

el núm. 8 anuncian puestos de venta en las ciudades de Montevideo, Concordia (Entre Ríos), Bahía Blanca, La Plata— hablan de una circulación bastante importante. Surgen secciones fijas, que aunque no aparezcan a lo largo de demasiados números, hablan de una ampliación del público lector y del esfuerzo por captar nuevos sectores: «Líricas» se incorpora en el número 10; «Centros sociales» en el núm. 13, sección que va a informar de actividades de grupos vocacionales no sólo de la capital, sino que incluye información de centros de La Plata, San Nicolás (Buenos Aires), San Francisco (Córdoba), Necochea (Buenos Aires), etc. En el núm. 19 aparece la sección «Tonadillas y tonadilleras», dedicada al lector-espectador español, que reseña la actividad de las varietés o de las compañías de género chico, junto a una serie de comentarios y «chismes» sobre sus protagonistas. La sección llegó a ocupar más de una página. En el núm. 22 se comienzan a reseñar, bajo el título «De provincias» las actividades de todo el país y del Uruguay, aunque en números posteriores, se abrirá una sección denominada «Del Uruguay» (núm. 25) Estas notas informan sobre la magnitud del movimiento teatral, aparecen noticias de representaciones en ciudades como Mendoza, Goya, Quilmes, Salto (R.O.U.), etc. Semejante a la dedicada al teatro español, en el núm. 25 surgirá «Teatro italiano».

Otra de las *marcas* reveladora de una corriente de comunicación de ida y vuelta que se establecía entre los hacedores del fenómeno teatral y el lector-espectador, lo constituyen los pedidos de colaboración, que obtuvieron además una respuesta elevada de parte de los lectores. Esto habla de la potencialidad creativa del público de teatro. En el núm. 3 anuncian una sección crítica hecha por lectores, que aparece a partir del 5, como «La crónica del espectador», y el requerimiento constante de diálogos y monólogos —a partir del núm. 8— que son publicados en número considerable.

A partir del núm. 11 se anuncia un concurso de autores —una modalidad usual en aquellos años, pues fue llevada a cabo por numerosos medios o por empresarios teatrales—. Este concurso de obras breves tuvo por jurado a tres dramaturgos (Roberto Cayol, Raúl Casariego y Armando Discépolo) que a su vez gestionarían el estreno. Semana a semana *Bambalinas* consiga la cantidad de obras recibidas, que se aproxima a 10 (a veces se supera esa cifra, y se reciben 14, 12 y también 22). Precisamente en ese concurso triunfa Enzo Aloisi, que fuera años más tarde director de *Bambalinas*. El fenómeno de los concursos puede ubicarse en lo que apuntan Altamirano y Sarlo: «Las dimensiones exiguas del medio literario facilitan estos contactos: la relación entre los consagrados y los nuevos tiene una inmediatez que informa sobre la precaria estratificación del campo intelectual»¹⁴.

Hay otra forma de concursos —los hay semejantes también en otras revistas— que propone una especie de «hágalo usted mismo» al lector-espectador, y aquí cabría hablar sólo de espectador, ya que se trata de un concurso para elegir actores. El lector debía formar la compañía que deseaba entre intérpretes de centros vocacionales y elegir la obra y escena a representar. Los premiados participarían de una fiesta en un teatro, a la que se invitarían a críticos, autores, actores, empresarios, mientras que los

¹⁴ *Op. cit.*, pág. 87.

dramaturgos Casariego, Discépolo, De Rosa y Mertens se harían cargo de la dirección. Este concurso da claves sobre el funcionamiento del teatro como *medio de comunicación abierto*, con gran feedback, por un lado, informa sobre la realidad teatral del momento, sobre la conformación del medio teatral, en el que también hay que incluir las numerosas compañías de aficionados; sobre la formación de las compañías y las pautas de trabajo que dicha formación requería (se pedía la elección de primer actor cómico, dramático, galán joven y galán joven cómico, dos característicos, actores de conjunto, y lo mismo para las mujeres). Por otro lado, sobre el conocimiento que el lector-espectador debía tener sobre el medio, la cultura teatral que necesitaba para elegir no sólo la conformación de una compañía, sino también la obra (allí las opciones eran comedia, sainete o drama) y el acto que desearían ver representado. Además, la fiesta a la que se invita a todos, los elegidos y los electores, hablan de una apertura hacia el público y una conciencia generalizada de que el teatro era un algo a hacer entre todos.

Quiero detenerme para finalizar, en dos notas aparecidas en los números 21 y 22 que ejemplifican de manera cabal las tensiones y vacilaciones aludidas, y en las que confluyen las *marcas de autor* y las de *medio de comunicación*. Se trata de dos notas escritas en cocoliche, como si fueran parte de un sainete, en las que, bajo la forma de una conferencia —otra modalidad de la cultura de esos años— pronunciada por un supuesto *profesor Pasquale Mazzacane*, se diserta sobre «El apuntador» y «Los claqueos». Mientras que la elección del cocoliche —vale decir la utilización de uno de los mayores recursos humorísticos librados a la inventiva del actor para lograr una probada eficacia comunicacional— nos ubica en el plano del *medio de comunicación*, la fuerte carga crítica de las disertaciones con respecto a las modalidades tratadas, nos remiten al plano del *autor*.

La resultante de dichos cruces es la siguiente: en «El apuntador» se comienza por definirlo «voy a hablar de un modesto e humeldísimo obrero del palco aresénico que ninguna persona del público conoce ni ve, e que, sen embargo, se iyo faltara, no hay caso de fonciones...» para señalar más adelante una serie de requisitos en realidad necesarios para el actor: emoción, dominio de los tonos de voz, etc. También se critica la improvisación de los actores, el abuso de las «morcillas», la falta de conocimiento de lo que están haciendo. Se hace hincapié en el rol determinante que el apuntador podría cumplir, dados los mecanismos de trabajo vigentes en esos momentos, para finalizar humorísticamente señalando que un final de tono melodramático podía transformarse, riesgosamente, en «¡píantemo, cosefai, píantemo que viene la vieca...!» Este tipo de notas implican una mayor flexibilidad y apertura con respecto a la dura crítica que habitualmente se ejercía en los medios, revelan un grado de aceptación de las pautas reales de la producción teatral, y resuelven las contradicciones que ello les acarrea por medio del humor.

Con todo, *Bambalinas* nunca llega a cobrar una forma definitiva, lo que hemos señalado abarca tan sólo los primeros setenta números, que considero los más ilustrativos acerca de la conformación del público y de las maneras comunicacionales vigentes en ese período de transición.

Interesa, asimismo, reflexionar sobre el repertorio de *Bambalinas*: a partir del



Actores de la Compañía «Juventud», en 1936.

número 50 publica catálogos de las obras publicadas, y resúmenes de su labor: en el primer año de existencia han editado 70 obras de teatro nacional, con un total de 162 actos. De César Iglesias Paz y de Federico Mertens se publicaron siete obras, de Enrique García Velloso cuatro, de los binomios Dartés-Damel y Discépolo-De Rosa, tres, etc. A lo largo de ese año aparecen todos los géneros que obtenían el favor del público: comedias (costumbrista, alta, asainetada), sainete lírico y dramático, vodevil, drama, etc.

Con respecto a las portadas, ya hemos mencionado que casi enteramente están dedicadas a autores, y en algunos casos, a los intérpretes. Se trata de fotos en colores, en las poses que eran habituales en la fotografía del momento, y que pueden presentarse como medallones o bien cubrir la totalidad de la portada. Ocasionalmente, más adelante, publicarán imágenes de la obra editada, aunque es *La escena* la que más recurre a esta modalidad, y algunas caricaturas. Es posible a partir de ellas —y de las que aparecen en el interior, como la sección «Galería de Bambalinas»— reconstruir el vestuario, el maquillaje, la gesticulación de esa época, ya que en su totalidad conforman una especie de historia gráfica del teatro.

NORA MAZZIOTTI
Mendoza 3820
1430 BUENOS AIRES
Argentina

BIBLIOGRAFIA

- ALTAMIRANO, CARLOS, y BEATRIZ SARLO: «La Argentina del Centenario: campo intelectual, vida literaria y temas ideológicos» en *Ensayos argentinos. De Sarmiento a la vanguardia*. Centro Editor. Buenos Aires, 1983.
- CARELLA, TULIO: *El sainete*. Centro Editor. Buenos Aires, 1967.
- ENSINCK, OSCAR LUIS: «El teatro en Rosario» en *Historia de las instituciones de la provincia de Santa Fe*, tomo V, segunda parte.
- FORD, ANÍBAL, y JORGE RIVERA: «Die Massenmedien» en *Argentinien*. Ed. J. F. Zapata, Tübingen und Basel, Horst Ermann Verlag, 1978.
- FOPPA, TITO LIVIO: *Diccionario teatral del Río de la Plata*. Argentores, Ediciones del carro de Tespis. Buenos Aires, 1961.
- GALLO, BLAS RAÚL: *Historia del sainete nacional*. Buenos Aires Leyendo, segunda edición. Buenos Aires, 1970.
- GARCÍA VELLOSO, ENRIQUE: *Memorias de un hombre de teatro*. Kraft. Buenos Aires, 1942.
- LLANES, RICARDO M.: *Teatro de Buenos Aires. Referencias históricas*. Municipalidad de la ciudad de Buenos Aires, Cuadernos de Buenos Aires. Buenos Aires, 1968.
- MARCO, SUSANA y otros: *Teoría del género chico criollo*. Eudeba. Buenos Aires, 1974.
- MARTÍNEZ CUITIÑO, VICENTE: *El café de los inmortales*. Kraft. Buenos Aires, 1949.
- MAZZIOTTI, NORA: «Revistas de teatro» en *Clarín Cultura y Nación*. Buenos Aires, 7 de febrero de 1980.
- Estudio preliminar y notas en Vacarezza, Alberto: *El conventillo de la Paloma y San Antonio de los Cobres*. Kapelusz. Buenos Aires, 1982.
- «El género chico criollo, primera síntesis nacional de institución, creación y público» en *Crear*, año III, núm. 11, nov.-dic. 82.
- MERTENS, FEDERICO: *Confidencias de un hombre de teatro. Medio siglo de vida escénica*. Nos. Buenos Aires, 1948.
- ORDAZ, LUIS: *El teatro en el Río de la Plata. Desde sus orígenes hasta nuestros días*. Leviatán, segunda edición. Buenos Aires, 1957.
- *El teatro argentino*. Centro Editor. Buenos Aires, 1982.
- PODESTÁ, JOSÉ: *Medio siglo de farándula. Memorias*. Río de la Plata, 1930, segunda edición.
- POSADAS, ABEL, y otros: «El sainete» en *Capítulo. La historia de la literatura argentina*. Centro Editor, número 49. Buenos Aires, 1980.
- RELA, WALTER: *Historia del teatro uruguayo 1808-1968*. Ediciones de la Banda Oriental. Montevideo, 1969.
- RIVERA, JORGE: *El escritor y la industria cultural. El camino hacia la profesionalización 1810-1900* en *Capítulo. La historia de la literatura argentina*. Centro Editor, núm. 36. Buenos Aires, 1980.
- «La forja del escritor profesional (1900-1930)» en *Capítulo. La historia de la literatura argentina*. Centro Editor, núm. 36. Buenos Aires, 1980.
- SALDÍAS, JOSÉ ANTONIO: *La inolvidable bohemia porteña. Radiografía ciudadana del primer cuarto de siglo*. Freeland. Buenos Aires, 1968.