La interpretación de Giovanni Grasso de Feudalismo, la versión siciliana de Terra baixa, de Àngel Guimerà, en Buenos Aires: antecedentes, impacto, huellas y consecuencias¹

MARTORI, Joan/ CRAE- Universitat Autònoma de Barcelona, Catalunya -
martori.joan@gmail.com

Tipo de trabajo: conferencia

Palabras claves: *Tierra baja* – Àngel Guimerà – Giovanni Grasso- *Feudalismo* – Pablo Podestá

Resumen

La interpretación de *Feudalismo*, la versión siciliana de *Terra baixa* del dramaturgo catalán Àngel Guimerà, supuso, en la Buenos Aires de 1907, un impacto de consecuencias de largo alcance. Precedido de su puesta en escena en Barcelona y Madrid, Giovanni Grasso llegó a la capital porteña para dejar una huella indeleble en el trabajo de los actores argentinos del momento, muy especialmente en el de Pablo Podestá. Como consecuencia de su labor en la República Argentina, el actor siciliano inició una significativa trayectoria de difusión internacional de su arte performativo en cuyo periplo visitó las escenas de diversas capitales rusas (Odesa, Moscú y San Petersburgo) en las que su original labor impresionó la vanguardia de la teoría teatral de la época.

› La escena de Buenos Aires durante la primera década del siglo XX

Durante la primera década del siglo XX la ciudad de Buenos Aires fue la próspera capital de Latinoamérica en la cual la industria del espectáculo alcanzó cotas descomunales de reconocimiento internacional. La profesión vinculada a las artes escénicas del continente europeo acudía en búsqueda de oportunidades diversas.

¹ Esta conferencia forma parte del trabajo Guimerà a la República Argentina, merecedor de una subvención para la investigación literaria (CLT032) del Departamento de Cultura de la Generalitat de Catalunya y la Institució de les Lletres Catalanes.

El nuevo siglo supuso una aceleración en el proceso de cambio que la República Argentina estaba experimentando. El período comprendido entre 1905 y 1908 fue el de más prosperidad económica, con unas tasas de paro prácticamente inexistentes, a pesar de que la distribución de la riqueza seguía siendo desigual.

Buenos Aires era la sede central del mercado teatral sudamericano, controlado por unos pocos empresarios, de origen europeo precisamente, que se embolsaban sustanciosos beneficios económicos en una industria dominada por unas pocas personas que se podían contar con los dedos de las manos y que controlaban los espacios teatrales de la ciudad y la distribución de los espectáculos que se extendía por provincias y más allá de las fronteras argentinas. Por esta razón Buenos Aires, como sede central del mercado teatral sudamericano, era una plaza imprescindible para cualquier compañía que quisiese darse a conocer a lo largo de las rutas transatlánticas.

> ¿Quién era Giovanni Grasso?

Giovanni Grasso (Catania, 1873-1930) se formó como marionetista en el Teatro Machiavelli, un espacio escénico con un aforo para seiscientas personas ubicado en la ciudad de Catania, en la isla de Sicilia, que desde el siglo XVIII regentaba su familia compuesta por maestros *pupari*. De joven, se adiestró como *parrutari*, poniendo voz a unas marionetas de gran peso y medida que se encargaban de mover otros miembros de la compañía, los *manianti*. Las condiciones vocales de Giovanni Grasso junto a su capacidad de improvisación, condicionada por el hecho que los componentes de la compañía tenían que ganarse el sustento con la práctica de diversos oficios, fueron dos elementos determinantes en la concepción de la interpretación que, con el paso del tiempo, contribuirían a su fama.

En pocos años, Giovanni Grasso se convertiría en un referente universal de la interpretación. A través de su trabajo en los espacios escénicos de Europa y América, fue un modelo de actor para directores de escena y teóricos de la interpretación como Konstantin Stanislavski, Edward Gordon Craig, Vsévolod Meyerhold. André Antoine, Aurélien Lugné Poe, Jacques Copeau, Sanford Meisner y Lee Strasberg, entre otros. Hasta el punto de convertirse en un ejemplo vigente al día de hoy en la formación de actores de las escuelas de interpretación repartidas por el mundo.

El trabajo de Giovanni Grasso en Barcelona y Madrid fueron utilizados por la prensa de Buenos Aires como reclamo de la anhelada llegada a la ciudad de la compañía siciliana.

Barcelona, enero de 1907

Los éxitos obtenidos por Giovanni Grasso en su gira por España (Barcelona, Madrid y Valencia) fueron utilizados por la prensa de Buenos Aires como reclamo a la llegada a la ciudad de la compañía siciliana, contratada por el portugués Faustino Da Rosa. El inicio de la primera gira que la compañía de Giovanni Grasso hizo más allá de las fronteras de Italia se llevó a cabo en la escena de Barcelona. En el mes de enero de 1907 se programó *Feudalismo* (Teatre Novetats, 1.1.1907), una adaptación al siciliano sumamente libre de *Terra baixa* [Tierra baja] de Àngel Guimerà, realizada por Angelo Campagna. La prensa de Barcelona comentaba el absoluto desconocimiento que de los sicilianos se tenía a su llegada a Barcelona:

«Los forjadores de carteles estrepitosos y embusteros deberían aprender algo en lo sucedido con la compañía siciliana de Novedades. Nadie sabía una palabra de ella; su mérito, si lo tenía, era una incógnita, y hasta se leía con cierto desdén la lista que apareció unos días antes en el vestíbulo [...] ¿Quién era Grasso? Nadie lo sabía. ¿Dónde había sonado esta primera actriz que responde al positivo nombre de Mimí? Todos lo ignoraban. Había cierta rareza en los apellidos de la lista... Spadaro [Spandaro], Viscuto, Majorana, Musco, Trovato... El modesto sacerdote que escribe estas Crónicas no había oído en sus viajes por Italia, hasta los confines de la propia Sicilia, ni el nombre de Grasso ni el de Mimí. Y, por ser general esta ignorancia, creo que en aquella casa habían contratado esta compañía un poco a ciegas y con escama de que resultara un buñuelo artístico. Pues bien, con tan escasos antecedentes y tan injustificada desconfianza, el joven Grasso y la señora Mimí lograron en una noche calentar un teatro que estaba a la temperatura del merengue. ¡Ah!, la decisiva y segura propaganda del público mismo no ha necesitado esta vez esperar a que nosotros, los sapientísimos definidores, le demos la opinión hecha, y el solito ha tomado el camino de Novedades sin el sostén de andadores ajenos».

Y añadía:

«Para hablar en conciencia de Grasso había que esperar la representación de Tierra baja, notablemente modificada en su modalidad, ya que no en su esencia, en el arreglo titulado Feudalismo. Deploro el arreglo por Grasso mismo, porque el drama de Guimerà, aun pasado su tiempo, es infinitamente más artístico y más humano que aquél, y seguramente hubiera estado el cómico italiano mejor en el tipo del autor catalán, sin adulteraciones de arreglo, que en el que le vi hacer. La situación dramática del «Manelich» de Guimerà subsiste porque tiene que ser necesariamente igual aquí que en Sicilia; pero el temperamento es otro y otra, por tanto, la obra. Hay en Tierra baja mucha mayor fibra, más poderoso aliento dramático que en Feudalismo; falta al «Manelich» arreglado el bello candor del tipo catalán. Quedó para el arte de Grasso en la transmutación de la obra guimeraniana el rudo querer del campesino, el celo bravío del macho, lo que es idéntico en todos los querer meridionales, y esto bastó para excitar su modo de ser artístico, que es principalmente pasional y violento. Así, en este aspecto de la interpretación teatral, no hay pero que poner a Grasso: tiene para figuras ásperas e impulsivas como la de este drama amplios pulmones, cuerpo recio, musculatura acerada. Es una nota dura y alta que toca sin esfuerzo y con arte; pero... no es una nota sola toda la gama musical. ¿Cómo estará Grasso en la comedia moderna, en el «drama de ideas», en que el grito no es nada, en los que lo son todo el gesto, la mirada y la actitud como únicos, pero poderosos trazos del conflicto del alma? No lo sé porque no lo he visto; pero sí diré que, confirmándose en mi opinión de la primera noche, cabe esperar, sin verlo, que Mimí Aguglia estará igualmente bien en ambos géneros. Me parece ver en ella intuiciones artísticas superiores a las de su

compañero. Cuando mira, habla; cuando calla, y escucha, habla también, y hasta en los detalles sin interés directo para la acción, como observé en Tierra baja cuando cuida de la comida puesta al fuego, lleva el cuidado de la realidad del vivir a un extremo que solamente tocan los que saben ver la vida como es. (Urrecha, 1907, págs. 13 y 14).

El público y la crítica de Barcelona se habían sorprendido con la versión de *Terra baixa* que habían presenciado en el Teatro Novetats. Tenían muy interiorizado el referente textual del original de Àngel Guimerà y la interpretación del personaje de Manelic que llevaba a cabo Enric Borràs como para aceptar a ciegas las virtudes de aquel nuevo montaje expresado, además, en siciliano. Se había presenciado un trabajo de reescritura que mantenía ciertas similitudes con la trama de *Terra baixa* en el primer acto y en parte del segundo, que introducía escenas totalmente nuevas. El tercer acto y último aceleraba el ritmo de los acontecimientos de una manera trepidante hacia el final de la obra que, a pesar de todo, había conmovido al público. Si a todo ello se añaden los elementos del folclore siciliano que se habían incorporado en la adaptación, con el Etna de fondo, además de la introducción de nuevos personajes que procedían del repertorio de la compañía, indefectiblemente, todo ello había de incomodar al mismo autor del original.

Àngel Guimerà sí se había interesado por saber quién era Giovanni Grasso. La prensa publicaba una entrevista al dramaturgo en la que aquel comentaba:

«Desde que oí hablar de Grasso —nos dijo Guimerà— tuve siempre gran interés en verle trabajar, y si mis muchas ocupaciones no me lo hubieran impedido, le aseguro que hubiera hecho un viaje para realizar mis deseos; pero a falta de poderlo hacer me contentaba con preguntar a cuantos actores de mérito veía, sus opiniones sobre Grasso, ávido de formar m[mi] criterio; Garavaglia —parece que les estoy oyendo—, me contestó rápidamente: «Es el mejor actor que tenemos», Novelli, cuando últimamente pasó por aquí, me dijo que era un actor extraordinario, de cuyo triunfo en Barcelona estaba seguro, otro tanto me dijo Tina di Lorenzo.

La realidad ha superado en mucho a cuanto mi mente había forjado... Grasso cuando está en escena, hace creer que pasa el aliento de Dios por ella [...] anima toda concepción, cual Pigmalión animó el mármol inerte con el sacro fuego robado al cielo; Grasso es un prodigio de verdad». (de Ribera: 1907, págs. 7 y 8).

A pesar de todo, el propio Guimerà no quedó satisfecho con la labor de reescritura que se había hecho de *Terra baixa*. Razón por la cual había manifestado un cierto descontento con la versión siciliana de su obra. Así lo comentaba en la misma entrevista:

«[...] Su labor artística me entusiasmó igualmente en *Terra baixa*, aunque haya lamentado los grandes cambios que en esta traducción se han hecho, al adaptarla a las costumbres sicilianas; tengo, sin embargo, su promesa, de que la hará tal cual es, guiándose de mis advertencias».

Lo que, por lo que sabemos, nunca se llevó a cabo.

Giovanni Grasso en Madrid

Feudalismo se estrenó el domingo 10 de febrero de 1907 en el Teatro de la Princesa de Madrid. La prensa comentó:

«[...] anoche, la gente se desplomó sobre el teatro de la Princesa. Fue una irrupción insólita, que nos dejó consternados. Al ver ocupados todos los palcos, llena la sala, rebosante la galería, creíamos soñar. Sin embargo, todos sentimos una duda: ¿era exclusivamente el nombre de D'Annunzio o el mérito de la Compañía, los causantes del milagro? Poco importa, de todas maneras, el hecho es que ayer pudimos levantar la frente, y no sentirnos humillados ante las interrogadoras miradas que dirigían, noches pasadas, a la vacía sala, los actores». (Alsina, 1907, pág. 2).

O expresó una retahíla de elogios encaminados a subrayar el éxito:

«Aunque industrialmente —y hemos de confesar casi en mengua del público madrileño que llena todas las noches los teatros nutridos de pornografía y de zarzuela— haya sido un fracaso la campaña de la compañía siciliana, artísticamente ha obtenido un éxito del cual no puede vanagloriarse ninguna de las compañías que nos han visitado. La crítica en esta ocasión se ha mostrado unánime en el elogio [...] Porque si Grasso posee a maravilla el secreto de sentir el papel, impresionarse con el héroe que encarna y armonizar gesto y voz para llevar al público las más contradictorias emociones, la Ferrau [Mimi Aguglia] tiene una exquisita sensibilidad, un alto sentido del detalle y una flexibilidad fisiológica merced a la cual su cuerpo es vehículo de sensaciones casi morbosas. Los ilustres actores sicilianos lloran y palidecen realmente.

[...] Yo he visto comediantes geniales representar con menos exactitud de conjunto esos hombres torturados y nobles que encarna Grasso. La boca del gran actor encierra un máximo poder expresivo; tan pronto se contrae en un rictus de ira, como sonríe, como implora, como se tuerce imperativa y -permítaseme la impropiedad- como llora. Sus ademanes tienen, con su gesto y con su voz, un perfecto paralelismo. Su guapeza de fornido mozo aparecería mezquina si él quisiese darnos la sensación de un hombre desmedrado. Sobre la labor de la Ferrau, tersa y amplia, fulgen, como en los cuadros de mosaicos, la preciosidad del detalle. Ella busca los caracteres; gracias a su prodigiosa inducción los rectifica y amplía sin alterarlos, a veces mimosa y felina, a veces impulsiva y brutal y siempre artista: cada uno de los papeles por ella interpretados son un compendio de psicología y de fisiología práctica. Jamás es la actriz; su personalidad queda en el cuarto; a escena sale la definida por el autor». (El Arte del Teatro, 1907, págs. 14 y 15).

Por otro lado, Grasso se había encargado de informar a la prensa sobre su inminente primera gira en Buenos Aires:

«Los ilustres actores proyectan una extensa tournée por los países de la América latina, tierras, según el ilustre actor Giovanni Grasso, ricas y hospitalarias, donde su orgullo artístico podrá hermanarse con su caja de ingresos». (Ibidem, p. 15).

El País del 14 de febrero publicó una carta dirigida a Fernando Díaz de Mendoza, marido de María Guerrero y director del Teatro Español, firmada por significativas personalidades de la cultura del momento que, como consecuencia, alargaría la presencia de la compañía en Madrid. Otras rotativas

hicieron lo propio para expresar la solicitud de una función extraordinaria de la compañía de los sicilianos amparada en una función a beneficio de los pobres de la ciudad:

«Deseando tributar un justo homenaje a la Compañía siciliana, que con tanto prestigio del arte está actuando en el teatro de la Princesa, unos cuantos artistas y literatos verían gustosos que los eminentes actores celebraran una representación en la escena de nuestro primer teatro, lo cual revestiría los caracteres de gran solemnidad artística.

[...] Ahora bien; como por cláusula del contrato está prohibido ceder el teatro Español a compañías extranjeras, el Sr. Díaz de Mendoza se ha dirigido al alcalde para que autorice la única representación de la compañía Grasso, y una vez obtenido este asentimiento María Guerrero y Fernando Mendoza brindarán a los eminentes artistas la escena en que a diario trabajan para que desde ella los actores sicilianos, a la vez que realizan una obra benéfica, den nueva prueba de su gran talento».

> La compañía siciliana en Buenos Aires

La primera visita de Giovanni Grasso a Buenos Aires

Contratada por Faustino Da Rosa, la compañía de Giovanni Grasso hizo una primera campaña en el Teatro Marconi de Buenos Aires en la cual dio a conocer *Feudalismo* (3 de abril de 1907). La crítica teatral de la capital argentina, como tenía por costumbre, generaba fuertes expectativas en torno a las *tournées* de las compañías extranjeras que se habían de celebrar próximamente. La más informada comentaba:

«Dos grandes actores regionales, que por su propio impulso y por la fuerza de su genio han pasado del teatro particular al general, de los aplausos casi en familia de sus comprovincianos, a los vítores de los públicos inmensos en las capitales extranjeras —Grasso y Borrás [Enric Borràs]—, van a visitarnos este año, trabajando el primero en el Marconi, en el Odeón el segundo: y este es no pequeño acontecimiento para Buenos Aires como centro artístico de primer orden.

Desgraciada o afortunadamente —quién lo sabe— no nos toca «descubrir» a estos artistas, pues vienen consagrados, y los precede el rumor de sus últimas victorias, Grasso salió hace tiempo ya de su isla y después de recorrer los escenarios italianos acaba de confirmar su valimiento en Barcelona y Madrid.

Para hacer [la silueta] de Grasso nada mejor que seguir la palabra cálida de Edmundo de Amicis, quien después de relatar una visita del actor siciliano dice:

«Cuando me quedé sólo me pareció que acabasen de salir diez personas, que me hubieran visitado juntos el demonio, un santo, un enamorado, un chiquillo, un fanático, un león parlante de las fábulas, y que en el aire agitado y calefacto se sintiese un ligero olor de azufre, como al apagarse un fuego artificial. El que no le haya visto en escena no podrá imaginar que un hombre así sea otra cosa que un actor exagerado y declamatorio. Grasso representa con una naturalidad incomparable, y esa es su virtud sobresaliente. Sólo que su naturalidad es una

naturalidad siciliana. Lo mismo puede decirse de toda su compañía. La sobreexcitación, la violencia, la furia resultan extrañas para nosotros; pero vemos que son la expresión genuina de la idiosincrasia de un pueblo. En esto consiste la gran fuerza atractiva del teatro de Grasso, que revela por primera vez a la mayoría, una población de Italia mal conocida, de índole apasionada y fibra gallarda, originalísima, diversísima de nosotros, que interesa profundamente y ejerce una viva fascinación sobre nuestras imaginaciones. Y lo que nos la hace conocer no son tantos los hechos, los trajes, los caracteres presentados por los dramas de argumento siciliano, como la manera de representar de los actores. La naturaleza de aquella gente se manifiesta sobre todo en la expresión del rostro, en las inflexiones de la voz, en los gritos, en el llanto, en una cantidad de movimientos y ademanes impetuosos y fuertes, de transformaciones imprevistas del aspecto, de súbitos saltos de una a otra pasión, de arrebatos de la sangre y del alma, inesperados e irresistibles, que nos resultan desconocidos hasta aquí y nos producen el efecto de un arte nuevo».

Y como quien no lo haya visto no puede hablar de Grasso con esa eficacia calurosa y elocuente, oigamos un poco más al escritor italiano que continúa diciendo:

«[...] nadie como Grasso ha hecho correr nunca por el público un escalofrío de muerte tan helado y tan agudo; nadie representó jamás con tanta fuerza el amor ardiente, salvaje, celoso, orgulloso, tiránico, que adora, devora y delira, que salta instantáneamente de la frase suplicante a la injuria atroz, del beso al salivazo, de la maldición al perdón, del abrazo a la puñalada.

[...] En suma, Grasso es un actor de fuego, de pasión, exuberante y avasallador, y su fuerte son los personajes del bajo pueblo, complicados y abstrusos en su misma sencillez. Su escuela ha sido la naturaleza misma: su triunfo nace de que ha copiado la vida en su manifestación verdadera, y no en los espejos deformantes que los conservatorios brindan a sus discípulos». (Fritz, 1907).

La crítica de Buenos Aires, a propósito del trabajo de la compañía siciliana, destacaba que Mimí Aguglia era «más artista que Grasso», a quien consideraba «más que actor [...] un temperamento que nos interesa por su originalidad», pero que tenía la virtud de conectar con el público a través de emociones intensas que reducían su campo de acción más brillante a un teatro que posibilitase la exaltación emocional:

«—La Mimí Aguglia —nos decía ayer una vieja autoridad en materia de teatros y actores— la Mimí Aguglia es más artista que Grasso. Su arte es más minucioso y detallado y decora sus papeles con una prolijidad verdaderamente maravillosa lo que contribuye a que nunca desagrada y siempre contenga alguna novedad imprevista para el espectador. No sucede lo mismo con Grasso. Es monótono en su vehemencia y de ahí resulta que el público se acostumbra a sus exaltaciones y para gustar de él, es indispensable verlo exclusivamente en los dramas de ambiente siciliano, dramas monteses, por decirlo así.

—En las obras simples y rústicas...

—Precisamente. Si en un drama intervienen complicaciones artísticas ya Grasso se reduce y la impresión que causa es visiblemente menor. En una palabra, más que actor, Giovanni Grasso resulta un temperamento que nos interesa por su originalidad. (La Revista Teatral de Buenos Aires, 1907).

Sea como fuese, la presencia de Giovanni Grasso en Buenos Aires fue el punto de partida de su proyección internacional. Como resultado de su exitoso trabajo en los teatros Odeón y Marconi, conoció a Aurélien Lugné-Poe, que se encontraba en la ciudad con el fin de contratar nuevas producciones para el Théâtre de l'Oeuvre de París que dirigía y renovar así el estado de apatía que según él mismo experimentaba el teatro francés del momento. El regidor parisino había descubierto en la compañía de los sicilianos una forma de interpretar que revolucionaría la escena francesa, de manera que decidió contratar-los. Y no se limitó sólo a facilitar su estadía en la capital francesa, sino que también promovió una gira de la compañía por las principales ciudades de Rusia que proporcionaría posteriores éxitos al actor siciliano.

Segunda visita de Giovanni Grasso a Buenos Aires

Giovanni Grasso, con motivo de la celebración del centenario de la Independencia de la República Argentina, volvió a Buenos Aires en el mes de mayo de 1910 para trabajar en el Teatro San Martín. Llevó varias novedades. Por un lado, la peculiar versión de *Othello*, de Shakespeare, consistente en la interpretación de la adaptación del tercer acto que dos años atrás había interpretado con buena aceptación en Londres, completamente sentado durante prácticamente los veinte minutos que duraba la actuación. La crítica inglesa, cuando al poco tiempo volvió a Londres, había dicho de este montaje: «If its no Shakespearian, it is, in his own Sicilian way, stupendous», en correspondencia a lo que, como hemos señalado anteriormente, había opinado Àngel Guimerà de una forma parecida después de haber presenciado *Feudalismo* en Barcelona. Por otro lado, como que hacía tiempo que Mimi Aguglia había montado compañía propia, la compañía siciliana presentaba una nueva actriz, Marinella Bragaglia, que interpretó el papel de Rosa (Marta en el original catalán) de *Feudalismo*. Además, puso en escena una adaptación al siciliano de *Los muertos*, de Florencio Sánchez. Así lo había comentado en la entrevista que facilitó a la prensa:

«Florencio Sánchez es un dramaturgo colosal, dijo. Yo lo quiero y lo admiro. Lo vi en Italia y me entregó Los muertos que daré en el teatro San Martín para pasearlo después con la mayor parte de sus obras por el mundo entero, de la misma manera que Zacconi paseó gloriosamente por todo el mundo el teatro de Ibsen. Este hombre honra a América y yo lo quiero y lo admiro más que a nadie». (*El Nacional*, 5.5. 1910).

Entre otras cuestiones aquella entrevista a Giovanni Grasso había servido para caldear el ambiente e indirectamente señalar como, a partir de la contratación de Lugné-Poe producida a raíz de la primera visita del actor a Buenos Aires en 1907, se había desencadenado la proyección internacional de Grasso que le comportaría una agenda llena de compromisos a largo plazo.

En la página siguiente del mismo diario el dramaturgo y director de escena uruguayo Vicente Martínez Coutiño publicaba otra columna que se titulaba «San Martín. El debut de Grasso». Decía así:

«Como era de esperarse, el público se apiñó anoche en el teatro San Martín, para asistir al debut de la compañía dramática siciliana de Giovanni Grasso. El culminante prestigio que este actor alcanzara en Buenos Aires hace tres años y la fama que le ha rodeado posteriormente doquiera fuese, Londres, Berlín, Madrid o París, excedían motivos para justificar la sala desbordada de anoche.

El trágico siciliano abunda en realidad emotiva; su potencia reside en la verdad; se entrega entero a un sollozo y a una ira; para él no existe el peligro de las formas ni la incertidumbre de las correcciones prudentes; es un hombre que siente intensamente, que comunica sus sensaciones al público en modo directo; se sobrepone al espíritu colectivo de los espectadores y lo domina como a golpes de sugestión; concentra en sus actitudes o en sus gestos o en sus palabras llenas de alma la atención de la muchedumbre y, diríase, que la subordina a todas sus funciones psicológicas, como una vida parasitaria a la cual le fuera dado participar la plenitud fisiológica del tronco que la nutre.

No otra cosa puede decirse después de presenciar la labor del artista espontáneo [sic], acaso instintivo, de anoche. Instintivo, hemos dicho, porque fueran vanas todas las tentativas de cultura en ese temperamento pleno de energías para el triunfo de la escena. Instintivo, por no decir natural, con la naturalidad impresionante de las selvas vírgenes, a las que les sobra, desde luego, por su expresión gigantesca la reducción del artificio que importaría el brazo firme del podador. Se nos ocurre que el arte de Grasso está libre de toda mancha intelectual. Es puro sentimiento; su propia sangre en acción, sin más dictado que el imperio de las emociones. Y, sin duda alguna, así es como resulta conmovedor y grande, desde que ningún prejuicio de cátedra le proyecta sus sombras.

Tierra baja, adaptada al siciliano por A. Campagna bajo la denominación de Feudalismo, resulta un trabajo admirable por la sinceridad del ambiente que lo informa.

El público pudo advertir desde las primeras escenas la bondad de los elementos interpretativos con que cuenta la compañía. Para esos actores y esas actrices no existe el público y eso, que pudiera parecer banal, es un detalle que presta al conjunto escénico un notable relieve de realidad. Sorprendió la justeza del conjunto y la identificación severa de los tipos.

Debido a eso la concurrencia no se impacientó esperando a Grasso, como suele ocurrir en el debut de los grandes artistas; pero cuando se mostró sobre el tablado su gallarda figura con los distintivos del pastor Vanni le tributó una ovación estruendosa de dos minutos que el actor agradeció con expresivos saludos.

Desde entonces la obra siguió su curso natural interrumpido con los aplausos que reventaron a la aparición de Musco.

La compañía causa una impresión de sorpresa, nadie se mueve allí sin razón, el escenario adquiere los prestigios difíciles de la naturalidad más acertada; el gesto de este actor, el acento de aquella actriz, el silencio de una partiquina, la intervención de los conjuntos, todo tiene allí una medida lógica tras la cual oculta el esfuerzo de una labor primorosa. En este marco descuella el inimitable Grasso. El pastor que él vive atrae todas las miradas; y apenas queda solo en escena con Rosa, a cargo de la señora Bragaglia, un religioso silencio preside la contemplación. El actor enriquece con los más nimios detalles su estado del alma. Durante toda la escena final del primer acto se advierte la garra del hombre; es un momento arduo; el llanto se anuda en su garganta ennoblecido de amor, la ira asoma a su rostro y quiebra sus

palabras, narra la lucha con el lobo y el salvaje despunta, y cuando la heroína lo desecha y él le besa las ropas para dormir a sus pies el público se levanta de sus asientos y prorrumpen en una delirante aclamación.

Esta aclamación se multiplica en el segundo acto cuando el artista aparece en todo su poder. Esos instantes son terribles para el espectador porque la tortura de Vanni le cava el pecho. Grasso anda por las cumbres; tiene arranques geniales, tales como cuando después de la rabia más enconada presencia las lágrimas de su infeliz esposa, se aparta de la mesa para esconder los sollozos en un rincón de la pieza y cae al suelo angustiado, humedeciendo el polvo del piso con sus abundantes llantos; tales como cuando quiere matar a Rosa y no puede porque el cariño le desvía el arma; tales como cuando su voz embargada por el infortunio exclama el adiós tristísimo a los que parten para la montaña y recuerda a su madre y a sus ovejas. El telón del segundo acto baja y las manifestaciones que recibe el admirable siciliano y la señora Bragaglia no tienen entre nosotros precedentes análogos. El alma de actor ha recorrido todos los aspectos de la emoción, ha adicionado la ternura a la ira, el brillo de las intenciones oscuras al de las lágrimas sangrientas, los gestos de su desesperación tienen la misma fuerza que sus arrebatos de amor; el público llora como un niño y en la reacción aplaude enloquecidamente.

Las escenas del tercer acto llegan a aterrar. Cae sobre el feudatario como una fiera hambrienta, una mano prendida a la cabellera del infame lo sujeta, la otra atenaza sus miembros, los dientes mascan el pescuezo de la víctima, y mientras se realiza la súbita tragedia la masa de la platea, de los palcos y del paraíso grita dominada por una emoción de espanto. Vuelve a bajar el telón y la presencia de los intérpretes es requerida veinte veces en el escenario.

La señora [sic] Bragaglia hizo las tempestades de Rosa con energía encomiable y obtuvo frecuentes aplausos en tal interpretación; Musco sostuvo el «Furi l'orbri, accatore», de una manera prodigiosa y todos aquellos artistas obtuvieron los plácemes de la concurrencia.

Con tales intérpretes y el éxito estruendoso de la función inaugural está asegurado el triunfo de la temporada.

La forma como Giovanni Grasso interpretaba *Feudalismo* influyó de una manera muy directa el trabajo de Pablo Podestá a la hora de poner en escena la versión criolla de la obra de Guimerà, la *Tierra baja* adaptada al Chaco argentino por Camilo Vidal. Un arte performativo, el de Grasso, que crearía una cierta tendencia en los actores argentinos del momento. Como hemos podido apreciar, la creatividad de Giovanni Grasso no se limitaba a la interpretación, sino que se extendía a toda la puesta en escena. A modo de ejemplo cabe señalar como la exasperación de autores como Pirandello y D'Annunzio al apreciar que Grasso prescindía de la memorización de sus textos sólo se veía compensada por el éxito de público que tenían sus obras a través de una representación que conectaba con las fibras emocionales del público.

Leónidas Barletta en 1927 escribía unas observaciones que a nuestro entender tendrían mucho que ver con las tendencias que marcó Grasso en los actores argentinos. Tres años antes que fundase el Teatro del Pueblo afirmaba:

«El cómico se ha colocado delante del autor. Y no contento con interpretar, hace creaciones. Y en la mayoría de los casos la obra no es más que un pretexto para que luzca los lugares comunes de su mímica un actor que ha encontrado, por fin, el lado débil del público que lo apoya. El autor, a su vez, escribe teniendo en cuenta esta figura favorita del público, para compartir con ella los aplausos que ya tenía asegurados. Y cae en un círculo vicioso que tiene hace decenas de años apresada la escena nacional.

¿No es acaso ridículo que todas nuestras compañías teatrales respondan al nombre de un actor, y que éste, en detrimento del conjunto ocupe todo el ancho de la escena?

Vuelve el actor a su puesto, modestamente, y cada uno en el suyo, sin vanidades, con un recto propósito artístico, podrán impulsar el teatro a buena altura.

Pero todo esto es un decir, porque el teatro de aquí no tiene compostura, que hay que echarlo a pique y construir uno nuevo». (Barletta, 1927).

Sea como sea cincuenta años después de la segunda *tournee* de Giovanni Grasso por la República Argentina se recordaba su éxito, que había quedado fijado en la memoria como si se tratara de un hito:

«Quienes celebraban la gracia de vuelta de Novelli y su humanísima domesticidad [...], quienes admiraban la profundidad sugerente de Zacconi y no digamos el suave lirismo que fluía de Garavaglia y la naturalidad de la nueva escuela, sufrieron de súbito recio encontronazo. Ello aconteció también durante la primera década novecentista. Túvose la impresión nítida, en el Marconi, de un brusco y ocasional regreso a la pristinidad temperamental, ante el ímpetu de Giovanni Grasso, torbellino de Sicilia. Un meteorito. Europa lo había descubierto, así como el París anterior a Molière había exaltado el hallazgo de los improvisadores italianos de la *commedia dell'Arte*». (Berenguer Carisomo, 1959).

> Pablo Podestá y la interpretación de la *Tierra baja criolla*

De todos los actores italianos que desde la década de 1870 eran celebrados por el público y la crítica en la escena de Buenos Aires (Salvini, Rossi, Zacconi, Novelli, Garavaglia, etc.), Giovanni Grasso era «uno de los artistas que más conmovieron al público de Buenos Aires [...] aparecía en cada una de sus creaciones como una fuerza de la Naturaleza», según afirmó el dramaturgo Enrique García Velloso. Grasso actuaba «con una naturalidad incomparable, sólo que era «una naturalidad siciliana, con gritos, llantos, movimientos y ademanes impetuosos y fuertes, inesperados, irresistibles», tal como hemos remarcando. El siciliano consideró a Pablo Podestá como un *fratello* y se declaró admirador de su estilo interpretativo, tan peculiar como era el suyo propio. Poco tiempo después de haberse producido la confraternización de ambos actores, el alma gemela de Giovanni Grasso interpretaba la versión de *Terra baixa* de Camilo Vidal (Teatro Politeama de Montevideo, 4.2.3.1909 y Teatro Apolo de Buenos Aires, 8.8.1909).

Para interpretar *Tierra baja*, Pablo Podestá se inspiró en la potencia expresiva de Giovanni Grasso. En el final de la obra hizo un calco del final de *Feudalismo* que tanto éxito comportaría a Grasso allá donde

lo puso en escena. Alicia Aisemberg, refiriéndose al «brutal verismo» interpretativo de Podestá, afirma: «Pablo Podestá lograba una gran impresión de realidad porque realizaba acciones físicas reales: peleaba, sacudía verdaderamente a su *partenaire*, golpeaba» (Aisenberg 2008, 256). Como un hecho memorable se destaca que Pablo Podestá:

«en el final de *Tierra baja*, después de exclamar “Maté al tigre!” [el elemento simbólico de lobo de *Terra baixa* se convierte en un tigre (un yaguareté), en la adaptación de la obra, de Vidal] clavaba con fuerza el cuchillo en el escenario, a pocos centímetros de la cabeza de otro actor que yacía exánime y mientras el cuchillo permanecía vibrando, caía el telón ante el estupor y el aplauso del público». (Bastardí 1963, a través de Seibel 2001, 51)

María Esther Podestá, sobrina nieta de Pablo Podestá, describía ese final en sus memorias:

«En *Tierra baja*, al llegar a la escena final, cuando sorprende al amo tratando de conquistar por la fuerza a su esposa, la transfiguración de Pablo en un furioso tigre era escalofriante. El salto felino que ejecutaba desde la entrada al escenario para caer sobre su rival, ubicado en la otra esquina del proscenio, hacía que se pusieran de pie los espectadores de la primera fila de la platea, impresionados y hasta alarmados por el gesto y la actitud del actor [...] Según propia confesión, Juan Mangiante [que era el actor que interpretaba el papel de Sebastián en un montaje que se estrenó en 1912] debió emplear en esa escena no sólo su recia complexión y sus ágiles músculos [como Pablo Podestá, había trabajado en el circo], sino también la astucia natural y el golpe de vista para evitar el choque frontal que Pablo no eludía de ninguna manera». (Podestá 1985).

Pablo Podestá en la interpretación del personaje del gaucho Manuel (Manelic) había incorporado elementos performativos aprendidos de su amigo Giovanni Grasso. Entre los más destacables, se encuentra ese salto felino que rememora María Esther. La boda del ingenuo personaje del pastor con Marta, hasta entonces sexualmente subyugada por el amo Sebastián, ha sido maquinada por el propio terrateniente con el fin de seguir manteniendo relaciones secretas con Marta. En escena Marta y el amo se están cruzando unas duras y tensas palabras derivadas del amor que ella le confía sentir hacia su marido cuando, de repente, como una fiera salvaje, irrumpe desde lo alto de la escena el personaje del pastor. Recordemos la descripción de Martínez Coutiño, vinculada a la reacción del público:

«Cae sobre el feudatario como una fiera hambrienta, una mano prendida a la cabellera del infame lo sujeta, la otra atenaza sus miembros, los dientes mascan el pescuezo de la víctima, y mientras se realiza la súbita tragedia la masa de la platea, de los palcos y del paraíso grita dominada por una emoción de espanto».

Esa misma acrobacia interpretada por Grasso en su momento cautivó la atención de Konstantin Stanislavski y Edward Gordon Craig en una sesión a puerta cerrada que se organizó en las dependencias de la compañía del Teatro del Arte de Moscou, en presencia de la actriz Olga Knipper, esposa de Chéjov. Al poco tiempo, en San Petersburgo, Vsévolod Meyerhold tendría oportunidad de apreciar el trabajo de Giovanni Grasso que le fascinó hasta tal punto que incorporó el espectacular final de *Feudalismo* como

un ejercicio de sus *Études* derivados de sus teorías sobre la biomecánica del actor. Siendo un profesor de avanzada edad, Meyerhold mostró a sus alumnos la técnica que utilizaba Grasso (y que con toda seguridad replicó Pablo Podestá) para abalanzarse sobre el pecho del personaje de Sebastián. Escondido tras las bambalinas y subido a una altura de cuatro metros saltaba al centro del escenario donde se encontraba su rival enzarzado en un apasionado diálogo con Marta.

Ese era el truco que utilizaba el actor siciliano cuya ilusión óptica garantizaba el fervor del público. Pablo Podestá lo utilizó en su posterior versión de *Tierra baja*. Una versión que conectaba con la dura realidad derivada de la propiedad de la tierra en manos de unos pocos que explotaban cruda y salvajemente las etnias que vivían en el Gran Chaco de principios del siglo XX. Con la muerte del tigre magnificó pura y salvajemente la erradicación simbólica de la humillación del ultrajado. Como también creó un lugar común para todo un colectivo de espectadores que hizo suya la obra de Guimerà a lo largo de más de siete décadas como una secuela del trabajo de Giovanni Grasso seguido por Pablo Podestá, que se acabaría expandiendo por todo el territorio de la Argentina.

Bibliografía

- Aisenberg, A. (2008). «Pablo Podestá», en Pellettieri, O. (dir.), *Diccionario biográfico estético del actor en Buenos Aires: El actor nacional, antecedentes y evolución*. Buenos Aires, Galerna, 2008, págs. 329-331.
- Arbonès, J. (1976). «El teatre català a Buenos Aires», *Estudios Escénicos*, núm. 21, págs. 169-185.
- Bacardí, M. & Foguet, F. (2024). «El teatre català a Buenos Aires (1939-1975)». *Caplletra. Revista Internacional de Filologia*, núm. 77 (otoño), págs. 21-38. En línea en <<https://turia.uv.es/index.php/caplletra/article/view/28953/24612>>.
- Bastardí, F. (1963). *Yo también con mis memorias*. Buenos Aires, Editorial Áncora.
- Dubatti, J. (1992). «Problemas de teatro comparado. La adaptación argentina (1909) de *Terra baixa* de Àngel Guimerà», en: *Comparatística. Estudios de literatura y teatro*. Buenos Aires, Biblos, págs. 45-61. (Colección de Literatura Comparada; 1).
- Duran, C. (cur.) (2016). *Correspondència entre Àngel Guimerà i Jaume Ramon i Vidales, 1865-1898*. Barcelona: Punctum, (El Vuit-cents; 12).
- Echagüe, J. P. (1927). «El Teatro Nacional». *El Teatro* [Rosario], núm. 7 (4 junio), págs. 1-6.
- Echeverría, I. (1910). «La creación de Tallaví en *Tierra Baja*», en Echeverría, I. *Emociones teatrales*. Santiago de Chile.
- Gallén, E. (2010). «Traducción y reescritura de *Terra baixa* de Àngel Guimerà», en *Actas del XVII Simposio de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*. Barcelona: UPF; Madrid, SELGC, págs. 187-200. En línea en <<https://www.cervantesvirtual.com/obra/traduccion-y-reescritura-de-terra-baixa-de-angel-guimera/>>.
- García Velloso, E. (1942). «El "debut" de María Guerrero en Buenos Aires», en García Velloso, E. *Memorias de un hombre de teatro*. Buenos Aires, Editorial Universitaria.
- Giacani, A. (1997). «María Guerrero», en Manrique, Zago. *Teatro Nacional Cervantes*. Madrid.
- González Velasco, C (2012). *Gente de teatro. Ocio y espectáculos en la Buenos Aires de los años veinte*. Buenos Aires, Siglo Veintiuno.
- Heredia, María F. (2006). «María Guerrero, embajadora cultural de España en Argentina», en Pellettieri, O. (dir.). *Dos escenarios. Intercambio teatral entre España y Argentina*. Buenos Aires: Galerna. GETEA (Grupo de Estudios de Teatro Argentino e Iberoamericano), págs. 59-73.

- Klein, T. (1976). «El mitológico Pablo Podestá». *El Cronista*, suplemento cultural, 23 de abril.
- Madrid, F. (1945). «Películas nacionales y nacionalistas», en: Madrid, F. *Cine de hoy y de mañana*. Buenos Aires, Poseidón.
- Magnani, I. (2011). «Marianina. Entre América y Europa, entre Lucia Mondella y Naná», en *Literatura popular inmigratoria*. Buenos Aires: Ediciones Biblioteca Nacional, 2011, pág. 231. (Los Raros; 37).
- Martori, J. (1995). *La projecció d'Àngel Guimerà a Madrid (1891-1924)*. Barcelona: Curial Edicions Catalanes i Publicacions de l'Abadia de Montserrat, (Textos i Estudis de Cultura Catalana; 46).
- (1996). «El teatre de Guimerà a Madrid: un punt d'arrencada en la seva projecció internacional». *Serra d'Or*, núm. 433 (enero), págs. 62-63.
- (2022). «Guimerà a l'escena, el cinema i la televisió de la República Argentina». *Guimerà i el teatre espanyol*. Lleida, Punctum; el Vendrell: Ajuntament del Vendrell, (Quaderns de la Rigala; 5), págs. 53-84.
- (2024). «Apropiación y reescritura de la obra de Àngel Guimerà en la República Argentina». *Talia. Revista de Estudios Teatrales* [Madrid: Universidad Complutense], págs. 107-118. En línia en <<https://revistas.ucm.es/index.php/TRET/article/view/93505>>.
- (2024). «Finals expansius de *Terra baixa*», en Martori, J. (coord.). *Dossier Àngel Guimerà: «De l'escenari local a la universal conquesta»*. *Revista de Catalunya* [Barcelona], núm. 325, págs. 80-91.
- (2024). *Àngel Guimerà a Buenos Aires. Arrelament i internacionalitzaió*, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, Barcelona.
- (cur.) (2025). *Nou paròdies del teatre d'Àngel Guimerà*, en *Repertori teatral català*. Barcelona: PRAEC. Institut del Teatre de la diputació de Barelona. (En prensa).
- (2025). «El salt de Giovanni Grasso en el final de *Feudalismo*, la versió siciliana de *Terra baixa*, un gran pas en la projecció internacional d'Àngel Guimerà», *Els Marges*, núm 136, primavera, Barcelona. (En prensa).
- Mogliani, L. (2008). «Mariano Galé, promotor del teatro culto porteño», en Pellettieri, O. (ed.). *Perspectivas teatrales*. Buenos Aires, Galerna, págs. 233-242.
- Pelletieri, O. (dir.) (2001-2005). *Historia del teatro argentino en Buenos Aires*. Buenos Aires, Galerna, 5 v.

- (dir.). *Historia del teatro argentino en las provincias*. Vol. I. Buenos Aires, Galerna.
- Podestá, M. E. (1985). *Desde ya y sin interrupciones (Memorias)*. Buenos Aires, Corregidor.
- Seibel, B. (2001). «Actores y técnicas en la escena argentina». *Los Rabdomantes*, núm. 1/1, págs. 43-62, en línea en <<https://racimo.usal.edu.ar/159/>>.
- Sofia, G. (2019). *L'arte di Giovanni Grasso e le rivoluzioni teatrali di Graig e Mejerchol'd*. Roma, Bulzoni.
- Taullard, A. (1932). *Historia de nuestros viejos teatros*. Buenos Aires, Imprenta López.
- Viale Paz, J. C. (1968). «Pedro E. Pico y Florencio Parravicini», en «Figuras del Teatro Argentino». *Boletín Social de Argentores*, núm. 2 (enero-junio), pág. 18.
- Vidal, C., (1909) *Tierra baja*. Drama en 3 actos y en prosa. Original catalán de Àngel Guimerà. Refundida y adaptada por Camilo Vidal. Buenos Aires, N. Tommasi Editor.