esporádicamente en el salón de la Sociedad Italiana de la calle Cabildo, en el Alejo de *La piedra de escándalo*, con la actriz Teresa Piaggio y el más tarde popular tony Sixto Vinelli (Sacudíle). Castellini, con Mecha López, Carlos Perelli y otros formó parte del "Centro Popular de Palermo". Allí estrenaron las primeras producciones de Alberto Vaccarezza: *La noche del forastero*, *Yerba mala*, *Los montaraces*, *Para los gauchos querencia* y *El juzgado*, piezas hechas a medida para ese cuadro y de las que no queda memoria ni... originales. Carlos Perelli es otro digno ejemplo de estoica entrega total al arte dramático. En su mocedad salió con una compañía de segundo orden, que a duras penas llegó a Tucumán. Cierta mañana se despertó y con la sorpresa consiguiente se enteró que sus compañeros habían desaparecido, dejándolo solo y sin un centavo. Tuvo que regresar a Buenos Aires

recitando monólogos por los pueblos del camino y a través de las penurias más amargas.

La eminente actriz argentina Lola Membrives, que ha dado noches triunfales al teatro español y que es honra y prez del teatro de su patria, apareció por primera vez en un escenario, siendo una niña, en el Orfeón Español de la calle Piedras al 500. El conjunto lo dirigía Francisco Payá, un vasco de alma y un jerezano bautizado con el espíritu del amontillado de la hermosa ciudad morisca, y que luego fue un inspirado y fecundo compositor de obras criollas. De allí la substrajo García Velloso para interpretar una niña en su pieza *El corneta de Belgrano*. Lola Membrives pasó después al desaparecido teatro Comedia de la calle Carlos Pellegrini, para iniciar en esa sala su brillante carrera de tiple de zarzuela y de género chico español. El disciplinado y estudioso Mario Danesi y el veterano Tomás Simari pertenecieron a "Amor y Arte"; Marcelo Ruggero nació en Buenos Aires, pero se inició en la República Oriental del Uruguay en un cuadro filodramático de Carmelo; Froilán Varela, recio intérprete desaparecido, fundó y dirigió en Zárate la compañía vocacional "Enrique Muiño", que ofrecía funciones regulares cuatro veces al mes; Gloria Ferrandiz, siendo estudiante, figuró como aficionada en el Centro Catalá de la vecina orilla, para incorporarse luego a la Escuela Experimental de Arte Dramático que fundara allí Jacinta Pezzana; Francisco Bastardi nos relata en su libro de memorias, en el que resume recuerdos de cincuenta años de teatro argentino, que con Eduardo Ricart, que también se inició en Rosario y luego prosiguió una prolongada y meritoria carrera teatral sin salir de su ciudad natal, fundaron en 1909 el centro "Pablo Podestá", que inauguraron con la representación de *El Sargento Palma*, de Martín Coronado, y que poco después Bastardi, junto a aquel intérprete epónimo de inconmensurable dimensión creadora, fue actor profesional en el Apolo. El cuadro lo integraban diez muchachos y dos muchachas, una de ellas Alfonsina Storni, la excelsa poetisa que cumplió su doloroso predestino en *el olvido perenne del mar...* Dicho enunciado corrobora lo que hemos afirmado sobre las preferencias de los aficionados criollos por ese genial comediante rioplatense, en cuya frente ya se cernían los destellos de la gloria; José Paonessa, padre de la excelente actriz María Esther Paonessa, de joven actuó en el campo del socialismo y con unos compañeros de la misma

ideología formó la agrupación "Igualdad y Confraternidad", para actuar en el salón obrero "La Democracia", de Belgrano, y estrenar la primera obra de José Gonzalez Castillo, titulada *Los Rebeldes*. Como autor de la misma tónica socialista, Paonessa escribió *Redención*, representada por varios compañeros obreros; Ambrosio Radrizzani, meritorio actor fallecido trágicamente, y que en su juventud se ganaba la vida como oscuro pintor, comenzó en "Jóvenes Amantes del Arte"; Ricardo Passano, padre de los actores Ricardo y Mario, se presentó como aficionado en el Centro Catalá de Montevideo en *La madre*, de Rusiñol, y como autor estrenó en 1911 el drama en un acto *La serenata de Schubert*; el recordado José Olarra, a los 15 años de edad, egresó de un cuadro filodramático; José Gómez, comediante que alentó una constante y perseverante superación artística, debutó como barítono en *Tenorio Porteño*; la inteligente Carmen Méndez realizó sus primeros estudios en la Escuela Experimental de Arte Dramático fundada en Montevideo por Jacinta Pezzana y dirigida por Atilio Supparo; el autor Vicente Retta, en sus años mozos, incursionó como actor en "Emblema del Arte Nacional", en el que también practicó Miguel Gómez Bao. Tampoco faltó el compositor preferentemente popular: Horacio Pettorossi, guitarrista de Carlos Gardel, y que en sus comienzos alternó los acordes de su vihuela con su otra vocación, la de actor filodramático fundando "La Pampa Argentina" y "El Cometa", y estrenando como autor *El templo del Diablo* en el salón de la Tipográfica Bonaerense de la calle San Juan... Naturalmente que Pettorossi, intérprete y comediógrafo de afición, no hubiera empalidecido la popularidad, sin fronteras, que años después conquistara con sus composiciones musicales "Quejas del bandoneón", "Galleguita", "Silencio en la noche" y "Noches de Atenas", difundidas a los cuatro puntos cardinales del mundo por la voz inmortal del Zorzal Criollo... Carlos Morales empezó como aficionado en el café "El sol de Mayo", de Rosario. En el lapso 1913/17 evidenció su ardorosa vocación juvenil "Albor", que representó *El sol de la humanidad* de un autor novel local, y *Alma Gaucho*, de Ghirardo, cuya primera obra *Alas*, fue estrenada por un cuadro filodramático; *El grillete*, de González Castillo, y *La fragua*, de Discépolo, en el salón de la Tipográfica Bonaerense y en la Casa Suiza. A ese cuadro se incorporaron dos consecuentes elementos que sobreviven: el actor Juan Cella y el traspunte Enrique Ferraro. Mi-

guel Faust Rocha, Federico Mansilla, Florindo Ferrario, Isabel Figlioli, Nélida Guerrero, José Sassone, Carlos Bellucci, Samuel Giménez, Domingo Sapelli y Héctor Ugazio también fueron filodramáticos...

"CARA O CRUZ" EN EL DESTINO DE LOS AFICIONADOS...

En el destino de los aficionados también influyó, sin duda, el factor suerte, al margen, claro está, de sus merecimientos artísticos y de su empecinada tenacidad puesta en juego en las primeras jornadas del camino emprendido... "Cara o cruz" decidía el triunfo o el fracaso... Entre los que llegaron, pacientemente y sin amarguras, recordemos a Gregorio Ciccarelli, que se consagró gran intérprete popular en *Mustafá*, de Discépolo y De Rosa, en 1921, y en *Mateo*, de Discépolo, en 1923, y que llegó a cobrar, en 1927, al reaparecer en el Nacional, 2.300 pesos mensuales, a modo de justa compensación por las malandanzas que le tocó padecer en las giras por ciudades y pueblos de provincias y por los barrios porteños, desde el 3 de agosto de 1907, época de su iniciación en el elenco de aficionados "Amor, Vida y Arte", que realizaba representaciones semanales en el salón "Progreso", de Almagro. Ciccarelli, que contaba entonces diecisiete años de edad, debió personificar un anciano septuagenario en la comedia española *El microbio del amor*. A este *debut* siguieron para él años de pruebas difíciles, las mismas que le tocó sobrellevar a la compañía dirigida por Francisco Acosta, un buen actor desaparecido e injustamente olvidado, a cuyo alrededor se formaron buenos actores, y a la que Ciccarelli se incorporó en 1909, prosiguiendo a continuación su accidentada carrera en otros conjuntos con los que recorrió infatigablemente la República, antes de aparecer en el tradicional barrio de Flores, en 1917. Allí lo encontramos en el elenco encabezado por Angel H. Dell'Acqua, un lírico alucinado, un bohemio impenitente, un nómada incorregible, que ese año en el teatro Minerva de esa parroquia alternaba un repertorio ecléctico, compues-

to por *Juan José*, de Dicenta y *La montaña de las brujas*, de Sánchez Gardel, con modestos ensayos de autores jóvenes locales. Permítase-nos rendirle en esta oportunidad el agradecido y fervoroso homenaje a la memoria de Angel H. Dell'Acqua, actor innominado y heroico, que la noche del 28 de julio de aquel lejano 1917 nos sacó de la mano al finalizar el estreno de una inocente humorada: *Flores Social*, que escribimos con el hoy prestigioso oftalmólogo e inspirado poeta Mario X. Landó. La obra fue representada *tres veces consecutivas* y la compañía hubo de realizar una función de despedida en honor y, sobre todo, a beneficio de sus componentes, para salir decorosamente de Flores... Y si en estos recuerdos nos particularizamos con aquel infortunado juglar criollo, que murió en un grito trágico y ahogado por una pertinaz y maligna afonía, es porque queremos presentarlo como vívido ejemplo de auténtica vocación y de supremo sacrificio a la presente generación de actores jóvenes, recordándoles lo difícil que les resultaba en aquellos años a las compañías modestas llegar a los teatros céntricos... Pues vemos como sólo triunfaban en los escenarios de primera categoría algunos de sus elementos, mientras la mayoría persistía, sin renunciamentos ni claudicaciones, viajando por villorrios lejanos en la búsqueda infructuosa de un ideal inalcanzable... "Cara o cruz" del destino en la vida y en el arte...

COMO VIERON LOS AUTORES A LOS FILODRAMATICOS

Naturalmente que la objetividad y la sensibilidad, constantemente en acecho, de los autores nacionales de aquella época no dejaron pasar por alto el rico venero dramático que brindaban los cuadros filodramáticos. Ya hemos recordado *Función y baile*, de Alberto Vaccarezza. Ahora nos corresponde agregar a Ulises Favaro, uno de los productores representativos de las primeras horas de la escena criolla, quien retrató a los aficionados con patente realidad en su pieza *Premios a la virtud*, estrenada el 30 de julio de 1920 en el teatro Buenos Aires por la compañía Muiño - Alippi, precisamente a prin-



Arriba izquierda: Juan Bono, a fines del 1915, año en que dejó definitivamente el filodramatismo, contratado por Julio Traversa para integrar el elenco de José Gómez.

Arriba derecha: Francisco Bastardi, en 1909, época en que fundó con el actor rosarino Eduardo Ricart el centro "Pablo Podestá", en Rosario.

Derecha: Alberto Ballerini debutó, en el Círculo de Flores, como "primera actriz"...



GRAN VELADA TEATRAL

y Conferencia

Organizada por el cuadro "Albor" a beneficio de "La Protesta" y del Ateneo Obrero de Almagro, que se efectuará el

Domingo 1.º de Abril, a las 8 p. m.

en el salón - teatro

Tipográfica Bonaerense

San Juan 3244

PROGRAMA

1. Sinfonía por la orquesta.
2. Se pondrá en escena el hermoso drama en tres actos del compañero Alberto Ghiraldo. Título: **Alfuzago**.

Alma Gaucha

REPARTO

Alma	Susana Martres	Jefe de presos	Juan Cella	Vocal	G. Pelloli
Cruz	Juan Di Adamo	Otro jefe	E. Ferraro	Un espectador	J. Campo
Tía Vicenta	Lila Sevilla	Preso 1.	D. Garibotto	Otro espectador	R. Jansen
Teniente instructor	D. Garibotto	" 2.	H. Lubrano	Un sacerdote	P. Taliano
Abogado defensor	Ambrosio Arango	" 3.	J. Cella	Un médico	H. Lubrano
Cabo 1.	Enrique Ferraro	" 4.	E. Ferraro	Un periodista	E. Maddalena
" 4.	Ernesto Maddalena	" 5.	E. Maddalena	Oficial de capilla	J. Pelloli
Soldado Gaucher	R. Jansen	" 6.	R. Jansen	Guardia 1.	E. Ferraro
" 1.	Juan Cella	" 7.	J. Pilloli	" 2.	P. Taliano
" 2.	Juan Pelloli	" 8.	P. Taliano	" 3.	R. Jansen
" 3.	Humberto Lohan	Presidente del Tribunal	J. Cella	" 4.	E. Maddalena
" 4.	Pablo Tasiano	Secretario	D. Garibotto	Reclutas, presos, público	

Actos 1. y 3. en Buenos Aires, 2. en la "Isla de los Estados" - Época actual

3. CONFERENCIA por el compañero Leopoldo Ramos Gimenez, tema:

LAS LEYES

4. Canciones libertarias por el camarada Martin Castro
5. Declamación de poesías, por la compañera Susana Martres

Entrada general \$ 0.60

Por entradas y programas en el "Ateneo Obrero de Almagro" Independencia 3546 y en "La Protesta" Humberto I. 1175

NOTA - Dado lo extenso del programa se ruega puntual asistencia

En el lapso 1913/17 actuó el cuadro "Albor". El programa cuyo facsimil reproducimos corresponde a una función a beneficio del diario anarquista "La Protesta" y del Ateneo Obrero de Almagro. El drama "Alma Gaucha" pertenece al "compañero" Alberto Ghiraldo. Completan el acto la conferencia "Las Leyes" a cargo de otro "compañero" Leopoldo Ramos Gimenez; "Canciones Libertarias" por el "camarada" Martin Castro y poesías recitadas por la "compañera" Susana Martres.

cipios de la última década del filodramatismo en Buenos Aires. Asimismo debemos mencionar, en esta crónica retrospectiva, a Alfredo Lagazio, sainetero sencillo y meritorio, que evocó a los filodramáticos con risueña simpatía y con detalles indubitables de tipos y de clima en su primera obra, de título epónimo, estrenada en 1918 en el teatro Pueyrredón de Flores. Y, también, a Octavio P. Sargenti, otro calificado autor argentino del pasado, quien introduce una ligera variante en el tema, presentando un centro cultural de barrio en el primer cuadro de su sainete *Jubentú intelectual*, estrenado en el Teatro Nacional, el 28 de julio de 1916, por la Compañía Vittone-Pomar, y cuya acción transcurre en el salón de una biblioteca, en cuyas paredes hay varios letreros con las siguientes leyendas: “Pensar alto y *ablar vajo*”, “Es *proivido* escupir”, “Es *proivido* pitar”... Pero, en el cuadro tercero, Sargenti retoma el asunto de los filodramáticos, presentándonos a un grupo de componentes de dicha entidad social y recreativa durante una representación de *Barranca abajo*, a pesar de todo esto, el imperecedero drama de Florencio Sánchez. Sus intérpretes son entes cosmopolitas con antecedentes memorables en los primitivos sainetes porteños, que aparecen junto a aficionados nativos, y la “fusión” no llega a feliz término por las múltiples incidencias que se suceden a lo largo del espectáculo... Sin embargo, un tal Telémaco, crítico teatral de *La verdad*, periódico que aparece cuando puede, registra en su libreta de apuntes: “La función de la “Jubentú intelectual” fue todo un éxito...”

En cambio, Favaro aspira a mayores pretensiones dramáticas, pues plantea en *Premios a la virtud* un problema social cuya vigencia transpone el linde temporal de la fecha en que el sainete fue dado a conocer. La protagonista es una muchacha buena, que se sacrifica por los suyos: la madre, una hermana virtuosa y un hermano —el preferido de la progenitora— que para no trabajar dirige un elenco de aficionados... Pero mejor que nosotros nos explicará la angustia moral de este drama doméstico su propio autor, con esta escena que se desarrolla entre la heroína y un pretendiente que la quiere bien... Veamos:

ROSA BLANCA — La historia triste de esta casa empezó a los tres meses de morir mi padre, cuando empezaron a escasear hasta las cosas más necesarias. Entonces mi madre y yo, salimos un día

y otro, y otro... en busca de trabajo por todos lados, y siempre con el mismo resultado negativo...

FEDERICO — Y el Tito ése, ¿qué hacía?

ROSA BLANCA — Amenazaba con buscar un empleo... Creo que todavía le dura la intención...

FEDERICO — ¡Sinvergüenza!... ¿Y Carolina?

ROSA BLANCA — Como se pasaba el día en el convento, casi no se daba cuenta de lo que aquí ocurría...

FEDERICO — Ese es el defecto de mirar para arriba...

ROSA BLANCA — Llegó el día en que faltaron hasta los alimentos. Salí sola y los encontré. Era joven y bonita... Los mismos que antes me negaron trabajo, me dieron dinero...

Sin duda la crítica de Favaro es cruel, y su dramatismo se acentúa con la llegada a la casa de unas damas de beneficencia, que vienen para entregarle el Premio a la Virtud a... Carolina. Y cuando las benefactoras se retiran, la propia madre le increpa a Rosa Blanca con estas duras palabras: "¡Si llegan esas señoras a saber quien eres tú!..."

Pero vayamos a lo nuestro y asistamos a un ensayo dirigido por Tito, quien además de haragán sempiterno es moralista teórico y repudia a Rosa Blanca, su pobre y sacrificada hermana pecadora... Tito es el prototipo del vocacional sin vocación, que se vale del teatro para justificar su desgraciada condición de parásito social... Conozcamos personalmente a Tito, sorprendiéndolo con sus compinches en el comedor, humildemente amueblado, de la casa de su madre, doña Carlota, y que con su "deshonestidad" sostiene "decentemente" Rosa Blanca...

Escena X. Petronila, Tito, Dividendo, Toronja, Carlucho, Sara García (que entra foro). Después Casaravilla. Escenas de saludos ab-libitum.

TORONJA — (A Tito) Me dijo mi mama que le dijera que no podía venir.

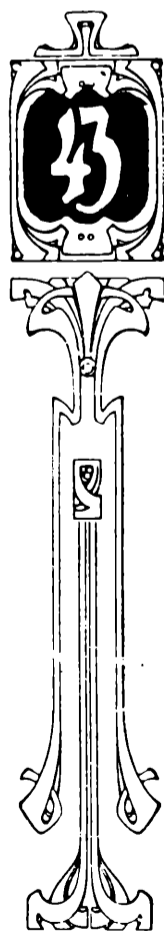
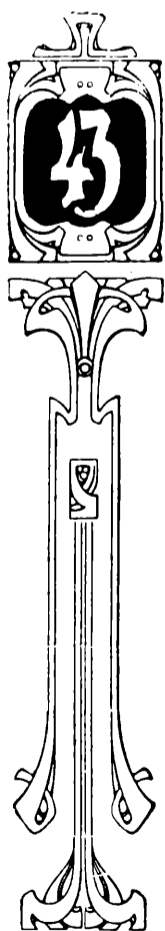
TITO — ¿Y por qué no puede venir?...

TORONJA — Porque tuvo que ir del coronel Zipitria, mi padrino, a hacerle unas empanadas a la criolla...



Lola Membrives se presentó por primera vez, siendo una niña, en el Orfeón Español, de la calle Piedras al 500.

También representaban "Hamlet" los aficionados en... 1911. Brindamos el reparto de la inmortal obra de Shakespeare, interpretada el 6 de mayo de ese año, en el Teatro Círculo Central de Obreros (Junín y Santa Fe), por la Asociación Artística Nacional, en honor y beneficio del alumno del Conservatorio Labarden, Salvador E. Spilimbergo, y dedicada a la eminente actriz italiana Jacinta Pezzana. ("Hamlet" fue ensayada 60 días...).



ORDEN DEL ESPECTACULO

La tragedia en seis actos del inmortal dramaturgo *William Shakespeare*, titulada:

HAMLET

REPARTO

HAMLET

<i>Claudio</i> Rey de Dinamarca...	Sr.	A. Ramini
<i>Polonio</i>	"	P. de Angelis
<i>Horacio</i>	"	J. Viacava
<i>Laertes</i>	"	P. Mendez
<i>Yoltimand</i> ..	"	R. Zalan
<i>Cornelio</i>	"	J. Andrade
<i>Rosenkranz</i>	"	F. Carusi
<i>Guildenstern</i>	"	F. Barletta
<i>Un Caballero</i> ..	"	F. Giordano
<i>Gertrudis</i> Reina de Dinamarca	Sra.	M. Viladons

Sr. S. Spilimbergo

<i>Ofelia</i>	Sta.	M. Martinez
<i>Actriz</i>	"	L. Linares
<i>Sepulturero</i>	Sr.	F. Gargiulo
<i>Marcelo</i>	"	M. Ceroude
<i>Primer Actor</i> ..	"	S. Giordano
<i>Segundo Actor</i> ..	"	S. Cortés
<i>Un Clérigo</i>	"	R. Zalan
<i>La Sombra</i>	"	F. Gargiulo
<i>Señor</i>	"	S. Fernández
<i>Nobles, Soldados y Acompañamiento</i>		

La escena en Dinamarca

PRECIO DE LAS LOCALIDADES	
Palco avant-scene	\$ 15.-
Palcos bajos	" 10.-
Palcos altos	" 8.-
Tertulia delantera	" 1.80
Platea con entrada \$ 2.00	



PRECIO DE LAS LOCALIDADES	
Tertulia otras filas	\$ 1.60
Entrada a palco	" 1.20
Paraiso delantera	" 1.00
Paraiso	" 0.80
Por invitaciones y localidades a E. Spilimbergo, Paraguay 4135. No se suspende por Mal tiempo	

Derecha: Enrique De Rosas, uno de los intérpretes más notables y completos del teatro argentino, en sus años mozos, cuando hizo sus primeras armas en los cuadros filodramáticos y en los circos, antes de debutar en 1910, como actor profesional, en la compañía Florencio Parravicini.

Abajo izquierda: En los programas no sólo anunciaban la obra a representar, si no también el repertorio musical que ejecutaría la orquesta durante el baile, que se realizaba a continuación del espectáculo teatral, como puede comprobarse en el impreso que se repartía previamente entre los concurrentes.

Abajo derecha: Los aficionados en la vida teatral rioplatense... El autor uruguayo Domingo Gallicchio satirizó a un grupo de filodramáticos compatriotas, en el sainete "El programa de anoche", estrenado en 1918. (Caricatura de Mario R. Méndez, publicada en 1911, en "Nuevos Rumbos", de Montevideo, con motivo del estreno de "La Farsa" y "La Bestia", escritas con la colaboración de Ricardo Ravecca y representadas ese año por el "Centro Artístico Uruguayo", que actuaba en un salón ubicado en Soriano y Santa Lucía).



PROGRAMA

1ª PARTE	2ª PARTE
Uals	Uals
Polka	Polka
Mazurka	Skating
Skating	Mazurka
Lancers	Lancers
Uals	Uals
Polka	Pas de Quatre
Pas de Quatre	Polka
Roman Dance	Roman Dance
Lancers	Lancers
Uals	Uals

BOUQUET

El Arte

CENTRO
RECREATIVO Y FILO - DRAMATICO
FUNDADO EL 15 DICIEMBRE 1907

PROGRAMA

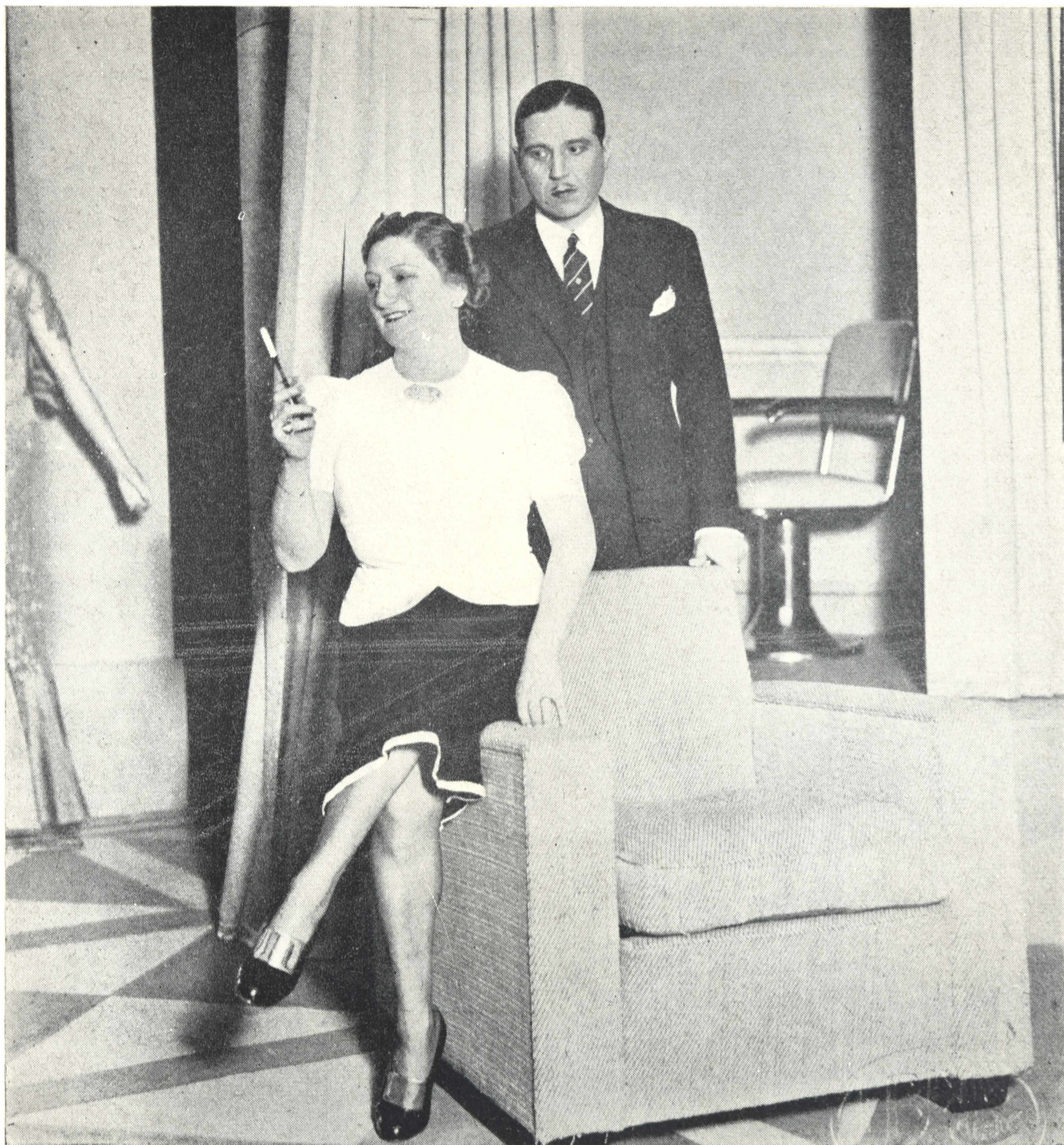
DE LA

GRAN VELADA y BAILE

8 DE FEBRERO 1908

ROSARIO





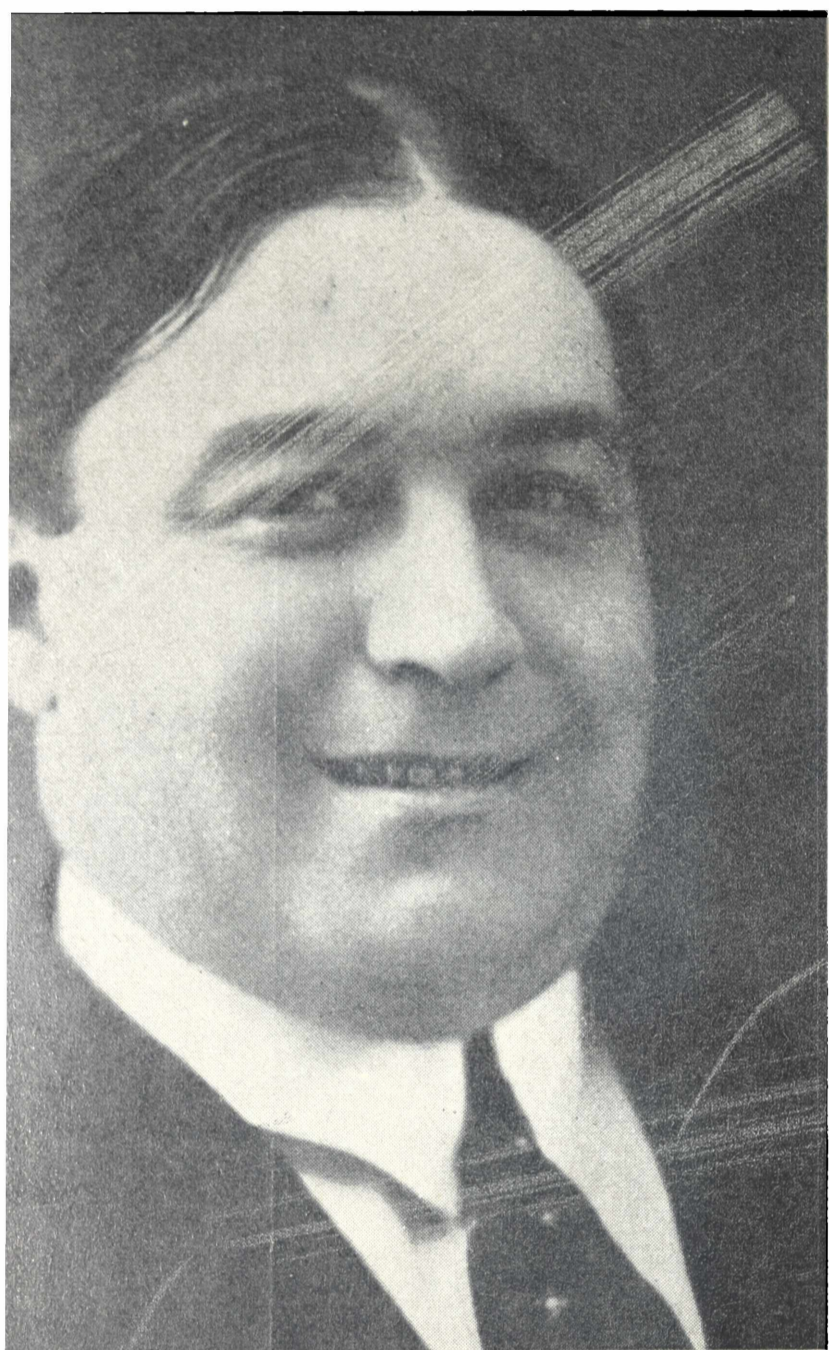
Un apellido de honrosa tradición en la historia del teatro rioplatense y un distinguido actor surgido del cuadro de aficionados "Amor y Arte": Blanca Podestá y Mario Danesi, en una escena de la comedia cuyo título no puede ser más sugestivo ni simbólico: "El pasado renace", de Enrique García Velloso y Luis Rodríguez Acasuso, estrenada en 1938, en el teatro Argentino.



Pablo Podestá intervino en las primeras incursiones de la cinematografía argentina. La escena que publicamos pertenece al film histórico "Mariano Moreno y la Revolución de Mayo", de Enrique García Velloso, producida por Max Glücksmann y estrenada el 20 de abril de 1915. Pablo Podestá tuvo a su cargo el protagonista y junto a él actuaron Camila Quiroga, José J. Podestá, Elías Alippi, Julio Scarzela, Alfredo Lliri, César Fiaschi, Héctor Quiroga, José Casamayor, Blanca Vidal, Aurelia Ferrer y Celestino Petray, en un reparto de más de 400 intérpretes argentinos.



Orfilia Rico como otras primeras figuras femeninas de nuestro teatro, no tuvo imitadoras "filodramáticas", porque a principios de este siglo la mujer no había conquistado todavía una independencia social, civil y económica, y el quehacer teatral estaba considerado tabú, para el sexo débil, en el ámbito familiar de la burguesía porteña. Orfilia Rico, que comenzó su carrera artística en el teatro Cíbils de Montevideo, integrando la compañía de aficionados "Sociedad Romea" fue la creadora inigualable de personajes femeninos de la clase media, y en 1908 logró una resonante consagración artística en "Las de Barranco", la comedia maestra de Gregorio de Laferrère. Orfilia Rico, espíritu jocundo y vitalidad vivaz de la escena criolla, soportó con cristiana resignación sus últimos años, de angustiosa inmovilidad física.



Roberto Casaux y Florencio Parravicini también tuvieron presuntos dobles; pero sobre todo fueron maestros de actores profesionales, que se agrupaban a su alrededor en procura de una situación artística más ambiciosa. Casaux fue un inimitable realizador de tipos cosmopolitas y humanos, y Parra —apócope cariñoso que le dispensaba “su público”—, fue un actor único... Parravicini halló en la paz hogareña el puerto calmo para su vida tormentosa, sepultada en el ayer lejano del recuerdo... En la foto: con su esposa Sara Piñeyro, el celebrado bufo ejecuta en el piano la mazurca “Mamá”, de la que es autor, y que editó en Roma, en 1897...

CENTRO RECREATIVO

"LOS CHIRIPITIFLAUTICOS"

Fundado el 6 de Marzo 1903 — Función 109 — Secretaria: AGÜERO, 1049

Gran Función y Baile Familiar

QUE SE EFECTUARA

el **Sábado 4 de Setiembre de 1915**

en los Salones de la Sociedad

Giuseppe Garibaldi

2419 - SARMIENTO - 2419

con motivo de la reincorporación al elenco artistico del cuadro, del actor del mismo

Sr. JUAN A. BONO

PROGRAMA

- 1º Estreno de la Marcha "Los Chiripitifláuticos" dedicada a éste centro por el Profesor Sr. don Vicente Delfino.
- 2º El cuadro dramático social que dirige el Sr. Salvador Vilardebó, interpretará el drama en tres actos en prosa y verso original de don **Martin Coronado**, titulado:

LA FLOR DEL AIRE

REPARTO

Graciana	Sta. Leonor Gomez	Pedro	Sr. Aurelio Ventura
Mariquita....	Sra. J. L. de Ventura	Alberto	„ Alberto Diana
Doña Carmen. „	L. Ferrero	Angel	„ Luis Tombetti
Bautista....	Sr. Juan A. Bono	Agustín	„ Adolfo Curotto
Doctor	Sr. Di Tomaso	

La acción en Cañuelas (Buenos Aires) Epoca Actual

5º. GRAN BAILE FAMILIAR

NOTA IMPORTANTE

Sábado 30 de Octubre, gran festival y baile familiar en honor y beneficio de nuestro consocio y aficionado **Sr. LUIS TOMBETTI**

NOTA. — Por disposición Municipal, el espectáculo dará comienzo en lo sucesivo a las 9 p. m. en punto, para dar cumplimiento al reglamento de Teatros que obliga su terminación a las 12.30.

OTRA — Se ruega a las señoras y caballeros, permanecer sin sombreros durante el espectáculo. — No se suspende por mal tiempo.

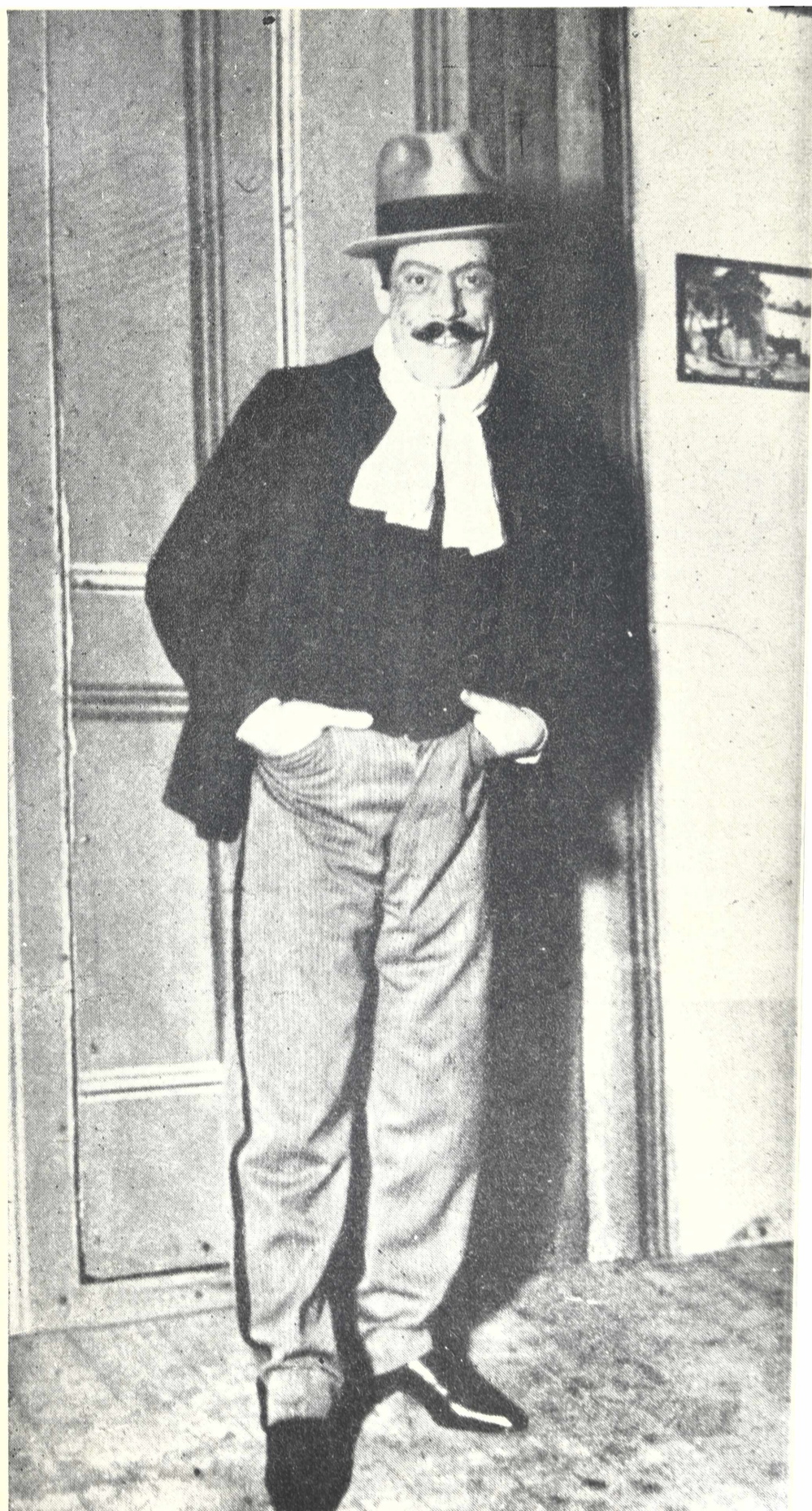
OTRA — Las academias de baile de éste Centro funcionan los dias Lunes y jueves de 8 a 10 p. m. recibiéndose todos los dias a la misma hora nuevas inscripciones en nuestra Secretaria Agüero 1049.

El Centro Recreativo "Los Chiripitifláuticos" está considerado en los anales del filodramatismo criollo como la agrupación más importante y de vida más fecunda y duradera. Fue fundado el 6 de marzo de 1903 y el programa que reproducimos corresponde a la función del 4 de setiembre de 1915, vale decir, 12 años después de su fundación.



El primer elenco masculino de "Los Chiripiti-fláuticos", según una fotografía del año 1913. Sentados, de izquierda a derecha: Luis Tombetti (fundidor y años después industrial), director del cuadro; Pascual Molo (yesero). De pie, de izquierda a derecha: Ernesto Fernández (yesero); Juan Bono (mecánico); Andrés Calandria (herrero). (En esa agrupación también se iniciaron como actores Francisco Petrone, Cayetano Biondo, Enrique Roldán, Juan Carrara y, el más tarde, ventrílocuo Plaussy).

Luis Arata contó asimismo con admiradores e imitadores entre la densa y abigarrada pléyade de aficionados, que lo siguieron a través de las composiciones personales de tipos populares.



TITO — ¡Y tan luego hoy, que íbamos a empezar por el tercer cuadro, que es casi todo de la característica!...

TORONJA — Yo le digo lo que ella me dijo que le dijera... ¿Qué quiere que le diga?...

TITO — Vamos a ver como arreglamos...

DIVIDENDO — Falta el autor, ché.

TITO — Ojalá que no venga...

CASARAVILLA — (*Entra foro*) Buenas...

TITO — ¡Zás! Voy a buscar el libreto. (*Mutis izquierda*)

SARA — (*A Carlucho con quien habla bajo desde que llegaron*)
¿Estás loco?... ¿Y si se despierta mi tata y nos pilla?

CASARAVILLA — (*Este sujeto habla en "camelo", así que el actor debe sustituir los puntos suspensivos que encontrará en su rol, con palabras incomprensibles. A Sara*) Usted, señorita... ¿Sabe? El papel... Memoria... ¿Hum?... Buen.

SARA — Sí, Casaravilla, sí. (*Casaravilla va a hablar con Toronja que estudia su papel*)

CARLUCHO — (*Bajo, a Sara*) ¿Qué te dijo?...

SARA — Y yo que sé... (*Siguen hablando*)

PETRONILA — (*Continúa su conversación iniciada, aparte, con Dividendo*) ¿Y usted cree que si yo aprendo todo lo que Tito me enseñe, llegaré a ser primera actriz de teatro?

DIVIDENDO — Con el estado que tiene usted, y con la monta de Tito... ¡Una fija!

TITO — (*Vuelve por izquierda*) Aquí está el libreto, Casaravilla.

CASARAVILLA — (*Termina de hablar con Toronja*) El efecto... Entonces... Hace un gesto... Me comprende... ¿Hum?... Buen...

TORONJA — *No me se olvida, no.*

TITO — Aprendé a hablar, animal. (*Remedándole*) No me se olvida. Se dice no se me olvida... Y nada de leer en el ensayo...

TORONJA — Es que *no se me el papel...* (*Todos rien*)

TITO — ¡Sos un animal!

SARA — (*A Carlucho*) ¡Qué rico tipo! Sí; después, no te casás... ¿Te creés que soy tan zonza?

TITO — (*A Casaravilla*) ¿Quiere que empecemos?

CASARAVILLA — Por mí... apurado... a las seis... ¿Hum?... Buen... (*Hace mención de sentarse para apuntar él*)

TITO — No; deje Casaravilla... Voy a apuntar yo.

DIVIDENDO — Es mejor, Casaravilla... (*Bajo a Petronila*) Como para entenderlo: habla en borrador...

PETRONILA — Si ya la sabemos casi de memoria...

SARA — (*A Carlucho*) No pellizqués que te van a ver...

TITO — (*A Carlucho*) A ver vos si te estás quieto...

SARA — ¿No te dije?

TITO — ¿Qué te creés?... ¿Qué estás en el biógrafo?...

CARLUCHO — Era de jugando...

TITO — Bueno; vení a ensayar...

CASARAVILLA — Pero... es... La característica... imposible...
¿Hum?... Buen.

TITO — No puede venir...

CASARAVILLA — Entonces... mañana... así... no... no... ¿Hum?...
Buen.

TITO — ¿Ya empieza a protestar?

DIVIDENDO — (*A Tito*) La culpa es tuya que le das tanto corte...

CASARAVILLA — Es que el autor... permitir...

PETRONILA — ¡Se está poniendo inaguantable!...

CASARAVILLA — Pero... señorita... No se puede... La caracte-
rística... ¿Hum?... Buen.

TITO — Bueno; ¡basta! (*A Dividendo*) Ché, dividendo, poné esa silla ahí. (*Dividendo coloca en medio del proscenio una silla con las patas en alto. A Carlucho*) Vamos, Carlucho. El tercer cuadro. Aparece Jesús y la madre.

CARLUCHO — ¿Y con quién hago la escena si falta la vieja?

TITO — Con la silla. Esa es la madre de Jesús.

DIVIDENDO — ¡Zás!... La madre de Jesús patas arriba...

CASARAVILLA — (*A Tito*) ¿No ve?... La farra... la obrita...
¿Hum?... Buen.

DIVIDENDO — Fue una broma, hombre...

TITO — (*A Carlucho*) Empezá.

CARLUCHO — No me apuntes que me equivoco. (*Declama*)
Perdón, perdón madre mía...
pero esa mujer malvada
sin saber cuándo, ni cómo...

CASARAVILLA — Cómo ni cuándo.

CARLUCHO — Cómo ni cuándo,

se me ha metido en el alma...

TITO — Pausa.

CARLUCHO — Pausa.

TITO — (*Leyendo*) Yo te lo dije, Jesús,
ojo que la vista engaña.

CARLUCHO — No me reproche el olvido,
yo se lo suplico, mama.
Si sufriera lo que sufro
me daría su mirada,
que me haría... me haría...

TITO — (*Apuntándole*) Olvidar.

CARLUCHO — Olvidar,
el amor de la canalla.
Su mirada fija en mí
cuenta, si puede, mis llagas.

TITO — (*Leyendo*) ¡Ay, hijo, que mal me pagas
la lactancia que te dí! Pausa.

CARLUCHO — Pausa.

CASARAVILLA — ¡Tan! ¡Tan! ¡Tan!

TITO — Han llamado.

CARLUCHO — Ya lo oí.

TITO — (*Leyendo*) Quién puede ser...

CARLUCHO — No lo sé...

TITO — Déjame que voy a abrir.

CARLUCHO — Deje, madre: yo abriré.

TITO — Mutis de la madre de Jesús. (Casaravilla retira la silla y se sienta en ella).

SARA — (*Adelanta y se para en el medio del escenario*).

TITO — ¿Qué hacés Sara García?

SARA — Entro en "ensena"...

TITO — No seas burra. ¿No te acordás que en el cuadro tercero entrás al final?...

SARA — Me se había olvidado... (Vuelve a sentarse)

TITO — (*A Carlucho*) Seguí vos.

CASARAVILLA — (*A Dividendo*) Dividendo... esté... prevenido...
entra... ¿Hum? Buen. (Saca un cigarrillo).

CARLUCHO — Golpiá, pues.

TITO — ¡Tan! ¡Tan! ¡Tan!

CARLUCHO — (*Simula abrir una puerta que no existe*) Adelante.

(*Aparte*) ¡Mi rival!

DIVIDENDO — ¿No esperaba mi visita?

CARLUCHO — La esperaba y no me agita.

DIVIDENDO — (*Aparte*) ¡Esto va a acabar muy mal!

(*A Carlucho*) Me han dicho que usted y Raimunda
me están poniendo en ridículo
que la otra noche les vieron
de paseo en un vehículo.

Y yo, que soy novio de ella,
hace diez y siete meses,
apenas si la he sacado
a pie, unas catorce veces.

(*Transición*)

Y eso yo no lo tolero.

Por eso es que estoy cabrero.

CASARAVILLA — ¡Fuego! ¡Fuego!

DIVIDENDO — (*Alargándole una caja de fósforos*). Sírvase.

CASARAVILLA — (*En un ataque de desesperación*) ¡No! ¡¡No!! ¡¡¡No!!!

Fuego en lo que dice... no resulta... frialdad... ¿Hum?...

Buen. (*Queda extenuado*)

DIVIDENDO — ¿Cómo pretende que me ponga en situación aquí?

CASARAVILLA — No, es que yo... autor... la pieza...

DIVIDENDO — Bueno, déjeme tranquilo, ¿quiere?

TITO — Seguí, Carlucho.

CARLUCHO — Yo jamás he tolerado

que me lleve por delante
ninguno; ni el más honrado
¡cuanto más un atorrante!

DIVIDENDO — Le ha dicho atorrante a Honorio.

CARLUCHO — Peor pa usted si se enoja.

DIVIDENDO — (*Saca el cuchillo y la vaina se cae al suelo*)

Vamos a mojar la hoja
de este elemento mortuorio.

TITO — ¡Raimunda! ¡Raimunda!... Ché, ¡Petronila!

PETRONILA — ¿Ya?... Estaba distraída...

TITO — ¡Vamos, pues!

PETRONILA — (*recitando*) ¡Oh, qué trance más fatal!...

DIVIDENDO — ¿Qué hacés aquí, vil perjura?

PETRONILA — Biché por la cerradura.
 ¿Te parece que hice mal?

CARLUCHO — Me salvaste la vida. ¡Mi amada!

DIVIDENDO — ¡Atorranta! ¡Vagabunda!

CARLUCHO — (*Hace ademán de entregarle una flor*).
 Tomá esta rosa encarnada
 como un recuerdo, Raimunda.

PETRONILA — (*Se agacha y recoge la vaina del suelo*).

TITO — Dejá esa vaina en el suelo, Petronila.

PETRONILA — ¿Pero no tengo que agarrarla?...

TITO — ¡No! ¡No! ¿Ya te olvidaste?... Este es el cuadro tercero,
 y vos te encontrás la vaina en el cuarto.

PETRONILA — No me acordaba.

CASARAVILLA — Claro... olvida... la noche de... y después...
 ¿Hum?... Buen.

PETRONILA — Casaravilla: usted haga el favor de no meterse, porque
 me cabreo y no hago el papel. ¿Hum?... Buen.

TITO — ¡Atención muchachos que ahora viene lo más dramático!...
 (*Efectivamente, porque en la escena XI, ocurre lo inesperado,
 con la llegada de Galfetti, padre de Petronila, armado de un
 garrote desconcertante*).

GALFETTI — Buena tarde.

DIVIDENDO — (*Aparte*) ¡Se cortó la redoblona!... (*Alt*) ¿Cómo le
 va don Galfetti? (*Intenta darle la mano*)

GALFETTI — Sarga de ayí, turrante... Petronila, ¡vamo in casa!...

PETRONILA — Un momentito, tata...

GALFETTI — Petronila; vamo in casa, ho dicho!...

TITO — Petronila tiene que ensayar.

GALFETTI — ¡Petronila no tiene que insayá nada! Petronila tiene
 in padre; e il padre de Petronila tiene in garrote; e il garrote
 del padre de Petronila tiene gana de romperle las costillas a
 una punta de tunantes que l' han metido pácaros a la cabeza de
 esa póbera creatura. Nun só se me explico...

TITO — ¿Qué dice, gringo atrevido? (*Intenta acometerlo pero se
 deja sujetar*)

GALFETTI — ¿Qué va hacer, cumpadrito?...

PETRONILA — (*En situación dramática*) ¡Tito!... ¡Es mi padre!...

DIVIDENDO — (*Aparte*) ¡Zás!... Como en el teatro...

GALFETTI — (*Tomándola de un brazo*) ¡Vamo in casa, Eleonora Duse! (*Y la saca de escena violentamente...*)

Anticipándonos a malévolas suspicacias, que podría originar el título de la obra *La pasión de Jesús*, digamos que en ella se plantean los amores de un almacenero de ese nombre, cuya pasión es Raimunda... Por lo visto, y felizmente, nada tiene que ver todo esto con el respetable drama sacro de la misma denominación...

Evidentemente Favaro se propuso demostrarnos la vocación, sincera o insincera, de esos ilusos filodramáticos, aunque presentándolos, si se quiere, con despiadada acritud, cuando después de todo, la adolescencia y el entusiasmo de los protagonistas bien merecían una tolerancia más piadosa y humana. A pesar de ello se advierten, a través de la sonrisa burlona del autor, las inquietudes espirituales y las juveniles ilusiones vocacionales de aquellos que fueron auténticos y románticos filodramáticos.

LOS AFICIONADOS EN EL TEATRO RIOPLATENSE...

Desde los lejanos orígenes del teatro específicamente criollo se ha dado en llamársele genéricamente rioplatense, por la comunión de espíritu y el fervor con que cumplieron una labor constructiva en común, autores e intérpretes de ambos márgenes del Plata. En consecuencia, no faltaron tampoco en el Uruguay los filodramáticos. Carlos Brussa, esforzado actor en las primeras jornadas del teatro uruguayo, debutó como aficionado en 1905 en el salón de "La Fraternal Unida", ubicado en el Camino Millán, con *Roncar despierto* de Jackson Veyán, y *1º de mayo*, de Pietro Gori, infaltable alegato libertario en el repertorio de los filodramáticos "rioplatenses" en la primera década de este siglo. En 1906, ese mismo elenco, en una temporada que realizó en el teatro Stella D'Italia, registró la iniciación en las tablas del niño Santiago Arrieta, más tarde ga-

lán de apolínea apostura y hoy distinguido actor de carácter. Poco después también se incorporó a dicho conjunto Martín Zabalúa. De aquel epidémico y lejano entusiasmo juvenil por el teatro en el Uruguay, contamos con el testimonio “teatral” del autor uruguayo Domingo Gallicchio en *El programa de anoche* que, aunque estrenado en el teatro Buenos Aires de esta capital, en 1918, por la Compañía Podestá-Ballerini con Carlos Valicelli, Blanca Vidal y José Ramírez, fue inspirado y concebido en la vecina orilla, si nos valemos de las declaraciones que nos ha hecho llegar su propio autor: “El sainete fue escrito por lo que yo conocí en Montevideo a través de un grupo de muchachos semianalfabetos que incurSIONaban elevosamente en tabladillos de barrio, y que casi me matan cuando el mismo elenco, capitaneado por Alberto Ballerini, dio a conocer mi sainete en el que se llamó Teatro Politeama y que se incendió algunos años después”.

Por supuesto que Gallicchio coincidió en parte con Vaccarezza, Favaro, Sargenti y Lagazio, puesto que el tema es unilateral en lo referente a ambiente y personajes; aunque aquel aporta otros datos históricos: el monólogo *La huelga de los herreros*, de François Copée, la cartilla primaria en la práctica escénica de casi todos los aficionados, y los preparativos, en pleno escenario, de la representación de *La ilusión del amor o El amante arrepentido*, original de Perucho, suerte de peluquero italiano de barrio, lo que confirma otro de nuestros asertos en esta exposición evocativa. Por otra parte, *El programa de anoche* tiene un solo nexo dramático, y su ejemplo moralizador tiende a demostrar como se ven burlados unos pobres muchachos y unas ingenuas muchachas planchadoras, traicionadamente estimulados en sus ilusiones artísticas por dos pillos: un seudo director artístico y un falso crítico teatral...

LOS ULTIMOS AÑOS DE LOS FILODRAMATICOS...

¿Cuándo desaparecieron del escenario de nuestra ciudad los filodramáticos? Es difícil determinar con exactitud la época y el momento

precisos de su mutis definitivo, aunque ya en 1927 se produce un evidente movimiento renovador en el vocacionalismo teatral argentino, proveniente de nuevos elementos que arribaron con otras miras más ambiciosas y otra capacitación más sólida, sino más fervorosa, más efectiva en sus aspiraciones, en su cultura y en sus afanes renovadores. En 1927, se origina el Teatro Libre, de Octavio Palazzolo, y en 1928, el Grupo T.E.A.; en 1929, se constituyó La Mosca Blanca y El Tábano, hasta la aparición del Teatro del Pueblo, ocurrida en 1930; el Juan B. Justo, en 1931, y La Máscara, en 1937, año en que todavía quedaban vestigios de la existencia de los filodramáticos, si nos valemos, como referencia impresa, del Estatuto Social, aprobado por la Asamblea General Extraordinaria de la Sociedad Argentina de Autores y del Círculo Argentino de Autores, el 30 de noviembre de 1934, y sancionado por la Asamblea General Constituyente del 17 de diciembre del mismo año, y que en el artículo 48, correspondiente a los socios, se establece que “podrá ser socio de la Sociedad General todo autor de una obra teatral estrenada en cualquier teatro, radio o *centro filodramático de la República o del extranjero*”. Y a fin de mantener latente la prosecución de sus actividades, en 1935, la Sociedad General de Autores de la Argentina inserta en el n° 4 de su boletín social la siguiente resolución: “A los fines de estimular la labor cultural y la difusión del teatro que realizan los *Cuadros Filodramáticos y los Centros Sociales Populares, cada día en mayor número y creciente entusiasmo*, la Junta Directiva de Argentores ha resuelto establecer para sus representaciones el *arancel mínimo de \$ 5 por acto; sin distinción de funciones con baile o sin él*”; aunque dos años después, en una circular de la misma entidad, dirigida a sus representantes en el interior de la República y aparecida en el n° 12, marzo 1937, del boletín societario “Argentores”, se les recomienda el cumplimiento de que los *“Cuadros filodramáticos deben pagar \$ 5 por acto cuando representen obras teatrales. Si se realizan Baile, aparte de los \$ 5 por acto de las obras, deben abonar \$ 5 por la música*”. Vemos, pues, como todavía en 1937 los filodramáticos persisten en su originaria característica de “función y baile” . . .

SIEMBRA EN FLOR RECOGIDA POR LOS EXPERIMENTALES

Los aficionados o filodramáticos les dejaron expedito el camino y una siembra floreciente a los vocacionales, independientes, experimentales, extra-comerciales o no-profesionales, aunque de todas estas denominaciones —algunas de ellas presuntuosas— nos parece la más adecuada la de “experimentales”.

Veamos ahora la contrafigura de los filodramáticos, porque también los nuevos ofrecen un blanco vulnerable a los dardos críticos de los autores de hoy, ya que toda manifestación artística debe someterse a la libre expresión de los encargados de llevar al teatro el enfoque objetivo de una época. A tal fin tomemos como ejemplo ilustrativo una muestra de teatro y de intérpretes nacionales contemporáneos, y asistamos al planteamiento parcial del acto segundo de *El vendedor de mujeres*, de Florencio Chiarello, pieza que trata un tema social del momento, y que fuera estrenada en la temporada del 1961 en el teatro Argentino.

Rubén, con una copa entre las manos. La radio emite una melodía suavemente. Se oyen golpes en la puerta.

RUBÉN — Entre. (*Aparece el “actor” Yayo Morán, como de 25 años, barbita en punta. Es relamido, petulante y engreído. Viste con extravagancia. Lleva libros bajo un brazo y fuma en pipa.*)

YAYO — Aló, Rubén.

RUBÉN — Hola... Caballero Yayo. (*Cierra la radio.*)

YAYO — Tanto tiempo... ¿Qué tal, qué tal?...

RUBÉN — Tome asiento.

YAYO — ¡“Tenquiú!” (*Se sienta y se despatarra.*)

RUBÉN — ¿Qué es de su vida artística? ¿Cómo va ese teatro... de vanguardia?

YAYO — ¿No se ha enterado que me desvinculé del elenco que dirige el eminente alcornoque Fito Aguilera?

RUBÉN — ¿Ah, sí?

YAYO — Je, je. El ponzoñoso de Fito tuvo la osadía de gritarme que yo no tenía condiciones para interpretar el papel protagónico de *Sangre amarilla*. Je, je... (*Saca un peine*) ¡Pobre de él! (*Se peina. Pausa.*)

RUBÉN — ¡Sangre amarilla!

YAYO — ¡Sugestivo título de una obra maestra del neo-realismo, original de Yon Cáster, autor de moda en Europa! (*Peinándose*)
¡Un genio!.. Un fenómeno, un fenómeno... (*Limpia el peine y se lo guarda*).

RUBÉN — ¡Sangre amarilla!

YAYO — ¡Dos mil representaciones consecutivas!

RUBÉN — ¡Qué éxito!

YAYO — ¡Qué obra! ¡Qué asunto! Yon Cáster ha pintado, magistralmente, a una familia de elevada posición social, cuyo jefe es un perverso; su esposa, una borracha consuetudinaria; el hijo, un torturado freudiano, y la hija, un hervidero de complejos que, en un momento de exaltación síquica se entrega a la insaciable voracidad de un tenebroso, que explota la debilidad del "fader".

RUBÉN — ¡Qué argumento!

YAYO — ¡Formidable! Hacia el final de la obra, el hijo del amoral envenena al tenebroso.

RUBÉN — ¿Para cortarle el crédito?

YAYO — No, je, je. ¡Ahí está el "yeite" de la obra... el suspenso!
¿Por qué mata el hermano al tenebroso?

RUBÉN — ¿Para vengar el ultraje?

YAYO — No. (*Sonríe*).

RUBÉN — No caigo...

YAYO — ¡Lo mata... porque está enloquecido por los celos!

RUBÉN — ¿Celos?

YAYO — ¡Sí! ¡Había sido amante de su propia hermana!

RUBÉN — A la gran China... ¡Qué obra!

YAYO — ¡Qué autorazo! ¿Qué talento... eh?

RUBÉN — Sí; ¡uno de esos talentos que producen mucho dinero escribiendo podredumbres para un selecto público de mentalidad... podrida!

YAYO — ¡Por favor! Usted me quiere hacer creer que pertenece a esa clase de espectadores pacatos que van al teatro a escuchar comedietas evangélicas.

RUBÉN — ¡Si señor!

YAYO — Ja, ja, ja... Cuando vea representar *Sangre amarilla*, bajo mi dirección...

RUBÉN — Ah... ¿Usted la va a poner en escena?...

YAYO — Sí; yo tengo la exclusiva.

RUBÉN — ¿Y el protagonista?

YAYO — ¡Yayo Morán!... ¡Capo absoluto! (*Reverencia*).

RUBÉN — (*Aplaude ligeramente*).

YAYO — Ja, ja. Lo voy a hacer reventar de envidia a Fito Aguilera y a su conjunto de murguistas.

Claro está que este es un caso excepcional y, por tal, afortunadamente no generalizado, de lo que ofrecen hoy los autores y sus intérpretes de vanguardia; pero al trasluz de la precitada escena bien puede trasuntarse la presencia de instintivas y obscuras reacciones morales, con pujos artísticos, que cultivan algunos autores, intérpretes y directores de la nueva ola; sujetos, al igual de las olas del mar, no tanto al vaivén de sus tormentas internas, como al flujo externo y caprichoso de los vientos...

LA VOCACION ARTISTICA EN LOS COLEGIOS

También en los colegios se despertó la afición por el teatro entre los jóvenes educandos. José Antonio Saldías, autor y periodista de auténtica raigambre porteña y animoso propulsor de certámenes vocacionales, como ya lo veremos más adelante, nos relató en su conferencia "El sainete que yo he visto" (1936), que en 1904, en la Academia Luis Pastor, él con otros compañeros de estudios, representaron *Juan Moreira*. Saldías se hizo cargo del protagonista y otro de los muchachos pupilos, del papel de Vicenta. Todo marchó a pedir de boca hasta el instante en que hizo uso del trabuco y el estampido en el local fue de tal estridencia, que puso en fuga a los espectadores. ¿Qué había ocurrido? Su condiscípulo, Argentino Podestá, hijo de don Pepe Podestá, con mala intención, cargó el arma con exceso de pólvora, y Juan Moreira y sus secuaces fueron a parar a la comisaría 5ª, aledaña al colegio, y el gaucho malo, el gaucho mentao, terminó llorando ante el comisario... Esto nos demuestra que los aficionados de antaño, además de poner en descubierto una

innata y sincera vocación, se iniciaban con *Juan Moreira* y no aspiraban llegar a *Hamlet*, a diferencia de algunos vocacionales de hoy, que empiezan con *Hamlet* y terminan representando *Entre bueyes no hay cornadas...*

TAMBIEN REPRESENTARON "HAMLET" en 1911

Pero no seamos por demás severos con los *nuevos de hoy*, porque también *muchachos de antes* "hacían" *Hamlet*, claro está que con el respaldo, como en el caso que vamos a recordar, del prestigio entonces inmarcesible de la ya mencionada Jacinta Pezzana, quien en "su función de gracia" recibió el homenaje de Salvador Enea Spilimbergo —hermano del laureado artista pintor— en la representación que el 6 de mayo de 1911, "a las 8.30 p. m.", realizó la Asociación Artística Nacional en el Teatro Círculo Central de Obreros de la calle Junín y Santa Fe. El acto se efectuó en honor y beneficio de Spilimbergo, alumno del Conservatorio Labardén, quien, además, dedicó el espectáculo al "joven literato y director" Nicolás Grosso, otro de los sobrevivientes de aquella lejana hora. Sin duda aquel *Hamlet* no ha de alcanzar la posteridad soñada por sus intérpretes, pero, al menos y en justicia, se han hecho acreedores a este melancólico recuerdo de juventud...

GENTE DE TEATRO AL SERVICIO DE LA AFICION

El escenario ejerce un poder omnímodo y centrípeto entre las demás dependencias del teatro. La atracción diabólica del proscenio es el poderoso imán en el despertar de una vocación teatral irrefragable. El origina el primer deslumbramiento y la primera ilusión por la magia subyugante de la actriz, el actor y la comedia, que al neófito abre de par en par las puertas doradas de un nuevo mundo y supera

en sus posibilidades a lo soñado o leído en la niñez. En consecuencia, ¿cómo resistir a la tentacular tentación de pisar un escenario, teniendo al público por testigo, y que acomete constantemente a hombres fogueados en los quehaceres más diversos que reclama la puesta en escena de una obra?... Así fue que el 1º de noviembre, Día de todos los Santos, del año 1950, representantes de los más variados sectores, que componen la familia teatral de telón adentro, interpretaron en el teatro Avenida el primer acto de *Don Juan Tenorio*, de José Zorrilla. En el reparto figuraron un novelista español: Eduardo Zamacois; dos escenógrafos: Armando Coli y Silvio Bermejo; un empresario: Angel de Dolarea; tres cronistas teatrales: Mariano de la Torre, Juan González Olmedilla y Angel Lázaro; un músico: Ramón Zarzoso; un autor: Alberto Smuclir; un escritor: Alberto Canay; un poeta y comediógrafo: Xavier Bóveda, y un hombre de teatro: Fernández de Córdoba. La representación no tuvo otro carácter que el de una graciosa inocentada, a modo de las que se realizan en esa fecha en España, aunque no dejó de ser una demostración más, de auténtica afición por el teatro, por parte de gente que vivía por y para el teatro, y que bien sabía que la verdadera existencia del teatro palpita con toda pujanza de sus arterias en el escenario, que es el corazón y el órgano vital del teatro... Claro está que en aquella intrascendente humorada resultó burlado el celeberrimo Burlador de Sevilla...

Asimismo los autores nacionales, tres décadas antes, compartieron un escenario y los aplausos del público, con un grupo de actrices compatriotas. El 25 de junio de 1920 participaron en una velada, como intérpretes del folklore nativo, que tuvo por móvil un noble gesto de solidaridad social y gremial. Ocho años antes, el 12 de ese mismo mes, había fallecido Antonio Reynoso, inspirado músico de la primera hora del teatro criollo y director de orquesta en la época de oro del género chico español en Buenos Aires. Reynoso murió pobre y la familia malvivía por falta de recursos. La noche de la función benéfica que evocamos y que se realizó en el Argentino, Pacheco relató sabrosas anécdotas de su inolvidable colaborador y amigo; primeras figuras de nuestro teatro representaron *Los disfrazados*, de Pacheco, con música de Reynoso; *El vuelo nupcial*, de Iglesias Paz, y *La otra*, de Sánchez Gardel; otras improvisaron una alegre murga y Lola Membrives cantó varias tonadillas. Como

número final unos cuantos autores aparecieron en el proscenio luciendo típicos indumentos gauchos y bailaron un pericón con relaciones originales y propias. Luis Bayón Herrera, José Antonio Saldías, Alberto Novión, Carlos Schaefer Gallo, Antonio De Bassi, Francisco Collazo y Manuel Romero formaron parejas con Olinda Bozán, Pierina Dealessi, Matilde Rivera, Esperanza Palomero, Livia Zapata, Sabina Vittone, Alcira Ghio y Lea Conti y, como una de las damas quedara sin compañero, a los autores nombrados sumose el actor Enrique Serrano.

ULTIMO Y FUGAZ RESPLANDOR DE LOS FILODRAMATICOS

No debemos pasar por alto en este recuerdo justiciero a la labor desarrollada por los heroicos filodramáticos —verdaderos pioneros, con los circenses y los primeros intérpretes criollos, en el umbral inicial de nuestro teatro— la reaparición sorpresiva de uno de esos cuadros que volvió a la brecha abrigando, sin duda, la ilusión de reverdecer marchitos laureles. Fue la Asociación Cuadro Filodramático Apolo, que se presentó por última vez, en la quinta función (3 de diciembre de 1942) del Primer Concurso de Teatros Independientes que organizó el ya recordado José Antonio Saldías en el Teatro Nacional de Comedia (Cervantes). Representó *El rosal de las ruinas*, de Belisario Roldán, con la dirección de Roque Francolino, viejo y auténtico luchador filodramático, cuya respetable veteranía no se vió disminuída esa noche al alternar en el escenario, como en su mejores años mozos, la delicada responsabilidad de la dirección artística con la modesta y honrosa función de apuntador.

Esa tardía reaparición fue el último y fugaz resplandor espiritual de los filodramáticos porteños, que en aquella circunstancia se presentaron, como veremos, con su invariable lealtad al repertorio teatral argentino, diez cuadros, a saber: “Teatro Experimental Renacimiento” con *La ofrenda*, de José León Pagano, dirigida por Eleuterio Martínez; “Teatro del Extra Cinematográfico” con *Nuestros hijos*,

de Florencio Sánchez, puesta en escena por Juan Solucio; "Asociación Cultural Florencio Sánchez" con *El señor maestro*, de José J. Berrutti, con la dirección de Juan Bertolino; "Teatro Popular Argentino" con *El ídolo roto*, de Pedro B. Aquino, dirigida por Bernardo Vainikoff; "Teatro de los Bancarios" con *Marco Severi*, de Roberto Payró, con la dirección del veterano actor José Costanzó; "Conjunto Teatral La Carreta" con *Don Basilio malcasado*, de Tulio Carella, conducida por Rodolfo Cerantonio; "Teatro Libre Florencio Sánchez" con *M'hijo el doctor*, de Florencio Sánchez, puesta en escena por Celso Tindaro; "Teatro Popular Independiente Renacimiento" con *La casa de los Batallán*, de Alberto Vaccarezza, dirigida por Ramón Iglesias; "Teatro Experimental de Buenos Aires" con *Relojero*, de Armando Discépolo, presentada por Emilio Satanowsky, y la ya citada "Asociación Cuadro Filodramático Apolo".

Recordemos a dos figuras salidas de esas últimas agrupaciones de aficionados: la excelente actriz Aída Valdés y el meritorio actor Corrado Corradi. A modo de testimonio de cuanto decimos por haber sido nosotros testigos presenciales de ese certamen y a título de homenaje amistoso a la memoria de su organizador José Antonio Saldías, permítasenos transcribir la siguiente nota que él nos remitiera con fecha 9 de enero de 1943 en su carácter de director del Instituto Nacional de Estudios de Teatro, y que dice así: "Me es sumamente grato hacerle llegar mis felicitaciones por la publicación completa del primer concurso de Teatros Independientes que acaba de cumplirse, bajo el alto patrocinio de la Comisión Nacional de Cultura y nuestro inmediato contralor. Yo que lo he visto noche a noche, seguir atentamente las alternativas de las presentaciones dispares, aprecio en su justo valor su actitud y no vacilo en declarar que se trata de una valiosa e imponderable colaboración. Y le reitero las expresiones de mi cordialidad invariable".

LO ANECDOTICO EN AQUEL ULTIMO CONCURSO

En *Marco Severi*, de Payró, representada por el "Teatro de los Bancarios" "descubrimos" a un promisorio actor, sobre cuya actuación

dijimos en aquella ocasión: “El cuadro realizó una labor mejor parcial que de conjunto, pero estimable y digna en sus resultados, y reveló la presencia de un buen galán: Armando Schiavi, empleado de banco, que no podrá dejar los números por el teatro, porque desgraciadamente en los momentos actuales el teatro no se halla en condiciones de hacer números...”

Efectivamente, a Schiavi le ofrecieron un puesto en el Teatro Nacional de Comedia, que no aceptó porque en el empleo percibía un sueldo de 600 \$ mensuales, gozaba de una situación firme y vislumbraba un porvenir lisonjero... Sin duda que no era un artista de verdad, pues le faltó el valor necesario, tanto moral y material, como el espíritu de sacrificio para lanzarse a la arriesgada aventura del teatro... Hoy, posiblemente, Schiavi se habrá jubilado... Pero ya es tarde para recomenzar seriamente su carrera de actor, interrumpida precisamente por temor a los avatares de la vida de la farándula, que exige a los neófitos la total entrega de sus mejores ilusiones juveniles....

LOS FILODRAMATICOS DE AYER Y LOS EXPERIMENTALES DE HOY

Así fueron, humildes, vocacionales y laboriosos, esos muchachos románticos, que vivieron su rica pobreza en los “cien barrios porteños”, y que quisieron entrañablemente al teatro criollo, ofrendándole sus más caros sueños de adolescentes. Los años y la cruel y casi siempre injusta realidad de la vida los sorprendieron viejos y desencantados, mientras nuevos actores jóvenes recogían en el aplauso y en los halagos del público la honrada herencia de sus anónimos y desheredados predecesores.

ÍNDICE

Los Filodramáticos	9
Los Filodramáticos criollos	10
Antecedentes históricos sobre los aficionados	12
El arte no estaba reñido con el trabajo manual	15
A la busca de un nombre que fuese norte y guía	16
Labor fecunda y desinteresada	17
Otros filodramáticos primeras figuras	20
“Cara o cruz” en el destino de los aficionados	23
Como vieron los autores a los filodramáticos	24
Los aficionados en el teatro rioplatense	32
Los últimos años de los filodramáticos	33
Siembra en flor recogida por los experimentales	35
La vocación artística en los colegios	37
También representación “HAMLET” en 1911	38
Gente de teatros al servicio de la afición	38
El último y fugaz resplendor de los filodramáticos	40
Lo anecdótico en aquel último concurso	41
Los filodramáticos de ayer y los experimentales de hoy	42

I m p r i m i ó
MARCOS VÍCTOR DURRUTY - *Impresor*
Rivadavia 1159 - Buenos Aires
Junio de 1965

Cuadernos Culturales

Pintores del Viejo Buenos Aires, por José Luis Lanuzza.

Sinopsis y Perspectiva del Teatro Nacional, por Domingo F. Casadevall.

Danzas Argentinas, por Carlos Vega y Aurora de Pietro de Torras.

La obra de Ayala y Torre Nilsson, por Tomás Eloy Martínez.

Ezequiel Soria, por Juan O. Ponferrada.

Gregorio de Laferrere, por Julio Imbert.

Las revistas Literarias Argentinas, por Héctor René Lafleur, Sergio Provenzano y Fernando Alonso.

Ubicación de la Escultura Argentina en el siglo XX, por Abelardo Arias.

Samuel Eichelbaum, por Jorge Cruz.

Martín Coronado, por Raúl H. Castagnino.

Desarrollo del Ballet en la Argentina, por Inés Malinow.

González Pacheco, por Alfredo de la Guardia.

El Atelier de Pettoruti, por Angel Osvaldo Nessi.

Viaje Argentino, por Luis Mario Bello.

Enrique García Velloso, por Juan José de Urquiza.

Sánchez Gardel, por Leocadio Garaza.

Títere: Magia del teatro, por Mané Bernardo.

EDICIONES CULTURALES
ARGENTINAS

MINISTERIO DE EDUCACIÓN Y JUSTICIA
Subsecretaría de Cultura

CA