

Carlos Arniches en la Argentina (1937-1939) y un episodio de su recepción en el Ateneo Ibero-Americano de Buenos Aires

DUBATTI, Jorge / Instituto de Artes del Espectáculo (FFyL – UBA) - jorgeadubatti@hotmail.com

Eje: Teatro y Artes Escénicas - Tipo de trabajo: ponencia

» *Palabras claves: Teatro Comparado – Carlos Arniches – dramaturgia – exilio – recepción – Argentina – Arturo Berenguer Carisomo – Ateneo Ibero-Americano*

> **Resumen**

El artículo realiza una contribución al estudio del período de exilio de Carlos Arniches en la Argentina entre el 9 de enero de 1937 y el 14 de diciembre de 1939, durante los años de la Guerra Civil Española. Tras sintetizar las múltiples actividades de Arniches en esos años (teatro, cine, radio, conferencias, etc.), se destaca el homenaje que el Ateneo Ibero-Americano de Buenos Aires le brinda a Arniches en 1937 al nombrarlo socio correspondiente en Madrid. Dicho homenaje incluye una conferencia del joven Arturo Berenguer Carisomo (Buenos Aires, 1905-1998) sobre el teatro de Arniches, publicada oficialmente por el Ateneo en forma de libro (*El teatro de Carlos Arniches*, 1937, 115 páginas). Se trata de una de las lecturas más relevantes y abarcadoras de la obra de Arniches producida en la Argentina, poco considerada por la bibliografía comparatista. El artículo exalta la labor de Arturo Berenguer Carisomo entre los exponentes más relevantes en la historia de la teatrología argentina.

> **Presentación**

No se ha estudiado aún, sistemática e integralmente, la circulación y recepción del teatro de Carlos Arniches (y de sus muchos colaboradores, dramaturgos y músicos) en la Argentina. Algunos investigadores (Ramos, 1966, 2006; Diago, 1994a; Sotomayor Sáez, 1998; Ríos Carratalá, 2003) han atendido centralmente a su presencia en nuestro país en los años del exilio, sin duda un período fundamental en la historia del vínculo transatlántico entre el dramaturgo y nuestro campo teatral. Escapando de la violencia y la falta de ingresos generada en los inicios de la Guerra Civil Española, Arniches y su esposa Pilar Moltó llegaron el 9 de enero de 1937 a Buenos Aires, donde fueron fervorosamente recibidos con múltiples reconocimientos; tomaron el barco que los llevó de regreso a su

patria el 14 de diciembre de 1939. Casi tres años, de relevante actividad para el dramaturgo en el teatro, el cine, la radio, etc., duró el exilio de Arniches en la Argentina. Buenos Aires admiraba su producción, pero además, por la copiosa presencia de teatristas peninsulares, la ciudad argentina se había vuelto la “capital teatral de España”, retomando una expresión de Joaquín Linares en *El Hogar* (Diago, 1994b; Dubatti, 2012, cap. II).

Otros investigadores (Pellettieri, 1989, 1993; Aisenberg, 2006) han comparado la poética de algunos de sus textos (en tanto representantes del sainete madrileño y la tragedia grotesca) con exponentes del sainete y el grotesco criollos para contrastarlos desde algunos parámetros poéticos. En nuestro caso, tras larga búsqueda, hallamos un texto que se consideraba perdido: la reescritura de Alberto Vacarezza, en clave de comedia asainetada, de la tragedia grotesca *La locura de Don Juan*, bajo el nombre de *El viejo se ha vuelto loco*, estrenada el 17 de junio de 1943 en el Teatro Smart por la Compañía de Luis Arata con el título *Don Juan el almacenero*, que analizamos y editamos (Vacarezza, 2015; Dubatti, 2014a, 2014b, 2015 y 2016). Queda todavía pendiente el relevamiento de las representaciones de sus obras teatrales, en versiones españolas o locales, en la cartelera argentina. La dramaturgia del joven Arniches ya está en los escenarios de Buenos Aires desde la última década del siglo XIX. Entre las primeras representaciones de su obra en teatros porteños figuran tres zarzuelas en colaboración:

- 1894: *El reclamo*, de Arniches y Celso Lucio (música de Ruperto Chapí)
- 1896: *El príncipe heredero*, de Arniches y Celso Lucio (música de Manuel Nieto, Apolinar [sic] Brull y Tomás López Torregrosa)
- 1899: *El baile del Casino*, de Arniches y Carlos Fernández Shaw (música de Ruperto Chapí)¹

Preparamos un extenso listado para otra oportunidad. Lo cierto es que se ha estudiado más detenidamente la presencia de Arniches en el cine argentino (Moncho Aguirre, 1994, 2001; Ríos Carratalá y Moncho Aguirre, 1994, entre otros) que en el teatro.

En este trabajo de Teatro Comparado nos proponemos destacar un hito central de la recepción de Arniches en la Argentina, al que no se ha prestado merecida atención: el homenaje en presencia que le hizo el Ateneo Ibero-Americano de Buenos Aires, en 1937, a través de una conferencia sobre su teatro a cargo de Arturo Berenguer Carisomo (Buenos Aires, 4 de agosto de 1905 – 2 de abril de 1998) y de su designación, diploma mediante, como socio correspondiente en Madrid. La extensa conferencia de Berenguer Carisomo, publicada oficialmente por el Ateneo Ibero-Americano en setiembre de 1937 en formato libro (con una extensión de 115 páginas, incluyendo las páginas institucionales), expresa cuánto se conocía la obra de Arniches en Buenos Aires y cómo se valoró su presencia de exiliado en el país.

¹ Véanse en *La Nación* las notas sin firma, 1894, 1896 y 1899. También, Dubatti 1993.

El exilio de Arniches entre 1937 y 1939

Detengámonos antes en un breve repaso de la actividad de Arniches durante su exilio. Es importante destacar que el propio dramaturgo define como “exilio” los tres años que atravesó en Sudamérica. Poco después de su llegada a Buenos Aires, incorporado a la compañía de sus ahijados Aurora Redondo y Valeriano León en calidad de director artístico, Arniches salió en gira por Uruguay. Antes de la representación de su obra *Yo quiero*, el 21 de enero de 1937, en el teatro Dieciocho de Julio de Montevideo, el dramaturgo leyó una “oración de gracias y de dolor” donde expresa su amargura por la situación española y analiza su situación:

Señoras y señores: Perdonadme que las breves palabras que voy a tener el honor de dirigiros las lea en lugar de improvisarlas. Y he aquí el motivo. Desde que llegué a América, dejando allá, en la lejanía remota, a mi adorada patria, una honda y sincera emoción entorpece la espontaneidad de mis ideas, quitando a mis palabras su natural claridad expresiva. [...] Pensad todos en el drama de mi *exilio*, sin ser útil a mi patria por mis años provecos y teniendo, sin embargo, el íntimo dolor de mis apremios cotidianos; pensad en esto y comprenderéis mi gratitud y cómo han de emocionarme en estos instantes todas las expresiones de afecto, todas las palabras alentadoras y todas las manifestaciones de cordialidad, y así veréis que no puedo ser dueño de mi pensar, porque las lágrimas no sólo enturbian los ojos, sino también los pensamientos. (citado en Ramos, 2006, cap. XXX, párrafo 19, el subrayado es nuestro)

Los investigadores coinciden en llamar “exilio” la experiencia de estos tres años. Vicente Ramos afirma: “[...] como hombre y hombre español lloraba su exilio y la tragedia que asolaba su patria”, 2006, cap. XXX, párrafo 20. Nel Diago sostiene:

Como el propio país, también nuestro escritor se encontraba a título personal ideológica y sentimentalmente dividido. Si en sus obras se manifestó meridianamente partidario de los humildes, de los oprimidos (*Los caciques* es una obra paradigmática en este sentido), lo hizo siempre desde planteamientos católicos, moderados y conciliadores, y aquéllos no eran tiempos para la moderación. Arniches, pues, no podía sentirse a gusto en ninguno de los dos lados en conflicto. No fue ésa la única razón que determinó su *exilio*. También tuvo su peso, y mucho, el aspecto económico. (1994a, p. 199, el subrayado es nuestro)

Ríos Carratalá, sin embargo, relativiza el carácter forzoso del alejamiento de Arniches de esta manera:

El anciano, metódico e infatigable Carlos Arniches siguió vinculado a los escenarios hasta sus últimos momentos, a pesar de los problemas familiares y económicos derivados de una Guerra Civil que le llevó a un *exilio relativamente voluntario* en Buenos Aires del que volvió con no pocas dudas. (2003, p. 2403, el subrayado es nuestro).

Ubiquemos el homenaje del Ateneo Ibero-Americano en el contexto del exilio de Arniches. En el libro no aparece fechado, pero fue necesariamente posterior al estreno mundial en Buenos Aires de *El padre Pitillo*, concretado por la compañía de Aurora Redondo y Valeriano León, en el teatro Cómico, el 9 de

abril de 1937 (ya que Berenguer Carisomo analiza esta pieza y debió asistir al estreno). Calculamos que el homenaje se realizó en los últimos días de julio o en el mes de agosto, porque el conferencista cuestiona la película *Mateo*, dirigida por Daniel Tinayre (1937, p. 82, nota 2), y el film fue estrenado el 22 de julio de 1937.

Todos los investigadores coinciden en que *El padre Pitillo* fue lo más relevante que hizo Arniches en estos años, y Berenguer Carisomo menciona la obra en su conferencia (1937, p. 101). Arniches concluyó el texto en la capital argentina (había iniciado su escritura en España). El éxito –de críticas y público– fue enorme: 690 representaciones, sumada una segunda compañía, liderada por Alfredo Camiña, que realizó representaciones de *El padre Pitillo* en provincia (Diago, 1994a).

Pero *El padre Pitillo* no fue lo único que hizo Arniches en estas tierras. Consagrado al trabajo, en 1937 estrenó con la misma compañía Redondo-León el sainete *El ateo penitente*, y con Lola Membrives la pieza en un acto *La enredadora*. En agosto de 1937 participó en la creación de la Sociedad de Autores Españoles (presidente: Eduardo Marquina; vicepresidente: Arniches; secretario: Caro Valera; vocales: Antonio Quintero y Francisco Ramos de Castro) destinada a recaudar el pago de los derechos de los dramaturgos peninsulares en la Argentina. También en 1937 ofreció un ciclo de charlas en Radio El Mundo: *La vida son cuentos*, y pudo asistir al estreno del film basado en su obra *La casa de Quirós*, con Luis Sandrini, Alicia Vignoli y Miguel Gómez Bao y dirección de Luis Moglia Barth (Argentina Sono Films). Arniches trabajó en la adaptación junto al director. Dio además conferencias, como “El alma popular de España” en el Teatro Odeón.

En la gira del verano 1937-1938, Arniches conoció La Plata, Santa Fe, Rosario y Córdoba. En 1938 Arniches da a conocer *Corazones de moda*, que desata una polémica: no era una nueva obra, sino una reescritura de *Me casó mi madre o Las veleidades de Elena*, ya conocida en Buenos Aires. De 1938 es otro relevante estreno porteño, *El tío Miseria*, también con la compañía Redondo-León, y uno menor, *La fiera despierta*, comedia en tres actos interpretada por Lola Membrives. El 25 de noviembre de 1938 Arniches y su esposa partieron hacia Francia para pasar las fiestas con sus hijas Pilar y Rosario en París. El 17 de marzo de 1939 ya estaban nuevamente en Buenos Aires. Enfermo, Arniches debió enfrentar una operación. En mayo de 1939 se estrena *¡Che, cuidame esa loca!*, que Arniches escribe a cuatro manos con Julio F. Escobar. En julio se conoce *La canción que tú cantabas*, film dirigido por Miguel Mileo, con guión de Arniches, protagonizado por Rosita Contreras, Julián de Meriche, Nelly Edison, Florindo Ferrario y César Fiaschi. Poco antes del regreso, Lola Membrives llevó a escena *Amor y Cía. Sociedad Limitada*, escrita en colaboración con Gregorio Martínez Sierra, y la compañía de Joaquín García León-Manuel Perales *Los grandes hombres*, una reescritura de *El Señor Badanas*. Terminada la Guerra Civil Española, y tras recuperarse de su enfermedad, como ya apuntamos, la pareja emprendió el regreso a su país, donde llegó en enero de 1940.

Una conferencia magistral

En 1937, el Ateneo Ibero-Americano encarga a Arturo Berenguer Carisomo dictar la conferencia “El teatro de Carlos Arniches” en ocasión de la entrega al dramaturgo, en su presencia, del diploma de socio correspondiente en Madrid (Berenguer Carisomo, 1937, p. 108). ¿Qué era el Ateneo Ibero-Americano? En el tomo que recuperamos se reproducen los “Propósitos” (1937, p. 110) de la institución, fundada en 1912 (cuenta en 1937 con un cuarto de siglo), cuyo local social estaba ubicado en Lima 383, sede de la Biblioteca Popular Dr. José León Suárez. También se publica la Junta Directiva 1936-1938, presidida por José Eugenio Compiani, y la del Comité de Juventud (suerte de subcomisión con sus “Propósitos” específicos). Entre los objetivos del Ateneo Ibero-Americano se destaca el “Promover una mayor compenetración entre los pueblos de nuestro origen por el conocimiento recíproco de sus respectivos valores intelectuales; por el intercambio de profesores, alumnos, turistas, etc., y por la conmemoración de sus fechas históricas y acontecimientos notables” (1937, p. 110). En el cierre del volumen se reproduce una extensa lista de “Publicaciones oficiales del Ateneo” (1937, pp. 113-114), que incluye una *Revista Ibero-Americana*, con varios números, y trabajos sobre Amado Nervo, familias coloniales ascendientes de la Casa Primo de Rivera, Simón Bolívar, Sarmiento, Cervantes, Bernardino Rivadavia, San Martín, la mujer moderna y la cultura, el poeta Pedro J. Naón, entre otros. Cierra el inventario el texto de Berenguer Carisomo, quien dedica su libro “A los hombres del Ateneo Ibero-Americano, grupo lleno de ‘buena voluntad’, que es para mí una verdadera familia espiritual” (1937, p. 7).

En 1937 Arturo Berenguer Carisomo era un joven de unos 32 años estrechamente vinculado a la colectividad española, que hacía crítica teatral –con excelencia– en el *Diario Español*. Crítico-investigador (como se definirá más tarde en la *Encuesta a la literatura argentina contemporánea*, 1982: 68-69), ya había publicado hacia 1937 varios trabajos sobre derecho romano (era abogado y Doctor en Filosofía y Letras por la Universidad de Buenos Aires), Aristóteles, Ricardo Monner Sans, Julio Verne, literatura española del Siglo de Oro, así como un volumen sobre teatro, *Crítica dramática: siete años de teatro* (1934), notable exponente de la práctica crítico-investigativa en el país. Años después se transformaría en uno de los referentes de los estudios literarios y de la teatrología argentina (como ya hemos estudiado en Dubatti, 2017). Berenguer Carisomo publicará trabajos fundamentales en el área teatral, como *Las ideas estéticas en el teatro argentino* (1947), o sus estudios sobre Prosper Mérimée (1941a), dramaturgia nacional (1959), Federico García Lorca (1941b, 1969), las relaciones entre España y la Argentina (1953, 2003), entre muchos otros.² Fue también un destacado dramaturgo (1943, 1989), al que se han dedicado valiosos estudios (Garnica de Bertona, 1999; Sisca et al., 2005; Llurba, 2006), aunque falta aún una investigación totalizante e integradora de sus significativos aportes al campo de los estudios teatrales. Se

² No nombramos aquí sus trabajos sobre literatura, más abundantes que los teatrales.

desempeñó como decano de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires en dos oportunidades (1953 y 1976) y fue uno de los impulsores de la creación del Instituto de Teatro (actual Instituto de Artes del Espectáculo “Dr. Raúl H. Castagnino”) en dicha casa de estudios. Integró la Academia Porteña del Lunfardo como Miembro Numerario y fue director de la Escuela de Letras en la Universidad del Salvador, donde dictaba Literatura Española I, II, III y IV (Sisca et al., 2005, p. 7). En la mencionada *Encuesta a la literatura argentina contemporánea*, Berenguer Carisomo destaca como sus modelos a Ricardo Monner Sans, Ricardo Rojas, Carmelo Bonet, Menéndez y Pelayo, los escritores del 98 en España (Unamuno, Azorín, Baroja), Menéndez Pidal (1982, pp. 71-72), con un gesto tradicionalista que lo muestra deliberadamente apartado de la modernización teórica y crítica internacional y local.

Son diversas las operaciones de recepción que el joven Berenguer Carisomo realiza sobre Carlos Arniches y su teatro en su conferencia. Destacaremos algunas principales.

I. En la “Dedicatoria”, Berenguer Carisomo ubica a Arniches políticamente entre los “emigrantes forzados de la tragedia española” (p. 13), en alusión a su condición de exiliado y a la Guerra Civil Española que, iniciada el 17 de julio de 1936, lleva ya más de un año de violencia y destrucción cuando se dicta la conferencia. Si bien no se hace posicionamiento explícito, ni Berenguer Carisomo, ni el Ateneo Ibero-Americano parecen estar a favor de la guerra, como se advierte luego en el análisis de *Los ateos*: en nota al pie, Berenguer Carisomo afirma que “Muchos de los caídos o fusilados de la izquierda española, en las tristes horas actuales, han muerto sacramentados” (p. 77). Podemos leer el doble sentido: a pesar de su ideología han pedido los sacramentos antes de morir, o han sido sacramentados por su sufrimiento de mártires. Volviendo a la “Dedicatoria”, Berenguer Carisomo se rectifica con hospitalidad:

Pero no es don Carlos, en realidad, un emigrado; viene como gran señor a una casa suya desconocida para recoger la cosecha de cincuenta años de trabajo en que los argentinos hemos gozado, sin tratarle personalmente, del pródigo manantial de su inagotable ingenio, viene a la casa ganada con el irresistible poder de su simpatía, viene, como dueño, a que le demos parte menguada de lo mucho que le debemos. (p. 14)

Es entonces la ocasión de expresar el ideario hispánico del Ateneo: “Don Carlos: España y la Argentina somos tanto una sola y misma cosa que este agasajo es como si fuera allá en el Madrid de sus amores” (p. 14). Argentina como región de la Hispania, territorio al mismo transnacional y poseedor de diferencias locales; Argentina, también, como territorio internacional, con abundante presencia migratoria española y fecunda descendencia cultural; finalmente, Argentina como país receptor, que ofrece amparo y oportunidades.

II. Berenguer Carisomo define a Arniches como “uno de los autores más *representativos* de la España teatral contemporánea” (p. 19, el subrayado le pertenece). Argumenta que Arniches “ha sido en la España de nuestros días el más notable autor de *sainetes* genuinos y verdaderos” (p. 24, subrayado suyo) y que el sainete es doblemente una forma privilegiada del teatro español. Primero, por su carácter popular (“lo diferenciable en el arte español frente al resto del mundo es que todo él nace impelido, sostenido por la savia del pueblo, del pueblo en un sentido cósmico y actuante, no en un puro sentido decorativo u ornamental”, p. 19). Segundo, porque enraíza en la tradición de las formas breves, los autos, pasos y entremeses en los orígenes de la escena española. (Más adelante, en p. 31, Berenguer Carisomo enumera la serie que componen “Rueda, Cervantes, Quiñones de Benavente, de la Cruz, Ricardo de la Vega, Luceño, Arniches...”; en el cierre de la conferencia sintetizará esa genealogía: Arniches “se inscribe en la historia literaria de España unido a esa tradición popular y castiza –lo más recóndito y noble de su opulenta carátula– que blasonaron las plumas seculares de Lope de Rueda, de Cervantes, de Ramón de la Cruz...”, p. 108). Si el sainete es “forma viva de España”, y Arniches el “más notable sainetero”, en consecuencia el autor representa cabalmente a España en tanto “es, íntegramente, obra de una cerrada conexión popular y es esta masa acrisolada y viviente la única creadora legítima de todo el acaecer español” (p. 19). Para Berenguer Carisomo, Arniches es además, en la evolución de las formas breves, el “jefe indiscutido” en una “edad de oro del *género chico*” (p. 32, subrayado suyo), que acontece ya a finales del siglo XIX.

III. Berenguer Carisomo demuestra conocer en profundidad la totalidad de la producción teatral de Arniches hasta 1937 y distingue en sus sainetes “dos períodos no cronológicos sino estimativos”, de los que “el segundo –que es el mejor– se afirmó para ser la materia evolutiva del autor y el embrión de su teatro futuro” (p. 35). Por “teatro futuro” el teatrólogo entiende el género mayor, las tragedias grotescas. Al “primer sector” pertenece un “sainete primario”, en buena parte escrito en colaboración con otros autores y músicos, cuyas características Berenguer Carisomo desmenuza con agudeza y enlaza con la tradición de la picaresca (pp. 35-38). El “segundo sector”, el de obras que firma sin colaboradores, tiene mayor dominio de “esos dos recursos viscerales de la especie sainetesca: el tema y el color” (pp. 38-39). Subdivide los sainetes de la segunda fase en “madrileños puros” y “regionales”. Inmediatamente propone una tesis de gran lucidez: el género chico (o producción “menor”) del segundo período y el género mayor (las obras en tres actos, especialmente la magistral “tragedia grotesca” arnicheana) “constituye[n] una sola unidad y no hay, entre ellas, otra diferencia que la concretamente formal y extrínseca de su longitud; o sea dicho en otra forma: que la futura *tragedia grotesca* del autor estaba ínsita en sus sainetes y que estos son, en realidad, pequeñas y agudas, punzantemente agudas tragedias grotescas” (p. 42, subrayado suyo).

IV. Berenguer Carisomo declara como modelo de análisis a Karl Vossler (*Lope de Vega y su tiempo*, especialmente cap. XIX) y, siguiendo su ejemplo, se dedica a analizar los “rasgos más sobresalientes” (p. 42) de la producción de Arniches. Distingue así el “rasgo festival y bondadoso” (pp. 43-49); el “rasgo sincero y legítimo” (pp. 51-57); el “rasgo optimista y conciliador” (pp. 59-69); el “rasgo antisatírico: lo cordial” (pp. 71-86); el “rasgo ejemplar y didáctico” (pp. 87-95); el “rasgo edificante y voluntarioso” (pp. 97-102). Analiza varias decenas de textos arnicheanos, de género chico y mayor, incluso la colección *Madrid Castizo*. Dedicará rápidas e inteligentes observaciones a *El santo de la Isidra*, *El príncipe Casto*, *El pollo Tejada*, *El fresco de Goya*, *Dolorettes*, *La sobrina del Cura*, *La casa de Quirós*, *El amigo Melquíades*, *La chica del gato*, *Alma de Dios*, *El chico de las Peñuelas*, *Es mi hombre*, *Las estrellas*, *La locura de don Juan*, *El padre Pitillo*, y muchos más. Berenguer Carisomo no solo demuestra ser un erudito conocedor de la obra de Arniches, sino además que posee la capacidad de inteligir la diversidad de sus poéticas y procedimientos (sabiduría que multiplicará más tarde en el que acaso sea su mejor trabajo teatrológico, *Las ideas estéticas en el teatro argentino*, 1947, todavía vigente y útil).

V. Hay que destacar en el capítulo “Rasgo antisatírico: lo cordial” las notables observaciones de Berenguer Carisomo sobre el grotesco teatral y la tragedia grotesca arnicheana (pp. 79-86). Define el grotesco como “una de las formas más acusadas del teatro contemporáneo”, cuya “diabólica estructura he hecho pensar en una novedad rigurosa de la post-guerra”, es decir, posterior a 1917, finalizada la Primera Guerra Mundial (p. 79). Encuentra antecedentes del grotesco, sin embargo, en *El café*, de Moratín, y en *Un drama nuevo*, de Manuel Tamayo y Baus. Define el personaje grotesco a partir de categorías de Henri Bergson (*La risa*) y en su relación con lo trágico, la tensión entre mundo objetivo y subjetivo (pp. 79-80). Un momento sobresaliente de la conferencia es el del análisis comparativo de *Mateo*, de Armando Discépolo, cuando todavía no se ha configurado el canon del grotesco criollo:

Entre nosotros, por ejemplo, Armando Discépolo tiene escrito un “grotesco” perfecto, se llama: *Mateo*. Michele Salerno es un pobre cochero de plaza en el último extremo de su ruina moral y material, pero el desdichado no comprende que su desgracia proviene de algo fatal e inexorable en la vida: el progreso, la natural evolución de las cosas, su “criterio” –ahí radica el *grotesco*– achaca todo el mal a la invención del automóvil [...]; tan honda es la penetración estética de este “grotesco” que en otro momento del mismo cuadro Salerno exclama resumidamente: “*estamo todo loco*”, porque “grotesco” es eso: la locura de dos realidades interferidas. (pp. 81-82)

Para Berenguer Carisomo la reciente versión cinematográfica de *Mateo* (dirigida por Daniel Tinayre, estrenada el 22 de julio de 1937 y protagonizada por Luis Arata, Ada Cornaro, Enrique Santos Discépolo y José Gola) carece de “la intensidad dramática de este *grotesco*” porque “ha perdido todo su profundo valor humano” (p. 82, nota 2). Define el film como una “versión *épica* (novelesca)” del grotesco

discepoliano. “Un testigo más para mi ya vieja idea [de] que el *cine* nada tiene que ver con el *teatro*” (p. 82, nota 2, subrayado suyo). Para Berenguer Carisomo la más admirable expresión de grotesco en el teatro de Arniches es *La señorita de Trevélez*, “tragedia ácida, saturada de penetrante humanidad” (p. 83). “El ridículo finca en la desconexión de dos tiempos [el objetivo y el subjetivo]; en esa figura del *tiempo irreversible*, uno de los cuatro temas básicos del ‘grotesco’ de Pirandello” (p. 84), sintetiza Berenguer Carisomo.

> **Conclusiones**

Nuestro objetivo ha sido rescatar la conferencia de Arturo Berenguer Carisomo como hito central en la historia de la recepción del teatro de Carlos Arniches en la Argentina, especialmente en el período de su exilio. Berenguer Carisomo recibe a Arniches como “emigrante forzado de la tragedia española” (p. 13) y al mismo tiempo despliega la hospitalidad de una plaza teatral que demuestra, a través de su crítico-investigador teatral, un profundo y abarcador conocimiento de la producción del dramaturgo (nombra y analiza varias decenas de sus textos) y de la historia del teatro español y europeo. Nuestro teatrólogo propone una lectura de la identidad cultural española y su relación con la forma popular del sainete, al mismo tiempo que caracteriza a Arniches como exponente “representativo” (p. 19) de la cultura viva y ancestral en España. Divide la obra de Arniches en dos períodos y sostiene la tesis de la unidad entre género chico y género mayor en la segunda etapa. Señala los “rasgos” (*passim*) más relevantes del teatro de Arniches y finalmente teoriza sobre el grotesco, para comparar precursoramente grotesco criollo discepoliano (*Mateo*) y tragedia grotesca arnicheana (*La señorita de Trevélez*). Destaca *Mateo* cuando aún no se ha configurado la consagración del grotesco criollo. En suma, Arturo Berenguer Carisomo articula en 1937 una de las lecturas más agudas y totalizantes de la obra de Arniches producida en la Argentina, poco considerada hasta hoy por la bibliografía comparatista, y que merece ser atendida.

Bibliografía

- S/firma. (1894, julio 28). Buen estreno de *El reclamo* en La Zarzuela. *La Nación* [Buenos Aires], p. 4, c. 6, sección "De fiesta en fiesta".
- . (1896, marzo 12). Una más [*El príncipe heredero*]. *La Nación* [Buenos Aires], p. 5, c. 5, sección "Teatros y fiestas".
- . (1899, noviembre 12). *El baile del Casino*. *La Nación* [Buenos Aires], p. 5, c. 5, sección "Teatros y conciertos".
- Aisemberg, A. (2006). La representación de lo popular: del sainete español al sainete criollo. En Pellettieri, O. (Dir.). *Dos escenarios. Intercambio teatral entre España y la Argentina* (pp. 13-28). Buenos Aires: Galerna.
- Berenguer Carisomo, A. (1934). *Crítica dramática: siete años de teatro*. Buenos Aires: Tor.
- Berenguer Carisomo, A. (1937). *El teatro de Carlos Arniches*. Buenos Aires: Publicación Oficial del Ateneo Ibero-Americano.
- Berenguer Carisomo, A. (1941a). *Merimée y su Teatro de Clara Gazul*. Buenos Aires: Hispania.
- Berenguer Carisomo, A. (1941b). *Las máscaras de Federico García Lorca*. Buenos Aires: Edición del autor.
- Berenguer Carisomo, A. (1943). *Teatro de cámara I*. Buenos Aires: Compañía Impresora Argentina.
- Berenguer Carisomo, A. (1947). *Las ideas estéticas en el teatro argentino*. Buenos Aires: Instituto Nacional de Estudios de Teatro.
- Berenguer Carisomo, A. (1953). *España en la Argentina (ensayo sobre una contribución a la cultura nacional)*. Buenos Aires: Club Español.
- Berenguer Carisomo, A. (1959). Introducción. En AAVV. *Teatro argentino* (pp. XI-XLIV). Madrid: Aguilar.
- Berenguer Carisomo, A. (1969). *Las máscaras de Federico García Lorca*. 2ª ed. corregida y aumentada. Buenos Aires: Eudeba.
- Berenguer Carisomo, A. (1982). Arturo Berenguer Carisomo. En Altamirano, C. y Sarlo, B. (Coords.). *Encuesta a la literatura argentina contemporánea* (pp. 68-72). Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- Berenguer Carisomo, A. (1989). *Jasón ha perdido el tiempo*. Cuatro actos, un prólogo y una introducción. Buenos Aires: Ediciones Filofalsía.
- Berenguer Carisomo, A. (2003). *España en la Argentina (ensayo sobre una contribución a la cultura nacional)*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Disponible en <http://www.cervantesvirtual.com/obra/espana-en-la-argentina-ensayo-sobre-una-contribucion-a-la-cultura-nacional--0/>
- Diago, N. (1994a). La etapa argentina de Carlos Arniches. En Ríos Carratalá, J. A. (Ed.). *Estudios sobre Carlos Arniches* (pp. 199-213). Alicante: Instituto de Cultura Juan Gil Albert.
- Diago, N. (1994b). Buenos Aires, capital teatral de España (1936-1939). En Pellettieri, O. (Ed.). *De Lope de Vega a Roberto Cossa (Teatro español, iberoamericano y argentino)* (pp. 17-32). Buenos Aires: Galerna-Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras.
- Dubatti, J. (1993). El repertorio teatral español en Buenos Aires (1880-1900). En Martínez Cuitiño, L. y Lois, É. (Eds.). *Actas del III Congreso Argentino de Hispanistas* (pp. 473-483). Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras y Asociación Argentina de Hispanistas, Tomo I.
- Dubatti, J. (2012). *Cien años de teatro argentino. Desde 1910 hasta nuestros días*. Buenos Aires: Biblos.

- Dubatti, J. (2014a). De la tragedia grotesca a la comedia asainetada. Alberto Vacarezza reescribe a Carlos Arniches en *Don Juan el almacenero*. En Sikora, M. y Rodríguez, M. (Eds.). Fernández Frade, D. (Coord.). *Poéticas del disenso* (pp. 53-56). Buenos Aires: Galerna.
- Dubatti, J. (2014b). De la tragedia grotesca a la comedia asainetada. Alberto Vacarezza reescribe a Carlos Arniches en *Don Juan el almacenero*. En Cristóbal, A., Ledesma, J., Bonifatti, K. (Eds.). *Actas V Congreso Internacional de Letras Transformaciones Culturales Debates de la teoría, la crítica y la lingüística. A cien años de creación de la cátedra de Literatura Argentina. En homenaje a Ana María Barrenechea* (pp. 3047-3051). Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Departamento de Letras. <http://2012.cil.filo.uba.ar/sites/2012.cil.filo.uba.ar/files/0397%20DUBATTI,%20JORGE.pdf>
- Dubatti, J. (2015). Alberto Vacarezza inédito, de la juventud a la madurez: *La noche del forastero* (1904) y *El viejo se ha vuelto loco [Don Juan el almacenero]* (1943). En Vacarezza, A. *Alberto Vacarezza, inédito: La noche del forastero, El viejo se ha vuelto loco [Don Juan el almacenero]* pp. 5-52). Bahía Blanca: Editorial de la Universidad Nacional del Sur, EDIUNS.
- Dubatti, J. (2016). El teatro de Carlos Arniches en la Argentina: nuevas notas sobre *Don Juan el almacenero* de Alberto Vacarezza. En Funes, L. (Coord.). *Hispanismos del Mundo. Diálogos y Debates en (y desde) el Sur* (pp. 129-136). Buenos Aires: Miño y Dávila, Asociación Internacional de Hispanistas, Asociación Argentina de Hispanistas, libro y CD, Anexo Digital, Sección III.
- Dubatti, J. (2017). Apuntes para una historia de la Teatrológia en la Argentina. *Culture Teatrali. Studi, Interventi e Scritture sullo Spettacolo*, Nuova Serie, 26, 196-212.
- Garnica de Bertona, C. (1999). Otro Fausto argentino: *La piel de la manzana* de Arturo Berenguer Carisomo. En AAVV. *Literatura: Espacio de contactos culturales. Actas Cuartas Jornadas Nacionales de Literatura Comparada* (pp. 1041-1054). Córdoba: Editorial Comunicarte/Asociación Argentina de Literatura Comparada, tomo III.
- Llurba, A. M. (2006). Berenguer, el teatro y las hijas de Eva. *Signos Universitarios*, 25 (1), 149-162.
- Moncho Aguirre, J. de M. (1994). Arniches, un autor multiadaptado por las cinematografías de Hispanoamérica. En Ríos Carratalá, J. A. (Ed.). *Estudios sobre Carlos Arniches* (pp. 229-252). Alicante: Instituto de Cultura Juan Gil-Albert.
- Moncho Aguirre, J. de M. (2001). *Las adaptaciones de obras del teatro español en el cine y el influjo de éste en los dramaturgos*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Disponible en <http://www.cervantesvirtual.com/obra/las-adaptaciones-de-obras-del-teatro-espanol-en-el-cine-y-el-influjo-de-este-en-los-dramaturgos--0/>
- Moncho Aguirre, J. de M., y Ríos Carratalá, J. A. (1994). Carlos Arniches y el cine hispanoamericano. *España Contemporánea*, VII (1), Primavera, 83-92.
- Pellettieri, O. (1989). El sainete español y el sainete criollo, géneros diversos. En *Actas del II Congreso Argentino de Hispanistas* (pp. 113-126). Mendoza: Universidad Nacional de Cuyo, tomo I.
- Pellettieri, O. (1993). El sainete español y el sainete criollo: géneros diversos. En Vacarezza, A. *Teatro I* (pp. 13-26). Buenos Aires: Corregidor.
- Ramos, V. (1966). *Vida y teatro de Carlos Arniches*. Madrid: Alfaguara.
- Ramos, V. (2006). *Vida y teatro de Carlos Arniches* (2ª ed.). Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Disponible en <http://www.cervantesvirtual.com/obra/vida-y-teatro-de-carlos-arniches--0/> Especialmente, cap. XXX "En Argentina", sin paginar.
- Ríos Carratalá, J. A. (2003). Arniches y el teatro cómico. En Huerta Calvo, J. (Dir.). *Historia del teatro español. Tomo II: Del siglo XVIII a la época actual* (pp. 2393-2418). Madrid: Gredos.
- Sisca, C., et al. (2005). Homenaje a Arturo Berenguer Carisomo (1905-1998). *Gamma*, 16 (40), 7-42.

Sotomayor Sáez, M. V. (1998). La obra de Arniches en Argentina y Uruguay 1937-1940. En su *Teatro, público y poder. La obra dramática del último Arniches* (pp. 35-60). Madrid: Ediciones de la Torre.

Vacarezza, A. (2015). *Alberto Vacarezza, inédito: La noche del forastero, El viejo se ha vuelto loco [Don Juan el almacenero]*. Estudio preliminar de Jorge Dubatti (pp. 5-52), establecimiento de textos por Jorge Dubatti y Nora Lía Sormani. Bahía Blanca: Editorial de la Universidad Nacional del Sur, EDIUNS.