

Compañías y teatros. Instituciones y formaciones en Buenos Aires (1930-1949)

Marina Sikora
(Universidad de Buenos Aires, Argentina)¹

Resumen: En el presente trabajo nos proponemos ver cómo a partir de la década del treinta en Argentina las intervenciones estatales en el aspecto cultural influyeron en el desarrollo de las formas populares de nuestro teatro. Al hablar de las salas dedicadas al teatro popular, el paso del tiempo significó un descenso en la cantidad de estrenos, sobre todo en lo que se refiere al sainete, que fue siendo reemplazado o bien por la comedia asainetada o más aún por la comedia en tres actos. Las razones, pueden ser varias pero creemos que esto se debió en parte a la censura constante por parte de la crítica que, cuestionaba la “baja calidad estética” de estos estrenos y elogiaba calurosamente a los actores y compañías que incursionaban en piezas de mayor extensión. Los actores, atentos a este reclamo, fueron, entonces, alternando cada vez con mayor frecuencia el género breve con otros de mayor legitimación. No sólo la crítica periodística inmediata dio el impulso, sino también las revistas dedicadas al teatro y las instituciones encargadas de otorgar premios. La desaparición de *La Escena* y *Bambalinas* revistas que habían circulado en décadas anteriores, dedicadas al teatro popular, significó la pérdida de un órgano legitimador importante, ya que las revistas que vinieron posteriormente veían al teatro popular como un espacio que debía sufrir grandes modificaciones para resultar “aceptable”. Lo mismo ocurrió con los premios que paulatinamente dejaron de lado principalmente al sainete.

Palabras clave: Teatro, Comedia asainetada, Compañías, Revistas, Calidad estética.

Abstract: In the present work we propose to see how, from the 1930s in Argentina, state interventions in the cultural aspect influenced the development of popular forms of our theater. When speaking of the rooms dedicated to popular theater, the passage of time meant a decrease in the number of premieres, especially with regard to the sainete, which was being replaced either by the asainetada comedy or even more by the comedy in three acts. The reasons may be several but we believe that this was due in part to

1. Profesora en Letras, título otorgado por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Se desempeña como adjunta en la Cátedra de Historia del Teatro Latinoamericano y Argentino de la Facultad de Filosofía y Letras. Ha dictado varios seminarios de posgrado tanto en esta casa de estudios como en otras instituciones. Autora de numerosos artículos sobre temas teatrales en publicaciones nacionales e internacionales, actualmente dirige el GETEA (Grupo de Estudios de Teatro Argentino e Iberoamericano) y la Revista *Teatro XXI. Revista del GETEA*. Tiene además a su cargo la Secretaría Académica del Instituto de Historia del Arte Argentino y Latinoamericano de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA y la Secretaría Académica de la Maestría en Estudios de Cine y Teatro Latinoamericano y Argentino en la misma Unidad Académica.

the constant censorship by critics who questioned the “low aesthetic quality” of these premieres and warmly praised the actors and companies that ventured into larger pieces. extension. The actors, attentive to this claim, were, then, increasingly alternating the short genre with others of greater legitimacy. Not only the immediate journalistic criticism gave the impetus, but also the magazines dedicated to the theater and the institutions in charge of awarding prizes. The disappearance of *La Scene* and *Bambalinas* magazines that had circulated in previous decades, dedicated to popular theater, meant the loss of an important legitimizing organ, since the magazines that came later saw the popular theater as a space that had to undergo great modifications to be “acceptable”. The same happened with the prizes that gradually put aside mainly the farce.

Keywords: Theater, Asainetada comedy, Companies, Magazines, Aesthetic quality.

Recibido: 19 de abril. *Aceptado:* 6 de junio.

Compañías y teatros. Instituciones y formaciones en Buenos Aires (1930-1949)

Durante el período que vamos a tratar (1930-1949), el concepto de teatro popular se fundía con el de “teatro de la calle Corrientes”. Esta calle con sus teatros constituía el centro consagratorio del éxito de taquilla y funcionaba como polo de atracción del público de Buenos Aires. Leopoldo Marechal en su *Historia de la calle corrientes* dice:

(1930) La noche está en la calle Corrientes [...] la calle los espera con sus teatros y cines abiertos, con sus cafés rutilantes, con el vértigo de sus luces y sonidos. Y sobre todo, más o menos aquella multitud se reparte en la forma que sigue; unos eligen el teatro nacional, otros más refinados y modernos acuden a espectáculos de revista que se dan en el Porteño o en el Maipo, muchos anclan directamente en los cafés de orquesta típica [...] los reposados burgueses con sus familias, asientan sus reales en los cinematógrafos de lujo. (Marechal, 1937 111)

Por otra parte, a partir de 1932, Edmundo Guibourg suscribió en el diario *Crítica* una columna titulada “Calle Corrientes” en la que escribía crónicas y comentarios sobre el teatro comercial, algunas de las cuales fueron recopiladas por Editorial Plus Ultra en 1978.

Este teatro popular al que se hace referencia al hablar del “teatro de la calle Corrientes” implicaba en ese momento la coexistencia de géneros como el sainete, el grotesco, la comedia asainetada y la comedia blanca. Si bien se trataba de poéticas diferentes, ya que la variabilidad entre uno y otro excedía las reglas obligatorias de cada uno (Jacobson, 1960 365-373), hubo una tendencia, de la crítica, a unificarlos, sin mucha exactitud, dentro del concepto de “género chico”. La adaptación de los textos a los gustos de público, las limitaciones impuestas por empresarios y capocómicos, la

permanencia de ciertos procedimientos saineteros como la caricatura, el chiste verbal, lo sentimental y el uso del idiolecto, aunque con una funcionalidad que variaba y que no fue advertida, contribuyeron a ello. Para poder determinar las peculiaridades de este microsistema, entonces, debemos tener en cuenta cuántos y cuáles eran los teatros, compañías, instituciones y formaciones que lo constituían y cómo era su particular funcionamiento. En primer lugar, cabe decir que el trazado de nuevas avenidas, el auge del cine sonoro y los espectáculos deportivos, implicaron la demolición de varias salas teatrales, lo cual a pesar de todo no significó una disminución en cuanto a la circulación del tipo de espectáculos a los que nos referimos, si bien da la pauta de ciertos cambios que comenzaron a darse en esta década que implicaron a lo largo del tiempo, una modificación en la valoración del teatro popular. La preocupación por la disminución de salas se confirma en una nota aparecida en el boletín de Argentores en el año 1937:

La demolición de cuatro teatros afectados por la avenida de la República, pone de actualidad este viejo problema de nuestra cultura y del arte al cual pertenecemos, cuya crisis estamos empeñados en conjurar. Buenos Aires, la primera ciudad latina del orbe después de París tiene pocos teatro propiamente dichos(...) veintiún teatros para dos millones seiscientos mil habitantes es una cifra casi grotesca desde el punto de vista de la cultura artística porteña. Con decir que tiene más locales de box y campos de deportes y que los cinematógrafos superan ocho veces el número de teatros está dicho todo [...] La piqueta municipal otra vez manejada por el progreso, barrió de la ciudad tres teatros más: el de la Comedia, el Sarmiento y el Buenos Aires. (ARGENTORES, 1937 29)

La variabilidad de los géneros que se agrupaban dentro del concepto de “Teatro de la calle Corrientes” puede observarse en primer lugar si tenemos en cuenta los estrenos de las distintas salas dedicadas al circuito, hecho que también nos permite observar los cambios que se registraron con el paso del tiempo. En el período que se extiende desde 1925 hasta 1935 se produjo un aumento considerable de la cantidad de salas que presentaban espectáculos de revistas. En la temporada del año 1925 se hallaban en cartelera nueve salas representando sainetes y comedias (Apolo, Sarmiento, Olimpo, Avenida, teatro Nuevo, Boedo, Cabildo, Smart y Pueyrredón), cinco salas dedicadas a la revista (Bataclán, San Martín, Porteño, Ideal y Alberdi) y tres dedicadas a sainete y revista (Variedades, Bataclán, y Teatro Mayo). En el año treinta, las salas dedicadas a sainetes y comedias continuaban en la misma proporción que las de revista y recién a partir del treinta y cinco, comenzaron a disminuir los espectáculos revisteriles. Por otra parte, en el año treinta y tres surgió un nuevo tipo de espectáculo: los musicales de tango, en los mismos ámbitos. Por ejemplo, en 1934 se ofreció al público *Lo que canta el pueblo* que consistió en un cancionero popular teatralizado, interpretado por la Compañía Porteña de espectáculos Musicales, dirigida por Segundo Pomar. Esta compañía representó también un espectáculo que era un glosario de tangos y canciones del repertorio de Carlos Gardel.

En el año treinta y cinco se estrenó una comedia musical de ambiente porteño: *El rey del tango*, que consistía en canciones de Carlos Gardel y estaba a cargo de la compañía argentina de grandes espectáculos musicales.

Alrededor del cuarenta se produjo una notable disminución de la cantidad de obras en cartel y de la cantidad de salas en actividad. Si en julio del año 1940 veíamos doce sainetes y comedias y diez revistas, en el año 1949 se ofrecían seis sainetes y comedias y un espectáculo de revista.

Si bien muchos teatros de Buenos Aires alternaban en su repertorio tanto obras de carácter “culto” como comercial, hubo varios que podemos mencionar por la asiduidad de estrenos en este microsistema. Los teatros Casino, Maipo y Bataclán, parecieron siempre asociados a la revista. El Nacional, ubicado en Corrientes y Carlos Pellegrini, construido por Jerónimo Podestá y Santiago Fontanill, llamado “la catedral del género chico”, estuvo a cargo del empresario Pascual Carcavallo entre 1906 y 1933. Allí se estrenó con resonante éxito *El conventillo de la Paloma* de Vacarezza. En el Apolo, en 1949 se anunciaba la reposición de los mayores sucesos del teatro breve. El teatro de la Comedia que en 1904 encontraba a Jerónimo Podestá dirigiendo su compañía, en 1930 contó con Olinda Bozán y en 1949, continuó su actividad con una obra llamada *Llegaron los descamisados* a cargo de la Compañía argentina de sainetes y comedias cuyo principal actor era Emilio Durante.

Otros teatros que conviene considerar son: Smart, Opera, Cómico, Odeón, Astral, variedades, Argentino, Buenos Aires, Onrubia.

La formación de los actores que se desempeñaban en este circuito, en general provenía del circo como es el caso de Pierina Dealesi, Olinda Bozán y Luis Sandrini, entre otros. Al principio, representaban papeles menores y trabajaban sin sueldo en calidad de aprendices (meritorios), aprendiendo el oficio bajo las órdenes del capocómico o el director escénico.

Del mismo modo en que los teatros alternaban en esta época, repertorios de distintos microsistemas, había compañías que abordaban tanto piezas de carácter “serio” como sainetes. La crítica de los diarios estimulaba a las primeras como una forma de legitimación para los actores y toleraba, no muy complaciente, los estrenos más populares del teatro breve, como los sainetes, las pochades y la sátiras políticas. Sin embargo, a los actores consagrados como representantes del teatro comercial, no les era fácil en un principio ser aceptados por el público como actores de formas de teatro más legitimadas. En este sentido, son significativas las palabras de Parravicini quien declaraba en 1928:

tengo 51 años; a esta altura de mi vida, en que los artistas gozan de respeto unánime, a mi se me combate como cómico, se me ofende [...] la más cara aspiración de

mi vida ha sido hacer teatro serio. Pero Parra en serio es inconcebible. Así no quieren verme. Se ríen hasta cuando me emociono. (*La Nación*)

La forma en que se desempeñaban las compañías teatrales que se agrupaban en torno al “teatro de la calle corrientes” tenía ciertos rasgos que tienen que ver con la gran cantidad de estrenos que se sucedían en estos años. Según Roberto Tálice, “los actores no descansaban nunca”. En muchos casos, se ensayaba después de la función. Hacia mediados de la década del treinta o a principio de los años cuarenta, sobrevinieron los días de descanso y la abolición de la vermouth. Los actores trabajaban a sueldo y en algunos casos recibían porcentaje como fue el caso de Muiño y Alippi. Todos los gastos de la puesta en escena corrían por cuenta de la compañía que también le pagaba a su director. Los actores cobraban su salario aún cuando se ponía una obra en la que no participaban.

Para ejemplificar las características del funcionamiento de estas compañías teatrales, tomaremos los casos de algunas de las muchas que se sucedieron en esos años, para ver el modo en que alternaban distintos géneros, la versatilidad de sus integrantes, la adopción progresiva de formas de teatro que al avanzar la década del treinta se inclinaba por la comedia en tres actos, la movilidad de los actores que se asociaban a distintas agrupaciones.

El caso de la compañía Muiño-Alippi integrada en 1914 en el Teatro Nuevo y que luego se trasladó al teatro Buenos Aires (en 1916) es interesante porque muestra la adaptación de sus integrantes a los gustos del público y de la crítica a lo largo del tiempo y la heterogeneidad de los géneros que representaba tal como señalamos al hablar de las características particulares del circuito popular. Estos actores permanecieron en el Buenos Aires durante muchos años, intercalando una gira a España y realizando espectáculos de revista y sainete hasta que se separaron en 1926. Muiño permaneció en el teatro mencionado porque no deseaba continuar en la revista y optó por buscar el éxito con los sainetes de Vacarezza. En cuanto a Alippi, pasó al San Martín y se dedicó especialmente al espectáculo revisteril, haciendo también distintas temporadas como director y actor con diferentes cabezas de compañías: Ruggero, Pomar, Otal.

En 1932, los dos actores se volvieron a reunir en el teatro Buenos Aires y obtuvieron un gran éxito con *La casa grande* de Bugliot y *De Rosa*, donde debutó con gran repercusión, Luis Sandrini. que luego volvió a actuar en *Los tres berretines* de Malfatti y *De Las Llanderas*. Con esta resonancia, la compañía alternaba el género chico con la comedia popular en tres actos. A partir de 1934 alcanzaron gran suceso y pasaron al teatro Nacional. En ese año, estrenaron *Así es la vida* de Malfatti y de *Las Llanderas*, *Rigoberto* de A. Mook en 1935, *Lo que le pasó a Reynoso* de Alberto Vacarezza en 1936 y *Pan criollo* de César Tiempo en 1937.

Elías Alippi fue también un innovador especialmente en su concepción de la labor del director escénico, considerando que no sólo debía ser respetuoso del texto dramático sino también del talento de un actor para componer un personaje.

En cuanto a Muiño, según una conferencia publicada en *Cuadernos de cultura teatral*, era su intención salir del personaje estereotipado y darle humanidad, es decir componerlo psicológicamente, en forma intuitiva, sin un método determinado, sino partiendo de la observación de la realidad. Este tipo de interpretación que se alejaba de la machietta fue sin duda más acorde con las exigencias de la crítica, y con los gustos del público, que a partir de la década del treinta sancionó con su aprobación varios éxitos de la compañía Muiño- Alippi (*Cuadernos de cultura teatral*, 1936 9-25).

Luis Sandrini, que se consagró por su labor en *Los tres berretines* constituyó su propia compañía y fue junto con Pepe Arias el actor más popular de los años cuarenta. Sus grandes éxitos fueron comedias: *La mujer del otro* y *Juan globo* dirigidas por Edmundo Guibourg en 1944.

Otra compañía importante de este período fue la de Luis Arata que pasó por distintos teatros, y durante la temporada 1932/33 integró la compañía Arata- Simari- Franco, que funcionó en el teatro de la Comedia. Nuevamente encabezando sólo su compañía pasó al San Martín y luego al teatro París donde permanecería entre 1936 y 1941. A lo largo de su carrera presentó un repertorio variado en el que se incluían sainetes, comedias blancas, comedias asainetadas y también obras de Pirandello, como *El gorro de cascabeles* que representó el 1933. Ese mismo año, también puso en escena *Don Chicho* de Novión. En 1930, había estrenado *He visto a Dios* de Francisco Defilippis Novoa, lo que nos da una muestra de su versatilidad. En ocasión de la representación de *El gorro de cascabeles* el propio Pirandello asistió a ella y luego de la misma se dirigió al público para decir: “cuando un país tiene un intérprete de esta naturaleza, es un país rico en cultura. Cinco grandes actores representaron esta comedia (se refería al rol de Ciampa), de todos ellos, el mejor es éste” (Romeo A., 1969 268). Arata también representó *Los chicos crecen* de Darthés y Damel, en la que se destacaron Francisco Petrone y Arturo García Buhr. En 1932 volvió a interpretar a Pirandello con *El hombre, la bestia y la virtud* en traducción de Julio Escobar. La pieza fue ofrecida en el teatro Smart que obtuvo el primer premio otorgado por la Municipalidad a la valoración del esfuerzo realizado.

En años posteriores, apareció en la sala del teatro de la Comedia (1948) y con Mimí Montian en El Nacional (1949).

Poco a poco, el sainete fue desplazado de su repertorio en favor de la comedia en tres actos, nacional o extranjera, o del drama. A pesar de su búsqueda de legitimación, alternó obras de “jerarquía artística” con otras que respondían a la receta probada del éxito de taquilla.

En 1947, Arata dirigió en forma estable la Comedia Nacional y colaboró con él, Cunil Cabanellas. Gradualmente, el actor director, fue desplazándose desde la periferia al centro del campo teatral.

Otra compañía muy popular, la de César y Pepe Ratti, actuó en el Apolo durante varias temporadas: del '35 al '41. Pierina Dealesi, también permaneció en un mismo teatro del '39 al '41: el Liceo. Sin embargo, por lo general, en un mismo teatro se sucedían varias compañías.

Pascual Carcavallo, empresario de El Nacional, “la catedral del género chico”, continuó siendo, ante el auge de la revista en la década del '20, el baluarte del sainete, y en la década del '30 también mantuvo su tradicional adhesión al género con el llamado Conjunto artístico de sainete y comedia. Con respecto al repertorio, estrenaron *Los hermanos Castiglioni* (1933) de Alberto Cuolantoni, *Haragán* (1933) de Carlos R. de Paoli, *Mi mujer me vuelve loco* (1933) de Octavio Sargueti.

La movilidad de los actores, a la que hacíamos referencia más arriba se advierte en el hecho de que muchos intérpretes de este período se asociaron en distintas compañías y cambiaron de teatros: Francisco Charmiello apareció unido a Olinda Bozán en 1932 en el Apolo, pero en 1935 formó la compañía Cicarelli- Dardés Charmiello, y en 1940 se unió a Leonor Rinaldi. Esta actriz formó su compañía en 1945, pero en 1947 figuró junto a Cicarelli. En 1939 surgió en cartelera la compañía Cicarelli- Muñoz- Anchart. En 1945 Cicarelli se unió a Pierina Dealesi, quien durante varios años había tenido su propia compañía. Otra que permanece algunas temporadas es Bozán- Bustos, desde 1937 hasta 1941. Florencio Parravicini se asoció a Olinda Bozán en 1933, luego con Gloria Guzmán en 1939 y en 1940 con Alicia Vignoli.

Fueron también destacables las uniones Arata- Simari- Franco-, Morganti-Camiña, Dardés- Bono- Pastore, Rivera - de Rosas y Los Ases. Cia. de primeras figuras que se formó en 1932 y en cuya organización intervino Enrique de Rosas y se hizo para actuar en el cine- teatro Broadway. El empresario de este teatro, Augusto Alvarez logró reunir a Olinda Bozán, Luisa Vehil, Pepita Muñoz, Lea Conti, Aída Sportelli, Florencio Parravicini, Pepe Arias, Lalo Bouhier y otros.

Por otra parte, muchos de estos actores hacían también revista como Olinda Bozán, Pepe Arias, Alicia Vignoli, Tito Lusiardo entre otros. Segundo Pomar que formó la importante agrupación Vitttone- Pomar, se dedicó a partir de la década del veinte principalmente a la revista, hasta el año 1943.

En 1949, encontramos cabezas de compañía que ya estaban en actividad alrededor del año '30, como Luis Arata, Leonor Rinaldi, Francisco Charmiello y Juan Dardés.

Las compañías de las que venimos hablando convivían con otras que se dedicaban a la “comedia culta” como las de Camila Quiroga, Mecha Ortiz, Elena Lucena, la Cía. Argentina de Comedias Odeón, la de Lola Membrives y la de los Serrador. Estas últimas adquirieron importancia por los años cuarenta y se constituyeron en una competencia para las saineteras que se vieron obligadas a cambiar su denominación. Por ejemplo, en el año 1928 figuraba la gran Compañía Argentina de Comedias y Sainetes Luis Arata, que luego se denominaría Compañía Argentina de Alta Comedia Luis Arata. Esto ocurrió porque comenzaron a alternar el género breve con la comedia en tres actos. Este es un proceso que se inició, como ya dijimos, alrededor de 1935 y continuó a lo largo del período estudiado.

Ahora bien: cuál era la valoración que el microsistema recibía por parte de las instituciones y formaciones legitimantes que funcionaron en este período? Para determinarlo, tendremos que tener en cuenta las publicaciones dedicadas al circuito y el modo en que funcionaron los organismos encargados de otorgar premios a la actividad teatral.

Cabe preguntarse si dentro de la gran cantidad de revistas dedicadas al espectáculo que circulaban por entonces, había alguna dedicada al tipo de teatro al que nos estamos refiriendo. Teniendo en cuenta las publicaciones que editaban obras teatrales, se observa que de las que había en décadas anteriores, sólo permanecieron *Bambalinas* y *La Escena*. La primera había comenzado a circular alrededor de 1918 y dejó de ser publicada en 1934. Entre los propósitos enunciados en el primer número de la revista, se consignaba el de difundir el teatro nacional en el interior, poniendo en manos del espectador de provincias el libreto “a veces mutilado por compañías irrespetuosas” (a.1 N° 1 marzo 1918 1). También se proponían “decir lo que no se dice en la crónica inmediata” y sobre todo, “dar a la interpretación un espacio más reflexivo y analítico” (a. 1 N° 1, marzo, 1918 1). Estas metas sólo se cumplieron en los primeros números ya que a partir del número 31, sólo aparecieron unas pocas páginas para tal fin bajo el título de “Apuntes para la historia” y la sección se extinguió casi por completo a partir del número 66 (julio de 1919). A partir de los años treinta, la sección crítica se constituyó principalmente con extractos de comentarios periodísticos (Pauliello de Chocholous, 1987 IX-XIII).

La Escena cuya publicación se extendió desde abril de 1918 hasta octubre de 1933, también contaba en sus propósitos con la difusión del teatro nacional. A partir de la década del treinta, también se incluyeron comentarios periodísticos con función propagandística en los que se tomaba la actitud aprobatoria del público como principal instancia de legitimación.

Las dos revistas de las que hemos hablado serían reemplazadas por *Nuestro teatro* (Círculo Argentino de Autores) en primera instancia, y luego por *Talía*. Por el tipo

de obras que en ellas se publicaban puede afirmarse que también estaban integradas al circuito popular. Entre 1934 y 1938, hubo una superposición entre estas dos revistas y *Argentores* y *Proscenio*, pero éstas últimas incursionaron también en otras formas de teatro ya que expresaban la intención de presentar textos de “jerarquía artística”.

Una revista ambiciosa como *Comoedia* desapareció en 1932. Esta revista se encontraba entre los detractores del teatro popular. Sus apreciaciones críticas pasaron a *Máscaras* que correspondía al teatro “culto” y que captó el público que anteriormente leía *Comoedia*. *El apuntador* aparecida en 1930 y fuera de circulación en 1931, desplazó la publicación de obras también hacia las de carácter “culto” y fue la única de esta época con abundantes comentarios sobre la actividad teatral. En sus valoraciones, cuestionaba los repertorios saineteros de las compañías más prestigiosas y señalaba la divergencia entre calidad artística y gustos masivos. En varias notas se adjudicaba el éxito de los autores populares a la ignorancia del público. Dos revistas que pueden interesarnos son *Pantalla* (1936) y *Luminarias* que comenzó a editarse en 1943 y contenía carteleras de teatro y notas críticas sobre distintos espectáculos. Fue una revista propagandística del teatro popular.

El cambio de composición del público consumidor de este tipo de publicaciones y la alteración de su horizonte de expectativa con respecto a la década del veinte, se hace evidente porque salvo la excepciones apuntadas, las revistas especializadas coincidían , en general, con la crítica periodística en cuestionar al microsistema popular, por lo que no puede decirse que fueran sus agentes legitimadores.

Por último, el lugar que obtuvieron los estrenos propios del “teatro de la calle Corrientes” en los concursos de la época, nos aportan también algunos datos significativos.

En este período se otorgaron tres tipos de premios: los nacionales, a cargo de la Comisión Nacional de Cultura, los municipales, que estaban en manos de la Municipalidad de Buenos Aires y el premio *Argentores*. La Municipalidad de Buenos Aires instituyó como una forma de estímulo a la producción teatral, tres premios en 1930: a) al mejor drama, b) a la mejor comedia en dos o tres actos y c) al mejor sainete. En 1938, la ordenanza se modificó para agregar una nueva categoría: d) a la mejor pieza en un acto exceptuando el sainete. Este último sólo se otorgó en 1939 a la pieza *Pantalones largos* de Ivo Pelay. Hay que destacar que en todo este período, las categorías c y d fueron, casi siempre, declaradas desiertas. A partir de 1938 se creó un premio a intérpretes teatrales que se otorgó hasta 1945 y cuyas categorías incluían mejor actriz y mejor actor dramáticos, así como mejor actriz y mejor actor cómicos.

En cuanto a los premios nacionales, la Comisión Nacional de Cultura pidió fondos al parlamento para la institución de becas y premios en 1935. Se instituyeron tres premios a las obras teatrales comprendidas en las categorías drama y comedia. Las obras debían

ser representadas por compañías nacionales en los teatros de la Capital Federal, durante la temporada oficial. Cabe observar que se excluyó directamente a la categoría sainete. Además se confirma lo que decíamos al afirmar que los productores populares se iban inclinando hacia formas teatrales más legitimadas, ya que el propio Vacarezza obtuvo en 1938 el primer premio de la categoría drama por *San Antonio de los Cobres*.

Argentores, por su parte, en 1945 inició un certamen de obras teatrales que finalizó en 1946. De trecientas catorce obras presentadas, fueron premiadas veinte, pero muy pocas pertenecieron al microsistema popular y ninguna a la categoría sainete.

Con esto, podemos ver que el género chico obtenía cada vez menor consideración, no así sus intérpretes que alcanzaron premios en las categorías mejor actriz y mejor actor cómicos otorgados por la municipalidad.

De todo lo dicho, podemos extraer algunas conclusiones que nos den una idea más clara de la evolución que sufrió durante el período, el teatro perteneciente a este circuito. Según hemos podido observar, al hablar de las salas dedicadas al teatro popular, el paso del tiempo significó un descenso en la cantidad de estrenos, sobre todo en lo que se refiere al sainete, que fue siendo reemplazado o bien por la comedia asainetada o más aún por la comedia en tres actos. Las razones, pueden ser varias pero creemos que esto se debió en parte a la censura constante por parte de la crítica que, como vimos, cuestionaba la “baja calidad estética” de estos estrenos y elogiaba calurosamente a los actores y compañías que incursionaban en piezas de mayor extensión, que redujeran los rasgos saineteros como el uso del idiolecto, el chiste verbal y la caricatura y que semánticamente establecieran una defensa los valores de la clase media, como son la familia y la vida doméstica. Los actores, atentos a este reclamo, fueron, entonces, alternando cada vez con mayor frecuencia el género breve con otros de mayor legitimación. No sólo la crítica periodística inmediata dio el impulso, sino también las revistas dedicadas al teatro y las instituciones encargadas de otorgar premios. Ya hemos advertido que la desaparición de *La Escena* y *Bambalinas* significó la pérdida de un órgano legitimador importante, ya que las revistas que vinieron posteriormente veían al teatro popular como un espacio que debía sufrir grandes modificaciones para resultar “aceptable”. Lo mismo ocurrió con los premios que paulatinamente dejaron de lado principalmente al sainete. Tal vez, otro factor importante haya sido que las formas más masivas de diversión hayan sido absorbidas por otro tipo de espectáculos como fueron el fútbol, el box y el cine, hecho al que hace referencia la nota de Argentores citada más arriba al hablar de la demolición de salas teatrales. Pero entre todas estas razones posibles, no debemos olvidar el cambio ocurrido en la composición del público, que ya no era el de los inmigrantes que se veían reflejados en el “patio feliz” del conventillo, y que convertido en una clase media en ascenso, necesitaba un teatro que mostrara una imagen idealizada de su mundo.

En síntesis, cabe decir que el microsistema premoderno tenía todavía vigencia al llegar a la década del cincuenta, pero sufrió importantes modificaciones. Disminuyeron cuantitativamente el número de salas y estrenos y muchos de los teatros en los que se daban piezas del género chico comenzaron a incluir en su repertorio obras del teatro “serio”. Lo mismo ocurrió con actores cabezas de compañía que intentaron acercarse al drama, a las obras extranjeras y a las comedias en tres actos para lograr su legitimación, consiguiéndolo en muchos casos.

Bibliografía citada

AA.VV. *Quien fue quién en el teatro nacional*. Secretaría de estado de Cultura de la Nación, Ediciones Culturales Argentinas, Buenos Aires, 1969.

Ardiles Gray, Julio. *Historias de artistas contadas por ellos mismos*. Belgrano, Buenos Aires, 1981.

Calatayud, Osvaldo. “Elías Alippi, una permanente inquietud.” *Espacio de Crítica e Investigación teatral*, Año 4, N° 8, octubre 1990.

Foppa, Tito Livio. *Diccionario teatral del Río de la Plata*. Carro de Tepsis, Buenos Aires, 1951.

Inzillo, Carlos. *Queridos Filipipones*. Corregidor, Buenos Aires, 1989.

Llanez, Ricardo. “Teatros de Buenos Aires.” *Cuadernos de Buenos Aires*, N° 28, M.C.B.A, 1968.

---. “Recuerdos de Buenos Aires.” *Cuadernos de Buenos Aires*, N° 21, M.C.B.A, 1959.

Marechal, Leopoldo. *Historia de la calle Corrientes*, M.C.B.A, 1937.

Mazziotti, Nora. “El auge de las revistas teatrales argentinas 1910-1934.” *Cuadernos hispanoamericanos*, N° 425, Madrid, noviembre 1983.

Moncalvillo, Mona. “El último bohemio.” *Conversaciones con Edmundo Guibourg*. Celtia, Buenos Aires, 1983.

Muiño, Enrique. “El compadrito y el gaucho.” *Cuadernos de cultura teatral*, INET, N° 4, Buenos Aires, 1936.

Podestá, Blanca. *Historia del Teatro Smart. 30 años de una empresa argentina al servicio de la cultura, 1924-1954*. Kraft, Buenos Aires, 1955.

Podestá, María Esther. *Desde ya y sin interrupciones*. Corregidor, Buenos Aires, 1985.

Ortiz, Mecha. *Mecha Ortiz por Mecha Ortiz*. Moreno, Buenos Aires, 1982.

Viale Paz, Julio César. *Cuentan su vida los teatros porteños*. Tres Tiempos, Buenos Aires, 1983.

Zayas de Lima, Perla. *Diccionario de directores y escenógrafos del teatro argentino*. Galerna, Buenos Aires, 1990.