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 *Hispamérica*, 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 trasmitir 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.

Medio «masivo» de comunicación

También aumenta, de manera paralela, la cantidad de espectadores. El hecho de que en la ciudad de Buenos Aires hubiera en 1889 2,5 millones de espectadores anuales, y que esa cifra creciera hasta llegar a 1925 con 6,9 millones, mientras que el promedio de asistencia por habitante fuera de 2,6 veces al año en 1910, certifica la popularidad del teatro [6].

Popularidad que puede deberse a la síntesis de elementos que los sectores medios y populares encontraron en este teatro, que les permitía una elaboración directa de su imaginario y de su cotidaneidad, ya que era eso sobre lo que el sainete trabajaba. En efecto, el sainete es un género realista que radiografía la vida doméstica de los sectores populares, y, por ello, en esa Argentina de principios de siglo, conmovida por la masividad de la inmigración europea, el sainete va a tomar como tipos a los diversos grupos recién llegados —el gallego, el andaluz, el catalán, el *tano,* el turco, etc.— que convivirán con los *guapos* y *compadritos* —estereotipos criollos— en los patios de conventillo *, en las fondas de la ribera o en los cabarets. Para ese público, los diferentes momentos de transculturación, aceptación del otro, integración, antagonismo, solidaridad, que mostraban las obras implicaba de alguna manera identificarse, proyectar, transferir, explorar su propia realidad a través de lo que ocurría en el escenario.

También la modalidad de producción y de interpretación del sainete estaba construida fuertemente sobre el espectador, se apelaba constantemente a él, se reiteraban las situaciones que habían resultado exitosas, emotivas o del agrado del público. Por otro lado, el espectador extranjero había traído la costumbre de concurrir al teatro, ya que los dos sectores inmigrantes mayoritarios eran de origen itálico e hispánico, pueblos de una fuerte tradición teatral. Asimismo, el teatro por secciones permitía la concurrencia de toda la familia, u optar por presenciar sólo una o dos obras.

El esquema de producción-recepción que venimos señalando convierte al teatro de esos años en un medio «masivo» de comunicación, esquema que quiebra alrededor de los años treinta, en que otros medios, como la radio y el cine sonoro acapararán la atención del público, heredando muchas de las pautas comunicacionales presentes en el teatro. Junto con el quiebre de ese eje se produce la desaparición de las revistas que habían testimoniado el surgimiento, desarrollo y esplendor dramático de las primeras décadas del siglo. Lo afirmado concierne al tipo de publicaciones que tratamos; en otros períodos, con una concepción teatral diferente, como la que distingue al teatro independiente, surgirán nuevas publicaciones teatrales, pero que no alcanzaron ni la variedad y continuidad de colecciones, ni la fuerte presencia de un repertorio de autor nacional.

---

[6] WAISBERG, PABLO: «El espectador ausente», en *Crear,* año I, núm. 3, marzo/abril 1981.

* Conventillo=corrala o casa de vecindad de Buenos Aires. Guapo=valentón. Compadrito=chulo. Tano=italiano.

Periodismo e industria cultural

La existencia de las revistas teatrales se ve posibilitada, además, por el desarrollo del periodismo y de la industria editorial, apoyado en la temprana promulgación de la Ley de Educación Común (1884) que dio lugar a una elevada tasa de alfabetización. La transformación social que vive la Argentina a causa de la inmigración —crecimiento poblacional, urbanización, modernización y otros factores a los que ya aludí— «encontrará su expresión más cabal en la producción y el consumo de los medios de comunicación que crecen vertiginosamente de 1880 a 1920: del periodismo popular e informativo, los magazines tipo *Caras y Caretas* (1898), los libros para quiosco, a las primeras experiencias en cine mudo, radio y discos, y también en los nuevos géneros que responden a la necesidad de síntesis de esta sociedad en transformación, como el tango, el sainete, el circo criollo, el folletín gauchesco, etc.» señalan Aníbal Ford y Jorge Rivera, y continúan: «es decir, los medios y sus contenidos particulares crecen y se afirman en la Argentina no sólo como reflejo de su desarrollo universal o como resultado de la rápida formación en el país de un mercado masivo, sino también como respuesta a las acuciantes necesidades culturales de información, recreación y educación de esta sociedad en formación» [7]. El periodismo se renueva, adoptando modos informativos ágiles y cotidianos, en un estilo pensado para el receptor. En 1895 se editan en el país 345 periódicos; *Crítica,* fundado en 1913, llegó a ser el diario de mayor tirada en lengua española.

El crecimiento de las revistas es paralelo y en gran medida se apoyó en el modelo de *Caras y Caretas,* revista polifacética, avanzada en lo gráfico, una miscelánea de información, actualidad, narración breve, poesía, humor, etc. Otro modelo lo provee, cerca de la segunda década del siglo, la editorial Atlántida, que lanza modelos modernos de revistas: *Atlántida,* 1918, de interés general; *El gráfico,* 1919, deportiva; *Billiken,* 1919, infantil; *Para ti,* 1921, femenina; esta última marcará récords en lengua castellana, como el pasar de una tirada anual de 6.360.000 ejemplares en 1921, a 24.655.000 en 1933 [8].

Siguiendo otro modelo comunicacional hay una forma de periodismo que se vincula de manera directa al que intentamos abordar, que es el de las publicaciones semanales. Semejantes a las existentes en España, en la Argentina circularon revistas de venta en quioscos, que publicaban una novela breve, o un cuento, y cuyas tiradas fueron muy elevadas. Desde *Ediciones mínimas* (1915) en adelante, surgieron coleccionaes tales como *La novela semanal* (1917) que tiraba 200.000 ejemplares, *La novela para todos* (1918), *La novela femenina* (1920), *La novela universitaria* (1921), etc. Todas ellas se caracterizaron, como señala Jorge Rivera —y estos elementos son válidos también para las publicaciones teatrales— por la utilización de recursos «modernos: encuadernación en tomos, tirajes elevados que reducen costos, buen balance de elementos gráficos, inclusión de publicidad, utilización de "recursos" capaces de suscitar el

---

[7] ANÍBAL FORD y JORGE RIVERA: «Die Massenmedien», en *Argentinien,* ed. J. F. Zapata, Tübingen und Basel, Horst Ermann Verlag, 1978.

[8] FORD, RIVERA: *Op. cit.*

interés de los lectores (entre ellos: concursos, encuestas, servicios anexos, regalo de partituras, etc.)» [9].

Se trata de publicaciones que, por su brevedad, permiten completar la lectura en un lapso corto de tiempo, y cuyo precio de venta era relativamente bajo (20 centavos, y el salario por hora de un obrero no calificado era de 31 centavos) [10]. La apelación al lector por medio de los recursos mencionados, además de la temática que comunicaban, hizo que se constituyeran en la lectura principal de los sectores medios y populares.

Por otro lado, la industria editorial, que aprovecha la pausa impuesta por la guerra en los países de Europa, experimentan un avance importante y variado, que cubre diversas zonas que atendían la necesidad cultural de los distintos sectores. En un nivel popular, hay numerosas ediciones que reúnen el material publicado anteriormente a manera de folletín, otras que recogen los temas payadorescos, la literatura *cocoliche* y *lunfarda,* y se afianza también la modalidad del cancionero, con publicaciones que editan diferentes manifestaciones de la canción pupular, como *El alma que canta* (1916) y *El cantaclaro* (1921).

Dentro de una óptica cultural diferente, y apuntando a un lector más instruido, se debe señalar la aparición, desde 1915, de la *Biblioteca argentina,* dirigida por Ricardo Rojas, *La cultura argentina,* dirigida por José Ingenieros, y la *Cooperativa editorial Buenos Aires,* propiciada por Manuel Gálvez en 1916, que edita autores «modernos» y alcanza tiradas muy altas, que se distribuían también en los países limítrofes. Manuel Gleizer, a partir de 1918, y la *Editorial Claridad,* a partir de 1922, realizarán también una tarea relevante.

Si bien en algunas ocasiones estas editoriales publicaban obras dramáticas, hay otras que lo hacen en forma exclusiva, como las *Bibliotecas Teatro uruguayo* y *Teatro argentino,* ambas editadas en Montevideo por Bertani, que alcanzan varios volúmenes, o el *Nuevo archivo teatral de cultura popular,* editado por Pascual Mediano, que cuenta con setenta títulos de teatro español y rioplatense. También el interés por el teatro se verá reflejado en el terreno de la investigación. Ricardo Rojas dirige una serie de publicaciones teatrales —textos o crítica— que publica el recientemente creado Instituto de Literatura Argentina a partir de 1923.

Las revistas teatrales

En ellas confluirán los elementos que venimos señalando, ya que son producto del crecimiento e institucionalización de lo teatral, del surgimiento de un periodismo y una industria cultural fuertes, de la conformación de un campo intelectual que se caracteriza por la profesionalización del escritor, etc. Además constituyen una modalidad cultural que se alimenta del teatro popular, que, por generar nexos de comunicación tan fuertes con el espectador, posibilita el ingreso en otro circuito de

---

[9] JORGE RIVERA: *La forja del escritor profesional* (1900-1930), en *Capítulo. La historia de la literatura argentina,* Buenos Aires, Centro Editor, 1980, núm. 56.

[10] ROBERTO CORTÉS CONDE: *El progreso argentino 1880-1914.* Buenos Aires, Sudamericana, 1979.

comunicación como lo es el periodístico. El espectador que se había reído, emocionado o interesado con la pieza, necesitaba, además, tenerla, releerla, ya que ese teatro le brindaba información, posibilitaba la indagación, la explicación sobre sí mismo y sobre la sociedad en que vivía. Además, le permitían acompañar el desarrollo teatral que él mismo había generado, incorporarse a él (por medio de concursos, o por el ingreso a los cuadros no profesionales). La técnica de apelación al lector que he señalado, asimismo, lo incitaba a opinar, dar ideas, a ejercer la crítica, como se verá más adelante.

En el terreno profesional, las revistas cumplían una función importante para los innumerables grupos de aficionados o profesionales que deseaban montar las obras, y evitaba la engorrosa tarea de copiar los originales. Muchos de los ejemplares que hoy pueden adquirirse en librerías de viejo, ostentan sellos de compañías o de archivos teatrales. Ese rol puede calcularse también a través de un catálogo que fue editado con posterioridad a 1935, por una importante librería de folletería y libretos, *El cantaclaro,* y en el que figuran la totalidad del repertorio de *Bambalinas, La Escena, Teatro Popular, Teatro Argentino, Argentores* y *Teatro del Pueblo* (estos dos últimos estaban en curso de publicación). En el catálogo se consigna: el número de la revista, el nombre de la obra, el autor o traductor, el carácter de la pieza (drama, comedia, sainete, zarzuela, juguete cómico, revista, etc.), el número de actos, la cantidad de hombres y mujeres que intervienen. Obviamente, estos datos estaban destinados al profesional o a personas vinculadas al teatro, más que al lector común.

Las revistas aludidas, en general, poseen las siguientes características:

En el aspecto externo, se trata de publicaciones de pequeño formato, impresas en papel de baja calidad y gramaje y en cuerpo chico y apretado, con una media de alrededor de 18 páginas, sin numerar. La cubierta suele tener una foto en colores de algún autor, actor o actriz, escenas de la obra publicada y no muy frecuentemente, caricaturas. La cubierta posterior reseña títulos editados y promociona la propia colección, o publicaciones semejantes (de narrativa, de poesía) o bien productos diversos. El precio de venta era el mismo para todas ellas, 20 centavos en capital y 25 en el interior. En 1910, la entrada al teatro oscilaba de uno a dos pesos, y al cine, de 40 a 60 centavos [11].

Se vendían en quioscos y librerías, aparecían con una frecuencia semanal o quincenal, y en algunos casos aislados, mensual. Cada número editaba una obra completa —o dos, si fueran breves, o una breve y un monólogo, o diálogo— estrenada en la gran mayoría, y casi siempre de autor rioplatense. Algunas también brindaban información, gacetillas, fotografías y notas sobre el movimiento teatral contemporáneo.

El grueso de estas publicaciones fue editado en Buenos Aires, pero existen similares en otras ciudades del país o del Río de la Plata donde se generó un movimiento teatral semejante al porteño: Rosario, Montevideo, y aun en otras que lo vivieron periféricamente, como Rafaela (provincia de Santa Fe) o Bahía Blanca (provincia de Buenos Aires). Su circulación se producía a lo largo de todo el país y

[11] Datos extraídos de *Guía Arte Teatral. Teatro Apolo.* Buenos Aires, año II, núm. 8, 1 de febrero de 1910.

del Uruguay, como lo señalan los puestos de distribución que se mencionan en diversas colecciones: La Plata, Rosario, Santa Fe, Paraná (Entre Ríos), Concordia (Entre Ríos), Córdoba, Goya (Corrientes), Trenque Lauquen (Provincia de Buenos Aires). Algunas contaron con corresponsales en Montevideo, Santiago de Chile y aun en Madrid.

No es fácil recabar datos acerca de las tiradas dadas las escasas menciones al respecto, en algunos casos se señala la 2.ª 3.ª o 4.ª edición, *Bambalinas* menciona números de 5.000 y de 10.000 ejemplares, hay algún título exitoso que consigna haber llegado a los 40.000. Por otro lado, la publicidad con que cuentan —algunas con avisos de sastrerías y peluquerías teatrales, de librerías, imprentas, editoriales, y también de aceites, cremas, restaurantes, algunos realizados por actores muy conocidos en esos años —habla de la inserción del fenómeno en la vida cotidiana.

Otro hecho a remarcar es que constituye un corpus de alrededor de 3.000 obras, muchas de ellas editadas en esa única vez, y con un promedio muy escaso de reiteración de títulos.

Nómina de las colecciones teatrales [12]

La nómina de las publicaciones ubicadas, cronológicamente, puede ordenarse de la siguiente manera:

1910: *El teatro criollo,* quincenal, se publicó a lo largo de tres años.
El teatro nacional (1.ª época), quincenal, posteriormente semanal, aparece hasta 1914.

1911: *Dramas y comedias,* es la continuación de *El teatro nacional,* también quincenal, aparece hasta 1912.

1913: *Nuestro teatro,* quincenal.

1914: *Mundial teatro,* quincenal, encontrados cuatro números.

1918: *La novela cómica porteña,* semanal, encontrados 31 números.
El teatro nacional (2.ª época), continúa con la numeración anterior, encontrado hasta el núm. 178, en octubre de 1924.
La novela teatral, quincenal, destinada a promover autores jóvenes; encontrados 15 números.
Bambalinas de marzo de 1918 hasta marzo de 1934. Alcanza 762 números y 12 suplementos. Al principio quincenal, luego semanal. Junto al teatro nacional, publica algunas traducciones y adaptaciones.
La escena. De julio de 1918 a octubre de 1933. Publica semanalmente autores argentinos y algunas traducciones. Alcanza 797 números y 125 suplementos.

1919: *El teatro argentino,* comienza siendo quincenal, a partir del número cuatro se hace semanal. Encontrados 52 números.
Teatro popular, llega hasta 1923, semanal, publica también teatro europeo. Encontrados 133 números.

1920: *El teatro universal,* autores preferentemente europeos, semanal. Encontrados 20 números.
Teatro rosarino, quincenal, dedicada a autores de Rosario.

1921: *El teatro,* semanal. Publica autores nacionales y extranjeros. Encontrados 94 números.

---

[12] La nómina que sigue no es exhaustiva, ya que prácticamente no se encuentran en bibliotecas de Buenos Aires colecciones completas. Las referencias corresponden al material existente. El librero Víctor Contreras me facilitó varias revistas de cuya existencia las bibliotecas no tienen datos.

Teatro selecto, semanal, publica fundamentalmente autores españoles contemporáneos. Encontrados 20 números y seis suplementos.
Arriba al telón: semanal, edita autores argentinos y adaptaciones. Encontrados cuatro números.
La farsa, aparecía tres veces por mes, muchas sin fecha. Autores argentinos. Consigna numerosas reediciones.

1922: *El entreacto,* quincenal, alcanza 25 números (hasta 1923). Publica autores nacionales.
La escena nacional, mensual. Encontrados cinco números de autores nacionales.
Teatralia, semanal, publica autores españoles y europeos. Patrocinada por la Sociedad de Autores Españoles. Encontrados 15 números.
Talía, encontrado un número, de autor argentino.
Bastidores, quincenal, encontrados dos números de autor nacional. Posee el mismo logotipo que *Bambalinas.*
Talía (Bahía Blanca), mensual, encontrados dos números de autor nacional.
Teatro rosarino, encontrado un número, autor argentino.
Dramas y comedias, quincenal, repertorio español, clásico y contemporáneo. Encontrados 12 números.
Comedia, semanal. Encontrados tres números con obras de Benavente.

1923: *Teatro* quincenal, y luego mensual. Encontrados 12 números.

1925: *Telón arriba,* encontrado un número, autor nacional.

1926: *El telón,* revista teatral de la Editorial Plus Ultra. Encontrado un número, de autor nacional.

1928: *La máscara,* Montevideo. Encontrado un número.

1930: *El apuntador,* quincenal. Encontrados 10 números, de autores argentinos.

1931: *Candilejas,* quincenal. Encontrado un número de autor nacional.
Candilejas (Rosario), quincenal. Encontrados seis números.
Máscaras, encontrado un número, de autor nacional.

1932: *Vida teatral* (Rosario), encontrado un número, de autor local.
Teatro moderno (Montevideo), semanal. Encontrados 11 números, de autores españoles.

1933: Nuestro teatro, semanal. Publicación del Círculo argentino de autores. Encontrados 54 números.
Teatro popular (Rafaela), encontrado un número de autor estrenado en Rafaela.

Sin que expliciten la fecha, pero que por las características de la revista, o por las obras publicadas pueden ubicarse en estos años, se han encontrado:

Labardén: mensual. Publica una obra estrenada en 1917, en Buenos Aires.
Pluma y tinta: varios números, repertorio nacional, fundamentalmente Florencio Sánchez.
Teatro rioplatense: encontrado un número, edita una obra estrenada a fines de 1920 en Buenos Aires.

Muchas de las revistas, como se desprende de la nómina, tuvieron vida efímera, otras subsistieron como proyecto —cultural y comercial— y se consolidaron en el gusto del público. Comparativamente, las españolas que les son contemporáneas, parecen haber tenido una trayectoria más estable y duradera, como lo demuestran los casos de *La novela teatral,* que entre 1916 y 1925 publica 446 números; *La farsa,* que alcanza 476 números entre 1927 y 1936; *Los contemporáneos* sobrepasa los 700 [13]. En nuestro medio, si exceptuamos *Bambalinas* y *La escena,* sólo encontramos *El teatro nacional* que sobrepasó los 170 números, *Teatro popular,* que llega a 133, *El teatro* que

[13] JOSÉ ANTONIO PÉREZ BOWIE: «La colección dramática "La novela teatral" 1916-1925», en *Segismundo,* XIII, 1-2, núms. 25-26, Esgueva, Manuel: «La colección teatral "La farsa"» Madrid. CSIC (anejos de la revista *Segismundo,* 3, 1972).

llega prácticamente al centenar, y el resto —la gran mayoría— queda en los primeros números. A pesar de la corta existencia de muchas, entre 1918 y 1923 por lo menos diez revistas coexisten, repartiéndose la aparición de tal manera, que cada día de la semana salía a la venta alguna: los lunes, aparecía *El teatro;* los martes, *Teatro popular;* los miércoles, *El teatro nacional;* los jueves, *La escena,* y los suplementos los sábados; los viernes, *El teatro argentino,* los sábados, *Bambalinas.* Los años pico resultan ser 1918, en el que surgen cinco, y las tres más importantes: *Bambalinas, La escena, El teatro nacional,* y 1922, en el que hacen su aparición siete revistas en Buenos Aires y dos en el interior.

La mayoría de las revistas se limita a publicar la obra teatral, consignando la fecha de estreno y el reparto de la compañía que lo tuvo a su cargo, otras, como *Dramas y Comedias, El teatro nacional, Teatro, La novela cómica porteña,* y la primera etapa de *Bambalinas,* publicarán también gacetillas, crónicas de estreno y noticias varias sobre el movimiento teatral.

Bambalinas o las contradicciones del campo intelectual.

Me voy a detener en el análisis de *Bambalinas,* publicación que, por su éxito, por su larga presencia en el mercado, y por el contenido de sus notas críticas ofrece elementos interesantes para evaluar la situación de transición que vive el campo intelectual.

Bambalinas comienza a publicarse en marzo de 1918, y desaparece en 1934. Su director-fundador es Federico Mertens, autor de más de 70 comedias, que se hace cargo de la dirección hasta pasados los 100 números. Más adelante ésta será ejercida por el dramaturgo Enzo Aloisi, por Aníbal Imperiale y por el mismo administrador, Ferrari.

Durante sus primeros 50 números dedica varias páginas al movimiento teatral, a partir de allí lo hará en forma esporádica, o, como *La escena,* dará una breve nota sobre la obra publicada.

A lo largo de dichas notas críticas, encontramos un juego oscilante entre lo que podrían denominarse las *marcas del autor* y las *marcas de medio de comunicación.* Ellas evidencian las contradicciones que hemos señalado como conformantes del momento que se vive en el campo intelectual, contradicciones que serán llevadas a mayor tensión por la franca inserción dentro de lo comercial que se produce en la actividad teatral. Esa tensión, y la aceptación o rechazo de las pautas de la actividad teatral serán la clave para caracterizar el rol de *Bambalinas* en este período.

Bambalinas es una revista hecha por autores, a quienes promociona —lo revela el hecho de que la casi totalidad de sus primeras 100 portadas les están dedicadas— y toma partido por ellos en una lucha en que intervienen las concepciones en pugna ya mencionadas, y que se manifiesta, dada la óptica de sus hacedores, bajo la forma de una disputa con los actores, a quienes visualizan como responsables del apresuramiento y descontrol que adquiría la actividad dramática, como figuras ejes que se superponían y competían con los autores. Paralelamente, y con conflictos, la revista asume esas *marcas de medio de comunicación* y adopta una actitud francamente abierta para

con el lector, acepta las pautas vigentes del desarrollo teatral, intenta formas de relación novedosas con los receptores, etc.

Esta tensión va a estar presente desde el primer número, en el que hablan de «compañías irrespetuosas que mutilan los libretos» y prometen reflexionar, «decir lo que en el apremio de la crónica inmediata se ha dejado de decir» y donde también introducen al actor, proponiéndose «apuntar la colaboración de los actores en el éxito de una obra», y «dar a la interpretación un espacio más reflexivo y analítico».

La crítica ejercida por *Bambalinas* no se diferencia demasiado de la que se hacía contemporáneamente en otros medios; se valoraba al teatro «colocado ya a un nivel envidiable en el concierto de las actividades progresivas del intelecto argentino» (número 11) pero con un no disimulado disgusto por la manera en que éste se iba desenvolviendo, disgusto que los llevará, por ejemplo, a asumir una constante actitud de críticos y de consejeros. Y lo que critican, son precisamente las claves de la expansión teatral; la configuración de la relación autor-actor, que ponía al primero casi al servicio del intérprete, escribiendo para determinadas figuras; las modalidades que el actor adoptaba —morcillas, improvisacionas, divismo— y por medio de las que establecía su nexo con el público, que esperaba la exageración, la redundancia (verbal o gestual), el agregado; las formas de apuntalamiento de esas figuras por medio de apuntadores, o la existencia de «barras» capaces de llevar al éxito o al fracaso una obra; el hecho de que el teatro constituía un negocio, por lo que el empresario tenía un peso importante, etc.

Las marcas de autor se hacen evidentes en notas como «los morcilleros» (núm. 26) donde opinan que nunca han criticado el agregado en aquellos actores «con ciertas condiciones de espiritualidad para ello y que, sin llegar al abuso, lo hacen de acuerdo con la psicología del personaje que encarnan», para criticar esta actitud en actores principiantes o partiquinos que podrían deformar el carácter de la obra, y que finaliza, justamente con una formulación de pedido a la Sociedad de Autores, para que dictamine qué caminos habría que seguir ya que la «morcilla» iba «día por día entrañando un peligro mayor para el buen teatro».

Y aquí nos aproximamos a otro fuerte exponente de las *marcas de autor,* de enorme presencia en toda la crítica de esos momentos: el aconsejar. El teatro era un todo a construir, la crítica puede resultar un correctivo, es posible reencauzar lo desviado, sugerir ideas nuevas, intentar controlar el auge teatral. Así, pedirán a los autores que no se reiteren (núm. 2, en el comentario a la obra *La otra noche en los corrales,* de Alberto Vacarezza; núm. 5, donde exigen que los dramaturgos no se plagien en la utilización de tipos o recursos de probado éxito; núm. 25, en que critican el apresuramiento en la factura que revela *La gruta de Ollantay* de Enrique García Velloso) o realizarán un balance del año teatral fuertemente crítico y aludiendo a una escasa renovación (número 35). A veces requieren que se gesten organismos nuevos: reclaman una escuela de canto para el desarrollo del teatro lírico con cantantes nativos (núm. 23). En el núm. 36, la primera página la ocupan una serie de pequeñas reflexiones sobre el movimiento teatral, donde de manera irónica, se opina sobre la labor de los críticos («si la crítica pondera una comedia, ofende a muchos autores, si la ataca, molesta a uno solo»); sobre el peso de la propaganda («la reclame es necesaria en el teatro, pero

siempre es mejor que la haga la propia obra»); se enjuicia la moral de las actrices («en el camarín de una actriz honesta, pocas veces se ve una madre o un esposo»); y vuelven a la carga en la relación autor-actor, autor-empresario, y aconsejan al primero «autor, aféitate en casa, si no quieres correr el riesgo de una "lectura"», o reconocen con amargura: «el cómico debe interpretar al autor; esto es axiomático. Pero entre nosotros, pasa a la inversa, el autor debe interpretar al cómico».

Bambalinas es coherente con la defensa de sus ideas: los actores reporteados serán figuras más preparadas que la mayoría, que se especializaban en un repertorio «elevado» —por ejemplo, Angelina Pagano— o al entrevistar a un intérprete de teatro popular, éste será diferente al grueso de los actores. Se da el caso también —y esto es un nexo interesante con la actitud que seguidamente detallaremos, la de *medio de comunicación*— de un actor de repertorio alto y extranjero, como Francisco Ducasse (núm. 25) que afirma no rescatar demasiados valores entre los autores y sí en los intérpretes, y el cronista ironiza, disiente y evidencia su desacuerdo de manera muy directa; actitud firme que podría ser considerada valiosa por los lectores.

En general, la óptica de la revista para las generalidades del quehacer teatral es positiva, se hace hincapié en el momento especial por el que se transitaba, se promocionan los distintos componentes de la actividad teatral (formación de compañías, giras, galas, estrenos, etc.), se alientan actividades que no tenían demasiado desarrollo, como la escenográfica (núm. 10), se recuerdan aniversarios (el de la fundación de la sociedad de autores, núm. 24), el de la muerte de Florencio Sánchez (núm. 32).

Junto a estas *marcas de autor,* que ubican al dramaturgo y su texto en un lugar de privilegio por encima de los otros responsables del hecho teatral, la revista evidencia la aceptación de formas del teatro y del periodismo popular.

Como medio de comunicación —en una sociedad altamente consumidora y alfabetizada— *Bambalinas* debe competir con otras semejantes, con las colecciones de narrativa, y con otras formas del periodismo popular que ya mencionamos. Para ello cuenta con la pieza editada, un producto que ya ha probado sus virtudes en el escenario, y por tanto puede resultar un «gancho» importante para el lector. En esta zona aparecen las *marcas de medio de comunicación* a que aludí.

Marcas que se harán visibles, por ejemplo, en los slogans elegidos, que se insertan en cualquier espacio de la revista, que ubican tanto a la publicación como a la obra de teatro dentro de un mercado de consumo: «A *Bambalinas* se la imita. Jamás se la iguala» o «*Bambalinas* publicará todo el repertorio del teatro nacional, hayan sido o no editadas anteriormente», o bien «La difusión de *Bambalinas* significa el afianzamiento de nuestro teatro», o el hecho de que se donaran 50 ejemplares de cada número para las bibliotecas de habla hispana: «La publicación de *Bambalinas* significa la perpetuación del teatro nacional, al llevar sus obras a las bibliotecas de América del sur y Europa española».

Otra de las *marcas de medio de comunicación,* y a mi parecer, la más importante, es la atención prestada al espectador-lector, donde se evidencia una relación que se va afianzando y fortaleciendo. En efecto, la reedición de algunos números, o los concesionarios de venta con que cuentan en el interior o en países limítrofes —ya en

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 claqueros». 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 hablare de un modesto e humeldísimo obrero del palco aresénico que nenguna 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 «¡piantemo, cosefai, piantemo 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 Bassel, 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 historiales.* 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. 56. Buenos Aires, 1980.

SALDÍAS, JOSÉ ANTONIO *La inolvidable bohemia porteña. Radiografía ciudadana del primer cuarto de siglo.* Freeland. Buenos Aires, 1968.