

Las compañías teatrales de José Podestá (1872-1937) y el Fondo documental Jacobo de Diego del INET (Argentina)

Lía Noguera
(UBA-UNA-GETEA)

La presente exposición es parte de nuestra investigación sobre el estudio de las condiciones laborales de los trabajadores del espectáculo¹, proyecto UBACYT de la Facultad de Filosofía y Letras que dirige la Dra. Mauro, y que se relacionó con nuestro Programa de Posdoctorado en Ciencias Sociales de la UBA, dedicado al estudio del actor popular y la gauchesca teatral argentina (1884-1899). Así, en el año 2016 iniciamos el análisis de las compañías teatrales que formó el actor José Podestá durante el período 1872-1937 en el Río de la Plata, investigación que fue publicada en agosto de 2018 en el Dossier de la Revista *Telón de Fondo* y que se presentó en el día de ayer en este Congreso, junto a los otros trabajos del equipo de investigación.

Desde el comienzo, sabíamos que estudiar y dar cuenta de las condiciones laborales no podía ser un aspecto excluyente en las investigaciones realizadas en el campo teatral y desde el inicio de la investigación nos encontrábamos con una situación crítica porque su regulación ha demorado incluso más tiempo que en otras áreas del trabajo. En relación con los trabajadores del espectáculo, Karina Mauro, en su artículo “Actores y mundo del trabajo...” (2014), señala que las compañías teatrales de fin de siglo se caracterizaron por la precariedad e informalidad de sus condiciones laborales. Los actores no contaban con licencias por enfermedad, jubilación, pensiones para sus cónyuges y/o hijos, ni tampoco accedían a indemnizaciones. Las compañías, y en especial las de circo, tenían una estructura familiar en la cual tanto hombres, mujeres y niños trabajaban a la par y el oficio se aprendía mediante la transmisión de saberes de los adultos y la imitación por parte de los restantes integrantes. No obstante esta asistematicidad, nuestra investigación pretendió otorgar un estudio sistemático que permitiese dar cuenta de la evolución de las compañías de José Podestá y que presentó una incipiente organicidad de la situación laboral del conjunto de artistas que las conformaron. Por ello, y con ese objetivo presente, establecimos tres fases para estudiar sus compañías: la primera, intuitiva y asistematizada (1872-1884); la segunda, de reconocimiento y consolidación (1884-1901); la tercera, empresarial y epigonal (1901-1937). Estas tres fases evidencian no sólo 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 produjeron en la Argentina de fines del siglo XIX y XXI. Ahora bien, para dar cuenta de estas fases fue fundamental el análisis de los

¹La versión completa de esta investigación se titula: “Las condiciones laborales en las compañías teatrales de José Podestá (1872-1937)”, *Revista Telón de fondo. Revista de teoría y crítica teatral*. Facultad de Filosofía y Letras, UBA. N°27, segundo semestre. <http://www.telondefondo.org/index.php>

materiales del Fondo Jacobo de Diego del Instituto Nacional de Estudios Teatrales de Buenos Aires, los documentos y textos que hemos relevado en La Biblioteca Criolla del Instituto Iberoamericano de Berlín y los archivos de Argentores y AGN. A los fines de la presente exposición, nos interesa dar cuenta de los materiales que hemos hallado y analizado en el Fondo Jacobo de Diego que está compuesto por el material donado por el periodista, crítico e investigador argentino Jacobo de Diego (1908-1993), conformado entre los años 1928 y 1993, y que refiere fundamentalmente a la historia del teatro argentino y latinoamericano desde sus orígenes hasta finales del siglo XX. Este Fondo consta de ensayos, conferencias, obras dramáticas, artículos periodísticos publicados en medios gráficos, así como sus documentos de trabajo para radio y televisión. En este sentido, y porque ellos se constituyeron en material de cabal relevancia para profundizar en este tema de investigación poco transitado por los estudios teatrales y sociales, a continuación expondremos los materiales que posibilitaron el análisis de las tres fases de esta compañía.

En la primera fase, intuitiva y asistemizada que comprende el período 1872-1884, y en la cual profundizamos en el contexto político y cultural de la Argentina de esta época y dimos cuenta del origen teatral de José Podestá y de sus primeras compañías circenses, encontramos a partir de una viñeta de la fotografía extraída del artículo “La vida en el circo”, del Archivo de recortes periodísticos de De Diego (1913), una referencia a los salarios. Ella informa que en el caso que hubiese salario, éstos eran quincenales, y tal como lo documenta se aplicaban multas y descuentos arbitrarios a los artistas. Asimismo, una información importante para esta primera fase fue la de conocer cómo estaba integrada la compañía de circo. A partir de un cuaderno de notas del investigador de Diego (Archivo De Diego, caja 42), quien se preocupó por establecer el árbol genealógico de los Podestá, pudimos acceder al modo en el que se organizaba la Compañía Carlo, de la cual José Podestá formó parte. Advierte la nota inicial de De Diego que para esta sistematización se basó en los programas de la época que solían aparecer con reproducciones fotográficas pero “no se puede descifrar con precisión cada uno de los rubros que van diseñados con numeración correlativa”. (De Diego, cuaderno de Notas, S/F). No obstante, él estableció su orden. En esta catalogación pudimos observar la gran cantidad de artistas que implicaba a esta compañía a la vez que evidencia los roles fijos ejercidos. Además, permitió, en el caso de José Podestá, verificar su pasaje de roles: de acróbata a payaso y de payaso a gauchito oriental. También evidencia el rol que cumplían los niños diferenciados por familias y establece las diversas nacionalidades de sus artistas. Asimismo, la acotación indicada en el punto 52 por De Diego, junto con un relato de Antonio Podestá publicado en *Aquí está* el 26/08/1945 y perteneciente al archivo del INET, da cuenta de las jornadas laborales de esta compañía que, sumado a los recuerdos de Pepe publicados en sus *Memorias* (2003), muestran que las jornadas no estaban reglamentadas y que no consideraban el descanso. Muchas veces los artistas, y luego de culminadas las funciones, debían ensayar durante las madrugadas y por estas horas de trabajo no percibían pago alguno.

En la segunda fase, la de reconocimiento y consolidación que abarca el período 1884-1901, dimos cuenta del contexto político de la Argentina del 80, que estuvo marcado por el inicio de la presidencia de Julio Argentino Roca (1898-1884) y cuyo nuevo régimen se impuso con el lema “paz y administración” con el fin de culminar con los conflictos políticos y económicos de los años anteriores. En este marco, se produce la segunda fase de las compañías teatrales de José Podestá, que comienza con el estreno de la pantomima de *Juan Moreira*, continúa con el estreno de *Juan Moreira* en el Teatro Politeama de Buenos Aires y culmina con la separación de los hermanos José y Jerónimo Podestá, luego de una representación del drama gauchesco *Calandria*. Una separación que fue leída por la crítica como una oposición de intereses estéticos entre los hermanos pero que, según las declaraciones de la hija de Jerónimo, Blanca Podestá, en una nota periodística registrada en el archivo de Jacobo de Diego, pone al descubierto que dicha ruptura respondió, simple y sencillamente, a intereses *amorosos*. Allí, Blanca cuenta que: “fueron dos muchachas las culpables, dos partiquinas alegres que integraban el conjunto de bailes criollos de los Podestá” (*El Día*, 31/08/1960). La actriz agrega que la esposa de Jerónimo no le dio opción, debía echarlas si quería continuar con su familia. Pero José Podestá de ninguna manera quería que las bailarinas abandonasen la compañía, y por tal motivo, se realizó la separación. Es interesante señalar la división de bienes que establecen los hermanos, la cual evidencia el éxito económico que la compañía tuvo en esta segunda fase y que se caracterizó por los estrenos de la mayoría de las obras teatrales gauchescas. Así lo detalla Blanca Podestá en el artículo (*El Día*, 31/08/1960):

Sobre el escenario se colocaron cuanto poseían, era para deslumbrar. Había allí la mar de rastras, de cuchillos, de boleadoras; petrales, estribos, los más hermosos arreos. Fueron separando a un lado y a otro. Lo que uno y otros preferían. El reparto se hizo sin discusión. Había también un armonio que mi padre quería mucho y se lo llevó. Jerónimo y sus hijos se fueron al teatro Libertad; Juan, Antonio, Pablo y Pepe, con los hijos del primero; Totón, Hebe, Marino y Aparicio rumbearon para el Apolo.

Ahora bien, así como Podestá y su compañía comenzaron a tener fama en el incipiente campo teatral y social, fue necesario sistematizar la organización de sus artistas y enfrentarse con los diversos aspectos de regulación económica y laboral de estos trabajadores. Para poder dar cuenta de cómo comenzó a profesionalizarse esta compañía también nos hemos basado en el fondo documental de Diego, en el cual hallamos numerosos documentos que nos permitieron reconstruir las condiciones de trabajo de estos artistas. Un ejemplo de ello son las correspondencias que tanto José Podestá como su secretario Rafael Picasso establecieron con diferentes representantes teatrales y artistas durante los últimos años de esta segunda fase. Estas cartas nos permitieron caracterizar varios aspectos que conciernen al ámbito laboral

como así también cuestiones específicamente estéticas de esta compañía. Por ejemplo, en la carta que firma Rafael Picasso, (Santa Fe, 12/9/1891) podemos observar el interés y la organización que la compañía tenía en relación con los fondos destinados para la beneficencia como así también los porcentajes destinados a la compañía. Además, en esta fase observamos las asociaciones que la compañía realizó con renombrados músicos de la época como es el caso de Gabino Ezeiza. Payador y contrapuntista, nacido en Argentina, fue uno de los más importantes músicos a quien se lo honra el día 23 de abril. Algunos especialistas consideran que Ezeiza fue el introductor de la milonga en la payada y la excelencia de su accionar no podía quedar por fuera de la Compañía Podestá- Scotti. Una carta de José Podestá a Gabino Ezeiza (10/03/1891) nos informa sobre las negociaciones que la compañía estableció a fin de que este músico se incorpore a la representación de los dramas gauchescos. Así también muestra el lugar de reconocimiento, no sólo artístico sino también económico que Podestá ofrece al músico. Otro aspecto a destacar por parte de la compañía es aquella que refiere a las normas de seguridad y los aspectos técnicos que los teatros debían presentar para que ella realice sus funciones, aspecto que sustenta el grado de organización y control minucioso que se experimenta en esta fase. Asimismo, dada la magnitud de la compañía como así también los requerimientos técnicos para las representaciones, esta debía asegurarse en cada gira que sus gastos sean cubiertos. Según la carta de Pissano del 19/01/1893, la compañía tiene un presupuesto de 7000 pesos mensuales, los cuales deben ser cubiertos en las representaciones.

Por estos años, también se produjo paulatinamente el abandono por parte de Podestá de sus representaciones como Pepino 88; para su reemplazo, la compañía decidió contratar a Manuel Padín, uno de los principales actores circenses de la Argentina de fines del siglo XIX, quien también fue mago y fotógrafo. Si bien la oferta no fue aceptada, la carta de Picasso (27/10/1891) no sólo informa el modo y plazo de contratación que se le ofrecía a Padín: un año y que el artista establezca “lo que crea justo ganar”, sino también el modo en el cual Podestá le entregaría su legado: “Don Pepe le dará a Ud. todas sus canciones y le enseñará las payasadas especiales de él e inventadas por él. El, en casos excepcionales y su salud lo permite, hará algunas entradas, como por ejemplo en el beneficio de él u otro caso por el estilo. Mientras tanto, usted será el clown de la compañía.” Cabe señalar que con el estudio de los fondos documentales del Archivo De Diego, y a partir del cuaderno de cartas, como así también de los libros contables de José Podestá, se nos abrió un panorama más extenso para nuestra investigación. Por un lado, confirmamos la representación de las obras gauchescas, que estaban perdidas en Argentina y que hallamos en archivos europeos; además de los problemas de plagio que se experimentaban en esta época. Por otro lado, nos brindan información sobre los pagos realizados por derecho de autor, es decir la organicidad y legalidad que alcanza a perfeccionar la compañía en su tercera fase.

Por último, la tercera fase -que denominamos empresarial y epigonal y que comprendió el período 1901-1937- comenzó con el traslado de José Podestá al teatro Apolo en 1901, lugar en el que creó en el mes de

marzo la compañía Hermanos Podestá. Un cambio fundamental para la compañía de los Hermanos Podestá fue la incorporación de las obras de Florencio Sánchez, quien luego de haber estrenado *M'hijo el doctor* y *Cédulas de San Juan* con la compañía de su hermano, Jerónimo Podestá, en 1905 se trasladó a la compañía de José Podestá y su primer gran éxito allí fue *Barranca Abajo*. La incorporación de Sánchez no solo introdujo cambios en el aspecto estético de la compañía sino también un incremento de sus ganancias. En el libro de cuentas de la compañía de 1914 (Archivo de Diego) hallamos que de lo recaudado por las obras representadas de Florencio Sánchez: *Barranca Abajo*, *En familia* y *Los muertos*, ésta recibió un total de 16.474 pesos oro de los cuales el 10 por ciento fue destinado a la Sociedad de Autores y el 30 por ciento al autor. Además, en el libro contable de 1916 observamos, la variedad de dramas que la compañía representó. Una variedad que se sustentó en la alternancia, por un lado, de los dramas gauchescos como *Julián Giménez* y *Cobarde*, por otro lado, los sainetes y comedias *Barranca Abajo*, *Los disfrazados*, *Al campo*, *El Dr. Frauz*, *Tranquera*, *Justicia*, *Qué calor*, *La flor de trigo*, *El amigo*, *El sargento cordobés*, etc. Así también se indican en qué teatros fueron representadas: El Nacional, Victoria, Unión Italiana, Olimpo, Circo Anselmi, entre otros. En el balance perteneciente a julio de ese año observamos las deducciones del 10 % para la Sociedad de Autores y los pagos por derechos de autor, dando como resultado un total de 23.627 pesos oro para la compañía. Tal como la ha indicado Karina Mauro en su artículo “La Sociedad Argentina de Actores después de la huelga de 1919”, estas deducciones ya se encontraban preestablecidas desde años anteriores.

Ahora bien, en relación con las condiciones estéticas de las obras que la Compañía presentó por estas últimas décadas, observamos que se produjo un repliegue en el éxito de sus funciones. Un documento importante para evidenciar esta afirmación nos lo provee el Cuaderno de Críticas (1918-1921) del Archivo de Diego. Allí encontramos una recopilación de las diversas críticas que la compañía (ahora denominada José Podestá y Antonio Podestá) recibió durante sus giras por Santa Fe (Rosario), Entre Ríos (Paraná, Gauleguaychú) y Uruguay (Salto) con las obras: *La ley oculta*, de Martínez Paiva, *La chacra de Don Lorenzo* y *Piedra de Escándalo*, de Martín Coronado y *Las campanas*. Es interesante que este libro recopila tanto las críticas favorables como las desfavorables. Ejemplo de esto último es la perteneciente a *El demócrata* (9/8/1918) quien critica negativamente las obras de Martín Coronado interpretadas por la Compañía por no entender el derecho penal del país y por presentar dilaciones innecesarias a nivel argumental. Además, las críticas señalan la fase epigonal por la cual transitaban algunos de los actores de la compañía pero aún así destacan la importancia en el presente y el pasado teatral de los hermanos Podestá. (*Diario Nuevo*, 19/08/1918).

El cierre de esta fase se produce el 5 de marzo de 1937, momento en el que falleció en la ciudad de La Plata José Podestá. Las reseñas sobre este hecho también se encuentran documentadas en el Archivo de De Diego

y nos informan que alrededor de tres mil personas asistieron a su entierro en el cementerio de la Chacarita. Además, la Sociedad de Empresarios Teatrales había invitado a suspender las actividades a fin de que toda la comunidad artística pudiera despedir al creador de Pepino 88 y así lo hicieron. Los discursos laudatorios hacia Pepe Podestá coincidían en reconocerlo como el padre de la escena nacional y en distinguir la incesante labor que desde fines del siglo XIX había forjado en nuestro campo teatral. Como actor y como empresario supo articular los medios necesarios para que sus producciones alcanzasen no sólo el reconocimiento del público y de la prensa teatral sino también el de la cultura y la política de la época. En las tres fases de las compañías que aquí hemos analizado, mostró un marcado signo de interés por desarrollar y fortalecer las estrategias artísticas y organizativas de sus compañías, evidenciando así una clara perfectibilidad que con los años fue alcanzando. Así, de la arena del circo a la sala a la italiana, de alquilar pequeños galpones a ser dueño de un teatro, de acróbata a primer actor nacional y de primer actor a empresario teatral, José Podestá supo responder a las exigencias del campo teatral y dejó una huella fundante en la historia de nuestra disciplina.

Como vemos, el trabajo con los fondos documentales de los diversos archivos es una tarea fundamental para todo investigador. Ellos permiten 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 cualquier 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:

Se puede decir entonces que los archivos son construcciones sociales múltiples, que reúnen una diversidad de instituciones y agentes que vieron y conservaron papeles, fotos, imágenes de un tiempo, un lugar, una clase social, géneros, etnias. 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.

Tal es el caso del Archivo de De Diego, que fue nodal para esta investigación, así como también la constante colaboración y predisposición del personal de la Biblioteca del INET, y en especial, la de la Dra. Laura Mogliani, documentalista responsable del Fondo de Diego, quien no sólo nos orientó en el acceso a

la documentación sino que también nos acompañó con su conocimiento en la arena de nuestro pasado teatral. Por ello, !!! muchas gracias!!!

Bibliografía

- Bosch, M. (1969). *Historia de los orígenes del Teatro Nacional Argentino*. Buenos Aires: Solar/Hachette.
- Caudarella, M. F. (2016). *La necesidad del espectáculo. Aspectos sociales del teatro porteño (1918-1930)*. Rosario: Prohistoria Ediciones.
- Da Silva Catela, L. “El mundo de los archivos”. Disponible en: <http://www.corteidh.or.cr/tablas/r29766.pdf>
- Falcón, R. (1999). *El mundo del trabajo urbano*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Klein, T. (1996). *Teatro Criollo Rioplatense I*. Buenos Aires: Ediciones del Gilgero.
- Mauro, K. “La Sociedad Argentina de Actores después de la huelga de 1919”. XVI Jornadas de Investigación del Instituto de Historia del Arte Argentino y Latinoamericano “Luis Ordaz”, Facultad de Filosofía y Letras, UBA, Buenos Aires, en prensa.
- Mauro, K. “Trabajo asociativo y actuación: las cooperativas teatrales y la gratuidad crónica del trabajo actoral”. XI Jornadas de Sociología de la UBA “Coordinadas contemporáneas de la sociología: tiempos, cuerpos, saberes”, Facultad de Ciencias Sociales, UBA, Buenos Aires, en prensa.
- Podestá, J. (2003). *Medio siglo de farándula. Memorias de José Podestá*. Buenos Aires: Galerna.
- Romero, L. A. (2007). *Breve historia contemporánea de la Argentina*. Buenos Aires: FCE.
- Seibel, B. (2005). *Historia del circo*. Buenos Aires: Ediciones del Sol.

Archivos Consultados

- Argentores, Buenos Aires, Argentina.
- “Biblioteca Criolla”, Instituto Iberoamericano de Berlín, Alemania.
- Biblioteca Nacional de Madrid, España.
- “Jacobo de Diego”, Instituto Nacional de Estudios de Teatro (INET), Buenos Aires, Argentina.