

“Ni cementerios ni tristezas”. Los socialistas argentinos frente a los espectáculos teatrales en la década de 1920

Javier Guiamet

Estudios del ISHiR, 22, 2018. ISSN 2250-4397

Investigaciones Socio Históricas Regionales, Unidad Ejecutora en Red – CONICET

<http://revista.ishir-conicet.gov.ar/ojs/index.php/revistaISHIR>

Dossier

“Ni cementerios ni tristezas”. Los socialistas argentinos frente a los espectáculos teatrales en la década de 1920

Javier Guiamet (Universidad Nacional de La Plata)

Resumen

Este artículo pretende analizar las posturas de los socialistas argentinos frente a los espectáculos teatrales en la década 1920 para observar qué tipo de tensiones suscitaba para el socialismo la formación de una oferta de entretenimientos que, a priori, se encontraba muy lejos de los ideales partidarios. En un momento signado por las intenciones de crecer dentro de la política formal, posibilitadas por la ampliación democrática, las nuevas ofertas de entretenimiento significaban un desafío para los propios proyectos culturales del socialismo, los cuales ocupaban un rol fundamental dentro de las estrategias por ampliar la base social del Partido. En este sentido, los socialistas se enfrentaron al dilema de apelar a la popularidad de los nuevos espectáculos aun cuando estos pudiesen presentar una contradicción al tono iluminista de la ideología partidaria.

Palabras clave: Partido Socialista; Cultura de masas; Período de entreguerras; Teatro.

“Neither graveyards or sorrows”. Argentinean Socialists in regard to theatre show business in the nineteen twenties

Abstract

This article explores the positions held by Argentinean socialists regarding theatre show business in the decade of 1920. The main goal is to observe in what ways these spectacles challenged the socialist strategy to expand its social base throughout their own cultural practices. In a context in which socialists intended to grow in formal politics, encouraged by the extension of voting rights among the population, the new spectacles of a rising mass culture brought up a dilemma since they could improve the popularity of socialist events but, at the same time, impose a contradiction with the illuminist tone of socialist ideology.

Keywords: Socialist Party; Mass Culture; Interwar Period; Theatre.



Introducción

El 24 de abril de 1925 tuvo lugar en el Concejo Deliberante de la ciudad de Buenos Aires un intercambio peculiar. Allí, a raíz de las escenas de desnudez que se registraban en los teatros porteños y a partir de las denuncias de los concejales socialistas sobre la existencia de espectáculos pornográficos, tuvo lugar una discusión que, a través de ciertas cuotas de humor entre los concejales, permitía ver las tensiones que suscitaban para los socialistas las formas que había adoptado la popularidad del teatro en la escena porteña.

El debate comenzó a partir del pedido del concejal socialista Ángel M. Giménez de aprobar una Minuta de Comunicación en torno a tres cuestiones: espectáculos teatrales inmorales, publicaciones pornográficas y locales de venta de alcohol. El pedido residía, según Giménez, en el hecho de que los controles referidos a esas actividades no se estaban cumpliendo y, por ello, la necesidad de interpelar al Departamento Ejecutivo. En una larga intervención que daba cuenta de la laxitud de los controles, el presidente de la “Sociedad Luz”,¹ comenzaba señalando:

No soy una persona inclinada a la tristeza. Me gusta la alegría y no deseo que Buenos Aires se convierta en un convento, como algunos pretenden cuando planteo asuntos de esta naturaleza. Deseo para la ciudad la mayor alegría, pero la alegría sana, los esparcimientos honestos del espíritu, que contribuyen a embellecer la vida.²

Aunque a primera vista podría llamar la atención una afirmación semejante para tratar un asunto legislativo, este tipo de defensas podían resultar habituales dentro del socialismo argentino. Unos años antes, frente a la campaña de *La Vanguardia* por la prohibición de las peleas de boxeo en Buenos Aires, algunos de los diarios más importantes habían acusado a los socialistas de ser “demasiado puritanos”.

En el caso del teatro, sus espectáculos eran vistos por amplios sectores de la sociedad como uno de los ejes principales del entretenimiento urbano y es por ello que los controles exigidos por los socialistas podían considerarse un ataque contra la alegría y la diversión. Frente a esto, Giménez hacía un esfuerzo por mostrar que eran compatibles la alegría con los “propósitos sanos” que perseguía el Partido.

Si bien el motivo de la intervención era aprobar una Minuta que denunciara la falta de controles, el concejal aprovechó el uso de la palabra para dar su punto de vista sobre la situación general dentro de la que se enmarcaban estas “inmoralidades”. Es así que señalaba: “Pasamos por un momento de depresión completa en el buen gusto y de total degeneración de la misión del teatro” a

2

¹ Sobre la “Sociedad Luz”, ver: Barrancos, D. (1996). *La escena iluminada. Ciencia para trabajadores, 1890-1930*. Buenos Aires: Plus Ultra.

² H.C.D., *Versiones taquigráficas de las sesiones*, primer período, Buenos Aires, 24/4/1925.

“Ni cementerios ni tristezas”. Los socialistas argentinos frente a los espectáculos teatrales en la década de 1920

pesar de los intentos de “algunos empresarios honestos”, cuyo ímpetu por contribuir a la cultura se veía opacado por los que “explotaban las bajas pasiones del pueblo”.³ La crítica, puesta en estos términos, se remontaba a una tradición extendida dentro del teatro rioplatense del siglo XIX, valorando dicho arte por su potencial educativo y su capacidad de transmitir pautas de civilidad.⁴

A continuación, tomó la palabra el representante del Departamento Ejecutivo, quien se mostró de acuerdo con la importancia de velar por la moralidad y dio como excusa de las fallas en los controles la falta de infraestructura para una tarea tan grande, dado el rápido crecimiento de las ofertas para el ocio en los últimos años. Aunque el representante no buscó antagonizar con Giménez, dejó sentada una frase que los concejales socialistas luego discutirían, al señalar que: “es muy difícil establecer donde empieza lo inmoral y donde termina lo moral, por los distintos criterios de apreciación, el medio ambiente y las costumbres, que obligan a proceder siempre con prudencia”.⁵

Luego de que la Minuta fuera aprobada por el recinto y de algunos intercambios graciosos entre los miembros del Concejo, el representante socialista Miguel Briuolo, pidió la palabra para expresar su satisfacción de que la iniciativa socialista hubiese prosperado, pero se mostró preocupado por la frase pronunciada sobre los límites de la moral:

Queremos ver al D.E., para que pronto sepamos qué es género libre y qué es género honesto.

Que haya todo el bataclan que se quiera y que esté contento el señor concejal Guerrico de que la ciudad no se convierta en un cementerio; pero que se diga claramente qué es decente y qué es indecente, para que sepan así las familias a qué atenerse.

Es una pretensión inadmisibile la de algunos señores concejales de interpretar nuestro modo de pensar como el deseo de enterrar la ciudad de Buenos Aires bajo un manto oscuro y lúgubre. Lo que nosotros queremos es que las cosas se llamen por su verdadero nombre. Si el señor concejal Guerrico, o cual otro, entiende que el cabaret es moral, para mi no lo es.⁶

La intervención de Briuolo motivó una respuesta por parte del concejal conservador aludido, quien hasta el momento se había mantenido al margen. Aunque Guerrico señaló al comenzar que era un tema sin importancia para él y que tampoco lo involucraba ya que: “desde hace cuatro años muy poco se me ha visto de noche en la calle”, expuso, a continuación, un argumento que desafiaba la autoridad de los socialistas para legislar sobre esta materia:

3

³ *Idem.*

⁴ Al respecto, Eugenia Molina ha destacado que esa tradición se vinculaba con las pautas de “cortesía” y “urbanidad” propias del antiguo mundo grecorromano, que podía funcionar como una referencia de cómo “civilizar las costumbres” para la dirigencia política argentina de la primera mitad del siglo XIX. En: Molina, E. (2009). El poder de la opinión pública. Trayectos y avatares de una nueva cultura política en el Río de la Plata 1800-1852. Santa Fé: Universidad Nacional del Litoral. pp. 181-217.

⁵ H.C.D., *Versiones taquigráficas de las sesiones*, primer período, Buenos Aires, 24/4/1925.

⁶ *Idem.*

Es lógico que todo el asunto en sí, no me interese. Pero encuentro absurda y ridícula la prohibición que se pretende. Todas las actividades se dividen: unos van a la Facultad de Medicina, otros a la de Derecho, de Ingeniería, y nunca ha sucedido, por ejemplo, que los abogados quisieran cerrar la Facultad de Ingeniería. Por ello mueve a risa que los aburridos de la ciudad quieran cerrar los espectáculos alegres. (Risas). Esto no es posible, es no tener idea de lo que es el teatro en general y en todas partes del mundo. No me refiero a los detalles; habrá una pierna más o menos al descubierto, pero con no ir a verla, uno está del otro lado. Debo agregar que los concejales socialistas van a todos los teatros y cabarets, conocen todos los espectáculos pornográficos; en cambio, yo no voy a ninguno de ellos porque no me interesan; y sin embargo, concibo que haya gente que guste de estos espectáculos entretenidos que, por otra parte, existen en todas las grandes capitales.

No podemos, pues, medir la moralidad de todos por la nuestra.⁷

Posiblemente molesto con las palabras de Guerrico, que según el registro de la sesión causó hilaridad en todo el recinto, Giménez sentenció: “No queremos cementerios ni tristezas. Esas son pamplinas, frases para hacer reír un poco. Lo que deseamos es que se estimule las actividades sanas y nobles”.⁸

Tanto las palabras de los concejales socialistas como la intervención de Guerrico ponen de manifiesto las tensiones y los desafíos que suponían, para el socialismo argentino, la veloz popularidad que adquirirían en los años veinte espectáculos que no estaban a la altura de la “elevación moral y material” que perseguía el Partido para el pueblo argentino.

Aunque en muchas ocasiones esto se resolvía mostrando el profundo rechazo que despertaban estas manifestaciones entre las filas del socialismo, dicha actitud resultaba insuficiente para un Partido político que buscaba trascender su núcleo de votantes y que, a partir de la implementación de la Ley Sáenz Peña, veía con mayor optimismo sus posibilidades de crecimiento dentro de la política argentina. Si a esto le sumamos que las actividades culturales eran uno de los pilares de la acción socialista en la sociedad, las profundas transformaciones que la cultura argentina sufrió en el período de entreguerras se volvían una cuestión de difícil asimilación para un Partido que, durante aquellos años, se vería obligado a navegar incómodo entre la masividad de los nuevos espectáculos y sus propias tradiciones culturales.

En este trabajo, entonces, me propongo reconstruir las principales posturas del Partido Socialista frente al crecimiento de la escena de teatro comercial en la década de 1920 dado que estos años, como señala González Velasco⁹, son los que marcaron el auge de la oferta teatral dentro del entretenimiento urbano, y a su vez empalman con la mayor preocupación por crecer dentro del sistema político por parte del socialismo que se había visto impulsada en la década anterior con la ampliación democrática. El objetivo principal consiste en observar de qué modo se posicionaron ante este fenómeno, pero también develar si, a

⁷ *Idem.*

⁸ *Idem.*

⁹ González Velasco, C. (2012). *Gente de teatro. Ocio y espectáculos en la Buenos Aires de los años veinte*. Buenos Aires: Siglo veintiuno editores..

“Ni cementerios ni tristezas”. Los socialistas argentinos frente a los espectáculos teatrales en la década de 1920

pesar de la distancia ideológica ante esta oferta teatral, existieron influencias de los nuevos espectáculos en las prácticas culturales socialistas.

Auge del Teatro Comercial

Si bien la historia del teatro en la zona del Río de La Plata puede rastrearse hacia los tiempos de la conquista española, será a partir del siglo XIX que se conformará una escena teatral más estable. Pensado como vehículo educativo y civilizatorio, su importancia será reivindicada por la “Sociedad del Buen Gusto”,¹⁰ fundada en 1817, y luego será Rivadavia quien de un mayor impulso al fomento de la actividad teatral, resaltando el valor de la Ópera Italiana, que tuvo un lugar privilegiado en las funciones de la Sociedad Filarmónica de Buenos Aires.¹¹

A partir de la segunda mitad del siglo XIX, con la inauguración del Teatro Colón en 1857 como hito fundamental, se conformará una escena teatral más ambiciosa y variada. En los años que siguen a la apertura del Colón se abrirán algunas de las principales salas de la ciudad de Buenos Aires.¹² Al tiempo que estos teatros ofrecían para las clases altas de la sociedad porteña grandes obras de la dramaturgia clásica y moderna europea, un conjunto de tablados, mucho más precarios, se multiplicaron ofreciendo a precios accesibles, zarzuelas, vodeviles y piezas de diversión de variado origen. Este tipo de piezas breves, destinadas a un público popular y cuyo principal objetivo era el entretenimiento, compusieron lo que se llamó el “género chico” en contraposición al teatro que ponía en escena las que se consideraban “grandes obras” de la cultura occidental.¹³

Además de estos tablados, el espectáculo popular por antonomasia de la escena teatral será, en estos años, el circo. Con la familia Podestá a la cabeza de la oferta circense nacional (en una época donde en el mundo teatral lo predominante eran las actuaciones de elencos internacionales), el circo ofrecía, además de demostraciones de acrobacias, luchas de distinta índole y corridas de toros, un número humorístico de realidad política en la figura del clown. Es a partir de esto que Pasolini afirma:

En el circo se vehiculizaba una propuesta cultural que de algún modo integraba la realidad circundante, de tal suerte que el público pudiera establecer una

5



¹⁰ Al respecto puede consultarse: Guillamon, G. (2015). “De la programación miscelánea a la consolidación de la ópera. Devenir y conformación del gusto musical en Buenos Aires (1821-1828)”. En: *Anuario del Instituto de Historia Argentina*, Num. 15.

¹¹ Un análisis en profundidad de este proceso puede leerse en Molina, Eugenia, *op. cit.*, pp. 181-217.

¹² Se abrieron los siguientes teatros: *Opera y Variedades* (1872), *Liceo* (1876), *Politeama* (1879) *Nacional* (1882), *San Martín* (1887), *Onrubia* (1889), *Teatro de la Comedia* (1891), *Apolo, Argentino, Casino, Odeón* (1892) *Mayo* (1893). En: Ordaz, Luis, “El teatro argentino. Desde Caseros hasta el zarzuelismo criollo”, *La historia de la literatura argentina*, Centro Editor América Latina, Buenos Aires, 1980.

¹³ González Velasco (2012), *op. cit.*, p. 37.

comunicación con la representación a partir del reconocimiento de unas temáticas y unos códigos que remitían a una experiencia real o ideal compartida.¹⁴

Para Pasolini, en los finales del siglo XIX, ópera y circo funcionaban como dos circuitos antagónicos: mientras uno educaba en el “buen gusto” a los sectores vinculados a la elite argentina, el otro servía de entretenimiento para los sectores populares. El mismo Pasolini advierte, sin embargo, sobre los peligros de considerarlos circuitos estancos dado que la conformación de los públicos no era estática, ya que los teatros “serios” organizaban sectores con entradas más baratas para ampliar el público e introducían en los entreactos números de entretenimiento de tinte circense, del mismo modo que temas más “serios” tenían lugar también en el circo. En una línea similar, Luis Ordaz afirma que:

El gran teatro es mantenido por una elite para su particular necesidad cultural, regusto artístico o simple figuración social. El de escala menor también es frecuentado por dicha elite, en tren de francachela o entretenimiento, pero la programación se dirige y atrae a un público más popular en todo sentido.¹⁵

De esta manera, a la par que se pueden distinguir tendencias predominantes del teatro argentino de finales del siglo XIX, con públicos que aparecen segmentados, la misma época se nos revela dinámica ya que los géneros mostraban tener fronteras porosas. Es en este proceso que los teatros de la ciudad de Buenos Aires irían incorporando cada vez más obras provenientes del “género chico”, buscando ampliar el público y aumentar las ganancias del teatro. Este proceso confluirá rápidamente con otro más general de la cultura argentina que permite, para la década de 1920, señalar la existencia de una temprana cultura de masas.¹⁶ Mayores posibilidades de consumo y ocio se verán acompañados por una mayor oferta de espectáculos para sectores amplios de la población. Las publicaciones periódicas, los deportes, el cine y el teatro dotarán a la cultura argentina de una dinámica nueva cuyo principal denominador común será el de organizarse en torno a lógicas de mercado, nutriéndose de muchos géneros artísticos y actividades lúdicas que ya respondían a tradiciones populares.

Es por esto que, ya hacia finales de la década de 1910 y sobre todo a lo largo de la década de 1920, nos encontramos ante un escenario del teatro porteño



¹⁴ Pasolini, R. (1999), “La Ópera y el circo en el Buenos Aires de fin de siglo. Consumos teatrales y lenguajes sociales”. En Devoto F. y Madero M. (Dir.), *Historia de la Vida Privada en la Argentina*. Tomo II, La Argentina Plural: 1870-1930, Buenos Aires, Ed Taurus. p. 250.

¹⁵ Ordaz, *op. cit.*, 1980, p, 172.

¹⁶ Para una mirada global de este proceso ver: Sarlo, B. (1992). *La imaginación técnica. Sueños modernos de la cultura argentina*, Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión. y Karush, M. (2013). *Cultura de clase, Radio y Cine en la creación de una Argentina dividida (1920-1946)*. Buenos Aires: Ariel.

“Ni cementerios ni tristezas”. Los socialistas argentinos frente a los espectáculos teatrales en la década de 1920

consolidado como espectáculo de masas, con las obras del “género chico” como protagonistas centrales de este nuevo mercado teatral.¹⁷

En este contexto, en el cual el socialismo buscaba crecer dentro del sistema político argentino¹⁸ -objetivo para el que la vasta malla de actividades y organizaciones culturales del Partido era una de sus principales armas- resulta interesante, por ello, analizar las posturas que tuvieron frente al renovado mundo teatral. El teatro era uno de los géneros artísticos más valorados por los socialistas, del cual reivindicaban una tradición que se remontaba al antiguo teatro griego y que se componía de las “grandes obras” de la cultura occidental. Es por esto que las transformaciones del teatro argentino en los veinte tensionaban esa tradición en un momento en que la rigidez de las tradiciones culturales del Partido ya se encontraba desafiada por los cambios en las ambiciones partidarias y por las transformaciones en la cultura y política argentina.¹⁹

Los socialistas frente al teatro comercial

La popularización del teatro y su crecimiento como industria de entretenimiento en los años “veinte” -analizada en el apartado anterior- no fue vista con buenos ojos por todos los sectores vinculados al mundo teatral. Numerosos críticos y autores vieron en la fisonomía que había adoptado el teatro por aquellos años una forma de decadencia artística y de vulgarización.

Si bien este proceso de popularización del teatro hizo que el espacio dedicado al mismo en las publicaciones periódicas creciera, dando mayor relevancia a los críticos, éstos rara vez comulgaron con las formas más populares del arte escénico, volviéndose en muchos casos personajes antipáticos que, sin embargo, ocupaban un rol destacado dentro del mundo teatral. González Velasco explica esta situación sobre la base de los diferentes ideales e imaginarios que se ponían en juego al hablar sobre este particular género artístico. Al respecto, alega:

La labor de los críticos estuvo moldeada por diversos paradigmas que, tomados en gran parte del campo de la crítica europea y más particularmente de la francesa, sirvieron de sustento para expedirse sobre la calidad de las obras. Por un lado, se esperaba que estas presentaran un mensaje, una tesis de orden moral o axiológico, para asumir la función didáctica que se asignaba al teatro. Por otro lado, se esperaba que las obras se desarrollaran con criterios de verosimilitud y realismo. Lo que no se ajustaba a estos parámetros inmediatamente daba lugar a la desaprobación.²⁰

7

¹⁷ Carolina González Velasco da cuenta de estadísticas que muestran que, de la totalidad de entradas vendidas para funciones de distinta índole, un tercio correspondían a funciones de teatro, donde primaban las obras del género chico.

¹⁸ Al respecto puede consultarse también: Garguin, E. (1997). “La Marea roja. El triunfo socialista en las elecciones porteñas de 1913”. En: *Sociohistórica, Cuadernos del CISH*, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación UNLP, n° 6, UNLP. pp 147-184.

¹⁹ Barrancos, D. (1991). *Educación, cultura y trabajadores (1890-1930)*. Buenos Aires: CEAL. p. 92.

²⁰ González Velasco, *op. cit.*, 2012, p. 162.

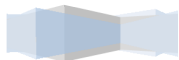
De esta manera, numerosas voces se alzaban en los “veinte” para señalar la necesidad de una renovación del teatro que procurara volver a poner en el centro las preocupaciones artísticas y desplazara el predominante interés comercial. Esta tendencia fue particularmente fuerte dentro de los ámbitos intelectuales de izquierda que comenzaron a explorar la posibilidad de llevar a cabo un teatro diferente.

Con el objetivo de fundar un teatro de vanguardia “libre de toda traba dogmática y de toda sujeción comercial”,²¹ se daba inicio en 1927 a la experiencia del “Teatro Libre” que reunía, entre otros, a Facio Hebequer, Leónicas Barletta, Álvaro Yunque, Elías Castelnuovo, Abraham Vigo, Augusto Gandolfi Herrero, Hector Ugazio, y era dirigido por Octavio Palazzolo. Esta primera experiencia alentaba no solo el alejamiento del supuesto carácter superficial de las obras del “género chico” sino que también se proponía, en carácter de movimiento vanguardista, revolucionar las formas del teatro en tanto éste constituía el único modo de “revolucionar las conciencias”.²²

Aunque de breve existencia, este primer ensayo de teatro libre y experimental dio lugar a numerosas iniciativas que buscaron en el teatro un terreno nuevo donde explorar las relaciones entre arte y política. La experiencia más importante será la del “Teatro del Pueblo” dirigido por Barleta en la década de 1930, en un momento que la popularidad del teatro ya se encontraba en retroceso frente al crecimiento del cine.²³

En muchos casos el socialismo argentino confluía tanto con el rechazo que manifestaba la crítica hacia las obras nacionales que nutrían al “género chico”, como también con la inquietud de los artistas de izquierda por vincular arte y política a través de obras “de tesis” que ayudaran en la necesaria tarea de “elevación moral y material del pueblo”. De hecho, Octavio Palazzolo fue durante muchos años crítico teatral de *La Vanguardia* y, ya desde 1919, aprovechaba sus páginas para denostar el estado del teatro argentino.

En una intervención donde hacía un repaso por el año teatral, Palazzolo denunciaba la pobreza en que se encontraba el teatro argentino. En manos de “una pandilla de truhanes” cuyo único objetivo era acrecentar su botín con la complicidad de “un público que tiene algo de cándido y mucho de débil”²⁴, era poco lo que podía esperarse en términos artísticos. En un medio donde sólo triunfaban “el sainete criollo burdo, soez; la revista criolla pervertida y relajada; la pretendida comedia reidera que va del sainete al vodevil; y la *pochade*, con



²¹ Devés, M. (2016) *Guillermo Facio Hebequer: entre el campo artístico y la cultura de izquierda*. Tesis de Doctorado. Facultad de Filosofía y Letras (UBA).p. 175.

²² *Idem*, p. 176.

²³ Ver: Karush, *op. cit.*, 2013.

²⁴ *La Vanguardia*, 1/1/1919. Esta intervención de Palazzolo aparece trabajada en profundidad en: González Velasco, *op. cit.*, 2012, cap. II.

“Ni cementerios ni tristezas”. Los socialistas argentinos frente a los espectáculos teatrales en la década de 1920

todos los males de aquel y cacareando las pretensiones de ésta”,²⁵ era difícil que crecieran expresiones artísticas profundas y edificantes.

Las opiniones de Palazzolo, en coincidencia con las expresiones de Ángel Giménez y Miguel Briuolo en el Concejo Deliberante, concentraban la crítica a los espectáculos que ofrecía el medio porteño en dos ejes: el valor moral y el valor artístico. Si bien estos debían coincidir en una buena obra, aquellas que se criticaban solían fallar en algunos de estos aspectos, sino en los dos al mismo tiempo.

Otro eje importante en lo que hacía a la valoración del teatro se vinculaba con su valor educativo. En la medida que los socialistas concebían que su principal tarea consistía en educar a las “masas” para que fueran agentes de las transformaciones históricas que el socialismo entendía eran inevitables, el carácter instructivo del teatro, y de casi cualquier actividad social, era una de las principales preocupaciones de los socialistas argentinos. Es así que, en febrero de 1920, se podía leer en *La Vanguardia* una nota titulada “El teatro de ideas. A propósito de la Santa Madre”:

Tenemos nuestro concepto sobre el teatro, y a él le asignamos un incalculable valor como elemento de educación social. Y los que hemos podido seguir de cerca el desarrollo del teatro argentino, caído, por obra de unos cuantos espíritus mercenarios y sin escrúpulos artísticos, en la más espantosa degeneración, no podemos dejar de consignar con agrado toda tentativa que aliente sanos propósitos.

El teatro es, dentro de las diversas manifestaciones artísticas el medio de llegar más fácil y rectamente al corazón y a la conciencia de las multitudes.²⁶

Estos ejes guiaron muchas veces la forma en que los socialistas se acercaban a la oferta teatral porteña. En la sección que *La Vanguardia* titulaba “El arte en la escena”, en primer lugar, siempre aparecían las notas referidas a las novedades artísticas del teatro Colón o las reseñas de los últimos dramas estrenados (sobre todo aquellas escritas por Florencio Sánchez), género que se consideraba superior en los tres sentidos que mencionamos anteriormente.

Un lugar importante también tenían los anuncios de las actividades de la Asociación Wagneriana, aquella que Pasolini señalara como la más elitista en sus concepciones en torno al valor del arte. Interesados en el devenir del teatro como parte de una proyección más general en torno a la formación de una cultura nacional (que sirviera de vehículo a la “elevación”), las páginas de *La Vanguardia* seguían las novedades del arte escénico buscando en ellas aportes a la instrucción del pueblo.

Bajo esta premisa, y con una cobertura exhaustiva que ocupaba un lugar permanente en el periódico, en *La Vanguardia* pueden leerse innumerables frases en las críticas de las obras, cuyo carácter condenatorio revelan esta

²⁵ *La Vanguardia*, 1/1/1919. Una descripción detallada de cada género puede encontrarse en: Sarli, N. (2013). *Historia del teatro en el período fundacional de La Plata (1890-1930): Identidad urbana y proyecto artístico*. Tesis de Maestría. Facultad de Bellas Artes (UNLP).

²⁶ *La Vanguardia*, 17/2/1920.

búsqueda por parte del Partido. Es así que, ante una obra de Julio F. Escobar y Antonio Viergel la reseña sentenciaría: “No hay sentido artístico y sí rédito pecuniario”.²⁷ En 1923, celebrando “Raqueda” la obra de Felipe Boero que podía considerarse “la primera tentativa seria de teatro lírico regional”, la nota señalaría en contrapartida: “estamos hartos del gauchaje y de sus historias de sangre y desdichas, contadas en versos ramplones por versificadores de ínfima categoría”.²⁸ Ante la obra “Yo me tiro un lance” de Eleodoro Peralta, sentenciarían: “Viejo es el argumento como el de todas las pochades, más semejantes entre sí que las ya famosas gotas de agua”.²⁹

El público también podía ser objeto de estas críticas. En 1924, frente al debut del circo Sarrasani, criticarían que: “El espectáculo se inició puntualmente, pero en medio de una baraúnda infernal que poco habla a favor de la cultura del público”.³⁰ Por otro lado, de parte del público también se esperaba que adoptara un rol crítico frente a la oferta teatral. Por eso, en la reseña de la comedia “La Bondad” de Pedro Muñoz Seca, *La Vanguardia* afirmaba que el público “ha dado en no ejercer el derecho del silbido que bien y conscientemente administrado cumpliría una sana depuración de valores artísticos, al par que revelaría –y no se nos talle de paradójales-, su cultura literaria y su fino espíritu crítico”.³¹

Estas frases, recuperadas dentro de miles de frases cotidianas que acompañaban las descripciones de las obras, muestran que la combinación de búsqueda comercial por encima de la búsqueda artística, géneros tachados de vulgares y un público cuya exigencia se encontraba muy por debajo del estándar socialista daban como resultado una oferta teatral que estaba lejos de cumplir las expectativas del Partido. Frente a manifestaciones como éstas, los socialistas se amparaban en expresiones que, como la de la Orquestal Municipal, “es también grande obra educativa, porque depurando los gustos, contribuye a alejar al hombre de diversiones perniciosas”.³²

En estos casos, como también frente a la representación de dramas considerados edificantes, los socialistas se ocupaban no solo de realzar su valor como obra, sino que le adjudicaban un carácter popular, ya fuera real o deseado por el Partido. De este modo, podían titular “1° Concierto popularísimo de la Orquestal” y a acompañar de aquel superlativo todas las noticias concernientes a su programa artístico, en lo que puede considerarse un intento de disputar los sentidos circulantes sobre qué era y qué no era lo popular.

Otra iniciativa que recibiría fuertes elogios por parte del socialismo sería la del ya mencionado “Teatro Libre”, dirigido por “nuestro estimado ex compañero de tareas periodísticas”, Osvaldo Palazzolo. Su lanzamiento, en 1927, “pudiera ser



²⁷ *La Vanguardia*, 21/5/1920.

²⁸ *La Vanguardia*, 23/6/1923.

²⁹ *La Vanguardia*, 19/9/1925.

³⁰ *La Vanguardia*, 9/4/1924.

³¹ *La Vanguardia*, 25/7/1925.

³² *La Vanguardia*, 23/6/1924.

“Ni cementerios ni tristezas”. Los socialistas argentinos frente a los espectáculos teatrales en la década de 1920

la nota más alta y trascendente de nuestra temporada, que, como las anteriores, ya se perfila de una chatura y vulgaridad insufribles”.

Así, *La Vanguardia* depositaba altas expectativas en el proyecto de un viejo compañero de ruta, confiándole la tarea de educar a un público cuyo gusto se encontraba “estragado por la diaria ingesta de bodrios”.³³ Aunque la nota a la que hacemos referencia reconocía la dificultad de que una sola iniciativa transformara el panorama local del teatro, consideraba que su impacto era necesario para empezar a remover las tendencias estáticas de un ambiente artístico signado por el afán comercial y la vulgaridad.

Además de preocuparse por la calidad artística de la oferta teatral, otro de los temas por los cuales el socialismo mostró interés fue el relativo a los conflictos gremiales que atravesaron al mundo del teatro en los años veinte. El veloz crecimiento de la oferta teatral, junto a la intención de los empresarios de acrecentar cada vez más sus ganancias, dieron lugar a numerosos conflictos con los actores, y a veces también con los autores, quienes protestaban por la carga laboral que recaía sobre ellos para conseguir esas ganancias.

En estos casos, a los socialistas no les resultaba nada difícil tomar partido por los actores en tanto la defensa de los trabajadores era algo natural de asumir por parte del socialismo, pero también porque era el exceso de ambición lucrativa por parte de los empresarios lo que señalaban como responsable de la decadencia del teatro argentino. Es así que, en 1921, ante una huelga de los trabajadores del teatro, *La Vanguardia* decidía dar a conocer cuáles eran los teatros enemigos del paro y cortar relaciones con los mismos. La nota declaraba:

Desde que se iniciara el vigoroso movimiento de los trabajadores del teatro frente a los empresarios capitalistas, y al cual le hemos prestado todo nuestro apoyo, consecuentes con el carácter que inspira nuestra prédica diaria de órgano proletario, resolvimos dar por terminada, hasta tanto se solucione el conflicto, toda clase de relación con estos últimos.³⁴

El apoyo a la huelga se volvía de este modo mucho más urgente que la cobertura de las novedades teatrales y ameritaba perder las entradas que recibía el diario como pago por la labor informativa que ejercía al incluir las novedades de los espectáculos entre sus páginas. Un mes después *La Vanguardia* presentaba un fuerte descargo frente al boicot que habían decidido hacerle los empresarios del teatro por su posición frente al conflicto. En el descargo, además de denunciar la posición empresarial y reafirmar la postura partidaria, se hacía un breve diagnóstico de la actualidad del teatro argentino. Es así que declaraban:

El teatro nacional es hoy uno de los comercios más productivos, y a ese estado de florecimiento se ha llegado no haciendo obra honesta y artística, sino degenerando progresivamente hasta la degradación absoluta, halagando los gustos más perversos y despertando en el público instintos malsanos.

³³ *La Vanguardia*, 17/4/1927.

³⁴ *La Vanguardia*, 27/5/1921.

Esa es la causa del encumbramiento de la mediocridad, y a combatirla sistemática y crudamente tiende nuestra acción. Queremos un teatro honesto que moralice y eduque, y a conseguir tal objetivo dedicaremos el mejor esfuerzo.

Con localidades o sin ellas iremos al teatro, sea de la índole que fuere; y con localidades o sin ellas proclamaremos desde estas columnas nuestra verdad. Y hasta el presente nos hemos caracterizado por esa independencia de criterio, en lo sucesivo, en virtud de este incidente, no podrá ofrecer dudas a nadie la sinceridad de nuestro juicio crítico.³⁵

Cómo señalamos previamente, la crítica al estado del teatro nacional se centraba de este modo en la confluencia de diferentes características que resultaban negativas para los socialistas.³⁶ Un teatro que no estuviera a la altura de su noble misión -esto es, que no fuera una elevada manifestación artística, que no se ocupara de educar al espectador y que estuviera supeditado a la búsqueda comercial- resultaba un teatro fácil de rechazar, aunque se pudieran destacar algunas obras que no hacían mella al panorama general.

Sin embargo, esto no resultaba una postura fácil de asumir dada la elevada misión que se le adjudicaba al arte escénico y, por ello, los socialistas se veían interpelados a tratar de intervenir en esa situación, combatiendo las manifestaciones “perniciosas”. Otro elemento que volvería más complejas las posturas de los socialistas era la gran popularidad que tenían las obras del “género chico”. Esta popularidad e influencia eran notorias para el Partido, como es posible observar en la frase citada previamente: “El teatro nacional es hoy uno de los comercios más productivos”. Para un Partido que buscaba trascender su núcleo de votantes³⁷ representando a un sector amplio que podía identificarse, alternativamente, como “el pueblo” o “la clase trabajadora”, lanzarse lisa y llanamente contra los gustos populares no resultaba gratuito, a la vez que podía resultar un obstáculo para las propias propuestas culturales del Partido.³⁸



³⁵ *La Vanguardia*, 29/6/1921.

³⁶ Compartido por otros sectores de la izquierda como González Tuñón y Olivari, quien en la “declaración de los autores” con que se inicia la obra *Dan tres vueltas y se van*, señalarían: “El teatro nacional está regido por gente bastante cordial –cuando necesitan del elogio periodístico en los diarios en que trabajamos. Pero cuando se trata de corresponder a sus proclamadas intenciones de elevar el nivel artístico de su teatro, cierran los cordones de su bolsa y dicen: ‘Por aquí, no’ (...) Como el conflicto es grave, decidimos tener razón nosotros, como es natural, publicando nuestra obra. Con eso dejamos constancia de la frenética estupidez del teatro nacional, decidido a velar hasta el fin el cadáver de su teatro. De todas maneras esta obra será representada oportunamente por la compañía del Teatro del Pueblo, en donde escritores argentinos han encontrado, por fin, el escenario adecuado a su desinterés y a su pasión” En: AAVV. (2007). *Teatro, sainete y farsa*. Buenos Aires: Colihue. pp. 31-32.

³⁷ Ver: Martínez Mazzola, R. (2015). “¿Males pasajeros? El Partido Socialista frente a las consecuencias de la ley Sáenz Peña”. En *Archivos de historia del movimiento obrero y la izquierda*, Año III, n°6. Buenos Aires. pp. 53-72.

³⁸ Si bien el socialismo argentino partía de premisas cuyo origen se encontraba en el marxismo, otorgando, entonces, mayor protagonismo a la “clase obrera” en sus reivindicaciones, lo cierto es que el actor colectivo al que dirigían sus interpelaciones podía alternar también entre “las masas” y “el pueblo” de modo prácticamente indiferenciado. Esto se correspondía con el intento de llegar a un conjunto amplio de la sociedad que a veces podía resumirse en la consigna de representar a los “consumidores” en línea con la mayor complejidad que asumía la sociedad argentina hacia los años que referimos en este trabajo.

“Ni cementerios ni tristezas”. Los socialistas argentinos frente a los espectáculos teatrales en la década de 1920

En este sentido, el rechazo hacia estas obras convivió con intentos de asimilación, influencias e inclusive incorporaciones directas de estos géneros en sus propios actos partidarios, resultando así más complejo el análisis de las posturas del socialismo frente al teatro en estos años.

“Escenas hilarantes de comedias y sainetes”

Aunque las expresiones de rechazo hacia el teatro comercial y los géneros más populares parecen contundentes por todo lo expuesto más arriba, asumir que esta postura funcionó como un esquema cerrado e inalterable sería caer en un error. No solo porque nos encontramos en un momento en que los paradigmas más rígidos en torno a lo cultural se empezaron a flexibilizar sino también porque la preocupación por trascender el espacio de representación del Partido había motivado ya, bastantes años atrás, discusiones alrededor de las formas que asumían las prácticas y mensajes socialistas.³⁹

Uno de los proyectos más ambiciosos derivados de esta inquietud fue la transformación de *La Vanguardia* en periódico informativo en 1905. Si antes ejercía como semanario de difusión doctrinaria, ahora se proponía competir con los periódicos burgueses brindando un servicio de noticias completo, pero desde la óptica socialista.⁴⁰ Es a causa de este interés que *La Vanguardia* se ocupó de informar sobre la mayoría de los espectáculos que en los años veinte habían alcanzado una popularidad cuya dimensión era novedosa para la cultura argentina.

Por otro lado, la participación en elecciones ampliadas desde 1912 había incrementado la relevancia que tenía dentro de las estrategias partidarias la realización de diferentes actos culturales que combinaban números artísticos con conferencias a cargo de algún dirigente o personalidad destacada. Estas actividades eran fundamentales para incrementar la presencia del Partido en los diferentes barrios, y su importancia aumentaba de cara a las elecciones.

Es en estas dos coordenadas, la informativa y la de los actos propios, que obras de los géneros populares del teatro, muchas veces denostados, se hicieron un lugar dentro de las prácticas y representaciones del Partido en una compleja mediación entre los paradigmas ideológicos del socialismo, sus tradiciones culturales y la intención de acercarse a manifestaciones populares del medio donde pretendían intervenir políticamente.

Durante estos años *La Vanguardia* dedicó un espacio permanente del periódico a las novedades del mundo teatral. En principio fue una columna llamada “El arte en la escena”, otras veces simplemente “Teatro y conciertos” y a final de la década pasó a compartir una página entera con el cine en una sección titulada

³⁹ Ver: Buonoome, J. y Gené, M. (2013). “Consumidores virtuosos. Las imágenes publicitarias en el diseño gráfico de *La Vanguardia* (1913-1930)”. En: Malosetti, L. y Gené, M. (comp.), *Atrapados por la imagen. Arte y política en la cultura impresa argentina*. Buenos Aires: Edhasa., pp. 137-164.

⁴⁰ Ver: Buonoome, J. (2016). *Periodismo militante en la era de la información. La Vanguardia, el socialismo y los orígenes de la cultura de masas en la Argentina (1894-1930)*. Tesis de Doctorado en Historia. Universidad de San Andrés.

“Teatros, Conciertos, Cinematografía”. A pesar de las críticas antes esbozadas, las obras del género chico tuvieron una cobertura casi tan importante como las obras dramáticas o las actividades del Colón. Estas reseñas se hacían con un estilo austero, dejando de lado las valoraciones explícitas, para dar a los lectores de *La Vanguardia* un informe actualizado de las novedades teatrales.

En 1920 *La Vanguardia* reseñaba:

En El Nacional sigue representándose, con aceptación, el sainete en un acto y tres cuadros “La Golondrina” que en unión con “Tu cuna fue un conventillo”, ocupa el cartel. Un número atrayente es la audición de guitarra y cantos regionales a cargo de Mario Pardo y José Aguilar.⁴¹

Con reseñas de este tipo, sin explayarse demasiado, el periódico socialista daba cuenta de la popularidad de los sainetes criollos, informaba sobre los mismos, dejaba en suspenso los juicios más severos e inclusive desarrollaba cierta empatía con los espectadores de estas obras. Algunas obras que, como *La golondrina*, inclusive podían jactarse, en boca de uno de sus personajes, de organizar una fiesta con malevos y asesinos en un conventillo.

El Nacional, considerado “la catedral del género chico criollo”, tendrá, en las secciones de teatro de *La Vanguardia*, un espacio importante e inclusive numerosos elogios. Así, en 1924 se informaría con tono celebratorio el estreno de la obra “Todo el año es carnaval”:

Esta noche en segunda sección, hará conocer la compañía de Pascual Carcavallo en el Nacional el sainete, en un acto, dividido en tres cuadros, original de Alberto Vaccarezza y titulado “Todo el año es carnaval”. En esta nueva producción del autor mencionado se ejecutará un tango de Delfino, nuevo también, titulado, “Talán, Talán”. Es un anticipo interesante ¿verdad?⁴²

Una referencia como ésta, aunque a primera vista pueda parecer inocente, obliga a complejizar las posturas del socialismo ante este tipo de fenómenos. El carácter de “anticipo interesante” referido a una obra que reunía tantos elementos denostados por el Partido da cuenta de cuán ambiguas podían llegar a ser las posturas ante los espectáculos artísticos de popularidad creciente. Para empezar, tanto Pascual Carcavallo como Alberto Vaccarezza podían ser considerados parte de los personajes a quienes los socialistas se habían encargado de señalar como los culpables de la decadencia del teatro. Por un lado, Pascual Carcavallo era uno de los empresarios más importantes del ambiente teatral y Vaccarezza se encontraba como autor, en palabras de Pujol, “en la cúspide comercial”,⁴³ como máximo exponente del sainete porteño.

A su vez, la obra en cuestión, ambientada en las vísperas del carnaval, reproducía en boca de los personajes expresiones de deseo sobre su llegada,

⁴¹ *La Vanguardia*, 12/10/1920.

⁴² *La Vanguardia*, 23/4/1924.

⁴³ Pujol, S. (1994). *Valentino en Buenos Aires. Los años veinte y el espectáculo*. Buenos Aires: Emecé editores. p. 26.

“Ni cementerios ni tristezas”. Los socialistas argentinos frente a los espectáculos teatrales en la década de 1920

además de constituir un entuerto de conflictos entre vecinos reunidos en un baile de disfraces donde la violencia ocupaba un rol protagónico. Es de destacar, asimismo, el rechazo que manifestaban los socialistas hacia el carnaval, llegando en ocasiones a desafiliar a los militantes que participaran de sus festejos.⁴⁴ Por último, el tango era eje de durísimas críticas por parte del socialismo argentino tanto en su dimensión moral como artística y solían lamentar su popularidad entre la población argentina.

Esta cita elegida, en tanto condensa numerosos ejes para el análisis logra, de este modo, ser representativa de tensiones que se replicaban de modo cotidiano en *La Vanguardia*, aunque no fuera con semejante conjunción de elementos que interpelaran las tradiciones culturales del Partido.

La cobertura de las novedades del teatro Nacional sobrepasaba, inclusive en espacio y valoración, a la de otros teatros cuyas directrices, a priori, parecerían más compatibles con las del socialismo. Es así que, ante la representación de un drama de Pedro E. Pico⁴⁵ (otro célebre autor de la época), señalarían: “La circunstancia lleva implícitamente el elogio a la dirección del teatro Nacional, sala donde vienen operándose en manera harto satisfactoria una saludable renovación hacia el teatro honesto”,⁴⁶ mientras que al cubrir las novedades del teatro Sarmiento, mucho más dedicado a las “grandes obras” de la dramaturgia, los socialistas dedicarán menos espacio, serán más críticos, y acompañarán esas críticas con la afirmación: “por su estructura y carácter no ha de ser de los que se presten a expresiones populares”.⁴⁷

Vemos así de qué manera la información sobre las novedades teatrales permitía a los socialistas acercarse a aquellas expresiones que podían ser más populares entre sus lectores y entre los lectores a los que apuntaban llegar. En este sentido, resulta interesante la información sobre el estreno de “¡Hip!... ¡Hip!... ¡Hurra!”⁴⁸, a cargo de la compañía nacional de revistas, en la cual se destacaba la participación del boxeador Luis Ángel Firpo, a quien habían criticado hasta el hartazgo, llegando al caso de eliminar las novedades de boxeo del periódico partidario por las consecuencias negativas que tenía sobre la cultura nacional su popularidad y entronización como ídolo popular. Sin embargo, aquí aparecía como una nota graciosa, tan solo un año después de que *La Vanguardia* se pronunciara en su contra.

La mayor cercanía con los géneros populares aparecía también a la hora de referirse al teatro infantil Labardén. Este proyecto, que dependía de la

⁴⁴ *La Vanguardia*, 6/2/1921.

⁴⁵ Un apartado aparte merece el análisis de la trayectoria de Pedro E. Pico, en tanto parte del análisis de la relación del socialismo con la incipiente cultura de masas de los años de entreguerra. Pedro E. Pico, uno de los autores teatrales más populares de la década, había sido fundador del Centro Socialista pampeano en la década anterior y director del periódico partidario *Germinal*. La combinación de su trayectoria política y su trayectoria artística muestra de qué manera esos mundos podían entremezclarse en la práctica, por fuera de la rigidez de ciertos discursos políticos o intelectuales sobre la cultura.

⁴⁶ *La Vanguardia*, 6/5/1923.

⁴⁷ *Idem*.

⁴⁸ *La Vanguardia*, 7/6/1925.

municipalidad, estaba integrado por actores infantiles y daba espectáculos gratuitos en los distintos barrios de la ciudad. En este caso, *La Vanguardia* no solo celebraba la participación de los niños y el ideal recreativo y educativo que giraba en torno a esta iniciativa, sino que daba cuenta del carácter divertido y placentero que tenían sus funciones. Al respecto, decía:

Y así, entre la alegría comunicativa de actores y espectadores, se suceden las escenas hilarantes de comedias y sainetes, las figuras esbeltas y graciosas de las danzas, los números de canto, declamación, etc, amenizando el espectáculo por la música, que ejecutan en buena parte niños también.⁴⁹

Vemos aquí, de qué manera comedias y sainetes, géneros incluidos en la dura crítica que Palazzolo realizaba del teatro nacional, en este caso, formaban parte de un proyecto elogiado, el cual podía incluso “poner en práctica el conocido aforismo de deleitar instruyendo”.⁵⁰ La reivindicación de las actividades del teatro infantil se llevó a la práctica cuando fue invitado a formar parte del programa de la fiesta infantil del 1° de Mayo de 1924. Esta fiesta organizada por el Centro Socialista Femenino y destinada a los niños que participaban del proyecto de “Recreos y bibliotecas infantiles” (uno de los principales proyectos del Partido destinado a la niñez),⁵¹ se realizaba en torno a la fecha más importante del año para el socialismo argentino. En este “acto hermoso y simbólico” se reunían:

Centenares de niños venidos de todos los rincones más apartados de la inmensa urbe, muchos de los cuales viven en sórdidos conventillos, y no han salido nunca del barrio en que viven, para ofrecerles la dicha de un día de regocijo y expansión sana, que para algunos ha de ser como un rayo de luz en su corta existencia.⁵²

El núcleo fuerte del programa de la fiesta lo componían una conferencia de la Dr. Alicia Moreau de Justo y la participación del teatro infantil Labardén. La combinación de números de entretenimiento con conferencias, harto frecuente en los actos del socialismo, muestra de una manera contundente la tensión entre lo que podrían ser los ideales del Partido, con lo que posiblemente creían que eran las expectativas de quienes asistían a los actos partidarios.

No sería solamente a través de la invitación del teatro Labardén que las obras del teatro comercial se harían presentes en los actos socialistas. Sumadas a las representaciones de dramas y operas como *Cavalleria Rusticana* en actos destinados a reunir fondos para la Casa del Pueblo o la Biblioteca obrera, podían encontrarse participaciones como la de la compañía Blanca Podestá o de la compañía nacional Herminio Yacucci.



⁴⁹ *La Vanguardia*, 2/10/1922.

⁵⁰ *Idem*.

⁵¹ Ver Barrancos, D. (1997) “Socialistas y suplementación de la educación pública: la Asociación Bibliotecas y Recreos Infantiles (1913-1930)”. En: Morgade, G. (Comp.), *Mujeres en la educación, Género y docencia en Argentina: 1870-1930*. Buenos Aires: Miño y Dávila. pp. 130-150.

⁵² *La Vanguardia*, 25/4/1924.

“Ni cementerios ni tristezas”. Los socialistas argentinos frente a los espectáculos teatrales en la década de 1920

El recurso de realizar actos con compañías profesionales en teatros importantes de la ciudad de Buenos Aires era común cuando el objetivo era reunir fondos para algún proyecto partidario. La estrategia demuestra que los socialistas reconocían la popularidad de los espectáculos que estas compañías ofrecían y estaban dispuestos a aprovechar su convocatoria con fines precisos que, sin embargo, eran bastante frecuentes dado que el Partido sostenía un número importante de instituciones destinadas a la clase trabajadora.

El reconocimiento de esta popularidad del “género chico” y la estrategia de ampliar la convocatoria a través de su oferta tendrá su punto más importante en la incorporación de sainetes, comedias y juguetes cómicos al repertorio de los elencos constituidos por el Partido. Así, en la “Fiesta Casa del Pueblo” se anunciaba la presentación del *juguete cómico* “El sueño de una muñequita” a cargo de la “niñita Inés Fasce, acompañado al piano por el profesor Carlos Morelli”.⁵³

Mucho más importante, sin embargo, será encontrar en el repertorio de la “Agrupación Artística Juan B. Justo” innumerables obras del tan mentado “género chico”. Autores como Martínez Cuitiño, Pedro E. Pico y Nemesio Trejo (uno de los pioneros del sainete criollo) aparecerán como figuras principales del repertorio de comedias que la agrupación integrada por “elementos afiliados al partido” representaba en los distintos festivales obreros a los que era invitada. De esta manera, las obras del género chico se hacían presentes en los actos cuya finalidad era “elevar material y moralmente al pueblo”.

En 1927, “reafirmando la necesidad de prestigiar un teatro de ideas, noble y educativo”, se presentaba la “Agrupación teatral socialista”, cuya tarea se concebía urgente ante un panorama nacional “bastardeado por los fines de lucro”. Las funciones de esta entidad, cuyo objetivo “edificante” hacía que se privilegiaran los dramas de contenido social, daba cuenta de diferentes juguetes cómicos y comedias que tenían como finalidad, según sus realizadores, amenizar las veladas que se ofrecían a un público obrero.

Estos ejemplos, recortados dentro de la dinámica cotidiana del socialismo en los años veinte, muestran que el Partido se mostró permeable a las formas más populares y redituables del teatro nacional. Sin la grandilocuencia asumida en las críticas al teatro comercial, aparecían en *La Vanguardia* y en los actos partidarios las obras que se habían vuelto el eje mismo de la oferta de entretenimiento urbano, de la que el teatro era uno de sus principales exponentes y que los socialistas, si bien criticaban, también intentaban asimilar dada su llegada a sectores amplios de la población.

Semejante ambivalencia puede entenderse dentro de los desafíos derivados del contraste entre los paradigmas ideológicos, las expresiones de deseo y las formas en que se presenta la realidad. A partir de aquí son posibles de entender las posturas ambiguas o contradictorias del Partido dado que responden a

⁵³ *La Vanguardia*, 23/1/1920.