

Hacedores de cultura. La huella de Don Quijote en la tierra de Martín Fierro. Volumen 12

Koss, M. N. (2024). Buenos Aires, Luz Fernández Ediciones, 107 pp, ISBN 978-631-00-3213-9



Mariano Saba

Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas /
Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas “Dr. Amado Alonso”,
Universidad de Buenos Aires, Argentina
marianosaba@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0002-3165-5304>

Fecha de recepción: 22/07/2024.
Fecha de aceptación: 07/09/2024

El volumen *Hacedores de cultura. La huella de Don Quijote en la tierra de Martín Fierro* es el doceavo tomo de una colección orientada a rescatar algunas de las figuras más importantes de la cultura española que vivieron en Argentina durante el siglo XX. Con este objetivo, Natacha Koss articula tres semblanzas biográficas que no sólo redimensionan la importancia de sus protagonistas, sino que además ilustran ciertos albores creativos e institucionales del teatro argentino moderno, focalizando en la importante conexión que la escena local mantuvo por entonces con el campo artístico español. En tal sentido, cabe destacar que las personalidades que componen este tríptico resultan cruciales para comprender la gravitación de algunos exponentes de la cultura española en la construcción del teatro argentino de la primera mitad del siglo XX. Antonio Cunill Cabanellas, María Guerrero y Lola Membrives configuran así un mapa parcial pero representativo del panorama teatral donde confluyeron, a inicios de la pasada centuria, proyectos artísticos españoles capaces de incidir en la centralidad del canon porteño.

Natacha Koss es profesora adjunta de la materia *Historia del Teatro I* de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, e integrante de la dirección artística del Centro Cultural de la Cooperación, donde además se desempeña como Secretaria

de Investigaciones. Ha editado libros como *Historia del Teatro. Volumen I* y *Dimes grotescos, Diretes exquisitos*, ambos aparecidos con el sello editorial de la Facultad de Filosofía y Letras (UBA). En esta oportunidad, su abordaje biográfico de tres casos relevantes del teatro hispanoparlante del siglo XX, suma un aporte compacto pero sólidamente documentado para el estudio de los puentes entre ambas culturas.

El primer capítulo se organiza alrededor de la figura de María Guerrero, advirtiendo que “su obra se encuentra dispersa en el recuerdo de las giras latinoamericanas, en el desempeño en el campo español y en el gran acontecimiento argentino relativo a la creación del Teatro Cervantes” (p. 9). Dar cohesión a sus prolíficas actividades es uno de los valores que pueden identificarse en el ejercicio de reponer su nutrido derrotero biográfico. Y sin embargo, de este primer módulo, cabe destacar que el tratamiento de Koss no se restringe al seguimiento de la peripecia vital de María Guerrero, sino que lo trasciende para dar lugar a un análisis de su poética de actuación y al repaso de su inserción dentro del campo artístico-intelectual de su tiempo.

Nacida en Madrid en 1867, María Guerrero se transformaría con el tiempo en una figura nodal del teatro hispanoamericano. Desde su debut en el Teatro de la Princesa en 1885, dentro de la comedia *Sin familia* de

Miguel Echegaray, su carrera no se detuvo y tampoco su formación, que la llevó incluso a marchar a París donde completó su educación artística con Coquelin, actor central de la *Comédie Française*. Tras hacerse de la concesión del Teatro Español, en 1894 se convierte además en empresaria y directora de compañía. Esta faceta se potenciará con la ayuda de quien fuera su esposo desde 1896: Fernando Díaz de Mendoza. Koss destaca la valoración que recibió en la poética de Guerrero su dominio de la voz, su destreza para la declamación del verso clásico y también del moderno. Tal como repara la opinión contemporánea de José Yxart, la actriz emergía como flor rarísima del teatro español, dado que su cualidad sobresaliente no era una afectación radiante, sino más bien “la delicadeza y la discreción, la expresión exacta del sentimiento intenso y vivo” (p. 13). Fue esto tal vez lo que fomentó la persistente definición de su voluntad naturalista (rasgo visible en las fotografías que ilustran el volumen), tanto para el registro actoral como para el diseño escenográfico y para la decisión sobre el montaje –junto a los clásicos– de cierto repertorio contemporáneo (como, por ejemplo, textos de Jacinto Benavente o Benito Pérez Galdós). Entre los múltiples sucesos de su frondosa trayectoria, en 1897 llega al Teatro Odeón de Buenos Aires. El carácter “comprometido” de tal sala parecía desalentar cualquier posibilidad de aceptación para la puesta de *La dama boba*, de Lope de Vega, con la cual llegaría la compañía Guerrero-Mendoza. El empresario César Ciachi había roto su contrato con el grupo, el cual persistió de todos modos en su voluntad de arribar a la Argentina. Koss describe entonces este épico trance, con detalles significativos (como las admiradas opiniones de disímiles espectadores entre los que se contaron Juan José de Urquiza o Rubén Darío), dando así la verdadera medida de lo que fue paso inicial para el éxito sin precedentes de María Guerrero en Buenos Aires. Éxito que debe considerarse como deriva orgánica de un proceso de *modernización* que han señalado María de los Ángeles Sanz y Laura Cilento, al explicar que “tanto el género chico como el teatro culto intentaron, dentro de sus respectivas modalidades de organización espectacular, sincronizar los tiempos culturales del país con los de España” (Pellettieri, 2002, p. 540).

La adhesión conseguida por la compañía Guerrero-Mendoza propició a partir de entonces no sólo giras anuales sino también el alcance de sus recorridos a múltiples destinos americanos, donde su actividad “provocó que se reinstalara el teatro español en todos los países hispanoparlantes” (p. 27). Los años subsiguientes fueron también de enorme actividad para el grupo, realizando exitosas giras a Francia, España, Alemania e Italia. Y aunque durante los primeros años del siglo XX enfrentaron diversos conflictos en la adjudicación del Español, decidieron asumir el riesgo de adquirir el Teatro de la Princesa, empresa que además se vio complementada

por una prolongada excursión desde Estados Unidos y Centroamérica a varias repúblicas de América del Sur.

Tal como describe Koss, el hito central que podría definir la importancia de los Guerrero-Mendoza para la historia teatral argentina debe situarse en la construcción del Teatro Cervantes. El libro recoge la sorpresa que significó en 1918 la declaración hecha por la pareja en cuanto al deseo que ambos tenían de “erigir un gran teatro en Buenos Aires para que en él actuasen los mejores actores del mundo” (p. 30). La importación de los materiales utilizados para su realización, provenientes de las regiones más diversas de España, queda consignada en la crónica del volumen, al igual que la confección del ambicioso proyecto, sus dificultades, las ayudas, los costos y finalmente las deudas que llevaron al matrimonio prácticamente a la bancarrota. Fue Enrique García Velloso quien intervino para salvar al lujoso coliseo de la subasta pública, y lograr la adquisición del edificio por parte del gobierno de Marcelo T. de Alvear. Como señala la autora, “el Banco de la Nación compró el teatro y el edificio pasó finalmente a manos del Estado en 1926. En 1933 se dispuso por ley la creación del Teatro Nacional de la Comedia y se destinó para su funcionamiento el Teatro Cervantes (...). Hoy en día, el Teatro Cervantes es el único teatro nacional que tiene la Argentina” (36).

El segundo capítulo del libro está dedicado a Antonio Cunill Cabanellas. Nacido en Barcelona en 1894, su inserción en el teatro se daría de la mano de Adrián Gual, primero en el *Teatre Íntim* y luego en la *Escola d'Art Dramàtic*. A partir del colapso económico de su familia, el joven Cabanellas llega a Buenos Aires en 1915: a partir de entonces, su actividad fue múltiple e ininterrumpida. En sus años de actor, entre 1917 y 1923, participó de varias películas del cine mudo, así como integró también varias compañías españolas que realizaban giras por toda América Latina. Con el tiempo abandonó esa carrera e ingresó al periódico *La Prensa* como crítico y periodista de la sección literaria en el suplemento dominical. Hacia 1927 incursionó por primera vez en la dramaturgia: Francisco Defilippis Novoa dirige *Comedia sin título*, la primera de varias piezas con que Cabanellas logrará cierta repercusión en el ámbito local. En 1932 su faceta de director cobra relevancia en la Temporada Susini, desarrollada en el Teatro Odeón entre 1932 y 1934.

Ahora bien, tal como explica Koss, es 1935 el año clave para su derrotero, ya que en ese momento la Comisión Nacional de Cultura define la puesta en marcha del Teatro Cervantes y nombra a Cabanellas como su director, “cargo que ostentará no exento de controversias hasta 1940” (p. 48). En una conferencia que el volumen cita

de forma pertinente, el catalán define la función social del teatro con palabras que hoy, más que nunca, suenan con renovada significación –y más aun habiendo sentado su enunciador buena parte del cimiento institucional de nuestro actual teatro oficial–: “Para nosotros, el Estado, antes que nada, debe tener un concepto del teatro y de su hombre. Cómo y qué categoría se le debe dar. Para nosotros, el Teatro, con relación al Estado, tiene la misma significación que puede tener la Escuela, el Instituto y la Universidad” (p. 48). Esta idea del teatro como núcleo de función social trascendente llevó a Cabanellas a crear el Instituto Nacional de Estudios de Teatro, considerando la necesidad de “valorar la preparación sistemática y consciente de los actores en escuelas de arte dramático” (p. 49). Dentro del Teatro Cervantes instaló un Museo de Teatro y concretó también el elenco del Teatro Nacional de Comedia, intentando que los actores pudieran sortear la dificultad económica de su oficio. La descripción de la experiencia coincide con aquello señalara Luis Ordaz al intentar resumir el carácter global del proyecto diseñado por Cabanellas: “además del recuerdo de títulos altamente significativos de nuestro repertorio clásico, se repusieron textos singulares de escritores aun en plena actividad, y novedades muy valiosas de estos mismos. Con el agregado de representaciones de piezas cuyos autores cumplieran sus primeras experiencias escénicas, sumamente prometedoras algunas, animadas por el elenco oficial” (Ordaz, 2005, p. 359).

Otra faceta que describe el libro y que resulta indispensable para comprender la relevancia de Cabanellas es la de su labor docente. Convocado por el Conservatorio Nacional de Música y Declamación, desde 1928 estuvo a cargo de la Cátedra de Declamación, nominación que logra modificar luego por la de Arte Escénico. En 1957 da un paso crucial para la profesionalización del campo, logrando un avance que se le debe hasta hoy: “consigue separar el área teatral del Conservatorio Nacional fundando la Escuela Nacional de Arte Dramático, de la que fue su director hasta su jubilación en 1960” (p. 58). Si bien su modelo de enseñanza estaba cerca del que le había legado Gual, fue capaz de recibir influencias diversas de las innovaciones de su tiempo, abogando siempre por una formación integral del actor.

Desde 1958, la intendencia de la ciudad de Buenos Aires lo convoca para dirigir el Teatro Municipal San Martín: tal evento potencia la sensación de que fue Cabanellas una presencia cuya gravitación persiste todavía hoy en la geografía del teatro oficial porteño. Y esto se ratifica al comprender que el actual edificio de la avenida Corrientes comenzó a construirse, bajo un ambicioso proyecto, durante su gestión (la cual concluyó hacia 1955). Así, este capítulo confirma que –más allá de las varias polémicas

que lo involucraron– la importancia de Cabanellas se recalibra, una y otra vez, como la de uno de los grandes modernizadores del teatro argentino, percepción que coincide con los juicios de Osvaldo Pellertieri y de otros teóricos mencionados por Koss en su trabajo.

Por último, el perfil de Lola Membrives ocupa el desarrollo del segmento final del volumen. Nacida en Argentina en 1888, se vio estrechamente vinculada a España tanto por el origen de sus padres como por los avatares de su carrera artística. Consideraba su debut profesional la participación como tiple en la zarzuela *La buena sombra*, de los hermanos Álvarez Quintero, estrenada en 1902 en el Teatro Comedia de Buenos Aires. Dada la prohibición que regía en Argentina para el trabajo artístico de menores de edad, Membrives marchó hacia España, donde comenzó a participar en una serie de puestas tanto en Barcelona como en Madrid. Tal como explica Koss, “la carrera de Lola se desarrolló siempre entre Argentina y España, siendo muy fiel a una serie de autores: los hermanos Álvarez Quintero, Benavente, Carlos Arniches, Marquina, García Lorca y José María Pemán” (81). En 1920 forma su propia compañía, que encabeza hasta 1927. Por esos años afianza una sólida amistad con Jacinto Benavente, que duraría hasta la muerte del autor. Koss destaca en el itinerario de la actriz, que “el carácter popular de la cultura teatral y musical que Lola supo engrandecer con el tango, el flamenco, las tonadillas, etc., no solo fue una estrategia comercial, sino, fundamentalmente, un sentir artístico que conjugará, sin ningún tipo de inconveniente, con otro tipo de poéticas como el teatro del Siglo de Oro (Calderón de la Barca) o la vanguardia francesa (Jean Cocteau)” (p. 90). Especial atención merece su relación con Federico García Lorca, a quien conoce en 1931 y cuya obra consigue posteriormente montar y difundir en Argentina y Uruguay (de hecho, la mítica puesta de *Bodas de sangre* se estrena en el Teatro Maipo en 1933, mismo año en que el dramaturgo visita Buenos Aires). Tal como se consigna en el capítulo, la actitud política de Membrives puede notarse tanto en el amparo de García Lorca como también en su promoción de Miguel de Molina, de Tita Merello, y de otros artistas acuciados por prejuicios políticos y morales. Entre 1943 y 1964, la actriz estrenó numerosas piezas en el Teatro Cómico: es por tal motivo que –tras su muerte en 1969– el edificio adquirido por los hermanos Spadone, recibió en 1978 el nombre de Lola Membrives. La constante itinerancia de su trabajo entre España y Argentina le había valido reconocimientos significativos como el Lazo de Isabel la Católica y la Cruz con Encomienda de Alfons el Sabio. En palabra de Koss, “quedó en el recuerdo del mundo como una de las mayores actrices de su generación; pero también como la gran difusora del teatro español en la Argentina y del argentino en España” (p. 107).

Tal como puede concluirse de lo comentado hasta aquí, el volumen *Hacedores de cultura. La huella de Don Quijote en la tierra de Martín Fierro* resulta una valiosa puerta de ingreso para todos aquellos que deseen informarse de las interacciones específicas entre los campos teatrales argentino y español de la primera mitad del siglo XX. Y, en especial, para los interesados en aquellos derroteros biográficos notables que ayudaron, sin duda, a delinear la porosa frontera que aún hoy sigue permeando el constante intercambio cultural entre ambas naciones.

Bibliografía

- » Ordaz, L. (2005). *Personalidades, personajes y temas del teatro argentino. Tomo I. Serie Homenaje al Teatro Argentino*. Editorial del Instituto Nacional del Teatro.
- » Pellettieri, O. (Dir.) (2002). *Historia del teatro argentino en Buenos Aires. Volumen II. La emancipación cultural (1884-1930)*. Editorial Galerna.