



ESCENA. Revista de las artes
ISSN: 2215-4906
escena.iiarte@ucr.ac.cr
Universidad de Costa Rica
Costa Rica

Noguera, Lía Sabrina
Teatro, trabajo y afectos en las compañías-familias argentinas
de los Podestá durante finales del siglo XIX y principios de XX
ESCENA. Revista de las artes, vol. 82, núm. 2, 2023, Enero-Junio, pp. 218-244
Universidad de Costa Rica
Costa Rica

DOI: <https://doi.org/10.15517/es.v82i2.53521>

Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=561174582013>

- ▶ [Cómo citar el artículo](#)
- ▶ [Número completo](#)
- ▶ [Más información del artículo](#)
- ▶ [Página de la revista en redalyc.org](#)

The logo for redalyc.org, featuring the text "redalyc.org" in a red, lowercase, sans-serif font, with a small red icon resembling a stylized 'r' or a flame to the right.

Sistema de Información Científica Redalyc

Red de Revistas Científicas de América Latina y el Caribe, España y Portugal
Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso
abierto

ESCENA

Revista de las artes

Publicación semestral. ISSN 2215-4906

Volumen 82 – Número 2

Enero – Junio 2023

Teatro, trabajo y afectos en las compañías-familias argentinas de los Podestá durante finales del siglo XIX y principios del XX

Theater, work and affections in the Podestás' Argentinian companies-families during the end of the 19th century and the beginning of the 20th

Lía Sabrina Noguera

DOI 10.15517/es.v82i2.53521



Esta obra está bajo una licencia Creative Commons
Reconocimiento-No comercial-Sin Obra Derivada

Teatro, trabajo y afectos en las compañías-familias argentinas de los Podestá durante finales del siglo XIX y principios del XX

Theater, work and affections in the Podestás' Argentinian companies-families during the end of the 19th century and the beginning of the 20th

Lía Sabrina Noguera¹

CONICET-GIEP - Universidad Nacional de las Artes / EITyA / Universidad de Buenos Aires
Buenos Aires, Argentina

Recibido: 11 de julio de 2022

Aprobado: 24 de octubre de 2022

Resumen

La familia fundadora, en lo que refiere a la actividad teatral en Argentina, es la de los Podestá. Su árbol genealógico alberga más de cien miembros (la mayoría artistas) y abarca el arco temporal desde fines del siglo XIX al siglo XX. En el presente artículo, nos concentramos en el estudio de aquello que hemos denominado 'compañías-familias', categoría que responde y evidencia los vínculos de sangre establecidos entre sus integrantes y los contratos matrimoniales producidos también con artistas del campo artístico local. A partir de un estudio que contempla las condiciones estéticas, laborales y la incidencia de los vínculos afectivos, tanto para sus formaciones como para sus rupturas, nos enfocamos en el análisis de las compañías-familias formadas en Buenos Aires por Jerónimo Podestá y Pablo Podestá entre 1880 y 1920.

Palabras clave: teatro nacional; trabajo; familias; compañías; afectividad

¹ Investigadora asistente del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET). Docente jefa de Trabajos Prácticos en el Departamento de Artes Dramáticas de la Universidad Nacional de las Artes y en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Doctora en Historia y Teoría de las Artes por la Universidad de Buenos Aires. ORCID: 0000-0002-0765-5160. Correo electrónico: liasabrinanoguera@gmail.com

Abstract

The Podestás are the founding family in what refers to theatrical activity in Argentina. Its family tree houses more than a hundred members (mostly artists) and covers the time span from the end of the 19th century to the 20th century. In this article, we focus on the study of what we have called 'companies-families', a category that responds to and evidences the blood ties established between its members and the marriage contracts also produced with artists from the local artistic field. From a study that contemplates the aesthetic, labor conditions and the incidence of affective ties, for their formations and for their ruptures, we center on the analysis of the companies-families formed in Buenos Aires by Jerónimo Podestá and Pablo Podestá between 1880 and 1920.

Key words: national theater; work; families; companies; affectivity

Los inicios

Las compañías teatrales argentinas, desde sus comienzos, se centraron en la organización de sus miembros a partir de un predominio de los lazos de consanguinidad, a fin de garantizar la continuidad de sus labores y transmisión de saberes. En el caso de los artistas circenses, concentrados alrededor de la primera figura, eran compañías ambulantes que se sostenían mediante las prácticas jerarquizadas por el esquema de la familia. En este sentido, los roles eran fijos y sus avances dentro de los estratos artísticos dependían del desarrollo que se obtenía en el mismo grupo y del reconocimiento del público. No obstante, en muchas ocasiones y a medida que las compañías comienzan a tener cada vez más éxitos, los vínculos laborales se tensionan y, en algunos casos, se rompen, a pesar de las diversas tácticas y estrategias de sus integrantes para perdurar en el campo teatral, pero también en el árbol genealógico familiar.

Así lo hemos observado en las compañías que formó el padre del teatro argentino, José “Pepe” Podestá, durante el período 1872-1937 en el Río de la Plata (Noguera, 2018). En esta investigación, establecimos tres fases para estudiar las compañías de José Podestá: la primera, intuitiva y asistematizada (1872-1884); la segunda, de reconocimiento y consolidación (1884-1901); y la tercera, empresarial y epigonal (1901-1937). Estas tres fases evidencian no solo los cambios que se produjeron en torno a la organización laboral y estética de sus compañías, sino que también se encuentran en estrecha vinculación con los cambios políticos y económicos que se suscitaban en la Argentina de fines del siglo XIX y principios del XXI. Las fuentes que hallamos en esa investigación, especialmente del Fondo Documental Jacobo de Diego² (FDJDD) sito en el Instituto Nacional de Estudios Teatrales (INET)

² Jacobo de Diego (1908-1993) donó su archivo personal al Instituto Nacional de Estudios de Teatro (INET). Con este material se conformó el denominado “Fondo Jacobo de Diego”, que forma parte del Archivo Documental Histórico del INET. Los primeros documentos fueron donados personalmente por de Diego en el transcurso de sus dos últimos años de vida (1992-1993), ya organizados por él en unidades temáticas, y constituyen la mayor parte del fondo (61 cajas). “Luego del fallecimiento de Jacobo de Diego, su familia donó el resto de la documentación que integra el fondo ... Este archivo fue conformado desde 1928 hasta 1993 y se refiere fundamentalmente a la historia del teatro argentino y latinoamericano desde sus orígenes y hasta finales del siglo XX. También, incluye materiales sobre tango y cultura popular porteña, temas a los que Jacobo de Diego se dedicó especialmente, así como sobre cine, ya que fue crítico tanto teatral como cinematográfico entre 1928 y 1963 en medios como los diarios Noticias Gráficas y Última Hora y en la revista Mundo Radial” (Mogliani, s.f., p. 1).

de Buenos Aires, no solo referían a la trayectoria de José “Pepe” Podestá, sino que también pudimos observar que existía en este Fondo, como también en los restantes materiales del Archivo Histórico del INET, una vasta documentación referida a muchos otros integrantes de esta familia fundacional del teatro argentino. Estos materiales son: cuadernos de apuntes del investigador Jacobo de Diego, contratos, fotografías, cartas de artistas, notas periódicas, obras, libros de cuentas, libros de críticas teatrales, entre otros. Esto motivó la ampliación de nuestro corpus³ para incluir, en el estudio de las compañías teatrales en Argentina, a dos artistas y miembros de la familia Podestá: Jerónimo y Pablo.

Cabe señalar que creemos que el trabajo con los fondos documentales de los diversos archivos nacionales e internacionales es una tarea fundamental para todo investigador o investigadora. Ellos habilitan el acceso a un pasado que, a la luz de las ideas de un presente, permiten reconstruir, significar y resignificar la historia y las historias de los múltiples agentes de nuestra cultura. Por tal motivo, la conservación, el rescate y la clasificación de los materiales es una acción que toda política cultural debe mantener como eje de sus preocupaciones, puesto que los archivos alimentan los resultados de las investigaciones y se constituyen como elementos centrales para la conservación de nuestra memoria. En este sentido, y siguiendo a Ludmila da Silva Catela (2002):

[Los archivos] Son también la suma de las voluntades de preservación y de luchas por el reconocimiento legítimo de esos vestigios dotados de valor social e histórico en una comunidad o sociedad. Nada de lo que las familias, los científicos, los hombres de Estado y las instituciones archivan es imparcial o neutro; todo trae la marca de las personas y acciones que los salvaron del olvido; todo es conformado, representado, simbolizado, resignificado en el transcurso entre aquel que actuó y habló, fotografió, filmó, escribió y aquel que registró, imprimió, conservó, clasificó y reprodujo (p. 403).

³ Esta nueva investigación formó parte de mi beca ‘Investiga Cultura’, otorgada por la Secretaría de Cultura del Gobierno de la Nación Argentina. Esta consistió en el estudio de los fondos documental del INET (Instituto Nacional de Estudios de Teatro de Buenos Aires, Argentina) vinculados con los artistas Jerónimo, Pablo y Blanca Podestá. Agradezco a estas instituciones y, en especial, al equipo de trabajo del INET y a su directora, Dra. Laura Mogliani, por su gran trabajo y dedicación para la preservación y difusión de nuestro pasado teatral argentino.

Por ello, en esta investigación, sostenemos que el Fondo Documental Jacobo de Diego (INET), en su atesoramiento de materiales relacionados con la familia fundacional del teatro argentino, los Podestá, permite establecer los vínculos que sostuvieron y determinaron las características artísticas, laborales y económicas del entramado cultural de Argentina desde finales del siglo XIX hasta principios del siglo XX, a partir de tres miembros representativos: José Podestá, Jerónimo Podestá y Pablo Podestá. Asimismo, los materiales relacionados con el pasado teatral argentino en general (programas de mano, fotos, notas periodísticas, apuntes y análisis del investigador de Diego) posibilitan la reconstrucción de la estructura de sentimiento (Williams, 1997), que caracteriza al objeto de estudio de nuestra investigación, a la vez que habilita nuevas relaciones con los estudios teatrales nacionales que hasta el momento se han realizado.

Por último, los documentos biográficos de este archivo y el Fondo Documental Jacobo de Diego permiten evidenciar el grado de incidencia que los vínculos afectivos tuvieron en las diferentes rupturas y consecuentes asociaciones laborales de las diversas compañías que los Podestá formaron en el período que abarca este artículo. Esto es así puesto que coincidimos con Sara Ahmed (2019), quien en su libro *La promesa de la felicidad* sostiene que “los afectos son aquello que une, lo que sostiene o preserva la conexión entre ideas, valores y objetos” (p. 29). En este sentido, las emociones son entendidas como prácticas sociales y culturales “capaces de producir la superficie y los límites que permiten que lo individual y lo social sea limitado” (Macón & Solana, 2015, p. 17). Además, retomando las teorías de los afectos⁴, coincidimos en postular su dimensión performática, puesto que “los afectos son en sí mismo actos capaces de, por ejemplo, alterar con su irrupción en la esfera pública” (Macón & Solana, 2015, p. 18).

⁴ El estudio de los afectos y sentimientos posee una larga trayectoria en las Ciencias Sociales. Desde la filosofía antigua hasta la actualidad, desde múltiples enfoques y disciplinas (sociología, antropología, psicología, historia, literatura, estudios del trabajo, etcétera), se ha contemplado cómo las relaciones emotivas y afectivas se encuentran presentes de manera determinante en las prácticas sociales y artísticas no respondiendo de manera radical a factores biológicos. Por su parte, Arfuch (2007) señala que, a partir del siglo XXI, el *affective turn* “parece haber ganado terreno en la reflexión de las ciencias sociales – en particular en el mundo anglosajón en sintonía con ciertos cambios significativos de las sociedades contemporáneas, que se manifiestan tanto en la vida cotidiana, los comportamientos y los hábitos como en relación con la política. ‘Vivimos en una sociedad afectiva’ – dicen algunos – una condición que se despliega en cantidad de registros donde los medios tienen indudable primacía: *talk shows*, *realities*, expansión de lo auto/biográfico y lo subjetivo, culto

Cabe señalar que esta dimensión afectiva, la cual influye y determina las relaciones al interior y exterior de las compañías teatrales, podemos estudiarla a partir de la delimitación y abordaje de un “espacio biográfico” que, según Leonor Arfuch (2007), entendemos como la construcción de un corpus de trabajo basado en materiales disímiles, en los cuales la subjetividad se revela y se construye por medio de narrativas biográficas o autobiográficas. Esta cartografía biográfica se supone más como “un horizonte de inteligibilidad y no como una sumatoria de géneros ya conformados en otro lugar” (Arfuch, 2013, p. 18). En otras palabras, a partir del estudio de las biografías de los artistas del espectáculo - que se evidencia no solo en las narrativas literarias producidas por los actores y directores teatrales, sino también en sus cartas, telegramas, entrevistas y en las biografías realizadas por investigadores teatrales presentes en el Archivo del INET, en general, y en el Fondo Jacobo de Diego -, podemos construir una nueva forma de mirar esas vidas del pasado y entender cómo, a partir de la discursividad de lo privado, se produjo la afirmación de esos sujetos y se establecieron sus formas de trabajo artístico en las compañías teatrales argentinas.

El árbol genealógico de los Podestá

En el cuaderno de notas manuscritas del investigador, periodista y crítico argentino, Jacobo de Diego, titulado “Los Podestá” y dedicado – a lo largo de sus más de 50 páginas – al árbol genealógico de esta familia, accedemos a la información de tres generaciones de Podestá. Esta inicia con el matrimonio de inmigrantes italianos en Uruguay, Pedro Podestá (1825-1902) y María Teresa Torterolo (1829-1917), quienes tuvieron nueve hijos nacidos entre Argentina y Uruguay, y que conforman la primera generación de descendientes: Luis, Jerónimo, Pedro, José, Juan, Graciana, Antonio, Amadea y Cecilio Pablo. Salvo en el caso de Pablo, el menor de los nueve hermanos, quien no tuvo hijos y se casó con la actriz Olinda Bozán cuando ella tenía 14 años y él 34 (según la nota del diario *Del Plata*⁵ (1923), los papeles fueron adulterados en el Registro Civil e hicieron figurar que tenían 18 y 25 años respectivamente), los restantes integrantes tuvieron un total de 29 hijos. Entre ellos, se encuentra

a la intimidad, exaltación confesional en las redes sociales, hibridación de géneros, *voyeurismo* y emociones vicarias en la TV, justicia restaurativa –y juicios mediáticos – ...” (p. 246).

⁵ Esta y demás citas correspondientes a artículos de periódicos son recortes que el investigador argentino Jacobo de Diego pegó en los cuadernos mencionados en la nota al pie de página 2. En estos no figuran nombres de autores y, en muchos casos, solo se encuentra el año de la crítica. Por dicha razón, se recomienda revisar este archivo si se desea conocer más al respecto.

Blanca Podestá, con lo que se conforma, de esta manera, la segunda generación. La tercera generación registrada por de Diego da cuenta de un total de 10 hijos y es allí donde culminan las raíces de su investigación, que evidencia un total de 69 integrantes de esta familia, contando los hijos y cónyuges en primeras y segundas nupcias. El minucioso estudio realizado por de Diego se completa con la descripción de las actividades artísticas de sus integrantes y, en un apartado, sostiene que

La familia Podestá tiene dos rupturas en su historia. La de 1901 (marzo) cuando Jerónimo se separa con sus hijos de su hermano José estando en el Rivadavia. José Juan con sus hermanos Juan, Antonio y Pablo con el rótulo Podestá Hermanos, siguieron en el Rivadavia y luego pasaron al Apolo desde el 6/4/1901 hasta que se produce la segunda ruptura el 4/10/1906 en que Pablo (se va) con Atilio Supparo, Pedro Gialdróni, Ubaldo Tortorolo, V. Andesio, José Brieva, Herminia Mancini, Rosa Aída y Olinda Bozán. En 1911 José y Pablo vuelven a fusionarse, pero dura poco la unión y la temporada del Apolo que se inició con *La nota roja y Barranca abajo*. Una vez nuevamente separados Pablo fue al Teatro Moderno (ex Rivadavia). En 1915, breve unión de José y Pablo en el Nuevo, en donde se queda luego sólo Pablo (de Diego, 1992-1993).

El estudio del árbol genealógico trazado por de Diego, las diferentes anotaciones a él vinculadas – como la previamente citada – y los estudios relacionados con la sociología de familia nos permiten dar cuenta de ciertas características de las compañías teatrales durante fines del siglo XIX y principios del XX. Vargas Islas, en su artículo titulado “El amor: ¿rehén de la familia?”, realiza un estudio sobre las relaciones entre amor y familia a la vez que evidencia los cambios que se establecen entre la familia patriarcal y la familia moderna, producto del surgimiento de los Estados Modernos. Si en la familia patriarcal el núcleo y la organización interna se centraba en el hombre y los vínculos sociales eran determinantes para la constitución de los lazos y su funcionamiento, en la familia moderna la incidencia de lo social se repliega y es la importancia del mundo privado aquello que se privilegia.

En este sentido, del rasgo público caracterizador de la familia patriarcal se pasa a los sentimientos y organización a puertas adentro que repercute y determina nuevas formas de existencia, al mismo tiempo que lo laboral deja de ser un vínculo fundamental de los lazos familiares. A partir de estas reflexiones y las fuentes documentales encontradas en el INET, consideramos que la constitución de las compañías teatrales de los Podestá, que comprende esta investigación, responde a un paradigma de organización que halla su significación

en el encabalgamiento de las dos formas familiares analizadas por Vargas Islas. Es en ese “entre” lo patriarcal y lo moderno en el que estas compañías sustentan sus formas de relacionarse artística, afectiva y laboralmente. Por esa razón, hemos denominado a estos tipos de asociaciones artísticas «compañías-familia». En ellas, los vínculos laborales y afectivos determinan un lazo de dependencia que no siempre es definitivo, pero que permite, en los casos que se rompan, replicar iguales asociaciones, distribuciones y organizaciones para las nuevas compañías.

De esa forma, lo observamos en las rupturas de las compañías-familias mencionadas por de Diego en la cita previamente indicada: las de José y Jerónimo; las de José y Pablo. En relación con la primera separación artística y familiar de los Podestá, la de José y Jerónimo, como así también la conformación de sus dos compañías posteriores, cabe destacar que esta fue leída por la crítica de la época (y hasta la actualidad) como una oposición de intereses estéticos entre los hermanos. Así lo señala Alberto P. Cortazzo en su nota “La primera obra de Sánchez y la consagración de un gran interprete”:

Don Jerónimo, quizá el más visionario, respondió a las requisitorias del progreso. Debió comprender sin duda, que su época se marchaba y buscó contribuir a forjar la de sus sucesores. Con animosa decisión se entregó una total renovación del repertorio, quitole definitivamente sus moldes circenses y confió la dirección escénica a Don Ezequiel Soria, para quien nunca deberá retacearse un recuerdo a su memoria por lo mucho que se hizo en pro de nuestro teatro. Entre los grandes aciertos de aquellos días destácase con recios perfiles *M'hijo el doctor*, obra con la cual hiciera su aparición Florencio Sánchez... (La Prensa, s.f.).

Sin embargo, según las declaraciones de Blanca Podestá, que encontramos en una nota registrada en Libro de Críticas Periodísticas de la Flia. Podestá, Volumen II del Fondo Documental de Diego, se descubre que dicha ruptura respondió, simple y sencillamente a intereses amorosos. Allí, Blanca Podestá cuenta que: “fueron dos muchachas las culpables, dos partiquinas alegres que integraban el conjunto de bailes criollos de los Podestá” (Podestá, 1960). La actriz agrega que la esposa de Jerónimo no le dio opción: debía echarlas si quería continuar con su familia. No obstante, José Podestá de ninguna manera quería que las bailarinas abandonasen la compañía y, por eso, se realizó la separación. En esta situación, observamos cómo se superponen los intereses y afectos al interior del grupo familiar (la tensión entre hermanos y esposas) que, a su vez, inciden en la constitución y las relaciones de la familia-compañía que provoca un divorcio artístico definitivo. El resultado

final de esta ruptura establece la creación de dos compañías-familias, en las cuales los diversos miembros del clan se tuvieron que reubicar a fin de mantener, no solo sus afectos, sino también sus ingresos económicos.

José Podestá se dirigió al teatro Apolo en 1901, lugar en el que creó en el mes de marzo la compañía Hermanos Podestá. A los dos años, el 23 de marzo de 1903, se presentó en ese mismo teatro el Primer Concurso Dramático Nacional, en donde el director de la compañía del Apolo abrió el acto. Asimismo, se creó la Sociedad de Fomento del Teatro Nacional el 30 de marzo de 1903, pero su duración fue breve debido a “la falta de constancia, de solidaridad y de actividad que nos caracteriza en toda obra colectiva por más importante que sea” (Podestá, 2003, p. 134). En relación con las compañías formadas por José Podestá luego de esta separación, en estudios anteriores (Noguera, 2018) dimos cuenta de sus características, sus organizaciones y asociaciones, así como del nivel de sistematización incipiente que comienzan a tener al comienzo del siglo XX. Además, por estos años, también se evidencia el modo en el cual el rol del capo cómico o cabeza de compañía (concentrado en la primera figura o actor protagónico o actriz protagónica, como lo fue Pepe, Jerónimo y Pablo) comienza a ampliarse al rol de incipiente empresario teatral. En este espectro de actores y empresarios que se formaron en las compañías-familias, podemos observar, al mismo tiempo, cómo lo paternal y patriarcal se consolida en el germen de la organización teatral de manera incipiente en los años que comprende esta investigación. Así lo explica Mauro (2020):

En la denominada etapa premoderna del teatro, los artistas se hallaban organizados en compañías lideradas por el actor principal o “capocómico”, quien además organizaba el trabajo y negociaba con las instancias externas al grupo. Detentaba este rol la figura que atraía la mirada del público, por lo que el hecho escénico giraba alrededor de su propio lucimiento. El objetivo primordial de la compañía era la obtención de recursos materiales para la subsistencia de los artistas, aspecto al que se hallaban subordinadas todas las relaciones y los conflictos surgidos en su seno: los procedimientos actorales utilizados, la poética teatral elegida, el conflicto a representar, la calidad del texto dramático cuando lo había, todo era sopesado en función de atraer espectadores (p. 17).

Por ello, tanto los recursos materiales, artísticos y afectivos son preponderantes en la estructuración de los lazos que sostienen la organización interna de estas asociaciones artísticas y, a la vez, son aquello que posibilita su funcionamiento en el campo teatral.

Estas tres aristas - economía, trabajo y afecto - determinan las diferentes tácticas y estrategias que los integrantes de las compañías-familias desempeñan, al tiempo que vinculan a sus integrantes, pero también delimitan sus rupturas. Este funcionamiento explica por qué el entramado artístico de la primera mitad del siglo XX se puebla de compañías y, en especial de compañías-familias, puesto que los lazos de consanguineidad y los afectivos establecen la economía de subsistencia del grupo. Al reproducir el orden de lo familiar y cotidiano, las tareas laborales, económicas y de disciplinamiento para la obtención del éxito y la permanencia en los escenarios, las compañías-familias tejen sus propias lógicas y obtienen sus réditos. Sin embargo, lo afectivo y la sangre no siempre son un factor que juegue a favor de lo económico y artístico, razón por la cual, en muchos casos, esta artista debe ser comprendida en términos disruptivos.

El otro padre del teatro argentino⁶

Jerónimo Podestá (1851-1923), tal como lo documenta de Diego, asistió a la escuela pública N° 26 en Uruguay, estudió música con el maestro Antonio Ferreyra (soplaba el pistón), formó un conjunto que bautizó Juventud Unida y actuaba en fiestas de la sociedad. Fue músico en el ejército uruguayo y, en 1872, comenzó en la ciudad de Montevideo sus actividades circenses junto a su hermano José en una carpa instalada en la calle 18 de julio. En 1873, contrajo matrimonio en Montevideo con Ana Viscaent, fallecida en Buenos Aires en 1918 y con quien tuvo cinco hijos: María, José, Francisco, Ana y Blanca (Imagen 1). Junto con la compañía de su hermano Pepe,

Imagen 1. Jerónimo Podestá y su hija Blanca en la obra *La loca de la guardia* (1912)⁷



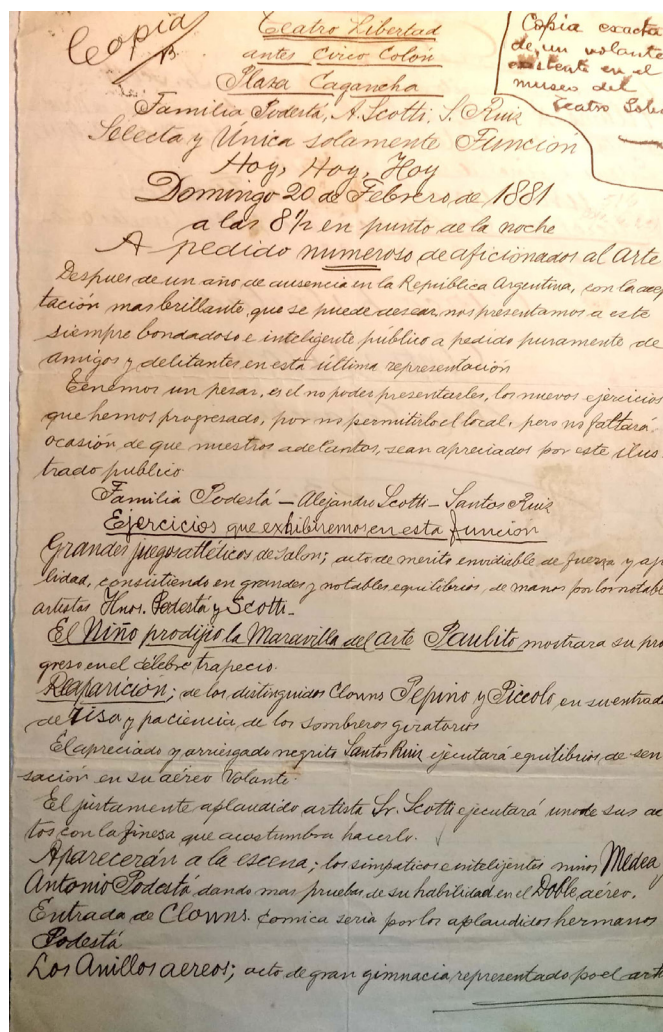
Fuente: Archivo fotográfico y Fondo Documental Jacobo de Diego, Instituto Nacional de Estudios de Teatro.

⁶ Para los estudios teatrales argentinos, José Podestá es considerado el padre de la escena nacional, al poner en escena una obra paradigmática para nuestra historia: *Juan Moreira* (1884/1886) de Eduardo Gutiérrez y José Podestá. Con este estreno, se crea una poética actoral (la popular), un sistema de textualidades (el gauchesco), una crítica incipiente y un público, aspectos que posibilitan la posterior creación del campo teatral argentino.

⁷ Todas las imágenes fotográficas de este artículo fueron proporcionadas por el INET (Buenos Aires, Argentina) y pertenecen a su Archivo Fotográfico y al Fondo Documental Jacobo de Diego. Agradecemos su colaboración, gentileza y celebramos el gran trabajo que realiza en el atesoramiento y difusión de nuestro pasado y presente teatral argentino.

realizó funciones circenses en Buenos Aires, Montevideo y Río de Janeiro. Luego de visitar esta última ciudad, se presentaron en el Circo Libertad de la Plaza Cagancha de Montevideo en 1881. Tal como se aprecia en la Imagen 2, la compañía Familia Podestá-Alejandro Scotti-Santos Ruiz realizó los siguientes ejercicios: “grandes juegos atléticos de salón, acto de mérito de fuerza y agilidad, consistiendo en grandes y notables equilibrios de mano por los notables artistas Podestá y Scotti”.

Imagen 2. Copia de programa de mano del Circo Libertad



Fuente: Archivo Fotográfico y Fondo Documental Jacobo de Diego, Instituto Nacional de Estudios de Teatro.

En un contrato firmado en 1891 entre Andrés González, propietario del Teatro Olimpo de Rosario (Santa Fe, Argentina) y la Compañía Podestá-Scotti, podemos observar las formas de contratación (un mes y con posibilidad de extenderlo quince días más si ambas partes lo acordasen), las jornadas de trabajo (dos funciones diarias incluidas los domingos y feriados), y porcentajes de ingresos para la compañía que integraba Jerónimo (52 % de los ingresos de boletería) y para el dueño del teatro (48 %). En relación con las funciones a beneficio de José Podestá, Gabino Ezeiza y Manuel Fernández, la compañía toma el 72 % de ingresos por las entradas, o sea, un 20 % más que los beneficiados. Por último, se señala que todo lo referente a los arreglos para las instalaciones de la pista, los escenarios y la contratación de los músicos están a cargo del Sr. González y la compañía Podestá-Scotti se ocupa del mantenimiento y traslado de los artistas y los caballos.

En las compañías de su hermano, Jerónimo pasó de pruebista de circo a interpretar varios personajes de las obras gauchescas estrenadas con José Podestá. Entre ellas, se destacan los personajes del alcalde Don Francisco en *Juan Moreira* y el viejo Vizcacha en *Martín Fierro*. En relación con su rol actoral, en este caso desarrollado junto a Pepe, las críticas periodísticas de la época señalan la gran labor interpretativa de este artista. Así lo afirma el diario *La Nación* (1899):

Se puede ver *El cabo de Meliton* solo por admirar a Jerónimo Podestá en el papel del moreno Mauricio, del que hace una creación perfecta en todo sentido que daría envidia a cualquier eminencia de la escena. No parece llevar a mayor grado la exactitud y minuciosidad en todo el estudio y asimilación del material; ni es posible ocultar más arte en ese estudio hasta llegar a la ilusión completa de la realidad viva y auténtica. Cuanto se diga sobre este admirable trabajo de Jerónimo Podestá es poco.

Posteriormente, a la separación de su hermano Pepe en 1901, realiza una breve temporada en el Teatro Libertad y, luego, una gira por Uruguay. En relación con esta gira, encontramos una carta fechada en octubre de 1901 (Archivo de Manuscritos INET), en la cual Jerónimo relata a sus hermanos su experiencia en la ciudad uruguaya de Salto. Es interesante que su escritura no se refiere a ningún aspecto artístico, sino que en todo momento relata las sensaciones y emociones que experimenta en relación a los paisajes, los habitantes y se detiene minuciosamente a describir su habitación de hotel. Asimismo, y apelando al humor, narra sus penas, puesto que no puede lucir su sobretodo (debido a las altas temperaturas) para ser “admirado”. Con esta carta, observamos cómo los lazos afectivos se entremezclan con las relaciones laborales y cómo muchas veces lo familiar y cotidiano

supera los condicionamientos artísticos. A la vez, revela el mundo privado del artista, las formas de conocer y acercarse a los nuevos públicos y cómo se construye su subjetividad en esa nueva geografía. Una vez finalizada esta experiencia, regresa a Buenos Aires, pasa al Teatro Comedia y, posteriormente, al Teatro Rivadavia. En relación con el primer teatro, una fotografía del Fondo documental JDD (Imagen 3) nos proporciona los datos referidos a la conformación de la compañía dirigida por Jerónimo pero que, erróneamente, señala entre sus integrantes a José Podestá con el número 12⁸:

Imagen 3. Foto de la compañía de Jerónimo Podestá



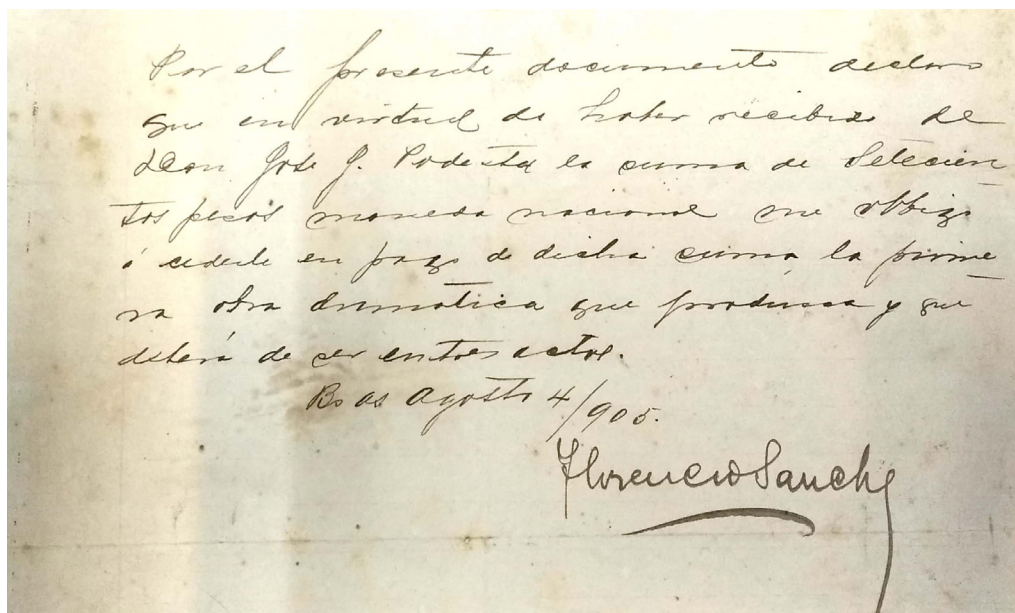
COMPANIA GERONIMO PODESTA, TEMPORADA 1904, TEATRO COMEDIA.
 1. ISMAEL PANDRE, 2. ALEJANDRO WUARNES, 3. ARTURO MARIO, 4. FRANCISCO ARANÁS, 5. ENRIQUE MUIÑO, 6. LUIS GRIMALDI,
 7. ALBERTO BALLERINI, 8. FEDERICO LÓPEZ, 9. ANTONIO LOZZI, 10. GERÓNIMO PODESTÁ, 11. JULIO SCARCELA, 12. JOSÉ J. PODESTÁ,
 13. SANTIAGO FONTANILLA, 14. MIGUEL LÓPEZ, 15. TOMÁS PARDO, 16. JOSEFA VIERA, 17. MANUELA MARTÍNEZ, 18. ADELINA DUPUY,
 19. BLANCA PODESTÁ, 20. ADELA PODESTÁ, 21. ANITA PODESTÁ, 22. JOSEFA LANARO, 23. ARTURO PODESTÁ, 24. JULIETA CASTELL,
 25. ANTONITO PODESTÁ, 26. MARÍA ESTHER PODESTÁ.

Fuente: Archivo Fotográfico y Fondo Documental Jacobo de Diego, Instituto Nacional de Estudios de Teatro.

⁸ En este momento, los hermanos José y Jerónimo Podestá ya se habían separado y formado dos compañías-familias diferentes. Asimismo, José Podestá no se encuentra en la foto.

Entre los integrantes de la compañía, encontramos a un joven llamado Enrique Muiño, quien, gracias a la presentación que Ezequiel Soria realizó de él ante Jerónimo, debutó y permaneció algunos años trabajando con él hasta que, en 1906, pasa a la compañía de José Podestá. Luego de estos primeros pasos en la actuación, Muiño se convirtió en un destacado actor y llegó a ser también cabeza de compañía junto a Elías Alippi, una compañía que permaneció en la escena porteña durante 16 años. En la fotografía también encontramos a quien años más tarde será el yerno de Jerónimo, Alberto Ballerini, esposo de Blanca y renombrado actor y empresario teatral de Buenos Aires. Por último, contamos con los más pequeños del clan familiar: María Esther y Antonio, nietos del cabeza de compañía. En el caso de María Esther, ella dio sus primeros pasos en el circo y desde muy corta edad fue considerada una niña prodigio. En una nota del *Diario Clarín* (1968), titulada “Con la vida en los ojos”, la actriz cuenta que el estreno de la compañía en el *Teatro La comedia* se realizó con *Jettatore* de Gregorio de Laferrere y lo recuerda puesto que “por esos años hice algunos papelitos”. La misma compañía pasa al Teatro Rivadavia y allí estrenan las primeras obras de Florencio Sánchez, autor rioplatense que después decide trabajar con José Podestá y percibe una suma de setecientos pesos moneda nacional por una de sus obras en 1905, tal como lo podemos observar en la Imagen 4.

Imagen 4. Recibo firmado por Florencio Sánchez



Por el presente documento declaro
que en virtud de haber recibido de
Don José J. Podestá la suma de setecien-
tos pesos moneda nacional que oblige
a su obra dramática que produce y su
deber de ser estos pesos.
Bos Aires 4/905.
Florencio Sanchez

Fuente: Archivo Manuscritos del Instituto Nacional de Estudios de Teatro (INET).

Es interesante señalar las apreciaciones que algunos de los integrantes de la compañía de Jerónimo tenían de la compañía de su hermano Pepe por aquellos primeros años, luego de la separación. Así lo podemos apreciar en palabras de Elías Alippi, quien a temprana edad se sumó a las filas de la compañía de Jerónimo y en quien reconoce a un gran actor y cabeza de compañía. Cuenta Alippi en su artículo “Mis experiencias como director artístico” (1936) que

Mirábamos con indiferencia a los actores del otro corral: el de José J. Podestá. Conservaban – eso creíamos – algunos resabios del circo: comentábamos despectivamente el uso de la bombacha y el chiripá, olvidándonos que esas prendas se vestían en Barranca Abajo, La Gringa, Sobre las ruinas y en otras piezas de Méritos. Todavía usaban algunos actores barbas con armazones de alambre y el bigote lo sujetaban con piolines detrás de las orejas. Los actores caracterizaban ciertos tipos con la misma máscara (p. 60).

En el recuerdo del actor y director argentino Elías Alippi, observamos aquello que la crítica leyó sobre la separación de los hermanos Jerónimo y Pepe Podestá: que el distanciamiento se produjo por desencuentros estéticos por el tipo de teatro que cada uno concebía. A diferencia de Pepe, Jerónimo proponía una superación de los dramas gauchescos, no solo a nivel dramático, sino también de puesta en escena, sin por ello desdeñar la dramaturgia nacional. Ansioso de nuevos desafíos, Jerónimo comienza a posicionarse como precursor de la escena porteña y consolida paso a paso sus éxitos como actor y como cabeza de compañía.

En el Rivadavia, Jerónimo Podestá elige a Poleró Escalilla como director y Orfilia Rico, Ada Manarelli, Félix Blanco, Julio Scarzella, entre otros, se suman a su compañía. Entre las obras que estrenan, se destacan *Justicia Criolla* de Ezequiel Soria, *El lazo* de Fernández Duque, *Paja brava* de Otto Miguel Cione y *Caín* de Enrique García Velloso, obra que marca un antes y un después en la compañía. Mientras tanto, por estos mismos años, Jerónimo comienza a virar su interpretación al género dramático en un abandono paulatino de los personajes que lo habían consolidado en el campo teatral. Si bien, como señala Cilento (2009), las virtudes actorales de Jerónimo estuvieron a la altura de las grandes actuaciones de sus hermanos Pepe y Pablo, inferimos que – dadas las jerarquías y los roles establecidos durante sus años de trabajo junto a ellos – en las producciones estrenadas como empresario teatral siguió eligiendo interpretar personajes secundarios. En este sentido, observamos una reproducción de las jerarquías familiares al interior de sus propias compañías, a la vez

que continúa sosteniendo un rol paternalista, tanto en el plano laboral como en el ficcional. Entre esos personajes, destacamos los de Don Olegario en *M'hijo el doctor* y el viejo acompañante de Amalia en su obra homónima, los cuales fueron representados a partir de una composición dramática para la cual relegó de manera definitiva los procedimientos del actor popular, con los que se inició en la arena del circo. En una entrevista a Blanca Podestá, publicada por *Noticias gráficas* (1949), la actriz confirma que en 1905 Jerónimo y Santiago Fontanilla, quien luego sería cuñado de la actriz, construyeron el Teatro Nacional⁹. En este teatro, “que llegó a contar con habitaciones para los familiares de Don Jerónimo y hasta una sala de estudios para los nietos” (Clarín, 1947), se representaron un gran número de obras nacionales por un sinnúmero de artistas argentinos. En relación con la creación de este teatro, María Esther Podestá cuenta:

 Mi abuelito quiso que la nueva sala se llamara Teatro Nacional, en oposición de los suyos y de aquellos que, al tanto de los improbables sacrificios que le había demandado la obra, consideraban que debía llevar el nombre de su creador: Jerónimo Podestá; pero triunfó la generosa iniciativa de éste y la sala se llamó Teatro Nacional, que significaba la aspiración noble y ambiciosa de un teatro auténticamente nuestro, en expresión y espíritu (Clarín, 1964).

En 1913, decide alejarse del teatro luego de realizar, el 28 de noviembre de ese año en su Teatro Nacional, una función junto a sus hermanos José y Pablo. En ese encuentro representaron “Jerónimo a Olegario de *M'hijo el doctor*, José con su compañía pusieron en escena *La piedra de escándalo* y Pablo *La tía de Carlos*” (de Diego, 1992-1993). Tras mantenerse alejado de los escenarios, en 1916, su yerno, Alberto Ballerini, lo contrata y lo lleva de gira por el interior del país. Sin embargo, su salud comienza a debilitarse, pero esto no impide que al año siguiente en el Teatro San Martín participe de la obra *El distinguido ciudadano* de José Antonio Saldías y Raúl Casariego. Previo a su retiro definitivo, hallamos una carta (Archivo de Manuscritos INET) del escritor argentino Belisario Roldán, quien le ofrecía una de sus obras al empresario teatral. En esta informa que, para el mes de marzo, terminará su obra en verso y tres actos titulada *El rosal de las ruinas*. Agrega

⁹ En la década de 1960 fue adquirido por el productor teatral y televisivo argentino Alejandro Romay, quien lo administró desde ese momento hasta un poco antes de su muerte en el 2015. En 1936, obligado por un decreto que prohibía el uso del vocablo “nacional” fuera del ámbito oficial, cambió su denominación por “*National*” y, en 1940, tomó el nombre que lleva hasta el día de hoy.

lo siguiente: “creo firmemente que el empresario que se asegure este trabajo habrá hecho una adquisición brillante y podrá iniciar su próxima temporada con verdadero éxito”. Asimismo, y luego de destacar su labor como escritor dramático, podemos observar los modos de negociación entre autor y empresario teatral. Comienza aclarando que las condiciones que establece son “más modestas que las dispuestas en sus comedias anteriores” y ahora solo pide “1000 pesos de adelanto, pagaderos así: 400 al firmar el convenio y 600 al entregar la obra, para ser descontado de los derechos”. Con respecto a los pagos por derechos de autor, Karina Mauro (2015), en su artículo “La Sociedad Argentina de Actores después de la huelga de 1919”, afirma que “los autores agrupados en la Sociedad de Autores, ya contaban con la percepción del 10 % de la recaudación desde 1910” (p. 4). Cabe señalar que, en relación con este tema, y tal como lo afirma Alberto Cortazzo (s.f.) en su artículo “Don Jerónimo Bartolomé Podestá”, este actor realizó un gesto digno puesto que

... cuando los autores se agruparon en defensas de sus intereses, él cedió varias obras que había adquirido a precios irrisorios y que, de haberse aferrado a su propiedad, se hubiese enriquecido; de esas obras puede mencionarse *M' hijo el doctor*” (p. 81).

No obstante, con respecto a la obra ofrecida a Podestá, no sabemos si el arreglo económico no pareció conveniente ante los ojos del actor y empresario, si el proyecto dramático no fue de su interés o, simplemente, si por estar ya en sus últimos momentos de actividad teatral decidió desestimarlos. Lo que sí sabemos es que por esos años los proyectos artísticos seguían respondiendo a los intereses de los empresarios teatrales y que esta obra efectivamente fue estrenada por la compañía de Angelina Pagano-Francisco Ducasse durante el año 1916.

El 7 de agosto de 1923 fallece Jerónimo Podestá. Según la nota periodística de *Clarín* (1947), Jerónimo “fue el que hizo civilizar al teatro nacional aun cuando la historia lo relegue”. Por su parte, el boletín oficial de Argentores (número 5 de 1943, Archivo Couselo, INET) afirma que: “fue un gran animador de nuestra escena a la que colaboró con una compañía de comediantes que interpretaba obras nacionales por entonces y con la organización del primer concurso de obras argentinas...”. Falleció el mismo año que su hermano Pablo y, con sus partidas, la escena nacional estuvo de duelo por la pérdida del mayor y el menor de los hermanos Podestá.

El Adán del teatro argentino

El hermano menor de los Podestá, Cecilio Pablo, nació el 22 de noviembre de 1875 en Montevideo, Uruguay, y falleció en Buenos Aires el 26 de abril de 1923. Desde muy temprana edad formó parte de los espectáculos circenses que lideraban sus hermanos José y Jerónimo (Imagen 5). Participó en las giras nacionales e internacionales y, con tan solo 4 años, fue laureado en Río de Janeiro por las pruebas realizadas en el trapecio junto a su hermano Pepe. Allí, realizaba “El vuelo de los cóndores” con sensacional éxito (incluso el Virrey asistía asiduamente a las funciones que brindaron durante dieciséis semanas en la ciudad brasileña).

Con tan solo 16 años, sufrió un grave accidente durante las pruebas de circo y se fracturó una pierna y la cadera. Durante varios meses, debió hacer reposo, pero eso no impidió que una vez recuperado retornara al picadero. Desde 1890 hasta fines del siglo XIX participó del repertorio gauchesco en las compañías de sus hermanos mayores. Según recuerda Antonio Podestá en entrevistas encontradas en la sección Manuscritos del Archivo INET, Pablo actuó en el primer *Juan Moreira* (1884, versión pantomímica) como comparsa tocando la guitarra. Luego, realizó varios de los personajes del mítico gaucho matrero, pero nunca el papel protagónico que fue desempeñado siempre por su hermano Pepe. Posteriormente, con la separación de sus hermanos Jerónimo y José en 1901, Pablo siguió a este último al teatro Apolo. El 16 de julio de 1902 inició su carrera como actor dramático con la obra *La piedra de escándalo* de Martín Coronado, puntapié inicial que lo lleva a un camino de éxito y reconocimiento por parte de la crítica y el público.

Un hecho importante en estos primeros años de 1900 fue la incorporación de las obras de Florencio Sánchez a la compañía- familia fundada por Pepe. Pablo se lució con solvencia en las obras del autor rioplatense *Barranca abajo*, *En familia* y *Los muertos*. Hasta el año 1906 permanece en el Teatro Apolo junto a su hermano Pepe, lugar en el cual estrenan más de una veintena de obras por año de autores argentinos, tanto emergentes como consagrados. En 1907,

Imagen 5. De derecha a izquierda: José, Pablo y Juan Podestá



Fuente: Archivo Fotográfico y Fondo Documental Jacobo de Diego, Instituto Nacional de Estudios de Teatro.

conformó su propia compañía en el Teatro Argentino, donde pone en brete al propio hermano, que tuvo que conseguir un reemplazo, el cual halló en la figura de Florencio Parraviccini. En palabras del propio Pablo (Couselo, 1980), este era la antítesis de su personalidad: “Él no estudia, improvisa, inventa el personaje. Yo soy respetuoso, devoto del texto” (p. 7). El debut con su propia compañía lo realiza el 9 de enero de 1907 con una obra de Florencio Sánchez: *El cacique Pichuelo*. Ángela Blanco Amores de Pagella (1967), en su biografía sobre Pablo Podestá, cuenta que:

Había en ese momento, en nuestro mundo teatral, dos fuerzas: una, la producción dramática de Sánchez; otra, la interpretación de Pablo Podestá. Sánchez creó personajes que Pablo captó y entregó a la escena magistralmente humanizados ... En las interpretaciones de Pablo se daba, de pronto, lo genial, lo que los demás no conseguían y lo que él mismo no se había detenido a calcular, le nacía el personaje haciéndolo, de súbito, como brota la chispa (p. 52).

A partir de estas características mencionadas, como también por las diferentes críticas y estudios realizados sobre este actor, comienza aquello que se conoce como la segunda fase de su actuación. Si la primera estaba caracterizada por los procedimientos propios de la actuación popular, esta segunda refiere a una poética actoral naturalista que consistía en “intensidad, verismo y despliegue físico en escenas de violencia, creación de atmósferas poéticas y empelo del silencio, la mirada, el grito y el sollozo con valor dramático” (Aisemberg, 2009, p. 331). En esta fase, establece no solo un distanciamiento con los principios constructivos actorales anteriores, sino también con su hermano Pepe. En este sentido, lo afectivo y lo laboral marcan un camino diferente: por un lado, lo catapultaron hacia la fama indiscutida de su trayectoria teatral y cinematográfica; por otro lado, se comenzó a vislumbrar aquello que fue su marca nefasta: el desborde y desmesura. Así lo afirma el propio actor: “Lo que tengo de romántico y pasional lo encontré en el Manuel de *La piedra de escándalo*” (Couselo, 1980, p. 5).

Tal como podemos observar, lo afectivo es crucial en su biografía, puesto que no solo es una característica central de su actuación, sino también de sus vínculos familiares. En especial, referimos a la relación que mantuvo con su hermano mayor, Pepe, quien desde que nació se ocupó de su cuidado y su educación informal, ya que, como él mismo afirma, solo fue quince días al colegio. En una entrevista cuenta que su primer maestro fue José Podestá y agrega que “es justo decir que fue algo más que mi primer maestro. Fue en ciertos momentos de mi infancia, un poco padre mío y mucho madre también” (Soiza Reilly,

1922, p. 15). Junto a él dio sus primeros pasos en la arena de circo y fue quien le enseñó de forma mimética y productiva la caracterización y las composiciones de los personajes que conformaron el primer repertorio teatral gauchesco. De su mano experimentó los primeros éxitos teatrales y aprendió los gajes del oficio actoral y los del rol de cabeza de compañía, aspecto que le permitió arriesgarse a formar la suya propia en 1907.

Durante esos años, tal como lo atestiguan las correspondencias mantenidas con el empresario Rafael Colombo (Archivo Manuscritos INET), la preocupación por el pago de los derechos de autores siempre estuvo presente en el actor y cabeza de compañía Pablo Podestá. En una carta fechada el 18 de noviembre de 1907, en la ciudad argentina de Santa Fe, se evidencian las tratativas por los derechos de las obras de Sánchez, así como de una obra próxima a estrenar: *Facundo Quiroga*. En otra carta (fechada por el INET en 1907 y destinada a Colombo), observamos no solo la organización interna de la compañía, los problemas de cartel con una de las actrices, sino también la planificación de la gira que se inició en Santa Fe y culminó en Córdoba. Entre los conflictos que articula la escritura de Pablo, es interesante señalar que en la carta da cuenta del fracaso económico de la obra *Alma gaucha*: “si bien gustó, no trae público, ha ido 3 veces. La primera noche hizo \$800, la segunda \$307 y la tercera fue domingo”. Asimismo, da indicaciones a los actores, ya que establece que no pueden estar entre bastidores y, una vez levantado el telón, “si se oye una palabra sea quien sea queda despedido de la compañía. Ya vez que mi disciplina es un consejo de guerra...”.

Luego de cuatro años, en 1911 se asoció nuevamente con José Podestá y formaron la compañía Nacional Pablo Podestá, dirigida por su propietario José Podestá. Sin embargo, al poco tiempo, nuevamente Pablo abandonó la compañía y José decidió abandonar el Apolo. En 1915, volvió a asociarse con José Podestá, formaron la Compañía Pablo Podestá y José asumió la dirección. Estas idas y venidas entre José y Pablo, los problemas de cartel, los inconvenientes de las condiciones artísticas de los espectáculos, así como algunas referencias a problemas en las formas de contratación, son explicadas y justificadas con cierta melancolía por José Podestá en su libro *Medio siglo de farándula: memorias* (2003), como un signo que ya anticipaba la enfermedad de su hermano que se manifestó en 1919. En ese año, Pablo Podestá comenzó a sufrir signos de deterioro mental por los cuales fue hospitalizado. Entendemos que la persistencia de José Podestá en mantenerse junto a su hermano menor responde no solo a cuestiones afectivas, sino también (aunque en este campo se entremezclan, tal como lo venimos desarrollando) a cuestiones laborales. José Podestá era

consciente del talento de Pablo y de los beneficios económicos y estéticos que aportaba a las compañías. Además, en estas idas y venidas, en estas rupturas y asociaciones laborales de los hermanos, advertimos cuáles son las posiciones y lugares, qué los adhirió, pegó (Ahmed, 2004), enlazó o vinculó en el entramado afectivo y laboral de las compañías-familias que conformaron. A la vez, advertimos que el talento, las pasiones y los afectos fueron los pilares fundamentales de esos agenciamientos.

Ahora bien, antes de su hospitalización definitiva, otro vínculo laboral al interior de la familia que establece Pablo es con su sobrina Blanca, hija de Jerónimo junto a quien estrenó, durante 1912 en el Teatro Nuevo, *La montaña de las brujas* de Sánchez Gardel. En una entrevista, realizada previamente en la noche del estreno de dicha obra, el actor con su pasión y desmesura cuenta al reportero gráfico los aportes que ha hecho al teatro nacional, no solo desde la actuación, sino también desde los derechos de autor que ha ganado para la actividad, destinando el diez por ciento de las entradas. Además, dejando sin palabras e indignado al entrevistador, le informa que

Yo trabajo por amor al arte porque no por otra cosa, porque, afortunadamente no necesito del teatro para vivir. En los cuatro meses de la temporada del “Moderno” gané setenta mil pesos; tengo dieciséis chalets y una chacra de seiscientas hectáreas que me dan dos mil de renta al mes. Ya puedo vivir sin el teatro (La tarde, 1912).

Cabe señalar que, además del impulso por los derechos de los autores, Pablo Podestá implementó, en 1913, el premio a la dramaturgia nacional que otorga la suma de \$10 000 a las cuatro mejores obras que se estrenasen en su teatro. Fue un gesto generoso, gesto antipático, gesto de desmesura y de pasión que no solo vivió por fuera de las tablas, sino también en su propia actuación y que ha sabido ser reconocido por la crítica del momento como un actor de gesto. Así lo leemos y lo vemos en la siguiente nota titulada “El rostro de Pablo” (Imagen 6):

Pablo es, pues, por definición un actor de gesto, porque su cara tiene flexibilidad acomodativa para dar expresión a los sentimientos y para reflejar las pasiones; además, porque su gesto es claro, comprensivo, justo y perfecto, no sólo porque revela la situación de ánimo del tipo interpretado sino su carácter, su condición moral y su altura social. Es pues, cierto que Pablo es un actor de gesto, con una enorme amplitud de modalidades y de aspectos que abarcan desde lo trágico del parricida, al más grotesco de cualquier hilarante personaje... (A. De la L, 1915).

Luego de cuatro años de internación hospitalaria, Pablo Podestá falleció a los 48 años, preso de los delirios¹⁰, producidos por la enfermedad de sífilis. Fue querido y acompañado hasta el último de sus días. Se consideró “el Adán del teatro argentino”. Su talento dramático contribuyó decisivamente al surgimiento de un arte escénico realmente nuestro (La Nación, 1937), tal como lo afirma cuando se le homenajeó y se colocó una placa en el *Hall* del Teatro San Martín de la Ciudad de Buenos Aires.

Conclusiones finales

Como gran fuente documental de nuestro pasado teatral, que posibilita comprender el presente de nuestro campo, el Archivo del Instituto Nacional de Estudios de Teatro (INET), en general, y el Fondo Jacobo de Diego, en particular, nos permitió el estudio – en clave afectiva, artística y laboral – de las diferentes biografías de los artistas que conformaron y fundaron las compañías-familias en Argentina. En relación con lo laboral, los discursos biográficos de José, Jerónimo y Pablo Podestá - así también como otros artistas que formaron parte de sus entramados afectivos y laborales como Alberto Ballerini (actor, director y empresario de teatro que trabajó con Jerónimo y luego se convierte en su yerno al casarse con su hija Blanca Podestá) y Elías Alippi (actor y director de teatro que trabajó con Jerónimo y su hija Blanca) - y los diversos contratos, telegramas y cartas que hemos encontrado nos permiten comprender el modo y las formas que se desarrolló el trabajo artístico desde fines del siglo XIX hasta mediados del siglo XX. Tal es el caso del artículo “El día de un actor y una actriz”, publicado en la revista *Caras y caretas* (1912) y perteneciente al Fondo Documental de Diego, el cual refiere a los artistas Pablo y Blanca Podestá. En estas “biografías de un día en la vida de dos famosos y consagrados trabajadores del espectáculo” se deja ver que, a pesar de las diferencias con las jornadas laborales de un obrero o un político (tal como lo refiere el artículo),

Imagen 6. Fotos del rostro de Pablo Podestá



Fuente: Archivo Fotográfico y Fondo Documental Jacobo De Diego, Instituto Nacional de Estudios de Teatro.

¹⁰ Alicia Aisemberg (2009) afirma que pasó sus últimos años de internación hospitalaria “abrigando fantasías como la de construir una galería de vidrios en la calle Florida y llenarla de pájaros cantores y la de comprar todos los teatros para que trabajaran los actores” (p. 331).

las responsabilidades sociales son las mismas. No obstante, se señalan las particularidades de la profesión que están marcadas, sobre todo, por las horas diferentes del sueño de los artistas.

Así se evidencia cómo el poco descanso está determinado por las extensas jornadas de trabajo que incluye los ensayos a partir de las trece horas, para el caso de Blanca Podestá de Ballerini. Los ensayos con ropa de calle y con presencia del autor y director transcurren hasta las 18 horas y de 20 a 24 horas, aproximadamente, duran las funciones teatrales. Con respecto a Pablo, el artículo solo marca diferencias en cuanto a la intensidad de su vida debido a su soltería, sus bailes y juergas, pero en lo que se refiere a lo laboral no establece ninguna distinción. Otros documentos encontrados remiten a los derechos de los autores dramáticos, tal como lo demuestra la carta firmada por Florencio Sánchez y fechada en diciembre de 1906, en la cual autoriza a Pablo Podestá y su compañía que estrene su obra en tres actos: *Muertos*, “quedando ella de mi exclusiva propiedad y debiendo pagar los derechos corrientes”.

En una conferencia testimonial y biográfica del actor Elías Alippi, publicada en el número 20 de los *Cuadernos de Cultura Teatral* (1936) del INET, titulada “Mi experiencia como director teatral”, así como en otros relatos biográficos sobre los comienzos de la familia Podestá, encontramos referencias a las condiciones de pobreza en las cuales vivían y en las que desarrollaban sus labores. Así lo recuerda Alippi (1936):

La época era mala, mucho peor que ahora. El dinero escaseaba, y las necesidades aumentaban. En estas condiciones me improvisé o mejor dicho, la fuerza de esas circunstancias angustiosas me improvisaron director. Fue el año 15, con una teatralización de “Martín Fierro”, el genial poema de Hernández, hecha por González Castillo, y con “Calandria”, la admirable y siempre moderna comedia criolla del eminente escritor Martiniano Leguizamón (p. 36).

A partir de dichas referencias, es fundamental reflexionar sobre las condiciones de precariedad en las cuales los artistas del espectáculo realizaron sus tareas y preguntarse el por qué, al día de hoy, esta situación no ha cambiado radicalmente. Isabell Lorey (2008), en su artículo “Gubernamentalidad y precarización de sí. Sobre la normalización de los productores y productoras culturales”, afirma “que las ideas de autonomía y libertad están constitutivamente conectadas con los modos hegemónicos de subjetivación en las sociedades capitalistas occidentales” (pp. 1-2). La autora explica cómo las condiciones

laborales anómalas y precarias en estos ámbitos también se vuelven una norma que implica la adaptación y normalización de las prácticas, su aceptación y, por ende, la aceptación y precarización de sí mismo. Creemos que la necesidad de reconocimiento y legitimación al interior de la actividad teatral es aquello que puja para que los artistas del espectáculo prescindan de muchos de sus derechos como trabajadores y experimenten sus trabajos artísticos en condiciones de precariedad que, desde fines del siglo XIX hasta la actualidad, se manifiesta como una constante. Además, debemos considerar las relaciones de poder que se ejercen sobre actores y actrices y, para ello, recuperamos las reflexiones de Karina Mauro (2020), quien postula que:

... la escena se entiende como el lugar de lo femenino o, más exactamente, de la posición femenina en el mundo patriarcal: un espacio en el que los sujetos no accionan ni producen valor, limitándose a ofrecerse pasivamente a la mirada de otros, en tanto cuerpos a ser contemplados. La actuación se convierte así en una actividad improductiva, hecho que justificaría la precariedad laboral del sector, pero también sospechosa, minorizada y, por lo tanto, susceptible de ser encauzada (p. 3).

En síntesis, como testimonios del pasado que vienen a develar aquello que no se ha dicho o no se ha querido contar - como discursos que se construyen con la intención de trascendencia de una cadena de hechos, pero también de los propios sujetos que la enunciaron -, los documentos que hemos analizado en este artículo nos permitieron comprender, a la luz del presente, el modo en el cual las compañías-familias argentinas se conformaron y funcionaron desde fines del siglo XIX hasta principios del siglo XX. Además, basados en un método biográfico que se sustentó en el análisis y reconstrucción de las experiencias de vida y de los afectos que la constituyeron, volvimos sobre narrativas del pasado “para comprender qué ha hecho el mundo en sus vidas y - especialmente - qué le han hecho al mundo sus vidas, dando así cabida a la olvidada capacidad de agencia” (Meccia, 2020, p. 36).

Referencias

- Ahmed, S. (2004). Affective economies. *Social text*, 22(2), 117-139. DOI: 10.1215/01642472-22-2_79-117
- Ahmed, S. (2019). *La promesa de la felicidad: Una crítica cultural al imperativo de la alegría*. Buenos Aires, Argentina: Caja Negra.
- Aisemberg, A. (2009). Podestá, Pablo. En O. Pellettieri (Dir.), *Diccionario biográfico estético del actor en Buenos Aires* (Vol. I, pp. 329-331). Buenos Aires, Argentina: Galerna.
- Alippi, E. (1936). Mis experiencias como director artístico. *Cuadernos de Cultura Teatral*, 20, 53-73.
- Arfuch, L. (2007). *El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea*. Buenos Aires, Argentina: Fondo de Cultura Económica de Argentina.
- Arfuch, L. (2013). *Memoria y autobiografía*. Buenos Aires, Argentina: Fondo de Cultura Económica de Argentina.
- Blanco Amores de Pagella, A. (1967). *Pablo Podestá*. Buenos Aires, Argentina: Ediciones Culturales Argentina.
- da Silva Catela, L. (2002). El mundo de los archivos. En S. Catela, & E. Jelin (Eds.), *Los archivos de la represión: documentos, memoria y verdad* (pp. 195-221). Madrid, España: Siglo XXI Editores.
- de Diego, J. (1992-1993). [Archivo personal]. Fondo Jacobo de Diego, Instituto Nacional de Estudios de Teatro. Buenos Aires, Argentina.
- Cilento, L. (2009). Podestá, Jerónimo Bartolomé. En O. Pellettieri (Dir.), *Diccionario biográfico estético del actor en Buenos Aires* (Vol. I, pp. 320-322). Buenos Aires, Argentina: Galerna.
- Cortazzo, A.P. (1985). *Don Jerónimo Bartolomé Podestá*. Buenos Aires, Argentina: Centro de Estudiantes, Facultad de Filosofía y Letras.
- Couselo, J. (1980). [Archivo de notas periodísticas]. Archivo Couselo, Instituto Nacional de Estudios de Teatro, Buenos Aires, Argentina.

- Lorey, I. (2008). Gubernamentalidad y precarización de sí. Sobre la normalización de los productores y las productoras culturales. En: Traficantes de sueños (Eds.), *Producción cultural y prácticas instituyentes. Líneas de ruptura en la crítica institucional* (pp. 57-78). Recuperado de: <https://traficantes.net/sites/default/files/pdfs/Producci%C3%B3n%20cultural-TdSs.pdf>
- Macón, C., & Solana, M. (2015). *Pretérito indefinido. Afectos y emociones en las aproximaciones al pasado*. Buenos Aires, Argentina: Recursos Editoriales.
- Mauro, K. (24 de abril de 2015). *La sociedad argentina de actores después de la huelga de 1919* [Conferencia]. XVI Jornadas de Investigación del Instituto de Historia del Arte Argentino y Latinoamericano "Luis Ordaz", Universidad de Buenos Aires, Argentina.
- Mauro, K. (2020). "Siempre vas a tener trabajo". Apuntes sobre la feminización del trabajo actoral. *Revista Latinoamericana de Antropología del Trabajo*, 4(8), 1-31.
- Meccia, E. (2020). Una ventana al mundo. Investigar biografías y sociedad. En E. Meccia (Dir.), *Biografías y sociedad. Métodos y perspectivas* (pp. 25-63). Buenos Aires, Argentina: EUDEBA- UNL.
- Mogliani, L. (s.f.). El legado de Jacobo de Diego al Instituto Nacional de Estudios de Teatro. Recuperado de <https://docplayer.es/190494270-El-legado-de-jacobo-de-diego-al-instituto-nacional-de-estudios-de-teatro-laura-mogliani-inet.html>
- Noguera, L. (2018). Las condiciones laborales en las compañías teatrales de José Podestá (1872-1937). *telondefondo. Revista de Teoría y Crítica Teatral*, 27, 144-162. DOI: 10.34096/tdf.n27.5098
- Podestá, B. (31 de agosto de 1960). Entrevista. *El Día*.
- Podestá, J. (2003). *Medio siglo de farándula. Memorias de José Podestá*. Buenos Aires, Argentina: Galerna.
- Soiza Reilly, J.J. (1922). *Amores de artistas y almas de mujeres*. Buenos Aires, Argentina: Casa editora Vecente Matera.
- Vargas Islas, L.E. (s.f.). El amor: ¿rehén de familia? Recuperado de <https://biblat.unam.mx/hevila/TramasMexicoDF/1996/no9/9.pdf>
- Williams, R. (1997). *Solos en la ciudad. La novela inglesa de Dickens a D.H. Lawrence*. Madrid, España: Debate.