

maestra de pista con su traje de amazona y su látigo, para realce del espectáculo.

Una historia como la de tantos hombres y mujeres del circo, que a partir de la acrobacia desempeñan diversas especialidades y pasan de alumnos a maestros, para tomar tareas con menor exigencia física cuando son mayores, pero sin abandonar el contacto con el público que los reconoce y admira. Así como fue admirada Rosita, a quien se le dedican exaltados versos, como los que escribe José Podestá en su libreta inédita, “muero respirando amor / por tu hermosura Rosita” o los anónimos: “Una mirada que mata, / un rostro que es un tesoro, / una gracia que arrebatada, / que Rosita de la Plata / es una Rosita de Oro”. (Castagnino, 1953, 120)

DE LA PANTOMIMA AL DRAMA CRIOLLO: *JUAN MOREIRA*

Retomamos nuestra historia en 1884, cuando los Podestá están en el Politeama Humberto I de Raffetto, donde *Pepino el 88* es “el atractivo popular de la compañía”, según el mismo Podestá. Cabe aclarar una confusión de las *Memorias* en la ubicación del Politeama, ya que se dice que Raffetto lo construyó “donde hoy es el Departamento de Policía”, pero en realidad en la calle Cevallos entre Moreno y Belgrano funcionaba el Teatro Humberto I, donde se presentaba en 1884 una compañía filodramática italiana dirigida por Mario Amari; el Politeama estaba en la calle San Juan.²²

Al mismo tiempo se presenta en el Teatro Politeama Argentino la Compañía de los Hnos. Carlo, donde actúan los Casali y Frank Brown. En los programas circenses se incluyen pantomimas: los Hnos. Carlo ofrecen títulos tales como *Una noche en Pekín* o *Un ballo in maschera*; los Podestá tienen experiencia con *Los brigantes de la Calabria*, *Los bandidos de Sierra*

²² Podestá, 1930, 37-41. Seibel, 1990.

Morena o Garibaldi en Aspramonte, además de sainetes como *El negro boleterero* o *El maestro de escuela*, que se hacen con improvisaciones sobre un esquema fijo y terminan “a vejigazos y a palos”.

Los Carlo anuncian en la cartelera de los diarios desde el 7 de junio “artistas nuevos” y contratan a las familias Podestá-Scotti. El día 10 publicitan “el gran vuelo aéreo ejecutado por los hermanos José y Juan Podestá”. En busca de una novedad para el repertorio, proponen a Eduardo Gutiérrez adaptar su famoso folletín *Juan Moreira* para una pantomima circense. Entonces el miércoles 2 de julio, para el beneficio de los Hnos. Carlo, se anuncia una “función monstrua” con doble programa y se estrena la pantomima. El espectáculo incluye acrobacia, pruebas ecuestres, dos clowns, Frank Brown y Pepino 88, más el elenco infantil de los niños Carlo y Podestá.²³

La pantomima del *Moreira*, en varios cuadros, se presenta en el escenario y en la pista, y sólo se usa la voz para entonar el Estilo y el Gato con Relaciones; se contratan expresamente “varios morenos” para tocar la guitarra y cantar, además de hacer entradas y salidas a caballo. El realismo de las escenas entusiasma al público y Carlos Olivera escribe una semana después del estreno en *El Diario*: “la pantomima *Juan Moreira* ha atraído tanta concurrencia al Circo Politeama, que la policía tiene que intervenir cuando se representa, para impedir que se venda mayor número de entradas”. (Olivera, 1887)

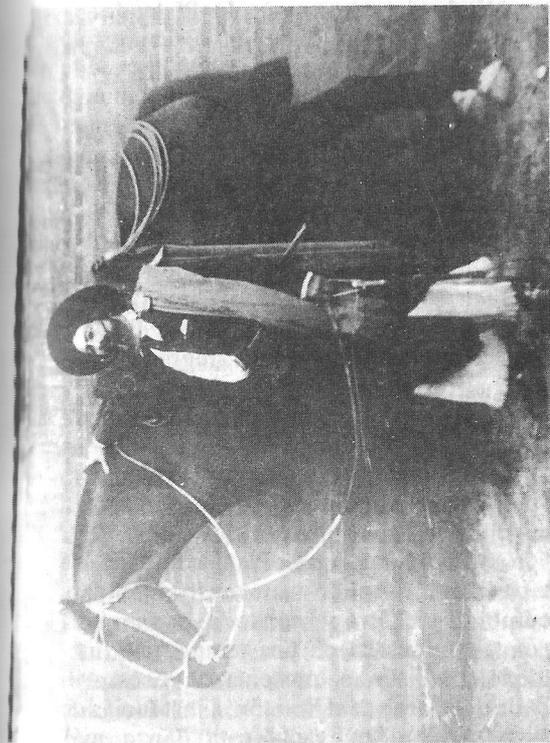
La repercusión del drama de un gaucho perseguido por la injusticia de la autoridad es un hecho nuevo en el espectáculo y tendrá importantes consecuencias para la escena argentina. Porque en ese momento prácticamente no existen compañías de actores nacionales, desde la caída de Rosas, aunque en Buenos Aires se presentan dramas, óperas, zarzuelas, con artistas italianos, españoles o franceses y los nombres más rutilantes de los escenarios europeos hacen temporada en la ciudad. Frente a la valoración dominante, Olivera opina: “la

²³ Seibel, 1990.

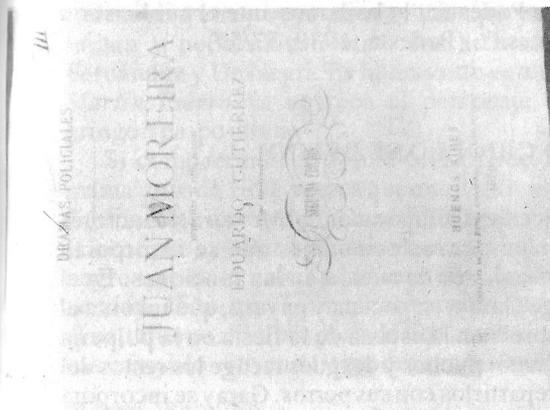
mayoría de los diarios hacen el vacío alrededor del suceso. Se ha leído de *Juan Moreira* novela, se continúa leyendo de *Juan Moreira* pantomima. Se dice 'cosa para la plebe', pero la novela hace el éxito de un diario (...) y la pantomima atrae inabarcable cadena de espectadores al circo". Con acento premonitorio, dice: "ha nacido el teatro nacional (...) desde la primera noche en que una producción nacional fue aceptada por una gran mayoría de público". (Olivera, 1887)

Esto es sólo el comienzo; la pantomima se presenta trece veces y la compañía debe partir para Río de Janeiro, donde trabaja cuatro meses con gran éxito. Después de una corta temporada de regreso en Montevideo, se dirigen a La Plata, donde los Podestá-Scotti compran un circo de lona, el Pabellón Argentino. Debutan allí en enero de 1885, para salir después en gira por la provincia de Buenos Aires. Al año siguiente están en Arrecifes y plantan la carpa frente a la iglesia, en el corralón del hotel de don León Beaupuy. Deciden reponer la pantomima de *Moreira* el 16 de enero y "el circo resultó pequeño para tanta gente; el éxito fue clamoroso", recuerda Podestá. Es una pantomima más en el repertorio, pero al día siguiente don León, un residente francés amante del circo, le da a Podestá la idea de transformarla en "drama hablado". "¡En el acto comprendí todo el alcance de aquellas palabras!", dice Podestá. Y él mismo hace el arreglo, una versión en dos actos, que estrenan en Chivilcoy el 10 de abril de 1886. "El público, de sorpresa en sorpresa, pasó al más vivo interés y de éste al entusiasmo demostrado al final en una gran ovación", recuerda en las *Memorias*. (Podestá, 1930, 47/51)

Los artistas trashumantes siguen su camino: actúan en Mercedes y para "pasar el invierno" vienen a Buenos Aires, a un Politeama de chapas de hierro que Raffetto levanta en las calles Europa y Piedras, en el barrio de San Telmo. Más protegidos que en la carpa de lona, siguen con el *Moreira* que logra el apoyo del público popular de la zona, pero sin que trascienda y sin que la prensa se ocupe del espectáculo.



José J. Podestá en *Martín Fierro*, en el Coliseo Podestá de la ciudad de La Plata.



Portada de la segunda edición del libro, editada por el mismo diario que publica el folletín original.

Vuelven a salir de gira, luego van a La Plata, donde compran esta vez el Politeama 25 de Mayo, de hierro y madera, para intentar radicarse en esa ciudad, pero la competencia de los otros teatros que traen continuamente distintas compañías de Buenos Aires, los empuja nuevamente al camino. En Córdoba inauguran el Politeama Juárez, en sociedad con la familia de Antonio Pereyra y presentan el *Moreira* el 3 y 4 de enero de 1888; en Rosario, primero la Municipalidad prohíbe la representación de la obra pero luego el ministro de gobierno la autoriza; en Buenos Aires, inauguran el Circo General Mitre, en la calle Callao entre Rivadavia y Piedad; después de una temporada muy buena, regresan a La Plata para hacer allí el resto del año.

En 1889 Frank Brown los contrata para el Teatro San Martín, de Esmeralda 257, donde *Pepino el 88* tiene gran suceso con sus entradas referentes a la crítica actualidad y la política; las pantomimas que se representan son únicamente las del repertorio del clown inglés.

Después de una temporada en La Plata, a fines de ese año, los Podestá instalan un circo-teatro en Montevideo, al que se incorpora Frank Brown con toda su compañía y los dos elencos unidos hacen una temporada "memorable" en que el *Moreira* se presenta 42 veces. Allí cambian el baile del Gato por el Pericón, a instancias de Elías Regules (padre), "pues era esta danza más apropiada y de mayor efecto para la fiesta campestre del drama", dice Podestá; "lo bailamos ante el público con delirante suceso". (Podestá, 1930, 57/59)

EL CIRCO CRIOLLO SE DEFINE

En las sucesivas temporadas del *Moreira*, los actores circenses crean nuevos personajes que se incorporan con improvisaciones de acción en las funciones. Es el caso de Jorge Garay, trapequista y payaso, que inventa el "gaucho pobre": en la escena de la fiesta en la pulpería se dedica a juntar puchos y después recoge los restos del asado para repartirlos con sus perros. Garay se incorpora

al martirologio del circo al morir trágicamente en un pueblo de Brasil, de un ataque al corazón, mientras hace un salto mortal en el trampolín. Antonio Podestá crea otro personaje: "el amigo Bentos", borrachín serio, valiente y temeroso a la vez; Alejandro Scotti crea el tipo del "Vasco"; Juan Podestá, "el gaucho Contreras"; Manuel Fernández, "el cura napolitano". Celestino Petray imita a Cocoliche, peón calabrés de la compañía; aparece montado en un "matungo" flaquísimo, vestido en forma estrafalaria y hablando "a lo gringo". Cuando Jerónimo Podestá lo interroga, Petray contesta su célebre frase: "Ma quiame Franchisque Cocoliche, e sono cregollo hasta lo güese de la taba e la canilla de lo caracuse, amique, afficate la parata...", según cuenta Podestá en 1930. Agrega que la explosión de risa del público da nacimiento al personaje, "dos años después de estrenar *Moreira*". (Podestá, 1930, 62/63) García Velloso en 1926 recoge otra versión: el creador del Cocoliche sería un estudiante de medicina apellidado De Negri, que usaba "una jerga criolla y napolitana". (García Velloso, 1926, II, 171). Podestá menciona por su parte a un joven inteligente y vivaz, Lorenzo Denegri: "hablaba muy bien el 'cocoliche'; era músico y formaba parte de la banda de un circo en donde trabajó algunas noches haciendo de Cocoliche. Me agradó su persona y lo contraté (en 1890)". (Podestá, 1930, 64/5) Vicente Rossi publica antes su propia versión, en 1910; dice que Celestino Petray es el creador del tipo y más tarde lo imitan y perfeccionan otros dos artistas uruguayos, Fernández y De Negri. Es interesante agregar que en el *Martín Fierro* ya aparece el personaje cómico del gringo "pa-po-litano".²⁴

Si comparamos el libreto original de 1886 con el manuscrito de 1891 vemos que entre las modificaciones figuran la incorporación del "nápoles Francisco" (Cocoliche) y "Bentos", mientras continúa Agapito, el negro que es el único personaje cómico de la primera versión, ahora quizá con menos acción, desplazado por el napolitano. El libro pasa de dos actos con 5 y 7 escenas a un solo acto con 10 cuadros en la segunda versión.

24 Rossi, 1910, 27/28.

No se han hallado otros libretos del *Moreira* con los cambios que se introducían en las puestas en escena.²⁵

El personaje del Cocoliche se populariza tanto, que el nombre pasa del teatro a la vida para denominar el habla del inmigrante italiano en la Argentina. Además inspira cantidad de folletos como *Cocoliche en carnaval*, *Nuevas canciones de Cocoliche* (de Santiago Rolleri), *Amores de Cocoliche* (de Manuel Cientofante), *El cocoliche-Décimas napolitanas criollas para carnaval* (de Silverio Manco), etc., en la primera década del siglo. Esos versos se interpretan por actores profesionales o aficionados y se cantan en carnaval por los que se disfrazan de ese personaje, en comparsas como los *Cocoliche acriollati* o en máscaras sueltas. Su figura también se reproduce con frecuencia en textos de publicidad, dibujos y caricaturas. En la escena se extiende más allá del drama criollo, penetrando en el sainete y el grotesco.²⁶

El éxito del *Moreira* en las giras estimula a los Podestá para poner en escena nuevos dramas: *Juan Cuello*, otra adaptación de una novela de Gutiérrez, por el periodista Luis Mejías y José Podestá, se estrena en su Politeama 25 de Mayo de La Plata, el 16 de abril de 1890 y el 4 de junio es el debut de *Martín Fierro*, sobre el texto de Hernández adaptado por el Dr. Elías Regules.

Ese año de 1890 recién se producirá el largamente esperado reconocimiento de Buenos Aires y eso provocará la definición del “circo criollo” con su nueva estructura de espectáculo: una primera parte de arte circense, con acrobacia, payasos, animales amaestrados, etc., y una segunda parte de teatro, con el drama gauchesco en esta primera etapa.

25 Texto de *Juan Moreira* de 1886: José Podestá dona el cuaderno original del drama que se publica por primera vez en el Instituto de Literatura Argentina de la Universidad de Buenos Aires en 1935.

Versión de 1891: Teodoro Klein halla este manuscrito en el Archivo del Instituto Nacional de Estudios de Teatro y se publica en la Revista del mismo, 1986, 6/22.

26 Eva Golluscio de Montoya ha publicado varios trabajos sobre el “cocoliche”, entre ellos el de 1979. Ver Bibliografía.

Cuando las “compañías ecuestres” Podestá-Scotti y Luis Casali se instalan en el Circo San Martín de Santa Fe y Montevideo, a principios de setiembre del 90, ya traen un repertorio probado y enriquecido por el trabajo itinerante; a principios de noviembre pasan a una ubicación más céntrica, en Montevideo y Sarmiento, donde instalan su gran carpa de lona y el éxito crece. Los diarios comienzan a ocuparse del tema y el 11 de noviembre el *SudAmérica* publica una crónica titulada: “Originalidades sociales - *Juan Moreira*”. Entre otros conceptos, dice: “este circo, sitio de reunión hasta ayer de una cierta y determinada clase social, se ve hoy noche a noche invadido por lo más distinguido que tiene Buenos Aires”. El periodista se pregunta: “¿Qué significa esto? *Juan Moreira* ‘plat du jour’ del Buenos Aires ‘high-life’, del Buenos Aires del *Otelo* de Tamagno y del *Nerone* de Novelli, ¿significa patriotismo —¡ojalá!— o relajación del gusto artístico, o tendencia plebeya del espíritu, o simple y mera ocurrencia con ribetes de originalidad?” No llega a elegir una respuesta, pero describe el espectáculo: “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”.

Seis años después de la creación de la pantomima, los artistas aspiraban a ascender y el 20 de diciembre pasan al Teatro Politeama Argentino, que los vio nacer y donde ese año habían actuado figuras como Ermete Novelli, Coquelin, Tamagno. Un comentario de *El Diario*, el 29 de diciembre, entre denigrante y elogioso, con la deformación de la lengua gauchesca, señala: “sólo *Moraira* ha conseguido que en esta época de crisis que atravesamos se fije un cartel a la puerta del Politeama diciendo ‘No hay más localidades’”. (Seibel, 1990)

“Nuestro espectáculo se componía de números de acrobacia, canciones de *Pepino 88* y *Juan Moreira* con la Rubia Cantora y el Pericón”, dice Podestá. La “Rubia Cantora” es María, la hija mayor de Jerónimo Podestá, que tiene excelente voz y toca la guitarra con gusto; tuvo mucho éxito por su actuación y belleza y publicó

también folletos con sus canciones. "Noche a noche llenos completos", recuerda en las *Memorias*; "constituyó la nota teatral de 1891 en Buenos Aires". (Podestá, 1930, 70)

En el teatro se hacen 50 funciones y concurre varias veces el Dr. Pellegrini, presidente de la República. Entre ellas hay una función a beneficio de la viuda e hijos de Eduardo Gutiérrez, que muere muy joven, a los 38 años, aunque el tema de los derechos de autor suscita más de una controversia, por el éxito de las adaptaciones.

El *Moreira* es tan popular que hasta aparece en las cajas de fósforos, según el Diario *La Nación* (26/10/1891) y poco antes sale un periódico partidario de la Unión Cívica Nacional, con el nombre de *Juan Moreira, Semanario político y de caricaturas*.

En Buenos Aires, para la misma época, se presentan cuatro compañías circenses además de los Podestá: la de Frank Brown, en el Teatro San Martín, que hace pantomimas como *Cendrillon* con 100 niños en escena; la del Tívoli Argentino, teatro de verano al aire libre en la Recoleta, con bailes y ejercicios acrobáticos, donde se anuncia a la Sra. Chiarini; la de Luis Anselmi, bajo carpa, que incluye pantomimas; la del Circo Rivadavia, en la calle Buen Orden al 1300, "compañía ecuestre y de dramas criollos", que ya ha adoptado la modalidad de primera y segunda parte. Otros circos también se presentan ese año en la ciudad, como el de Raffetto, el de Celestino Costa, el de Olimecha y Saporito, el de Bozán, todas familias que tendrán larga actuación y pasarán pronto de las pantomimas al drama.²⁷

EL MOREIRA: MITO Y ESPECTÁCULO

El éxito del *Juan Moreira*, anunciado como "drama nacional" en el Politeama Argentino, que se sigue representando durante el siglo xx en múltiples versiones, tiene en su origen dos elementos básicos: 1) la

27 Seibel, 1990.

originalidad del espectáculo y 2) el uso de un texto mítico que satura el ambiente.²⁸

El primer elemento, la creación original de un nuevo código espectacular, se funda en: a) el *nuevo espacio* usado para la representación teatral: una pista circular y un escenario; b) las *nuevas técnicas de actuación*, basadas en el entrenamiento acrobático, cómico y mímico de los artistas circenses; c) las *nuevas puestas en escena*, centradas en la acción, con la reproducción realista de las costumbres camperas y la incorporación de elementos festivos y espectaculares, como los personajes cómicos, las canciones y bailes folklóricos, la entrada y salida de jinetes a caballo, las luchas a facón, etc.; d) la *unión de comedia y tragedia*, como en los antiguos rituales, cuando José Podestá hace el payaso *Pepino 88* en la primera parte y el protagonista del drama en la segunda; así como dentro mismo de la obra, donde la comicidad de personajes como el Cocoliche hacen contrapunto con la dramaticidad del héroe.

El segundo elemento, el texto, pasa de ser un drama histórico reciente a ser percibido por los espectadores como un símbolo: el mito del hombre que lucha contra la injusticia, con el conflicto de opuestos hombre/autoridad. El ritual es la representación de un mito; en el teatro los temas míticos producen expresiones perdurables.

De ahí la permanencia del *Moreira* en diversos medios; se registran en este siglo una treinta versiones para teatro, más dos con protagonistas femeninas, una versión para ópera, una para televisión, cinco para cine. La ópera *Pampa* de Arturo Berutti se estrena en 1897 dialogada en italiano y a su vez da origen a la sátira en

28 Raúl H. Castagnino señala que la figura de Moreira es ya legendaria cuando llega al teatro y es puesta a tono con la mentalidad popular, no con la realidad histórica. "Creo que éste es un factor gravitante para que se produzca el fenómeno de lo popular: que el ambiente esté previamente saturado del tema. El ejemplo de las epopeyas antiguas, de los romances medievales, de sagas y baladas, lo evidencia". (Castagnino, 1963, 53).

Por otra parte, el tema está presente también, con la misma estructura, en el *Martín Fierro*, publicado siete años antes que el *Moreira* y en *La vuelta de Martín Fierro*, que se edita sólo ocho meses antes.

un acto de J. A. Lechantin, *Juan Moreira en la ópera*, con música de Antonio Podestá, que se presenta ese mismo año y después se repone por los Podestá en el Teatro Apolo en 1901.

La primera versión del drama tiene otro elemento importante de considerar: a partir de la pantomima, la versión "hablada" tiene un texto verbal despojado, al servicio de la acción, incluyendo la última escena que es una pura acotación de gestualidades; sigue siendo un espectáculo primordialmente visual. Esto coincide en nuestro siglo con las tendencias escénicas de vanguardia a partir de los 60, que intentan recuperar las antiguas tradiciones rituales y los teatros orientales, basados en el lenguaje de los cuerpos. Angel Rama coincide al señalar: "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". (Rama, 1982, 134)

Hay incontables versiones de dramas sobre otros gauchos rebeldes con la misma estructura; son los casos de *Juan Cuello*, *Hormiga Negra*, *Pastor Luna*, *Los hermanos Barrientos*, el inmortal *Martín Fierro*, el máximo símbolo payadesco, *Santos Vega*, con el agregado del opuesto payador/diablo. Hacia fin de siglo se suma *Musolino*, un bandido calabrés.²⁹ En las décadas del 20 y el 30 el mito es heredado por los bandidos románticos locales como *Bairoletto* o *Mate Cosido*. Y también se dramatizan casos internacionales como los de *Sacco y Vanzetti* o *El bandido Giuliano*.

La expansión no es sólo en el espectáculo; a partir de 1880 hay incontables versiones del *Moreira* y personajes similares, en prosa y en versos gauchescos, publicados

²⁹ El caso de *Musolino*, que aparece con frecuencia en el repertorio de los circos durante varias décadas, parece iniciarse en 1894 con el folleto *Los amores y aventuras del célebre bandido José Musolino*, de Santiago Rolleri (S. Irellor); en 1901 hay otro en italiano, *Le meravigliose gesta e le terribili vendette di Giuseppe Musolino, il celebre brigante calabrese. Che diede e che da tanto da far alla Polizia Italiana*, publicado en Buenos Aires sin mención de autor. Después habrá otras numerosas versiones. Ver Índice de la "Biblioteca Criolla" de Roberto Lehmann-Nitsche en Prieto, 1988, 197/241.

en folletos, lo mismo que las obras de teatro. Hacia fin de siglo millares de ejemplares de esta "literatura de cordel" circulan por canales no tradicionales, como quioscos en la calle, estaciones de trenes, vendedores trashumantes; hoy estos folletos prácticamente han desaparecido. También son protagonistas de notas periodísticas, avisos publicitarios, dibujos y caricaturas en diarios y revistas; *Moreira* es tapa de *Caras y Caretas* en varias oportunidades y en 1903 sale con la figura de José Podestá en ese personaje (1/8).

Su reiterada presencia en los desfiles de carnaval es denigrada por Rubén Darío en 1896: "Moreira no había de faltar: allí viene *Moraira* ¡pobre visión de una leyenda que desaparece! (...) Ese es el hombre que 'pelea' a la autoridad, el gaucho barbudo, de larga y copiosa cabellera, noble en su rudeza, valiente y hábil en el canto. Ése es Moreira; el compadrito disfrazado de otra cosa". (Diario *Tribuna*, Bs. As., 26/2/1896) Es interesante la mención negativa de la barba y el pelo largo, que tienen una tradición represiva entre nosotros. Otras burlas de la época se dirigen con más sarcasmo todavía, contra el inmigrante disfrazado de Moreira. En 1907, la revista *Caras y Caretas* satiriza al presidente, el general Roca, distribuyendo disfraces para sus ministros en el próximo carnaval y eligiendo el suyo: "Y yo... iré de *Moraira*". El semanario ilustra con caricaturas estos personajes y Roca aparece disfrazado de Moreira (9/2).

Por otra parte, "el paso de los circos que representaban el *Moreira* creó en los pueblos y lugares copados por caudillajes politiqueros, el fantasma del *moreirismo* (...) en los Libros de Entradas de las Comisariías empiezan a abundar los pasados por hacerse el *Moreira*". (Castagnino, 1953, 71) Se acusa a los dramas criollos de aumentar las rebeldías y la criminalidad; Podestá declara en la prensa: "Infundí tanta realidad a *Juan Moreira*, que muchas veces se dictaron decretos policiales prohibiéndolo, en mérito a que después de la función, no había gaucho pobre que soportara las injusticias del machete". (M. E. L., 1956, 13)

Una prohibición a los Podestá de representar la obra da pie a la creación de otra versión, la parodia *Don Juan*

con *levita* de Rafael Picasso, donde el *Moreira* acciona en un ambiente distinguido con el habla correcta de la ciudad (Rosario, 1893).

En sus *Memorias*, Podestá destaca otras influencias benéficas: el surgimiento de nuevos autores, el aumento de la cantidad de centros filodramáticos, donde se despiertan muchas vocaciones juveniles por el teatro, y “una nueva era para las fábricas de guitarras”. (Podestá, 1930, 80) Porque el circo populariza música y canciones que el público repite con sus propios instrumentos; además coincide con el rápido crecimiento de los populares “centros criollos”, con muchos apellidos de inmigrantes en las comisiones directivas, donde se hacen fiestas con danzas, cantos, teatro.

La élite intelectual muestra su oposición desde el principio: en 1891 García Merou opina que “el problema insoluble del teatro nacional ha sido resuelto por un payaso con instinto y temperamento de actor, que ha transformado la insulsa pantomina de su circo en una serie de cuadros dramáticos que retratan la vida de un bandido legendario. Como un supremo sarcasmo a la inteligencia y el arte, *Juan Moreira* ha logrado lo que no pudo conseguir Coronado con *La rosa blanca* y *Luz de incendio*”. (García Merou, 1915). Lo “logrado” es el interés del público que no favorece a los dramaturgos cultos.

Tres años después, Rafael Obligado, autor del famoso *Santos Vega*, que escribe poesía gauchesca pero en lengua culta, dirá: “Ni en *Juan Moreira*, (...) ni en otros de su jaez, el arte se personificará entre nosotros; ni nacerá la nueva Terpsícore del pericón nacional, ni Melpómene de las tragedias entre el gaucho y la partida”. (*Sobre el arte nacional*, Diario *La Nación*, Bs. As., 30/6/1894)

La polémica se despierta: Eduardo Schiaffino publica una réplica a Obligado, destacando “que si *Juan Moreira* ha sido el éxito más popular que hayamos visto, se deberá plausiblemente a que la obra es representativa”. (*Cuestiones de arte*. Diario *La Nación*, Bs. As., 29/7/1894) Otros intelectuales como Manuel Gálvez y Enrique Williams Álzaga recuerdan cálidamente la atracción de los dramas gauchescos en su juventud. “No me cabe duda de que los espectáculos gauchescos y las dolientes

canciones nativas me impregnaron el alma de sentimientos nacionales” (Gálvez, 1961). “Quiénes no recuerdan las clásicas noches del Politeama porteño, cuando por primera vez se presentaban al público absorto, las gallardas estampas de *Juan Moreira*, *Pastor Luna*, *Juan Cuello*, *Santos Vega*” (Williams Álzaga, 1955).

Dos décadas más tarde, para la historia del teatro en Buenos Aires, Bosch aporta: “Qué necesidad tenía el elemento criollo puro, ni el malevaje italo-argentino, de esa obra de circo, de venganzas, de injusticias policiales, que era cuanto en *Moreira* se refería, y que no existieron sino en la mente de Eduardo Gutiérrez en lo referente a este gaucho, pues nunca fue ni remotamente un héroe, sino un bandolero sanguinario, un haragán (...), un asesino vulgar (...) y que al matarle los gendarmes del batallón provincial (...) no hicieron sino librar a los partidos de Las Heras, Navarro y el mencionado (Lobos), de un elemento de infamia”. (Bosch, 1910, 474)

Una conferencia de José Ingenieros que, desde la psiquiatría, trata de develar la psicología de *Moreira* basándose en los expedientes de tribunales, llega a la misma conclusión: que lejos de ser un rebelde a la autoridad, fue un amoral congénito, un delincuente nato.³⁰

El dramaturgo Florencio Sánchez dice que “pelear a la partida, llegó a ser en cierto momento un sueño, si no una realidad de las aspiraciones instintivas populares (...) Quedaba erigido el teatro de la fechoría y el crimen, como idea, y el mal gusto, como forma. (...) Después... *Cuellos*, *Hormigas Negras*, *Matacos*” (segunda parte de *Pastor Luna*). “No quedó gaucho avieso, y asesino y ladrón, que no fuera glorificado en nuestra arena nacional”. Señala en cambio el éxito de su obra *M'hijo el dotor* que “reflejando costumbres vívidas produjo una revolución”. (En *El teatro nacional*, conferencia leída en el Ateneo de Montevideo, Sánchez, 1941, 622/23)

Más allá de las creencias de la psiquiatría en las primeras décadas del siglo sobre los criminales congénitos, de la interpretación histórica de los expedientes y de la rivalidad en el teatro (“no lo achauquen

30 García Velloso, 1926, II, 163/64. Ingenieros, 1911.

PABELLON DE NOVEDADES

Corrientes esq. Bormejo



Gran Compañía Ecuestre Acrobática
y de DRAMAS CRIOLLOS

Dirigida por el célebre primer actor
JOSE J. PODESTÁ

Representante de Alejandro Sanguinetti

Hoy Martes 7 de Marzo de 1916

DOS grandes funciones

A las 8 de la tarde

ATRAVENTE MATINEE

dedicada al mundo infantil

Primera Parte

EXITOS: Los Duprat - Maria Fiori - Los Fukumacha
con sus actos acrobáticos - con sus actos acrobáticos - con sus actos acrobáticos

Sorprendente acción **LA CELEBRE "MONA GEISHA"**

Nuevas entradas cómicas por los **CLOWNS** - Completa hilaridad por los **TONYS**

CARNAVAL DE 1916 !!! - 4 GRANDIOSAS MATINEES

Dedicadas al mundo infantil - HOY TERCER CONCURSO

La Empresa obsequia con: 6 - HERMOSOS PREMIOS - 5

A los 5 niños mejor disfrazados, que concurrirán a estas MATINEES según juicio de un jurado especial. Los premios serán entregados durante la última matinee del Domingo 12

TRIBULACIONES DE UN CRIOLLO

A las 8 de la noche

GRANDIOSO EXITO

del interese: drama cruento en dos actos y 11 cuadros, escrito especialmente para la compañía Podestá por el original de Don Juan Cuello. Dirigido, el cual lleva por título:

SANTOS VEGA

Protagonista: **JOSE J. PODESTÁ**

con el reparto conocido

Gran Fiesta Campesina - Bailes criollos

El Pericón Nacional - El gato Polkeado

EL MALABRO BAILADO POR LOS APLAUDIDOS Y SIN RIVALDES MALAMBISTAS

JOSE DONATO BRITTON y **JOSE FLAGARO**

Canciones por los cantores, guitarreros y acordeonistas

TITULOS DE LOS CUADROS

ACTO PRIMERO

Cuadro 1 - Nobleza del criollo

La payada de contra punto

Cuadro 2 - El Malabro

Muerte de los Padres de Vega

Cuadro 3 - Confronto contra Santos Vega

Cuadro 4 - Encuentro de Vega y Carmena

Cuadro 5 - En el rancho de No Germina

Cuadro 6 - Vega en casa de Don Rafael

ACTO SEGUNDO

Cuadro 7 - Fiesta en lo de No German

Pericón, gato, polkeado y canciones

Cuadro 8 - En el juzgado

Vega y Carmena, ponen en libertad a

No Cipriano y Melina

Cuadro 9 - Encuentro de Vega y Carmena con No

German

Cuadro 10 - Fatalidad Vega inconsciente

se sujeta a su amigo Carmena

Cuadro 11 - Vega ante la tumba de Carmena

El delirio del Trovador de la pampa

Payando con el DIABLO. Se suelta

La partida, actitud noble de No Cl.

planto por su gran amigo Vega.

EL MAYO - FIN

PRECIO DE LAS LOCALIDADES

Pa. con 4 entradas . . . \$ 8.00 | 3 sillas de platea numeradas . . . \$ 1.50 | Sillas . . . \$ 0.50

En esta semana **CALANDRIA** En ensayo **Juan Cuello**

ustedes a petulancia”, dice Sánchez), se destacan tres temas en especial. El primero, la confusión entre la vida real y la escena; “la verdad histórica y la verdad dramática no tienen nada en común (...) el ‘buen’ autor dramático tiene el arte de tomarse libertades con la historia”. (Pavis, 1987, 192). Segundo, la coincidencia entre los intelectuales críticos lo condenan porque sostienen que es un criminal y no un rebelde a la autoridad, pero las autoridades, ajenas a tales categorías, prohíben el *Moreira* teatral por incitar a la rebelión. Tercero, el prestigioso “teatro de ideas” al que busca incorporarse Florencio Sánchez, responde a una ideología que privilegia la estética teatral europea y denigra a los artistas locales, por ejemplo a los Podestá. Puede decirse que su modelo viene del positivismo y el naturalismo de Zola; es la “comedia realista burguesa”. El *Moreira* no entra en ese modelo, ni por su lenguaje, ni por la marginalidad de tema y actores. La resistencia académica en cuanto al lenguaje se explicita en un artículo en 1905, donde se dice que la pretensión de imponer el estilo gauchesco en la literatura y en el habla es la más nefasta secuela de ese “teatro del crimen”.³¹

Por su parte, Enrique García Velloso (un autor denostado por Sánchez) dice en 1926: “En el teatro ha salvado *Juan Moreira* desde la época remota de su estreno todas las cambiantes del gusto y de las aficiones populares, emocionando e interesando no solamente a varias generaciones argentinas, sino a los distintos públicos formados en el país por el aluvión cosmopolita. Su asunto y los incidentes fundamentales de su acción son tan humanos, tan de todos los tiempos, que hasta vertido el drama a un idioma como el italiano mantuvo incólume su vigor escénico, aun perdiendo las características intraducibles de algunos diálogos. Conservo muy vivo el recuerdo de una representación de *Juan Moreira* en italiano, realizada en el Teatro Doria —hoy Marconi— por la compañía de la señora Pieri Tiozzo, que hacía de Vicenta, y del actor Cúneo, que interpretaba poderosamente el papel de protagonista.

En 1916 Podestá también protagoniza el Santos Vega con su compañía de circo criollo.

A la sombra de *Juan Moreira* se han mantenido en el país durante treinta años varias compañías de las que surgieron nuestros principales actores. Y en el circo o en el teatro siempre afirmó su éxito absoluto.” (García Velloso, 1926, II, 171)³²

Casi cuarenta años más tarde (1965), dice Domingo F. Casadevall: “En *Moreira* vieron un vengador de los criollos amenazados por los ricos, que se valían de la violencia, del enredo, del pleito, de la chicana y de otras agañazas de la ciudad para desplazarlos del suelo en el que habían sido felices”. En los 80, Angel Rama comenta que los pobladores de los suburbios no son sino los mismos gauchos, desplazados del campo, que comienzan a afluir a las ciudades, a quienes el espectáculo de la carpa les permite revivir el ciclo entero de sus vidas. “Lo importante no es el Juan Moreira histórico” —afirma— “sino aquel que, desde el escenario, interpretaba el sentir del público”. (Rama, 1982, 141/142)

Más allá de los juicios descalificadores, el *Moreira* logra “otro tipo de legitimidad”, la que le dan los espectadores, que reconocen en los padecimientos “sociales” y “metafísicos” del héroe una compleja cifra de su propio *estar en el mundo*, dice Jorge B. Rivera. Según este autor, la sensibilidad popular captó el carácter profundo del drama, donde se amalgaman lo sublime y lo grotesco, la vida y la muerte, “la jerga de Cocoliche y la imagen espectral y sanguinaria de Moreira, ajusticiado por la partida frente al tapial de un burdel provinciano”. (Rivera, 1980, 223, 228)

En 1988 Adolfo Prieto retoma el debate y cita a Gramsci y a Humberto Eco acerca de las funciones de la novela popular; considera que en el *Moreira* “sucesivamente podían canalizarse la pura voluntad de entretenimiento” (primera función), “la sublimación de todas las humillaciones sufridas” (segunda función, que Eco llama “estructura de consolación”) “y el designio de secretas rebeldías” (tercera función según Eco). Aunque Prieto hace este análisis para la novela de

Quiérriz, se aplica perfectamente a la obra teatral. Y sobre la última función, señala que “basta observar el recelo con el que numerosos defensores del orden social establecido” siguieron su difusión, para admitir “que la potencialidad catalizadora del descontento popular no era ajena a las mismas”. No debemos dejar de lado que el público masivo del circo criollo incluye a los inmigrantes y sus hijos, para quienes el espectáculo representa además de entretenimiento e identificación con humillaciones sufridas en otras tierras, “la única expresión reconocible de identidad nacional”, a la que desean integrarse para gozar de derechos plenos en la sociedad. (Prieto, 1988, 97/99)

LA “ÉPOCA DE ORO”

A partir de 1890, en la última década del siglo pasado, el circo criollo se expande en todos los sentidos. Por una parte, su repertorio se amplía e incorpora obras de todos los géneros de autores rioplatenses, mientras contrata en sus elencos a los artistas populares de mayor éxito del momento. Por otra, la mayoría de los circos hacen segunda parte y llegan con sus giras a los lugares más apartados del país, de modo que introducen a millares de argentinos en el espectáculo teatral.

El desarrollo del repertorio de los circos criollos es revelador: para 1892 la compañía Podestá-Scotti ya había estrenado nuevos dramas, como *Julián Giménez* de Abdón Aróztegui, pero también la comedia en dos actos *El entenaio* de Elías Regules, el “juguete en un acto” *El mono Pancho* de Félix Sáenz y había repuesto el sainete *Los óleos del chico*, estrenado con un elenco español dos años antes.

El tango se canta y se baila por primera vez en un espectáculo teatral bajo la carpa del circo en 1891, cuando se estrena en Rosario *Julián Giménez*, según Castagnino.³³

³² Probablemente la versión en italiano que recuerda es de 1891, cuando esa compañía estaba actuando en Buenos Aires y el comediógrafo tenía 11 años.

³³ Castagnino, 1981, 8/9.