

Episkenion 1 (junio 2013)
Nunca es siempre en teatro

ISSN 2340-4485

Después de Florencio Sánchez, la «declinación». Sobre el mito de la «época de oro» en la historiografía del teatro argentino

Jorge Dubatti
Universidad de Buenos Aires

RESUMEN: El período 1910-1930 es uno de los más fascinantes y productivos en la historia del teatro argentino. Está marcado por la creciente profesionalización de los artistas, el afianzamiento del mercado y las formas de producción «industrial», estimulado por el cambio en las relaciones con el teatro europeo durante los años de la Primera Guerra Mundial (1914-1918) y por el ascenso de las clases populares a través del voto universal (masculino), secreto y obligatorio, los gobiernos radicales y el nacimiento y progresivo desenvolvimiento de la clase media. Son años de potente actividad y riqueza creativa, en los que se consagran artistas, poéticas y obras y aparecen espacios e instituciones aún hoy vigentes. Sin embargo, muchos coetáneos del período, intelectuales y artistas (del teatro y otras disciplinas), no comprendieron esa relevancia y juzgaron el teatro nacional con una visión negativa que, más tarde, se irradiaría a los primeros y valiosos historiadores que se dedicaron a analizar los acontecimientos de aquellos años. Sobre el teatro entre 1910 y 1930 tanto los coetáneos como los primeros historiadores proyectaron la sombra de una supuesta «década áurea» anterior (1901-1910, en la que se destacaron Florencio Sánchez, Gregorio de Laferrère, Roberto J. Payró y los Hermanos Podestá), frente a la que las nuevas manifestaciones eran vistas como síntomas de «decadencia». Este artículo se propone revisar el mito historiográfico de la «Época de Oro» del teatro argentino y explicar las razones de su aparición.

PALABRAS CLAVE: Teatro argentino; período 1910-1930; historiografía; «Época de Oro»; mito; revisión histórica.

ABSTRACT: The period 1910-1930 is one of the most fascinating and productive in the history of Argentine theater. It is marked by the increasing professionalization of artists, the consolidation of the market and «industrial» production methods, stimulated by the change in relations with the European theater during the years of the First World War (1914-1918) and the rise of the popular classes through universal suffrage (male), secret and compulsory, governments of «radicalismo» and birth and progressive development of the middle class.

These were years of powerful activity and creative wealth, when new artists, works, poetics and institutions are consecrated, and are still in force. However, many contemporaries of the period, intellectuals and artists (from theater and other disciplines), did not understand the relevance and judged the National Theatre with a negative view that, later, would be radiated to the first and valuable historians who analyzed the events of those years. About the theater between 1910 and 1930 both contemporary and first historians projected the shadow of a supposed «golden decade» above (1901-1910, in which Florencio Sanchez, Gregorio de Laferrère, Roberto J. Payró and Hermanos Podestá highlighted), against which the new manifestations were seen as symptoms of «decadence». This article revisits the historiographical myth of the «Golden Age» of the Argentine theater and explain the reasons for its occurrence.

KEY WORDS: Argentine theater; period 1910-1930; Historiography; «Golden Age»; myth historical review.

El período 1910-1930 es uno de los más fascinantes y productivos en la historia del teatro nacional. Está marcado por la creciente profesionalización de los artistas, el afianzamiento del mercado y las formas de producción «industrial», estimulado por el cambio en las relaciones con el teatro europeo durante los años de la Primera Guerra Mundial (1914-1918) y por el ascenso de las clases populares a través del voto universal (masculino), secreto y obligatorio, los gobiernos radicales y el nacimiento y progresivo desenvolvimiento de la clase media (según Ezequiel Adamovsky, aproximadamente a partir de 1919). Son años de potente actividad y riqueza creativa, en los que se consagran artistas, poéticas y obras y aparecen espacios e instituciones aún hoy vigentes. Baste señalar que en ellos se producen dos fenómenos artísticos notables, que por su inserción en todas las clases sociales, pueden ser reivindicados como «teatro popular»: llega a su máxima expresión el «sainete criollo» y de él se deriva el «grotesco criollo», sin duda entre las contribuciones más relevantes de nuestra escena al teatro mundial; por otra parte, la visibilidad social del teatro llega a ser tan nítida que en los años veinte se crea el partido político Gente de Teatro, que impone al gran actor Florencio Parravicini en el Concejo Deliberante en 1926. Entre 1910 y 1930 el teatro va desbordando los límites de su campo específico y se asimila a todas las áreas del tejido social.

¿A la sombra de una «época de oro»?

Sin embargo, muchos coetáneos del período, intelectuales y artistas (del teatro y otras disciplinas), no comprendieron esa relevancia y juzgaron el teatro nacional con una visión negativa que, más tarde, se irradiaría a los primeros y valiosos historiadores que se dedicaron a analizar los acontecimientos de aquellos años. Sobre el teatro entre 1910 y 1930 tanto los coetáneos como los primeros historiadores proyectaron la sombra de una supuesta «década áurea» anterior (1901-1910), frente a la que las nuevas orientaciones eran vistas como síntomas de decadencia.

Ya en 1946, en su libro *El teatro en el Río de la Plata desde sus orígenes hasta nuestros días*, Luis Ordaz dio impulso historiográfico a una interpretación de la historia de nuestra escena que circulaba desde hacía años en la oralidad y en la gráfica del medio teatral de

Buenos Aires: el teatro argentino había tenido una «época de oro» en la primera década del siglo, gracias a la labor de las compañías de los hermanos Podestá (que se instalan en sala) y a la producción dramática de tres autores notables: Florencio Sánchez, Gregorio de Laferrère y Roberto J. Payró; tras esa década gloriosa, el teatro nacional habría tomado, salvo excepciones rescatables, un rumbo no deseado de «mercantilización» por el auge del «género chico», el sistema industrial de producción y la «mediocrización» estética y moral del sainete y la revista porteña. Según esta visión, se habría producido como consecuencia una marcada y creciente «declinación», de la que sólo se habría empezado a salir a partir de 1930 por la acción «dignificadora» del teatro independiente. En 1957 el mismo Ordaz ratificó la existencia de esa «época de oro» en la segunda edición «corregida y aumentada» de su libro: volvió a afirmar que desde que José Podestá se instaló en el Apolo en 1901 hasta la prematura muerte de Sánchez en 1910, se vivió «la etapa más brillante de la escena nacional» (76), «el ciclo más feliz cumplido por la dramática argentina» (79), y luego sobrevino, salvo excepciones, un «triste panorama» (138) de «mediocridad y decadencia» (147). Aunque matizada por las perspectivas que fue abriendo el siglo en su avance, Ordaz mantuvo esta idea hasta sus últimos trabajos.¹ En su *Historia del teatro argentino desde los orígenes hasta la actualidad* (1999, reeditada en 2011), Ordaz reafirma:

Durante la que se nombra como 'época de oro' (y abarca, idealmente, desde la afirmación de la escena nativa por José J. Podestá, hasta el fallecimiento de Florencio Sánchez muy lejos, en Milán, en 1910) van apareciendo y se destacan autores que realizan aportes de gran significación para el desarrollo coherente de nuestra dramática (1999, 89).

Los primeros investigadores del período 1910-1930 retoman literalmente la propuesta de Ordaz, entre ellos José Marial (1955), Juan Carlos Ghiano (1960) y Raúl H. Castagnino (1968), o se muestran cautos sobre sus valores, como Berenguer Carisomo (1947, 399, aunque revisará su visión en 1959). Castagnino afirma en su *Literatura dramática argentina*: «La década comprendida entre 1900 y 1910, verdadera edad de oro de la escena criolla, coincide con nuevos estremecimientos de la vieja sociedad porteña» (102) y tras ella sobreviene «declinación» y «decadencia» (119).

En síntesis, dicha interpretación propone la siguiente secuencia de relato histórico: hubo un florecimiento auspicioso del teatro argentino entre 1900-1910, al que siguió una desviación degradante por «caída» en el mercado en las dos décadas siguientes, y salvo honrosas excepciones hubo que esperar a la aparición del teatro independiente en los treinta para recuperar la «dignidad artística». Esa lectura de la historia se transmitió con diversa fortuna a través de los años y, de alguna manera, a pesar del trabajo de nuevas generaciones de historiadores (Tulio Carella, Blas Raúl Gallo, David Viñas, Marta Lena Paz, Susana Marco y equipo, Beatriz Seibel, Osvaldo Pellettieri, Nora Mazziotti, Eva Golluscio de Montoya, Sirena Pellarolo, Gonzalo

1. La incluyó en los fascículos preparados a fines de los setenta y principios de los ochenta para la Colección «Capítulo» del Centro Editor de América Latina, de venta en los quioscos y tirada masiva. Dichos fascículos fueron reeditados en 1999 y 2011, con ampliaciones y en formato libro, por el Instituto Nacional del Teatro, con amplia tirada de distribución gratuita. Sin duda, Ordaz ha sido el historiador teatral más leído e influyente de la Argentina, especialmente en la comunidad teatral, con una obra sostenida desde los años cuarenta hasta hoy.

Demaría, que han contado con lectorados más reducidos que Ordaz), sigue vigente en el imaginario de muchos amantes del teatro argentino, que consideran a Florencio Sánchez el mayor referente, no superado en su representatividad, del teatro rioplatense, y nuestro «clásico» por antonomasia.²

A la luz del concepto de industria cultural

Ahora bien: hay que abandonar definitivamente esta interpretación. El período 1910-1930 fue tan rico que los conceptos historiográficos de una «época de oro» anterior y de una degradación por «mercantilización» deben ser desterrados, por varias razones.

Primero: la imagen de la «época de oro» proviene de un intento, desmedido en su optimismo teórico, de comparar los procesos del teatro europeo con los del argentino. Si la historiografía española reconoce una «Edad de Oro» de la literatura y el teatro en los siglos XVI y XVII, y algo semejante sucede en la historiografía de Inglaterra y de Francia para el mismo período, la Argentina habría tenido su correspondiente esplendor en la primera década del siglo XX. Pero ¿sólo una década, un florecimiento de tan breve duración?³ ¿Y tan tempranamente, cuando apenas comienza a cobrar fuerza el teatro nacional, ya sobreviene su «época de oro»? Y lo que instala una mayor incertidumbre aun: ¿qué puede seguir a una «época de oro»: una «época de plata», de «bronce», de «barro»? Sin quererlo, con su énfasis admirativo, la imagen áurea sienta un confuso principio de «non plus ultra», de excelencia insuperable, como si la historia teatral tuviese momentos inmejorables y después de ellos, necesariamente, debiese venir algo inferior.

Segundo: el concepto historiográfico de «época de oro» surgió a la luz de la celebración del indiscutible talento y la laboriosidad de Sánchez, Laferrère, Payró y los Podestá y de su magnífica contribución entre 1900 y 1910; del duelo generalizado por la temprana muerte de Sánchez; puede pensarse, además, que fue producto del entusiasmo por el aniversario patriótico del primer Centenario; pero también fue una forma de expresar, por contraste, el descontento frente a la supuesta «declinación» del teatro argentino hasta que el movimiento independiente vino a «salvar» a la escena nacional (Marial, 1955, 36).

Tercero: no se debería pensar la historia del teatro argentino en etapas que contrastan unas con otras, sino más bien en procesos que no se interrumpen por la muerte de ningún dramaturgo (ni siquiera de Sánchez), devenires de continuidad y transformaciones por los que el desarrollo del período 1910-1930 sólo es posible gracias a la experiencia histórica de la década anterior, que encierra en germen los constituyentes que se desplegarán más tarde. El teatro de

2. Pudimos comprobarlo en 2010 en los homenajes con motivo del centenario de su muerte.

3. Algunos historiadores posteriores retoman la idea historiográfica de una «época de oro» del teatro argentino pero la reubican. Abel Posadas la extiende entre 1890 y 1930, en coincidencia con el desarrollo de las cuatro décadas del género chico criollo (1980, II; 1993, II). Para David Viñas, el «período de oro del teatro porteño» se produce durante los años de las presidencias radicales, 1916-1930 (*Yrigoyen, entre Borges y Arlt*, 1989, 336), es decir, con posterioridad al señalado por Ordaz.

los años 1910-1930, como hemos estudiado (2012a, 24-60), es resultado de la profundización, desarrollo y diversificación de la escena en las dos décadas anteriores.

Cuarto: a partir de los años sesenta, progresivamente, la teoría de las industrias culturales⁴ logró que la idea de «mercado» del teatro y de las artes ya no fuera demonizada ni entrañara juicio negativo, para los historiadores las palabras «industria» y «mercado» se han desprendido de toda connotación peyorativa y podemos valorar el período «industrial» del teatro argentino como una etapa destacable por más de un aspecto. El teatro, dentro de los límites artesanales que lo diferencian en estos años de la literatura, el cine y la radio, límites que implican la asunción de su singularidad⁵, adquiere entre 1910 y 1930 una dimensión «industrial», es decir, de producción rentable, prolífica y seriada, de labor múltiple y agotadora y en algunos casos alto rendimiento económico, que estimula la práctica de un conjunto de técnicas dramáticas, actorales, de dirección y empresariales, sobre las que además se reflexiona intensamente. Adaptamos el término «seriada», que remite a la idea de «producción en serie», al trabajo teatral: queremos decir que la intensidad de producción es tal que el teatro parece una «máquina» que no para de multiplicar funciones, escribir nuevos textos, realizar estrenos semanales y reposiciones de repertorio, acelerar ensayos y simultáneamente intervenir en las discusiones gremiales.

«¿Por qué es verdaderamente malo el teatro nacional?»

Creemos que los primeros historiadores que estudian el período, absorbieron y prolongaron en su interpretación el juicio negativo que circulaba en forma generalizada tanto en la oralidad como en la gráfica de aquellos años, impulsado por la dolorosa experiencia de la temprana muerte de Florencio Sánchez. A esto se suma una constante en la Argentina durante décadas —y en algunos sectores sigue viva aún—: la valorización idealizante de lo europeo y el desmedro de lo local. En el teatro la desvalorización se acentúa, porque se suma el peso de la tradición ancestral del «pensamiento antiteatral», vivo hasta hoy en Occidente.⁶

4. Resume Jorge B. Rivera: «Desde fecha relativamente reciente, la expresión industria cultural tiende a sistematizar y a describir, en la bibliografía de las ciencias sociales y la comunicación, a los sistemas de producción y distribución de bienes y servicios culturales elaborados en gran escala y destinados fundamentalmente a un mercado de características masivas» (2001, 372).

5. A diferencia del cine (o más tarde la música y la televisión), el teatro no se puede «industrializar» porque no se deja «enlatar» en soportes tecnológicos ni goza de las posibilidades de la «reproductibilidad técnica» de la que habla Walter Benjamin. El teatro es, de acuerdo con la definición benjaminiana, un acontecimiento irreductiblemente aurático, corporal, de la cultura viviente, en el que son insustituibles el convivio de actores, técnicos y espectadores y la territorialidad en cada función (Dubatti, 2007 y 2010).

6. Se identifica así a la corriente de ideas contra la actividad teatral, ya presente en la Antigüedad clásica y multiplicada en la Edad Media por acción de los Padres de la Iglesia. Se desconfía del teatro por diversos tópicos: el problema de la «representación», su degradación imitativa de la realidad, especialmente de lo divino; el carácter potencialmente irreverente de los histriones y sus hábitos «inmorales»; el origen pagano en celebraciones rituales; la feminización del varón, que se disfraza de mujer; su poder sugestivo, político y pedagógico, etc. (véase Dubatti, 2012b).

Lo cierto es que ya el 6 de enero de 1910 —es decir, incluso dentro de la más tarde llamada «época de oro»—, el diario *La Razón* denunciaba la «decadencia» del teatro nacional y hacía responsables a los autores y los actores (a los que llamaba, respectivamente, «arregladores» y «morcilleros»⁷), al público («ciego que reclama por un lazarillo») y a los periodistas complacientes (Seibel, 2002, 441).

Entre 1910 y 1930 el rechazo a la situación del teatro porteño es generalizado. Podríamos multiplicar las citas de los documentos que ratifican esa negación. Pero hay un caso ejemplar, en el que vale la pena detenerse: la encuesta que publica el diario *Crítica* entre el 26 de julio y el 11 de agosto de 1924, en la que quince personalidades destacadas de diferentes disciplinas responden a la pregunta contundente «¿Por qué es verdaderamente malo el teatro nacional?» (Dubatti et al., 1990, 55-61). Contestan la encuesta José Ingenieros (ensayista), Arturo Goyeneche (político radical), David Peña (historiador y dramaturgo), Ricardo Rojas (historiador y profesor universitario especialista en literatura argentina), José Ignacio Garmendia (militar), Emilia Bertolé (pintora y poeta), Antonio de Tomaso (político socialista), Juan Luis Ferrarotti (jurisconsulto), Alberto Palcos (historiador y profesor universitario), Enrique Dickman (médico, escritor y político socialista), Carlos Ibaguren (escritor y jurisconsulto nacionalista), Nicolás Coronado (crítico teatral), Alfredo Palacios (político socialista), Antonio Dellepiane (historiador y educador) y Herminio J. Quirós (jurisconsulto y profesor universitario). Es relevante la selección de los entrevistados: no se trata sólo de artistas o de especialistas en teatro, sino de exponentes de diversos sectores, que sin embargo se demuestran atentos a la actividad teatral y se consideran habilitados para opinar sobre ella.

En la presentación de la encuesta (26 de julio, sin firma), bajo el título «Rodríguez Larreta y Vacarezza» (en referencia a Enrique Larreta y Alberto Vacarezza, señalados por los periodistas como exponentes de las dos tendencias polarizadas de nuestra dramaturgia, el «teatro de arte» y el «teatro mercantilizado»), se califica rotundamente el presente y el pasado inmediato y se idealiza la década de Sánchez:

El teatro nacional es malo. He aquí una afirmación rotunda que no discuten ni los mismos autores. Y aun las personas menos versadas en estos asuntos pseudo-literarios, saben que el teatro de los primeros años, el de Florencio Sánchez, por ejemplo, no ha sido superado, ni lo será, probablemente, ya que una orientación mercantilista aleja cada vez más de la escena al autor que no es, al mismo tiempo, un excelente 'productor', como se dice en el lenguaje comercial. Es cierto que en todos los ambientes tiene la producción artística, aparte de la finalidad puramente estética, una finalidad económica. Los países más civilizados son aquellos, precisamente, que colman de riqueza a Anatole France, a Bernard Shaw o a Chesterton. ¿Debemos, sin embargo, a igualdad de éxito económico, poner en idéntico plano a Guido de Verona, el autor de *La suegra de Tarquino* y a ciertos revisteros de algún teatro bonaerense? De ahí que llamamos a opinar a nuestros lectores, interrogando a los más capacitados.

7. *Arregladores*: que escriben para los actores; *morcilleros*: improvisadores, que se salen del texto del autor.

Salvo José Ingenieros (26 de julio) y Nicolás Coronado (7 de agosto), que rescatan la producción dramática del momento y, en particular, hacen elogiosas referencias a la obra de Armando Discépolo, en rasgos generales el resto de los encuestados afirma que debe hacerse algo para cambiar la orientación negativa del teatro argentino. Hablan de «mercantilización» y de carencia de «calidad artística». Según Arturo Goyeneche (27 de julio) el problema es inherente a la «juventud» del teatro argentino y el error que se comete es ponerse al servicio del gusto del público. Para David Peña (28 de julio) quienes manejan la situación son los empresarios y los directores, preocupados por la taquilla, pero también está en juego la competencia del cine. Según Peña, se ha popularizado el oficio del dramaturgo a tal punto que

No hay espíritu audaz y zafado, por lo demás, que no se considere habilitado para considerarse autor teatral. Voy a la peluquería a afeitarme y el barbero que me conoce saca una obrita y me la da para que la lea. Lo mismo me sucede en la zapatería o en el café. Todo el mundo tiene su obrita preparada. Yo, para escribir, cultivo permanentemente mi inteligencia, leyendo, estudiando, y analizando profundamente las modalidades de nuestra vida. Días pasados el actor Ballerini me decía que su cocinera le había presentado un drama y éste es un mal tan generalizado que hay que temerle.

Los encuestados oponen el teatro comercial a un «teatro de arte». Juan Luis Ferrarotti (2 de agosto) describe con nitidez el funcionamiento del teatro mercantilizado: la imposición de los capocómicos, las obras escritas solo para su lucimiento, la tarea cómplice de los críticos para favorecer la convocatoria de público, el conformismo de los espectadores, la estandarización formularia en la composición de los textos. Dice Ferrarotti: «La receta del cocoliche que no tiene más gracia que maltratar el idioma, del ‘filósofo’ que hilvana palabras solemnes, del cabaret con el borracho sentimentaloido y de la prostituta en trance de retorno a la inocencia y la doncellez». Para Alberto Palcos (3 de agosto) el teatro argentino se ha alejado de la «misión del arte»: «La misión del arte no es satisfacer al público, dice, sino también educarlo, que es lo que sucede con los grandes dramaturgos extranjeros, Shakespeare, Schiller».

Enrique Dickman (4 de agosto) afirma que «el teatro es un comercio sometido a las influencias de la demanda», habla de «degeneración» y encuentra razones histórico-sociales en el contexto para la situación negativa del teatro argentino:

La guerra ha degenerado la sensibilidad del público. Considero que la guerra y la posguerra han desorganizado el espíritu del mundo. La gente, animada por deseos que se encontraron dormidos en cuatro años de contiendas, despierta ahora acicateada por varios impulsos, deseando apagar la sombra del desastre con el dominio inefable de la diosa alegría. No es éste un fenómeno nuevo, cada vez que una catástrofe ha conmovido a la humanidad, el hombre ha tratado de borrar todo pensamiento siniestro sobre el pasado buscando en la diversión fácil un anestésico eficaz a su dolor y así sucede en la actualidad. Nuestro país, moldeado en el supremo cáliz de la cultura europea, se siente arrastrado en la corriente general que anima al viejo mundo. Nuestro teatro no podía sustraerse a estas

influencias, y así, prodiga diversión fácil y barata a nuestro pueblo, no siempre como es de suponer, de muy buena calidad.

Para Alfredo Palacios (8 de agosto) entre los «defectos fundamentales» del teatro argentino y del uruguayo están «la enorme superficialidad de las obras y ciertas características destinadas a satisfacer las pasiones nada deseables».

Un diagnóstico semejante sobre el período (o su prolongación inmediata) se encontrará en otros intelectuales y en historiadores años después, incluso dos y tres décadas más tarde. En *Veinticinco años de Teatro Nacional* (1927), Alfredo Bianchi afirma que «los autores abandonaron todo ideal artístico para correr únicamente tras el éxito material» (17). Ezequiel Martínez Estrada escribe en *La cabeza de Goliat. Microscopía de Buenos Aires* en 1940 con desencantada ironía:

[...] El público mayoritario, el de los estadios de fútbol, hipódromos y rings, el porteño, es más fino que el extranjero [los inmigrantes], que en minoría desarraigada sostiene un nivel de espectáculos de sainete, comedia y drama de última categoría en el gusto peninsular del teatro teatral. Éste fue el género característico de la literatura española desde los tiempos de Lope de Rueda, y es hoy su hijo legítimo muy venido a menos. El repertorio de gran estilo de compañías ocasionales suele tener la sala vacía, cuando no se trata de tournées de significación diplomática (254-255).

Las mismas observaciones reaparecen en las páginas de los historiadores tiempo después. José Marial asegura que el teatro independiente nació en 1930 en parte como reacción frente a una

Escena comercial reducida en su significación teatral. El auge de la revista burda y del sainete ya sin búsquedas y reiterado hasta en los detalles, la repetición de tipos mecanizados y contruidos ramplonamente, dejaba muy atrás los antecedentes de un teatro digno que por desgracia conoció la desintegración antes de haber alcanzado su propia madurez (1955, 33).

Dice Ordaz en su libro de 1957, en el apartado «Después de Sánchez»: «El teatro perdía su ruta específica y empezaba a andar a los tumbos. Decayó el espíritu artístico y [salvo algunas excepciones, que detalla] las obras más mediocres se apoderaron de la escena» (139). Ordaz atribuye la principal responsabilidad de esta degradación a los empresarios preocupados por el «negocio teatral» y, especialmente, a los actores, a los «capocómicos», como la nota de *La Razón* ya en 1910 contra los «arregladores» y los «morcilleros»:

El 'mercado' andaba revuelto [...] Los actores, aquellos lejanos y humildes actores que se formaron en pleno andar, se habían ido independizando poco a poco hasta ser puntales de nuevas compañías. Si bien esto podía deparar grandes satisfacciones, por cuanto significaba que la semilla había dado su fruto, hablaba también —y primordialmente— de

la egolatría de ciertos intérpretes. Antes de ser partes de un conjunto de valores homogéneos, preferían rodearse de mediocridades para ser los ‘capos’ y sobresalir. Triunfo pobre, en realidad, pero que colmaba sus burdas ambiciones (138).

Para Ordaz, los actores comenzaron a exigir a los autores que escribieran obras a su medida y esto marcó la decadencia del género chico y del sainete:

Esos intérpretes [...] al transformarse en cabezas de compañías, exigían —aunque a veces no necesitaban exigir— que se les crease las obras a la medida de sus recursos escénicos más elementales. Los escenarios se inundaron de viejas criollas, de italianos, vascos, gallegos, turcos, judíos, compadritos y tantos otros personajes del sainete porteño, compuestos para un determinado actor, para una determinada actriz o para satisfacer las necesidades de todo un elenco. Al final, todos resultaban iguales. En las obras se repetían la criolla [Orfilia] Rico, el compadrito [Enrique] Muiño, el gallego [Roberto] Casaux, el italiano [Luis] Arata, o a la inversa. No existían caracteres humanos, sino simples tipos con careta de carnaval a los que se descolgaba de la percha y, sin quitarles siquiera el polvo de la pieza anterior, se les hacía ir y venir por el escenario (138-139).

En síntesis, muchos contemporáneos y los primeros historiadores acentúan los siguientes problemas: el auge del «género chico» desplaza a un teatro de mayores aspiraciones; la dramaturgia se torna formularia y estereotipada, al servicio de los capocómicos; se impone un «teatro del actor» en desmedro de un teatro de valores literarios; gana primacía la «diversión» banal y pierde lugar el «teatro de arte»; la práctica escénica ya no sirve al progreso ni a la «educación»; el caudaloso público no es exigente y busca expresiones burdas y adocenadas como mero pasatiempo. Debemos atender estas observaciones, en tanto son reveladoras de la «industrialización» teatral. Pero debemos cambiarles el signo negativo.

Dos décadas brillantes

Entre 1910 y 1930 se produjo en el campo teatral porteño un crecimiento cuantitativo inédito en todos sus aspectos: aumentaron los estrenos, las compañías nacionales, la producción de textos nacionales, las publicaciones, las salas, la afluencia de público, la creación de instituciones gremiales reguladoras y de formación teatral. Ese crecimiento se advierte principalmente en el circuito comercial, que transforma el teatro de Buenos Aires en un vasto mercado de transacciones artísticas, sincrónico con el desarrollo de otras industrias culturales en Buenos Aires: la profesionalización del escritor, el periodismo y el mercado editorial (Mazziotti, 1990, 71), sumados a las expresiones espectaculares del circo, el cabaret, las «variedades», los recitadores y los payadores, el tango (que paralelamente se internacionaliza), el folklore que viene de las provincias, el cine y la radio (en 1920 se realiza en Buenos Aires la primera transmisión).

El mapa teatral porteño es extenso y complejo, porque la franja comercial, que manejan los «capocómicos» (grandes actores cabeza de compañía) y los empresarios, en tensión con los

dramaturgos y con muchos actores de menor figuración, no es la única: conviven y se relacionan con ella de diversas maneras y en distintos momentos dentro del período otras formas de producción teatral. Destaquemos la de los «filodramáticos» (elencos aficionados de instituciones sociales: clubes, bibliotecas, sociedades de fomento, centros culturales, sindicatos, que muchas veces reproducen el repertorio y las formas de organización de las compañías comerciales), los «cuadros» anarquistas, los teatros «experimentales» y las compañías de profesionales e intelectuales que promueven un «teatro de arte» (de renovación y sincronización con las corrientes del teatro europeo), las cooperativas organizadas por actores profesionales al margen de las grandes compañías comerciales (por ejemplo, en el contexto conflictivo de las huelgas) y, hacia mediados de la década del veinte, el incipiente teatro «oficial» dependiente del Estado (municipal y nacional). Aunque en número más reducido respecto del siglo XIX, se presentan también compañías extranjeras, radicadas o visitantes, especialmente españolas y francesas.

Se suman a esta dinámica difícil de abarcar otras expresiones nacionales más acotadas, como las de las compañías de teatro judío en idish, el teatro infantil, el teatro de títeres, así como una vasta zona de liminalidad, es decir, de fronteras imprecisas entre el teatro, las otras artes y la teatralidad social, en los espacios del circo, el carnaval, las peñas literarias y musicales donde concurre la «bohemia» intelectual (Mertens, 1948; Antonio Requeni, 1986), los «café concierto» (Sanz, 2011), los cabarets (Pellarolo 2010), los bares y otros lugares del tiempo libre y la vida nocturna donde proliferan los «números» a la manera del varieté, se toca música, se recita (Sosa Cordero, 1978; Seibel 2002). El teatro se muestra expandido, ofrece un mapa de diseminación que excede las salas y los espectáculos específicamente teatrales.

Pero lo cierto es que el gran motor de las transformaciones del período y que favoreció la profesionalización (es decir, la posibilidad de la rentabilidad del trabajo teatral) fue la franja más poderosa en términos económicos: la comercial (sin duda en productivos lazos con las otras expresiones). Los avances del teatro nacional en la «época de oro» ya habían sido relevantes, pero en las décadas siguientes se afianzará y multiplicará esa situación propiciadora, potenciándola y llevándola a índices más altos. Confrontemos algunos datos fundamentales de la dinámica teatral en la «época de oro» y en las dos décadas siguientes. Señala Seibel con respecto a las compañías nacionales, el público de teatro y de cine y los estrenos en 1900-1910:

Las características del teatro de Buenos Aires en la primera década muestran el incremento de las compañías nacionales, que pasan de 3 en 1900 a 8 en 1910 [...] [pero todavía] en general son superadas en cantidad por los elencos extranjeros [...] El público teatral capitalino aumenta de 1,5 millones de espectadores en 1900 a 6,6 millones en 1910. Esto muestra un incremento del 440 % con una tendencia en ascenso desde 1904, mientras la población solo muestra un crecimiento del 100 %, desde 663.000 habitantes en 1895 a 1.300.000 en 1910. La asistencia a los espectáculos se multiplica ente los habitantes de la ciudad. El aumento de los cinematógrafos, de 1 sala compartida con espectáculo de variedades en 1900 a 15 salas en 1910, muestra el avance de las películas mudas [...] El público de cine se multiplica, subiendo en 1910 a 3,4 millones, ante unos 600.000 de 1907 (2002, 467).

[...]

La gran cantidad de obras producidas en la década se aprecia en la estadística de José PoDESTÁ, que estrena 249 piezas en el Apolo entre 1901 y 1908; a esta cifra deben sumarse los estrenos hasta 1910 y los de otras compañías, por lo que puede estimarse un mínimo de 800 obras estrenadas en ese período (2002, 469).

La misma investigadora provee cifras correspondientes a 1910-1930, que el lector puede contrastar:

En Buenos Aires, las compañías nacionales de teatro superan en número a las europeas desde 1916 y crecen de 8 a 15 en 1920; en 1923 se anuncian 17, en 1925 y 1927 son 20, en 1929 entre 17 y 18 elencos. La cantidad de espectáculos anunciados pasa de 49 en 1910 y 50 en 1920, a 86 en 1929 [...] En el teatro la cantidad de público se mueve con altibajos desde 1910 alrededor de los 7 millones, mientras la población aumenta cerca de un 80%. El gran aumento de espectadores es en el cine, de 3,4 millones en 1910 a 18,7 millones en 1923 y 21,9 millones en 1925. En la crisis de 1930, el público disminuye a 4,3 millones en el teatro; en el cine es de 22,9 millones (2002, 739).

Se trata entonces, en términos cuantitativos, de un proceso de crecimiento y acumulación. El gran salto se produce tras los años de la Primera Guerra Mundial (1914-1918), que serán favorables al teatro en la medida en que aumentará la demanda de producción escénica local frente a la reducción de compañías visitantes extranjeras. David Viñas ubica

Un momento de apogeo a lo largo de los años de la Primera Guerra Mundial: al contraerse las importaciones de todo tipo, las clásicas giras de los 'monstruos' europeos como la [Sarah] Bernhardt o la [Eleonora] Duse se detienen. Y, correlativamente, ese vacío va siendo cubierto por la producción local. Uno de sus síntomas es, precisamente, la aparición de 'grandes divos' rioplatenses, ya se trate de la [Lola] Membrives, la [Camila] Quiroga o, con entonaciones diversas, [Florencio] Parravicini, [Enrique] de Rosas, la [Angelina] Paganó o [Luis] Arata. Divos que irán condicionando una producción puesta a su servicio y lucimiento. Como así también influirán en la aparición de 'autores de divo' adecuados, sometidos e incondicionales. En este sentido, el pasaje de la profesionalización de los años diez a la mercantilización acelerada luego del 1914-1918, pesará también sobre la organización de 'autores de empresa'. Y serán el teatro Nacional o el Apolo los que sirvan de catalizadores de esa producción (1977, XLIII).

Hacia 1917 el teatro de Buenos Aires se ha convertido en un magnífico «negocio», debido a la caudalosa respuesta del público. La todavía incipiente profesionalización de la «época de oro» se transforma en industria del entretenimiento. Poco a poco teatro, cine, tango y radio (a partir de 1920) irán cruzándose productivamente y también rivalizando en el dominio de la oferta y la demanda. Es además un período de importantes relaciones con Montevideo y las provincias, con éstas especialmente a través de la modalidad cada vez más frecuente de las giras. Nace y se desarrolla en estos años la incipiente temporada teatral de Mar del Plata (Fabiani, 2007).

En estos años de auge del «género chico» y de pasaje de la incipiente «profesionalización» a la «industria» teatral, crece el número de salas y espacios teatrales, así como la presencia de la gestión estatal. Se crea el Conservatorio Nacional de Música y Declamación y se avanza en la institucionalización gremial de dramaturgos y actores. Surgen además publicaciones populares de teatro, y se multiplica la crítica y la investigación. Es además un período de relevante productividad en el teatro nacional posterior.

Hemos asistido en las últimas décadas a un redescubrimiento del período «industrial» del teatro argentino, investigación que seguimos atravesando. Una obra maestra como *Stéfano* no habría podido ser escrita sin el desarrollo industrial del teatro de Buenos Aires, porque éste obligó a Discépolo a compenetrarse en el mundo del sainete. Los coetáneos del período contemporáneos no supieron verlo: el bosque no les permitió ver los árboles. Por un lado, ese redescubrimiento se debe al manejo de categorías teóricas e historiográficas más comprensivas y precisas. Lo popular y lo masivo, así como los fenómenos del mercado, la producción de una dramaturgia con estructuras formularias y seriadas, las variantes del género chico, el teatro del actor y la poética del sainete y el grotesco se resignifican desde otra mirada, despojadas de todo sentido peyorativo. Desde otros enfoques y concepciones, ya no oponemos lo «mercantilizado» a lo «artístico»; sabemos que puede existir un teatro comercial de arte, de la misma manera que ya no confiamos —por las ricas experiencias del siglo **XX**— en los efectos del teatro pedagógico. Por otro, ya no consideramos el teatro argentino a la zaga e imitación del teatro europeo, sino que valoramos los fenómenos regionales desde una visión poscolonial. El período 1910-1930 no implica así «declinación» ni «decadencia» respecto de la década anterior, sino continuidad, crecimiento y transformación del teatro de principios de siglo con logros inéditos en lo institucional gremial, en las poéticas y las formas de producción comerciales y alternativas, en la configuración de un corpus de dramaturgia femenina y en el progresivo afianzamiento del teatro infantil, en lo edilicio, en la participación estatal, en la formación actoral. Las bondades del período involucran datos cuantitativos y cualitativos.

Bibliografía

- AAVV. (1924), «Encuesta: ¿Por qué es verdaderamente malo el teatro nacional?», *Crítica*, del 26 de julio y el 11 de agosto. Respuestas de José Ingenieros, Arturo Goyeneche, David Peña, Ricardo Rojas, José Ignacio Garmendia, Emilia Bertolé, Antonio de Tomaso, Juan Luis Ferrarotti, Alberto Palcos, Enrique Dickman, Carlos Iburguren, Nicolás Coronado, Alfredo Palacios, Antonio Dellepiane y Herminio J. Quirós.
- ADAMOVSKY, Ezequiel (2009), *Historia de la clase media argentina*, Buenos Aires, Planeta.
- BENJAMIN, Walter (1968), «The work of art in the age of mechanical reproduction», en su *Illuminations* (ed. H. ARENDT), New York, Harcourt, Brace & World Inc.
- BERENGUER CARISOMO, Arturo (1947), *Las ideas estéticas en el teatro argentino*, Buenos Aires, Comisión Nacional de Cultura, Instituto Nacional de Estudios de Teatro.
- (1959), «Introducción» a la antología *Teatro argentino contemporáneo*, Madrid, Aguilar, págs. XI-XLIV.

- BIANCHI, Alfredo (1927), *Veinticinco años de Teatro nacional*, publicado como Separata de la Revista *Nosotros*, a. XXI, tomo 57, número extraordinario 219-220 (agosto), págs. 147-167.
- CASTAGNINO, Raúl H. (1968), *Literatura dramática argentina*, Buenos Aires, Pleamar.
- DUBATTI, Jorge (2007), *Filosofía del Teatro I: Convivio, Experiencia, Subjetividad*, Buenos Aires, Atuel.
- ____ (2010), *Filosofía del Teatro II. Cuerpo Poético y Función Ontológica*, Buenos Aires, Atuel.
- ____ (2012a), *Cien años de teatro argentino. Desde 1910 a nuestros días*, Buenos Aires, Biblos-Fundación OSDE.
- ____ (2012b), «El pensamiento antiteatral», en su *Poéticas teatrales en la Edad Media y el Renacimiento (siglos V-XV)*, Buenos Aires, Colihue Universidad (en prensa).
- DUBATTI, Jorge, et al. (1990), «Una encuesta sobre el teatro argentino en 1924», en AAVV., *Actas de las VI Jornadas Nacionales de Investigación Teatral*, Buenos Aires, ACITA, págs. 55-61. En colaboración con integrantes de Centro de Investigación en Literatura Comparada.
- FABIANI, Nicolás (coord.) (2007), *Estética e historia del teatro marplatense*, Universidad Nacional de Mar del Plata y Editorial Martín.
- GHIANO, Juan Carlos (1960), «La época de oro del teatro argentino», *Davar*, N° 87 (octubre-diciembre), págs. 75-91.
- LEMONS, Martín (1965), *El desarrollo de los teatros filodramáticos*, Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas.
- MARIAL, José (1955), *El teatro independiente*, Buenos Aires, Alpe.
- MARTÍNEZ ESTRADA, Ezequiel (2009), *La cabeza de Goliat*, Buenos Aires, Capital Intelectual.
- MAZZIOTTI, Nora (1990), «Bambalinas: el auge de una modalidad teatral-periodística», en Diego ARMUS, comp., *Mundo urbano y cultura popular. Estudios de Historia Social Argentina*, Buenos Aires, Sudamericana, págs. 69-89.
- MERTENS, Federico (1948), *Confidencias de un hombre de teatro. 50 años de vida escénica*, Buenos Aires, Editorial Nos.
- ORDAZ, Luis (1946), *El teatro en el Río de la Plata*, Buenos Aires, Futuro.
- ____ (1957), *El teatro en el Río de la Plata*, Buenos Aires, Leviatán.
- ____ (1999), *Historia del teatro argentino. Desde los orígenes hasta la actualidad*, Buenos Aires, Instituto Nacional del Teatro.
- ____ (2011), *Historia del teatro argentino. Desde los orígenes hasta la actualidad*, Buenos Aires, Instituto Nacional del Teatro.
- PELLAROLO, Sirena (2010), *Sainetes, cabaret, minas y tango. Una antología*, Buenos Aires, Corregidor.
- PELLETTIERI, Osvaldo (2008), *El sainete y el grotesco criollo: del autor al actor*, Buenos Aires, Galena.
- POSADAS, Abel (1980), «Prólogo» a *El sainete. Antología*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, I-V. (2° ed. 1993)
- REQUENI, Antonio (1984), *Cronicón de las peñas de Buenos Aires*, Buenos Aires, Fundación Banco Boston.
- RIVERA, Jorge B., «Industria cultural», en Torcuato S. DI TELLA et al., (sup.) (2001), *Diccionario de Ciencias Sociales y Políticas*, Buenos Aires, Emecé, págs. 372-374.

- SANZ, María de los Ángeles (2011), «Historia del café-concert en Buenos Aires. De la música al humor», en Roger MIRZA (ed.), *Teatro y representación. Perspectivas contemporáneas sobre teoría, historia y crítica del teatro latinoamericano y europeo*, Montevideo, Universidad de la República, Comisión Sectorial de Investigación Científica, págs. 43-50.
- SEIBEL, Beatriz (2002), *Historia del teatro argentino. Desde los rituales hasta 1930*, Buenos Aires, Corregidor.
- SOSA CORDERO, Osvaldo (1978), *Historia de las varietés en Buenos Aires 1900-1925*, Buenos Aires, Ediciones Corregidor.
- VIÑAS, David (1977), estudio preliminar en Jorge Lafforgue (comp.), *Teatro rioplatense*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, págs IX-XLV.
- (1989), «Espectáculos teatrales», en Graciela MONTALDO et al., *Historia Social de la Literatura Argentina. Yrigoyen, entre Borges y Arlt (1916-1930)*, Buenos Aires, Contrapunto, págs. 336-337.