
El auge de las revistas teatrales argentinas

1910-1934

El auge teatral y las publicaciones

El enorme desarrollo del teatro argentino en las primeras décadas de este siglo puede rastrearse a través de las revistas teatrales, que nacieron apoyadas en su evolución y afianzamiento y desaparecen cuando la modalidad teatral que las había sustentado —el teatro popular de género chico— da paso a nuevas formas de comunicación.

La existencia de más de cuarenta títulos de revistas diferentes entre 1910 y 1934, algunas publicadas a lo largo de varios años, constituye un fenómeno que debe ser abordado desde ángulos diversos, ya que se inscribe en la configuración de un campo intelectual que como afirman Altamirano y Sarlo «formaba parte del proceso más vasto de modernización que afectaba a la sociedad argentina y que había recibido su impulso más resuelto desde la década de 1880»¹, y que se caracterizó por el surgimiento de la figura del escritor profesional, paralelo al afianzamiento de la industria editorial y el desarrollo del periodismo.

Las revistas no se limitaban a publicar una obra dramática, sino que brindaban material variado sobre el movimiento teatral. Para considerarlas debemos atender no sólo al texto editado, sino que es posible rastrear en ellas datos acerca del funcionamiento total —con sus avances y vacilaciones— de los elementos que componen el esquema básico de la comunicación teatral: el emisor-autor, el actor-trasmisor, el mensaje-obra, el receptor-espectador, el ámbito-sala donde tiene lugar el hecho teatral, todo ello inserto en un nuevo circuito de comunicación como lo es el periodístico.

En el desarrollo teatral a que aludimos encontramos los siguientes componentes, que posibilitan la existencia de las revistas:

A partir de 1880 se genera en el Río de la Plata un fenómeno teatral de amplias dimensiones, que tendrá lugar fundamentalmente en la ciudad de Buenos Aires, pero que se irradia también por las de Montevideo, Rosario, La Plata y otras ciudades del litoral. En ellas, autores, actores, empresarios, músicos y periodistas, serán, a la vez, protagonistas y observadores del movimiento teatral más importante de la historia escénica rioplatense, el que tiene lugar con el sainete.

Si bien el sainete criollo hereda de manera principal las características del género chico español, contiene, asimismo, elementos provenientes del circo criollo —en cuya segunda parte tenía lugar la representación teatral, el drama gauchesco—, cuyo

¹ CARLOS ALTAMIRANO y BEATRIZ SARLO: «La Argentina del Centenario: campo intelectual, vida literaria y temas ideológicos», en *Ensayos argentinos. De Sarmiento a la vanguardia*. Buenos Aires, Centro Editor, 1983, pág. 71. (El artículo fue publicado anteriormente en *Hispanamérica*, núms. 25-26, 1980.)

máximo exponente es *Juan Moreira*, héroe de un folletín ². De esta manera, en el sainete se plasman escénicamente diversas manifestaciones culturales, pues recupera la rica trayectoria de la novela de folletín gauchesca, o el carácter festivo de la representación, que incorpora a través del género chico español y que estuviera ya presente en nuestros primeros sainetes rurales de los siglos XVIII y XIX. Por otro lado, a través de una mirada atenta a la realidad, sintetiza las importantes transformaciones culturales que tenían lugar en la sociedad porteña posinmigratoria de principios de siglo.

En el plano de la representación actoral, estas herencias y fusiones significarán la confluencia de expresiones musicales y coreográficas con las modalidades de la directa comunicación con el público que el espectáculo circense aporta en lo concerniente a movilidad, soltura y manejo corporal.

Producción del mensaje teatral

El auge teatral que mencionamos tiene lugar a lo largo de un proceso de transición, en el que cabrán retrocesos y tensiones, junto a transformaciones profundas. En efecto, en lo que respecta a la producción del mensaje teatral, durante este período se registra la coexistencia de diversos géneros dramáticos, aunque lo más numeroso de la producción lo constituyeran expresiones del género chico. Dentro de esta amplia nomenclatura, tienen cabida no sólo los sainetes, las zarzuelas, las revistas o vodeviles, sino también una serie de piezas denominadas por sus autores *colección*, *pochade*, *humorada*, *pieza*, *romance*, *leyenda*, etc. Dentro del llamado género grande —y adopto la denominación de manera operativa, sin que implique un criterio de valor— se encuentran diversas variedades del drama (urbano, rural, social, histórico, gauchesco, de tesis, etc.) y de la comedia (costumbrista, alta, asainetada, provinciana, etc.).

Los emisores o productores de estos mensajes —los autores— son también muchos, y cultivan, de forma indistinta, especies diferentes, sin que estén ajenos a lo que Altamirano y Sarlo señalan como vacilaciones: «en las primeras etapas de este proceso los escritores viven como problema su relación con el público, el mercado y el éxito. La ambigüedad, cuando no posiciones abiertamente contradictorias, suelen caracterizar a estos períodos de transición» ³.

Un rasgo relevante es la prolificidad; son muchos los que se acercan o superan el centenar de obras estrenadas (García Velloso estrenó 140 obras; Alberto Vacarezza, casi 120; González Castillo, aproximadamente, 90; Carlos Mauricio Pacheco, más de 70, etc.). Surgidos conjuntamente con este desarrollo —pues la Argentina no contaba con una actividad teatral estable hasta esos momentos— se convertirán en los hacedores, propagandistas, testigos y críticos del fenómeno que nos ocupa. Ellos serán

² *Juan Moreira*, novela de Eduardo Gutiérrez que fuera publicada por entregas en el periódico *La Patria Argentina*, entre 1879 y 1880, se convierte en drama por obra de los hermanos Podestá, y se representa en los circos a partir de 1884. Recién en 1886 se le incorpora la palabra, ya que anteriormente se lo representaba en base a la mímica. Es la obra cumbre del drama gauchesco, género que después llevará a escena las figuras de Martín Fierro, Santos Vega y demás héroes gauchos, y asimismo es germen de la actividad teatral estable y popular.

³ *Op. cit.*, pág. 88.

promotores de concursos de autores noveles, organizadores de la Sociedad de Autores Dramáticos, periodistas de diarios o de revistas, profesores en conservatorios, autores de libros de memorias, directores artísticos o asesores de compañías, en síntesis, profesionales cabales, conscientes de que cumplían un rol definitorio. Conciencia que se evidencia, por ejemplo, en las palabras de Nemesio Trejo, uno de los primeros saineteros, que opina que en el camino elegido «no hay güella»⁴, o en *Bambalinas*, la más importante revista teatral, dirigida por el dramaturgo Federico Mertens, donde en una nota se comenta «nosotros, que de las cuartillas de autor pasamos a las de cronistas»⁵.

Trasmisores

Esta conciencia profesional, relacionada con el carácter rentable de la actividad teatral, está presente también en los actores, los encargados de transmitir el mensaje teatral. Era habitual llegar a ser actor de manera accidental, siguiendo una tradición familiar (caso de las compañías ambulantes y de circo); el aprendizaje se realizaba por medio de la observación o de la imitación, y se comenzaba a trabajar desde muy temprana edad. Después surgen los cuadros filodramáticos y los conservatorios; el primero de éstos, el *Lavardén*, data de 1905. Eran también frecuentes los concursos, muchos de ellos promovidos por las revistas o por los empresarios.

Las características del trabajo eran semejantes a las que adoptó en España el desarrollo del género chico: giras, tres, cuatro o cinco secciones diarias, estrenos semanales, escaso tiempo para el ensayo, improvisación, agregados («morcilla»), *capocomiquismo*, *divismo*, etc. Modalidades que tornan a esta zona ríspida, pues es precisamente aquí donde se producirán los roces con los autores, donde se hace patente la ambigüedad que hemos señalado, como lo evidenciará la crítica ejercida desde *Bambalinas*.

Ambitos teatrales

Para posibilitar tal desarrollo, también crece la infraestructura. El número de ámbitos-salas donde tiene lugar el hecho teatral va a experimentar un crecimiento vertiginoso. En el período 1880-1930, se abren en el centro de Buenos Aires 60 salas. Si en 1906 existían 13 salas, en 1911, habrá 21; en 1925, 32, y en 1928, 43. Es interesante señalar, además, que se trata de locales con una capacidad promedio de 700 butacas. También las había en barrios periféricos al centro: Boedo, Once, Villa Crespo, Flores, Belgrano, La Boca —fuerte reducto de la inmigración genovesa, poseía siete salas, incluso una dedicada al espectáculo lírico—. Un fenómeno semejante ocurría en diversas ciudades del interior.

⁴ Carta de Nemesio Trejo a Enrique García Velloso a raíz del estreno de *El chiripá rojo*, de éste, en 1900. Publicada en Enrique García Velloso: *El chiripá rojo*. Universidad de Buenos Aires. Facultad de Filosofía y Letras. Documentos para la historia del teatro nacional, Buenos Aires, 1965.

⁵ En *Bambalinas*, año I, núm. 14, 6 de julio de 1918.