

Borgatello, Montserrat. “Directrices para el teatro argentino en la época de masas: teatro, pueblo y formación pública”. *Anclajes*, vol. XXIX, n.º 2, mayo-agosto 2025, pp. 31-45.

<https://doi.org/10.19137/anclajes-2025-2923>

DIRECTRICES PARA EL TEATRO ARGENTINO EN LA ÉPOCA DE MASAS: TEATRO, PUEBLO Y FORMACIÓN PÚBLICA

Montserrat Borgatello

Universidad de Buenos Aires - CONICET

Argentina

monborgatello@gmail.com

ORCID: 0009-0003-0003-4630

Fecha de recepción: 01/03/2024 | **Fecha de aceptación:** 31/07/2024

Resumen: En las primeras décadas del siglo XX, la escena dramática se convirtió en una plataforma privilegiada en la cual circularon prácticas artísticas destacadas por su veta experimental y popular. En ella, se observa el modo en que la palabra oral se convirtió en un motivo de disputa entre la anhelada armonía propia de las expresiones estéticas ilustradas y la cualidad disonante de las propuestas escénicas del pueblo. A través de las publicaciones y la prensa de la época, se analiza el modo en que la consolidación del teatro nacional implicó la intervención de ciertos agentes para modelar los usos de la puesta en voz de textos dramáticos. Los monólogos cómicos y la declamación poética responden a géneros en los cuales la oralidad tomó un papel central. La irrupción de la cultura del entretenimiento implicó una nueva forma de circulación y difusión de estas prácticas escénicas que desafiaron cualquier tipo de regulación por parte de los actores culturales que buscaron la estabilización del uso de la palabra oral. Así, el teatro actuó como un laboratorio en cuyas expresiones artísticas se dirimió el establecimiento de una lengua nacional.

Palabras clave: Teatro; Literatura Argentina; Historia Cultural; Siglo XX; Argentina

Guidelines for Argentine Theatre in the Era of the Masses: Theatre, People, and Public Formation

Abstract: In the early decades of the 20th century, the dramatic scene became a privileged platform where artistic practices characterized by their experimental and popular nature circulated. It reveals how the spoken word became a point of contention between the desired harmony of Enlightened aesthetic expressions and the dissonant quality of the people's stage proposals. Through publications and the press of the time, the process by which the consolidation of national theater involved the intervention of



certain agents to shape the use of vocal delivery in dramatic texts is analyzed. Comic monologues and poetic declamation are genres in which orality played a central role. The emergence of entertainment culture introduced a new way of circulating and disseminating these stage practices, challenging any form of regulation by cultural agents striving to stabilize the use of spoken language. Thus, theater functioned as a laboratory where artistic expressions negotiated the establishment of a national language.

Keywords: Theater; Argentine Literature; Cultural History; 20th Century; Argentina

Diretrizes para o teatro argentino na época das massas: teatro, povo e formação pública

Resumo: Nas primeiras décadas do século XX, a cena dramática tornou-se uma plataforma privilegiada na qual circularam práticas artísticas marcadas por seu caráter experimental e popular. Nela, observa-se como a palavra oral se tornou motivo de disputa entre a almejada harmonia das expressões estéticas ilustradas e a qualidade dissonante das propostas cênicas do povo. Por meio das publicações e da imprensa da época, analisa-se como a consolidação do teatro nacional implicou a intervenção de certos agentes para moldar os usos da interpretação vocal de textos dramáticos.

Os monólogos cômicos e a declamação poética correspondem a gêneros nos quais a oralidade desempenhou um papel central. A emergência da cultura do entretenimento trouxe uma nova forma de circulação e difusão dessas práticas cênicas, desafiando qualquer tipo de regulamentação por parte dos agentes culturais que buscavam estabilizar o uso da palavra oral. Assim, o teatro atuou como um laboratório onde as expressões artísticas negociaram o estabelecimento de uma língua nacional.

Palavras-chave: Teatro; Literatura Argentina; História Cultural; Século XX; Argentina

JUANA - ¿Y para qué tengo un hijo periodista?

AURORA - ¡Director de la vida social!

ALFREDO - ¡Sí, sí, pero el Director del periódico también tiene familia y los compañeros... compromisos!

JUANA - Pero las empresas te deben el éxito a ti, de sobra sabe todo el mundo que lo que interesa al público de Buenos Aires no es el espectáculo, sino salir en la vida social!

El ridículo trágico, Julio Castellanos, 1921.

Disperso en el magazine *Atlántida*¹ en 1918, aparece publicado el monólogo infantil “La promesa de Pepita” en la que una joven recitadora se deshace de su deber lírico para entregarse a los deleites prosaicos: “Se me triba [sic] la lengua cuando tengo que recitar en verso. En cambio, en prosa, no. En prosa puedo estar hablando sin cansarme

1 La revista *Atlántida* (1918-1960) formo parte de la editorial homónima dirigida por Constancio Cecilio Vigil. Como señala María Paula Bontempo (144-152), en sus primeras décadas, fue una publicación de interés general que supo combinar la participación de escritores pertenecientes a un campo cultural prestigioso con intervenciones de una esfera popular. A su vez, la revista buscó interpelar a un perfil de lector instruido e informado tanto femenino como masculino y, ante todo, se posicionó en el mercado como una revista con un fuerte contenido moral y una misión educativa. Su valor de 0,20 centavos apuntaba a una circulación entre sectores medios y populares en ascenso.

dos horas seguidas. ¿Quieren ustedes que haga la prueba?”. Frente al desafío, sigue un monólogo en el cual le explica al público que a pesar de que su madre la amoneste por su incontinencia verbal llamándola “cotorra”, ella permanecerá fiel a su fascinación por las aves. Aún así, esta niña anhela tener una muñeca y si su silencio es el precio que debe pagar para obtener el regalo, concluye: “Desde mañana voy a ser más buena, no hablaré sino cuando me pregunten. Seré obediente en todo” (“La promesa de Pepita” s/p). En 1925, la editorial A. García y Cía. publica una colección de 50 monólogos cómicos entre los que se encuentra la pieza teatral “El que protesta en los monólogos”. Allí asistimos a un señor calvo, vestido de etiqueta que aparece huyendo de la representación de un monólogo para irrumpir en escena con el siguiente parlamento: “¡No, no, me voy! ¡Esas latas importunas que nos disparan socialmente... me revientan!” (“El que protesta en los monólogos” s/p). Luego continúa realizando una crítica feroz a los monologuistas por su inclinación a la “lata”; es decir, a sostener una larga y molesta conversación. El señalamiento continuo a la propia representación constituye uno de los factores centrales que le brindan comicidad a la pieza arreglada del francés por Julio Castellanos². El monologuista sentencia furioso: “El hombre que está en su sano juicio no habla, piensa, y como piensa no puede hablar. Al revés que los locos, que hablan y no piensan. Admitir el monólogo es considerar loca a la humanidad” (“El que protesta en los monólogos” s/p).

Si bien ambos monólogos están dirigidos a públicos distintos y deben ser presentados por diferentes generaciones de actores, aquello que aparece como un tópico recurrente en este tipo particular de parlamento teatral es la adecuación de la palabra hablada. Ya sea porque la palabra de la joven niña incomoda a su madre o porque la actuación del monologuista resulta molesta y excesiva para el calvo señor, el monólogo es un tipo de parlamento teatral que abre la pregunta por las regulaciones de la palabra pública en la escena.

A través de publicaciones y la prensa de la época, este trabajo se propone abordar la palabra dramática como un artefacto escénico que contiene en sus usos la contienda entre la cultura alta y baja, entre la abstracción propia de la cultura ilustrada y su aspecto material como forma de expresión del pueblo. Se buscará analizar la manera en que la palabra oral manifestada sobre todo en el género dramático del monólogo y la figura del comediante fue disputada y modelada a través de las intervenciones de diversos agentes que formaron parte de la cultura del entretenimiento en la década de 1920. En esta década, se expresa con mayor nitidez un proceso histórico que vio en la ampliación del público

2 Julio Castellanos (1872-1959) fue un escritor que participó de la profesionalización del campo cultural a través de tempranas publicaciones en medios gráficos masivos como *Caras y Caretas*. Sus intervenciones abarcan un amplio espectro dentro de la esfera popular que van desde la poesía, breves relatos de tono humorístico y la participación de la escena teatral a través de obras dramáticas como *Amalia* (1918) *El ridículo trágico* (1921) o *El grito sagrado* (1922). Su trayectoria en el campo de las letras se diluye en un entramado de autores que se volcaron a intervenir en una incipiente industria del entretenimiento que requería para su pleno despliegue de sus colaboraciones artísticas.

lector y la democratización del acceso de la cultura la formación de un mercado de bienes culturales. El desarrollo de este espacio comercial provocó reacciones de rechazo por las clases ilustradas ante la aparente vulgarización del arte, una situación que fue percibida como una amenaza ante la potencial pérdida del patrimonio exclusivo en el uso de la palabra. La cultura de masas que comenzó a desplegarse a comienzos del siglo XX supo desenvolverse en un universo de contaminación y préstamos culturales que se expresaron a través de la cultura gráfica y la oferta cada vez más caudalosa de entretenimientos en una ciudad que abandonaba todo resto aldeano para ofrecerse en su faceta cosmopolita.

Tres libros

La figura de Enrique García Velloso resulta fundamental para pensar el campo teatral porteño de la década de 1920. Proveniente de los sectores sociales emergentes, si bien nace en Rosario en 1880, pasa su adolescencia en Buenos Aires donde asiste a diferentes estrenos teatrales hasta publicar a sus quince años su primera obra dramática *Chin Yonk*, inspirada en los crímenes de Jack el Destripador en Londres. Su compromiso con la escena local no solo lo llevó a participar de la incipiente escena cinematográfica del país, estrenar numerosas piezas teatrales, ejercer la crónica periodística de espectáculos, sino también a participar activamente en las instituciones educativas que colaboraron en la consolidación de un teatro nacional. Hacia mediados de la década de 1920, publica dos libros para la formación de las nuevas generaciones de artistas del país, *El arte del comediante* (1926) y *El arte de la lectura y la declamación* (1926). En sus portadas esgrime como credenciales sus títulos de Catedrático de Literatura y Gramática en la Universidad de Buenos Aires; Profesor de Lectura en la Escuela Normal; Vice-Director del Conservatorio Nacional de Música y Declamación y miembro de la Comisión Nacional de Bellas Artes. Su participación en toda esta serie de instituciones formales deja entrever que la pertenencia a las clases altas hacía tiempo había dejado de ser condición necesaria para intervenir en la esfera cultural (Terán 13-82). Gran parte del público, pero también los agentes que participaron en la conformación de un teatro nacional emergían de las nuevas capas sociales que compartían el espacio hasta entonces reservado a la clase ilustrada. No obstante, es necesario destacar que, en el período, existió un tipo de teatro culto para ser consumido por las clases altas, como el caso de la ópera; además de otro tipo de entretenimiento que si bien se acercaba a los gustos de las clases altas por desligarse del género chico, su sesgo comercial lo devolvía a una circulación masiva, en parte garantizada por su publicación en diferentes revistas teatrales como *Bambalinas* (1918-1934) y *La Escena* (1918-1933) (Mazzioti 73-87).

Por otro lado, desde las primeras décadas del siglo XX, el acceso al circuito teatral implicaba la posibilidad de que los artistas aparecieran retratados en los diversos *magazines* de actualidad que se dedicaban a registrar, a través de diferentes mecanismos de impresión, las novedades del momento ya sea aquellas que

estaban relacionadas con escena teatral como también al cine y la radio. Diseñadas a través de siluetas o entrevistas, la vida de estos artistas aficionados comenzó a formar parte de los relatos que la prensa masiva puso en circulación. Aún así, para un intelectual como García Velloso, el fácil acceso a la escena, garantizado en parte por la gran cantidad de compañías teatrales nacionales y la continua demanda de actores para la industria del espectáculo, era un asunto de suma preocupación: las nuevas generaciones veían en el arte no solo una forma de ascenso social y sustento económico, sino también una manera fácil y efectiva de adquirir los hábitos de la clase alta. Por eso, en sus libros, dirigidos a los advenedizos artistas de las tablas, buscaron ante todo orientar esas vocaciones estelares hacia un estudio detenido del arte escénico para ejercitar la cautela como forma de acceso al ámbito dramático.

Pocos años después, en 1930, el artista futurista Antón Giulio Bragaglia publica su libro *El nuevo teatro argentino. Hipótesis*. Se trata de una recopilación de algunas de las conferencias que realizó en el país cuando, a fines de los años veinte, fue invitado por el Instituto Argentino de Cultura Itálica. El artista futurista circuló por la ciudad de Buenos Aires junto a un grupo selecto de intelectuales que lo llevaron a ver diferentes funciones teatrales entre los que se encontraba María Rosa Oliver, quien tradujo su libro. Las conferencias que realizó en su visita se desprenden de su asistencia a estas funciones. Esta figura que, para la época, goza de un gran prestigio debido a su vinculación con los circuitos vanguardistas europeos emite una serie de juicios que resultaron sumamente polémicos para el circuito dramático local debido a que propuso al drama gauchesco, el circo y el sainete como las verdaderas manifestaciones de un teatro moderno de vanguardia. Las conferencias de Bragaglia, que fueron luego reunidas en su libro, habilitan una visión alternativa a la crítica cultural del período sobre el teatro local y dan una nueva legitimidad a prácticas artísticas que hasta entonces figuraban en los márgenes de la consagración escénica.

A quien corresponda

La carta dirigida a Marcelo T. de Alvear que oficia de prólogo al libro *El arte del comediante* puede pensarse como una suerte de deseo de alianza oficial entre el Estado y la cultura del espectáculo. Con el propósito de celebrar la fundación del Conservatorio Nacional de Música y Declamación, García Velloso traza una particular visión del teatro nacional:

De las primitivas compañías circenses han derivado todos los elencos actuales. Y el censo que actualmente estamos a punto de terminar, acusa cifras increíbles: han funcionado en la República y en el exterior durante el año 1925 setenta y dos compañías aborígenes, dando de vivir a sesenta mil individuos entre actores, autores, músicos, coristas, bailarines, escenógrafos, tramoyistas, sastres y peluqueros, produciendo sus espectáculos muchos millones de pesos que casi todos ellos se han repartido entre

la familia teatral del país ¿Podía un gobernante moderno como V.E, descuidar este movimiento formidable, aunque más no sea en su representación económica? (*El arte del comediante* 9)

En sus palabras, se deja entrever la dimensión material del fenómeno teatral y el gran potencial lucrativo que dicho espectáculo podría generarle al país. Su estrategia discursiva, en este sentido, es clara: el enorme rédito económico del teatro y la notable cantidad de sujetos involucrados en esa actividad eran razones más que suficientes para fundar instituciones que permitieran regularlo. De acuerdo a García Velloso, esta institución no serviría como una “incubadora” de las nuevas generaciones de artistas, sino que su función trascendería la formación elemental en las tablas para embarcarse en un proyecto pedagógico más ambicioso: “Una misión menos brillante y ruidosa, pero tan noblemente educadora como la del actor, les estará reservada a los alumnos del Conservatorio: ser maestros del bien decir” (*El arte del comediante* 11). Frente al resto de las profesiones artísticas que podría haber enumerado, García Velloso se detiene en la dimensión sonante de la formación: asume el carácter desafinado del oficio dramático para destacar entre otras manifestaciones artísticas a la práctica oratoria. Y si aún el destino de los alumnos y alumnas no llegara a realizarse en la escena, la misión del Conservatorio excedería la formación dramática para proponerse como una institución modeladora de una nueva sensibilidad: “Y aquellos que no quieran ser ni actores ni maestros, constituirán los espectadores y auditores de ‘élite’ en nuestras salas de espectáculos, marcando ellos, como barómetros del buen gusto, la altura de nuestra comprensión consciente frente a la obra artística” (*El arte del comediante* 10). Todo parecería indicar que, en su labor como docente en diversas instituciones educativas, García Velloso siente cierta urgencia por brindarle una nueva forma al tipo de arte que, hasta el momento, venía practicándose en la escena teatral. Si bien formó parte del entramado cultural de la elite ilustrada a través de diversas participaciones entre las que se cuenta su papel como dramaturgo en la película *Amalia*, financiada por y para los más conspicuos miembros de la élite porteña, sus intervenciones culturales no dejan de responder al tipo de intelectual que Graciela Montaldo identifica como emergente del proceso de modernización local, un intelectual que en su intento por “prescribir lo que la nación debe contener dentro de sí, terminan en la mayoría de los casos, describiendo las prácticas ‘incultas’ de quienes asedian a la nación” (*Zonas Ciegas* 15). De hecho, son numerosas las páginas de *El arte del comediante* que actúan a modo de prescripción y de este modo iluminan las “prácticas incultas” que solía ejercer la gente común que participaba de los entretenimientos que ofrecía el teatro nacional. Porque aquello que se volvió evidente para García Velloso es que el oficio de comediante se convirtió en una moda que detentaba ciertos peligros. Entre ellos, dentro de las cualidades morales que destaca, se encuentra la arrogancia de los iniciados en el Conservatorio: “Lanzados al mundo de las tablas, muchos de ellos pronto se echan a perder, por insaciables apetitos que

amortiguan o destruyen la primera cualidad que nos da la naturaleza: la sensibilidad. Y sin ella, jóvenes alumnos, no hay verdadero talento dramático” (*El arte de la lectura y la declamación* 89). Pero también el arrojó de estos principiantes por volcarse al teatro como un medio de vida y disolver la cualidad “sacerdotal” que resulta excesivamente relevante para García Velloso:

Para los que están obligados a vivir del teatro, no poseyendo los recursos necesarios... es una insensatez seguir un camino por el cual solo conseguirán aumentar el número de los desdichados que vegetan miserablemente y arrastran una existencia penosa en los entretelones de los grandes escenarios, o viven a salto de mata por puebluchos absurdos, inspirando el terror y la lastima de fondistas y patronas de casas de huéspedes. (*El arte del comediante* 96).

Esos márgenes del oficio que no gozan de la legitimidad de las instituciones y están por fuera de todo tipo de regulación acechan a García Velloso en su noble tarea de erigir un teatro nacional.

Ruido de fondo

Para diferenciar los oficios de las tablas, el libro define al actor como aquel que sabe representar ciertos papeles, mientras que el comediante es el que “se olvida de su propia personalidad a fuerza de falsificar en el escenario las de muchos otros individuos y de fingir una diversidad de pasiones que no posee en la realidad” (*El arte del comediante* 83). Esta versatilidad tiene su correspondencia en el apartado dedicado al vestuario y al maquillaje. Además de consignar que la elegancia y la precisión son condiciones necesarias para el comediante, García Velloso se vuelve muy enfático con respecto al “equipaje”:

El equipaje de un artista se divide en dos partes principales, a saber: 1° el baúl de las épocas antiguas, es decir, desde los tiempos más remotos hasta la época romántica de mediados del siglo pasado; 2° el ropero moderno que comprende trajes que llevamos en nuestros días y que debe renovarse de acuerdo con los dictados versátiles de la moda”. (*El arte del comediante* 97).

En este oficio nómada, los adminículos que todo comediante debería tener encima ya indican un perfil de artista que precisa de cierto poder adquisitivo, sobre todo, si se tiene en cuenta que debe ajustarse al devenir de la moda. La publicación de los monólogos como revista a mediados de la década de 1920³

3 Fueron varias las revistas que publicaron monólogos. Entre ellas: *50 monólogos populares*, Linari & cia, s/f; *200 monólogos interpretados por nuestros mejores artistas nacionales*, S/R; *Monólogos populares*, S/R. *Cinco monólogos cómicos*, *El entreacto*. *Revista Teatral*, julio de 1922; *Monólogos selectos*, S/N, N°6. Gran parte de las revistas seleccionadas no especifican su nombre ni contienen mayores datos sobre las publicaciones; pero sí comparten ciertos rasgos de diseño que las inscriben en el tipo de revista teatral que circulaba durante la década de 1920.

también evidencia que esta sección representada en sus inicios por payasos en los circos⁴ y posteriormente en el teatro de variedades, ha logrado la autonomía necesaria para tener una modalidad impresa que colabore en su difusión. A su vez, los artistas de la escena convocados por esa publicación eran intérpretes reconocidos en el circuito teatral: entre los nombres que figuran se encuentran Florencio Parravicini, Marcelo Ruggero, Roberto Casaux, Luis Arata, Elías Alipi y Enrique Muiño. Si bien cada monólogo destaca los roles entre el “original” que le corresponde al autor y la “creación” que le compete al comediante, la variedad de personajes y situaciones representadas en escena permiten encontrarse desde un hombre vestido de etiqueta, otro con un uniforme militar o hasta acotaciones escénicas en las que se indica que “el actor sale a escena elegantemente vestido, todo lo que su sueldo o el crédito de su sastre lo permita” (“Conferencia contra la mujer” 18). Por supuesto, también los monólogos abarcan tipos más plebeyos y el vestuario se ajusta a esa interpretación: “Sobretudo de color muy raído, con los codos rotos, sombrero de paja; lleva suelta una suela del botín” (“El nuevo cañón” s/p).

Como expresa el diálogo del epígrafe de la obra teatral de Julio Castellanos, el pueblo está más entusiasmado por aparecer en la vida social que en asistir a un espectáculo. La gran cantidad de salas y espectadores que surgen a mediados de la década de 1920 (González Velasco 2-9) pareciera en principio desmentir la afirmación de ese diálogo. Aun así, García Velloso también logra identificar un fenómeno similar:

Ya no son solo sus éxitos en las tablas los que interesan a la multitud: es su vida privada en sus episodios más íntimos lo que despierta la curiosidad inagotable de las gentes; son sus aventuras de amor, sus complicaciones financieras, la descripción de palacios en que viven, del tren en que viajan, del transatlántico que los lleva y que los trae... Parece que como, seguros de su paso fugaz por el mundo de dicha, de dolor y de pesadilla en que van despertando todas las admiraciones y pasiones quisieran vivir intensamente, aparatosamente, ruidosamente antes de caer en el definitivo olvido. (*El arte del comediante* 79)

Esa continuación de la vida por otros medios fue posible gracias a la expansión que experimentó hacia mediados de la década de 1910 la cultura gráfica en la que fue posible asistir a una combinación novedosa entre la imagen y la

4 En el período 1880/1889, Beatriz Seibel reconoce un momento de gestación de nuevas teatralidades como el circo que tiene un papel central. Entre el variado repertorio, los monólogos estaban centrados en la figura de los payasos. En el período Seibel destaca las actuaciones de Pepino 88 (Podesta) y Frank Brown: “Ya se han definido los roles modernos de los payasos en las pistas, con los juegos opuestos del ‘clown’, el payaso blanco, elegante, sabio, rico, de traje con figuras, bordados o lentejuelas, cara blanca, casquete en la cabeza, zapatillas de danza; y el ‘tony’ o ‘augusto’, mal vestido, pobre, tonto, el que recibe las bofetadas, de traje muy grande... Cabe destacar que en Francia desde 1864, los payasos están autorizados para interpretar diálogos y en la década del 80 se pone de moda el género del clown-actor que hace monólogos, chistes y canciones satíricas” (Seibel 212).

palabra. El ingreso de los emergentes sectores sociales a las páginas de diversos *magazines* también significó la posibilidad de poder comenzar a tramar relatos acerca de sus vidas y ser sedimento de conversación entre los lectores de estas revistas. Muchos comediantes pudieron convertirse en celebridades (Mazzaferro 19-24) y hacer carrera en otros soportes gráficos que admitían sus ruidosas vidas y las empleaban para hacer un uso comercial. A su vez, en el caso particular de los monólogos cómicos, estas piezas individuales permitían también tramar un relato común sobre los nuevos tipos urbanos y sus conflictos en la vida moderna de una ciudad en pleno proceso de modernización.

Al seguir las normas típicas de la comedia en el sentido de ser un género bajo, estos parlamentos emplearon juegos retóricos cuya ambivalencia y tergiversación del sentido se hacían presentes en las palabras. Además, su forma de circulación en teatros, revistas y discos le dio a este artefacto lingüístico un alcance de difusión masivo. En efecto, el desarrollo de la industria discográfica en el país (Cañardo 26-65) incluyó los monólogos cómicos entre la variedad de mercancías sonoras ofrecidas en su catálogo: si bien el primer registro es de la compañía Columbia en 1911 con el “Vendedor de peria (Napolitano)” de Alfredo Eusebio Gobb, se trata de casos aislados en comparación con la serialidad de lanzamientos que experimentaron estas piezas dramáticas a lo largo de la década de 1920 de la mano de la discográfica Víctor⁵. Esta gran escala de escucha puso también en circulación una palabra que se resistía a todo tipo de adecuación a la lengua nacional y tomaba las flexiones locales propias de la cultura baja de la ciudad de Buenos Aires: “Me he equivocado; es un pequeño defecto que tengo en la lengua, lingua, lengua; por el cual es la Facultad me llaman lengua de tripa, trufa, tropa, trapo... Si ustedes me permiten voy a explicarles mi proyecto. Es muy fósil, sigo fácil y con lo sualto, suelto de mi lengua, langua, lengua, en seguida van a quedar enterrados, enterados” (“Lengua de trapo” 16). El monólogo continúa y, en esa lectura, asistimos a una lengua que, en su despliegue, distorsiona el entendimiento sobre un proyecto político en la obra pública. Esta es la base de este monólogo representado por Enrique Muiño, pero también del resto de las piezas dramáticas que registra esta publicación en la cual prevalece una lengua que desestabiliza sentidos y que se niega a ser pulida y que, generalmente, no goza de los créditos de la elegancia y el decoro dispuestos por García Velloso.

Porque aquello que estas piezas dramáticas arrastran desde sus orígenes, cuando quienes las representaban no modificaban sus vestuarios ni maquillajes acorde a los diferentes tipos y conflictos, sino que asumían con sus roles ubicuos distintas perspectivas enunciativas, es el escándalo de la lengua: “Como ustedes podrán ver a poca vista que tengan... ostento en mi pecho toda clase de cruces, menos la del matrimonio, porque soy soltero y ello obedece a que yo... Bataque he metido mucho ruido en este mundo... y en el otro” (“El código del duelo”

5 La primacía de discos Víctor, en la década de 1920, se debe a que, en septiembre 1924, se inauguró la fábrica nacional de discos (Cañardo 27).

74-76). El ruido y la contaminación acústica del ambiente cultural son siempre la amenaza que cada monólogo pone en escena, pero la posibilidad de decir algo que resulte disonante puede pensarse también como el sedimento de una nueva lengua dramática. A su vez, Florencio Parravicini puede realizar monólogos en los que hay un uso correcto del castellano o puede encarnar papeles cuya destreza en la palabra se vuelve más revoltosa como en “Descubrimiento de América”⁶. Allí el juego con la mezcla de idiomas es central para el desenlace humorístico del monólogo: “Per una combinacium e in cumpromiso me veo en la obligación de hablar sobre Culón sobre la navegación que ha hecho con la imbarcación... ¡Caramba! ¡Todo me sale con ción! Me hago la revolución que no voy a encontrar la conclusión” (“Descubrimiento de América” 68-69). Precisamente esta cualidad “deforme” del guion dramático, en palabras de García Velloso, transforma en ridícula una pieza de arte y provoca la risa.

La primera de las artes

En *El arte de la lectura y la declamación*, García Velloso decide abocarse plenamente a la escritura de un tratado de estética que busca regular el uso de la palabra oral en la escena. Para poder dominar el arte del buen decir pareciera ser necesario, primero, lograr entender la idea de la belleza. Al servirse de diferentes citas de autoridad entre diversos pensadores occidentales, el autor realiza un recorrido pormenorizado por los diferentes tipos de estéticas y describe las sujeciones de los cuerpos a diversas leyes universales: la forma que debe tomar cualquier tipo de expresión acústica o visual debe, ante todo, ser la armónica y agradable unidad del tamaño, movimiento, orden, proporción y simetría en la manifestación artística. Sin descartar que la base que subyace a toda belleza es la belleza moral sin la cual toda manifestación sensible carecería de encanto. Por eso, lo “ridículo” y lo “cómico” constituyen un apartado en el cual García Velloso dictamina que toda expresión asociada a estas cualidades debe entenderse como una imperfección moral: “Esos mismos estéticos convienen en el fondo en esto y habla de desarmonía, de desproporción, desequilibrio de elementos y otras cosas que en manera alguna convienen a la belleza” (*El arte de la lectura y la declamación* 41). Al contrario de la cualidad material de la prosa que modela los monólogos cómicos y la destreza oral del cómico, la puesta en voz de la poesía se presenta, ante todo, como la manifestación de la armonía acústica, una forma de estilización que depura a la oralidad de cualquier desvío disonante. Frente a la palabra defectuosa de esas piezas dramáticas del género chico, el verso aparece como la medida ideal de la belleza:

El arte más expresiva, la primera de las artes, es la Poesía. Su instrumento es la palabra, pero la poesía la usa a su modo y la idealiza para convertirla en expresión de

6 Este monólogo forma parte del catálogo de Víctor y fue publicado en 1910 por Gil Quesada con acompañamiento de guitarra.

la belleza ideal, le da el encanto de la medida, hace de ella algo intermedio entre la voz ordinaria y la música, algo a la vez material e inmaterial, claro y preciso como las formas más marcadas, viviente y animado como el color, indefinido y patético como el sonido. La palabra natural en sí misma, la palabra escogida y transformada por la poesía, es el símbolo más enérgico y más universal. (*El arte de la lectura y la declamación* 57)

Al ser “usada” por la poesía, la palabra aparece despojada de todo atributo que pueda asociarse al uso común del lenguaje. En esa abstracción también se juegan los valores y gustos que modelan a las diferentes clases sociales en su acercamiento al arte (*Museo del consumo* 33-60). La palabra es un artefacto que se carga de valores liberales y que frente al empleo que el pueblo hace de ella –distorsionándola, exacerbando su sonoridad– puede resultar amenazante. El peligro también está en la indiferenciación de las clases, en usos compartidos en los que ya no es posible distinguir lo alto de lo bajo. Tal es el caso de la trayectoria que desplegó la declamación durante la década de 1920, cuando esta práctica oratoria asociada a la alta cultura fue transformada en espectáculo y percibida por varios agentes del campo cultural del momento y publicaciones periódicas como una “plaga” (Goldberg 251-273; Borgatello 73-87). La gran difusión de la poesía que logró generar la práctica artística de la declamación, en parte garantizada por las múltiples instituciones educativas que aparecieron desde comienzos del siglo XX, como así también la circulación en la cultura gráfica a través de publicaciones de las que García Velloso también formó parte⁷, volvieron accesible a la poesía –un bien cultural asociado a la clase ilustrada– a sectores sociales emergentes en la ciudad de Buenos Aires.

Si bien el monólogo “El que protesta por los monólogos” anticipa lo que debió ser una plaga de este tipo de piezas dramáticas de intérpretes individuales, la prensa especializada del momento no vio en los monólogos cómicos una amenaza –no hay que obviar que en su gran mayoría eran representados por varones– como sí fue amonestada la figura de las declamadoras de quienes se decía que eran las “atorrantas del idioma” y que venían a contaminar el ambiente acústico del arte. Una vez más, aquello que está en juego es la pureza o la contaminación de la lengua nacional, la tensión entre una palabra ideal –puramente formal– y una palabra material y ordinaria, la palabra informal usada por el pueblo.

Visitas ilustres

En oposición al teatro culto local que se autodenominaba vanguardista⁸ y copiaba los modelos europeos, Bragaglia fue un entusiasta del teatro popular

7 García, Velloso, *Piedras preciosas: antología poética y arte de la declamación*, La novela semanal, 1923.

8 Sus máximos referentes fueron Octavio Palazzolo, Elias Castelnuovo, Enrique Gustavino, entre otros.

local: “Para gusto y beneficio mío, busco aquí en Argentina los orígenes del teatro autóctono: del mimo popular y gauchesco, en el estilo del tango y de la milonga” (Bragaglia 25). Como precisa Montaldo, este artista italiano también encontró allí “un espacio de aprendizaje” (*Museo del consumo* 117). En el capítulo de su libro “La dialectalidad o el teatro revirginizado”, Bragaglia recupera la discusión sobre la lengua nacional y despliega su teoría sobre la importancia del teatro popular y el uso de una lengua vulgar frente al teatro literario: “Hoy que se divaga en torno al hacer un teatro que sea moderno y muy argentino, no hay que equivocarse y caer en el malentendido del lenguaje literario que no tiene dinamismo teatral, por ser lengua tipográfica: lengua de plomo” (Bragaglia 26).

La discusión, en el ámbito literario décadas atrás, con *El Payador* de Leopoldo Lugones parece no haber tenido eco en la escena teatral. Si en estas conferencias la lengua empleada en el *Martin Fierro* había sido considerada vernácula y, por lo tanto, originaria, el campo teatral todavía ofrecía ciertas resistencias a la contaminación oral de la lengua escrita. Por ese motivo –aunque sin éxito– las conferencias de Bragaglia, impulsadas luego por la traducción de María Rosa Oliver, buscaron consagrar las obras y la lengua que él consideraba primitiva en el teatro popular. La causa de la emergencia de un teatro nacional se encontraba para este director y escenógrafo italiano en la “dialectabilidad”: “La vitalidad del teatro popular proviene de la fuerza de los dialectos, que consiguen renovarse porque ningún frío léxico impide la renovación”. Una vez más, ya sea empleando los sentidos que se desprenden del “plomo” o de un léxico “frío”, el esplendor del lenguaje para este vanguardista italiano sucede cuando la lengua se desestabiliza y en esa grieta emergen sentidos inusuales y por eso espontáneos, es decir, primitivos.

Las repercusiones de su visita pueden rastrearse en algunas publicaciones de la época, como es el caso de *Máscaras, revista mensual de arte y teatro* de 1931⁹. Esta revista había sido el resultado de la fusión de artistas visuales de vanguardia y de agentes del campo teatral que se autodenominaban vanguardistas. De hecho, el diseño gráfico resulta novedoso en relación con las otras publicaciones del momento y fue una apuesta a ese cruce entre dos campos culturales. La crónica sobre Bragaglia fue escrita por Victorio Mosca. Esta da inicio a la revista y actúa como una toma de posición frente a las declaraciones de Bragaglia:

El auge del sainete en la Argentina se debe a factores diversos: falta de cultura y tradición artística del pueblo, actores improvisados que no pueden emprender por incapacidad física e intelectual ninguna obra de aliento, “macchettistas” que por el mero hecho de tartamudear en escena se creen artistas, mercantilismo de los empresarios que en su chatez pequeño burguesa consideran el arte como una industria. (Mosca s/p)

9 La revista contó con cuatro números publicados entre enero y julio de 1931. Su director general fue Enrique Gustavino y su director gráfico, Bartolomé Mirabelli. Este último abandona la revista en el cuarto número. La revista cuenta con una segunda época con Gustavino como único director, hasta el momento solo se conoce un número de esa época de febrero de 1936.

Este conjunto de intelectuales y artistas usaron el caso de Bragaglia para inaugurar su revista con estas declaraciones que actúan a modo de manifiesto: el teatro de vanguardia que proponen está alejado de los bajo fondos y las manifestaciones populares del arte. Desde su perspectiva, resulta imposible desligar este tipo de fenómeno escénico de su inscripción dentro de una cultura de masas. El sesgo que impone el entretenimiento industrial no les permite ver en ese “tartamudeo” otra cosa más que una falta de madurez del pueblo en su vertiente artística.

Conclusión

Las resonancias de las palabras en la escena teatral durante la década de 1920 delinean un campo dividido entre una zona baja y otra alta. El caso de los monólogos cómicos resulta elocuente porque permite entender cómo –desde la misma pieza teatral– la alusión al ruido o aquello que resulta molesto o irritante constituyen rasgos que acompañan la participación del pueblo en el escenario. La inscripción de este artefacto escénico a través de teatros, la prensa y discos es también indicio de la circulación masiva y el gran alcance que este tipo de pieza teatral tuvo durante la década de 1920, en un momento de definitiva consolidación de la industria del entretenimiento.

Por otro lado, la conformación de diversas instituciones teatrales –fundamentales en la consolidación de un teatro nacional hacia la década de 1920– si bien aceptaba que los sectores emergentes participaran de estos espacios, la orientación pedagógica buscaba despojar a su alumnado de todo resto plebeyo para acercarlos a un tipo de experiencia artística asociada con los valores de la cultura alta en la que la palabra debía portar atributos armónicos para desprenderse así de cualquier forma de disonancia. Al respecto, la figura de García Velloso como un intelectual advenedizo permite ilustrar el modo en que el ascenso social a través del arte lo alejaba de prácticas populares para conducirlo hacia criterios de valor propios una tradición liberal culta.

Aún así, la presencia del director y escenógrafo italiano Bragaglia junto al grupo de intelectuales que lo acompañaron permite entender la complejidad del campo teatral de ese momento. Si bien resulta poco verificable la asistencia asidua de una intelectual de la clase alta como María Rosa Oliver a los sainetes y al circo criollo, sí es significativo que dentro de la visita de este futurista italiano parte de su recorrido haya incluido espectáculos lejanos a la órbita culta. Su insistencia en un teatro dialectal y en enaltecer prácticas escénicas plebeyas introduce una disputa sobre el tipo de teatro que se pretendió erigir como nacional.

Referencias bibliográficas

- Bontempo, María Paula. *Editorial Atlántida. Un continente de publicaciones, 1918-1936*. Tesis doctoral. UDESA, 2012.
- Borgatello, Montserrat. “El dolor de sentirse pájaros y no poder cantar: las declamadoras en el universo poético de Alemany Villa”. *Mora*, n.º 27, 2021, pp. 73-90.
- Bragaglia, Antón Giulio. *El nuevo teatro argentino. Hipótesis*. Traducido por María Rosa Oliver. Roma, 1930.
- Cañardo, Marina. *Fábricas de músicas. Comienzos de la industria discográfica en la Argentina (1919-1930)*. Gourmet Musical, 2017.
- Castellanos, Julio. *El ridículo trágico*. Bambalinas, 1921.
- Cinco monólogos cómicos*. El Entreacto. Revista Teatral, 1922.
- 200 monólogos interpretados por nuestros mejores artistas nacionales*, El canta claro, s/f. Biblioteca Criolla en Instituto Ibero-Americano, Berlín.
- 50 monólogos populares*, Linari & cia, s/f. Biblioteca Criolla en Instituto Ibero-Americano, Berlín.
- “Descubrimiento de América”, *50 monólogos populares*, Buenos Aires, 1925, pp. 68-9. Biblioteca Criolla en Instituto Ibero-Americano, Berlín.
- “El código del duelo”, *50 monólogos populares*, Buenos Aires, 1925, pp. 74-6, Biblioteca Criolla en Instituto Ibero-Americano, Berlín.
- “El que protesta de los monólogos”, *50 monólogos cómicos*, s/f, s/p, Biblioteca Criolla en Instituto Ibero-Americano, Berlín.
- “Conferencia contra la mujer”. *50 monólogos cómicos*, s/f, s/p, Biblioteca Criolla en Instituto Ibero-Americano, Berlín.
- “El nuevo cañón”. *50 monólogos cómicos*, s/f, s/p, Biblioteca Criolla en Instituto Ibero-Americano, Berlín.
- García Velloso, Enrique, director. *Amalia*. 1914, Museo del Cine “Pablo Ducrós Hicken”.
- García Velloso, Enrique, *Chin Yonk*, Teatro de la Comedia, 1895.
- García Velloso, Enrique. *El arte del comediante*. Ángel Estrada & Cía., 1926.
- García Velloso, Enrique. *El arte de la lectura y la declamación*. Ángel Estrada & Cía., 1926.
- Goldberg, Sarah, “Entertaining Culture: Mass Culture and Consumer Society in Argentina, 1898-1946”. Tesis de doctorado. Columbia University, 2016.

- González Velasco, Carolina. “El género chico teatral: cambio y mixtura cultural en la Buenos Aires de los años ‘20”. *I Jornadas Nacionales de Historia Social*. 30, 31 de mayo y 1 de junio de 2007. La Falda, Córdoba.
- “La promesa de Pepita”. *Atlántida*. 21 de marzo 1918. s/p.
- “Lengua de trapo”. *50 monólogos populares*, Buenos Aires, 1925, p.16, Biblioteca Criolla en Instituto Ibero-Americano, Berlín.
- Mazzaferro, Alina. *La cultura de la celebridad. Una historia del star system en la Argentina*. Eudeba, 2017.
- Mazzioti, Nora. “Bambalinas: el auge de una modalidad teatral periodística”. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2009.
- Monólogos populares*, s/f, Biblioteca Criolla en Instituto Ibero-Americano, Berlín.
- Monólogos selectos*, s/f, Biblioteca Criolla en Instituto Ibero-Americano, Berlín.
- Montaldo, Graciela. *Zonas ciegas. Populismos y experimentos culturales en Argentina*. Fondo de Cultura Económica, 2010.
- Montaldo, Graciela. *Museo del consumo. Archivos de la cultura de masas en Argentina*. Fondo de Cultura Económica, 2016.
- Mosca, Vittorio. “El teatro argentino que no ha visto Bragaglia”. *Máscaras*. Año I. n.º 1, 1931, s/p.
- Seibel, Beatriz. *Historia del teatro argentino: desde los rituales hasta 1930*. Corregidor, 2006.
- Terán, Oscar. *Vida intelectual en el Buenos Aires fin-de-siglo: 1880-1910. Derivas de la “cultura científica”*. Fondo de Cultura Económica, 2000.