

Actores y técnicas en la escena argentina

Por Beatriz Seibel

Teatro de acción y naturalismo: de los Podestá a Camila Quiroga.

El análisis de las técnicas de actuación de actrices y actores, a fines del siglo XIX y en las primeras décadas del XX, es una incitación para reflexionar sobre la escena actual y la del futuro.

Los Podestá, un teatro de acciones. Desde el estreno del drama nacional *Juan Moreira*, en el circo criollo de los Podestá en 1886, los testimonios y comentarios periodísticos resaltan la **novedad** de una representación basada en la acción, verbalizada al estilo gauchesco, con un tema local basado en un suceso real conocido por todos.

Cuando el *Moreira* se presenta en La Plata, en 1888, el renombrado actor español José Valero, que también actúa en la ciudad, acude a presenciar la

función y sus opiniones son reproducidas por José Podestá (1930, 56). Valero destaca las acciones simultáneas: en la escena de la pulpería unos juegan a las cartas, otros conversan, otros beben en el mostrador, unos guitarreros juegan con sus instrumentos, el pulpero atiende, "hasta los perros que trabajan son artistas, porque saben lo que tienen que hacer!". Probablemente se están utilizando animales adiestrados del circo, así como hoy se usan perros adiestrados en el teatro. Valero señala el rea-

lismo de las escenas, “en las peleas entra el deseo de gritar: ¡basta!” y, finalmente, “para el que ve por primera vez un espectáculo como éste, con sus rudezas, con su lenguaje, al que hay que acostumbrar el oído, con su naturalismo, y con el entusiasmo con que vosotros lo hacéis, se da cuenta del porqué el público siente y se entusiasma”. En 1890, la crónica del diario *Sud-América* es elocuente: “porque tal es el realismo de las escenas, que allí mismo se enciende el fuego y se coloca un asador con su cordero; por allí, por delante de los espectadores, husmeando la carne que se asa, pasean los perros que van a los ranchos y a las pulperías criollas”.

Estas descripciones son valiosas para reflexionar sobre las técnicas escénicas de los artistas y la puesta en escena.

¿De dónde proviene este estilo de actuación? Hay que recordar que, previamente al drama, *El Moreira* se estrena como una pantomima, en 1884, y que, en el siglo XIX, las pantomimas forman parte usual del programa circense en sus varias posibilidades cómi-

cas y dramáticas. Están desde las Arlequinadas heredadas de la *Commedia dell'Arte*, hasta las pantomimas de gran espectáculo como las “glorias militares” creadas por Franconi, en París, antes de 1830, con batallas en la pista que evocan las hazañas napoleónicas. Son pantomimas de acción, espectáculos visuales con música, porque en Francia rigen “los privilegios de los teatros” y los diálogos verbales son mal vistos en los circos. Las compañías que llegan de gira a Buenos Aires, traen estas modalidades que van cambiando de temas y, hacia 1842, se presenta la primicia de perros amaestrados que actúan en pantomimas. Después de 1880, se ponen de moda las historias de bandidos como *Los brigantes de la Calabria* o *Los bandidos de Sierra Morena*, y el caso del bandido Moreira se inserta en una forma espectacular vigente, con la novedad del tema local (Seibel, 1993, 23-56/65).

Los artistas, formados en el entrenamiento acrobático y la destreza física, base de todas las disciplinas circenses, usan su cuerpo entrenado para la pues-



ta de las pantomimas, que se basan en la acción, desde los enfrentamientos de los bandidos con la policía, hasta las situaciones cómicas y la reproducción realista de las costumbres del campo, música y danzas. Por otra parte, el espacio de actuación -la pista circular y el tablado- exige al artista una comunicación directa con el público que lo rodea.

Cuando la pantomima del Moreira se transforma en drama, la versión tiene un texto verbal despojado al servicio de la acción y la última escena es una pura acotación de gestualidades. Llamativamente

coincide con las tendencias actuales en la búsqueda de un teatro de acción, aunque vale recordar que las vanguardias, muchas veces, se inspiran en antiguas formas tradicionales para hallar la renovación. Angel Rama (1982, 134) ha señalado: "De un modo oscuro e intuitivo, si se quiere, se toma el camino correcto para llegar al teatro auténtico. Éste funciona en lo concreto como un lenguaje plural dentro del cual la palabra es solamente uno de los ingredientes, a veces el menos decisivo".

A partir de 1890, cuando se desarrolla la forma del circo criollo, con una primera parte circense y una segunda parte con la obra de teatro, los artistas intervienen en ambas, así como en el fin de fiesta. Se exigen artistas completos; además de actuar, deben cantar, bailar y tocar instrumentos. En el caso de los hermanos Podestá, José es acróbata, trapealista, payaso y actor dramático, canta y toca la guitarra, es director de escena; Jerónimo es acróbata, músico, actor, luego director; Pablo es acróbata, trapealista, ecuestre, actor, bailarín, músi-

co, autor. Los otros hermanos y sus esposas e hijos tendrán las mismas condiciones artísticas polifacéticas, como en el caso de María, la hija mayor de Jerónimo, *écuyère*, cantante y actriz.

Los Podestá y el naturalismo

En 1894, los Podestá se presentan en el teatro *Orrubia* de Buenos Aires, "con picadero mitad en la platea y mitad en el escenario", y Ermete Novelli, el célebre actor italiano que actúa en el Politeama, emite sus opiniones sobre *el Moreira*:

"He visto algunas escenas de una naturalidad asombrosa, porque esos actores, que no han estudiado teatro, que quizás no saben lo que es, han visitado, en cambio, las campiñas argentinas, han visto al gaucho, han tenido ocasión de observar sus costumbres (...) lo ponen en escena con una naturalidad admirable (...) creando un teatro único, que no tiene igual, suyo exclusivamente, y que es hoy por hoy el verdadero teatro rioplatense." (Podestá, 1930; 89/90).

Es lógico preguntarse qué significa para Novelli "estudiar teatro" y cómo sería la enseñanza en Italia, en la Real Academia de Declamación de Florencia, por caso. No saber qué es teatro, en ese momento, significa actuar bajo la capa o presentar picadero y escenario en el *Orrubia*, mientras el único espacio legitimado como **teatro** es el escenario a la italiana dentro de una sala. La observación de acciones cotidianas como base de la actuación es, en cambio, elogiada; la originalidad y el naturalismo, de moda en Europa, son destacados por Novelli, quien ese año hace conocer en Buenos Aires, *Espectros* de Ibsen.

Emilio Zola había publicado, en 1881 en Francia, *El naturalismo en el teatro*, creando la base estética del teatro moderno; propone una observación científica de la sociedad y ataca la declamación convencional de la Comedia Francesa. André Antoine pone en práctica estas ideas, a partir de 1887, en el Teatro Libre de París: se trata de llevar la vida cotidiana a esce-

na, tanto en la interpretación como en la utilería y la escenografía. Dentro de la misma estética, en 1889, se inaugura el Teatro Libre de Berlín con *Espectros* de Ibsen y, en 1891, el Teatro Independiente, en Londres, con la misma obra. En Moscú, el Teatro de Arte, dirigido por Stanislavsky, estrena, en 1898, *La gaviota* de Chéjov, que marca un nuevo estilo naturalista con especial acento en la técnica actoral (Berthold 1974; 206/27-242. Dieterich 1995; 17/18).

Llegando por distintos caminos, los artistas criollos practican un naturalismo que coincide con la estética dominante en Europa.

Pablo Podestá: La creación de un estilo

En 1905, los Podestá, que han abandonado la carpa y han elegido actuar en sala desde 1900, presentan dos compañías teatrales, una dirigida por Jerónimo en el Comedia y otra por José en el Apolo. En esta sala, el 26 de abril, se estrena *Barranca abajo* de Florencio Sánchez, un gran suceso. Los roles prin-

cipales están a cargo de Pablo Podestá, Lea Conti, Blanca Vidal y Herminia Mancini; en el elenco están Rosa Bozán, José J. Podestá, Humberto Scotti, Ubaldo Torterolo, Totón Podestá y Juan Farías, en su mayoría actores que provienen del circo. Rosa Bozán ha pasado del Circo *Anselmi* al Apolo como actriz de carácter y también actúan sus hijas Aída y Olinda, de 13 años. El aprendizaje de los niños en escena incluye el tradicional cambio de roles, como el caso de las actrices que interpretan muchachitos, hoy vigente aun en la



ópera. Según recuerda Olinda, que hace los 'pilletes', en casi todos los sainetes hay personajes de chicos traviesos y "a mí me enfundaban una camisa y un pantalón, me encasquetaban una gorra hasta las orejas y salía a escena" (Ardiles Gray 1981; 41).

El protagonista de *Barranca abajo* habría sido escrito especialmente por Sánchez para Pablo y, según Bosch, "este drama, debido a la intervención de Pablo, se elevó a una extraordinaria altura (...) y la interpretación que hizo de ella ese gran actor, no pudo ser superada nunca".

La Nación destaca, el 28 de abril: "merecen en primer lugar un aplauso Pablo Podestá, por la manera verdaderamente notable con que interpretó el papel de Zoilo, y en segundo término, la señorita Lea Conti", en el rol de su hija que muere tuberculosa.

En el recuerdo de Olinda Bozán, en la escena final:

Pablo salía despacito, miraba la cama de la hija muerta, se sacaba el sombrero, iba hacia el fondo y volvía, tomaba un jarro de agua de una

tinaja, se le caía el jarro. Por último, miraba la punta del alero de un rancho donde había un nido y recién decía el parlamento final: 'Se deshace más fácilmente el nido de un hombre que el nido de un pájaro'. Y recién tiraba el lazo para ahorcarse. La pausa que hizo Pablo antes del parlamento final nos sorprendió a todos. Yo creo que fue la primera gran pausa intencionada que se hizo en el teatro argentino. (...) Todos los actores, los maquinistas, los tramoyistas, nos habíamos ido acercando lentamente entre bastidores atraídos por esa pausa tan larga. (...) Nos preguntábamos los unos a los otros: '¿Qué pasa? ¿Por qué Pablo no habla?' Estábamos asustados. (...) La escena nos mantuvo en vilo. Cuando terminó y la sala estalló en un aplauso atronador, todos teníamos los ojos llenos de lágrimas". En este caso las acciones cotidianas crean un clima de extraordinario dramatismo y Pablo se permite crear una larga pausa para remarcar la decisión final (Podestá 1930; 172/78. Bosch 1969; 220. Pagella 1967; 44. Ardiles Gray 1981; 42/43).

Ese mismo año, el 23 de octubre, se estrena en el Apolo el drama en tres actos *Los muertos*

de Sánchez. Pablo Podestá, en el rol protagónico, hace "una interpretación tan magistral que nunca actor alguno, por bueno que fuera, pudo darle esa intensidad terrible al sentimiento trágico que respira la obra, y a todos, uno por uno, de sus detalles", dice Bosch (1969; 221).

José Podestá recuerda:

En el final, cuando el protagonista, Lisandro, degüella al amante de su mujer, el público como movido por un resorte se puso de pie y avanzó hacia el escenario sugestionado por el brutal verismo de aquella escena; yo que era el degollado e ignorando a qué respondía aquel movimiento tan extraño, le pregunté a Pablo: '¿Qué pasa?' y éste bramando, como era su costumbre, en casos en que empleaba la violencia escénica, me contestó entre dientes: '¡morite y después lo sabrás!'. Cuando se bajó el telón, el público estaba apiñado en el sitio de la orquesta mientras otros habían invadido el escenario para abrazar a Sánchez y a los principales intérpretes, en primer lugar al incomparable Pablo, que si grande era en el papel de don Zoilo, no menos grande y sublime

resultaba en el de Lisandro. En suma, una noche de fuertes emociones y un éxito de ésos que hacen época". En este caso Pablo muestra la unión de una acción de gran intensidad con un distanciamiento muy propio de la actuación circense. Brecht, al precisar las fuentes del distanciamiento, dice que es un procedimiento antiguo, conocido por los cómicos, por diferentes formas del arte popular como el circo, y por la práctica del teatro oriental (Podestá 1930; 178/80. De Diego 1973. Varios 1983; 48/57).

En 1906, Pablo Podestá se separa del Apolo y forma su propia compañía, produciendo incesantes estrenos como se estilaba en la época. Un caso interesante es la presentación de *Muerte civil*, de Giacometti, en la versión local de José Eneas Riú, el 4 de diciembre de 1908 en el *Marconi*, sala que antes había calentado Giovanni Grasso con su compañía siciliana. El famoso drama es un desafío para Pablo; conocido en Buenos Aires desde la década de 1870, frecuentado por los célebres divos italianos Salvini, Rossi, Zacconi, Novelli, Grasso, y por las gran-

des compañías dramáticas españolas, es un motivo de lucimiento para los primeros actores europeos. Así lo señala el diario *El País*:

"[...] aunque no aplaudimos estas adaptaciones de obras ya envejecidas como la que nos ocupa, que sólo viven merced al talento interpretativo de grandes actores (...) esperamos, sin embargo, con interés la interpretación de Pablo, que, a juzgar por el aplauso unánime que le mereció a la prensa uruguaya, ha de ser eximia".

Pablo Podestá, que ya es simplemente Pablo para la prensa, por su consagración como actor, había presentado la obra por primera vez en Montevideo, donde lo juzgan "el Zacconi del teatro nacional". Entra en competencia con los modelos, los grandes intérpretes europeos, y logra ser reconocido a la par de ellos. Según la crítica de *El País*:

"[...] al final de cada acto calurosas y prolongadas ovaciones premiaron la labor artística del principal intérprete de la obra. Después de la escena de la muerte la aproba-

ción del público se transformó en un verdadero delirio. La concurrencia, sin abandonar la sala, siguió viviendo a Pablo durante casi diez minutos, prodigándole la mayor manifestación de simpatía de que hasta la fecha había sido objeto el popular actor. En este teatro sólo a Grasso vimos suscitar delirios semejantes.

Según García Velloso (1926; 38/41), Grasso es "uno de los artistas que más conmovieron al público de Buenos Aires (...) que aparecía en cada una de sus creaciones como una fuerza de la Naturaleza", actuando con una naturalidad incomparable, sólo que era "una naturalidad siciliana", con gritos, llantos, movimientos y ademanes impetuosos y fuertes, inesperados, irresistibles. Grasso resulta gran admirador de Pablo Podestá y lo llama "il mio fratello"; parecen hermanos por la semejanza de su actuación. Por cierto, Pablo conoce las interpretaciones de Grasso y Novelli, y demuestra su capacidad de estudio y creación de personajes. La crítica de *La patria degli italiani*, diario de la colectividad, consagra su singular y personal interpreta-

ción del protagonista, juzgando que, por momentos, su eficacia supera la sobria e impresionante de Zacconi y muestra rastros de la influencia de la reciente actuación de Grasso. En la escena de la muerte por envenenamiento con estricnina, el crítico comenta que Pablo sólo la interpreta en Montevideo después de estudiar los síntomas en un hospital y conversar varios días con los médicos; el resultado es sorprendentemente real, supera toda expectativa y no admite comparación. Sostiene que, por haber dado sus primeros pasos en el arte como acróbata, sabe con impresionante maestría mostrar las contorsiones, los espasmos producto del fatal veneno, de modo tal que hace temblar la sangre en las venas. El manejo del cuerpo por Pablo se une, en este caso, a la observación para interpretar la escena con realismo (De Diego 1973. Bosch 1969; 249/50. Pagella 1967; 54/57).

Otra pieza frecuentada por las compañías extranjeras, que no hacía mucho presentara Giovanni Grasso, el drama *Tierra baja* de Angel Guimerá, re-

fundido y adaptado por Camilo Vidal, es presentado por Pablo, en el Apolo, el 4 de marzo de 1909. *El País* considera que hace una actuación sobresaliente y comenta: “la escena final del tercer acto la desempeñó con vigor tal, con tal empuje, que la sala entera se puso de pie subyugada, entusiasmada”. Los personajes y las escenas más violentas son las de mayor lucimiento de Pablo, “un admirable temperamento pasional”, según ese diario (Pagella 1967; 59). El actor Francisco Bastardi, que ese año ingresa al elenco como “meritorio”, sin cobrar por cuatro meses, recuerda a Pablo:

Como unía a su gran calidad de actor su condición de acróbata, podía permitirse el lujo de hacer cosas que ningún otro actor hacía. En el final de Tierra baja, después de exclamar ¡Maté al tigre!, clavaba con fuerza el cuchillo en el escenario, a pocos centímetros de la cabeza de otro actor que yacía exánime y mientras el cuchillo permanecía vibrando, caía el telón ante el estupor y el aplauso del público; hasta más de una dama sufría un desmayo” (Bastardi 1963; 15/34).

Otro testimonio, el de María Esther Podestá (1985; 70), confirma su temperamento trágico:

En Tierra baja, al llegar a la escena final, cuando sorprende al amo tratando de conquistar por la fuerza a su esposa, la transfiguración de Pablo en un furioso tigre era escalofriante. El salto felino que ejecutaba desde la entrada al escenario para caer sobre su rival, ubicado en la otra esquina del proscenio, hacía que se pusieran de pie los espectadores de las primeras filas de la platea, impresionados y hasta alarmados por el gesto y la actitud del actor (...) Según propia confesión, Juan Mangiante debió emplear en esa escena no sólo su recia complexión y sus ágiles músculos, sino también la astucia natural y el golpe de vista para evitar el choque frontal que Pablo no eludía de ninguna manera.

En estos relatos, se evidencia la destreza corporal que utiliza características de un animal salvaje al servicio del personaje en la situación, y la manipulación de objetos como el cuchillo en función dramática. La corporización de movimientos

animales para la creación de personajes, es una técnica vigente actualmente, que Pablo emplea también en otras piezas.

En el caso de Pablo Podestá, se destaca entonces el aprovechamiento de todas las técnicas adquiridas a partir de la acrobacia, la utilización de objetos, la observación de costumbres y situaciones, para crear, a partir de esas técnicas, un estilo de gran potencia y comunicación con el público, sin perder el distanciamiento, permitiéndose por caso mantener la energía en suspenso para producir largas pausas sin interrumpir la acción.

Orfilia Rico y la observación de la clase media

Hija de actores nacida en Montevideo, Orfilia Rico se inicia en las tablas desde niña en elencos españoles. Se incorpora a la compañía de Jerónimo Podestá, en 1902, y pronto tiene a su cargo los primeros roles de característica cómica, "creadora de efectos nuevos en muchas ocasiones", elogiada en términos extraordinarios.

Desde entonces, actúa en las compañías nacionales, encabeza elencos y estrena autores locales (De Diego, 1973).

El agradecido autor Federico Mertens dice:

Rememoraré hoy, en mi diario, a la intérprete de mis mejores comedias.

(...) Orfilia Rico y yo fuimos, puede decirse, una sola aspiración artística. Nadie escribía con más entusiasmo para ella que yo; nadie como ella interpretaba mis comedias. Yo era libro; ella era gracia, arte inimitable, verdad escénica. Inseparable convivencia artística nos aproximó durante muchos años. De aquella actriz nacimos muchos autores, porque fue también algo madre en el teatro: nos engendraba con su talento. (...) Orfilia Rico define su personalidad con Las de Barranco de Gregorio de Laferrère, el 24 de abril de 1908. A la comedia mencionada sigo yo, año escaso, con Gente bien, el 29 de marzo de 1909. (...) La genial intérprete es quien nos inspira con su personalísima escuela teatral, resul-



tante directa de la observación de nuestra clase media, que ella realizaba desde el teatro, en tanto yo lo hacía en los periódicos (Revista P.B.-T., 1905-1908).

A su influencia, escribieron también, atraídos por su naturalidad y su talento, José An-

tonio Saldías, *Delirio de grandezas*; Discépolo, *Da Rosa y Folco*, *El novio de mamá*; Alberto Vacarezza, *Doña Remedios*; Pedro Benjamín Aquino, *Criolla vieja*; Goicoechea y Cordone, *Aquí mando yo*; y tantas otras comedias del género costumbrista y 'casero'. Pero si hay un punto de partida en el género, lo encontramos en Alberto Novión. Aparece con *La gaucha* y *Doña Rosario* [...] Novión, con aquellos pequeños cuadritos caseros, nos descubría el camino [...] revelándonos, de paso, a la Rico, a la gran Orfilia Rico. Luego, la actriz [...] inspira a su propio des-

cubridor, en obras como *Misia Pancha la brava* (Mertens 1948; 70/74-88/90).

José Antonio Saldías también comenta la actuación de Orfilia en su comedia en tres actos *Delirio de grandezas*, de 1919, que obtiene un gran suceso. Recuerda que escribe la obra para la Rico, “con una de esas madres criollas que Orfilia hacía a maravilla en un prodigio de naturalidad” y opina que la doña Tránsito queda “en la galería de las grandes madres de Orfilia” (Saldías 1968; 239/40).

Las consideraciones de los autores marcan la **verdad escénica** y la **naturalidad** de su actuación, resultado directo de la observación de nuestra clase media, para interpretar un tipo de comedias que deja de lado el conventillo, ámbito del sainete, y se traslada a la casa familiar de barrio. En el caso de Orfilia, es interesante señalar su formación en la escena desde niña, como sucede en los casos de familias de artistas, y su adaptación a las compañías y los temas de la escena nacional, creando personajes que a su

vez inspiran a los dramaturgos.

De Rosas: una tradición de técnicas actorales

Enrique De Rosas, hijo de inmigrantes napolitanos nacido en Buenos Aires como Dionisio Russo, se inicia en 1904, a los 16 años, en el circo criollo de los hermanos Cassano, donde trabaja como actor y payaso. Luego hace giras, actúa en diferentes compañías y, desde 1914, encabeza elencos junto a otros actores; en 1918, integra la compañía Pablo Podestá-Enrique De Rosas-Luis Arata y, desde fines de ese año, forma rubro junto a su esposa, la actriz Matilde Rivera (Seibel 2000).

En 1919, la compañía Rivera-De Rosas hace temporada en el Politeama y, por su dedicación al “género serio”, se señala como “el comienzo de su labor madura” para el primer actor y director de escena. Con la pieza en tres actos *La montonera*, de José A. Saldías, sobre el caudillo entrerriano Francisco Ramírez, estrenada el 18 de septiembre, De Rosas

se prepara “para recoger el centro abandonado” por las manos de Pablo, según Bosch. El autor había ofrecido la obra el año anterior a Pablo Podestá, quien con grandes elogios le obligó a aceptar un anticipo, pero no llegó a interpretarla. Como es sabido, Pablo actúa hasta julio de 1919, cuando es internado por enfermedad. Algo similar sucede, en 1920, con el drama en tres actos *Madre tierra* de Alejandro Berruti, un alegato en favor de los colonos gringos del litoral víctimas de abusos, cuyo protagonista había sido ideado por el autor para Pablo Podestá, que encuentra en Enrique De Rosas “al intérprete anhelado” (Varios, 1969; 145. Bosch, 1969; 316. Saldías, 1968; 237/38. Berruti 1920).

Se observa entonces, a partir de estos casos, una nueva tradición de técnicas actorales en el teatro argentino.

En su primera gira a España, la compañía Rivera-De Rosas debuta, en diciembre de 1923, en el teatro Apolo de Madrid. Sobre la actuación de Enrique De Rosas, el diario *El Imparcial* opina:



A la naturalidad dramática, sobria y eficaz, del don Zoilo de Barranca abajo, nos opuso, en El tango en París, la fantasía bufá y el desenfado atracanesco de un caricato, que anima la farsa con sus abundantes recursos, efectos y matices, sin traspasar los límites del buen gusto. En el alcohólico, abúlico y depravado ex hombre, el muerto en vida de Los muertos, fue un prodigio artístico.

Los críticos españoles ven, en De Rosas, a un “prominente discípulo de Zacconi”. Recordamos que, en 1908, se llamaba a Pablo Podestá “el Zacconi del teatro nacional” y

que también era eficaz en la comicidad, además de su dramatismo. De Rosas ha heredado el estilo y el repertorio de Pablo, mientras sigue vigente el modelo europeo para medir la calidad de un intérprete. La compañía Rivera-De Rosas regresa a Buenos Aires, a mediados de 1924, después de actuar en varias ciudades españolas. Cuando estrenan *Gualicho*, una obra en tres actos de García Velloso, en agosto de ese año, nuevamente la crítica señala la continuidad del estilo de actuación al elogiar a De Rosas: "Estuvo justo, emotivo y tan feliz, que nos trajo a la memoria los recuerdos de las grandes interpretaciones de Pablo Podestá" (Varios 1969; 145/51. De Diego 1973).

En la segunda gira europea, iniciada en noviembre de 1925, la compañía Rivera-De Rosas recorre España durante ocho meses y se presenta en Italia; Enrique cumple el sueño de actuar en la patria de sus padres. En septiembre de 1926 debutan en Milán y el diario *Corriere della Sera* dice que "el protagonista de *Barranca abajo* podía considerarse como el

Rey Lear de las pampas, tal la grandeza de su hálito trágico"; cuando presentan *La máscara y el rostro* en presencia de su autor, Luigi Chiarelli, éste afirma que De Rosas tiene "una extraordinaria calidad artística". En Roma y Génova obtiene también elogios por su actuación y es la primera compañía argentina que trabaja en Italia. En 1927, cuando la visita de Pirandello repercute en la cartelera de Buenos Aires, la compañía Rivera-De Rosas pone en escena *Seis personajes en busca de autor*, en versión de Donato Chiachio; según Juan José de Urquiza, por primera vez en castellano, el público de Buenos Aires puede valorar la trascendencia del teatro de Pirandello (Varios 1969; 152/53-155).

En distintos momentos, Pablo Podestá y Enrique De Rosas desarrollan diversos repertorios, mantienen clásicos como *Barranca abajo* y presentan piezas europeas; en las críticas se destacan las similitudes de estilo y el uso de calificaciones como el "hálito trágico".

Se establece una tradición de técnicas actorales, en la que

los intérpretes asumen como maestros a sus predecesores o se declaran sus continuadores, con los cambios propios de la escena en cada época. Algunos casos: Luis Arata se inicia en grupos filodramáticos y debuta en 1914 con De Rosas, a quien considera su maestro; encabeza compañías con gran suceso, se destaca especialmente en personajes del grotesco y también interpreta clásicos europeos. Pepe Arias, iniciado, en 1916, como comparsa en la compañía De Rosas-Arata, luego se consagra como "Rey del Monólogo" en la revista porteña, cultiva el grotesco y hace famosas caricaturas políticas; incursiona en el repertorio universal con piezas como *La mujer del panadero* de Pagnol. Miguel Ligeró, nacido en Rosario en una gira de sus padres los actores españoles Miguel Ligeró y Emilia Llanas, asume como maestros a Enrique De Rosas y Luis Arata; este actor premiado, de larga y prestigiosa carrera teatral, interpreta eficazmente toda clase de piezas (Varios 1969; 263/66. Inzillo 1989; 289/91. De Diego 1973).

Con disímiles carreras actorales, los intérpretes formados en la misma escena incorporan las técnicas de sus predecesores y aportan sus creaciones personales en los diferentes géneros y las distintas épocas y contextos en que se desarrolla su actuación.

Camila Quiroga: de la naturalidad a lo trágico

Camila Quiroga, iniciada en 1908, a los 17 años, en un grupo de aficionados, pronto es contratada en la compañía dramática española de José Tallaví con la que sale de gira por provincias, presentando un amplio



repertorio que incluye *Espectros* de Ibsen, *La loca de la casa* de Pérez Galdós y *Los muertos* de Sánchez. En 1914, se incorpora, como primera dama joven, a la compañía de Pablo Podestá, luego trabaja con Elías Alippi, Ángela Tesada, Blanca Podestá, entre otros, hasta que, en 1917, vuelve con Pablo. Junto a él, protagoniza dos dramas que juegan un rol decisivo en su carrera de actriz: *La fuerza ciega* de Vicente Martínez Cuitiño, que será una pieza fuerte de su repertorio que le vale ser elogiada por su “rico temperamento dramático”, y *Con las alas rotas* de Emilio Berisso, “uno de los éxitos más rotundos y extraordinarios del teatro nacional” según Bosch, donde todas las críticas coinciden en destacar la excelente interpretación de Camila. En 1918, forma compañía propia con su marido Héctor Quiroga como empresario y Edmundo Guibourg como director artístico (Bosch, 1969; 303/307; Varios, 1969; 179/80; De Diego, 1973. Seibel, 2000).

La trayectoria de Camila muestra el camino seguido por muchos artistas iniciados en la

primera década del siglo. En su caso, a partir de un grupo vocacional, comienza su formación en la misma escena, primero con un destacado actor español como Tallavi, que frecuenta el repertorio naturalista europeo junto a obras locales como las de Sánchez, y luego, con Pablo y otros con similares técnicas. Hay que tener presente que, en las grandes compañías de la época, los jóvenes comienzan su aprendizaje con pequeños roles para ir ascendiendo, paulatinamente, a mayores responsabilidades, y que se trabaja sin interrupción ni días de descanso, en giras o en la capital, con repertorios que incluyen gran cantidad de obras de distintos géneros para cambiar con frecuencia el programa, de modo que el entrenamiento es intenso.

A fines de 1920, Camila Quiroga inicia la corriente de giras de las compañías nacionales desde la Argentina hacia Europa, en sentido contrario a lo que ocurría hasta el momento. Sale hacia España y Francia, debutando en Cádiz en el *Gran Teatro* con *La fuerza ciega* de Martínez Cuitiño, asimismo



Camila Quiroga con Pablo Podestá en «Con las alas rotas»

director de la compañía que viaja con el elenco. En un diario se la califica de “actriz dramática distinguidísima”, y se comenta que la crisis nerviosa que simula en el segundo acto, “según opinión de algunos médicos que se hallaban en el teatro, fácilmente podía confundirse con la realidad”. En enero de 1921, Camila se presenta en Madrid en el *Teatro de la Princesa* con la misma obra, y la crítica la considera “una gran actriz en toda la extensión de la palabra (...) que va desde la más exquisita naturalidad hasta las más trágicas entonaciones, con una fuerza enorme de expre-

sión y una sobriedad de gesto admirables”. Entre las piezas que representa están *La madre-cita* de Defilippis Novoa, *La serpiente* de Armando Moock, un gran éxito escrito especialmente para Camila, *Cuervos rubios* de Martínez Cuitiño, *Barranca abajo* y *Nuestros hijos* de Florencio Sánchez. Se dice que “es la mejor compañía dramática nacional y extranjera que se vio en Madrid desde hace muchos años”. La reproducción de la realidad, el naturalismo y el vuelo trágico son los valores destacados por la crítica, así como la “sobriedad de gesto”. El 18 de enero, Camila se pre-

senta en París en el Teatro *Antoine* con *La fuerza ciega*. Fermín Gémier, actor y director del *Antoine* en ese momento, le escribe: "Sé qué éxitos se lleva usted de París y me alegro de haber podido poner el teatro *Antoine* al servicio de una artista y de una causa tan bella". André Antoine escribe en el diario *Information* el día de su despedida:

La humilde cantante de La fuerza ciega se ha cambiado aquí en una espléndida criatura de rara belleza y extraordinaria seducción [...] después de haberla aplaudido el viernes en esa paisana hosca y huraña de la cordillera, quedo convencido que es una gran artista, cuyo equivalente no tenemos nosotros. Nuestras actrices no poseen ese poder de renovación; hubieran aprendido mucho yendo a oír a la señora Quiroga: en La serpiente hubieran visto lo que es un verdadero primer papel".

Es interesante señalar que se dice "ir al teatro para oír a...", lo que revela la importancia dada al lenguaje verbal en la escena; es la apreciación hegemónica, incluso entre artistas como Antoine, maestro del estilo naturalista de actua-

ción. Por otra parte, las críticas y comentarios muestran la madurez de las actrices y actores argentinos, en condiciones de competir con los europeos.

Camila realiza largas giras; en 1922, trabaja todo el año en México y tiene importante influencia en la escena de ese país por su estilo naturalista de actuación y su repertorio. Hacia fines de 1926, sale con su compañía en una gira, que se extenderá siete años, recorriendo países americanos y Europa; visita entre otros Colombia, Cuba, México, Nueva York, París, Madrid, donde, en 1930, estrena la obra *Casanova* de Laván d'Arbok, interpretando al protagonista masculino en la tradición de cambio de roles; en Barcelona, en 1931, estrena *Amanda y Eduardo* de Armando Discépolo. En 1934, reanuda sus actuaciones en Buenos Aires (Varios 1969; 183/89. De Diego 1973).

La celebrada actriz Eva Franco (1998; 74/75), escribe sobre Camila: "Algunos sostenían que sus triunfos la habían convertido en un ser inalcanzable y los más maliciosos opinaban que había soberbia en

sus actitudes”; menciona una frase frecuente entre la gente de teatro, “¡No te hagas la Camila Quiroga!”. Pero opina que Camila era una profesional muy responsable y exigía todas las garantías; junto a su marido “supervisaban hasta los más mínimos detalles de todas las funciones para que nada fallara, contrataban a buenos actores y acreditados directores, se daban el lujo de que los mejores autores argentinos escribieran para ella”, y abrieron camino a otras compañías con las giras por el exterior. Recuerda su trabajo junto a Camila a los 11 años, en la exitosa *Con las alas rotas*, y sostiene: “Para mí era todo un ejemplo y seguía siendo mi maestra (...) cada vez que mi trabajo me lo permitía, iba a verla actuar (...) había alcanzado un vuelo que, lejos de provocar envidia, debió ser un ejemplo para todos, como lo fue para mí”.

Eva Franco, otro caso de niña que se inicia trabajando

junto a su padre actor, revela una línea de tradición entre actrices, entroncada con los Podestá, que asume el naturalismo y es capaz de transformación en los más disímiles personajes, hasta llegar a la entonación trágica, según lo destacan los críticos de la época.

En conclusión, las actrices y los actores de las primeras décadas del siglo XX desarrollan, en la escena argentina, unas técnicas de actuación coincidentes con las tendencias reinantes en la escena europea, aunque llegan a ellas por diferentes caminos, y poseen características propias que son valorizadas por el público y la crítica, en el país y en el exterior. Cabe señalar que, entre nosotros, también se producen opiniones que desvalorizan a nuestros intérpretes, como lo señala Eva Franco, y que la desmemoria y el olvido han cubierto buena parte de sus actuaciones.

Beatriz Seibel: Historiadora, directora y autora teatral, con seis libros y más de 170 artículos publicados, ex docente de la U.B.A. y la Escuela Municipal de Arte Dramático, Coordinadora de la Escuela de Circo Criollo.

BIBLIOGRAFÍA:

- Ardiles Gray, Julio: *Historias de artistas*, Buenos Aires, Editorial de Belgrano, 1981.
- Bastardi, Francisco: *Yo también con mis memorias*, Buenos Aires, Editorial Ancora, 1963.
- Berruti, Alejandro: *Madre tierra*, Revista *La Escena*, N° 127. Buenos Aires, 2-12-1920.
- Berthold, Margot: *Historia social del teatro*, Madrid, Guadarrama, 1974.
- Bosch, Mariano G.: *Historia de los orígenes del teatro nacional argentino y la época de Pablo Podestá*, Buenos Aires, Editorial Solar/Hachette., 1969 (Texto revisado de la edición original de 1929 por J. A. de Diego.)
- De Diego, Jacobo A.: *Diccionario teatral*, (1973) Inédito. Patrimonio del Fondo Nacional de las Artes.
- Dieterich, Genoveva. *Diccionario del teatro*, Madrid, Alianza, 1995.
- Franco, Eva: *Un siglo de teatro en los ojos de una dama*, Buenos Aires, El Francotirador, 1998.
- García Velloso, Enrique: *El arte del comediante*, Buenos Aires, Ed. Estrada, 1926.
- Inzillo, Carlos: *Queridos filipipones. Una bio-filmo-radiografía afectiva de Pepe Arias*, Buenos Aires, Corregidor, 1989.
- Mertens, Federico: *Confidencias de un hombre de teatro. 50 años de vida escénica*, Buenos Aires, Editorial Nos, 1948.
- Blanco Amores de Pagella, Angela: *Pablo Podestá*, Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas, 1967.
- Podestá, José J.: *Medio siglo de farándula. Memorias*, Río de la Plata, Talleres de la Imprenta Argentina de Córdoba, 1930.
- Podestá, María Esther: *Desde ya y sin interrupciones (Memorias)*, texto ordenado por Jorge Miguel Couselo. Buenos Aires, Corregidor, 1985.
- Rama, Ángel: *Los gauchipolíticos rioplatenses*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1982.
- Saldías, José Antonio: *La inolvidable bohemia porteña*, Buenos Aires, Editorial Freeland, 1968.
- Seibel, Beatriz: *Historia del circo*, Buenos Aires, Ediciones del Sol, 1993. *Historia del teatro argentino. Desde los rituales hasta 1930*. Inédito.
- Varios autores: *Quién fue en el teatro nacional*, Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas, 1969.
- Du cirque au théâtre* : (Equipe "Théâtre moderne" du GR. 27 du C.N.R.S.) Lausanne, L'Age d'Homme, 1983.