

Tópica de espectadores: la construcción de un público teatral en Buenos Aires hacia 1901 según *Medio siglo de farándula*, de José J. Podestá

Jorge Dubatti

Universidad de Buenos Aires
Instituto de Artes del Espectáculo

Recibido: 15/07/2023

Aprobado: 25/07/2023

Resumen

En el marco de la disciplina Estudios de Expectación Teatral, con el objetivo de desarrollar un conocimiento fenomenológico de los públicos y componer una historia comparada de las/los espectadores en Buenos Aires entre 1901-1914, este artículo propone el rastreo de una «tópica de espectadores» como herramienta teórico-metodológica. Llamamos tópica al repertorio temático de «lugares» y su articulación en los que se hace referencia a los públicos teatrales. Se pone en práctica a través del análisis de la construcción del público en Buenos Aires, hacia 1901, en *Medio siglo de farándula* (1930), de José J. Podestá, cuando su compañía se instala en el Teatro Apolo.

Palabras clave: Estudios de Expectación Teatral; historia del teatro; tematología; teoría; metodología.

Spectators' Topic: the Gathering of a 1901's Theatre Audience in Buenos Aires according to *Medio siglo de farándula* by José J. Podestá

Abstract

Within the framework of the Theatrical Expectation Studies discipline, with the objective of developing a phenomenological knowledge of the audiences and composing a comparative history of the spectators in Buenos Aires between 1901-1914, this article proposes the tracing of a «topic of spectators» as a theoretical-methodological tool. We call topic to the thematic repertoire of «places» and their articulation in which reference is made to theatrical audiences. It is put into practice through the analysis of the construction of the public in Buenos Aires, around 1901, in *Medio siglo de farándula* (1930), by José J. Podestá, when his company was installed in the Apolo Theatre.

Keywords: Theatrical Expectation Studies; Theater History; thematology; theory; methodology.

En el marco de la disciplina Estudios de Expectación Teatral, venimos sosteniendo la necesidad de una fenomenología (Carpio, 1995, pp. 377-419) aplicada al conocimiento de las/los espectadores de teatro y artes escénicas. Afirmamos que otras disciplinas (semiótica, sociología, mercadología), si bien realizan sus aportes parciales, son insuficientes para comprender la dimensión existencial de la expectación, es decir, para responder la pregunta: ¿qué hacen las/los espectadoras/es con el teatro en sus vidas? Si, según la filosofía del teatro, el acontecimiento escénico es una práctica de vínculo con la alteridad (porque el teatro se hace, al menos, de a dos; porque el teatro es el otro; Dubatti, 2020a); si el teatro constituye una ética de la alteridad (Lévinas, 2014), proponemos pensar al espectador como un/a otro/otra que se revela fenomenológicamente como manifestación ante nuestra conciencia de un mundo existente y dotado de singular complejidad. Revelación muchas veces imprevisible, sorpresiva, desconcertante, según nuestra experiencia.¹

La expectación es acontecimiento y, cuando trabajamos con espectadoras/es, se despliega una fenomenología de la complejidad del «teatrar» para la elaboración de una filosofía de la praxis de expectación, desde una razón de la praxis (Dubatti, 2020a, 2020b). Hemos destacado que los espacios de las 84 escuelas de espectadores hoy en funcionamiento (integrantes de la REDIEE, Red Internacional de Escuelas de Espectadores) resultan laboratorios de investigación, percepción y autopercepción de esa alteridad de expectación. Gracias a la frecuentación regular y sistemática de los espectadores en dichas reuniones (en la Escuela de Buenos Aires, EEBA, realizamos 35 clases semanales, todos los lunes, de marzo a noviembre inclusive), se accede a conocimientos sobre demandas, comportamientos, actitudes, problemas, reacciones con los que sería imposible tomar contacto a través de encuestas o un único encuentro.

La presente contribución postula otra variante de trabajo para esa fenomenología de las/los espectadores: la conformación de una tópica de espectadores a través de la lectura de textos seleccionados estratégicamente. Es parte del Proyecto Filo: CyT FC22-089 «Historia Comparada de las/los espectadores teatrales en Buenos Aires (1901-1914)», que dirigimos en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, para el período octubre 2022- octubre 2024. La investigación está radicada en el Instituto de Artes del Espectáculo «Dr. Raúl H. Castagnino». Su objetivo es componer una historia de la expectación teatral durante los años de la «época de oro» del teatro argentino, específicamente en Buenos Aires. Hablamos de una historia comparada, es decir, territorializada, de acuerdo al Teatro Comparado, disciplina que estudia los acontecimientos teatrales en espesor de mapas inter/supra/intraterritoriales y en procesos de territorialización y des/reterritorialización (Dubatti, 2020a).

La historiografía clásica del teatro nacional (Castagnino, 1968, 1977; Ghiano, 1960, 1976; Ordaz, 1946, 1957, 1999, entre otros) abre la «época de oro» en 1901 (cuando la compañía de José J. Podestá se instala en el Teatro Apolo) y la cierra, con variaciones, en 1910 (año de la muerte de Florencio Sánchez), o en 1914 (comienzo de la Primera Guerra Mundial, acontecimiento que produce alteraciones en los intercambios de Buenos Aires, en tanto plaza teatral, con Europa). Hemos revisado metacríticamente el origen y los fundamentos de esta categoría historiográfica (Dubatti, 2012) y pretendemos abordar el período 1901-1914, sin duda relevante en los procesos históricos, desde nuevas perspectivas historiológicas.

Nuestra investigación persigue salvar una omisión: en la historiografía mencionada, y en textos posteriores sobre el mismo período (Pellettieri, 1990, 2002, 2008; Seibel, 2002; Dubatti, 2012, entre otros), se dedica escasa atención a la problemática del público teatral. No se habla de su composición, concepciones, tradiciones culturales, estrategias de convocatoria, gestión, pedagogía, de qué hacen los espectadores con el teatro en sus vidas, etcétera, y dicha problemática es insoslayable en la historia de un campo teatral. Para problematizar el público, recurrimos a la disciplina Estudios de Expectación, fundada en las propuestas teórico-metodológicas de la Filosofía del Teatro, que analiza a las/los espectadores como parte fundamental del acontecimiento teatral y su zona de experiencia y subjetivación (Dubatti, 2020b). El concepto de expectación incluye y excede ampliamente los de recepción y consumo y provee una constelación teórica innovadora.

Aun en sus comienzos, la investigación contempla doce capítulos, que con distribución de temas y roles desarrolla un equipo de diez integrantes (director, cuatro investigadores formados, tres estudiantes y dos colaboradores externos). Los capítulos son: «1. Estudios de Expectación Teatral: principales lineamientos teóricos de innovación»; «2. Las/los espectadores en la historiografía teatral/teatología argentina: estado de la cuestión»; «3. Hacia una Historia Comparada de las/los espectadores: herramientas de teoría y metodo-

1 Desde 2001 dirigimos la Escuela de Espectadores de Buenos Aires, que cuenta actualmente con 400 alumnas y alumnos y veintitrés años de tarea ininterrumpida. Hemos contribuido a abrir ochenta y cuatro escuelas de espectadores en diversos países de Latinoamérica y Europa. Coordinamos la Red Internacional de Escuelas de Espectadores (REDIEE).

gía»; «4. Ubicación del período 1901-1914 en la historia del teatro de Buenos Aires»; «5. Espectadores reales, espectadores históricas/os»; «6. Poéticas dramáticas y espectadores implícitos»; «7. Espectadores explícitos»; «8. Espectador abstracto»; «9. Espectadores voluntarios»; «10. Espesor de mapas: interrelaciones».



Figura 1. Teatro Colón hacia 1910. Archivo Nacional de la Memoria

La presente contribución se vincula con el capítulo 3, a mi cargo; allí se elaboran bases teórico-metodológicas para la composición historiográfica, cuya renovación requiere herramientas específicas. En este caso, trabajaremos sobre uno de los puntos a tratar en el capítulo: una «tópica de espectadores», repertorio temático de «lugares» o núcleos sobre la cuestión estudiada. Rastreamos sistemáticamente referencias temáticas a las acciones y concepciones del público disponibles en textos teatrales y no-teatrales, ficcionales y no-ficcionales, de la literatura argentina. En las letras nacionales proliferan referencias a los públicos: acontecimientos, reflexiones, proyectos, representaciones poéticas, argumentaciones, etcétera. Pueden encontrarse tanto en testimonios, memorias, encuestas, programas de mano, cartas de lectores, entrevistas y críticas (*corpus* no-ficcional), como en dramas, novelas y cuentos (*corpus* ficcional) e incluso en la poesía (que, según el caso, puede integrar el *corpus* ficcional o no). Retomando *mutatis mutandis* la retórica, llamamos *tópica de espectadores* al repertorio de referencias temáticas que encontramos planteados en los textos, en su diversidad de «términos y materiales» (Guillén, 1985, p. 252). Nos interesa sistematizarlos *a posteriori* por su recurrencia (tópicos o «lugares comunes», en sentido estricto) o por su singularidad (núcleos temáticos de tratamiento infrecuente) en un conjunto de textos de un mismo autor o de diversos autores. Estos textos pueden ser coetáneos-sincrónicos al período 1901-1914 (por fecha de escritura o publicación) o escritos posteriormente (y publicados en años subsiguientes), pero referidos al período estudiado. Esta búsqueda tematológica no ha sido realizada sistemáticamente hasta hoy y su ejercicio arroja resultados provechosos. Al margen de esta comunicación, en el marco del Proyecto Filo:CYT, hemos procesado con estas herramientas hasta hoy textos de Enrique E. Rivarola, Vicente Rossi, Juan Pablo Echagüe, José J. Podestá y Manuel Gálvez. Los rastreos, inicialmente centrados en cada texto, luego nos permiten cruzar la información hacia una visión de conjunto en/sobre el período.

En esta investigación proponemos, en primer lugar, siete formas de pensar teóricamente a las/los espectadores y su referencia en los textos: espectador *real* (individuos o grupos de espectadores y sus comportamientos singulares en su complejidad concreta en contexto); *histórico* (características que transversalizan a la población real de espectadoras/es en un determinado período); *implícito* (espectador-modelo que se desprende del análisis de las poéticas de una selección de textos dramáticos o espectáculos); *explícito* (que se constituye en la construcción verbal-conceptual que sobre las/los espectadores realizan los artistas y agentes del campo teatral); *representado* (construcciones poéticas del espectador en obras teatrales, literarias, pictóricas, etcétera); *abstracto* (construcciones teóricas del espectador, nacionales e internacionales) y *voluntario* (autopercepción de las/los espectadores respecto de su relación con los acontecimientos teatrales). Para un mayor desarrollo de estas categorías, véase Dubatti 2023.

En segundo término, desde este marco, rastreamos metodológicamente referencias a las/los espectadores según un recorrido que incluye los siguientes pasos a aplicar en la lectura de los textos:

- Ubicar referencias explícitas e implícitas a las/los espectadores;
- determinar si, en su conjunto, el tema tiene un tratamiento central u ocasional en el texto;
- definir si propone uno o varios posicionamiento(s) general(es);
- clasificar las referencias según ejes principales: espectador real, histórico, implícito, explícito, representado, abstracto, voluntario;
- subclasificar internamente por núcleos temáticos;
- destacar el léxico referido a las/los espectadores;
- clasificar los núcleos temáticos más relevantes;
- sistematizar, interpretar y relacionar las referencias (producción de sentido sobre el tema);
- armar una tópica o conjunto de núcleos temáticos o unidades tematólogicas;
- identificar núcleos recurrentes o infrecuentes.

Nos detendremos en la tópica de espectadores que puede encontrarse en *Medio siglo de farándula* (1930),² memorias de José J. Podestá: su preocupación central por el tema (que recorre todo el texto), sus mecanismos de observación del público, el léxico que emplea para referirse a las/los espectadores, qué acontecimientos de expectación destaca, a quiénes llama «enemigos declarados de nuestro incipiente arte; negadores intransigentes de un futuro teatro nacional» (Podestá, 1910/1986, p. 124), etcétera. Si bien este libro cubre un período más amplio, nos concentraremos en cómo caracteriza la composición del público y su transformación en el período 1901-1914, correspondiente a nuestra investigación.



Podemos definir a Podestá como un cabal artista-investigador, un artista que se observa a sí mismo en el hacer teatral para producir un conocimiento que le permite trabajar cada vez en mejores condiciones (Dubatti, 2020a, pp. 247-277). Trabajo teatral y producción de conocimiento sobre el trabajo teatral se entretienen y alimentan mutuamente en su hacer y en sus memorias.

Para este artista-investigador, el público constituye una de las preocupaciones centrales: son escasas las páginas de *Medio siglo de farándula* donde no encontremos referencias, directas o indirectas, explícitas o implícitas, a las/los espectadoras/es de carpa o de sala. Podestá declara que, justamente, le dedica un estudio particular al público cuando se instala en el Apolo³ en 1901: «Muchas veces me situaba en el vestíbulo para observar la heterogénea concurrencia» (1910/1986, p. 121), y que se detiene especialmente a analizar a sus espectadores. Esto convierte su libro en un tesoro para nuestra tópica. «Allí empecé a estudiar el sentimiento del pueblo por las cosas de la tierra», sostiene en páginas anteriores, refiriéndose al trabajo circense itineran-

2 Todas las citas se hacen por la edición facsimilar de 1986, que reproduce la paginación de la edición de 1930.

3 Para las características de la Sala Apolo, véase Roca, C. (2021, pp. 175-185); incluye material fotográfico.

te (1910/1986, pp. 37-38), en el sentido de la percepción de un nuevo espectador histórico que reclamaba criollismo (Rubione, 1983). Si observamos la dedicatoria con que abre sus memorias: «A los pueblos del Plata dedico con toda el alma» (1910/1986, p. 3), advertimos que se está refiriendo a los/las espectadores, ya que «pueblo» es uno de los términos que utiliza para referirse al público.

Podestá llama «público» o «concurencia» a todo aquel que se sienta en las butacas de su teatro, carpa o sala a ver los espectáculos de su compañía. Casi no usa la palabra «espectador». Prefiere también otros genéricos: «pueblo», «gente». Debemos distinguir, dentro de esos grupos mayores («público», «concurencia», «pueblo», «gente»):

- espectadores-espectadores (aquellos que solo se relacionan con el teatro como público);
- espectadores-teatristas (dramaturgos, críticos, empresarios, etcétera, todos los agentes vinculados al hacer teatral);
- espectadores-gobierno (como es el caso del inspector del Teatro Roma; 1910/1986, pp. 185-189);
- espectadores-políticos (Domingo Faustino Sarmiento, Carlos Pellegrini, entre otros).

Así diferencia a los espectadores que, terminada la función, salen hacia la calle (espectadores-espectadores), de los que van a saludar a camarines (espectadores-teatristas, gobierno, políticos). Esta distinción es relevante porque Podestá asevera que los dramaturgos empiezan a acercarle sus obras cuando ven, como espectadores, los resultados escénicos de la compañía. Cuando ingresa a trabajar con su equipo al Teatro Apolo en 1901, caracteriza al público en su composición como «abigarrado», habla de «heterogénea concurencia» (1910/1986, pp. 120-121). Ofrece información valiosa:

El Apolo empezó a conquistarse nombre. Su sala se veía de cuando en cuando honrada por familias distinguidas que asistían por simple curiosidad, pero la concurencia en general se componía de un público abigarrado, en el que podía contemplarse junto a un compadrito una delicada señorita, al lado de un jornalero sin camisa con pañuelo negro cruzado sobre el pecho, una vieja con gran pamea (1910/1986, pp. 120-121).

Pero, al respecto, explicita lo que llama «nuestro proyecto»: «El caso era hacer obras grandes, explotar el buen teatro, atraer a los autores entrenados, asegurándose para esas funciones el público distinguido» (1910/1986, p. 124). Quiere atraer a su teatro sectores prestigiosos de la cultura y el teatro, las clases altas y la dirigencia política, la «élite» de Buenos Aires que maneja el poder económico y simbólico. Podestá es consciente de que la suya no es una tarea individual, que pueda hacer solo, sino colectiva, social, y por eso llama a esos espectadores sus «colaboradores»:

Nuestra perseverancia influyó noblemente en los que podían ser nuestros colaboradores, y vimos acercarse poco a poco a las veladas del Apolo hombres de letras, políticos, artistas y prestigiosas figuras sociales que nos alentaban con su presencia y hasta con amables insinuaciones personales (1910/1986, p. 124).

Podestá sostiene que debió hacerse cargo de construir un público que no existía en la ciudad hasta que se instaló en el Apolo. Por ejemplo, trabajó sobre la creación de ciertos hábitos con los que se propuso educar al público:

En noches calurosas no faltaba quien, en camiseta de punto y pañuelo al cuello, con el saco al hombro, entraba muy campante a ocupar su platea. Comprendí que aquello era impropio de un teatro y podía ser motivo de descrédito para todos, y resolví corregir la mala costumbre de cierta clase de gente que por ignorancia iba al teatro con la misma ropa que usaba en el trabajo diario. Para poner remedio a ese mal les dije a los porteros:

- Desde hoy no dejen pasar a ninguna persona que no tenga camisa o se presente mal vestida.
- ¿Y si trae la entrada, qué hacemos?
- La mandan a la tertulia.
- ¿Y si protesta?
- Le dicen que es orden municipal, que la Municipalidad así lo ordena.

El resultado fue que desde entonces no se vio en el Apolo gente sin camisa y mal vestida. Hay mentiras necesarias y eficaces (1910/1986, p. 121).

Por otra parte, Podestá (1910/1986) nos cuenta que debió lograr que determinadas personas se convirtieran en espectadores de su sala venciendo sus prejuicios y resistencias, los ya nombrados «enemigos declarados de nuestro incipiente arte; negadores intransigentes de un futuro teatro nacional» (p. 124). Reconoce una tradición de la actitud depreciacionista contra la producción artística local: tuvo que luchar «contra la perenne duda del arte de los criollos» (p. 133); «¡Siempre el reparo a los humildes orígenes!» (p. 122). Entre sus espectadores explícitos figura este «enemigo» o espectador negador, depreciacionista, que ve las prácticas de los Podestá como cultura baja que no merece atención, que se identifica con la cultura alta y especialmente con la europea.

Hay que destacar los capítulos «Analfabetos... pruebistas...» (p. 145) y «De los autores» (p. 146-151), porque en ellos Podestá se autolegitima contra el depreciacionismo desde una razón de la praxis, desde una epistemología del acontecimiento del teatrar: sostiene que «siempre, absolutamente siempre, hemos dejado que los hechos justificaran nuestras ideas, teorías y predicciones» (p. 145), es decir, un saber sustentado en las prácticas del teatrar y la reflexión sobre ellas. Opone a ese saber del trabajo y la experiencia a (irónicamente) «los *sabios* que nos *dirigieron, inspiraron y corrigieron*» (p. 145). Podestá embandera una «sabia ignorancia» (p. 145), la que fue construyendo en los esfuerzos de su trabajo teatral, primero en carpa circense y luego en sala. La construcción de un nuevo público fue posible gracias a este nuevo saber que proviene de la praxis teatral, del contacto con las bases populares, del estudio atento de las/los espectadores. El teatro se hace con los saberes del «teatrar», porque el «teatro sabe» y el «teatro teatra» (Kartun, 2015, pp. 239-240 y pp. 136-137, respectivamente). Aquellos autores que rechazaron las observaciones de Podestá, tratándolo de «payaso analfabeto» (1910/1986, p. 145), se equivocan porque «cuando escriben sus obras lo hacen bajo la impresión de su propio temperamento, sin calcular que el público puede sentir distintamente que ellos» (1910/1986, p. 146). Podestá reclama tener en cuenta la alteridad del espectador y la singularidad del acontecimiento teatral, y para hacerlo hay que saber de teatro. No se sabe de teatro sino haciendo teatro año tras año, resistiendo contra toda adversidad y muchas veces sin amparos. Podestá sabe qué reclama el espectador en el acontecimiento teatral porque ha aprendido a leer sus reclamos función tras función: «Si el autor tuviera el buen cuidado de no solamente hacer pensar, sino también hacer sentir, y si a ese sentimiento le añadiera una parte de emoción, tendría en su beneficio el 75 % del éxito» (1910/1986, p. 147). Una razón de la praxis. Podestá reivindica un saber teatral que se logra con la praxis y la experiencia: «Difícilmente me he equivocado al dar opinión sobre una obra. En ese sentido siempre me tuve fe, porque la práctica, la experiencia y la manera de ver con el pensamiento el desarrollo del argumento, me han hecho perito en la materia» (1910/1986, p. 147). Esos saberes se adquieren en el acontecimiento teatral, no en la abogacía o la medicina o la ganadería, y no los compra ningún título universitario. Podestá conoce su fuerza.

Con orgullo, afirma que triunfó en un proceso de consolidación de su proyecto: «Como se ha visto en lo que dejamos relatado, día a día, compañía y teatro fueron adquiriendo mayor popularidad y el favor del público» (1910/1986, p. 183), y asegura que «el público había hecho causa común con nosotros» (p. 134). Como señala Juan José de Urquiza sobre las treinta representaciones de *Jesús Nazareno*, «no solo el público habitual, sino el que concurría únicamente a las salas del Odeón y de la Ópera, quiso conocer y aplaudir esta obra de la que tanto se hablaba» (1963, p. 81).

Es relevante este concepto de «causa común»: el teatro deja de ser solo una empecinada iniciativa de los artistas para convertirse en un proyecto compartido con las/los espectadores, cómplices del acontecimiento. Podestá celebra la construcción de un consenso en los acontecimientos teatrales, función tras función, y ese consenso es invaluable porque «con dinero no se improvisan autores, artistas ni público» (1910/1986, p. 125). Consenso con los autores, con los artistas y con los espectadores, basado en el respeto y en la ideología compartida sobre la relevancia del teatro para la nación. Podestá no se hizo solo: trabajó el consenso artístico, cultural y social en permanente y lúcida indagación de la alteridad de las/los espectadores.

Con acendrada sabiduría del teatrar, producto de la experiencia, Podestá (1910/1986) considera a las/los espectadores hacedores del teatro: en diferentes momentos, con distintas perspectivas y argumentaciones, sostiene que el público es el gran responsable del teatro porque este responde a su «fallo» (p. 148) y que siempre hay un misterio en su aprobación (p. 208) que no se puede prever. El teatro es concebido por Podestá como «del pueblo y para el pueblo» (p. 125), es decir, del público y para el público. En el breve prefacio a sus memorias, declara que las/los espectadoras/es son «los legítimos creadores de su Teatro» (p. 5).

Un teatro «del pueblo y para el pueblo»: por los saberes que ha amasado en décadas de trabajo, Podestá se considera un especialista en públicos, pero también un espectador más, un representante del pueblo. Da al espectador lo que le pide porque lo conoce y se re-conoce en él. Podestá-espectador: al respecto, es relevante atender el capítulo en el que, como parte del público, ve por primera vez a Florencio Parravicini en el (más cabaret que teatro) *Roma* (1910/1986, pp. 185-190). La risa que le provoca y el análisis de su relación con las/los espectadores lo lleva a afirmar como espectador-empresario: «Yo creo que este es mi hombre».

En 1905, el crítico Juan Pablo Echagüe se coloca en las antípodas de Podestá, de un teatro «del pueblo y para el pueblo». Sostiene otra causalidad: las «clases superiores» (la élite dominante, en el poder) deben moldear los gustos de «las inferiores» (Echagüe, 1905, p. 179); «La presión de arriba repercute abajo en un terreno blando y receptivo» (1905, p. 180). A diferencia de Podestá, que propone expresar los reclamos populares del público, Echagüe advierte sobre la misión que debe cumplir la élite de guiar a las clases «inferiores» para hacerla salir de «su incompleto desarrollo físico y mental» (1905, p. 179).

En cambio, Vicente Rossi acompaña los procesos de la compañía del Apolo con una comprensión semejante a la de Podestá: en 1910, asegura que el pueblo ya ha gestado una identidad nacional y reclama desde las bases un teatro en el que pueda reconocer «su carácter, sus costumbres y sus modismos» (Rossi, 1969, p. 33).

Escribe Podestá: «Nuestro teatro y sus cultores preocupaban a hombres de preclaro intelecto» (1910/1986, p. 132), porque valora el rol del teatro nacional en la construcción de la nación. Se detiene así en la visita de un espectador real: el senador Carlos Pellegrini (p. 144). Aprovecha el episodio para reclamar apoyo estatal a las compañías de teatro, aunque todavía sin respuesta material a favor:

La noche del 16 de octubre de 1902 el senador doctor Carlos Pellegrini y el presidente de la Cámara de Diputados doctor Benito Villanueva asistieron a la función del Apolo y tuvieron la gentileza de honrarnos con su visita en nuestro democrático camarín.

La salita estaba materialmente ocupada por personalidades del mundo social porteño, y el doctor Pellegrini, como si fuera un viejo amigo de la casa, se sentó en mi antiguo baúl de cedro colocándome a su lado, y después de ponerme el brazo izquierdo sobre mi hombro y cruzando una pierna me dijo:

—Cuide la marcha de su teatro, amigo Podestá, no olvide que su responsabilidad es más grande de lo que sin duda usted cree; no se deje marear por los aplausos, siga representando obras que hablen de nuestras cosas, costumbres e idiosincrasia, procure elevar la escena sin apartarse del camino actual con obras como *La piedra de escándalo*, ¡Al campo! y otras por el estilo.

—Agradezco sus consejos, doctor Pellegrini, pero necesitamos la cooperación y la buena voluntad de los hombres de letras, y si fuera posible una ayuda oficial para estimular la producción, puesto que nosotros no podemos hacerlo debido a las insignificantes entradas que tenemos.

—Persevere, amigo; todo eso vendrá. El teatro de ustedes tiene una fuerza de atracción irresistible y han de triunfar en su empresa indudablemente. El pueblo de la república tiene interés común en ver realizada su aspiración de tener teatro propio, fuerte y sano (1910/1986, p. 144).

Como puede observarse en el rastreo de tópica, Podestá brinda información invaluable para una fenomenología de las/los espectadoras/es porteñas/os a comienzos del siglo XX. Advierte, además, un fuerte reclamo del público (que orientará la selección de su programación) por el ascendiente nacionalismo que se impondrá hacia el Centenario de 1910: «Nuestras obras requieren nuestra eufonía idiomática, nuestra alma nativa» (p. 124) y destaca las representaciones de *Jesús Nazareno*, de Enrique García Velloso, de 1902, porque «el público deliraba de entusiasmo al percibir íntimamente el arte nacional que surgía incontenible» (p. 128). Atento observador, Podestá sondea las orientaciones de los reclamos populares.

En suma, el rastreo de la tópica de espectadores en Podestá nos permite concluir que se autoatribuye la construcción de un público que aún no se había articulado en Buenos Aires hasta 1901. Entre otras observaciones, destaca haber vencido el depreciacionismo de los espectadores «enemigos» y haber despertado el interés de la élite dirigente por la función relevante del teatro en la constitución de la nación.

Por otra parte, si bien en nuestra investigación nos concentramos en textos referidos al teatro de Buenos Aires entre 1901-1914, la teoría y la metodología que diseñamos pueden ser aplicadas a otros períodos y a otros territorios, de allí nuestro interés en transmitir estas perspectivas para estimular la historia comparada de las/los espectadores en otros contextos. Esperamos que estas reflexiones entusiasmen a otras/otros investigadores que puedan trabajar con ellas en otros campos teatrales.

Referencias bibliográficas

- Carpio, A. P. (1995). La Fenomenología. Husserl. En Carpio, A. P., *Principios de Filosofía. Una introducción a su problemática* (pp. 377-419). Buenos Aires: Glauco.
- Castagnino, R. H. (1968). *Literatura dramática argentina 1717-1967*. Buenos Aires: Pleamar.
- Castagnino, R. H. (1977). *Revaloración del género chico criollo*. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, Instituto de Teatro.
- Dubatti, J. (2012). *Cien años de teatro argentino. Del Centenario a nuestros días*. Buenos Aires: Biblos-OSDE.
- Dubatti, J. (2020a). *Teatro y territorialidad. Perspectivas en Filosofía del Teatro y Teatro Comparado*. Barcelona: Gedisa.
- Dubatti, J. (2020b). «Hacia una Historia Comparada del espectador teatral». En Bracciale Escalada, M.; Ortiz Rodríguez, M. (comps.), *De bambalinas a proscenio: perspectivas de análisis para el estudio de las artes escénicas* (pp. 8-23). Mar del Plata: Universidad Nacional de Mar del Plata.
- Dubatti, J. (2023). Siete formas de pensar las/los espectadoras/es. *Anuario 2022*, Centro Cultural de la Cooperación, s/p.
- Echagüe, J. P. (1905). «A propósito de *Locos de verano*». En Echagüe, J. P., *Puntos de vista. Crónicas de bibliografía y teatro* (pp. 173-180). Barcelona: Maucci.
- Ghiano, J. C. (1960). La época de oro del teatro argentino. *Davar*, (87), 75-91.
- Ghiano, J. C. (1976). Discurso de recepción. La época de oro del teatro argentino. *Boletín de la Academia Argentina de Letras*, 41(161-162), 235-256.
- Guillén, C. (1985). *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la Literatura Comparada*. Barcelona: Crítica.
- Kartun, M. (2015). *Escritos 1975-2015*. (Recopilación y prólogo de J. Dubatti). Buenos Aires: Ediciones Colihue.
- Lévinas, E. (2014). *Alteridad y trascendencia*. Madrid: Arena Libros.
- Ordaz, L. (1946). *El teatro en el Río de la Plata*. Buenos Aires: Futuro.
- Ordaz, L. (1957). *El teatro en el Río de la Plata*. Buenos Aires: Leviatán.
- Ordaz, L. (1999). *Historia del teatro argentino. Desde los orígenes hasta la actualidad*. Buenos Aires: Instituto Nacional del Teatro.
- Pellettieri, O. (1990). *Cien años de teatro argentino (1886-1990) (Del Moreira a Teatro Abierto)*. Buenos Aires: Galerna, IITCTL.
- Pellettieri, O. (dir.) (2002). *Historia del Teatro Argentino en Buenos Aires: la emancipación cultural 1884-1930*. Buenos Aires: Galerna, Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras.
- Pellettieri, O. (2008). *El sainete y el grotesco criollo: del autor al actor*. Buenos Aires: Galerna.
- Podestá, J. J. (1986). *Medio siglo de farándula. Memorias*. (Reedición facsimilar). Córdoba: Imprenta Argentina. (Original publicado en 1930).
- Roca, C. (2021). *Los teatros históricos de la ciudad de Buenos Aires 1793-1930*. Buenos Aires: Eudeba.
- Rossi, V. (1969). *Teatro Nacional Rioplatense. Contribución a su análisis y a su historia*. Buenos Aires: Hachette 1.ª edición. (Original publicado en 1910).
- Rubione, A. (comp.). (1983). *En torno al criollismo. Textos y polémica*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- Seibel, B. (2002). *Historia del teatro argentino. Desde los rituales hasta 1930*. Buenos Aires: Corregidor.
- Urquiza, Juan José de. (1963). *Enrique García Velloso*. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas.