

ISBN 978-950-33-1635-1

Edición de
PAULA ANSALDO
FWALA-LO MARIN
LETICIA PAZ SENA
EUGENIO SCHCOLNICOV

Perspectivas sobre la dirección teatral: teoría, historia y pensamiento escénico

Perspectivas sobre la dirección teatral: teoría, historia y pensamiento escénico

Edición de

Paula Ansaldo
Fwala-lo Marin
Leticia Paz Sena
Eugenio Schcolnicov

Colecciones
del CIFFyH 

Perspectivas sobre la dirección teatral : teoría, historia y pensamiento escénico
Josué Elí Almanza... [et al.] ; compilación de Paula Ansaldo; Leticia Paz Sena.
- 1a ed. - Córdoba : Universidad Nacional de Córdoba. Facultad de Filosofía y
Humanidades, 2021.

Libro digital, PDF

Archivo Digital: descarga y online

ISBN 978-950-33-1635-1

1. Teatro. 2. Ciencias Sociales. 3. Crítica Cultural. I. Almanza, Josué Elí. II. Ansaldo, Paula, comp. III. Paz Sena, Leticia, comp.

CDD 792.0233

Publicado por

Editorial de la Facultad de Filosofía y Humanidades - UNC

Córdoba - Argentina

1º Edición



Área de

Publicaciones

Diseño de portadas: Manuel Coll

Diagramación: María Bella



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons
Atribución-NoComercial-SinDerivadas 4.0 Internacional.



Un precursor de la dirección teatral: Ezequiel Soria y su labor en la compañía de Pepe Podestá

Laura Mogliani*

En estas I Jornadas Internacionales de Dirección Teatral queremos focalizarnos en la figura de Ezequiel Soria, dada su importancia fundamental en el proceso de legitimación y profesionalización de la figura del director en nuestro campo teatral. No es que antes que él no existieran directores, sino que este rol se fusionaba con el de director de la compañía, tanto en el teatro culto, como lo representa la figura de Mariano Galé, como en el teatro popular, cuyo ejemplo es el propio Pepe Podestá.

La figura de Ezequiel Soria tuvo fundamental importancia en el teatro argentino como un iniciador de la labor del director separada del capocómico o director de la compañía, dividiendo los roles en el proceso de puesta en escena y profesionalizando el rol del director artístico. En este sentido, la labor de Soria resultó un antecedente de la configuración de la figura del director moderno como responsable de la armonización de la puesta en escena. Sin duda fue el iniciador en la escena argentina del rol de “director artístico”, separado de sus funciones de administrador y capocómico, que continuaron llevadas a cabo por Pepe Podestá.

Además de su ya conocida labor como dramaturgo, Ezequiel Soria¹ se inició en la dirección teatral con la compañía del español Mariano Galé, una de las más prestigiosas de teatro culto (Mogliani, 2008). Galé siempre había tenido la inquietud de llevar a la escena obras argentinas, por lo que en agosto de 1901 se unió a Ezequiel Soria con ese objetivo. Este proyecto, denominado “En pro del teatro nacional”, que impulsaron juntos Ezequiel Soria y Mariano Galé, propugnaba la fundación de un teatro nacional culto (a diferencia del popular iniciado por los Podestá) a partir de la creación de una compañía teatral que presentase obras de ese tenor y de una Academia del Teatro Nacional para la formación de actores y cantantes

¹ Para una completa biografía de Ezequiel Soria véase Ponferrada (1961); Arias (1938); de Diego (1965) y Moya (1938).

* INET, UNTREF
lmogliani@hotmail.com

líricos. En su enunciación de propósitos, declaraban que esta compañía estaba formada “con los mejores elementos artísticos que se encuentran en el país”, en referencia a Galé y su compañía.

En esta “Gran Compañía Dramática”, como se denominaban, Soria figuraba como “director artístico” de la compañía, mientras que Galé como “director de escena”. Las funciones de Soria, como director artístico, consistían fundamentalmente en la selección del repertorio, de origen americano y argentino, a diferencia del repertorio español que solía Galé poner en escena con su compañía. Su objetivo era “iniciar el *Teatro Nacional*” y “fomentar el cultivo del arte dramático”, creyendo satisfacer “una justa aspiración de la intelectualidad argentina”, la de “tener un teatro propio que sea reflejo de cultura y de poder intelectual”. El repertorio de la compañía estaba formado “exclusivamente por obras americanas y especialmente nacionales comprendiendo en esta denominación no solo las producciones de autores argentinos sino también la de autores extranjeros residentes en el país”. Se anunciaba que este repertorio iba a estar conformado por obras de Martín Coronado, Lucio V. Mansilla, Osvaldo Saavedra, Samuel Blixen, David Peña, Enrique García Velloso, Nemesio Trejo, José Pacchierotti y Ezequiel Soria.

Durante el mes de agosto de 1901 estrenaron en el Teatro Victoria *Entre el fuego*, del propio Soria escrita expresamente para esa ocasión; repusieron la obra de Martín Coronado *Luz de luna y luz de incendio*, luego una traducción del Gral. Mitre de *Ruy Blas*, de Victor Hugo.

Esta empresa se vio obstaculizada por el fracaso de público y, por tanto, económico, por lo que pronto llegó a su fin y Galé retornó al repertorio que conocía bien su compañía, estrenando *Electra* de Benito Pérez Galdós. Evidentemente, los artistas españoles de la compañía de Galé no lograron adaptarse a las exigencias de las obras criollas y las llevaban a escena con el mismo estilo interpretativo e idénticos recursos de elocución con los que representaban a las obras españolas. Este fracaso hizo advertir al campo teatral en general, y a Ezequiel Soria y Mariano Galé en particular, de la dificultad de los elencos españoles para presentar obras nacionales. Por lo tanto, luego de esta frustrada experiencia, Ezequiel Soria se unió como director artístico a la compañía de José Podestá.

La compañía dirigida por José “Pepe” Podestá inició su fructífera trayectoria en el circo, en cuyo contexto presentaron con gran éxito la pantomima gauchesca *Juan Moreira* de Eduardo Gutiérrez, (1884) y lue-

go su versión teatral, hablada (1886). En toda esta primera etapa, José Podestá oficiaba como director de la compañía, uniendo los roles tanto de capo-cómico y primer actor, encabezando el elenco (interpretando el rol protagónico); de director de escena (señalando entradas y salidas de escena, distribuyendo a los actores en escena), como así también en el rol de director artístico (seleccionando las obras a representar, convocando autores y actores, organizando las lecturas de la obra y los ensayos, etc.). Incluso cumplió también el rol de adaptador, al adaptar al teatro los textos narrativos de *Juan Moreira* y de *Juan Cuello*, ambos de Eduardo Gutiérrez. Ejemplo de cómo cumplía José Podestá su rol de director se puede observar en las indicaciones que dio a los actores para el estreno de ambas versiones de *Juan Moreira*, y sobre todo en los cambios que iba introduciendo en esta puesta en escena a lo largo de su evolución (Podestá, 1930, p. 44, 49-62, 88-89). Además, cumplía también el rol productor o empresario de la compañía, dado que tenía a su cargo las decisiones económicas y de organización interna de la misma.

Sin embargo, para el estreno de *Calandria* de Martiniano Leguizamón, en 1896, ya se observa un cambio en esta centralización de roles sobre su figura: el autor de la obra estuvo presente en los ensayos, colaborando con José J. Podestá en su función como director. Ghiano (1961, p. 24) afirma que Leguizamón vigiló celosamente los ensayos de *Calandria*, afanoso de que los cómicos no desvirtuaran las modalidades de los personajes. Quizás la tarea de Leguizamón junto a Pepe Podestá y su compañía, fue motivadora de su posterior decisión de delegar el rol de director artístico en otra persona, separado de las cuestiones de producción, lo que dará mayor trascendencia y legitimación a la figura del director teatral en nuestro campo teatral.

En 1896, la compañía Podestá ya se encontraba en un proceso de transición del circo criollo al teatro a la italiana: ponía en escena su repertorio gauchesco tanto en su carpa de circo como en teatros de las diferentes localidades que recorría. La escena se desarrollaba alternativamente en el escenario o en el picadero, según el carácter de la misma. El proceso de traslado de la acción escénica circense, paralela en el picadero y escenario, a la acción única y frontal del ámbito teatral, constituyó un proceso gradual en el que, hasta enero de 1899, alternaron ambas opciones. En el marco de este proceso, se produjo un hecho significativo: Martiniano Leguizamón le pidió expresamente a Podestá presentar *Calandria* en un

teatro a la italiana, el Victoria (Podestá, 1930, p. 235-236). Esto demuestra, por un lado esta incipiente colaboración entre Leguizamón y Podestá, compartiendo ambos las decisiones artísticas, y por otro demuestra la mayor legitimidad que, frente al ámbito circense, tenía la representación en el ámbito teatral.

Según José J. Podestá (1930, p. 126-127), ante la necesidad de que una persona lo ayudara con los ensayos, la lectura de obras y atención a autores y periodistas, el escenógrafo Alberto Pérez Padrón le sugirió en repetidas ocasiones a su amigo Ezequiel Soria. La colaboración de Soria con los Podestá se inició con el estreno de su obra *Amor y Lucha* el 23 de agosto de 1901 y el 21 de septiembre de ese año se concretó su trabajo como asesor y director artístico, pidiendo que su nombre no figurara en el cartel y que se dijese que se iba a desempeñar en la compañía solo por amistad. Esta unión fue relatada de diferente manera por el mismo Podestá y por Vicente Rossi², quien explicó así este hecho:

Un hecho muy sugestivo [sic], dará idea del concepto en que se tenía a la naciente escena hasta por los que necesitaban de ella: En posesión del teatro Apolo, los Podestá, trabajaban sin descanso y en constante éxito, sin más directores que ellos mismos, cuando se le ocurrió a una persona solicitar con insistencia el puesto de director artístico de la Compañía, pero no personalmente, sino por medio de cuanto amigo de aquellos artistas encontró al paso; el pretendiente tenía completa fe en que perro porfiado saca su achura, y su insistencia duró mucho tiempo, hasta que familiarizados los Podestá con el nombre del aspirante, a fuerza de oírlo citar a sus intermediarios, resuelven tomarlo para ver si los aliviaba en la tarea, y calza el hombre.

Este señor era criollo, netamente criollo, sin chifladuras decadentes, sin prosapia literaria, y, sin embargo, la primera advertencia que hizo a don Pepe Podestá fué [sic] la de que no pusiera su nombre (el del postulante) en los programas, y que se evitara en lo posible decir que él ocupaba allí el cargo de director ...

El caso se presta a simpáticas apreciaciones, pero, se supo después, por alguna confidencia traicionada: ¡tenía vergüenza de ser *director* de tan pobre y oscuro *teatro*!

Era retardatario. (Rossi, 1969, p. 73)

Las funciones específicas de Soria como director artístico en el ámbito de la compañía fueron amplias, excediendo aquellas para las que José

² Ponferrada (1961, p. 49) ha conjeturado otra versión de este controvertido hecho.

Podestá lo citara. Según informan Bosch (1969, p. 90) y Moya (1938, p. 497-509), se dedicó a perfeccionar la labor de los actores de la compañía, a corregir su mímica y dicción. Entre otras cosas, modificó la forma de ensayar, la ubicación del apuntador en los ensayos, el rol del transpunte, la forma de hacer los tantos o cuadernillos y hasta enseñó a los actores las primeras letras. Ponferrada (1961, p. 14) recogió el siguiente testimonio del destacado actor Enrique Muño:

Él nos enseñó a hablar [...] cuando empezábamos a ser actores. Soria nos conducía de la mano en los primeros pasos.

Saturnina Arias (1938, p. 14) destaca que además de ser maestro de actores, -a los que enseñó “el arte del bien decir, la forma de moverse y hasta el arte grandioso del silencio”- Soria fue maestro de autores teatrales, ya que enseñó a escribir a autores que no conocían las claves de la duración en el teatro. Según esta biógrafa, Soria resumía y corregía los textos de autores (entre los que cita a Payró, Lafferére, Sánchez Gardel, Florencio Sánchez, etc.), asumiendo así el rol de adaptador y adjudicándose un lugar decisivo en la creación del espectáculo.

Durante la temporada 1902, con la colaboración de Soria, la compañía de José Podestá estrenó, entre otras obras, *Jesús Nazareno* de Enrique García Velloso (25 de febrero); *Canción Trágica* de Roberto J. Payró (14 de abril) y *La piedra de escándalo* de Martín Coronado (16 de junio). Esta última aportó una nueva complejidad que debieron afrontar los actores, guiados por Soria: el interpretar una obra en verso.

La anécdota con respecto a la lectura y ensayos de *La piedra de escándalo* narrada por García Velloso (1960, p. 22-27) y Bosch (1969, p. 96-97) nos permite deducir cómo se realizaba el proceso de producción de las puestas en escena bajo la dirección de Soria. El autor en persona leía la obra ante el núcleo de colaboradores que la aprobaba y decidía su puesta en escena y su reparto. En este caso en particular, la lectura la llevó a cabo quien proponía la obra (García Velloso) y ese núcleo estuvo formado por José Podestá, Ezequiel Soria, el escenógrafo Alberto Pérez Padrón y los dramaturgos Adolfo Poleró Escamilla y Agustín Fontanella. En una segunda instancia de consulta se leyó la obra a los hermanos Antonio, Juan y Pablo Podestá. Este último se sintió conmovido personalmente por el

personaje de Julián y solicitó representarlo, logrando modificar la decisión ya tomada con respecto al reparto por los directores.

Con respecto su criterio estético, Ezequiel Soria buscó en Europa, y en especial en Francia, su fuente de inspiración y conocimiento, aprovechando sus viajes para asistir a espectáculos y aprehender de ellos sus recursos escénicos (Ponferrada, 1961, p. 39; Moya, 1938). Es relevante para reconstruir la modalidad de trabajo de Soria como director, y su concepción pedagógica teatral, analizar el cuerpo de profesores y las asignaturas dictadas en la Academia del Teatro Nacional fundada por él en el año 1901, a su regreso de Europa, y cuyo principal colaborador fue Mariano Galé, paralela a la temporada que compartieron en el Teatro Victoria. En esta Academia -destacado antecedente de las instituciones de formación actuarial porteñas- Soria convocó a tres profesores de declamación (Galé fue uno de ellos), y a uno respectivamente de canto, castellano, sociología y canto dramático (De Diego, 1965). Por lo tanto, podemos concluir que el acento en la formación actuarial estaba puesto en la correcta emisión verbal del texto dramático.

La presencia de Soria como director artístico de la compañía conllevó una serie de cambios en la compañía de los Podestá, como pueden observarse al analizar la puesta en escena de *Jesús Nazareno* (1902) de Enrique García Velloso. El estreno de esta obra implicó una evolución tanto a nivel del texto dramático, dentro de la poética nativista (Mogliani, 2002a y b, 2015) como de la puesta en escena. La renovación en cuanto a la puesta en escena se produjo tanto a nivel de la actuación como en el de su espacialización y armonización. Con respecto a la **espacialización**, Martínez Cuitiño (1954, p. 192) informa del carácter innovador que tuvo esta puesta en cuanto a la escenografía, ya que afirma que “hasta que se estrenó *Jesús Nazareno* en el Teatro Apolo no se había representado un drama con decoraciones fijas en todos los cuadros”

En la fotografía hallada en la revista *Caras y Caretas*³, que representa la escena primera del tercer acto, se puede observar un gran cambio con respecto a la escenografía. Ya no se encuentra, como ocurría en *Calandria*, el escenario visible al espectador en su totalidad y sus tres laterales cubiertos por telones pintados, sino que presenta cortes laterales con visuales armadas simulando construcciones arquitectónicas. Tras el foro –una pa-

³ *Jesús Nazareno* (1902) de E.García Velloso. Escena I, Acto III. *Caras y Caretas* N° 179, 8/3/1902. Archivo INET.

red de ladrillos- se había dispuesto un forillo representando un paisaje. Los personajes se encuentran dispuestos en semicírculo: a la izquierda tres soldados sentados, mientras que a la derecha los tres presos atados a árboles bidimensionales, armados y pintados. Todas las demás fotografías halladas en el archivo del Instituto Nacional de Estudios de Teatro (INET) de *Jesús Nazareno* presentan a los personajes sobre un fondo neutro, infinito, que demuestra haber sido tomadas en un estudio fotográfico y por tanto no permiten sacar conclusiones con respecto a la escenografía y el espacio escénico.

Por su parte Bosch (1969, p. 86), mediante su comentario sobre el uso inadecuado del uso de espuelas por José Podestá en el personaje de Jesús Nazareno (“que no se explicaban porque no iba a domar ni andaba a caballo en el pueblo para hacerlo floriar”), nos demuestra cómo todavía no se había producido un cambio de vestuario de la gauchesca del circo criollo al nativismo teatral, que continuaba sin modificaciones. Bosch, desde una perspectiva “realista” ajena a las leyes del género, reclamaba un cambio de vestuario acorde al cambio de las características del personaje protagonista, especialmente dada la desaparición de la posibilidad de exhibir sus destrezas de jinete debido al pasaje del circo al escenario a la italiana. Otro testimonio de esta utilización remanente del vestuario del circo criollo nos la brinda Elías Alippi (1936), quien desde la compañía de Jerónimo observaba despectivamente como la de José Podestá conservaba resabios del circo en el vestuario: todavía usaban bombacha, chiripá, barbas con armazones de alambre y bigote sujetado con piolines detrás de las orejas. Además, Alippi también señala que los actores caracterizaban ciertos tipos con la misma máscara (ingleses con patillas rubias y sombreros de corcho, médicos de levita y galera de felpa, villanos con grandes melenas, barbados y cejijuntos), práctica que él mismo se encargará de hacer evolucionar desde la otra compañía.

En cuanto a la **actuación**, es difícil establecer hasta donde modificó realmente la labor de Soria la actuación de la compañía Podestá (Pellettieri, 2001). Sin duda su prédica naturalista repercutió en su formación técnica, tomando algunos recursos y técnicas del naturalismo para su práctica escénica. Esto puede observarse en las críticas recibidas por el estreno de *Jesús Nazareno*, que destacaron en forma unánime la naturalidad de la actuación lograda por los actores de la compañía Podestá, y su identificación emotiva con los personajes:

En general, los cuadros tienen vida y reales casi todos los personajes. [...] La compañía Podestá ha representado “Jesús Nazareno” con el mayor acierto y con verdadera pasión de los sentimientos de los personajes. Todos los artistas fueron merecidamente aplaudidos y principalmente José Podestá. (*El Diario*, 26/02/1902)

los intérpretes de esta obra actuaron, no como si fueran los personajes de la fábula escénica, sino como los actores de un suceso real y efectivo; de tal modo acusaban en sus palabras y ademanes las emociones todas de la acción, transmitiéndolas al público. El que más alto rayó este concepto fue José J. Podestá, que hizo un protagonista insuperable. Sus hermanos Antonio, Juan, Pablo y restantes artistas, mantuvieron admirablemente sus respectivos caracteres, ayudando mucho a los efectos y gran éxito de la obra. (*La Nación*, 26/02/1902)

Estos testimonios que destacan el realismo de la interpretación señalan que la inclusión de Ezequiel Soria en la compañía produjo una actuación más sutil, que se alejaba de la oratoria y menos violenta que la de las primeras representaciones de la *gauchesca*, reforzando los aspectos melodramáticos de los textos. La amplificación de lo sentimental que proponía el texto de *Jesús Nazareno* tuvo repercusión al nivel de la puesta en escena, en especial en cuanto a los recursos actorales necesarios para llevar a escena esta obra. Debido en parte al asesoramiento de Ezequiel Soria, a las características del texto, así como al pasaje al teatro, se produjo limitación de los movimientos y del despliegue físico y un mayor énfasis y cuidado en lo gestual. Del mismo modo, el tono cercano a la oratoria fue paulatinamente reemplazado por formas de dicción más naturales y menos exageradas.

Por último, la puesta de *Jesús Nazareno* resultó innovadora también en el plano de la **armonización**, justamente por el surgimiento de la figura del director artístico asumida por Ezequiel Soria, separado de sus funciones de administrador y capo-cómico. En este sentido, la labor de Soria resultó un antecedente fundamental de la configuración de la figura del director moderno como responsable de la armonización de los diferentes elementos que componen una puesta en escena (escenografía, vestuario, actuación), como desarrollaremos más adelante.

Sin duda fueron los cambios producidos en la puesta en escena por el asesoramiento de Soria uno de los factores que coadyuvaron al cambio de recepción por parte de la crítica y la legitimación de esta compañía dentro del campo teatral. La presencia de Ezequiel Soria en la compañía Podestá modificó la recepción que tenía la compañía en el incipiente campo teatral

y su relación con los autores dramáticos e intelectuales de la época. Pepe Podestá, en sus memorias, recuerda que en 1901, la compañía decidió dejar la vida trashumante del circo y permanecer en Buenos Aires, para “estar más en contacto con los hombres de letras que eran los que debían ayudarnos en nuestra empresa” y “para hacer ambiente y convencer por medio del trabajo a los que dudaban del porvenir de nuestra obra” (1930, p. 118). Esta búsqueda de legitimación ante el campo literario y teatral porteño se inició con la instalación de la compañía -ya dividida por primera vez- en el Teatro Apolo. Allí se propusieron ampliar su recepción a sectores más altos y modificar los hábitos de su público. Es significativa en tal sentido la anécdota narrada por José Podestá que, al observar el heterogéneo público que convocaba el teatro, decidió prohibir el acceso a quienes no llevasen camisa o se presentasen mal vestidos (1930, p. 121). A fin de lograr esa legitimación, buscaron luego modificar su repertorio tradicional. Pero los dramaturgos consagrados entregaban sus obras a compañías extranjeras de prestigio y no a la de los Podestá, que aún identificaban con el circo. Un factor que adquirió fundamental importancia para este objetivo fue su trabajo con Ezequiel Soria. Su integración a la compañía como director artístico, fue el detonante de grandes cambios: logró modificar la actitud de la crítica hacia esta compañía y, predicando con el ejemplo al comenzar poniendo en escena una obra suya, consiguió que autores argentinos ya consagrados como Martín Coronado, Enrique García Velloso, Nicolás Granada y Roberto Payró le dieran sus textos a esta compañía para su representación.

El propio Podestá aceptó que sus continuados éxitos durante la temporada de 1902 no fueron solamente el resultado de la bondad de las obras, sino que también de la elección de ellas, de los prolijos ensayos y del empeño de toda la compañía por triunfar y demostrar sus valores interpretativos, detrás de lo cual se ve la figura de Soria (Podestá, 1930, p. 133). Las críticas periodísticas también valoraron la “inteligente dirección de Ezequiel Soria” (*El Diario*, 26/02/1902) y “el acierto del director artístico” (*La Nación*, 26/02/1902). Por lo tanto, el trabajo de Ezequiel Soria en los estrenos de la temporada de 1902 hizo llegar al Teatro Apolo a un público nuevo, el culto, que solía asistir hasta ese momento solamente a las representaciones de las compañías extranjeras, consecuencia de la diferenciación y distanciamiento de la compañía encabezada por Pepe Podestá con respecto a sus anteriores manifestaciones circenses.

Ezequiel Soria permaneció trabajando como director artístico de la compañía de Pepe Podestá hasta el 25 de septiembre de 1902, fecha en la que inició un nuevo viaje a Europa. A su regreso, fue contratado como director artístico por la compañía de Jerónimo Podestá. En esta compañía dirigió *Caín*, drama en 3 actos de Enrique García Velloso, estrenada el 4 de abril de 1903 con la actuación de Jerónimo, Blanca, María, Adela, Ana, Arturo y José Fermín Podestá; Orfilia Rico, Enrique Muiño, Francisco Romeral, Julio Scarzella, entre otros (Cortazzo, 1949). Junto a esta compañía realizó una tarea semejante a la anterior, facilitando la presentación de obras dramáticas de autores nacionales consagrados y asesorando sobre la labor de los actores y la puesta en escena. Su búsqueda de perfeccionamiento actoral coincidía con una preocupación estética por la puesta en escena, en ambos casos tendientes a avanzar hacia una mayor naturalidad. Por ejemplo, para la puesta en escena de *Lázaro* (1903) de Eduardo Gutiérrez, Soria hizo confeccionar una alfombra especial para dar la impresión del campo verde, incorporando a la escena plantas naturales con hojas frescas.

Ezequiel Soria: el precursor de la dirección teatral moderna

El trabajo de Ezequiel Soria como director es un antecedente del surgimiento en nuestro campo teatral de la figura del director teatral moderno, concebido como un armonizador de los distintos elementos que componen la puesta en función de una poética y de una concepción de la puesta en escena propia. En primer lugar, Soria configura un precursor del director teatral moderno al haberse establecido y legitimado con su labor la figura del director artístico, separado de la persona del director o cabeza de la compañía, representado por el capocómico, al que se denominaba “director de escena”. Como hemos visto, Ezequiel Soria cumplió el rol de director artístico, primero brevemente junto a la compañía de Mariano Galé, luego en la de José J. Podestá y posteriormente en la de Jerónimo Podestá.

A partir de esta división, se fue instalando en nuestro teatro nacional esta forma segmentada de trabajo del director. Por un lado, el “director artístico” tenía como función elegir el repertorio; convocar a los autores y actores; leer o coordinar la lectura de las obras al capocómico y al elenco; cuidar la disciplina de la compañía; aportar novedades, por lo general pro-

cedentes del teatro europeo (en el caso particular de Soria, la incorporación de elementos propios del naturalismo europeo); establecer y garantizar las relaciones con el campo intelectual. Por otra parte, el “director de escena”, tenía como función señalar a los actores las entradas y salidas de escena, distribuir a los actores en escena, marcar tonos en algunos casos, etc. Este rol solía ocuparlo el mismo capocómico o director de compañía, como fue el caso de Mariano Galé, mientras Soria fue director artístico; y en otras ocasiones lo ocupaba una persona diferente, como el caso de Atilio Supparo, que cumplió esa función junto a José Podestá, luego que Soria abandonó la compañía en 1902 (Podestá, 1930, p. 134).

En segundo lugar, Ezequiel Soria es un precursor de la dirección teatral moderna por traer a nuestro incipiente campo teatral no solo la estética del naturalismo francés, sino fundamentalmente las teorías modernas sobre la dirección escénica y la puesta en escena que surgen junto a ese movimiento teatral, en torno a la figura del André Antoine, reconocido como el creador de la puesta en escena moderna (Naugrette, 2004), y el primer director francés moderno, a partir del cual se produce la valorización del rol del director en el teatro y el director se convierte en el responsable indiscutible del sentido adquirido por la representación (Pavis, 2009). Esto ya fue advertido con anterioridad: la labor de Ezequiel Soria como director artístico llevó al crítico Jacobo de Diego a afirmar que:

El cumple en nuestro medio cometido similar al de Antoine, Craig o Dantchenko. Fue como ellos orientador de un movimiento y para concretarlo contó con la ductilidad de los Podestá (1965, p. 47).

Aunque consideramos que es una comparación un tanto excesiva, es indudable la relación que podemos establecer entre Ezequiel Soria y la figura de André Antoine. En primer lugar, porque Soria tomó como modelo las puestas francesas a las que asistió en sus viajes a Europa, y tomó de ellas los elementos naturalistas que buscó luego incluir en las puestas en escena que dirigió en Buenos Aires. Y André Antoine es el iniciador de la puesta en escena naturalista, que trabaja con la mimesis absoluta de la realidad, a partir de su obra como director en el Théâtre Libre de París (1887-1894), luego en el Teatro Antoine (1897-1906), período en el que Soria viajó a Francia, y posteriormente en el Teatro Odeón (1906 -1914).

El naturalismo (Oliva, 1994) fue una tendencia estética que pretende dar un testimonio de la realidad social, especialmente del enfrentamiento

del hombre con su contexto histórico social. Este movimiento artístico preconizaba la reproducción total de una realidad no estilizada o embellecida. El naturalismo llegó tardíamente al teatro, proveniente de la novela. Esta se destacaba por la profundización psicológica de los personajes y la minuciosa documentación de la vida cotidiana y descripción del ambiente. Esta importancia asignada al ambiente en toda la estética naturalista se basaba en las teorías del filósofo e historiador Hippolyte Taine (1828-1893), que consideraba que las creaciones humanas dependían de un modo principal de los factores de la raza, del medio ambiente y de la época. La psicología y las acciones de los hombres son productos del medio social en el que se halla inmerso, que las determinan. En correlación con esto, esta corriente concedía gran importancia a las teorías de las leyes de la herencia, así como en la correlación entre las ciencias humanas y naturales, característica del positivismo.

El novelista y dramaturgo Emile Zola, el principal impulsor del naturalismo francés, en su texto *El naturalismo en el teatro*, postulaba la necesidad de un teatro que represente de manera verosímil la realidad cotidiana, desterrando del teatro los convencionalismos, en especial a nivel de la puesta en escena (decorados pintados, vestuarios fastuosos, entonación declamatoria). Además, sus personajes debían ser “individualizados, actuantes bajo el imperio de las influencias que los rodean, viviendo nuestra vida en el escenario”, “personajes de carne y hueso, que lleven con ellos el aire que respiran” (Oliva, 1994, p. 340). Su teatro cuestionaba la moral burguesa y sus comportamientos sociales, expresando su indignación moral respecto a las condiciones sociales predominantes. Zola había aplicado su teoría naturalista a la novela con anterioridad, por lo que sus obras teatrales fueron adaptaciones de ellas, como *Teresa Raquin* (1873) y *La Taberna* (1879).

Zola denunciaba en la década de 1880 la decadencia del drama romántico, que atravesaba en ese momento un lento proceso de degradación y declinación. La crítica teatral de la época también planteaba la existencia de una crisis del teatro y una dura crítica a las reiteraciones del teatro romántico y al teatro comercial, así como demandaba una renovación y modernización del arte teatral. Se esperaba que la evolución lograda en la novela por Zola llegara al teatro, haciendo confluir en él los principios del naturalismo: terminar con formas establecidas y crear un arte dramático nuevo que sea una pintura de la vida. Esta expectativa de modernidad tea-

tral se extendía tanto al orden del texto como al de la puesta en escena. Los autores que responderán a esta demanda no llegaron de Francia sino de Noruega (Ibsen (1828-1906) con *Casa de Muñecas* (1879) y *Un enemigo del pueblo* (1882) y de Suecia (Strindberg con *Señorita Julia*, 1888). En cuanto a la puesta en escena, el naturalismo llegó con el director André Antoine (1858-1943), que encarnó a ese reformador del teatro que esperaba Zola, a ese hombre nuevo del teatro “capaz de captar el medio contemporáneo y hacer vivir en él a los hombres revelándoles el verdadero drama de la sociedad moderna” (Naugrette, 2004, p. 146).

La concepción de la puesta en escena de Antoine postulaba un ilusionismo teatral que coincidía con la búsqueda de un realismo absoluto. Antoine cerró la caja escénica estableciendo el código de la cuarta pared, para dar ilusión de verdad, y por primera vez el actor pudo dar espalda al público. Además, le otorgaba fundamental importancia a la creación del espacio escénico mediante una escenografía naturalista, que creara ese medio concreto en el que transcurría la obra y que determinaba la acción humana, cumpliendo la misma la función que las descripciones realistas en las novelas. Como él mismo planteaba:

Nuestro decorado plantado ahora nos espera, con sus cuatro paredes desnudas; antes de introducir ahí a sus personajes, el director escénico debe pasear largamente por allí, evocar toda la vida que adquirirá el teatro. Será preciso amoblarlo con sagacidad y lógica, adornarlo con todos los objetos familiares que utilizan, incluso fuera de la acción proyectada, en los entreactos, los habitantes del lugar. Minuciosa, amorosamente llevada a cabo, esta operación dará la vida. Más tarde se introducirán los muebles distribuidos en lugares razonables, sin preocuparse para nada de la sala, desaparecida la cuarta pared, bajo los aspectos más pintorescos (Naugrette, 2004, p. 147).

De manera incipiente, es ésta la concepción que Soria quiso implementar, primero tímidamente con la compañía de Pepe Podestá, y luego más activamente en su etapa posterior como director artístico de la compañía de Gerónimo Podestá, luego de su siguiente viaje a Europa. Su búsqueda de perfeccionamiento actoral coincidía con una preocupación estética por la escenografía y vestuario, en todos los casos tendientes a avanzar hacia una mayor naturalidad, como fue el caso que ya comentamos, que para la puesta en escena de *Lázaro* (1903) de Eduardo Gutiérrez,

Soria hizo confeccionar una alfombra especial para dar la impresión del campo verde, incorporando a la escena plantas naturales con hojas frescas.

Además, con André Antoine surgió un nuevo discurso estético sobre la puesta en escena (que hasta ese momento y desde Aristóteles, se centraba sobre el texto dramático), y además inauguró una larga tradición de directores que teorizaron sobre el teatro, que luego será continuada por muchos más (Stanislavsky, Meyerhold, Brecht, Artaud, Grotowsky, Kantor, Brook, etc.). El aporte fundamental de Antoine a la teoría teatral tiene que ver justamente con el campo que inauguró, no solo es el primer director teatral moderno, sino es quien primero definió el rol del director y cuáles son sus funciones. Antoine planteó que el trabajo de director teatral está dividido en dos partes: lo material (la construcción decorado y la agrupación de personajes) y lo inmaterial (la interpretación del texto) (Naugrette, 2004, p. 148). Por lo tanto, Antoine definió el nuevo papel del director como creador: poner en escena ya no es solo coordinar, organizar, dirigir sino también imaginar, interpretar, imprimirle al texto una visión del mundo. Es a partir de Antoine que el director se convirtió en el responsable indiscutible del sentido adquirido por la representación, proponiéndole al espectador su propia interpretación de la obra. (Pavis, 2009). Por esta razón, la tarea del director teatral, que antes era solo una praxis empírica, se convirtió en un principio estético, el principio regulador del espectáculo concebido como una obra de arte (De Marinis, 2005).

No podemos afirmar que Ezequiel Soria se constituyó en un director teatral moderno en este sentido, definido a partir de Antoine, como el responsable del significado artístico de una obra, figura que recién llegó posteriormente a nuestro teatro. Pero consideramos que es un precursor importantísimo del director teatral moderno en el teatro porteños por los dos motivos que ya hemos subrayado: la división de roles que implicó la instauración del director artístico y el acercamiento a nuestro teatro de la estética naturalista. Su obra permitió que surgiera en nuestra escena la figura del director teatral moderno. Es indudable que el aporte y la presencia de Ezequiel Soria como director artístico de las compañías de Mariano Galé, Pepe y Jerónimo Podestá configuró el antecedente más relevante de la práctica teatral del director con una concepción moderna en nuestro campo teatral. Su obra abrió el camino para la llegada al teatro nacional de la concepción de la puesta en escena moderna y de la dirección como principio ordenador de la misma.

Referencias bibliográficas

- Alippi, E. (1936). Mis experiencias como director artístico. *Cuadernos de Cultura Teatral*, Buenos Aires: Instituto Nacional de Estudios de Teatro, Comisión Nacional de Cultura, N°3: 55-73.
- Arias, S. (1938). *Apuntes para la Biografía de Ezequiel Soria*. Buenos Aires: s/ed.
- Bosch, M. (1969). *Historia de los orígenes del teatro nacional argentino y la época de Pablo Podestá*. Buenos Aires: Ediciones Solar/Hachette.
- Cortazzo, A. (1949). Don Gerónimo Bartolomé Podestá. *Cuadernos de Cultura Teatral*, Nro.23, Buenos Aires: Instituto Nacional de Estudios de Teatro.
- De Marinis, M. (2005). La superación de la dirección de escena en el teatro del siglo XX. En: *En busca del actor y del espectador. Comprender el teatro II*. Buenos Aires: Editorial Galerna.
- Diego, J. de (1965). Ubicación de Ezequiel Soria. *Revista del Instituto Nacional de Estudios de Teatro*, Tomo III, N°9: 42-49. Buenos Aires: INET.
- García Velloso, E. (1960). *Memorias de un hombre de teatro (Selección)*. Buenos Aires: Eudeba.
- Ghiano, J.C. (1961). Martiniano Leguizamón y el teatro. En: M. Leguizamón, *Calandria*, Buenos Aires: Solar/Hachette.
- Martínez Cuitiño, V. (1954). *El Café de los Inmortales*. Buenos Aires: Editorial Guillermo Kraft.
- Mogliani, L. (2002a). Concepción de la obra dramática del nativismo. En: O. Pellettieri (editor), *Historia del Teatro Argentino en Buenos Aires. Vol.II. La emancipación cultural (1884-1930)*, Buenos Aires: Ed. Galerna: 175-182.

- Mogliani, L. (2002b). La puesta en escena nativista. En: O. Pellettieri (editor), *Historia del Teatro Argentino en Buenos Aires. Vol.II. La emancipación cultural (1884-1930)*, Buenos Aires: Ed. Galerna, 183-193.
- Mogliani, L. (2008). Mariano Galé, promotor del teatro culto porteño. En: O. Pellettieri (editor), *Perspectivas Teatrales*, Buenos Aires: Editorial Galerna, 233-242.
- Mogliani, L. (2015). *Nativismo y Costumbrismo en el Teatro Argentino*. Buenos Aires: E-Book. <http://books.google.com.ar/books?id=p-MINCAAAQBAJ&lpg=PA1&pg=PA57#v=onepage&q&f=false>
- Moya, I. (1938). *Ezequiel Soria. Zarzuelista Criollo*. Buenos Aires: Instituto de Literatura Argentina, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, Tomo I, N°13, 479-509.
- Naugrette, C. (2004), Zola, Antoine y el surgimiento de la puesta en escena. En: *Estética del Teatro*. Buenos Aires: Ediciones Artes del Sur, 143-149.
- Oliva, C. y Torres Monreal, F. (1994). Naturalismo frente a realismo. En: *Historia básica del arte escénico*. Madrid: Editorial Cátedra, 309-341.
- Pavis, P. (2009). ¿De dónde viene la puesta en escena? Origen y teoría. En O. Pellettieri (editor), *En torno a la convención y la novedad*, Buenos Aires: Ed. Galerna, 2009.
- Pellettieri, O. (2001). En torno al actor nacional: el circo, el cómico italiano y el naturalismo. En: *De Totó a Sandrini. Del cómico italiano al "actor nacional" argentino*. Buenos Aires: Editorial Galerna, Instituto Italiano de Cultura de Buenos Aires, 11-40.
- Podestá, J.J. (1930). *Medio Siglo de Farándula*. Córdoba: Ediciones Río de la Plata.

Ponferrada, J. O. (1961). *Ezequiel Soria. Propulsor del Teatro Argentino*, Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas.

Rossi, V. (1969). *Teatro Nacional Rioplatense. Contribución a su análisis y a su historia*, Buenos Aires: Solar\Hachette.