

## SECCIÓN HISTÓRICA

*JUAN MOREIRA Y LOS PODESTÁ. Algunos apuntes cien años después. (Segunda Parte)*

NÉSTOR SUÁREZ ABOY

### **IV. LOS PODESTÁ Y EL CIRCO**

En el siglo pasado, en la década de los años 40, llegan a Montevideo dos inmigrantes genoveses: Pedro Podestá y María Teresa Torterolo. Allí se conocen y allí se casan. No imaginaban que serían progenitores de la más famosa familia circense de ambas márgenes del Plata y que sus hijos llegarían a ser extraordinarios propulsores del teatro argentino y, para muchos, del llamado teatro rioplatense.

En 1846 se trasladan a Buenos Aires y se establecen con un almacén en la calle Chacabuco, entre San Juan y Cochabamba, donde nacen dos de sus hijos, Luis (1847) y Jerónimo (1851).

Económicamente andaban bien, pero la situación política no era tranquila (no olvidemos que estábamos en plena dictadura rosista), y según cuenta

**REVISTA DEL NOTARIADO**  
**Colegio de Escribanos de la Capital Federal**

don José J. Podestá en sus Memorias corría el rumor de que "si Urquiza entraba en Buenos Aires iba a degollar a todos los gringos". Considerándose pasibles de esa selecta exterminación, el matrimonio Podestá decidió regresar a Montevideo. Esto ocurría en 1851, siguiendo las mencionadas Memorias exactamente el 30 de octubre. Jerónimo tenía entonces un mes de vida y se lo bautiza en el Uruguay, razón por la cual tiene esa ciudadanía.

Don José J. Podestá, a quien más se lo conoce por don Pepe, sin ser el mayor de los hijos, va a ser indiscutiblemente el jefe de la familia y el que dirige, arma y organiza el circo que nuclea a todos los hermanos. Nace en Montevideo el 6 de octubre de 1858, en la calle Andes, entre Canelones y Maldonado. Con sus hermanos mayores se gana la vida para ayudar a sus padres. Digamos que don Pedro y doña María Teresa llegan a tener nueve hijos: Luis, Jerónimo, Pedro, José Juan (que es de quien hablamos), Juan, Graciana, Antonio, Amadea y Pablo.

A poco de nacer José sus padres compran una casa en la calle Maldonado de Montevideo, entre Convención y Andes, que con el tiempo llega a ser la casa familiar y solariega de todos los Podestá.

La afición de Pepe por el circo se despierta en 1872. Al año siguiente, en una cantera, un grupo de muchachos instala un circo en el que Pepe interviene. Estudia música y se dedica al pistón. La imposición familiar de que llegara a ser un buen maestro de música no se concreta. Don Pepe tenía ideas muy distintas.

En 1875 es contratado en el circo de Félix Hénault. Cuando llegan a El Tala, Enrique Caballé, artista catalán, no podrá cumplir sus arriesgadas pruebas de trapecio, pues había muerto en un accidente sufrido días antes. Hénault decide reemplazarlo con Pepe, quien debía realizar la misma rutina. Con gran audacia hace su trabajo y ya se consagra. Vuelve a Montevideo y, con su hermano Jerónimo, sienta plaza de músico en la banda de la Guardia Nacional. Concluida la Revolución Tricolor, como se la llamó, se reintegra a la casa paterna donde junto con Enrique Bozán, Alejandro Scotti, más tarde su cuñado, y sus hermanos Juan y Antonio, siguió preparando actos acrobáticos.

Hacia 1877 estaba trabajando en Canelones el famoso forzudo don Pablo Rafetto, a quien llamaban "40 onzas", y simultáneamente el conocido Giuseppe Chiarini. Luego de variadas vicisitudes, alegres siempre por la juventud de los protagonistas (don Pepe tenía entonces 20 años), junto con sus hermanos Juan y Antonio deciden prestar ayuda a José Camilo Rodríguez, famoso payaso cubano del circo Chiarini. Ocurría que Rodríguez, por sus frecuentes ataques de gota, debía suspender a menudo su trabajo, lo que le provocaba graves problemas económicos. Unidos los tres Podestá (digamos que Jerónimo integraba la banda de música de Chiarini) arman una troupe para ayudar a Rodríguez con lo que recauden. Ahí nace su primer circo que levantan en Andes y Mini con el nombre de Circo Arena. Como dice don Pepe: "Un beneficio que los beneficia."

El éxito los va ayudando y en 1880 cruzan el charco y se instalan en el Jardín Florida (Florida y Paraguay), debutando el 22 de mayo. También aquí les

**REVISTA DEL NOTARIADO**  
**Colegio de Escribanos de la Capital Federal**

ayuda la fortuna. Esto hace que don Pablo Rafetto, que estaba trabajando en el interior de la provincia de Buenos Aires, venga a la capital con la intención de llevárselos con él a un circo.

Creo que es pintoresca la anécdota del encuentro con Rafetto, según cuenta don Pepe en sus Memorias. Rafetto los cita en un restaurante de la calle Maipú. Cuando llegan los Podestá le estaban sirviendo doce huevos fritos. Entonces les dice que pidan otra cosa porque los huevos eran para él (no olvidemos que Pablo Rafetto era muy grande y forzado, un verdadero Hércules). Los Podestá dicen que ya habían comido, a lo que contesta Rafetto: "¡Qué lástima, porque había encargado tallarines para seis. Me los tendré que comer yo." Y entre vaso y vaso de vino engulló los doce huevos fritos y los tallarines para seis.

De este pantagruélico encuentro (en lo que a Rafetto respecta) nace un arreglo de trabajo, uniéndose los Podestá al circo de los Rafetto. Cumplido el compromiso de seis meses con él, se vuelven a Montevideo e inician una nueva odisea por el interior del Uruguay. Estando en Rosario del Coya, la ausencia de payaso hace que Pepe tenga que salir a cumplir como tal.

La necesidad de tener que contar con el traje adecuado lleva a la madre de Pepe, la buena de doña María Teresa, a confeccionarlo con unas sábanas viejas. Para adornarlo, le agrega amplios volados, cintas negras en cuello, bolsillos y piernas y un letrero en la espalda con la leyenda: "El gran Pepino."

No obstante el fervor con que fue hecho, el traje era bastante desvaído, opaco y poco lucido. Por ello a don Pepe se le ocurre agregarle algo más para mejorarlo y siempre cosido en la sábana. Toma una vieja levita en desuso de su padre, la dobla en cuatro y le da unos tijeretazos, un poco para ver qué salía. Cuando la estira aparece un número 88, producido por los cortes al azar. Lo cose al traje y esa noche nace "Pepino el 88". Lo de Pepino es simple italianización del sobrenombre Pepe.

Este "Pepino el 88" que crea don José J. Podestá con singular maestría, dejaba de ser un payaso vulgar. No era el que se cae, trastabilla, anda a los tropezones y es blanco de las pullas y bromas del tony de turno. Era un personaje muy particular, como muy particular y personal era su traje, que dialoga con el director de pista sobre temas muy urticantes y actuales, que criticaba acerbamente y con cruda y ácida mordacidad la política imperante, satirizando a los propios políticos que no se salvaban ni estando presentes, como ocurría muy a menudo. A ello se sumaban las canciones (compuestas por el mismo don Pepe), siempre dentro de la misma tónica satírica, que recorrían el país.

Es notable que leídas hoy (hay una recopilación de ellas editada a principios de este siglo) mantienen frescura y actualidad, además de una gracia infrecuente en este tipo de obras.

Los Podestá vuelven a Buenos Aires en 1882 e inauguran el Politeama Humberto 1º, que había construido Pablo Rafetto en el terreno sobre el que luego se levantó el Departamento de Policía (Cevallos entre Moreno y Belgrano). Trabajan allí casi un año y cuenta don Pepe que Sarmiento era un asiduo concurrente.

**REVISTA DEL NOTARIADO**  
**Colegio de Escribanos de la Capital Federal**

Era el payaso principal de este circo el ya nombrado José Camilo Rodríguez, muy querido por el público, pero al que sus ahora muy seguidos ataques de gota lo tenían lejos de la pista. El director del circo propone a Pepe que reemplace a Rodríguez. Era bastante aventurado suplantarlo, pues el público estaba muy encariñado con él y era, un poco, centro de todo el espectáculo. Pese a todo afronta el desafío, confiado en sus habilidades y en sus experiencias pasadas en esa actividad. Es decir que renace "Pepino el 88", con nuevas rutinas, chistes oportunos y actuales y renovadas canciones. Desde ese momento don Pepe se consagra como payaso: como payaso en serio, aunque parezca una paradoja. Es en Rosario de Santa Fe, en 1882, donde francamente se inicia la popularidad de Pepino y en sus Memorias don José J. Podestá recuerda las décimas del Gaucho Argentino y el Gaucho Oriental, como un momento cumbre de su actuación y donde era entusiastamente aclamado noche a noche. Se refiere a aquellas que terminan:

Aquí concluye la historia  
que me ofrecí a relatar,  
pero no quiero acabar  
sin antes hacer presente  
que porque se vea patente  
la hidalguía del paisano,  
lo abrazo con nuestro hermano  
de la otra orilla vecino,  
el que le encarga a Pepino  
un ¡viva! descomunal.  
¡Que viva el Gaucho Argentino!  
¡Que viva el Gaucho Oriental!

En estos circos de la época, como dijimos antes, ya se representaban sainetes y pantomimas en el picadero, generalmente al concluir el espectáculo del circo propiamente dicho. Como se comprenderá eran bastante rudimentarias y pueriles, normalmente de tono divertido, terminando indefectiblemente la acción en corridas a palos.

Es decir que, cuando se propuso a don Pepe protagonizara la pantomima Juan Moreira - cuyas circunstancias comentaremos inmediatamente - tenía experiencia en esas lides, y ciertamente ese trabajo no era ninguna novedad para él.

## **V. LA PANTOMIMA JUAN MOREIRA**

Por el año 1884 actuaba en el Politeama Argentino el circo de los hermanos Carlo con resonante éxito. Este teatro estaba ubicado en Corrientes y Paraná. Demolido años atrás, su lugar lo ocupa hoy una playa de estacionamiento. Probablemente se pensó que más importante que preservar la historia que guardaban sus paredes era solucionar el estacionamiento de automóviles.

Los Carlo habían pasado las cien funciones y pensaron preparar su

**REVISTA DEL NOTARIADO**  
**Colegio de Escribanos de la Capital Federal**

beneficio, para el que querían una novedad, algo fuera de lo común y corriente para estos casos, y que además fuera argentino en su tema.

A la sazón, el payaso principal de los Carlo era el célebre Frank Brown, el clown inglés recién llegado a estas tierras, que años después se casó con Rosita de la Plata, la no menos famosa ecuyère, que fue la primera mujer de Antonio Podestá.

El empresario del Politeama era el muy conocido don César Ciacchi y su representante y administrador Alfredo Cattaneo. Un día que conversaba éste frente a la boletería con Frank Brown apareció Eduardo Gutiérrez. Verlo y terminar las preocupaciones de Cattaneo fue todo uno. Ahí mismo le propuso hiciera una pantomima de su novela Juan Moreira para la velada de beneficio de los Carlo, pronosticando que sería un suceso para más de una función.

Gutiérrez admite que quizá fuera un éxito, pero que en una compañía de gringos era imposible encontrar quién personificara un gaucho que debía montar a caballo, bailar, tocar la guitarra, llevar la ropa de gaucho y pelear como un gaucho.

Ni corto ni perezoso Cattaneo le retruca que él tiene el hombre: "Pepino el 88", el payaso que estaba trabajando en el circo Humberto 1°. Efectivamente en el circo Humberto 1°, en Cevallos entre Moreno y Belgrano, actuaba el elenco de los Podestá, cuya principal atracción era el inefable "Pepino el 88", encarnado magistralmente por don José J. Podestá.

Es dable aclarar que la ubicación de este circo la tomamos de las Memorias. Para Enrique García Velloso se encontraba en la calle Moreno y Lorea (hoy Sáenz Peña), es decir a una cuadra de distancia de las calles mencionadas por don Pepe. Pese a la autoridad y conocimientos de García Velloso, me inclino por las que consigno, dado que es lógico que Podestá supiera mejor dónde estaba su carpa. Además él mismo dice: "donde hoy es el Departamento de Policía", ya que las tales Memorias (cuyo título completo es "Medio siglo de farándula") se editan en 1930 .

Retomemos el hilo. La idea prende en Gutiérrez al tener un protagonista ideal y Cattaneo obtiene el aval de los Carlo, que comprenden que encontraron lo que buscaban. Inmediatamente se iniciaron conversaciones de las que finalmente resultó la contratación de los hermanos Podestá en pleno y toda su compañía.

Fusionados ambos circos, comienzan los ensayos. El maestro Pratessi colaboró en la puesta como director de mímica.

La adaptación escénica de Gutiérrez de su novela estaba dividida en varios cuadros. Todo era mímico, con adecuado acompañamiento musical. El silencio de los intérpretes, su falta de diálogo, de voz, sólo se rompía cuando Moreira cantaba un estilo o se bailaba el gato con relaciones, ambos en la escena de la fiesta.

Precisamente el canto de ese estilo provocó el entusiasmo del público. Eduardo Gutiérrez aprovechó el poema Lázaro de su hermano Ricardo, cuyas décimas se consustanciaban perfectamente con el personaje central, haciéndose inolvidables en la voz y en la guitarra de don Pepe y que decían

**REVISTA DEL NOTARIADO**  
**Colegio de Escribanos de la Capital Federal**

así:

El hondo pesar que siento  
y ya el alma me desgarr,  
solloza en esta guitarra  
y está llorando en mi acento  
como es mi propio tormento  
fuente de mi inspiración,  
cada pie de esta canción  
lleva del alma un pedazo  
y en cada nota que amazo  
se me parte el corazón.

Para montar el Juan Moreira el teatro sufrió algunas modificaciones, no muy sustanciales, del espectáculo circense en sí, ya que la pantomima se desarrolla en el escenario y en la pista. Cuando iba en la pista, se levantaban tableros del centro del escenario, lo que permitía el paso de los jinetes. En el final el escenario se dividía en dos partes, que se unían por una especie de puente. A la derecha había un pozo, al fondo una pared y en el ángulo izquierdo habitaciones. Como se ve, bastante bien reconstruido el lugar de la muerte de Moreira.

Cuenta don José J. Podestá que su gran fe - aventando los presagios de fracaso que embargaban a todos - estaba en la escena final. Sin advertir a nadie había convenido con un moreno - probablemente de los contratados para cantar el gato y tocar la guitarra -, que cuando lo matara, personificando a Moreira, quedara colgado en el puente que dividía el escenario y que no se moviera hasta que él se lo ordenara.

Terminada la obra, después de innumerables salidas de los actores a agradecer los aplausos, el moreno seguía impávido, colgado del puente, hecho que intrigó al público, que saltó al escenario pensando en una desgracia. Ahí dio la orden don Pepe, se evantó el moreno riendo y el público estalló en una ovación festejando este sorpresivo final y el ignorado moreno que había contribuido a él.

La pantomima se representó a partir del estreno - el 2 de julio de 1884, según dijimos - trece veces seguidas, y se interrumpió por los compromisos que los Carlo y Podestá debían cumplir en Río de Janeiro. Es decir que el suceso del estreno la mantuvo en cartel, aún cuando la idea inicial era representarla una sola vez, la noche del beneficio, y luego olvidarla.

Esto de prever una única función, el final del contrato de los hermanos Carlo con el Politeama y, sin duda, la desconfianza que el espectáculo merecía a todos, hizo que utilizaría, decorados, vestuario, etc., fuera de inferior calidad, con facones de madera, por ejemplo, proclives a romperse (como ocurrió) en el mejor momento.

Pero aun así, con esta ausencia de elementos indispensables, el todo fue un total éxito y el público respondió más allá de toda previsión (o más exactamente, esperanza). El augurio de Cattaneo, dicho sin fundamento alguno, se había cumplido.

El estreno de la pantomima Juan Moreira confiere una nueva característica

**REVISTA DEL NOTARIADO**  
**Colegio de Escribanos de la Capital Federal**

a los circos, justamente por esos finales camperos o gauchescos, que difiere completamente del espectáculo común de los circos europeos. A partir de ahora se crea algo muy particular que, desde entonces, se lo conoce como el "circo criollo". También es primer paso en la puesta en marcha del "drama criollo", del que los Podestá serán verdaderos pilares después de esta incursión que, sin proponérselo de ninguna manera, los llevará al teatro.

Concluyamos esta parte con un breve recordatorio de Eduardo Gutiérrez, cuya novela es la base en que se asienta el espectáculo.

Muere muy joven cuando iba a cumplir 38 años, el 2 de agosto de 1889. Lo que es innegable es que le cupo una parte ciertamente destacable en un muy particular género de nuestra escena nacional. Así lo entiende García Velloso cuando, al cumplirse cincuenta años del Juan Moreira hablado en 1936, expresa: "Su nombre está unido a los orígenes de nuestro teatro contemporáneo desde la época romántica, ingenua, de las primitivas compañías criollas. "

#### **VI. JUAN MOREIRA HABLADO**

Aunque el hecho ocurre dos años más tarde, no podemos dejar de traerlo aquí, porque la pantomima da como consecuencia la obra, pero una y otra son principio del teatro gauchesco y, esencialmente, porque de él se desprende otro hecho más relevante en la historia del teatro nacional. Juan Moreira es nada más que un accidente. Quienes importan son los Podestá. Como dijimos Juan Moreira interrumpe sus representaciones por el obligado debut, con fecha fija, en Río de Janeiro. En conjunto, los Carlo y los Podestá se presentan en el Politeama Fluminense de esa ciudad. Por supuesto que la pantomima no fue programada. A título de curiosidad acotamos que fue sensación el número de trapecios que ejecutaban Pepe y su hermano Juan. En una de las noches se anunció que Pepe haría un ejercicio especial que titulaba "El vuelo de los cóndores", llevando a su pequeño hermano Pablo, de 9 años, abrazado a él.

Terminado el contrato con los Carlo, vuelven los Podestá a la Argentina. Compran entonces, en sociedad con su cuñado Alejandro Scotti (casado con Graciana, sexto hijo, y la mayor de las dos únicas mujeres), el Pabellón Argentino de La Plata, debutando con el circo el 11 de enero de 1885.

Al poco tiempo inician una gira, llevando su carpa a varios pueblos de la provincia de Buenos Aires. En marzo de 1886 estaban en Arrecifes y se dan cuenta de que no pueden seguir con los "fines de fiesta" que tienen en repertorio, que ya no daban para más ni interesaban al público.

Es entonces que Egesipo Legris, compadre de don Pepe y representante de la compañía, tiene la feliz idea de reponer la pantomima Juan Moreira, representada con tanto éxito dos años antes. Faltaba todo para ponerla, pero Legris se comprometió a conseguir lo que hiciera falta y, por cierto, el pueblo de Arrecifes colaboró entusiastamente. Se repartieron los papeles y el propio Legris interpretó al sargento Navarro.

Finalmente estrenaron con un lleno total y calurosa recepción en el público.

**REVISTA DEL NOTARIADO**  
**Colegio de Escribanos de la Capital Federal**

Al día siguiente don Pepe se tropieza con el dueño del hotel de Arrecifes León Beaupuy, un francés con muchos años de residencia en el país. Sale la conversación de la pantomima de la noche anterior y Beaupuy dice que se quedó sin entender montones de cosas, agregando que era necesario ponerle palabras a la obra para hacerla comprensible a todo tipo de público.

Don Pepe, que al principio defiende su pantomima, comprende la importancia de aquella sugerencia y como tal la lleva a su elenco para conocer su opinión. Sin duda la proposición halla terreno fértil y todos están de acuerdo en ponerle letra a la hasta entonces mera expresión mímica del drama. Se acordó que don Pepe hiciera el arreglo y escribiera los diálogos, ya que era el que más conocía el argumento de la novela original.

Don Pepe pone inmediatamente manos a la obra. Los muchos cuadros de que constaba la pantomima sufren una reducción, ya que, al agregarle el texto, requerían ser modificados. No obstante, mantiene la acción ora en el picadero, ora en el escenario que, en el caso de trabajar en la carpa, se levantaba un tabladillo hacia el fondo, en el ángulo de entrada a la pista. Los cuadros se circunscriben a doce, divididos en dos actos. Desde luego que las escenas esenciales (cepiada de Moreira, pulpería de Sardetti, encuentro de Moreira con Vicenta, Juancito y el Tata Viejo, la tapia, el pozo y la muerte, etc.) fueron más exactas en su contexto. Para la fiesta campestre quedó únicamente el gato con relaciones.

Armado y ensayado el espectáculo, recitando las palabras que don José J. Podestá puso a la acción, el 10 de abril de 1886 se estrena en Chivilcoy, en la carpa del circo, el drama criollo Juan Moreira hablado.

Una ovación estruendosa coronó el esfuerzo. El público, acostumbrado a las tonterías de los "fin de fiesta", se encontró de pronto sorprendido y atrapado, por un espectáculo interesante, novedoso, que participaba más del teatro que del circo y sus conocidas pantomimas de garrotazos, totalmente intrascendentes.

Eduardo Gutiérrez, pese a la invitación que recibió, no asiste a este estreno. Nos dice don Pepe en sus Memorias: "Si Gutiérrez hubiera tenido la visión de que "Moreira" iba a ser la base del teatro nacional, se habría preocupado más de la obra y, seguramente, habría escrito algo de valor para la escena...", y agrega: "...Gutiérrez nunca presenció su «Moreira» hablado".

Curiosamente la obra recorre el interior con éxito creciente y recalca una sola vez en Buenos Aires. Fue en la parroquia de San Telmo y pasó sin pena ni gloria. Con ella van los Podestá a Rosario y luego la presentan en Montevideo, siendo un renovado suceso.

Como expresábamos antes Gutiérrez se desentendió totalmente. Quizá esto se explica por lo que cuenta Fray Mocho (el inolvidable José S. Alvarez), en sus apuntes, cuando, a una pregunta que se le hace a Gutiérrez sobre un episodio que narra en una de sus obras, contesta: "No recuerdo: mi mayor dicha es olvidar todo lo que escribo." Este desamor, esta indiferencia de Gutiérrez por lo que escribía, sintetiza su actitud para con Juan Moreira.

**REVISTA DEL NOTARIADO**  
**Colegio de Escribanos de la Capital Federal**

Lógicamente la pieza dramática sufrió muchas modificaciones en su texto y en la acción. Don Pepe cambiaba, agregaba, suprimía, según le aparecían nuevas ideas y sugerencias. Así en Montevideo, le presentan a Elías Regules (padre), quien entusiasmado por la obra le propone cambiar el gato con relaciones por el pericón, danza más apropiada por su belleza, elegancia y simbolismo.

Vicente Rossi en su libro Cosas de negros da cuenta que el pericón es una danza de la campiña uruguaya, que jamás había llegado a esta orilla del Plata hasta que fue traída por los Podestá de la mano de Moreira.

Es decir que el pericón es de origen oriental y encontró en el teatro gauchesco el ambiente perfecto para desarrollarse como danza criolla. Don Pepe escribió, en 1895, los versos que va desgranando el bastonero, como voces de mando para la entrada de las distintas figuras de que consta el baile. Más adelante, en 1911, Antonio Podestá compondría su famoso pericón "Por María", para la obra del mismo nombre.

Juan Moreira llega a Buenos Aires en 1890 y recién es tomado en cuenta por la crítica. En un predio existente en la esquina de Montevideo y Sarmiento (donde hasta hace poco existía un mercado), levantan su tienda los Podestá. Los porteños descubren este novedoso espectáculo y colman permanentemente las graderías del circo.

César Ciacchi, empresario del Politeama, vio en Juan Moreira una veta poco explotada aún. Propuso a los Podestá su teatro - dedicado casi exclusivamente a la ópera -, aun cuando estaba totalmente en desacuerdo con estos dramas criollos, pero teniendo en cuenta la acogida y consenso del público, que comercialmente no debía ignorarse.

A los Podestá les convenía más su propio circo, donde no repartían ganancias con nadie, pero como dice don Pepe, "aspirábamos a ascender y esta idea nos dominaba", para agregar que no era ajeno a la contestación afirmativa el sentimentalismo que los embargaba de verse de vuelta en el mismo teatro donde seis años antes presentaron la pantomima. Había un cierto orgullo en mostrar lo que habían progresado desde aquel aventurado comienzo.

Por fin debutan el 20 de diciembre de 1891 en el Politeama con un espectáculo que incluía números de acrobacia, canciones de "Pepino el 88" y, obviamente, Juan Moreira, con "La Rubia Cantora" (María Podestá) y el recientemente incorporado pericón, que encantó al público. Los llenos eran continuados y dice don Pepe que, varias veces, concurrió el doctor Pellegrini en las cincuenta funciones que cumplieron.

Ya el drama Juan Moreira estaba en camino de constituirse en el gran espectáculo del teatro nacional en ese momento. Nada lo detendría en su éxito. Como tampoco nada alteraría su influencia para que, a su sombra, nacieran obras similares que coparon la escena nacional durante un par de décadas.

## **VII. LAS CONSECUENCIAS**

La notable recepción popular que tiene la escenificación de la novela de

**REVISTA DEL NOTARIADO**  
**Colegio de Escribanos de la Capital Federal**

Gutiérrez, primero como pantomima y luego en la versión hablada que adquiere así, pese a su constancia circense, visos de teatro trae como resultado la aparición de obras que de una manera u otra tenían semejanza con Juan Moreira, en su sentido de transformación social, gestos de rebeldía y crítica a la justicia imperante. Moreira crea una leyenda, un mito, que toma cuerpo en un momento crucial. Cuando tiende a desaparecer, por imperio de nuevas corrientes tanto sociales o políticas, como tecnológicas y jurídicas, ese personaje del gaucho indómito, libre como el viento, nace este Moreira que renueva, sin que fuera la intención de autor y actores, toda una mitología ya pasada, y le da vida y existencia la simpatía y plena adhesión que sus luchas y sufrimientos despiertan en el pueblo.

Es decir que este Juan Moreira hablado redundó en un formidable auge de obras que siguieron sus líneas temáticas. Por lógica fueron los Podestá los destinatarios para que esas obras llegaran al público y quienes abrieron caminos a autores que se dedicaron exclusivamente a este género, al que no aportaron ciertamente savia alguna renovadora ni se apartaron de sus cánones más primitivos .

Siguiendo esa senda, en 1890 presentan la escenificación de otra novela de Eduardo Gutiérrez, Juan Cuello, debida a José J. Podestá y Luis Mejía. El estreno es el 16 de abril y el 4 de junio del mismo año estrenan la adaptación de Martín Fierro de José Hernández, realizada por el doctor Elías Regules, médico uruguayo, hijo del Elías Regules que da la idea a don Pepe de cambiar el gato por el pericón en la fiesta campera de Juan Moreira.

A partir de ese momento proliferan los autores que van entregando a los Podestá (concretamente a don Pepe, indiscutido promotor, director y empresario) sus producciones, siempre del mismo estilo y con parecidos argumentos.

Digamos, además, que estos autores eran uruguayos casi en su totalidad. Ello hace decir a Raúl H. Castagnino: "Este proceso tuvo permanentemente apoyo y contribución creadora de escritores uruguayos; luego de argentinos. Por otra parte, eran en su mayoría orientales los intérpretes iniciales. No obstante, el espectáculo circense que incorpora el "drama gaucho" se produce en la Argentina."

Después de las nombradas llega el Julián Giménez de Abdón Aróztegui en el año 1891, siguen Santos Vega de Juan C. Nosiglia; otra vez Regules con dos obras: El entenaio y Los guachitos (1894). Orosman Moratorio entrega sus producciones como Juan Soldao, Ña Toribia, Pollera y chiripá y La flor del pago; también ¡Cobarde! y Las tribulaciones de un criollo de Víctor Pérez Petit y Félix Sáenz con Ramón. A estas se suman Cuarentenas y Nobleza criolla de Francisco Pissano y El Fausto criollo del poeta Fernández Medina y la lista sigue aún.

Acotemos que de todas ellas, la obra de Aróztegui Julián Giménez, se separa bastante del tema general que envuelve a todas, de tanto gaucho sanguinario, matrero y delincuente. Es la primera obra de Aróztegui (posteriormente hubo cuatro más) y en sus "Ensayos dramáticos" nos cuenta que fue el producto de haber presenciado la representación de Juan

**REVISTA DEL NOTARIADO**  
**Colegio de Escribanos de la Capital Federal**

Moreira por los Podestá. La obra le impresiono, pero, a su vez, le dejó una inquietud que expresa así: "Juan Moreira tuvo el raro privilegio de hacerme derramar lágrimas, conmoviéndome hasta la médula de los huesos. Y debo declarar, no obstante, una cosa: que encontré pernicioso su representación para el vulgo, y de ahí que tomara para mi drama el gaucho patriota, que es el sentimiento más descollante de nuestros gauchos. "

En rigor de verdad, creo que Arózteguy daba en el clavo con esta impresión. Si recorremos la historia verdadera de Moreira que relatamos antes, se verá que es un poco (¿o bastante?) peligroso dar alturas ideales a un delincuente y convertirlo en arquetipo romántico y heroico, defensor de una muy particular justicia e injustamente buscado y perseguido. El propio don Pepe, en sus Memorias, hace mención de los imitadores de Moreira que aparecieron luego del estreno de la obra y de las consecuencias que trajo la forma épica, justiciera y heroica que se dio a sus nada recomendables hazañas.

Esta exaltación del coraje, la bravura, la guapeza y la violencia, no puede nunca ser provechosa para el bien. Admitamos el hecho que se pudo cometer una injusticia, pero ella no apaña ni disimula los crímenes que desencadena ni transforma a quien los ejecuta en un paradigma imitable. Se cometen injusticias a diario con mucha gente. No por eso quienes las sufren andan a las puñaladas y a los tiros por el mundo. Es aceptable mostrar las andanzas de Moreira y que ellas, superando la crónica policial, lleguen a la novela o al teatro. Pero de ahí a otorgarle un cariz romancesco de paladín justiciero es llevar a la confusión, y hacer que se desmoronen principios elementales de nuestra sociedad y del convivir civilizado dentro de la ley. Moreira fue brazo ejecutor de crímenes y otras acciones punibles. Esta es la verdad y lo que no puede ocultarse, salvo que se quiera dar otra interpretación a sus fechorías en busca de efectos y reacciones para cosas muy distintas.

Todos los autores que antes nombramos y que transitaron el drama gauchesco con suerte diversa, son uruguayos. Ellos servían su repertorio a los Podestá y las obras se jugaban en el picadero y en el escenario, siendo hechura y figura de Moreira, cuyas formas escénicas fueron seguidas a pie juntillas, sin variantes destacables.

Quizá esta simbiosis argentino - uruguayo hizo pensar a muchos tratadistas de nuestro teatro que ellas dan origen a un "teatro rioplatense", cuando todo fue sólo una manifestación teatral en la que coinciden unos y otros, traspasando sus nacionalidades, y sin que signifique que al género que inventan pueda dársele tal nominación. Antes y después de este género, la Argentina fue meta de autores y actores uruguayos. No por eso cabe admitirse la existencia de un teatro único. Es un hecho casual que no puede representar un encasillamiento tan riguroso y definitivo. Recordemos lo que nos dijo Castagnino acerca de que la incorporación del drama gauchesco al circo se produce en la Argentina. Nuestro teatro tenía, en la época de Moreira más de ciento cuarenta años de vida. El teatro gauchesco nace en nuestro país y a él contribuyen autores uruguayos. Eso es todo. Al respecto es bueno recordar lo que dice Mariano G. Bosch: "Y ese mismo repertorio

**REVISTA DEL NOTARIADO**  
**Colegio de Escribanos de la Capital Federal**

uruguayo aun de circo y de gauchadas, no había nacido originariamente de allí, sino que era una consecuencia o era hijo de los éxitos de Juan Moreira, y el pericón nacional, y crecieron ventajosamente a la sombra de la protección argentina, su aplauso decidido y alentador, y el producto de su boletería. "La cuna de este género fue el circo y llega a cubrir la última década del siglo pasado, y buena parte de la primera de éste como el espectáculo más popular y esperado.

Otro aspecto a contemplar es que muchos destacados investigadores de nuestra literatura han afirmado que, con el género gauchesco y especialmente con Juan Moreira nace el teatro nacional. Hasta el propio don Pepe asegura muy convencido en sus Memorias: "¡Habíamos fundado un arte nuevo!"

Enrique García Velloso, de cuya capacidad y equilibrio crítico no puede dudarse, asevera en un ensayo escrito en 1936: "De cualquier manera, a Juan Moreira le corresponde el punto inicial de nuestro teatro contemporáneo y ninguna otra producción le ha superado en belleza trágica, en fuerza emotiva, en color y en interés penetrante."

Roberto F. Giusti, buceando en otras aguas, explica la confusión entre causas y antecedentes y señala: "No hay que avergonzarse de este nacimiento plebeyo. Más que populares, plebeyos fueron los orígenes de todos los teatros."

Sin embargo pienso con Jacobo de Diego, y muchos más, que con esta obra, o este género en última instancia, no nace el teatro nacional. Este, como dijimos antes, ya existía. Lo que crea don Pepe con su "Moreira" es un género teatral novedoso único, una forma expresiva totalmente original y absolutamente independiente de las conocidas, con lo que consigue un espectáculo grandioso en su despliegue de artistas y elementos visuales.

No se puede tampoco denostar ni despremiar el género o restarle trascendencia, sino encuadrarlo específicamente en su realidad dramática. Pero nunca, en ninguno de los autores que transitaron el género de manos de los Podestá - y creemos reside aquí todo el quid de la cuestión - hallamos la belleza, el encanto, el vuelo conceptual, la jocundia, la profundidad y prolijidad de un texto. Es decir, la esencia de un trabajo literario resultante que sea superior a la acción misma, la que centraliza encumbradamente todas las obras gauchescas de este tiempo.

Obsérvese que Juan Moreira carecía de en la versión de 1884, y cuando se le pone letra en el 86, el texto es pobre, sin base literaria alguna. Bosch, muy fastidiado, recalca que la obra que nos dan los Podestá, al principio carece de libreto. Da pie al enojo de Bosch la circunstancia que el libreto manuscrito de la versión hablada que llega a nosotros (que no es precisamente una joya literaria) no tiene final. Compruébese que la muerte de Moreira, culminación del drama, no tiene diálogo y ni siquiera está descrita, quedando todo librado a la imaginación. En el segundo acto, en la escena quinta de la fiesta campestre, hay texto. Pero en la sexta que sigue, conclusión del drama, todo es una breve acotación, con una descripción ambiental, muy somera, y punto.

La sola razón de que los argumentos giraran en torno de personajes con

**REVISTA DEL NOTARIADO**  
**Colegio de Escribanos de la Capital Federal**

instintos criminales, proclives a actos fuera de la ley completamente, estimula a Florencio Sánchez para formular una muy severa crítica, que cierra con estas palabras: "No quedó gaucho avieso asesino y ladrón que no fuera glorificado en la arena nacional " Roberto J. Payró también condenó el género, que fue despreciado sin vacilaciones por Juan Pablo Echagüe, el que no obstante le concede un mérito cuando expresa: "Con Juan Moreira empiezan a formarse los autores nacionales. A Juan Moreira le debe, pues, el teatro argentino la aparición del intérprete autóctono..." También es el pensamiento de Luis Ordaz al afirmar: "... Su importancia mayor reside en que originó el ciclo durante el cual se formaría un verdadero elenco criollo que pudiera ofrecer, sin traiciones de ninguna índole, la obra del autor nacional."

Creo que aquí está dada toda, y quizá la única, importancia de Juan Moreira y su incidencia real en nuestro teatro. De similar manera es el pensamiento de Arturo Berenguer Carisomo cuando expresa: "... preparó el ambiente, que, al acercar el mito aborígen a los hombres cultos y al llamar la atención popular, pudo dar cabida, abrir la dimensión del teatro argentino." Que complementa Ricardo Rojas con su proverbial autoridad: "Una minoría culta puede llegar al goce de un teatro inactual o exótico; pero la mayoría sensitiva necesita un teatro propio que le represente el drama de su propia existencia ."

Concluamos, entonces, este título concretando un hecho que sin duda adquiere resaltable significación en nuestra historia teatral.

Este teatro gauchesco, aun sentimentalmente en esta conmemoración secular, no es rescatable en absoluto. Son obras arqueológicas, irrepresentables, de muy escasos o nulos valores literarios. Pero fueron magnífico trampolín para que artistas netamente circenses pasaran al teatro, y en él dieran a conocer los grandes autores argentino de principios de este siglo. A su vez, esos artistas que se inician en el circo, abrieron caminos a otros y, sin haber pasado por ninguna escuela de teatro, hicieron una sin darse cuenta.

Eso es lo que debemos a los Podestá: crearon un género, fueron intérpretes indiscutidos de él, pero supieron dar bases fecundas al teatro argentino, convirtiéndose en actores capaces, dotados con singular vena trágica, particularmente Pablo.

José González Castillo lo siente también así cuando dice que Juan Moreira fue la piedra liminar de nuestro teatro, apartándonos de las cosas que se le den o se le quiten, dando lugar a la aparición de la primera compañía escénica nacional, resumiendo como corolario "Dio la pasta y el instrumento." De otro modo: hizo actores de los Podestá y éstos, al dar oportunidad a muchos, formaron nuevos actores que, con el tiempo, fueron primerísimas e indiscutidas figuras de nuestra escena.

Creo que esto es lo principal que hicieron para el teatro argentino. Por eso tenemos para ellos un sincero y real agradecimiento y siempre estarán en nuestro recuerdo.

**REVISTA DEL NOTARIADO**  
**Colegio de Escribanos de la Capital Federal**

**VIII. A MANERA DE EPÍLOGO**

Y así llegamos - con bastantes saltos y perceptibles lagunas - al final de esta nota. Empero sentimos que, terminado el tema al que nos hemos circunscripto, caben algunas reflexiones sueltas que nos provocan estos cien años del estreno de Juan Moreira.

No escapará al criterio del lector que ha quedado mucho por decir y contar. Es imposible traducir, en unas pocas páginas, la historia de nuestro teatro, aun cuando ella queda reducida a un género de ese teatro y a quienes le dieron vida. Es imposible también, que el camino emprendido no quede sembrado de múltiples olvidos. Pero la intención de recopilar algunos apuntes, por cierto un tanto mezclados - que quien tenga interés o curiosidad puede ampliar en cualquier momento -, se ha concretado, disimuladas que sean sus involuntarias omisiones.

Quede sí en claro su mira principal. Primero, hacer conocer puntos de la gravitación del "teatro gauchesco" en el contexto general del teatro nacional. Luego, dar una idea de la verdadera personalidad de Juan Moreira, en una tentativa de exponer verazmente el mito y la realidad. Finalmente, traer una rememoración de la familia Podestá y la deuda que nuestro teatro tiene con ellos. No, precisamente, la que siempre se les atribuye unida a Juan Moreira, sino la verídica, la positiva.

Ya dijimos que este "Moreira" fue un accidente, una casual, útil y provechosa experiencia impensada. Pero repito que fue sólo un género dentro del teatro nacional, nunca el germen del teatro nacional mismo y, mucho menos aún, el que le dio a luz.

No puede negarse que con ella comienza un período distintivo en la escena de nuestro país. Pero el género, de por sí sanguinario y violento, va a ir desapareciendo con la evolución lógica que traerán los nuevos tiempos que se viven, los cambios de costumbres y el progreso.

Los Podestá estrenan la obra de Gutiérrez, pero para ellos fue únicamente un hecho fortuito, carente de significación o de proyecciones. Cuando constatan el éxito y la recepción entusiasta del público, aceptan y dan cabida a nuevas obras de similares argumentos. Poco importa la razón, pero predominaba la certeza de nuevos éxitos, pese a que, es justo decirlo, sin saberlo se acercaban a la explicación que nos da Lope de Vega irónicamente en su "Arte de hacer comedias": Porque como las paga el vulgo, es justo // hablarle en necio para darle gusto.

Pero también evolucionan con los tiempos y se dan cuenta que ese éxito es efímero y que el género va a llegar a cansar y a desbarrancarse sin remedio. Queda entonces Juan Moreira como el motor, el impulso que lleva a una familia de acróbatas y saltimbanquis, con un payaso excepcional a su frente, a ir creciendo en el juego de la actuación dramática, entregándose al trabajo interpretativo con una fe, un ardor y una devoción que sinceramente pocas veces se ha dado.

Estos actores surgen como un producto de los autores que alimentan su repertorio. Unos y otros son quienes conforman un teatro nacional, el que fundamentalmente se nutre y se enriquece con las obras de jerarquía e

**REVISTA DEL NOTARIADO**  
**Colegio de Escribanos de la Capital Federal**

incontrastable valía literaria que se presentaban. Por eso dijimos - y reiteramos - que son los Podestá el vehículo para la existencia de ese teatro nacional, no Juan Moreira y compañía. Cuando los Podestá - ya adquirida madurez y responsabilidad escénica - reciben el apoyo de los autores, las obras que representan son las columnas en que se asienta todo el andamiaje de un ya estable, firme y sobresaliente teatro.

Recordemos una reflexión de Edmundo Guibourg sobre este asunto: "Base de teatro nacional no, porque el teatro nacional era un reiterado deseo del ambiente literario. Punto de partida de realización permanente sí. Porque aquel deseo siempre se había visto frustrado. No por generación espontánea aparece apuntalando a los Podestá una constelación de autores relevantes. Al mismo tiempo que en ese pleno renacer florece la vocación de los intérpretes."

Como epílogo, ya basta. Estamos viviendo cien años después del estreno de Juan Moreira y, año más año menos, de la familia Podestá, que es toda una época de nuestro teatro. Sólo nos queda pretender y esperar que ese teatro, que tan brillantemente se nos mostró a principios de este siglo, sea siempre "espejo de la vida", como rezaba el tema puesto en el bambalín de boca de La Ranchería.

Si logramos hacer ese teatro real y humano, sin falsedades, que muestre, sin influencias extrañas, las inquietudes y las congojas en que se debate el argentino de hoy, nos acercaremos a lo que pide Casadevall, en un meduloso ensayo sobre el tema, cuando escribe: "Ciertamente, el teatro contribuye a que el pueblo conozca su naturaleza, comprenda las posibilidades de su voluntad, y aprenda a burlarse de lo falso y a distinguir lo verdadero de la caricatura de la verdad que, inadvertidamente, suele pasar como expresión genuina de lo natural y de lo auténtico."

## **BIBLIOGRAFÍA**

Berenguer Carisomo, Arturo, Las ideas estéticas en el teatro argentino.

Bosch, Mariano G., Historia de los orígenes del teatro nacional y la época de Pablo Podestá.

- Historia del teatro en Buenos Aires.

Casadevall, Domingo F., La evolución de la Argentina vista por el teatro nacional.

- Sinopsis y perspectivas del teatro nacional.

Castagnino, Raúl H., El teatro en Buenos Aires durante la época de Rosas.

- El circo criollo. Datos y documentos para su historia.

- Circo, teatro gauchesco y tango.

- Crónica del pasado teatral argentino.

Echagüe, Juan Pablo, Una época del teatro argentino.

Estrada, Marcos, Apuntes del gaucho argentino.

Foppa, Tito Livio, Diccionario teatral argentino.

García Velloso, Enrique, Memorias de un hombre de teatro.

- Los primeros dramas en los circos criollos.

Guibourg, Edmundo, Los hermanos Podestá.

**REVISTA DEL NOTARIADO**  
**Colegio de Escribanos de la Capital Federal**

Imbert, Julio, Blanca Podestá.

M.E.L., Juan Moreira, realidad y mito.

Ordaz, Luis, Historia del teatro en el Río de la Plata.

- Breve historia del teatro argentino.

Pagella, Blanca Angela Amores de, Pablo Podestá.

Podestá, Blanca, Algunos recuerdos de mi vida artística.

Podestá, José J., Medio siglo de farándula (Memorias).

Rojas, Ricardo, Historia de la literatura argentina (tomo "Los gauchescos") .

Rossi, Vicente, Cosas de negros.

Tezanos Pinto, Fausto de, Angelina Pagano.

Viale Paz, Julio César, Cuentan su vida los teatros porteños.

Artículos, notas, ensayos y estudios varios de:

José S. Alvarez, Jacobo de Diego, Roberto F. Giusti, José González

Castillo, Vicente Martínez Cuitiño, Roberto J. Payró y Florencio Sánchez.