

TESIS DE MAESTRÍA

*HISTORIA DEL TEATRO EN EL PERÍODO FUNDACIONAL DE LA PLATA (1890 –1930):
IDENTIDAD URBANA Y PROYECTO ARTÍSTICO.*

Prof. Natalia Di Sarli

Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano.
Facultad de Bellas Artes
Universidad Nacional de La Plata.

**Magíster en Estética y Teoría de las Artes.
Facultad de Bellas Artes
Universidad Nacional de La Plata
Año 2013.**

Director: Mag. María de los Ángeles De Rueda.
Facultad de Bellas Artes. UNLP.
Cohorte 2006.

A Rubén M. Segura y Roberto C. Garbaccio.

Agradecimientos

A mi directora de Beca y de Maestría, Magíster María de los Ángeles De Rueda y a mi codirectora de Beca, Magíster María Cristina Fükelman.

Al Licenciado Gustavo M. Radice, al Doctor Osvaldo Pelletieri y a la Licenciada Alicia Sánchez Distasio, investigadores del Teatro platense.

Al personal de Hemeroteca y Microfilm de la Legislatura de la Provincia de Buenos Aires, a Mariela Mirc, Maricel Beltrán y demás miembros de la Biblioteca Teatral “Alberto Mediza” y del Taller de Teatro de la Universidad de La Plata, al Arq. Alberto Leonforte y personal del Museo – Teatro Coliseo Podestá, al director del Museo Dardo Rocha, al personal del Archivo Histórico de la Provincia de Buenos Aires y a las familias Ovejero y Podestá por su amabilidad y disposición para consultar sus archivos.

Índice

1. Introducción e hipótesis preliminar.....	Pág. 3.
1.1. Estado de la cuestión.....	Pág. 5.
1.2. Metodología de investigación.....	Pág. 8.
1.3. Delimitación cronológica.....	Pág. 9
1.4. Marco Teórico.	Pág. 9
1.5. Estructura.	Pág.10
1.6. Plan de Trabajo.	Pág.11.
1.7. Fuentes de investigación.	Pág.12.
1.8. Libros y textos académicos.	Pág.12.
1.9. Prensa.	Pág.13
1.10. Archivos.	Pág.13

CAPÍTULO I

Panorama histórico-teatral general 1890- 1930.

2. 1. Panorama cultural general de Argentina.....	Pág.16
2.1.1. Campo económico y social del período.	Pág.16
2.1.2. Campo cultural del período.	Pág.19
2.2. Panorama general del Teatro en Argentina.	Pág.22
2.2.1. Teatro en la ciudad de Buenos Aires.	Pág.22
2.2.2. Teatro en el Interior del país.	Pág.22

CAPÍTULO II

La ciudad de La Plata en el período 1890 -1930.

3.1. Los orígenes de la ciudad.	Pág.33
3.2. Campo intelectual.	Pág.34
3.2.1. Prensa.....	Pág.34
3.2.2. La sociedad platense.	Pág.35
3.2.3. La crisis de 1890.	Pág.34
3.2.4. La creación de la Universidad.	Pág.34
3.2.5. Centro y periferia.....	Pág.39
3.2.6. La Reforma Universitaria.....	Pág.41

CAPÍTULO III

El Teatro en la ciudad de La Plata en el período 1890 – 1930.

4.1. Características de la periodización.....	Pág.45
4.1.1. El concepto de sistema teatral.	Pág.45
4.1.2. Periodización del campo teatral platense.	Pág.47
4.1.2.1. Primer subperíodo o etapa de constitución: 1890-1910.....	Pág.49
4.1.2.1.1. Configuración general del campo teatral.	Pág.49
4.1.2.1.2. Características del circuito espectacular.	Pág.50
4.1.2.2. Segundo subperíodo o etapa de consolidación: 1910- 1920.....	Pág.53
4.1.2.2.1. Configuración general del campo teatral.	Pág.53
4.1.2.2.2. Características del circuito espectacular.	Pág.53
4.1.2.3. Tercer subperíodo o etapa de profesionalización: 1920- 1930.....	Pág.54
4.1.2.3.1. Configuración general del campo teatral.	Pág.54
4.1.2.3.2. Características del circuito espectacular.	Pág.54
4.1.2.3.2.1. Primera etapa: Grupo Estudiantil Renovación (1920 -1925).....	Pág. 55
4.1.2.3.2.2. Segunda etapa: Teatro de Arte Renovación (1925 -1930).....	Pág. 57

CAPÍTULO IV

Las obras.

5.1. Cronología de obras representadas por período.....	Pág.61
5.2. Clasificación de géneros.	Pág.97
5.2.1. Géneros extranjeros.	Pág.97
5.2.1.1. Antecedentes: teatro por horas en España.....	Pág.97
5.2.1.2. Melodrama.....	Pág.99
5.2.1.3. Comedia de costumbres.....	Pág.99
5.2.1.4. Vaudeville.	Pág.99
5.2.1.5. Sainete español.	Pág.99
5.2.1.6. Juguete cómico.....	Pág.100
5.2.1.7. Zarzuela.	Pág.101
5.2.1.8. Opereta.	Pág.101
5.2.2. Géneros nacionales.	Pág.101
5.2.2.1 Gauchesca y circo criollo.....	Pág.102
5.2.2.2. Nativismo criollo.....	Pág.103
5.2.2.3. Sainete y revista criolla.	Pág.104
5.2.2.4. Comedia.....	Pág.108
5.2.2.5. Realismo criollo finisecular.	Pág.109
5.3. Dramaturgia local.....	Pág.110

CAPÍTULO V

Los Teatros.

- 6.1. Funciones y apropiaciones de los espacios teatrales. Pág.114.
- 6.2. Los orígenes: galpones y tablados. Pág.116
- 6.3. Los grandes teatrosPág.118

CAPÍTULO VI

Compañías, grupos y elencos.

- 7.1. Compañías extranjeras.....Pág.123
- 7.2. Compañías nacionales.....Pág.124
- 7.3. Elencos y grupos locales.Pág.126

CAPITULO VII

Crítica y recepción.

- 8.1. Constitución de un panorama crítico.....Pág.129
- 8.2. Crítica relacionada al ámbito teatral.Pág.130

CONCLUSIONES.

- 9.1. Identidad urbana y proyecto artístico.....Pág.137
- 9.2. Fundación, crisis y refundación.....Pág.138

- BIBLIOGRAFÍA..... Pág.140

INTRODUCCIÓN

“En todo pueblo civilizado es el teatro la primera escuela donde puede formarse el gobierno las mejores proporciones las costumbres públicas de la nación y dirigir la opinión general a los intereses primarios de ella”

Autor Anónimo.
Diario *El Independiente de Buenos Aires*
24 de enero de 1815

2. INTRODUCCIÓN E HIPÓTESIS PRELIMINAR.

Este trabajo es el fruto de las tareas de investigación realizadas durante los años 2005 – 2007, en relación al tema propuesto para la Beca de Iniciación a la Investigación y Desarrollo de la Universidad Nacional de La Plata¹. A su vez, es el fruto del trabajo efectuado como miembro investigador del Proyecto de Incentivos por entonces radicado en la misma unidad académica² y como relevador de fuentes e investigador asociado del área La Plata en el Proyecto *Historia del Teatro Argentino en las Provincias*, radicado en la Universidad de Buenos Aires³.

El objetivo de este proyecto es indagar los aspectos constitutivos de la actividad escénica en la ciudad de La Plata, entre los años que comprenden el inicio de la primera etapa de conformación teatral –1890- hasta su finalización en 1930. Para ello se analizaron tres instituciones cuya actividad fue determinante en la definición de un campo teatral platense: el Teatro Argentino, el Politeama Olimpo- actual Coliseo Podestá- y la actividad del grupo de Teatro Universitario Renovación. La elección de dicho corpus corresponde a la posibilidad de establecer si en su período fundacional, la ciudad de La Plata instituyó un quehacer teatral acorde a su horizonte de expectativas. En una primera aproximación, podría expresarse que dicha etapa comprende las primeras gestiones destinadas a producir un circuito propio de espacios teatrales, de repertorios dramáticos, de compañías y elencos en paralelo a la definición de un público y una crítica locales. No obstante, las operaciones culturales producidas a lo largo de su historia interna permiten dilucidar diversas contradicciones, intermitencias y descentramientos en su capital cultural escénico.

Para ello, este trabajo analiza los primeros 40 años de actividad teatral platense, con la intención de revalorizar estos orígenes, integrados en un campo artístico. Dicha integración permite comprender las transformaciones operadas en las dominancias y remanencias de géneros y estilos dramáticos, así como en la apropiación legitimaria de los espacios y compañías teatrales por parte de los diversos estamentos del público. Tal aspecto integrador constituye el aporte original de este trabajo al tema estudiado, atendiendo no obstante a las limitaciones

¹ Proyecto *Jerarquización política y representación social en los orígenes del teatro platense (1890-1930)* Beca de Iniciación a la Investigación y Desarrollo de la Universidad Nacional de La Plata. Director: Mag. María de los Ángeles De Rueda. Codirector: Prof. Rubén Segura. Período: 2005-2007.

² Proyecto B-163 *Lineamientos para la comprensión de la Práctica Teatral*. Director: Prof. Rubén Segura. Programa de Incentivos a docentes investigadores. N° de Memo: 96/04. Lugar: Departamento de Plástica. Facultad de Bellas Artes. Unidad académica: Universidad Nacional de La Plata. Período: 2004 – 2006.

³ Proyecto *Historia del Teatro Argentino en las Provincias*. Director: Osvaldo Pelletieri. Lugar: GETEA (Grupo de Estudios de Teatro Argentino) Unidad académica: Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Buenos Aires. Período: 2001 y continúa.

encontradas, ya que la escasez de material fue un obstáculo difícil de soslayar. Sin embargo, no se pretende definir esta investigación como un estudio cerrado ni concluyente. Los intersticios del mismo esperan en lo posible completarse a posteriori por otros investigadores; pues se trata de una visión particular, pormenorizada en el aspecto documental pero no por ello exenta de la subjetividad a la que todo autor recurre en el momento del análisis.

Por último, es dado enfatizar la posibilidad de que este documento sea utilizado como fuente para encarar posteriores investigaciones no sólo por miembros de la comunidad académica, sino también por parte de los artistas que hoy pueblan la actualidad del teatro platense, en tanto la praxis escénica contemporánea se constituye en emergencia histórica de una ciudad que profundiza en su pasado para cimentar su presente.

2.1. ESTADO DE LA CUESTIÓN.

La presente investigación sobre la actividad escénica en La Plata se centra, fundamentalmente, en definir los circuitos por los que la praxis teatral local ha transitado durante su etapa fundacional. Su evolución ha sido constante aunque no exenta de altibajos en este período a caballo entre dos siglos.

La idea de realizar este trabajo surgió primeramente, porque existen diversos estudios sobre datos de la sociedad y la cultura platense de la fundación, además de un nutrido anecdotario, pero no un estudio sistemático y profundo de la vida teatral platense. Existen algunas notas que se han escrito para rescatar algunos aspectos de la actividad escénica realizada en La Plata, los cuales se detallarán en este ítem.

En la actualidad, los orígenes del circuito teatral de la ciudad de la Plata se hallan documentados en diversos artículos y publicaciones de índole local. Sin embargo, es escaso, disperso y fragmentado el repertorio de estudios sistemáticos que dé cuenta del proceso que conlleva su desarrollo y evolución a partir de la relación con el campo cultural que sustenta la dinámica social de contenidos artísticos. Dichos estudios se hallan muchas veces acotados a una descripción histórica sumaria y puntualizada de aspectos extra escénicos, siendo el ejemplo más claro de esta cuestión las reseñas sobre el Teatro Argentino, o el Coliseo Podestá, instituciones paradigmáticas de la ciudad. Una importante fuente de estudios académicos sobre la evolución del teatro platense se encuentra en la periodización del Teatro en las provincias argentinas dirigida y compilada por Osvaldo Pellettieri⁴, en la cual se describe el desarrollo histórico del sistema teatral argentino. Dicho trabajo incluye un capítulo escrito por Alicia Sánchez Distasio⁵, en donde se desarrolla la historia del teatro en la ciudad de la Plata durante los años que van desde la fundación de la ciudad hasta el año 1976. Este trabajo analiza descriptivamente el proceso de creación de las primeras instituciones teatrales platenses, así como aporta un nivel general de conocimiento sobre los repertorios y compañías que actuaron durante las primeras décadas del siglo XX.

Otro aporte al estado de la cuestión lo asume Beatriz Seibel en su obra *Historia del circo*⁶, donde hace una extensa relación de la familia Podestá e incluye su actuación en la ciudad

⁵ AA.VV. *Historia del Teatro Argentino en la Provincias*. Volumen I. Osvaldo Pellettieri (director). Buenos Aires: Galerna – Instituto Nacional del Teatro. 2005.

AA.VV. *Historia del Teatro Argentino en la Provincias*. Volumen II. Osvaldo Pellettieri (director). Buenos Aires: Galerna – Instituto Nacional del Teatro. 2006.

⁶ SEIBEL, Beatriz. *Historia del circo*. Buenos Aires: Del Sol, 1993

platense, a la vez que describe los inicios del teatro de gauchesca y del circo criollo. Otros títulos de interés para este tema lo conforman sus publicaciones *El teatro "bárbaro" del interior: testimonios de circo criollo y radioteatro*⁷ y *Los Artistas trashumantes*⁸, donde retoma el análisis de las producciones populares producidas fuera del contexto de las salas teatrales de la capital porteña.

Un último y principal aporte lo constituyen la obra del sociólogo e historiador Raúl H. Castagnino, *Sociología del Teatro Argentino*⁹ y *El circo criollo*¹⁰ donde alude las características del dispositivo de teatro gauchesco y circo criollo, haciendo una mención a los años de la familia Podestá en La Plata.

Por otro lado, existen breves referencias a la actividad teatral platense en libros de divulgación sobre la historia de La Plata, tal es el caso de anuarios conmemorativos como *La Plata a su fundador* de Sánchez Reulet¹¹, *La Nueva Capital*¹² de José María Rey o la compilación de artículos *La Plata, una obra de arte*¹³, donde se ofrecen datos del patrimonio arquitectónico y el prestigio de las salas teatrales más representativas. Otros análisis específicos sobre el tema se encuentran en artículos de revistas especializadas existentes en distintos repositorios¹⁴. Dichas publicaciones describen aspectos fundamentalmente referidos a la historia de una institución teatral en particular- caso de F. Arena de Tejedor en su *Documentos para una historia del teatro Argentino*¹⁵ o *Los primeros años de Juan Moreira en La Plata* de María Susana Colombo¹⁶- haciendo hincapié en sus aspectos formales y técnicos.

A partir de estos textos, se puede inferir que el material bibliográfico encontrado delimita la información en puntos esenciales, priorizando lo descriptivo y una tendencia a organizar la información de manera diacrónica. De todo lo expuesto, sintetizamos:

A diferencia de Buenos Aires, la ciudad de La Plata fue en sus comienzos la proyección modernizadora y planificada de un modelo determinado a priori por sus fundadores. Los

⁷ SEIBEL, Beatriz. *El teatro "bárbaro" del interior: testimonios de circo criollo y radioteatro*. Buenos Aires: De la Pluma, 1985.

⁸ SEIBEL, B. *Los artistas trashumantes*. Buenos Aires: De la Pluma, 1985.

⁹ CASTAGNINO, Raúl H. *Sociología del Teatro Argentino*. Buenos Aires: Nova, 1963.

¹⁰ CASTAGNINO, Raúl H. *El circo criollo*. Buenos Aires: Lajouane, 1953.

¹¹ SÁNCHEZ REULET, Aníbal. *La Plata a su fundador*. La Plata: Edición de La Municipalidad de La Plata, 1932.

¹² REY, José María. *La Nueva Capital*. La Plata: Peuser, 1932.

¹³ AA. VV. *La Plata, una obra de arte*. Municipalidad de La Plata y Universidad Nacional de La Plata. La Plata: Macchi, Salzmann y Cía. 1982.

¹⁴ Los pormenores de cada publicación se explicarán exhaustivamente en el apartado 2, relativo a las fuentes utilizadas.

¹⁵ ARENA TEJEDOR, Francesca. *Documentos para una historia del teatro Argentino*. En Revista de la Universidad Nacional de La Plata, N° 29. La Plata: 1960. (57 – 68)

¹⁶ COLOMBO, María S. *Los primeros años de Juan Moreira en La Plata*. En: Revista de Estudios de Teatro, N° 3. Buenos Aires: Instituto Nacional de Teatro. 1986. (37 – 52).

espectáculos, como sistema de cohesión y esparcimiento de los grupos sociales, también fueron parte del programa de organización cultural que pretendía afirmar dicho perfil en la nueva urbe, materializándose en dos instituciones hasta hoy vigentes: El Teatro Argentino- fundado en 1890- sede de la alta cultura cristalizada en el repertorio lírico extranjero, y el Politeama Olimpo-1886- sala de baile por entonces perteneciente a la clase alta, que en pocos años se transformó en el epicentro de la gauchesca, el sainete y la comedia costumbrista de la mano de la compañía Podestá. De esta manera, se articulan en esta etapa dos vertientes principales: la *culta* y la *popular*. Vertientes ambas que pertenecen al circuito dominante de la cultura, en paralelo a las experiencias independientes de las Sociedades de Socorros Mutuos y los espectáculos circenses. Más tarde, con el nacimiento de la Universidad, el perfil trazado en la fundación se fragmentará y mutará en una vertiente nueva, influenciada por las nuevas tendencias de vanguardia que llegaban de Europa: es el nacimiento del Teatro Renovación, conformado por estudiantes universitarios partidarios de la Reforma de 1918. Dicho grupo, luego denominado Teatro de Arte Renovación, condujo en 1930 a la creación del *Teatro del Pueblo*, el cual representó uno de los primeros núcleos de teatro político independiente en nuestro país¹⁷. Las diversas prácticas culturales se entrecruzan y fusionan continuamente: el circo criollo y la ópera coexisten a fines del siglo XIX, el teatro de vanguardia del grupo universitario Renovación convive con el sainete a principios del siglo XX, conformando diversas bases para el desarrollo futuro del circuito teatral local.

Esta divergencia en los cauces de producción teatral manifiesta el fragmentado análisis sobre la fecunda producción de los orígenes de la práctica teatral en la ciudad de La Plata y de los pocos ejemplos a la hora de elaborar propuestas de investigación que abarquen las vinculaciones externas en el proceso de creación espectacular. Podemos argumentar entonces que el estado de investigación sobre el tema abarca mayoritariamente la descripción histórica sin profundizar demasiado sobre los procesos y esferas que dan origen a sus líneas de desarrollo. El aporte de este proyecto al estado de conocimientos en el tema resultaría del abordaje sobre los comienzos del teatro platense bajo la perspectiva de *campo teatral*, que comprende la dimensión espectacular en correlación con la dramático-literaria y la conexión con la serie social que legitima la dominancia de ciertos modelos teatrales por sobre otros, a lo largo de cada período histórico.

¹⁷ SÁNCHEZ DISTASIO, Alicia. *El Teatro en la ciudad de La Plata*. En: Historia del Teatro Argentino en la Provincia de Buenos Aires. Osvaldo Pelletieri (dir.) Buenos Aires: Galerna. 2005.

2.2. METODOLOGÍA DE INVESTIGACIÓN.

La investigación comprendió el análisis de un recorte de la historia del teatro en la ciudad de La Plata. En la primera etapa de trabajo, se indagó la dinámica de la actividad escénica local por medio del relevamiento de obras y material bibliográfico relativos al periodo, con el fin de establecer una secuencia cronológica descriptiva del proceso de afirmación del circuito teatral platense.

A partir de la especificidad en la relación serie social - serie teatral, se determinaron para organizar la primera fase de investigación los subperíodos que siguen a continuación:

Primer subperíodo:

1890 – 1910 : Repertorio centrado mayoritariamente en los dramas y compañías extranjeros de lírica y zarzuela provenientes de Buenos Aires, junto a las manifestaciones circenses y del teatro de gauchesca por parte de la Compañía Podestá.

Segundo subperíodo:

1910- 1920: Consolidación de las compañías nacionales de comedia y sainete criollo en el repertorio local. Afirmación del campo intelectual local en sociedades filodramáticas y culturales en general.

Tercer subperíodo:

1920 – 1930: Decaimiento del sainete y auge de la comedia y el drama realista nacional. Inserción de la vanguardia en el repertorio teatral platense, a partir del surgimiento del grupo de teatro universitario Renovación. Surgimiento de autores locales: Rafael di Yorio, Damián Blotta, Emilio Sánchez y otros.

Una vez establecido dicho proceso se formuló una periodización del repertorio platense según el esquema de Osvaldo Pellettieri¹⁸ este comprende la segmentación por sistemas, subsistemas y microsistemas según una serie diacrónica y sincrónica de la historia interna teatral (evolución de los géneros y modalidades de puesta) y su correlato con la serie social bajo la perspectiva sociológica de P. Bordieu (historia externa). Se observaron los cambios en el repertorio de los tres espacios elegidos y su desarrollo a lo largo del período estudiado.

¹⁸ Cfr. PELLETTIERI, O. *Una historia interrumpida. Teatro Argentino Moderno (1949 – 1979)*. Buenos Aires: Galerna, 1997. p. 14 – 27.

2.3. DELIMITACIÓN CRONOLÓGICA.

El recorte del corpus histórico (1890 -1930) responde a la selección de una etapa específica: el período fundacional de desarrollo teatral en La Plata. Dicho segmento histórico contempla la incipiente conformación de un campo intelectual, la emergencia de una identidad cultural propia y la germinación de las primeras instituciones locales destinadas a la producción teatral. Se sitúa específicamente este inicio en la inauguración del primer Teatro Argentino (19 de noviembre de 1890) y culmina con la crisis institucional de 1930, tras la cual se produce la segunda modernización teatral de la ciudad.

2.4. MARCO TEÓRICO.

La metodología de trabajo consistió en trazar una perspectiva de exploración a partir del modelo consignado en *Una Historia Interrumpida*¹⁹ por Osvaldo Pellettieri, quien define como *sistema teatral* el conjunto de prácticas que integran la producción, la circulación y la recepción teatral de manera diferencial. Este concepto permitió circunscribir grupos específicos de textos (dramáticos y espectaculares) en diversos paradigmas de dramaturgia, de puestas en escena y particularidades de recepción de la crítica y público. Asimismo se estudiaron las transformaciones internas indicadas en el sistema teatral (historia interna). Dichas transformaciones se manifiestan por su relación con la historia externa, la correlación con el horizonte de expectativas vigente y por su vínculo con la sucesión de hechos sociales.

Por otro lado, la relación con la historia externa del periodo fue analizada bajo el enfoque de Pierre Bourdieu²⁰ cuya noción de campo intelectual y cultural permite advertir el espacio social dentro del cual se desenvuelve el proceso de creación artística y su vinculación con el campo cultural dominante. Se analizaron e interpretaron modelos de textos y tipos de compañías y elencos, priorizando la transición de las textualidades extranjeras a textualidades nacionales y locales.

¹⁹Ibíd.

²⁰ BOURDIEU, Pierre. *Campo intelectual y proyecto creador*, En: AA.VV. Problemas del estructuralismo. México: Siglo XXI, 1967.

2.5. ESTRUCTURA.

Para organizar el trabajo realizado en esta investigación, se ha estructurado la presente tesis en los siguientes capítulos, tomando en cuenta los objetivos de la misma.

En el capítulo uno se presenta un panorama histórico cultural general del período, con la finalidad de contextualizar brevemente los hechos más representativos del campo cultural argentino.

En el capítulo dos se hace referencia al marco histórico extra teatral de la ciudad de La Plata durante el período estudiado. Dicho marco comprende tanto la actividad política como social y cultural de la ciudad, a fin de contextualizar la actividad escénica del período.

El capítulo tres aborda aspectos generales sobre la periodización de la actividad teatral en la ciudad. Comprende la sistematización del campo teatral platense en tres subperíodos cronológicos, atendiendo a las transformaciones operadas sobre la producción y circulación teatral.

El capítulo cuatro comprende la información referente al repertorio ofrecido en la ciudad. Se organizó el material a fin de presentarlo cronológicamente, en función a las obras más representativas de cada periodo, así como a la dramaturgia propia de la región.

La organización del capítulo cinco hace referencia a los emplazamientos teatrales de la ciudad: sus orígenes y funcionalidad en el campo intelectual de la época.

El capítulo seis nos permite conocer cuáles fueron las compañías profesionales que representaron obras en los teatros de La Plata. Se clasificó la información observando la transición operada en la dominancia de compañías de origen extranjero hasta la posterior dominancia de compañías y elencos nacionales.

El capítulo siete aborda las particularidades de la recepción crítica: se establece qué tipo de discurso dominaba el campo de la crítica local. Se hace referencia a la crítica sobre las compañías, sobre los textos y sobre las funciones sociales del teatro, muy en boga en esa época. Esto permite ahondar en los saberes y horizontes de expectativa de la crítica local respecto de las producciones que se llevaban a cabo.

Por último, las conclusiones generales cierran este trabajo, donde se interpretan los datos relevados en función de trazar una perspectiva sobre el proyecto artístico de la ciudad y la conformación de su identidad, acorde a la serie histórica del período estudiado; seguidas por el repertorio bibliográfico utilizado para la investigación.

2.6. PLAN DE TRABAJO.

El plan de trabajo propuesto consta de dos etapas principales:

2.6.1. Primera etapa: Relevamiento de fuentes.

En esta etapa de exploración se indagó en diversos archivos y bibliotecas el material bibliográfico, datos históricos y estudios preexistentes sobre las características contextuales del periodo y el ámbito de producción y circulación teatral consignándose para la búsqueda del mismo los siguientes aspectos:

- a. Circuitos de producción y circulación del espectáculo platense desde una perspectiva diacrónica: implica la confección de un sistema teatral a través de la extensión de sus recorridos históricos.
- b. Circuitos de recepción del espectáculo platense desde una perspectiva sincrónica: implica la relación que establecen dichos recorridos con las instituciones culturales y los medios de difusión locales.

2.6.2. Segunda etapa: interpretación de las fuentes registradas.

Esta etapa comprendió el análisis del material relevado, el cual apuntó a las en las instancias productivas y receptoras del espectáculo. Se aplicó el concepto de *sistema teatral* para especificar los contenidos dramáticos y espectaculares, observando para ello las siguientes líneas de interpretación:

1. Emergencia o remanencia de textos en las prácticas espectaculares. Tensión entre textualidades extranjeras y nacionales en sus distintas etapas de afirmación.
2. Tipos de elenco y modalidades de puesta en escena llevadas a cabo en cada subsistema: Diferencias entre *grupos* y *elencos*²¹. Características de armonización y evidencia de sentido.²²

²¹ El Teatro Independiente puede dividirse entre los *grupos* que cuentan con una profesionalización del actor y de la práctica escénica; y los *elencos*, que se conforman como entidad efímera para realizar un proyecto pero no se constituyen como grupo estable. Este tipo de elenco se estableció a partir de la *concertación* de sus miembros, los cuales, formados en distintas estéticas y provenientes de diferentes teorías y poéticas teatrales, se unieron para concretar diferentes experiencias teatrales. Cfr. DI SARLI, N y RADICE G. *Micropoéticas teatrales en los comienzos de la democracia: el Teatro Independiente*. Ponencia presentada en las VI Jornadas de Arte y Arquitectura en Argentina. IHAA (Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano). Facultad de Bellas Artes. Universidad Nacional de La Plata. 9 – 10 octubre de 2008.

²² Cfr. PELLETIERI, Op.cit. *Una historia interrumpida*. p. 24 y sgs.

3. Relaciones entre puesta y campo intelectual: Relación entre salas teatrales, públicos y repertorio. Concordancia o ruptura con el horizonte de expectativas de los públicos.

4. Caracterización del repertorio dramático en los siguientes subsistemas:

Subsistema culto de procedencia extranjera: conformado por las formas teatrales de los sectores altos: óperas, operetas, ballet y zarzuelas.

Subsistema de teatro popular de procedencia extranjera: conformado por sainetes y piezas de origen europeo.

Subsistema de teatro culto nacional: conformado por expresiones teatrales nacionales de raíz culta (microsistema de Florencio Sánchez y sus textualidades reproductivas)

Subsistema de teatro popular nacional: comprende las textualidades de la gauchesca, del sainete criollo, el grotresco criollo y sus textualidades reproductivas.

Subsistema de teatro universitario: conformado por las puestas del grupo de teatro Renovación.

2.7. FUENTES DE INVESTIGACIÓN.

Es importante destacar que los diversos relevamientos de crítica periodística, documentos históricos y escritos preexistentes contemplan, en su desarrollo de los hechos, las diversas lecturas y consideraciones que sus autores sostienen sobre el desarrollo de los sucesos históricos. En el marco propuesto para esta investigación, dichas lecturas observan una gran importancia, en tanto vehiculizan una serie de representaciones a veces enfrentadas sobre las características, alcances e importancia de los fenómenos históricos y sus implicancias. Estas representaciones se sustentan en un imaginario circunscripto por el hecho de la *pertenencia* al lugar descripto y a sus condiciones históricas de enunciación. Dicha pertenencia define los niveles de información que se manejan en la construcción y legitimación del discurso histórico sobre la ciudad, sus manifestaciones culturales en general y teatrales en particular.

2.8. LIBROS Y TEXTOS ACADÉMICOS.

El relevamiento de textos académicos se efectuó bajo un doble propósito: por un lado se utilizó como fuente documental y por otro como guía preparatoria a fines de organizar e interpretar la

información. Tal es el caso de la colección dirigida por Osvaldo Pellettieri²³, texto del cual se aplicaron las estrategias metodológicas para confeccionar un mapa del sistema teatral platense. Otro tanto ocurre con los textos que constituyen el marco teórico previamente consignado para articular el análisis de la información. Otro punto de interés para esta investigación lo constituyeron los libros escritos por viajeros o visitantes contemporáneos a la época estudiada: a partir de estos testimonios es posible inferir recorridos históricos alternativos sobre los primeros años de la ciudad. Una tercera línea de textos analizados comprende a los ya mencionados anuarios y libros conmemorativos de la fundación de la ciudad, material del cual se utilizó principalmente la información referida al campo intelectual y teatral de la ciudad. Finalmente, el material relevado de revistas académicas permitió trabajar con datos puntuales para reconstruir determinados hechos o instituciones locales.

2.9. PRENSA.

La principal fuente documental de esta investigación se constituyó a partir del relevamiento de material periodístico fechado en la época estudiada. No solo por su carácter contemporáneo al objeto de estudio, sino también por su continuidad y masividad. Las referencias concretas a la actividad teatral del período se hallan documentadas en las ediciones diarias de los periódicos *El Día* -publicación que subsiste hasta nuestros días- y *El Argentino*. En su apartado *Espectáculos* se inscriben no solo los datos relativos a la actividad escénica de la época, sino también los discursos que reconocen, avalan o resisten las transformaciones operadas sobre el campo teatral. Otras publicaciones del período como *La lectura del domingo*- revista de índole religiosa- y varios suplementos de orden político permitieron adentrar la investigación en otras perspectivas históricas del fenómeno teatral local.

1. 10. ARCHIVOS.

Los archivos consultados en función de la investigación revistieron dos tipos de búsqueda:

a. Lo concerniente a documentos públicos: resoluciones, contratos, actas. Para ello se relevó documentación pertinente del Archivo Histórico de la Provincia de Buenos Aires, Archivo del Museo Dardo Rocha, Archivo y Hemeroteca de la Legislatura Provincial, Archivo

²³ PELLETTIERI, Op.cit. *Historia del Teatro Argentino en las Provincias*.

de la Biblioteca de la Universidad Nacional de La Plata, Archivo del Teatro Coliseo Podestá, Archivo del Teatro Argentino de La Plata.

b. Lo concerniente a documentos privados y otros materiales alternativos: cartas, programas, fotografías, notas personales. Para ello se relevó material de colecciones particulares, especialmente de la familia Podestá y Ovejero.

CAPITULO I

PANORAMA HISTÓRICO-TEATRAL GENERAL 1890- 1930.

2.1 PANORAMA CULTURAL GENERAL DE ARGENTINA.

2.1. 1.Campo económico y social del período

Convulsionada por numerosas transformaciones demográficas, políticas y sociales, la recientemente constituida República Argentina atraviesa en 1890 uno de sus más ricos y complejos períodos de conformación política, social y cultural. Una vez terminada la guerra civil, y tras la anexión de Buenos Aires al territorio nacional, Argentina entra en un período denominado por algunos economistas como la *Belle Époque argentina*²⁴. Tras la Campaña del Desierto, la adquisición de grandes extensiones de tierra por parte del Estado Nacional culminó en un significativo aumento de producción agropecuaria y ganadera. El aprovechamiento de recursos naturales en fines productivos - como las grandes extensiones de tierra para cultivo y pastoreo- determinó numerosos cambios en las políticas económicas de los gobiernos liberales. Hacia 1880 el país se halla unificado y en condiciones de comenzar a producir y exportar materia prima. La explotación de los recursos naturales trae aparejada la necesidad de mano de obra. Tal como estipula el artículo 25 de la Constitución, se fomenta la gran inmigración que en menos de cincuenta años modifica la fisonomía social y étnica de la Argentina. Mediante la legislación irrestricta en cuanto a raza, credo o cultura; la refinanciación de pasajes y la oferta de seguridades y garantías, se promueve el arribo de campesinos y trabajadores de origen principalmente mediterráneo. La razón, además de cultural – la polémica *limpieza étnica* propugnada por Sarmiento- responde a una índole económica: los salarios argentinos son tres veces superiores equiparados al salario promedio europeo de la época, especialmente en España e Italia.²⁵

Entre 1890 y 1930 arriba un aluvión de inmigrantes a una ciudad capital no preparada para asumir el impacto demográfico. Si bien al principio el objetivo era desarrollarse como mano de obra rural, muchos inmigrantes permanecen en las ciudades. El hacinamiento y las enfermedades comunes de la época- difteria, tifus y tuberculosis- se transmite los conventillos ciudadanos, situados en las antiguas mansiones coloniales del sur portuario y conforman un estrato social de compleja identidad. Se generan los *tipos* que el teatro nacional rescatará más adelante, utilizando sus giros idiomáticos dando forma a un lenguaje tan amplio como concreto: el lunfardo.

²⁴ SANZ VILLARROYA, I. La Belle Époque de la economía argentina 1875 -1913. En: *Revista de Acciones e Investigaciones sociales*. Nº 23. 2007, pp. 115 -138. Facultad de Ciencias Sociales y del Trabajo. Universidad de Zaragoza. Disponible en:www.dialnet.unirioja.es/servlet/fichero_articulo?codigo=2264606&.

²⁵ SANZ VILLARROYA, Op.cit. p. 123.

Desde el año 1881 a 1890 ingresan al país 638.000 europeos, en su mayoría italianos y españoles. De 1901 a 1910 arriban 1.100.000 europeos. La mayoría siguen siendo italianos y españoles pero también llegan otras colectividades provenientes de Europa del Este o de Asia: judíos, sirio-libaneses, armenios y rusos.

El propósito de fomentar la inmigración era justamente el repoblamiento rural y la explotación ganadera: la exportación de cueros dio paso a la exportación de lana (1877) y posteriormente, a la de granos y carne bovina (1890-1930). Este incremento de las exportaciones ubicó a la República Argentina como país productor de materias primas, ampliando los horizontes no sólo de contingentes de inmigrantes sino también de compañías inversoras extranjeras.

En paralelo, la producción industrial comienza a establecerse como segundo ramo representativo de la economía argentina, aunque no será hasta la década de 1910 que empiece a tomar verdadero impulso. Desde 1880 hasta fines de 1919, el alto nivel de importaciones de productos no manufacturados en el país (materiales para construcción de viviendas, material ferroviario, maquinaria) pudo ser saldado gracias a la intervención de capital extranjero – mayoritariamente británico – el cual invertía grandes sumas en infraestructura para desarrollar la producción agrícola – ganadera nacional. El capital extranjero se convirtió en un factor determinante de la economía y la política nacional, en tanto financiaba acciones comerciales privadas y numerosos empréstitos del Estado.²⁶ Dichos capitales constituyeron la principal entrada de ingresos al país hasta 1890. Emprendimientos industriales como ferrocarriles, fábricas y más adelante los frigoríficos – en pleno apogeo de la exportación de carne bovina – surgieron de estas inversiones, modificando la geografía social y económica del país.

La Primera Guerra Mundial aparejó la crisis de dicho modelo de país. Al cese de capitales extranjeros, se sumó la caída del cereal en los precios internacionales. Tras numerosos tropiezos, el siglo XIX queda sepultado definitivamente en los escombros de la guerra.

Durante la década de 1920, los capitales extranjeros regresan al país, aunque reducidos en proporción y bajo otro dominio: el de los Estados Unidos. Las inversiones extranjeras para industria ferroviaria son desplazadas por sobre la producción local de manufacturas y préstamos al Estado. En este período, Argentina incrementa las exportaciones de ganado vacuno congelado, de gran demanda en la Gran Bretaña de postguerra. Hasta 1929, Argentina es el principal exportador mundial de carne congelada y maíz.

²⁶ SANZ VILLAROYA, Op.cit. p. 122.

En paralelo, las importaciones de maquinaria agrícola y de manufacturación se expandieron, en un proceso de modernización económica²⁷ tendiente a la industrialización. Para el año 1925 se contabilizaron 61.000 factorías, cuyo índice de trabajadores ascendía a 600.000 personas en los ramos de industria ligera tradicionales del país y en otros como química, electricidad y metales.

Sin embargo, a pesar de este incipiente proceso de industrialización, la economía argentina no pudo asentarse como a finales del siglo XIX, cayendo lentamente en un ciclo sin retorno.

El devenir económico de la Nación halló su eco en las políticas propugnadas por la generación del 80. Al particular sesgo económico, la clase política argentina imprimió numerosos cambios de trayectoria en lo tocante a la ideología reinante en el país.

En los últimos años del siglo XIX, nuevos actores sociales cuestionan el modelo de *República Liberal* propugnado tras la victoria de Caseros. La oligarquía ganadera, facción hegemónica en el poder durante la mayor parte de la historia nacional, comienza a resquebrajarse tras la Revolución de 1890 y la caída del presidente Miguel Juárez Celman.

Las clases medias requieren mayor participación política, mientras las clases obreras exigen una mejora en las condiciones de vida y de trabajo. En este contexto, la creación de la Unión Cívica Radical – partido inicialmente porteño, luego extendido a nivel nacional por Leandro N. Alem- representa el intento de las clases medias por obtener mayor representatividad y acceso a un sistema de elecciones más amplias y no fraudulentas. A partir de 1900, la Unión Cívica Radical se constituye en fuerza opositora alternativa a la conducción del poder conservador asentado entre los miembros del Club del Progreso. Surgido de las clases medias de Buenos Aires, el partido Radical incorpora a los hijos de inmigrantes a la vida política nacional, llegando finalmente al poder con el ascenso a la presidencia de Hipólito Yrigoyen en 1916.

En este marco de situación, las clases obreras inmigrantes aportan significativamente otras fuerzas al clima político imperante en la época. A la expansión del radicalismo como alternativa política, emergen modelos ideológicos cuyo objetivo es desplazar a la oligarquía en la conducción del Estado. Tal es el caso del socialismo argentino, fundado en 1896 y en cuyo primer programa –redactado por el doctor Juan B. Justo- se observa un interés por la igualdad femenina, por la separación entre Iglesia y Estado en todos los órdenes institucionales y por la

²⁷ SANZ VILLAROYA. Op.cit. pp. 127.

implementación de medidas destinadas a sanear las problemáticas de salud, trabajo y educación de las clases desprotegidas.²⁸

Otros espacios ideológicos - de mayor combatividad - optan por el cuestionamiento hacia el orden mismo de las estructuras sociales, como es el caso de la corriente ácrata o libertaria. Mediante su órgano periodístico *La Protesta* se constituyó en una tendencia ideológica de gran influencia sobre las masas obreras en el período que nos ocupa.

A partir de todos estos factores, al inicio de la década de 1930 Argentina ha experimentado una fuerte y progresiva transición en lo respectivo a su identidad cultural. La reproducción demográfica representada por los colectivos inmigratorios y sus descendientes triplican la población del país y por ende, potencian las manifestaciones de una cultura eminentemente de mixtura, donde lo multicultural se fusiona y a la vez tensiona los límites de los imaginarios de argentinidad. Imaginarios que serán materia prima de las producciones teatrales del período.

2.1.2. Campo cultural del período.

El desarrollo económico y social producido en la Nación, y más concretamente en la capital de la misma, produce un impacto fundamental para el desarrollo del campo cultural e intelectual en este período histórico. A la herencia cultural y étnica aportada por los mestizajes coloniales- producidos entre las culturas española, portuguesa, indígena y africana - se incorpora la progresiva influencia de los grupos inmigratorios europeos con sus costumbres, sus idiomas e idiosincrasias de origen. Asimismo, las políticas de gobierno implementadas en el país después de Caseros incluyeron una reforma cultural nacional basada en la reproducción de costumbres y modas provenientes de Francia e Inglaterra. La sociedad argentina del siglo XIX, aun predominantemente hispana, con sus *tipos* característicos rurales y urbanos, da paso paulatinamente a otra fase de mixtura cultural, fase de la que a su vez emergerán otros *tipos* característicos, pronto reconocibles en las áreas urbanas y rurales, en los centros y periferias, en las calles y pulperías del puerto y del interior.

El periodo de organización nacional trajo aparejado, junto a la inmigración y el repoblamiento del territorio, una serie de reformas relativas a la conformación del imaginario cultural argentino. Reformas plagadas de discusiones y vaivenes sobre los elementos *legítimos* de la

²⁸ Entre estas medidas pueden citarse: creación del salario mínimo; jornada laboral de 8 horas y 36 horas de descanso; responsabilidad patronal por accidentes de trabajo; educación pública, laica y gratuita; abolición de la deuda pública y supresión permanente del Ejército. Cfr. INIGO CARRERA, N. Documentos para la historia del Partido Socialista. En: *Revista Razón y Revolución* n° 3. 1997.

Edición on line. Disponible en: <http://www.razonyrevolucion.org/textos/revvyr/luchadeclases/ryr3Carrera.pdf>

cultura nacional, traducidos en un primer momento sobre la polarización civilización- barbarie. Esta polarización se vio atravesada de plano por la modernización planificada, tanto de la arquitectura urbana como de la conquista del territorio *bárbaro*. Bajo las premisas de *progreso, modernización y embellecimiento* del territorio, se derribaron numerosas construcciones coloniales en todo el país, símbolos de un régimen antiguo y una cultura anclada en el peso estático de las tradiciones y formas españolas. Se edificaron ciudades inspiradas en el París y Londres finisecular, para lo cual se importaron costosos recursos materiales y humanos financiados por el Estado. Se persiguió al gaucho; se diluyó al africano y se exterminó al indígena en aras de un proyecto análogo al de otras naciones americanas, cuyos procesos históricos poco o nada se asemejan al de nuestro país.

Sin embargo, este proyecto se vio revertido a fines de la década de 1880, cuando la masa inmigratoria comenzó a alterar los porcentajes demográficos, constituyendo el cincuenta y dos por ciento de la población para 1900. Tal mayoría numérica (sin contar a sus descendientes nacidos en suelo argentino) comenzó a percibirse potencialmente nociva²⁹ por parte de los sectores dominantes de la sociedad argentina.

En principio partidaria del proceso inmigratorio, la clase dominante no integró al inmigrante al electorado, en tanto su número podía desequilibrar los mecanismos de la praxis política criolla. La inevitable participación futura de los hijos de inmigrantes – los nuevos criollos- en política, motiva que la educación primaria laica, pública y gratuita por disposición de la Constitución de 1853, se torne obligatoria en virtud de la ley 1420 promulgada en 1884.³⁰

Para la clase política, temerosa de las consecuencias ideológicas de la *extranjerización*, la escolarización obligatoria es un medio de arraigo y cohesión ejercido sobre los hijos de extranjeros. La carencia de arraigo natural a la tierra es sustituida por una inculcada admiración hacia los imaginarios fundacionales de la patria elegida por sus padres. El fervor patriótico

²⁹ La influencia cultural de la colectividad extranjera-especialmente italiana- que por entonces representaba la mitad de la población de Buenos Aires, era visible en la publicación de diarios en idioma extranjero, en celebraciones conmemorativas del país de origen y en la educación – atenta a conservar idioma, tradición e historia de la patria de sus padres- que recibían los hijos de inmigrantes en las sociedades de socorros mutuos. Dichas estrategias de identidad patriótica a una nación extranjera, provocaron malestar en el campo intelectual argentino, receloso de la disgregación y borramiento de los valores identitarios nacionales. Cfr. BERTONI, L. *Patriotas, cosmopolitas y nacionalistas. La construcción de la nacionalidad argentina a fines de s. XIX*. Buenos Aires: FCE, 2001. p. 88.

³⁰ Artículo 6º- *El minimum de instrucción obligatoria, comprende las siguientes materias: Lectura y Escritura; Aritmética (las cuatro primeras reglas de los números enteros y el conocimiento del sistema métrico decimal y la ley nacional de monedas, pesas y medidas); Geografía particular de la República y nociones de Geografía Universal; de Historia particular de la República y nociones de Historia General; Idioma nacional, moral y urbanidad; Gimnástica y conocimiento de la Constitución Nacional, para las niñas será obligatorio, además, los conocimientos de labores de manos y nociones de economía doméstica. Para los varones el conocimiento de los ejercicios y evoluciones militares más sencillas, y en las campañas, nociones de agricultura y ganadería.* Fragmento de la Ley 1420 de Educación Nacional.

también es transmitido por el servicio militar obligatorio, instituido en 1901. Este proceso de *nacionalización* operado sobre el hijo del inmigrante pretende inculcar valores de identidad sobre la reproducción de idearios conformes a la clase dirigente del periodo. En los años posteriores a 1887, se proyectó un extenso desarrollo de intervención del Estado sobre los imaginarios culturales de identidad: se cimentaron modelos de tradición materializados en la edificación de monumentos, institución de fiestas cívicas y legitimación de la identidad nacional a partir de la exaltación recordatoria de procesos y personajes históricos del pasado. En estas festividades, homenajes y conmemoraciones, la participación del Estado desplaza paulatinamente las antiguas formas de sociabilidad y celebración- de carácter mayoritariamente activo, comunitario y popular³¹- por la solemnidad y espectacularización del aparato militar y cívico.³²

Estas reformas en los modos de construcción y legitimación de una cultura nacional- y de sus formas de aplicación en la sociabilidad argentina- expresaban los cambios producidos en el campo político de la Nación, que, una vez replegadas las gestiones militares de conquista y unificación, comenzó a hacer hincapié en los modos de administración política, social y cultural del recientemente consolidado Estado Nacional.

Al promediar la primera década del siglo XX, el inmigrante, constituido en el *otro* social- posición que previamente ocuparon el indígena, el africano y el gaucho- se ha reproducido en el territorio argentino, el proceso de asimilación se acelera y el ascenso de Hipólito Yrigoyen en 1916 culmina con los idearios de la Generación del 80. Era el principio de la hegemonía radical, que se extendería durante toda la década del 20 hasta el golpe militar de José Félix Uriburu en 1930.

Durante la etapa de gobierno radical, los imaginarios de identidad y alteridad se ven modificados por la influencia de la inmigración en las nuevas generaciones de nativos argentinos. Para 1916, los descendientes de las colectividades europeas constituyen una identidad propia, poco afín a simpatizar con el perfil aristocrático y elitista del Partido Autonomista Nacional. Dichos procesos de conformación identitaria, con sus vaivenes simbólicos y alteridades renovadas, se verán plasmados en la literatura del período. El tránsito del gaucho, del criollo y del inmigrante como signos discursivos de la realidad social, encontrará en la narrativa dramática un medio de cristalización masiva.

³¹ En los años previos a 1887, las fiestas Mayas o la conmemoración de la Independencia poseían un carácter asociado a lo festivo y popular: juegos, bailes, espectáculos circenses y fuegos artificiales constituían un plus de atracción para garantizar la participación de todos los estamentos sociales. Cfr. BERTONI, Op.cit. p. 80.

³² “*En el escenario central, la participación popular lúdica cedió terreno al espectáculo oficial y los antiguos protagonistas terminaron por convertirse en público*”. Cfr. BERTONI. Ibid. p.84.

2.3.PANORAMA GENERAL DEL TEATRO EN ARGENTINA.

2.3.1.Teatro en la ciudad de Buenos Aires.

La rica historia teatral de la capital de la Nación se halla documentada en diversos estudios y ensayos publicados a lo largo del tiempo.³³ Debe hacerse aquí una digresión: en general, dichos trabajos describen y analizan los repertorios y trayectorias teatrales producidos en territorios de la ciudad de Buenos Aires. El cuestionamiento a dicha territorialidad, como concepto homogeneizador y autorreferencial de prácticas y textualidades teatrales capitalinas³⁴ implica una revisión en lo concerniente a los modos y medios de constitución de las territorialidades poéticas provinciales y regionales, que si bien mantienen una cierta dependencia en cuanto a las producciones de la capital, no dejan por ello de contener en sí mismas el origen y trayectoria de sus identidades teatrales.

Para 1890, la ciudad de Buenos Aires se encuentra en los albores del esplendor teatral, con gran número de salas –Nacional, Variedades, Ópera, Alcázar, Alegría- que albergan la producción heterogénea de compañías italianas, españolas, francesas, grupos filodramáticos y espectáculos circenses.

Dos vertientes principales, que a grandes rasgos llamaremos *culta* y *popular*, comprenden las producciones de este período. En torno a la primera, podemos detallar la creación del Círculo Dramático Argentino (1881) cuyo fin era nuclear a los autores. En 1885, el teatro francés se impone en la ciudad por la visita de las actrices Eleonora Duse (1885) y Sarah Bernhardt. La prensa local, encabezada por Paul Groussac, intelectual francés radicado en el país desde mediados de siglo y por entonces director de la Biblioteca Nacional, escribe una serie de artículos sobre el impacto de estas figuras internacionales en la escena local. El campo cultural hegemónico privilegia, por un lado, los repertorios espectaculares extranjeros- zarzuelas,

³³ Citaremos a los más importantes, en cuanto al período estudiado: ORDAZ, L. *El teatro en el Río de La Plata*. Buenos Aires: Leviatán, 1957. MORALES, E. *Historia del Teatro Argentino*. Buenos Aires: Lautaro, 1944. CASTAGNINO, R. *Sociología del Teatro Argentino*. Buenos Aires: Nova. 1963. *Crónicas del Pasado Teatral Argentino*. Buenos Aires: Huemul. 1977. PELLETIERI, O. *Cien años de teatro argentino*. Buenos Aires: Galerna. 1991. *Historia del Teatro Argentino. Emancipación cultural (1884- 1930)* Buenos Aires: Galerna. 2002. SEIBEL, B. *Historia del Teatro Argentino. Desde los rituales hasta 1930*. Buenos Aires: Corregidor, 2002. VIÑAS, D. *La crisis de la ciudad liberal. Literatura argentina y realidad política*. Buenos Aires: Siglo XX. 1973. *Grotesco, inmigración y fracaso*. Buenos Aires. Siglo XX. 1997. Entre otros.

³⁴ Cfr. RADICE, G. y DI SARLI, N. *Márgenes de la territorialidad en el teatro platense. Experiencias discursivas del teatro universitario e independiente*. Ponencia presentada en las I Jornadas Nacionales de Investigación y Crítica Teatral. Asociación Argentina de Investigación y Crítica Teatral (AINCRIT). Ciudad Autónoma de Buenos Aires. 28 – 30 de abril de 2009.

óperas, sainetes, entremeses- y por otro la literatura dramática de autores locales, herederas de la cultura ilustrada y el patriciado rioplatense, donde los modelos estilísticos principales provienen del romanticismo en boga desde principios de siglo.³⁵ Ante la carencia de elencos nacionales, varias obras se ajustaron o directamente fueron creadas para su representación de la mano de compañías extranjeras,³⁶ despojándose de ellas el lenguaje y los usos corporales, cinéticos³⁷ de los habitantes y problemáticas vernáculos.

Esta desterritorialización de la lengua y costumbres locales por parte de la clase dominante porteña fue duramente criticada por Ricardo Rojas:

*“(...) La burguesía porteña, al aplaudirlos y pagarlos largamente, mostraba en ello un loable refinamiento estético, pero desamparaba con injusta soberbia los ensayos locales (...) Una minoría culta puede llegar al goce de un teatro inactual y exótico; pero la mayoría sensitiva necesita un teatro propio que le represente el drama de su propia existencia”*³⁸

El contrapunto a la vertiente culta lo encontramos, por una parte en la figura del payador urbano- cruce estilístico entre ruralidad criolla y cultura afroargentina materializado en la milonga³⁹- y su incursión en el circo criollo, espectáculo desarrollado a partir de los circos tradicionales, pero cuyo carácter afinado a las tradiciones locales constituyeron un reflejo de la cultura y sociedad de los estratos populares.

Por otro lado, la herencia cultural de la masa inmigratoria aporta los caracteres propios del circo: el payaso, el acróbata y las representaciones de pantomimas y sainetes de efecto cómico-pequeñas piezas bufas como *El negro boletero* o *El maestro de escuela* heredadas de los procedimientos de la Comedia del Arte- o de pendencias callejeras, basadas en piezas italianas o españolas, entonces de moda como *Los brigantes de la Calabria* y *Los bandidos de Sierra Morena*. A manera de ceremonia de la alteridad, el circo condensará las transformaciones y específicamente, las contradicciones del campo cultural de la época: la política inmigratoria, con su demanda inicial y posterior rechazo al inmigrante, aparejaba en sí un contrasentido: la clase dominante, admiradora de la alta cultura europea, rechazaba al extranjero por su humilde extracción social y por ende, cultural. Este rechazo de las elites criollas, promueve, en paralelo,

³⁵ Cfr. PELLETIERI, Op.cit. *Historia del Teatro Argentino*, p. 19.

³⁶ Tal es el caso de Nicolás Granada (que en 1891 debió adaptar al italiano sus obras *Las flores del muerto* y *La Cinta*) entre otros.

³⁷ Cfr. PELLETIERI. *Ibíd.*, p. 48.

³⁸ ORDAZ, L. Op.cit. *El teatro en el Río de La Plata*, p.47.

³⁹ El célebre payador Gabino Ezeiza, incorpora a la payada la influencia africana, cuando populariza la milonga en los contrapuntos, la música más utilizada hasta el presente en los espectáculos de payada.

la conformación de un nuevo territorio de intercambio cultural en los estamentos populares. Territorio signado por el encuentro y mestizaje cultural de inmigrantes, negros, mulatos y habitantes criollos de extracción humilde. Estas territorialidades alternativas al modelo cultural hegemónico confluirán en creaciones como el ya mencionado circo criollo, y posteriormente el sainete criollo y el tango, con sus *tipos* y sus lenguajes por antonomasia: el cocoliche y el lunfardo.

En esta coyuntura, la brecha antagónica de dos culturas- una escritural, ilustrada, basada en el peso de la tradición romántica, la otra oral, bárbara, producto del intercambio entre gauchos, negros, indios y posteriormente inmigrantes- se ciñó en el género dramático considerado fundacional del teatro nacional: la gauchesca.

Fruto emergente de la oralidad y de la mitología que aquella produce, la cultura del campo y de los cinturones urbanos, a la vez que cerca el monopolio cultural de la ciudad letrada⁴⁰ le proporciona el referente primario para la escrituración- transcultural, en términos de Rama⁴¹- del *otro bárbaro* en la poesía y en prosa⁴². A partir de 1886, dicha escritura, al encarnarse en el cuerpo del actor- signo y materia del texto espectacular- encuentra en la familia Podestá un medio de representar, con los modos e idiosincrasias de la región, los conflictos planteados en las obras del período.

El 10 de abril de 1886, la compañía Podestá – Scotti estrena el “drama hablado” *Juan Moreira* – basada en la novela homónima de Eduardo Gutiérrez- en la localidad de Chivilcoy. Previamente una pantomima circense de gran éxito, el crítico Carlos Olivera escribe con el seudónimo Anacarsis, en el periódico *El Diario*:

“Nosotros creemos que en la semana anterior ha nacido el teatro nacional desde la primera noche en que una producción nacional fue aceptada por una gran mayoría de público. Todos conocen el hecho: la pantomima Juan Moreira ha atraído tanta concurrencia al Circo Politeama, que la policía tiene que intervenir cuando se representa, para impedir que se venda mayor número de entradas. (...) la mayoría de los diarios hace el vacío alrededor del suceso. Se ha reído de Juan Moreira novela, se continúa riendo de Juan Moreira

⁴⁰ Cfr. RAMA, A. *La ciudad letrada*. Montevideo: Arca, 1998. p. 45

⁴¹ Rama plantea cuatro operaciones de transculturación literaria: pérdidas, selecciones, redescubrimientos e incorporaciones. Éstas, a su vez, implican transformaciones en los tres niveles básicos de la literatura: la lengua, la estructura narrativa y la cosmovisión. Cfr. RAMA, A. *Transculturación narrativa en América Latina*. (2° ed.) Buenos Aires: Ediciones El Andariego, 2008. p. 47 -56.

⁴² (...) *Aprovechándose de algunas de sus pautas estéticas, así como de los mecanismos productivos idóneos a una cultura oral y colectiva, anónima y difusa, el patriciado transforma el arte (gaucho) del pueblo, en un arte (gauchesco) para el pueblo; la cultura gaucha, surgida de las necesidades populares y la interacción directa de creadores y público, deviene así una cultura planificada, encuadrada y digitada por una minoría dirigente; un híbrido entre lo popular y la cultura de masas (...)* Cfr. TRIGO, A. *El teatro gauchesco primitivo y los límites de la gauchesca*. En: *Latin American Theatre Review*, Vol. 26, 1992. Edición on line. Disponible en: <https://journals.ku.edu/index.php/latr/article/viewFile/944/919>.

pantomima. Se dice que es "cosa para la plebe", pero la novela hace el éxito de un diario, y se vende a miles de ejemplares en la ciudad y en la campaña; el autor, antes pobre como una araña, compra casa; y la pantomima atrae inacabable cadena de espectadores al circo".⁴³

Para 1890, el éxito de *Juan Moreira* se asienta en Buenos Aires y produce un significativo cambio en los modos de producción teatral. La familia Podestá y otras compañías circenses generan una producción constante de estrenos de dramas gauchescos. En este momento puede hablarse de la etapa inicial de conformación de un sistema teatral argentino y de su impacto en la sociedad porteña.⁴⁴

A estos textos fundacionales de la dramática rioplatense, les sucede el auge del denominado nativismo criollo- encarnado en los textos *Calandria* de Martiniano Leguizamón, *¡Al campo!* de Nicolás Granada y *La piedra del escándalo* de Martín Coronado – a la par del zarzuelismo criollo⁴⁵, cultivado por Nemesio Trejo con *Los políticos* (1897) y *La fiesta de Don Marcos* (1890) Ezequiel Soria con *Justicia Criolla* (1897) o Enrique García Velloso con *Gabino el Mayoral* (1898). Esta tendencia surge de la adaptación local del género chico español. Dicho género comprende la implementación del circuito de “teatro por horas”, el cual conlleva una organización de piezas cortas, generalmente compuestas de uno o dos actos, y cuya temática y estructura responden al modelo de piezas españolas que expresan las costumbres, el vocabulario y las peripecias de los *tipos* urbanos arrabaleros. De esta manera, la urbe desplaza progresivamente al campo en las textualidades porteñas dominantes. En estas reescrituras, se modifican los nombres de las calles (vitales en la organización de la trama textual y en el golpe de efecto cómico), se adaptan la jerga y las caracterizaciones de los personajes, buscando una equivalencia con la realidad geográfica y social. Esta última tendencia – el “aportañar” los escenarios y tipos de los barrios bajos madrileños⁴⁶ en manos de autores argentinos y

⁴³ Cfr. SEIBEL, B. Ibid. *Historia del Teatro Argentino*, p.11.

⁴⁴ “Las elites cultas del XIX pretendieron organizar compañías teatrales similares a esas europeas [. . .] Siempre fracasaron [. . .] no lograban un público que sostuviera este empeño. Ese público potencialmente existía, como se descubrió en la década del 90. Pero no concurría a las representaciones que las elites cultas ofrecían porque nada les decían de sus propias vidas. Cfr. RAMA, A. *Los gauchipolíticos rioplatenses*. Buenos Aires: Calicanto, 1976. En: TRIGO. Op.cit. p.58.

⁴⁵ El zarzuelismo criollo transcribió los caracteres del “género chico” peninsular a los tipos del barrio bajo porteño. Fue, predominantemente, interpretado por compañías españolas.

⁴⁶ José González Castillo declaró al respecto “el género chico español, ofrecía un modelo magnífico de copiar. El chulo era el original graciosísimo de nuestro compadrito porteño. La chulapa, nuestra taquera de barrio, el pelma sablista de los Madriles nuestro vulgar pechador callejero, las verbenas nuestras milongas, las broncas nuestros bochinchas”. Cfr. CIANCIO, G. *Circo y teatro: el espectáculo y el público en el Río de la Plata entre 1880 y 1930*. Edición on line. Disponible en: <http://www.henciclopedia.org.uy/autores/Ciancio/Circosainete.htm>

compañías extranjeras- se constituyó en el antecedente de un género de mixtura por antonomasia: el sainete criollo⁴⁷.

Éste último se distancia a la vez que complementa al nativismo, al trasladar las dicotomías campo- ciudad, criollo- inmigrante, de los ambientes rurales al patio del conventillo. Si bien en sus inicios es un género predominantemente cómico, enfatiza los caracteres nativos por contraste con la imagen caricaturesca pero “abuendada”⁴⁸ del inmigrante y de su inserción en el espacio urbano, escenario de fiesta y de resolución de conflictos, en principio, de carácter sentimental.

Los espectáculos que se ofrecían sobre los escenarios ciudadanos más populares, conformaban una auténtica "commedia dell'arte" porteña. Las máscaras del "tano", del "gallego", del "turco", del "judío", del "compadrito orillero" y de las "percantinas" de "casas de vecindad" o de barrio reo, iban quedando en fototipias coloreadas que reiteraban problemáticas ingenuas sobre ámbitos repetidos hasta el cansancio, se detenían en lo más exterior y, en consecuencia, sólo eran partes menores, enfoques fragmentarios, de aspectos sumamente superficiales. Pero el "sainete porteño" no era sólo exterioridad y pintoresquismo.⁴⁹

Sin embargo, autores como Florencio Sánchez- *Canillita* (1902), *El desalojo* (1906) o Carlos Mauricio Pacheco- *Los Disfrazados y Música criolla* (1906)- dieron un giro dramático a la tipificación de situaciones y caracteres del género. La pintura superficial de lugares y costumbres en clave jocosa adquirió un cariz tragicómico, donde la máscara, sin dejar de cumplir su función bufa, *se iba convirtiendo en "personaje"; es decir, además de un cuerpo (imagen exterior), poseía un espíritu, una interioridad que lo expresaba y definía.*⁵⁰

Con la progresiva demanda de público y consecuentemente, la expansión de salas teatrales, el picadero circense deja paso a los escenarios. Este desplazamiento apareja modificaciones en el modo de producción teatral: los dramaturgos comienzan a entregar sus obras a los Podestá, que al cambiar el espacio de la pista por el de la sala, posibilitan el desarrollo de un incipiente circuito teatral criollo.

(...) En el 90 la revolución del Parque, la crisis del oro y de la Bolsa, dispersaron a las compañías extranjeras de ópera. Avanza “la chusma” con la Unión Cívica, aparecen los sindicatos obreros que para colmo festejan en lugar

⁴⁷ Cfr. PELLETIERI, Op.cit. *Historia del Teatro Argentino*, p. 19-25.

⁴⁸ Cfr. PELLETIERI. *Ibíd.* p.93.

⁴⁹ ORDAZ, L. *Frustraciones y fracasos del período inmigratorio en los grotos criollos de Armando Discépolo*. 1989. Edición on line. Disponible en: <http://www.teatrodelpueblo.org.ar/dramaturgia/ordaz002.htm>

⁵⁰ Cfr. ORDAZ, L. *Ibíd.*

de un día de trabajo, un día de huelga: el 1º de mayo. Los “entre nos” se convierten en nativistas y levantan el estandarte de la tradición. El tema del gaucho domesticado hace furor en las clases altas y medias. (...) Los dramas y comedias en italiano se llevaban el 10% del público. La ópera ya no ocupa el centro del espectáculo pero permanece con espectadores fieles. Y el género que arrastraba más público en ese fin de siglo era el género chico, el teatro por horas, que a 50 centavos la sección absorbían el 35-40% del público. Los sainetes de Miguel Ocampo, Nemesio Trejo y Ezequiel Soria tenían más público que los dramas criollos. Los hermanos Podestá a fines de 1898 abandonan para siempre la carpa itinerante y se instalan definitivamente en Buenos Aires para intentar el teatro por secciones.”⁵¹

A comienzos del siglo XX Argentina se encuentra inmersa en plena etapa de transformación social, política y cultural. Dicotomías y contradicciones, cristalizadas en polaridades ideológicas tales como nacional - extranjero, criollo - inmigrante, prosperidad - conflictos sociales, alta cultura - cultura popular se hallan en el epicentro de la literatura dramática del momento. A las compañías extranjeras profesionales se suma la labor de las criollas y de los grupos filodramáticos de diverso origen. Es el auge de la literatura de folletín y del cine, elementos propicios para la expansión y horizonte de expectativas de una floreciente clase media alfabetizada y en su mayoría, descendiente de inmigrantes.

En el drama de esta generación finisecular⁵² Florencio Sánchez inaugura con *M'hijo el doctor* – 1903- la primera textualidad del realismo criollo, cuya influencia coincide con el ascenso social de la clase media y la afirmación de la misma como público teatral dominante. Autor culto y militante anarquista, la dramática de Sánchez revierte el carácter festivo del sainete criollo al utilizar el recurso del contraste social no como caricatura sino como eje de tensión entre las polaridades de su tiempo. No es una textualidad de reacción a las consecuencias de la inmigración- que sí se advierte en el nativismo- sino de reflexión sobre la inmigración como hecho generador de la clase media y sus imaginarios sociales.

Los personajes de Sánchez dialogan en relación con su peso en una sociedad que muta vertiginosamente: las tensiones territoriales, generacionales y sociales modifican el pulso de la

⁵¹KLEIN, T. *El público de Moreira en Buenos Aires*. Revista del Instituto Nacional de Estudios del Teatro n°13. Buenos Aires: INET, 1986. p.39. En: CAREY, B. *A propósito de la primer “bisagra” del teatro argentino: Autores de dramas gauchescos, sainetes y revistas – Siglo XIX*. Edición on line. Disponible en: http://www.teatrodelpueblo.org.ar/sobretodo/04_historia_del_teatro_argentino/carey002.htm

⁵²“(…) crisis de las ilusiones perdidas, y por los superficiales y peligrosos prestigios del modelo de vida bohemia, con su irregularidad, su independencia, su culto al genio y su execración del ‘burgués beocio’ en el que se veía la suma de todos los estulticios y todas las claudicaciones.” Cfr. RIVERA, J.B. *Prosas de bohemia: el escritor profesional y la crisis de las ilusiones perdidas* En: *Textos y protagonistas de la bohemia porteña* (antología). Revista Capítulo, 1980. Vol. 56. p.4.

sociedad incluso en el lenguaje con que luchan contra la causalidad social, en función a reimplantar una armonía, un “volver a ser” que nunca ocurre.

En Sánchez emerge una figura nueva dentro del repertorio dramático criollo: el del fracaso social, luego resemantizado en el grotesco criollo. Los protagonistas de sus textos constituyen seres a los que la ruina económica empuja a la pérdida de la honra. El hecho exterior- la pérdida del lugar social- desencadenan la caída. Este despojamiento prefigura la tesis social del proyecto yrigoyenista, y sobre ella, la decadencia de los antiguos modelos.

En 1910, con la muerte de Sánchez, la escena porteña se ve estancada en la progresiva mercantilización de géneros, de salas, de compañías y de autores, que dejaba de lado la marginalidad de la actividad teatral para constituir una creciente industria del espectáculo. El sector medio de la población necesitaba retratarse, idealizarse en otras imágenes acordes con su horizonte de expectativas. Surge la reproducción de textos normativos al sainete criollo y a su variante de comedia asainetada, donde los procedimientos propios del sainete- el motor sentimental, la situación de enredo y la caricatura- se hibridan con los de la comedia – el acento frívolo y la sutileza reprobatoria hacia ciertas conductas típicas- en cuanto al contexto donde transcurre la acción: el patio del conventillo y sus tipos característicos son desplazados al living de clase media y sus correspondientes tipos. Sin embargo, a comienzos de la década de 1920 la textualidad de Armando Discépolo – específicamente el estreno de *Mateo* en 1923- elabora un giro sobre los procedimientos del sainete, a la par que retoma el rasgo cuestionador de la dramática de Florencio Sánchez.

El grotesco criollo⁵³ opera como textualidad de reversión con el campo teatral de su época: no es moralizante ni se instituye como teatro de tesis realista; carece del binarismo clásico de héroes y villanos. El protagonista y antagonista son el mismo personaje, el conflicto dramático es existencial, y el factor desencadenante es, prioritariamente, la perspectiva trunca del ascenso social. La operación de *desenmascaramiento* implica el desmoronamiento vital del personaje – en el plano argumental- y la síntesis del fracaso social expuesta en toda su crudeza dentro de un solo personaje. A diferencia de los géneros precedentes- que distinguían personajes cómicos caricaturescos de personajes “serios”- en el grotesco lo cómico y lo trágico se funden en el mismo gesto: la mueca, a fin de presentar “*una realidad hasta entonces no tomada en cuenta, o negada, en las petipiezas más populares del género saineteril y que, además de la indagación*

⁵³ Los grotescos criollos- como tales –comprenden las siguientes piezas: *Mateo* (1923) *El organito* (1925) coescrita con su hermano Enrique Santos; *Stéfano* (1928), *Relojero* (1934) y *Cremona* (original de 1932 pero corregida y estrenada en su versión definitiva en 1971).

psicológica de los protagonistas, a los que se descubre en plena lucha interior consigo mismos, aparece el contorno que los cerca y agrede con todas sus violencias.”⁵⁴

Dicha configuración identitaria en quiebre representaría la crisis del proyecto fundacional argentino de fines de siglo XIX y principios del XX. La caducidad de la mentalidad finisecular se trasluce en el mismo uso del lenguaje: el *cocoliche* del sainete- cuya finalidad es provocar la comicidad jocosa - se hiperboliza en el grotesco, generando el efecto de marginación. La lengua que en el sainete interviene de manera secundaria como rasgo cómico-festivo, en el grotesco se desplaza al centro del conflicto, utilizada para cuestionar y maldecir.⁵⁵

De esta manera, los imaginarios circulantes durante la década del 20 adquieren una nueva fisonomía en cuanto al horizonte de expectativas de las clases medias y bajas. Durante el período de entreguerras, la inmigración como fenómeno transformador de la realidad porteña concluye su etapa finisecular e inaugura el desarrollo de otra serie social. Dichas transformaciones tendrán su correlato dramático en experiencias como el Teatro del Pueblo de Leónidas Barletta, el cual implicará otras textualidades teatrales, otros modos de repensar el campo social y otros lenguajes modernizadores del campo teatral de Buenos Aires en el ciclo político iniciado con el golpe de Estado de 1930.

2.3.2. Teatro en el Interior del país.

El campo teatral del interior argentino es, por su misma heterogeneidad, imposible de abarcar en este trabajo. No obstante, existen estudios concernientes al tema⁵⁶ donde se puede apreciar no solo las manifestaciones propiamente dramáticas de las provincias argentinas, sino también las variadas expresiones parateatrales que conformaron un mundo de representaciones sobre la identidad territorial y el vínculo con la metrópoli porteña y sus producciones artísticas.

Históricamente, las diversas regiones del país perfilaron sus modelos culturales en función a dos líneas principales:

- La división estamentaria entre la denominada alta cultura – atributo de las aristocracias provinciales, del campo intelectual local y del clero secular- y cultura popular – que incluía las formas artísticas de las capas medias y bajas de la población.

⁵⁴ Cfr. ORDAZ. Op.cit.

⁵⁵ PELLETIERI, O. *El sainete y el grotesco criollo: del autor al actor*. Buenos Aires: Galerna, 2008. p. 178-180.

⁵⁶ Cfr. AA.VV. *Historia del Teatro Argentino en la Provincias*. Volumen I. Osvaldo Pellettieri (director). Buenos Aires: Galerna – Instituto Nacional del Teatro. 2005.

- Las tensiones entre centro y periferia: ante la hegemonía cultural de Buenos Aires, las provincias conformaron alternativamente sus estrategias de asimilación y resistencia a los modelos provenientes de la capital.⁵⁷

Dichas líneas constituyeron la trama por la cual la expresión dramática transitó la extensión territorial de la República durante las últimas décadas del siglo XIX y principios del XX.

Durante estos años, las crónicas hacen referencia a la necesidad de diversión en las horas de ocio y al rol que la actividad escénica jugaba en dicho papel. Dicha necesidad expresó no solo una búsqueda de características intelectuales, sino también operaciones de figuración social. En las clases altas y medias, la ceremonia teatral revestía la importancia del espectáculo dentro y fuera de la sala escénica.⁵⁸ Implicaba una experiencia estética, una apreciación del “reflejo de la vida” y a la vez un espacio configurador de sociabilidad e identidad.

En dicho contexto, las giras realizadas por compañías extranjeras propiciaron dichas circunstancias, a la par que operaron como medio de actualización y divulgación tanto de los repertorios dramáticos como de las figuras escénicas en boga; a la vez que las dramaturgias locales eran, si no inexistentes, escasas en su producción. Salvo algunas excepciones, en esta etapa los intelectuales de las áreas provinciales incursionaron en lo dramático sólo de manera ocasional, produciendo pequeñas piezas para su interpretación en conjuntos filodramáticos locales. Éstos últimos fueron conformados desde los ámbitos cotidianos de la actividad local: sociedades de socorros mutuos, círculos gremiales, centros de fomento y escuelas generados por militantes anarquistas o del socialismo. Las clases medias y bajas, nucleadas en estos últimos círculos, ofrecían funciones en distintos eventos relacionados con actividades recreativas en las que teatralidad popular involucraba una “(...) *organización de comunidades de sectores populares para producir expresiones propias, destinadas a la misma comunidad. En zonas urbanas, generalmente son manifestaciones periféricas, de barrios obreros o de clase baja. (...)*”⁵⁹ En paralelo, la presencia de las funciones circenses aportaban la representación de sainetes, entremeses y otros géneros destinados a la diversión, la identificación compasiva y la experiencia estética acorde al horizonte de expectativas popular de la época.

De esta manera, la relación entre centro y periferia – Buenos Aires y el interior- estableció una serie de tensiones geográficas y culturales en el campo artístico, donde las expresiones de lo

⁵⁷ Cfr. FREGA et al. *Córdoba (1900- 1945)*. *Ibíd.* p. 129 y sgs.

⁵⁸ *Ibíd.* p. 375.

⁵⁹ SEIBEL, Beatriz: *Teatralidad popular en Argentina: coexistencia de múltiples manifestaciones*. En: *Latin American Theatre Review* N° 23. Univ. de Kansas, 1989. p. 33.

local y lo foráneo operaron como agentes vehiculizadores de un capital cultural en permanente dialéctica entre tradición y cambio. Como ciudad capital de la provincia, a caballo entre uno y otro espacio, La Plata experimentará en sí misma dicho flujo de tensiones a lo largo de su primer medio siglo de existencia.

CAPÍTULO II

LA CIUDAD DE LA PLATA EN EL PERÍODO 1890 -1930

3.1. LOS ORÍGENES DE LA CIUDAD.

El 24 de noviembre de 1880 la ciudad de Buenos Aires fue designada Capital Federal de la Nación, dando origen a la fundación de la ciudad de La Plata. Dicha decisión surgió por un decreto del 14 de marzo de 1882 firmado por el Doctor Dardo Rocha, entonces Gobernador de Buenos Aires⁶⁰. Este decreto tuvo su origen en una disposición existente en la Constitución de 1853, la cual sanciona en su artículo tercero la residencia de las autoridades nacionales en el territorio designado Capital Federal de la Nación. Al proclamarse a Buenos Aires capital de la república, la Legislatura Bonaerense decide trasladar los poderes públicos provinciales a otra ciudad. Quilmes, Azul y otras ciudades estuvieron en la nómina de posibles distritos para cumplimentar esta decisión. La cercanía del puerto de Lomas de la Ensenada finalmente decidió el emplazamiento de una *ciudad nueva*, previamente proyectada según los cánones del positivismo científico, tendencia imperante en los altos círculos del poder político de entonces. A diferencia de otras ciudades bonaerenses, la fundación de La Plata no fue una más de las tantas iniciativas por poblar el país, sino la metáfora urbana de “un nuevo Estado moderno”: la concepción espacial del proyecto de la Argentina liberal. Su mismo emplazamiento involucró la materialización del ideario de la Generación del 80: un espacio previamente desértico, situado en el trayecto Buenos Aires - Ensenada. En ese escenario, se diseñó una ciudad donde el control y la autoridad de la clase letrada organizarían la experiencia cotidiana y reproducirían la normativa social y cultural del paradigma civilizatorio: la supremacía de la Nación y la Provincia de Buenos Aires sobre el interior. La hegemonía del centro sobre la periferia. El dominio de la cultura sobre la naturaleza. La educación programada como medio de reforma de una sociedad en permanente metamorfosis por la inmigración masiva y en la que aún perduraba el recuerdo del caudillismo.

De esta forma, en su mismo plan fundacional se vislumbra una tendencia a situar la *ciudad milagro* como una continuidad del proyecto civilizador del liberalismo. La legitimación de un orden político, aplicado a un espacio físico y específicamente a una cultura urbana cuyo objeto iría más allá de la administración provincial: sería un principio de conformación de *habitus*⁶¹, el trayecto material de las representaciones del orden social establecidas por el poder.

⁶⁰ Cfr. DÍAZ, C. JIMÉNEZ, M y PASSARO, M. *Una mirada periodística sobre la cotidianeidad platense (1882 – 1900)*. La Plata: Ediciones de Periodismo y Comunicación. Facultad de Periodismo y Comunicación Social - Universidad Nacional de La Plata, 1999.

⁶¹ Cfr. BOURDIEU, P. *Los tres estados del capital cultural*. Edición on line. Disponible en: <http://sociologiac.net/biblio/Bourdieu-LosTresEstadosdelCapitalCultural.pdf>

3.3. CAMPO INTELECTUAL.

La capital provincial se transformó en sus primeros años en una competidora importante del Ejecutivo Nacional, en cuanto al alcance de los conflictos políticos imperantes durante la década del 80 y el 90, los cuales se resolverán más de una vez en la sede política Provincial. Estadistas como Sarmiento y Eduardo Wilde eran acérrimos opositores a la fundación de la ciudad, argumentando que su proximidad con Buenos fortalecería la dependencia hacia la capital de la Nación. Los periódicos de la época hicieron hincapié constantemente en esta implícita rivalidad, incluso en los aspectos más triviales de la vida cotidiana⁶².

3.2.1. Prensa.

El rol de la prensa fue vital en la construcción de la identidad social platense ya que, como medio de comunicación masivo, operó como actor y portavoz de los estamentos a los que cada publicación estaba dirigida. El primer diario de la ciudad fue *El Ferrocarril*- fundado en 1883- al que siguió *La Propaganda*- fundado el 16 de octubre del mismo año. Sugerentemente, su primer editorial saluda a su antecesor con las siguientes líneas: “*de ahora en adelante seremos dos para defender a la ciudad de los pantanos*”⁶³

Otras publicaciones periódicas de carácter político fueron *La Plata* (1885) *El Municipio* (1892) y *La Tarde* (1893) del Partido Autonomista. Los órganos de la Unión Cívica Nacional fueron *El Mercurio* (1890) y *La Mañana* (1894). La Unión Cívica Radical tuvo como órganos de prensa *El Pueblo* y *El Tribuno* (1891) mientras que las ideologías libertarias concentraron sus distintas tendencias en diversos medios gráficos. El anarquismo tuvo como órganos de prensa a los periódicos *La Lucha* (1894) y *La Anarquía* (1896) mientras el socialismo local se constituía en los frigoríficos de Berisso mediante la publicación *La Unión Obrera* (1897) Otras publicaciones tenían como eje a diferentes esferas de la población: *El Centinela* (1890) revista dirigida al público femenino de clase media, *La lectura del Domingo* (1893) revista dominical católica, *La Verdad* revista de carácter masónico. Otro ítem lo constituyeron los órganos gráficos de las colectividades afincadas en la región: *Corrieri italiano* (1890) editado por la

⁶² Sobre la inauguración del cementerio local, *El Día* expresa en su edición del 5 de noviembre de 1890: “(...) puede compararse con el cementerio de Pere Lachaise de París, el Westminster Abbey de Londres o el de la Recoleta en Buenos Aires”.

⁶³ Cfr. DÍAZ, JIMÉNEZ y PASSARO. Op cit. p.31.

sociedad de Socorros Mutuos Unione e Fratellanza, *La France* (1890) y *La Fraternidad Española* (1890) y los periódicos satíricos: la revista *Sancho* (1897) y *El Trueno* (1898).

El diario *El Día*, fundado en 1884 por Manuel Láinez, Arturo Ugalde, Martín Biedma y Julio Bonet, fue – aún es- el periódico de mayor tirada de la ciudad. Progresivamente, se transformó en el medio de prensa hegemónico de la vida política y social platense, en tanto otras publicaciones tuvieron una existencia efímera.

3.2.2. La sociedad platense.

Dicha variedad de publicaciones dan cuenta de la heterogeneidad con que contaba la población platense en sus primeros años. No obstante, el crecimiento demográfico en la ciudad fue inestable en tanto las autoridades provinciales continuaban residiendo en la capital federal hasta la definitiva sanción de residencia obligatoria- promulgada el 14 de abril de 1884- y la designación de autoridades municipales, constituida el 1 de enero de 1891.

La configuración de clases sociales en La Plata fundacional se hallaba dividida en tres grupos principales: clase alta, clase media y clase trabajadora.

La clase alta estaba constituida por funcionarios jerárquicos de la administración provincial y del sector privado: grandes comerciantes, industriales y hacendados que fijaron su residencia en la ciudad por su magnificencia edilicia. La influencia de este sector sobre la sociedad platense fue sumamente marcada, en cuanto a la cobertura periodística sobre sus actividades y al peso de sus habitus sobre los espacios de sociabilidad urbana. Los órganos de prensa dominantes señalaron a este sector con vocablos extranjeros, imperantes en la moda literaria de la época: *high life*, *creme*, *elite*, *haute*; al tiempo que la asistencia de sus miembros a un determinado teatro u otros lugares de recreación eran considerados signos de prestigio para dicho espacio. Las formas más comunes de sociabilidad en la clase alta se manifestaban en el ejercicio de acontecimientos privados- recibos, tertulias, veladas líricas - y colectivos, relacionados a la administración de instituciones que representaban intereses comunes, tales

como las Sociedades de Beneficencia⁶⁴, clubes de recreación⁶⁵ y eventos donde se detentaba la posición de aristocracia local⁶⁶

Por debajo de este estamento, se encontraba la clase media: compuesta por funcionarios y administrativos provinciales y municipales, pequeños comerciantes, propietarios rentistas, procuradores, abogados, escribanos, médicos, cuyos perfiles se hallaban nucleado en sociedades civiles como La Protectora y actividades promovidas por la UCR. A partir de 1916, esta clase adquirirá un protagonismo fundamental en la historia política y cultural del país y de la ciudad, con el ingreso en el campo intelectual de La Plata a través de la Reforma Universitaria de 1919.

El tercer – pero no menos importante- estamento de la ciudad lo constituía la clase trabajadora: componía el 80% de la población total de la ciudad hasta principios de la década de 1920. Su conformación preponderante fueron las colectividades italiana y española, proseguidas de la colectividad francesa, alemana, suiza y de países limítrofes – especialmente uruguayos- y en menor medida, colectividades orientales y africanas. Desde su inserción en la ciudad, los diversos grupos de inmigrantes darán origen a organismos de Socorros Mutuos⁶⁷ donde, entre otras actividades, se ofrecían piezas teatrales en idioma original. A partir de 1890, los niveles de cohesión de este estamento social, originalmente dados por pertenencia a un mismo país de origen, comienzan a incluir la agrupación e identificación de los inmigrantes en una suerte de binomio nacionalidad- oficio. Esta construcción identitaria dio origen a numerosos centros gremiales representativos de las problemáticas obreras y, por ende, del arribo de las ideologías libertarias a la ciudad⁶⁸. Por otro lado, se fundó el Círculo de Obreros Católicos (1896), destinado a neutralizar los efectos de las corrientes socialistas y anarquistas entre la población trabajadora.

⁶⁴ En 1886 se funda la Sociedad de Beneficencia de La Plata, posteriormente surgen la Sociedad de los Niños pobres (1889), Sociedad del hospital Italiano, Círculo Italiano, Círculo Español y Sociedad femenil Amore e Carita. Cfr. Idem. DÍAZ, JIMÉNEZ Y PASSARO.

⁶⁵ Los mas importantes fueron el Club Hípico, Centro Literario José Manuel Estrada y el Club La Plata. Cfr. Díaz, C. (dir.), JIMÉNEZ, M. Y PASSARO M. *La Plata, paseos públicos, sociabilidad y ocio en la prensa (1882 – 1900*. La plata: Ediciones Al Margen, 2000. p. 48.

⁶⁶ El diario *El Día* da cuenta de estos habitus de clase en una ilustrativa carta de lectores: firmada por “Varias señoritas” el texto increpa a un cronista de la sección social: “¿Cómo es posible hagan Uds. una ensalada rusa con nuestra creme distinguida? La presente no es un motivo de desagrado para Uds., sino únicamente una indicación que nos permitimos hacer un grupo de señoritas de esta sociedad que lamentamos ver figurar nuestros nombres entre los de....Zutano o Mengano” Cfr. DÍAZ, JIMENEZ, PASSARO. Op cit. p.46.

⁶⁷ Las más importantes fueron Unione de Operai Italiani (1883), La Gauloise (1887), Sociedad Helvética (1895) y Unione e Fratellanza (1883).

⁶⁸ Algunos ejemplos: Sociedad Tipográfica (1889), Talleres de Tolosa (1892), Centro de Almaceneros (1896), Sociedad de Albañiles (1897).

Cada grupo estamentario, con sus *habitus* incorporados, sus capitales culturales objetivos y subjetivos y sus reglas de acceso y pertenencia a sus instituciones, conformó una primera fase de identidad en la ciudad cuya arquitectura física y humana se proponía ejemplarizante en cuanto a la inmanencia de la cultura europea en una territorialidad latinoamericana.

3.2.3. La crisis de 1890.

En sus primeros años, La Plata experimentó un inmenso impulso social y económico luego decreciente por la crisis económica de 1890. Sus efectos provocaron la caída del erario público municipal y provincial, la baja del sector productivo y comercial y el consecuente abandono del flujo de habitantes, generando lo que podría llamarse un período de decadencia y estancamiento. Dicho golpe económico afectó notoriamente el aspecto cuantitativo y cualitativo en la producción y circulación de espectáculos, en tanto esta serie se encuentra relacionada con las demandas, expectativas y posibilidades de acceso de un público que hace del teatro no solo un medio de diversión, sino también ámbito de sociabilidad y medio para la construcción de una identidad local.

El impacto de la crisis económica en la última década del siglo influyó de manera significativa en la afluencia de inmigrantes a la ciudad: en 1890, la población extranjera alcanzaba el 55% de la población, eminentemente masculina. Hacia 1895, la proporción se redujo a un 45 % con una mayor inserción de mujeres inmigrantes.

La crisis institucional y económica de 1890 afectó invariablemente a la ciudad, no solo en lo económico, sino también en el derrumbe de la ideología que sustentó su hegemonía política y organizó la fundación de La Plata. La Revolución del Parque y sus consecuencias - el advenimiento de la UCR como fuerza política de peso en las clases más numerosas del país- significaron la caída del liberalismo y de su corpus ideológico en los ámbitos de poder. Esto trajo aparejado el éxodo de muchos de los funcionarios residentes y la consecuente merma de espacios y acontecimientos para el ejercicio de la sociabilidad y la diversión. En todo el espectro social, el teatro y sus variables de repertorio se instituye como espacio para la identificación y configuración de representaciones identitarias de los intereses que cada grupo legítima como propios.

3.2.4. La creación de la Universidad.

En 1897, la creación de la Universidad Provincial- por un decreto del Gobernador Miguel Udaondo- procuró asumir un papel fundamental de contención y aglutinamiento para una realidad que desintegraba el sueño del Estado positivista y la autoridad de la cultura letrada como estamento hegemónico de poder.

Integrada por cuatro Facultades- Ciencias Médicas, Derecho y Ciencias Sociales, Ciencias Físicas y Matemáticas, Química y Farmacia- su programa intentó prevalecer la relación *saber – poder – cultura urbana*⁶⁹, en los términos evolucionistas que acompañaron el origen y planificación de la ciudad. Dicho intento por reprogramar la política de Estado a partir de la educación se afianzó pocos años después con la nacionalización de la Universidad, bajo la gestión de Joaquín V. González. En dicho programa, el claustro universitario se extendió a las raíces del sistema educativo, a partir de la institución de la Escuela Graduada (1906) el Liceo de Señoritas (1907) y el Colegio Nacional (1907). La afirmación de la Universidad como centro de preservación y reproducción del orden político instituyó a La Plata en escenario de ciudad universitaria a través de la instalación de laboratorios y centros de investigación, de la contratación de profesores extranjeros y de la impronta científica de sus planes de estudio:

*“Formar o desarrollar el espíritu científico en las nuevas generaciones es dar a la racionalidad base inmutable de permanencia y fortaleza; primero el sentido e influjo de la verdad como rasgo dominante del carácter colectivo regulado por la mayor solidaridad y bondad que la ciencia inculca en las almas y por fin que sólo ella asienta la vasta fábrica de la verdadera cultura sobre cimientos indestructibles”*⁷⁰

Este desarrollo de la ciudad universitaria fue configurando otras instancias de agentes culturales en los sistemas de fuerza del campo intelectual. A partir de este período, ya puede hablarse de ciudadanos *platenses*, a diferencia del período anterior, caracterizado por la presencia exclusiva de habitantes foráneos.

Transcurrido el Centenario de la Revolución de Mayo, la ciudad en crisis se reinventa nuevamente en lo económico, político y cultural.

⁶⁹ FOUCAULT, M. *Microfísica del poder*. Madrid: La Piqueta, 1992. En: VALLEJO, G. *Escenarios de la cultura científica Argentina: ciudad y universidad (1882-1955)*. Madrid: CSIC PRESS. 2007. p.15.

⁷⁰ MARANO, M. “*Pro Scientia et Patria*”: *universidad, ciencia y sociedad. El caso de la Universidad Nacional de La Plata durante el período gonzaliano. (1905-1918)*. Memoria Académica. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. UNLP. Edición on line. Disponible en: <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.396/te.396.pdf>

La consolidación intelectual de La Plata como centro urbano universitario se establece, por un lado, a partir de su propia productividad institucional, por sus aparatos de construcción de saber y por ende, de una determinada cultura urbana anclada en la alta cultura europea. Es a partir del vínculo que dicho perfil instaure con las localidades anexas de Berisso y Ensenada- cuya impronta es popular, suburbana y fabril- que la definición de La Plata implicó una redimensión territorial, física y simbólica, de centro y periferia.

3.2.5. Centro y periferia.

La alteridad esgrimida entre el espacio de la ciudad letrada y sus periferias fabriles estableció una suerte de dogma inmaterial pero concreto: el orden céntrico se autoimpone una frontera, la del arrabal y su arquitectura profusa, desordenada, con sus casas de inquilinato y sus inmensos contingentes de inmigrantes. La *chusma*. La contracara del proyecto liberal.

En 1904 la producción de los saladeros fue suplantada por la de frigoríficos con la instalación de La Plata Cold Storage Co. firma de capitales anglo-sudafricanos en la localidad de Berisso, luego adquirida por la empresa norteamericana Swift en 1907. En 1915, con la instalación del frigorífico Armour, comienza la actividad industrial como exportadora de carne congelada. La radicación de estas empresas oficia de apertura a una substancial demanda en actividades productivas, administrativas, comerciales y de transporte, lo cual aumentó considerablemente el impacto demográfico de Berisso y de las afueras de La Plata.

A comienzos de la década del 20 se inició en la región una etapa de naciente industrialización. A las ya presentes industrias frigoríficas se sumaron inversiones industriales que promovieron la demanda de mano de obra, con el consecuente aumento de la población y crecimiento urbano. En 1923 se instaló en Ensenada la destilería de YPF, creada por el Estado en respuesta a las demandas de productos combustibles derivados del petróleo por parte de organismos oficiales como las Fuerzas Armadas o el sector industrial privado nacional⁷¹. Al igual que la instalación de frigoríficos, las características particulares de la zona – la proximidad del puerto que facilitaba el transporte y embarques de petróleo y la gran cantidad de tierras fiscales disponibles para construir – decidieron la instalación de la destilería en las cercanías de la ciudad. Las obras civiles de la destilería, la construcción de domicilios para el personal y luego

⁷¹ “La decisión de constituir una empresa estatal, YPF, dedicada a la explotación de petróleo que produjera derivados y combustibles, fue una respuesta política a la situación de dependencia que tenían las reparticiones oficiales, sobre todo las fuerzas armadas, de empresas extranjeras en cuanto a la provisión de combustibles”. Cfr. AA. VV. *Región La Plata: Potencialidades, Desarrollo Endógeno y Factores de Atractividad Territorial*. La Plata: Ediciones del Centro de Estudios Bonaerenses, 2005. p. 26.

su producción específica motivaron la ocupación de trabajadores en Berisso y Ensenada. A este desarrollo se sumó la producción de las zonas rurales- barrio Las Quintas- las fábricas de ladrillo en Los Hornos y la permanencia de los frigoríficos. Dicho trazado implicó el reforzamiento de las polaridades entre centro y periferia, en tanto:

“Eran dos realidades con una común pertenencia jurisdiccional y separadas entre sí por la franja de tierras bajas deshabitadas que introducían una cuña geográfica entre el puerto y el Bosque, acentuando la autonomía de ambos escenarios, ya constituidos en universos culturales abiertamente antitéticos y propensos por eso a catalizar las antinomias políticas.”⁷²

En dicho contexto, la influencia de la ideología ácrata estableció diversos proyectos educativos, donde la pedagogía y el arte eran indisociables de la práctica formativa libertaria, en tanto que *“fusiona la imaginación con el trabajo, la actividad humana. De esta manera se convierte en una herramienta fundamental para mejorar la condición del hombre, hacerlo permeable a la sensibilidad necesaria para la construcción de una nueva sociedad.”⁷³*

Uno de dichos proyectos fue la escuela- taller “Sin dogmas”, coordinada por los maestros españoles Juan Villagra y Roberto Plal. Mediante un sistema de enseñanza – aprendizaje sin coerciones⁷⁴, se presentaban monólogos y piezas teatrales como parte de su sistema formativo. Dicha modalidad de aprendizaje refuerza las antinomias descriptas anteriormente. En tanto que la ciudad universitaria se instala en el modelo productivo del saber positivista- y por tanto, funcional a un criterio selectivo, homogéneo, conductista y de marcado elitismo- los proyectos educativos de la periferia suburbana integran la diversificación de prácticas, la pluralidad en el vínculo educativo, la heterogeneidad del saber y una visión del arte crítica de los parámetros estetizantes de la élite. Dichas prácticas formativas – continuadas hasta principios de la década del 30- nutrieron indirectamente el sentido crítico hacia el *status quo* universitario que estalló durante la revuelta estudiantil de La Plata en 1919.

⁷² VALLEJO. Op. cit. p.431.

⁷³ Cfr. FOS, C. *Los límites espaciales en el teatro libertario. Una aproximación al concepto de espacio*. La revista del CCC. Enero / Agosto 2009, n° 5 / 6. Edición on line. Disponible en: <http://www.centrocultural.coop/revista/articulo/126/>. ISSN 1851-3263.

⁷⁴ “En el taller, la comunidad no conocía la “clase” de la escuela oficial, a la que el alumno era incorporado sin que le preguntaran su opinión o tuvieran en cuenta sus preferencias. Habían sustituido a este colectivo rígido por el “grupo” elástico, compuesto libremente en torno a un maestro. Los niños escogían el grupo al que deseaban pertenecer teniendo incluso la potestad de cambiarlo” *Ibíd.*

3.2.6. La Reforma Universitaria.

El ascenso de Hipólito Yrigoyen a la presidencia de la Nación involucró un giro emancipatorio hacia el orden jerárquico establecido en el país. Las clases medias adquirieron visibilidad en el campo político y en el horizonte de expectativas de una sociedad dividida entre la plutocracia dominante y el reclamo de las capas medias y bajas por una mayor representatividad en el sistema de gobierno.

Dicha transformación en el orden político tuvo su correlato en el campo intelectual, en tanto operó como marco para posiciones ideológicas alternativas al positivismo. La generación intelectual del nuevo siglo redescubrió su sujeto filosófico en las corrientes de pensamiento propuestas por Emmanuel Kant y Henri Bergson. El giro del poder implicó un proceso democratizador del saber, del que la Universidad local no estaría exento. La formación de un delimitado campo social para el ejercicio del poder y la reproducción del orden político y social entró en crisis, necesariamente, en la ciudad matricial de dicha ideología.

A diferencia de Córdoba o Buenos Aires, las revueltas estudiantiles de La Plata presentaron dos tendencias diferenciadas: la reformista, adherida a la Federación Universitaria de La Plata y la antirreformista, que agrupada bajo el nombre de Concentración Disidente Universitaria realizó actos de violencia tendientes a desbaratar al movimiento reformista.

La base del reclamo fue la apertura democrática del espacio del Internado (ULPI), cuyos criterios elitistas de selección impedían el acceso a estudiantes de clase media. El espacio – la porción física y simbólica de la institución del saber- fue el eje controversial inicial de un reclamo más profundo:

“aquel programa fundado en el estricto control de los impulsos desplegado para domesticar futuras elites dirigentes ya no podía contener el avance democratizador con las consecuentes demandas de ampliar la base social de los destinatarios. El reducto virtuoso para la formación de un muy selecto grupo de jóvenes, devenía entonces en sitio alcanzado por la expansión de demandas de instrucción de una amplia clase media urbana, donde aquel escenario ejemplarizador de la domesticación de las pulsiones, era objeto ahora de los intentos por sobreponerse a su disciplinamiento apelando a una identificación con entidades excluidas. De la Reforma, que vehiculizó en La Plata nuevos reclamos por la ampliación de derechos estudiantiles, emergía la oposición dicotómica entre un ideal civilizatorio imperialista y la naturaleza americana sojuzgada”⁷⁵

⁷⁵ VALLEJO. Op. cit. p. 317.

Las tensiones desplegadas entre uno y otro polo desembocaron en una huelga estudiantil que comenzó en octubre de 1919. Dicha huelga generó la intervención del gobernador provincial, José Crotto, quien a pocos meses de ocurrida la Semana Trágica, temía las represalias de un complot anarquista entre los reclamos estudiantiles. En abril de 1920, la escalada de violencia llegó a su punto máximo con el asesinato del estudiante David Viera en la Escuela de Medicina. Durante esa jornada, los reformistas ingresaron en el Colegio Nacional y desalojaron por la fuerza a los docentes que no se plegaron a la huelga.

Tras la intervención del gobierno federal el Consejo Superior expulsó de la Universidad al Consejo Directivo de la FULP, al Comité de huelga y a 179 estudiantes participantes de la toma del Colegio. Tras convocar a una huelga nacional, los reclamos siguieron. El 5 de junio de 1920 renunció el Presidente de la Universidad, doctor Rodolfo Rivarola, quien fue sucedido por el doctor Carlos Melo. A principios de julio, el gobierno nacional instaura un estatuto Universitario, donde se desplaza el antiguo sistema de gobierno universitario, centrado en la persona del presidente de la institución. El discurso de Juan Nicolás Matienzo- interventor de la Universidad Nacional de Córdoba- resulta clarificador sobre el sistema que regía a la UNLP: *“Al examinar las reformas propuestas a los estatutos de la universidad nacional de La Plata, creo que ésta es, entre todas las universidades de la república, la que ha vivido hasta ahora bajo el régimen más oligárquico”*⁷⁶

Alejandro Korn, protagonista de la Reforma universitaria de la ciudad y docente de la Facultad de Ciencias Sociales, sintetizó la nueva perspectiva de apertura académica al definir el marco de pensamiento anterior:

*“Con su trabazón lógica, casi escolástica, ha poco aún se imponía aquel sistema que apoyado en las ciencias naturales, hacía del hombre una entidad pasiva, modelado por fuerzas ajenas a su albedrío, irresponsable de sus propios actos... Y he aquí que vuelven ahora a postularse ideales, queremos ser dueños de nuestros destinos, superar el determinismo mecánico de las leyes físicas, el automatismo inconsciente de los instintos, conquistar nuestra libertad moral y encaminar el gran proceso de ascensión creciente hacia los eternos arquetipos”*⁷⁷

⁷⁶ GRACIANO, O. *Intelectuales, universidad y política en Argentina 1918-1950*. La Plata, 2004. En: SCHENONE, G. *La reforma universitaria en sus estatutos. Avances y retrocesos 1918-1925*. Edición on line. Disponible en: <http://www.reformadel18.unc.edu.ar/privates/la%20ref%20univ%20en%20sus%20estatutos%201918-1925%20SCHENONE.pdf>

⁷⁷ KORN, A. *Obras Completas*. Buenos Aires: Claridad, 1949.p.655. En: LEOCATA, F. *El pensamiento latinoamericano del siglo XX ante la condición humana: Argentina. La condición humana en Alejandro Korn*. 2004. Edición on line. Disponible en: <http://www.ensayistas.org/critica/generales/C-H/argentina/leocata.htm>

A partir de lo expuesto, es posible entonces definir en la ciudad La Plata un campo intelectual en permanente tensión, conformado por tres estamentos sociales que en los diversos momentos del período estudiado manifestaron posiciones de peso dentro del campo político y cultural de La Plata. En su etapa fundacional, el orden político de la oligarquía concibió el proyecto de una ciudad matriz de su ideario - civilización, progreso, higienismo- y una institución que a través de la cultura científica cristalizó dicho ideario en el centralismo de su impronta educativa. Al promediar la segunda década del siglo XX, dicho modelo se debilitó progresivamente ante la apertura democrática del radicalismo y el ascenso de la clase media al centro del escenario político y cultural. Ante el nuevo giro académico y político, el campo intelectual adquirió mayor complejidad y profundidad a través de revistas como *Valoraciones* (1923) y *Sagitario* (1925) órganos de los reformistas universitarios. Dichas publicaciones enfocaban las polémicas sobre arte, literatura y política del momento, influenciados por las corrientes de vanguardia que llegaban de Europa y a la vez, sobre las tensiones operadas en torno a temas como la cultura nacional y sus diferentes emancipaciones de la cultura extranjera. Con el golpe de Estado de 1930, dicha etapa da paso a una mayor politización del campo intelectual, a la par que recrudecen los gobiernos de facto. Cada momento histórico dio cuenta de los procesos de movilidad social y cultural surgidos en la Plata, en correlación a los eventos del devenir político y económico de la Nación. En dicho panorama, el Teatro se constituyó en una institución vital por su poder convocante, su carácter de capital cultural polivalente, orientador y a la vez, prospectivo. En todas las etapas y estamentos de la historia cultural platense, el teatro y sus facetas- física, dramática, espectacular, moralizante, didáctica- fue apropiado para acontecer, en tiempo y espacio, la realidad circundante.

CAPÍTULO III

EL TEATRO EN LA CIUDAD DE LA PLATA EN EL PERÍODO 1890 – 1930

4.1. CARACTERÍSTICAS DE LA PERIODIZACIÓN.

4.1.1. El concepto de sistema teatral

El historiador Osvaldo Pellettieri traza una perspectiva de análisis teatral basada en la conjunción de dos factores: el primero es la relación entre campo social, campo intelectual y campo teatral, entendida como la vinculación entre el repertorio teatral (bienes simbólicos) y los agentes que lo producen, vehiculizan y consumen: colectivo de enunciación teatral⁷⁸, aparatos de mercantilización y difusión y conformación de los diferentes públicos.

El segundo es la modelización o inscripción de textos bajo la noción de sistema “(...) *texto o conjunto de textos que se convierten en modelo para la producción de nuevos textos en un determinado período de la historia, cuya dominante es su dinamismo, su constante evolución*”.⁷⁹ Pellettieri distingue el concepto de sistema del de tradición, caracterizado por su estatismo y su reminiscencia al pasado. Dentro de su estructura se distingue:

- a) *Sistema*: puede abarcar un grupo de países, un país o una región.
- b) *Subsistema*: subdivisiones dentro del sistema por cambios en el aspecto formal – semántico de las obras
- c) *Microsistema*: manifestaciones particulares de distintos tipos de textos dramáticos y espectaculares dentro del subsistema.

A partir de este marco de análisis puede observarse que el desarrollo de las manifestaciones teatrales se produce y reproduce históricamente en una doble dimensión: aquella que corresponde a su historia interna – cambios en los dispositivos semántico - formales- y una segunda dimensión referente a su historia externa- relacionada a las evoluciones de la serie social que da origen a su proyección y remanencia en diferentes estamentos de público, es decir, define su evolución en cuanto a la constitución de las diferentes expresiones como bien simbólico.

Dicha metodología permite analizar los diferentes niveles de texto, la recepción, el campo intelectual y la relación con la serie social. A partir de este seguimiento se inscriben los

⁷⁸ El *colectivo de enunciación teatral* se halla compuesto por escenógrafos, vestuaristas, musicalizadores, etc., quienes aportan los elementos simbólicos extraverbales que refuerzan y circunscriben los parámetros del discurso dramático.

⁷⁹ PELLETTIERI, O. *Una historia interrumpida. Teatro Argentino Moderno (1949 –1976)*. Buenos Aires: Galerna. 1997. p.14

cambios, la continuidad, rupturas e intermitencias del repertorio teatral dentro de determinada serie histórica. Asimismo pueden establecerse fases dentro de cada microsistema: una primera fase o *fase constitutiva* (que comprende las manifestaciones teatrales emergentes, desordenadas en cuanto a su producción e inserción en el campo teatral) una segunda fase o de *desarrollo* (que comprende la primera sistematización de textos en una línea fuerza común de capital simbólico) y una tercera de *canonización*, en la cual las producciones se hallan legitimadas a partir de su inclusión en un sistema teatral: por un lado se constituyen en textos generadores de otros textos, es decir, favorecen un dinamismo productivo y la constitución de nuevos géneros a partir de rasgos estético-temáticos. Por otro, generan instituciones legitimantes: registros gráficos, crítica, circuitos internos (festivales y certámenes) etc.

De esta manera, es posible pensar que los modos de producción y circulación de la práctica escénica manifiestan *habitus* constituidos por prácticas sociales institucionalizadas, ya sea de un grupo social o su interacción con otros grupos. La discursividad manifiesta de dichos grupos pone en funcionamiento imaginarios de identidad y alteridad en el interior de la sociedad. Si bien las instituciones legitiman dichas identidades, es por debajo del entramado cultural donde se manifiestan los modos en que los grupos aceptan o rechazan dichos paradigmas identitarios. Es así que, ya legitimados e instituidos, operativizan las formas en que los grupos se articulan en los diferentes espacios culturales.

La institucionalización del Teatro como práctica socialmente activa marca pautas de configuración de los diferentes grupos sociales sobre el objeto del campo teatral. Esto es, define *quién, dónde y para qué* circula. El imaginario actúa como paradigma que excluye o incluye a los sujetos en determinadas coordenadas del campo social; conformando espacios culturales por los cuales circulan sujetos, objetos, transposicionados en textualidades móviles. De esta manera, el espectáculo trasciende lo meramente descriptivo para transformarse en una poética colectiva. La organización formal del hecho teatral radicada en el texto de puesta en escena⁸⁰, involucra un sistema estratégico de

⁸⁰ Según Fernando De Toro “ no es sino la contextualización de las situaciones de enunciación, la concreción del espacio, tiempo, ritmo, desplazamiento, tono, ideologización del texto, proxémica, kinésica, puesta en contexto de la situación de enunciación / enunciado: se trata entonces del trabajo de *inscripción* de la virtualidad del Texto Dramático en el Texto de Puesta en Escena. No decimos *transcripción*, sino *inscripción*, puesto que no se trata de hacer coincidir el Texto Dramático con el Texto de Puesta en Escena sino llenar los lugares de indeterminación, por una parte y, por otra, inscribir el aspecto escenográfico virtual (...) el texto de puesta en escena es el concretiza y actualiza la situación de enunciación y los enunciados de un texto dramático. A su vez, la especializa de una forma precisa, por ejemplo, cómo se dice tal o cual frase, con qué tono, con qué ritmo, qué sentido tiene cada situación, qué sentimientos están

producción, significación y comunicación integral, que se materializa en el texto espectacular.

El teatro como potencial discursivo ha mantenido siempre una vinculación estrecha con el desarrollo cultural de las sociedades. La operatividad del discurso teatral le ha permitido expandir sus fronteras más allá de lo puramente espectacular y establecer bases conceptuales enraizadas en la sociedad, conformando una totalidad textual que manifiesta la cohesión del grupo social⁸¹. Es en este sentido que se parte para construir la idea de que la práctica teatral, en sus modos de producción y circulación, plantea el juego de espacios y vínculos por los cuales los grupos articulan identidades y alteridades dinámicas en un determinado contexto histórico - geográfico.

4.1.1. Periodización del campo teatral platense.

Cada subperíodo histórico ha sido sistematizado en función a su dominancia de textos, de tipologías actorales y a la relación establecida con el campo intelectual.

En función a las instituciones estudiadas, en cada subperíodo pueden establecerse las siguientes etapas de conformación:

Etapas de constitución (1890 – 1910): no se constituye una crítica profesional, aunque sí existe una división clara en los estamentos del público. Comprende a su vez los siguientes subsistemas en clave dominante:

-*Subsistema culto de procedencia extranjera:* conformado por las formas teatrales de los sectores altos: óperas, operetas, ballet y zarzuelas.

-*Subsistema de teatro popular de procedencia extranjera:* conformado por sainetes y piezas de origen europeo (juguete cómico, petipiezas y entremeses).

Durante esta época, la expansión de textos teatrales nacionales es emergente, consolidándose en la etapa siguiente.

involucrados, en tal o cual situación y enunciado.” DE TORO, F. *Semiótica Teatral*. Buenos Aires: Galerna. 1992. pp. 68-69.

⁸¹ Al respecto, el sociólogo francés J. Duvignaud afirma que: “Es dudoso que se pueda captar la creación dramática si no se abarca en el mismo examen a todos los aspectos de la *práctica teatral* que, esencialmente, es social.” DUVIGNAUD, J. *Sociología del Teatro*. México: Fondo de cultura Económica, 1970. p. 10.

Etapa de consolidación (1910- 1920) Se produce en paralelo a la permanencia del repertorio extranjero. Se concreta un campo teatral incipiente. Comprende los siguientes subsistemas en clave dominante:

-*Subsistema de teatro culto nacional*: involucra el microsistema del realismo social, cuya figura más importante es Florencio Sánchez. Los textos de Roberto J. Payró y de Rodolfo González Pacheco pueden inscribirse a esta tendencia. Genera textualidades reproductivas en los dramaturgos platenses en la etapa siguiente.

-*Subsistema de teatro popular nacional*: involucra por un lado el microsistema de gauchesca teatral, que comienza en 1890 con la primera representación del Juan Moreira por la Compañía Podestá en el Politeama Olimpo; representando una tendencia remanente hasta la década de 1910. Por otro lado, involucra el *microsistema del sainete y la revista criolla*. (1900 –1930), implicando su fase inicial o festiva y una segunda fase tragicómica o de transición hacia el grotesco.

Etapa de modernización o pre - profesionalización (1920 – 1930): Comprende las primeras manifestaciones dramáticas surgidas en la ciudad, la conformación de grupos locales y la dominancia de modelos dramáticos y actorales nacionales. En el campo teatral platense, el *microsistema del grotesco criollo* genera productividad en autores platenses como Rafael di Yorio. Paralelamente, en dicho período emerge un tercer subsistema, de carácter local, surgido en la praxis universitaria: *Subsistema de teatro universitario*, el cual involucró las puestas del grupo de teatro Renovación, surgido tras la Reforma Universitaria de 1919.

4.1.2.1. Primer subperíodo o etapa de constitución: 1890-1910.

4.1.2.1.1. Configuración general del campo teatral.

Hacia 1890 las notas periodísticas hacían hincapié en la falta de espacios dedicados a la actividad teatral: *Es necesario tener presente que en La Plata, el teatro y el bosque son los únicos puntos adonde pueden acudir las familias siquiera para conocerse de vista, faltos, como nos encontramos, de todo género de reuniones sociales*⁸². La prensa local tomó partido por la subvención estatal de la Provincia a favor de los empresarios teatrales, a fin de que pudieran contratarse compañías de prestigio: *Debe tenerse presente que los teatros europeos, en su totalidad y aún el Colon mismo reciben subvenciones crecidas. Por otra parte esta Capital no cuenta aún con población bastante a sufragar los gastos de una empresa de ese género y debe alentarse en su propósito*⁸³. La prensa consideraba por entonces el desarrollo del teatro lírico como forma superior de la cultura; mientras que las formas teatrales populares recibían una discreta cobertura por parte de un medio que transmitía los gustos e intereses de determinado sector social, numéricamente inferior dentro de la población estable de La Plata.

La prensa se constituyó en portavoz y actor dentro del entramado social de la época al condenar la falta de recursos destinados a fomentar el desarrollo del teatro, como a advertir la falta de compromisos de las compañías teatrales hacia las expectativas del público (...) *que al fin y al cabo [las compañías de teatro] no viven de otra cosa que del favor que el público les dispensa, tratan a éste con una falta de cortesía y de respeto que es necesario reprimir.*⁸⁴

Otra razón por la que el circuito teatral platense se vio mermado en esta época de crisis económica fue la falta de condiciones edilicias que permitían el ingreso y permanencia de actores y público. A la falta de asientos y calefacción, se sumaba la existencia de rincones propicios para situaciones “indecorosas” por parte de miembros del público y empleados de jerarquía inferior del teatro. Estas “prácticas indecentes” motivaron la regulación municipal de funcionamiento de los teatros y observancia de conducta por parte de empleados, actores y público, regulación adecuada a los rígidos principios morales de la época. Diversas críticas se levantaron además sobre los contenidos de las obras presentadas. El semanario *La lectura del domingo*, de extracción católica, publicó

⁸² Diario El Día. 28 de enero de 1890.

⁸³ Diario El Día, 10 de marzo de 1885.

⁸⁴ Diario El Día, 28 de marzo de 1897.

en 1896 una crítica al teatro diciendo del mismo que *“es hoy un lugar de diversión y holgorio, donde la gente acude deseosa de ver escenas tomadas de la vida real”* y donde ningún pecador *“asiste a convertirse y volver a la vida honesta”*⁸⁵

La crisis económica trajo aparejada a su vez la rápida emigración de muchas compañías teatrales. Ante el estancamiento del teatro local, la prensa reaccionó desde su lugar de actor social para reconvenir la baja en el precio de las entradas, muy por encima de las posibilidades de un público sumido en arduo retroceso económico. A través de la prédica del periodismo logró revertirse ese estado de situación, lo cual expresó el diario *El Mercurio*, quien después de su editorial del 19 de junio de 1898 ve recompensado sus esfuerzos con un Teatro Argentino a sala llena ante la llegada de una compañía italiana de Operas: (...) *sírvalos eso de ejemplo a las empresas, para que en lo sucesivo, cuando nos anuncien espectáculos se fijen, ante todo, en las condiciones económicas a que está sometido este pueblo, que en mas de una ocasión no concurrió al llamado de buenos artistas que lo visitaron, no por falta de gusto para corresponder al mérito artístico, sino por razones que están al alcance de todos y que nos excusamos de repetir. En la noche del domingo se evidenció la causa; con un teatro casi lleno pudo apreciarse debidamente que la asistencia o retraimiento del público obedece únicamente a cuestiones de precios”*⁸⁶

A partir de 1897 comenzó un incremento de la sociabilidad platense, reiniciándose las funciones teatrales con mayor asistencia de público. Hacia fines de 1900, La Plata contaba con once teatros estables cuyos usos contemplaban la representación de obras y la realización de eventos sociales de diversa índole.

4.1.2.1.2. Características del circuito espectacular.

Durante los últimos años del siglo XIX, las características del *gran teatro* de repertorio platense no se diferenciaron en mayor medida de los espectáculos ofrecidos en Buenos Aires, manteniéndose los repertorios durante prolongados períodos en escena y repitiéndose anualmente la llegada de compañías que ofrecían una y otra vez la misma serie de obras. El teatro de gauchesca y el zarzuelismo criollo, géneros preliminares del teatro nacional, tuvieron su primera acogida en los sectores medios y populares de la

⁸⁵ Cfr. DÍAZ, JIMÉNEZ Y PASSARO. Op. cit.p. 61.

⁸⁶ Cfr. DÍAZ, JIMÉNEZ Y PASSARO. Op. cit. p. 63.

ciudad, que asistía principalmente a las funciones circenses extranjeras y al circo criollo, que en su dimensión múltiple de espectáculo acrobático, pantomimico y teatral, se legitimó progresivamente como espectáculo de masas.

Por su multifunción espectacular, el espacio destinado a las representaciones circenses tenía picadero y escenario. En el picadero o arena se desarrollaban las actividades de payasos (divididos en los caracteres de *clown* –figura dominante- y el *tony* o *zanagoria*, que hacía las veces de tonto de la dupla) equilibristas y domadores. En el proscenio del escenario tuvieron inicio los primeros dramas gauchescos.

El primer circo platense, denominado Pabellón Argentino (calle 7 entre 55 y 56) anunció en diciembre de 1884 la primera presentación de la Compañía Podestá Scotti en la ciudad, ante un inmenso éxito de público. Otro espacio de importancia para el circo lo constituyó el Politeama 25 de Mayo, donde la Compañía Podestá hace sus presentaciones circenses desde 1886 hasta 1897, cuando la familia compra el entonces Politeama Olimpo.

A partir de 1890, la gauchesca se desplaza del proscenio circense y comienza su entrada en los sectores cultos. La atención de la prensa se hallaba concentrada mayoritariamente en los espectáculos de lírica y sus variantes- óperas, operetas, juguete cómico o lírico, ballet, dramas- que a su vez alternaban con los de zarzuela, sainetes o petipiezas del *género chico* español. Estos géneros eran ofrecidos por compañías extranjeras de origen español e italiano, cuyo predominio en la escena platense fue casi excluyente hasta fines de siglo, definiendo pautas dominantes de consumo que propiciaron la afluencia del público de *élite* y también de las clases medias al teatro.

Simultáneamente a esta diversidad de propuestas escénicas, comenzaron a multiplicarse los grupos filodramáticos de la ciudad, que desarrollaron su actividad en locales no convencionales: clubes de barrio, sociedades de fomento, centros de colectividades. El diario “El Día” dió cuenta de la presencia de los mismos, destacando a la “Sociedad Dramática La Plata”, que en 1886 contaba con 300 socios. En 1891, el inspector general de la Municipalidad (creada en 1891), Procurador Fortunato Damiani, elevó un proyecto de ordenanza para la regulación de espectáculos públicos. Los puntos principales fueron:

1. *Prohibición a las empresas de incluir en su repertorio obras que perjudiquen o agraven a los altos funcionarios públicos nacionales o provinciales.*
2. *Prohibición de poner en escena repertorio o carteles, avisos y telones con figuras cuyo contenido ofenda a la moral pública o el decoro.*

3. *Prohibición al público de ofrecer actos que repugnen a la moral en los palcos, escenarios, escenarios o plateas.*
4. *Guardar respeto al público por parte de los empleados teatrales*
5. *El público, en sus manifestaciones de aprobación o desaprobación, debe guardar la compostura que “toda sociedad culta dispensa a los artistas de distintos géneros y categorías”.*
6. *Los espectáculos deben empezar a la hora convenida, no pudiendo esperar mas de veinte minutos previo aviso al inspector de servicio.*
7. *Las empresas, de cambiar el repertorio, deben hacerlo con ocho horas de anticipación, previo aviso a la prensa y anuncios en carteles e izando de día una bandera roja. En el mismo punto, una luz roja indicará que el espectáculo se llevará a cabo.*

Esta regulación tuvo por objeto, además, normalizar los precios y horarios de las funciones ante la demanda del público. Se ha observado comparativamente que en el caso del Teatro Argentino fue constante la repetición o remanencia del repertorio, específicamente centrado en la lírica mundial, así como la contratación sistemática de compañías extranjeras.

El Politeama Olimpo, tras la compra en 1897 por parte de la familia Podestá, se constituyó progresivamente en la puerta de ingreso del sistema teatral nacional. A mediados de la década del 90, el circuito teatral comenzó a diferenciarse en dos vertientes distanciadas por la incidencia a la naciente dramática nacional: Por un lado, continuaron las funciones de ópera y zarzuelas extranjeras. Por otro, hicieron sus primeras apariciones las obras de dramaturgos nacionales.

Tras la reivindicación del Juan Moreira en los teatros porteños y platenses, comenzó una sucesión de obras de estructura y temática similar- *Juan Cuello* de Elías Regules⁸⁷, *Martín Fierro* adaptado al escenario por Luis Mejías⁸⁸ o *Los gauchitos*⁸⁹ -que progresivamente configuró sus arquetipos como legitimarios de lo *nacional*, en oposición a la figura del *otro* inmigrante. En estos años, el repertorio platense se nutrió con obras de temática gauchesca reproductoras del modelo moreirista y del estilo actoral de José Podestá, quien dio la apertura de este repertorio al público de La Plata.

⁸⁷ *El Día*. 1 de abril de 1890.

⁸⁸ *El Día* 4 de junio de 1890.

⁸⁹ *El Día* 26 de junio de 1894.

4.1.2.2. Segundo subperíodo o etapa de consolidación: 1910- 1920

4.1.2.2.1. Configuración general del campo teatral.

Los cambios operados a lo largo de las primeras dos décadas del siglo XX aparejaron procesos de movilidad en cuanto a la dinámica de circulación de los repertorios y su consecuente recepción. La irrupción del cine en 1901, y de la radio en 1923, establecieron condiciones de recepción por parte de los públicos, quienes a su vez generaron nuevas expectativas y criterios de gusto sobre los espectáculos teatrales. Durante este período, en una primera instancia, el cine podría entenderse como una variante de actividad cultural que en el futuro determinaría aperturas a nuevas formas expresivas dentro del campo teatral. Ante la masividad de la dramática rioplatense, los gustos y habitus platenses comenzaron a definir horizontes de expectativas diferenciales en cuanto al período anterior. En un primer momento, podría hablarse de una adopción paulatina de textos y tipologías de actuación que, en principio desde el ámbito popular y luego en las clases medias, pasaron a formar parte de la tradición cultural local.

4.1.2.2.2. Características del circuito espectacular.

En 1912, José Juan Podestá compró a sus hermanos su parte del Politeama Olimpo y poco después se instaló definitivamente en La Plata. En paralelo, el circuito de compañías extranjeras de ópera y zarzuela permanecía estable y muy difundido en los escenarios de la ciudad, cuya predominancia extranjera era eminente⁹⁰. Diferenciada de Buenos Aires, que ya cerraba la etapa de la “época de oro” en su circuito dramático, La Plata mantuvo como forma dominante la estructura remanente del *sainete festivo* comercial, propiciadora de rasgos identitarios en los subgrupos urbanos de las distintas colectividades que asistían al centro a ver obras. Otra variante fueron las comedias, cuya temática giraba en torno a situaciones de la clase media y se insertó progresivamente en la ciudad de la mano de la Compañía Podestá. La circulación de repertorio en este período corrió a cargo de compañías y elencos nacionales procedentes de Buenos Aires y ya

⁹⁰ En 1909, la población inmigrante ascendía a 1.054 personas sobre un total de 2.553. habitantes En 1914 trepa a 5.243 inmigrantes sobre un total de 8.847. Cfr. AA. VV. *Región La Plata: Potencialidades, Desarrollo Endógeno y Factores de Atractividad Territorial*. Informe del Centro de Estudios Bonaerenses, 2005. Edición on line. Disponible en http://www.econo.unlp.edu.ar/novedades/informe_final.pdf p. 25.

formalizados en instituciones, como la Compañía Nacional de Sainetes y Zarzuelas dirigida por Arturo Podestá, o la Academia de Actores Nacionales, bajo la dirección de Vicente Sabatto. Otras funciones estuvieron a cargo de grupos de teatro locales como el del Centro y Biblioteca Sarmiento- que estrenó el drama de Vicente Martínez Cuitiño *Los Colombinis*- o la Asociación Juventud Platense, que en 1919 ofreció dramas y comedias nacionales en los salones de la Unione e Operai Italiana. Dichas progresiones en el afianzamiento del campo teatral constituyeron una etapa de transición hacia la década siguiente, donde la modernización del hacer teatral implicó la inserción de nuevas textualidades y modos de producción de espectáculos en torno a temáticas acordes con tendencias más modernas.

4.1.2.3. Tercer subperíodo o Etapa de modernización o pre - profesionalización: 1920-1930.

4.1.1.3.1. Configuración general del campo teatral.

Iniciada la década del '20, sin perder continuidad las compañías extranjeras, el campo teatral de La Plata experimentó una modernización en su repertorio, de la mano de compañías porteñas como las de Orfilia Rico, Camila Quiroga, Blanca Podestá, Paulina Singerman y Olinda Bozán, cuyas puestas del realismo criollo de Florencio Sánchez- *M'hijo el doctor*, *Barranca abajo* y *En familia*- generaron textualidades reproductivas en la incipiente escritura dramática local. Por otra parte, la primera etapa de Teatro Universitario configuró un modo de producción teatral que vinculó a la intelectualidad de la ciudad con los públicos populares. En dicha etapa se configuró una incipiente profesionalización, en tanto el campo intelectual promovió la modernización en la crítica y profundización teórica del hecho teatral, a la par de la producción escénica.

4.1.1.3.2. Características del circuito espectacular.

La producción teatral local es efímera y dispersa: dentro de la práctica local pueden mencionarse grupos filodramáticos cuyo repertorio alternaba sainetes y comedias con el

realismo de Florencio Sánchez. En 1922, con la puesta de *Bohemia loca* de Ivo Pelay⁹¹ la compañía de José J. Podestá operó el giro de su producción hacia el formato de comedia, generando una concordancia con el horizonte de expectativas de la clase media.

Dentro de los circuitos medios y populares, las formas del sainete festivo continuaron manifestándose como textualidad dominante en las salas platenses. Sin embargo, a mediados de la década se presentaron piezas de transición hacia el grotesco. En 1921, la compañía Nacional Bellerini- Morganti estrenó *Mustafá*. En 1925, la compañía Garza Fernández presentó el sainete *Babilonia* de Armando Discepolo en la sala del ex Politeama Olimpo, que ya en 1921 comienza a ser denominado Coliseo Podestá.

La experiencia fundamental de este período – tanto a nivel de modernización del campo teatral como de creación y reflexión- fue la actividad promovida por el grupo de teatro universitario Renovación.

4.1.1.3.2.1. Primera etapa: Grupo Estudiantil Renovación (1920 -1925)

Conformado como parte de las transformaciones resultantes de la Reforma Universitaria, “Renovación” se dividió consecutivamente en tres etapas, de las cuales esta investigación ocupa las dos primeras. Cada etapa adquirió una denominación acorde con sus objetivos: “Grupo Estudiantil Renovación”, “Teatro de Arte Renovación” y “Teatro del Pueblo”. Guillermo Korn, Luis Aznar y Aníbal Sánchez Reulet fueron parte de su matriz fundadora, bajo un programa consciente de la vinculación entre saber y comunidad:

*“Auténtica labor reformista de Extensión Universitaria fue para el Grupo Renovación proyectarse en el teatro de los gremios y mutualidades, introduciendo nuevas técnicas de la expresión en los actores, en los decorados, en la iluminación, adoctrinando al público sobre los valores perdurables y el encuadre histórico de autores y temas”*⁹²

La visión extensionista operada tras la Reforma propició una vinculación del campo intelectual con los gremios obreros y el acceso a las problemáticas e ideologías que nucleaban a estos grupos sociales; entre ellos el acercamiento a las escuelas taller propugnadas por el anarquismo. No obstante, puede inferirse que dicho vínculo no se

⁹¹ *El Día*, 24 de octubre de 1922.

⁹² KORN, G. “El teatro del grupo Renovación”. En AAVV. *Universidad “Nueva” y ámbitos culturales platenses*. La Plata. Departamento de Letras. FAHCE-UNLP, 1963, p.277.

constituyó en un aprendizaje recíproco. El teatro era para los reformistas “el medio insuperable de educación colectiva”, una práctica docente efectiva, clara y concisa:

[El teatro] *Encauzaba pasiones, cultivaba los sentimientos, moderaba y dirigía las costumbres, y servía de síntesis de las bellas artes: al tener como fin la representación de la existencia en sus aspectos más culminantes, todas las formas artísticas podían encontrar allí su aplicación posible. En definitiva era para ellos un instrumento eficaz “para edificar un pueblo y forjar una civilización”*⁹³

En esta primera etapa, debe destacarse el rol que por entonces tomó la Universidad en cuanto a su perspectiva ideológica y cultural. Una de las propuestas definidas por Benito Nazar Anchorena- presidente de la UNLP desde 1921- fue encarar el proyecto de Teatro Griego en 1923. Dicho proyecto incluía la edificación de un anfiteatro que a su vez oficiara como centro de estudios de arte escénico, principalmente abocado a la investigación del teatro helénico de la Antigüedad. Para ello, se convocó al helenista Leopoldo Longhi, profesor en la Facultad de Humanidades. Si bien el edificio no llegó a erigirse, el proyecto contó en un principio con el aval de los reformistas.

Los objetivos del proyecto respondían a imbuir de excelencia la cultura de los estudiantes y la sociedad en general, previendo en las fuentes griegas “*el mejor reactivo contra la propagación de géneros inferiores que importan la corrupción definitiva del buen gusto en las esferas sociales, sobre todo en las masas populares*”⁹⁴

Es destacable mencionar que el espíritu didáctico prevaleció en la presentación debut del grupo- con las obras *La cueva de Salamanca* de Cervantes y *La posadera* de Goldoni- se recitó un prólogo y un epílogo en verso, escritos por Héctor Ripa Alberdi, miembro fundador de Renovación:

*“La realidad existe porque el alma la crea/ en el fuego del alma se enciende toda lumbre/ para ella en esta vida no hay abismo ni cumbre / porque el rayo divino en su luz centellea”*⁹⁵

⁹³ VALLEJO, G. “El culto de lo bello” La universidad humanista de la década del '20. En: BIAGINI, H.E. (comp.) *La universidad de La Plata y el movimiento estudiantil, desde sus orígenes hasta 1930*. La Plata: Universidad Nacional de La Plata, 2001.

⁹⁴ NAZAR ANCHORENA, B. *La Universidad Nacional de La Plata en 1926*. Buenos Aires: Peuser, 1927. p.173-174. En: VALLEJO, G. Ibid. p. 130.

⁹⁵ KORN, G. Op. cit. p.281

Promediando la década del 20, el grupo se distanció de la conducción universitaria y principió a promover la actividad cultural de la ciudad en función a las bases del teatro contemporáneo.

4.1.1.3.2.2. Segunda etapa: Teatro de Arte Renovación (1925 -1930)

El “Teatro de Arte Renovación”, surge, en apariencia, de un giro estético⁹⁶ del teatro helénico y constituye una vertiente más focalizada en la intelectualidad y la dramática de las vanguardias europeas. En esta segunda etapa, se estrenaron dramas desconocidos en el país. George Bernard Shaw (*Santa Juana*) August Strindberg (*La más fuerte*), Henrik Ibsen (*Espectros*) o Máximo Gorki (*La madre*) fueron algunos ejemplos del repertorio que se ofrecía en el Salón de Actos del Colegio Nacional “Rafael Hernández”, el cual se constituyó en sala y espacio de experimentación. Dicho afán experimental y estetizante involucró la actividad reflexiva sobre los aspectos morfológicos de la escena y su estilización, en lo que se dio en llamar “teatro sintético”, derivado de la concepción de “teatro total” de Wagner: elementos extraverbales como el espacio escénico, iluminación y vestuario como instancias decorativas o técnicas adquieren jerarquía poética:

“En la puesta en escena de Hacia las estrellas se buscó el efecto introspectivo o sugerente de las posibilidades del espacio escénico, el cual escandalizó los directores, escenógrafos y críticos apegados al realismo teatral.”⁹⁷

Si bien la producción de este grupo no representó un sistema generador de textos, implicó un viraje a la noción de puesta en escena y al circuito de repertorio de la ciudad: se apropiaron textualidades emergentes provenientes de Europa y dispositivos escénicos del simbolismo y del expresionismo, en una praxis que propuso la relevancia de la dimensión espectacular a la par que la dramática; de tal modo que el grupo “*abandona la aburrida pesadez de los realistas y cobra nuevas formas*”⁹⁸

⁹⁶ “Anunciamos hace poco la constitución de una asociación de artistas y escritores con el propósito de fundar un “teatro de arte” sobre la base de la compañía estudiantil del grupo “Renovación”. Se han unido a esta empresa los esfuerzos de los núcleos pertenecientes a las revistas “Valoraciones”, “Martín Fierro” y “Estudiantina” que cuentan en esta oportunidad con el patrocinio de la Comisión Provincial de Bellas Artes que ha resuelto no omitir ningún apoyo que pueda contribuir al éxito de esta tentativa”. Diario El Argentino, 5 de julio de 1926.

⁹⁷. Cfr. KORN, G. Op.cit. p. 278 -279.

⁹⁸ Ibid. p. 288.

En conjunto a la redefinición de recursos textuales y estéticos, Renovación involucró en su praxis- previamente al Teatro del Pueblo de Barletta- la gratuidad o bajo costo de las funciones para favorecer el acceso al teatro. Su programa puso de manifiesto la conciencia del evento teatral como institución didáctica:

“Renovación, compañía Teatral Estudiantil, se propone impulsar el teatro dentro de sus dos misiones fundamentales: la artística y la social. La primera se realizará llevando a la escena lo más característico y bello que haya nacido en los dominios de Talía y encuadrándose –dentro de lo posible- en las corrientes escenográficas más modernas. La segunda se cumplirá haciendo teatro para el pueblo. No desconocemos las ingentes dificultades que entraña la realización de este último propósito. En su cumplimiento organizaremos series de representaciones, donde se agruparán aquellas obras que por su tesis, forma o protagonistas, puedan considerarse afines. Echaremos mano, por lo tanto, del teatro moderno y del antiguo. Los precios de las localidades serán, en todos los casos, reducidos. Como no se trata de un grupo cerrado, los actuales componentes de la Compañía admiten y solicitan el concurso, ya sea personal, ya intelectual, de los estudiantes y de todas aquellas personas que se interesen por esta obra de cultura”⁹⁹

La conjetura de “*las ingentes dificultades*” y el llamado a la afiliación de estudiantes universitarios para llevar a cabo la misión artística y social, permiten presuponer que en el programa de Renovación radicaba la concepción de que el teatro que consumía el pueblo era vulgar, comercial, desprolijo y estático; por lo tanto no entraba dentro de la categoría de “arte”, y los estudiantes- como agentes del campo intelectual- eran los principales convocados a participar activamente en aquella “*obra de cultura*” que implicaba llevar el teatro de vanguardia a los sectores populares. Se puede inferir que la negación artística a los consumos culturales populares, sumada a la convocatoria estudiantil, contemplaba un imaginario de alteridad en torno a la “*discreta tradición teatral*”¹⁰⁰ de los gremios, sociedades de socorros mutuos y círculos anarquistas; a la vez que una imagen de identidad civilizatoria en las “*manifestaciones teatrales espontáneas de los estudiantes que existían desde siempre y que tenían el carácter de grandes fiestas sociales para la ciudad*”¹⁰¹

⁹⁹ Ibid. p.282.

¹⁰⁰ Ibid. p.275.

¹⁰¹ Ibid. p.286

Es posible leer en la actividad de esta etapa una reversión del sistema propugnado por la universidad conservadora: Reversión que implica- por un lado- pensar la educación estética de los sectores populares a partir de modelos de teatro vanguardista, aproximar lenguajes ajenos a su horizonte de expectativas para crear nuevas imágenes de pueblo- Por otro lado, dicho programa priorizó la concepción de que la educación debía ser potenciada desde la Universidad nueva y operar como modelo de conformación de gusto estético, lo que no deja de llamar la atención en cuanto a las polaridades centro – periferia que permanecen en el imaginario del grupo Renovación.

Tras el golpe militar de 1930, numerosos cambios se suceden en el ámbito político nacional: deportación de dirigentes políticos, prohibición de huelgas y manifestaciones obreras, censura ideológica y crisis económica. Comienza la Década Infame. En 1933, los integrantes del grupo Renovación Guillermo Korn, Aníbal Sánchez Reulet, Luis Aznar, Ana María Ripullone y Daniel Domínguez cambian el nombre “Renovación” por el de “Teatro del Pueblo”, cuyos objetivos condensan las tendencias teatrales modernas con la conciencia política de insertar este teatro en las barriadas obreras de Berisso, Los Hornos y Ensenada, adoptando una vez más el concepto de teatro como herramienta para cumplimentar la educación proletaria. No obstante, modifican el programa: se afilian al Partido Socialista y trasladan las representaciones teatrales del centro a la periferia, específicamente en espacios no teatrales, sin duda influenciada por las prácticas de Teatro Político alemán de Erwin Piscator. Los escenarios se construían en andamios o barracas en desuso próximas al frigorífico Swift- prolongando de esta manera la experiencia de teatro didáctico, pero con un giro más acorde a las ideologías de izquierda. En 1936, el Gobernador Manuel Fresco ordena a la policía la clausura del recinto. Años después de este suceso, el Rector de la Universidad platense, el Dr. Alfredo Palacios, designó una comisión para proyectar el Instituto del Teatro en la Universidad Nacional de La Plata, lo cual se concreta en 1941. Los fundamentos surgieron de la experiencia del grupo Renovación.

CAPÍTULO IV

LAS OBRAS.

5.1. Cronología de obras representadas por período. Selección de las más representativas.

	PUESTA	COMPAÑÍA o GRUPO	DIRECTOR	ELENCO	SALA
PRIMER SUBPERIODO					
1/4/1890 EL Día	Primer representación de: "Juan Cuello"	Compañía Podestá			Politeama Olimpo
4/6/1890 EL Día	Primer representación de: "Martín Fierro"	Compañía Podesta			Politeama Olimpo
1/8/1890 El Día	El alcalde interino <i>La Colegiala</i> (zarzuelas en 1 acto)	Compañía Española de Zarzuelas Garrido Pastor			Politeama Olimpo
2/8/1890 El Día	<i>Campanene</i> . Opereta Cómica	Compañía Española de Zarzuelas Garrido Pastor			Politeama Olimpo
3/8/1890	<i>La Gran vía</i> . Zarzuela	Compañía Española de Zarzuelas Garrido Pastor			Politeama Olimpo
4/8/1890 El Día	<i>Los mosqueteros grises</i> (zarzuela cómica en tres actos)	Compañía Española de Zarzuelas Garrido Pastor			Politeama Olimpo
13/8/1890 El Día	<i>El puñal del godo</i> (drama en verso). <i>Otelo</i> (comedia en prosa) <i>El enseñó de no estorbar</i> (juguete cómico) en verso	Compañía Española de Zarzuelas Garrido Pastor			Politeama Olimpo
12/8/1890 El Día	<i>Los carboneros, El lucero del alba, De Madrid a Biarritz</i> (zarzuelas en 1 acto)	Compañía Española de Zarzuelas Garrido Pastor			Politeama Olimpo
18/8/1890 El Día	<i>Una bolla di sapone</i> (drama). <i>Una taza di thé</i> (petipieza)	Compañía Dramatica Italiana	Julio Casali y Enrico Onorato		Politeama Olimpo
19 /8 /1890 El Día	<i>Los dos sargentos</i> (drama popular). <i>El tabano de Giuseppe</i> (petipieza)	Compañía Dramatica Italiana			Politeama Olimpo
21/8/1890 El Día	<i>Il Bastardo</i> (drama) y <i>Un riscaldo de fantasía</i> (petipieza)	Compañía Dramatica Italiana			Politeama Olimpo
23/8/1890 El Día	<i>Il padrone de la Ferrier</i> (drama en 5 actos)	Compañía Dramatica Italiana			Politeama Olimpo

30/8/1890 El Día	<i>¿Quiere Ud comer con nosotros?</i> y <i>Niniche</i> (Comedias)	Compañía Española de Comedias Juárez y Lastra			
1/11/1890 El Día	<i>¡ Ole sevilla!</i> (zarzuela) <i>El sueño dorado</i> (comedia). <i>Las niñas de Erija</i> (Zarzuela)	Compañía Española de Comedias Juárez y Lastra			Politeama Olimpo
4/11/1890 El Día	<i>Los hugonotes</i> (drama) <i>Y La fiesta de Don Marcos</i> (zarzuela)	Compañía Española de Comedias Juárez y Lastra			Politeama Olimpo
9/11/1890 El Día	<i>El novio de Doña Inés, La fiesta de D. Marcos, Las doce y media, y Sereno</i> (zarzuelas)	Compañía Española de Comedias Juárez y Lastra			Politeama Olimpo
10/11/1890 El Día	<i>Las riendas del gobierno y Lucifer</i> (sainetes)	Compañía Española de Comedias Juárez y Lastra			Politeama Olimpo
11/11/1890 El Día	<i>Candidito, Con permiso del marido</i> y <i>De paso por aquí</i> (zarzuelas)	Compañía Española de Comedias Juárez y Lastra			Politeama Olimpo
12/11/1890 El Día	<i>Ya somos tres, Los valientes y Juanito Tenorio</i> (sainetes)	Compañía Española de Comedias Juárez y Lastra			Politeama Olimpo
13/11/1890 El Día	<i>Dos canarios de café, Los Lanceros</i> y <i>De paso por aquí.</i>	Compañía Española de Comedias Juárez y Lastra			Politeama Olimpo
19/11/1890 El Día	<i>Segunda Tiple, El Día del sacrificio</i> y <i>Cosas Porteñas</i> (sainetes)	Compañía Española de Comedias Juárez y Lastra			Politeama Olimpo
19/11/1890 EL Día	Ópera: "Otello"			Elvira Colonesse José Oxilia	Inauguración del Teatro Argentino
20/11/1890 El Día	Opera: <i>Carmen</i>				Teatro Argentino
20/11/1890 El Día	<i>Las riendas del gobierno y Dar la castaña</i> (sainetes)	Compañía Española de Comedias Juárez Lastra			Politeama Olimpo

25/11/1890 El Día	<i>La sevillana, Los oleos del chico y Los inútiles</i>	Compañía Española de Comedias Juárez y Lastra			Politeama Olimpo
17/2/1891 El Día		Compañía Italiana de Opera y Baile Dal Negro y Riderelli	Domingo Dal Negro	Julia Bianchi, Ema Baldasari (primeras sopranos), Ida Buscagli y Julia Irosi (primeras sopranos ligeras) Dalmira Zanni y Margarita Manfredi (primeras mezzosoprano) Caytano Furtis, Abele Rossi (primeros barítonos) Emilio bettini, Vittorio Bani (primeros tenores) Hermenegildo De Serini, Lorenzo Baselli (primeros bajos) Sres Sansovini, Firpo, Puppio, Gaggiolla e Illari (comprimarios) . Maestro al piano y director de coro: Ricardo Cardalli Director de escena: Domingo dal Negro. Coreografo: Sr Pidono. Maestro concertador y director de orquesta: Enrico Barnardi. Primera Bailarina: Erminia Borelli. Utilero: Sr Piandebiene.	Teatro Argentino
28/2/1891 El Día	<i>La Gioconda</i> (opera) y <i>Las danzas de las flores</i> (ballet)	Compañía Italiana de Opera y Baile Dal Negro y Riderelli			Teatro Argentino
6/3/1891 El Día	Hernani (opera)	Compañía Italiana de Opera y Baile Dal Negro y Riderelli		José Serra	Teatro Argentino
8/3/1891 El Día	Fausto (opera)	Compañía Italiana de Opera y Baile Dal Negro y Riderelli			Teatro Argentino
10/3/1891 El Día	Ballo in maschera (opera)	Compañía Italiana de Opera y Baile Dal Negro y Riderelli			Teatro Argentino

14/3/1891 El Día	<i>Juan Moreira</i> (drama en dos actos y 10 cuadros)	Circo Anselmi			Politeama Olimpo
15/3/1891 El Día	<i>Aída</i> (opera)	Compañía Italiana de Opera y Baile Dal Negro y Riderelli			Teatro Argentino
17/3/1891 El Día	<i>La forza del destino</i> (opera)	Compañía Italiana de Opera y Baile Dal Negro y Riderelli			Teatro Argentino
21/3/1891 El Día	<i>La traviata</i> (opera)	Compañía Italiana de Opera y Baile Dal Negro y Riderelli			Teatro Argentino
22/3/1891 El Día	<i>La forza del destino</i> (opera)	Compañía Italiana de Opera y Baile Dal Negro y Riderelli			Teatro Argentino
23/3/1891 El Día	<i>Domingo Parodi, el Jorobado</i> (drama criollo)	Circo Anselmi			Politeama Olimpo
25/3/1891 El Día	<i>Juan Moreira</i>	Circo Anselmi			Politeama olimpo
31/3/1891 El Día	<i>Bandidos de sierra Morena o la muerte de. José María</i> (pantomima criolla en 3 cuadros)	Circo Anselmi			Politeama Olimpo
31/3/1891 El Día	<i>La traviata</i> (opera)	Compañía Italiana de Opera y Baile Dal Negro y Riderelli			Teatro Argentino
4/4 1891 El Día	<i>Juan Moreira</i>	Circo Anselmi			Politeama Olimpo
6/4/1891 El Día	<i>El gran salto de batalla y Juan Moreira.</i> (a beneficio de Ramón Morales "Napolitano")	Circo Anselmi			Politeama Olimpo
16/4/1891 El Día	<i>Garibaldi in Varice</i>	Circo Anselmi			Politeama Olimpo
14/5/1891 El Día	<i>La ola que avanza</i> (obra de autor platense anónimo)				Ateneo Rivadavia

30/7/1891 El Día		Compañía de Ópera Italiana Corti	Hermenegildo De Serini	Maestro concertador: Enrico Varalla. Primeras sopranos dramáticas: Raimunda Tascari, Paulina Traccia. Primera Soprano ligera: Rosita Negri de Varalla. Primera Mezzosoprano: Julia Di Lutti, Ema Sostegui Ema Valdasarri, Comprimaria: EloDía Sansovini. Primeros tenores: Luis Bello y Angelo Caldi. Primeros barítonos: J. Cavicchi, Gaetano Forti. Primer Bajo: Hermenegildo De Serini. Najo Comico: Luis Pasetti. Escenógrafo: Luis Aurelli. 21 coristas y 21 músicos.	Politeama Olimpo
1/8/1891 El Día	<i>La favorita</i> (opera)	Compañía de Ópera Italiana Corti			Politeama Olimpo
2/8/1891 El Día	<i>Hernani</i> (opera)	Compañía de Ópera Italiana Corti			Politeama olimpo
10/8/1891 El Día	<i>El barbero de Sevilla</i> (opera)	Compañía de Ópera Italiana Corti			Politeama Olimpo
6/9/1891 El Día	<i>El talismán del hada Serafina</i> (ballet de fantasía)	Compañía de Ópera Italiana Corti			Politeama Olimpo
10/9/1891 El Día	<i>La fiesta de pedigrotta Los valientes</i> (operetas)	Compañía de Ópera Italiana Corti			Politeama Olimpo
13/9(1891 El Día	<i>Un escándalo en el teatro. Piripichio bambino</i> (juguete cómico)	Compañía de Ópera Italiana Corti			Politeama Olimpo
14/9/1891 El Día	<i>Il trovatore</i> (parodía) <i>En la fiesta de Carmen</i> (fanfarria)	Compañía de Ópera Italiana Corti			Politeama Olimpo
19/9/1891 El Día	<i>Caballería Rusticana</i> (drama). <i>Un mistero del cuore</i> (comedia). <i>Un casino di campagna</i> (petipieza)	Compañía de Ópera Italiana Corti			Politeama Olimpo
22/9/1891 El Día	<i>La dama de las camelias</i>	Compañía Cómico- Dramática Buttero- Majeroni		Felicitas Prodoscini	Politeama Olimpo

24/9/1891 El Día	<i>Elisabetta Sorrez o Sor Teresa.</i> (drama)	Compañía Cómico- Dramática Buttero- Majeroni			Politeama Olimpo
26/9/1891 El Día	<i>Los misterios de humo o la calle del paraíso</i>	Compañía Cómico- Dramática Buttero- Majeroni			Politeama Olimpo
27/9/1891 El Día	<i>Las dos huérfanas o una página del archivo secreto</i> (drama en 6 actos)	Compañía Cómico- Dramática Buttero- Majeroni			Politeama Olimpo
28/9/1891 El Día	<i>Las memorias del diablo</i>	Compañía Cómico- Dramática Buttero- Majeroni			Politeama Olimpo
1/1/1892 El Día	<i>El zio Gandelli</i> (comedia en dialecto milanés de tres actos) <i>On milanés a la mar</i> (vaudeville en 1 acto en dialecto milanés)	Compañía Cómico- Lirica Milanesa.	Sr. Brambilla	Mary Guarolli de Brambilla, Brígida Gavazzone, Carolina Dotti, Adelmina Cavara, Maria Centillero, Giuseppina Luciani, Ricardo Galli, Luis Brambilla, Hercules Cavara, Ernesto Torlivesi, Justo Saruggia, Anibal Lucini, Angel Pezzino, José Minutti. Bautista Rovira y Fedrico Piccinini	Politeama Olimpo
5/1/1892 El Día	<i>El sindech Bertold</i> (comedia en 3 actos de F. Cardelli)	Compañía Cómico- Lirica Milanesa.			Politeama Olimpo
17/1/1892 El Día	<i>La class di asen, El maestre Pastizza , I studenti di Pavia</i> (vaudevilles en 1 acto)	Compañía Cómico- Lirica Milanesa.			Politeama Olimpo
3/3/1892 El Día	Il padrone della ferriere (drama en 5 actos) <i>Chi non prova non crece</i> (petipieza)	Compañía Dramática G. Módona			Politeama Olimpo
24/5/1892 El Día	<i>La pasionaria</i> (drama en tres actos) y <i>Quien fuera libre</i> (zarzuela en 1 acto)	Compañía Española de Zarzuela Cómica Miñones Jordán	Manuel Perez Padros		Politeama Olimpo
9/6/1892 El DIA	<i>La mascotta</i> (opereta)	Compañía Lirica Gemelli	Luis Uberto		Teatro Argentino

12/6/1892 El Día	<i>Fra Diavolo</i> (opereta)	Compañía Lirica Gemelli			Teatro Argentino
16/6/1892 El Día	<i>La Befana</i> (opereta magica en 3 actos y 7 cuadros)	Compañía Lirica Gemelli			Teatro Argentino
30/6/1892 El Día	<i>La figlia di Madame Angot</i>	Compañía Lirica Gemelli			
6/7/1892 El Día	<i>Doña Juanita</i> (opereta en 3 actos)	Compañía Lirica Gemelli		Renato Dufour (Gastone) E. Cattaneo (cadete), Ema Contarini (doña olimpia) , C. Gemelli (Petrita) A. Baldosarri (alcalde Pomponio) E. Caroselli (Don Hugo Evangelista) A. Gemelli (Gral Pichegru) E. Belloni (oficial) N. Albino (Dolores)	Teatro Argentino
14/7/1892 El Día	<i>Lucía de Lamermoor</i> (opera)	Compañía Lirica Gemelli			Teatro Argentino
18/7/1892 El Día	<i>Bocaccio</i> (opereta de Von Suppe)	Compañía Lirica Gemelli			Teatro Argentino
3/2/1895	<i>El juramento</i> (Zarzuela)	Compañía Cómico- Lírico- Dramática Española Orejón	Antonio Videgain y Juan Orejón		Politeama Olimpo.
6/2/1895 El Día	<i>El dúo de la africana, Hija única, Las Amapolas</i>	Compañía Cómico- Lírico- Dramática Española Orejón	Antonio Videgain y Juan Orejón		Politeama Olimpo.
7/2/1895 El Día	<i>La madre de cordero, Un cuento del tío Marcelo, El cornetilla</i>	Compañía Cómico- Lírico- Dramática Española Orejón	Antonio Videgain y Juan Orejón		Politeama Olimpo.
10/2/1895 El Día	<i>¡¡Robinson!!</i> (Zarzuela)	Compañía Cómico- Lírico- Dramática	Antonio Videgain y Juan Orejón		Politeama Olimpo.
14/2/1895 El Día	<i>El lucero del alba, Las cuatro esquinas, Salón eslava</i>	Compañía Cómico- Lírico- Dramática Española Orejón	Antonio Videgain y Juan Orejón		Politeama Olimpo.
15/2/1895 El Día	<i>I puritani</i> (Opera, autor Bellini)	Compañía lírica italiana		Luisa Tetrzzini (cantante lírica)	Politeama Olimpo
25/4/1895 El Día	<i>La forza del destino</i> (Opera; autor: G. Verdi)	Compañía lírica Italiana	Eduardo Boccalari	Señora Monteano, señora Iwsner, barítono señor Cesarotto, los señores Guillot, Guardente y Dessereni	Teatro Argentino
27/4/1895 El Día	<i>La chichlanera, El sueño dorado, El tambor de granaderos</i>	Compañía de zarzuela cómica Española		Tiple cómica señora Tomás, la señorita Marin y el señor Florit.	Politeama Olimpo

2/5/1895 El Día	<i>La Traviata</i> (Opera; autor: G. Verdi)	Compañía lírica italiana	Eduardo Boccalari	Señora Monteano, señora Iwsner, barítono señor Cesarotto, los señores Guiliot, Guardente y Dessereni	Teatro Argentino
4/5/1895 El Día	<i>Aída</i> (Opera; autor: G. Verdi)	Compañía lírica italiana	Eduardo Boccalari	Señora Monteano, señora Iwsner, barítono señor Cesarotto, los señores Guiliot, Guardente y Dessereni	Teatro Argentino
7/5/1895 El Día	<i>Fausto</i> (Opera: autor C. Gounod)	Compañía lírica italiana	Eduardo Boccalari	Señora Monteano, señora Iwsner, barítono señor Cesarotto, los señores Guiliot, Guardente y Dessereni	Teatro Argentino
18/5/1895 El Día	<i>La Favorita</i> (Opera: autor G. Donizetti)	Compañía lírica italiana	Eduardo Boccalari	Señora Monteano, señora Iwsner, barítono señor Cesarotto, los señores Guiliot, Guardente y Dessereni	Teatro Argentino
23/5/1895 El Día	<i>La Favorita, Caballería Rusticana</i>	Compañía lírica italiana	Eduardo Boccalari	Señora Monteano, señora Iwsner, barítono señor Cesarotto, los señores Guiliot, Guardente y Dessereni	Teatro Argentino
24/5/1895 El Día	<i>Niña Pancha; La Chiclanera, ¡Cómo está la sociedad!</i>	Compañía Cómico- Lírico-Dramática Española Orejón	Antonio Videgain y Juan Orejón		Politeama Olimpo.
1/6/1895 El Día	<u>Estrenos:</u> <i>Tambor de granaderos, Las Amapolas, El estilo en el hombre</i> (Zarzuelas)	Compañía de zarzuela		Elíseo San Juan, Clotilde Perales, señorita Toscano y señores Campos, Zapater	Teatro Argentino
2/6/1895 El Día	<i>La noche de San Juan</i> (Zarzuela)	Compañía de zarzuela		Elíseo San Juan, Clotilde Perales, señorita Toscano y señores Campos, Zapater	Teatro Argentino
7/6/1895 El Día	<i>Juan Moreira</i>				Politeama Olimpo
11/8/1895 El Día	<i>Una partita a scacchi</i> (Sinfonía, autor: G. Giacasa); <i>O bero o affogare</i> (Comedia), <i>Casthor pintor relámpago, Un minuto fatal.</i>	Compañía dramática italiana	A. Cottin	Señorita Amelia Repetto	Politeama Olimpo
15/8/1895 El Día	<i>Lo Positivo</i> (Comedia de Tamayo y Baus), <i>Por un anuncio</i>	Compañía dramática Española de Asunción Echeverría			Politeama Olimpo
8/9/1895 El Día	<i>Los postres de la cena, Don Juan Tenorio</i> (Drama de Zorrilla)	Compañía dramática Española	Mariano Galé		Politeama Olimpo
19/9/1895 El Día	<i>La Pasionaria</i> de Leopoldo Cano	Compañía dramática Española	Mariano Galé		Politeama Olimpo

19/9/1895 El Día		Compañía lírica italiana	Dionesi		Teatro Argentino
28/9/1895 El Día	<i>El gran galeoto</i> (Drama de José de Echegaray)	Compañía dramática Española	Mariano Galé		Politeama Olimpo
8/9/1895 El Día	<i>Los postres de la cena, Don Juan Tenorio</i> (Drama de Zorrilla)	Compañía dramática Española	Mariano Galé		Politeama Olimpo
19/9/1895 El Día	<i>La Pasionaria</i> de Leopoldo Cano	Compañía dramática Española	Mariano Galé		Politeama Olimpo
31/10/1895 El Día	<i>Del norte al sud</i> (Comedia), <i>El mérito in campagna</i> (Comedia)	Compañía dramática Ando-Leigheb	F. Andó		Teatro Argentino
9/11/1895 El Día	<i>Don Ricardo y Don Ramón</i> (Comedia), <i>Mí secretario y yo</i> (Comedia)	Sociedad dramática La Plata		Señora Luciana H. de Gutiérrez, señorita A. de Moragas y el señor L. Suarez	4 46Y47
19/11/1895 El Día	<i>Africana</i> (Opera), <i>Gioconda</i> (Opera)	Compañía de opera italiana	Pablo Pezzoni	Primera dama soprano Bianca Montesini y Laura Galiozi	Teatro Argentino
22/11/1895 El Día	<i>Ernani</i> (Opera, autor G. Verdi)	Compañía de opera italiana	Pablo Pezzoni	Primera dama soprano Bianca Montesini y Laura Galiozi	Teatro Argentino
26/11/1895 El Día	<i>Aída</i> (Opera, autor G. Verdi)	Compañía de opera italiana	Pablo Pezzoni	Primera dama soprano Bianca Montesini y Laura Galiozi	Teatro Argentino
5/12/1895 El Día	<i>El barbero de Sevilla</i>	Cantante lírica Luisa Tétrazzini		Luisa Tétrazzini	Politeama Olimpo
21/12/1895 El Día	<i>Mancha que limpia</i> (Drama trágico de Echegaray)	Compañía dramática Española	Mariano Galé		Politeama Olimpo
31/12/1895 El Día	<i>El crimen de la calle Leganitos, El bigote rubio.</i>	Compañía dramática Española			Politeama Olimpo
SEGUNDO SUBPERIODO					
4/1 /1919 El Día	<i>Maridos caseros</i> de Ricardo Hickens.	Compañía Argentina de Comedias	Humberto Zurlo	Primera actriz María A. Passano, Primer actor Eliseo Cordido, galán Ricardo Passano	Olimpo Administrador de la sala Juan Gonzalez
5/1/1919 El Día	<i>Doctor Frank (cirujano)</i> , <u>Estreno</u> : <i>La espada de Democles</i> (Obra cómica de Armando Discépolo)	Compañía Argentina de Comedias	Humberto Zurlo		Olimpo
6/1/1919 El Día	<u>Estreno</u> : <i>La niña de la moda.</i> (Comedia de Belisario Roldán). <i>Personas buscadas.</i>	Compañía Argentina de Comedias	Humberto Zurlo		Olimpo
	<i>El caballo de Bastos</i> (drama nacional)	Compañía Zanetta		Trío Vidal- Ford y Guadalupe.	Estudiantes del Sud
9/1/1919 El Día	<i>Rigoletto</i> , Opera de G. Verdi y <i>La Boheme.</i>	Compañía lírica italiana	Paulo Bensoni	Soprano Brissi, barítono Marcelo Urizar, tenor Tabanelli	Olimpo
11/1/1919 El Día	<i>La montaña de las brujas</i> , (poema trágico de Julio Sánchez Gardel).	Academia de Actores Nacionales		Vicente Sábato	Salones de la Unione e Fratellanza

17/1/1919 El Día	<i>Los dientes del perro</i> de González Castillo y Weibach. <i>Los bailes de las famosas</i> (Sainete), <i>La mucama del comedor</i> (Sainete de Nomes Ruiz y música de De Bassi)	Compañía Nacional de sainetes y zarzuelas	Arturo Podestá y Gregorio Cicarrelli	Primer tiple Blanca Cascollano, Eloisa García, barítono Alberto Calleja, tenor cómico Carlos García, actrices Antonia Yara, Salvadora Aguade, Cata Podestá, Natalia Fontana y María Ratti; actores Salvador Garrido, José Gómez, Arturo González y Vicente López. Coristas de ambos sexos y orquesta típica criolla	Olimpo
19/1/1919 El Día	<i>Justicia criolla</i> , (Zarzuela de Ezequiel Soria). <i>El conflicto de la esquina</i> , (Sainete lírico de E. Peralta). <i>La langosta</i> de Catrilo, (Sainete de J.A. Montes Ruíz), <i>Palomas y gavilanes</i> , Sainete de A. B. Vaccarezza).	Compañía Nacional de sainetes y zarzuelas	Arturo Podestá y Gregorio Cicarrelli		Olimpo
20/1/1919 El Día	<i>Pompas de jabón</i> (Comedia de Roberto Cayol), <i>La fonda del pacarito</i> (Sainete de Alberto Novión).	Compañía Nacional de sainetes y zarzuelas	Arturo Podestá y Gregorio Cicarrelli		Olimpo
21/1/1919 El Día	<i>A la vejez viruela</i> (Sainete de Alberto Novión), <i>Los novios de Genoveva</i> (Sainete de A. Vaccarezza), <i>Zapatería la formalitá</i> (Pieza de Carlos de Paoli)	Compañía Nacional de sainetes y zarzuelas	Arturo Podestá y Gregorio Cicarrelli		Olimpo
23/1/1919 El Día	<u>Estrenos:</u> <i>El caburé</i> (Comedia lírica de Alberto Cayol).	Compañía Nacional de sainetes y zarzuelas	Arturo Podestá y Gregorio Cicarrelli		Olimpo
25/1/1919 El Día	<i>Peluquería y cigarrería</i> , <i>El loco de la torre</i> de Carlos Aguirre y Agustín Renon, <i>La caricatura</i> de los primos Alvarez Quinteros, <i>Los dientes del perro</i> de González Castillo y Weibach.	Compañía Nacional de sainetes y zarzuelas	Arturo Podestá y Gregorio Cicarrelli		Olimpo
11/2/1919 El Día	<i>La muchacha de Sidoti</i> (Drama), <i>El Arlequín</i> (Poema trágico), <i>Mi hijo el doctor</i> de Florencio Sánchez.	Compañía Zanetta		Señora Zoilan, señora Salas y elenco	Salón EstuDíantes
12/2/1919 El Día	<i>Almas grandes</i> (Comedia de Sánchez Gardel), <i>La negra</i>	Compañía Zanetta		Señora Zoilan, señora Salas y elenco	Salón EstuDíantes

	<i>Cayetana</i> (Comedia de costumbres)				
15/2/1919 El Día	<i>La moza de mulas</i> (Sainete de Manuel Fernández Lapuente), <i>El agua de manzanales</i> , (Sainete de Carlos Arniches)	Compañía de zarzuela Española Manolo Montero			Olimpo
18/2/1919 El DIA N°4638	<i>Sybill</i> (Opereta), <i>Molinos de viento</i> (Opereta), <i>Eva</i> (Opereta)	Compañía de operetas Españolas Aída Arce		Primera tiple cómica Aída Arce, primera tiple cómica María Fuster, triples Dora Llovet, Elvira Rodríguez, Aurora Alimendi. Actrices: Matilde Gauza, Elvira Iturrat; primer actor: Andrés Barreta; tenor Pedro Sofano, barítonos Joaquín Pibernat y Manuel Rusel; tenor cómico Augusto Soto; Actores: Angel Martínez, Manuel Alcón y Felipe Pinedo.	Olimpo
29/3/1919 El DIA N°4686	<i>El trébol</i> , <i>Viento en popa</i> , <i>La señora capitana</i>	Compañía de zarzuela Española	Juan Maldonado		Olimpo
4/4/1919 El DIA N°4692	<i>La inocente</i> (Farsa cómica)	Centro y Biblioteca Sarmiento	José María Salas	Leonor Rossotti	Salones de la Unione e Fratellanza
12/4/1919 El Día	<i>El boyero</i> (Drama), <i>Tres para uno</i> (Comedia)	Juventud Platense	F.A. Greco	F.A. Greco, I. Ferraresi, A. Argentino, V. Fernández, A. Romero y señora M. Zoilán.	Salones de la Unione Operai Italiani
14/4/1919 El Día	<i>Aída</i>	Compañía de opera italiana	Alfredo Padovani	Elvira Galcarzzi, Rina Azozzino, Ettore Berganachi, Francisco Izal, Mario Pinglis, José Meroni.	Olimpo Administrador : E. Legris
15/4/1919 El Día	<i>Madame Buterfly</i> .	Compañía de opera italiana	Alfredo Padovani	Elvira Martinzoli, Elena Lenuchi, Rogelio Baldrich, Francisco Ferderici, José Meroni.	Olimpo

16/4/1919 El Día	<u>Estrenos:</u> <i>El peludo, Los hijos del finao</i> (Sainete de A. Vaccarezza), <i>Los dientes del perro</i> de González Castillo y Weibach.	Compañía de Arturo Podestá	José Antonio SalDías	Primeras tipes: Aurora Pperis, Lola García y Esperanza Peris. Actor: Cicarrelli y Severino Cristian. Señorita Leonor Kiernan, Fablet y Verduga. Señores Paincerá y Carasale.	Olimpo
18/4/1919 El Día	<u>Estreno:</u> <i>La telaraña</i> (Comedia de A. Vaccarezza), <i>La otra noche en los corrales</i> (Sainete).	Compañía de Arturo Podestá	José Antonio SalDías		Olimpo
21/4/1919 El Día	<i>Lo que está bien está bien</i> (Sainete), <i>Noche de garufo</i> .	Compañía de Arturo Podestá	José Antonio SalDías		Olimpo
24/4/1919 El Día	<i>El rincón de los caranchos</i> (Sainete de Alberto Novión), <i>Zapatería la formalitá</i> (Pieza de Carlos de Paoli)	Compañía de Arturo Podestá	José Antonio SalDías		Olimpo
27/4/1919 El Día	<u>Estreno:</u> <i>La víbora de la cruz</i> de Julio Escobar.	Compañía de Arturo Podestá	José Antonio SalDías		Olimpo
29/4/1919 El Día	<i>El hornero</i> (Drama de Gustavo Caramaglio), <i>Cuidado con los ladrones</i> (Sainete).	Compañía de Arturo Podestá	José Antonio SalDías		Olimpo
2/6/1919 El Día	<u>Estreno:</u> <i>Amurado</i> de Escobar, <i>El compañero de pieza</i> (Sainete de J.A. SalDías), <i>El ladrón de gallinas</i> de los hermanos Rada.	Compañía de Arturo Podestá	José Antonio SalDías		Olimpo
5/6/1919 El Día	<i>Los Colombinis</i> (Drama de V. Martínez Cuitiño), <i>La petenera</i> (Comedia)	Centro y Biblioteca Sarmiento			Orfeon Español
7/6/1919 El Día	<i>Rosas de la virgen, Confusiones</i> .	Juventud Platense	Francisco A. Grecco.		Salones de la Unione Operai Italiani
9/6/1919 El Día	<u>Estreno:</u> <i>La trifulca universal</i> (Sainete)	Arturo Podestá			Olimpo

9/6/1919 El Día	<i>La Petenera</i> (Comedia), <i>Con las alas rotas</i> (Drama de Berisso)	Centro y Biblioteca Sarmiento	José Ma. Salas	Leonor Rossotti, Jose Ma. Salas, L. Gil, E. Delgado, A. Via, J. Buscaglia, S. Vecciarelli, S. Carrino.	Unione e Fratelanza
14/6/1919 El Día	<u>Estreno:</u> <i>El hombre de los ojos color naranjas</i> , <i>El rosal de las ruinas</i> (Poema de B. Roldán)	Arturo Podestá			Olimpo
18/6/1919 El Día	<i>Los secuestradores</i> (Comedia)	Centro y Biblioteca Sarmiento	José Ma. Salas	Leonor Rossotti, Jose Ma. Salas, L. Gil, E. Delgado, A. Via, J. Buscaglia, S. Vecciarelli, S. Carrino.	Unione e Fratelanza
19/6 El DIA N°4765	<u>Estreno:</u> <i>La perla de la Madona</i> (Comedia de José A. SalDías y Raúl F. Eguía)	Arturo Podestá			Olimpo
24/6 El DIA N°4770	<i>Pipiola</i> de Alvarez Quinteros	Compañía de Mercedes Díaz-Antonio Perdiguero	Pasamar	Mercedes Díaz. Paquita Martínez, Josefina Ferrer, Victor Valdor, Antonia López, Pedro Torné, Mercedes Ochoa, Zulema Queirolo, Juan Muñiz, R. Del Campo, José Churmila	Olimpo
26/6/1919 El DIA N°4772	<i>El asistente del coronel</i> , <i>En un lugar de la Mancha</i> , <i>Marianela</i>	Compañía de Mercedes Díaz-Antonio Perdiguero	Pasamar		Olimpo
27/6/1919 El DIA N°4773	<i>¡Cómo buitres!</i> (Comedia de Linares Rivas), <i>El marido de la viuda</i> de Jacinto Benavente	Compañía de Mercedes Díaz-Antonio Perdiguero	Pasamar		Olimpo
30/6 El DIA N°4776	<i>El sueño dorado</i> de Vital Asa , <i>¡Qué viene mí marido!</i> (Comedia grotesca de Carlos Arniche)	Compañía de Mercedes Díaz-Antonio Perdiguero	Pasamar		Olimpo
3/7/1919	<u>Estreno:</u> <i>Monsier Berley</i> de Jorge Ben y Luis Bermici.	Compañía de Mercedes Díaz-Antonio Perdiguero	Pasamar		Olimpo
8/7/1919 El DIA N°4782	<i>Vencedores vencidos</i> , <i>Porque se ama</i> (Comedia de Jacinto Benaventes)	Compañía de Mercedes Díaz-Antonio Perdiguero	Pasamar		
9/7 El DIA N°4783	<i>Sin palabras</i> , <i>en cuarto creciente</i> , <i>porque sí</i> (Juguete cómico de Linares Rivas), <i>Primavera en otoño</i> (Comedia de Martínez Sierra)	Compañía de Mercedes Díaz-Antonio Perdiguero	Pasamar		Olimpo

13/7 El DIA N°4786	<i>Nicolás</i> (Comedia), <i>Los gansos del capitolio</i> (Comedia de Emilio Mario y D. Sandoval)	Compañía de Mercedes Díaz-Antonio Perdiguero	Pasamar		Olimpo
18/7/1919 El DIA N°4791	<i>Alrededor del mundo</i> (Comedia), <i>A dios juventud</i> (Comedia de Camacio y Orcilla, arreglada por Enrique Tedeschi y Ricardo del Toro)	Compañía de Mercedes Díaz-Antonio Perdiguero	Pasamar		Olimpo
19/7/1919 El DIA N°4792	<u>Estreno:</u> <i>El matrimonio interino</i> (Comedia de M.P. Gavault y Robert Charvay, arreglada por Vital Asa)	Compañía de Mercedes Díaz-Antonio Perdiguero	Pasamar		Olimpo
20/7/1919 El DIA N°4793	<u>Estreno:</u> <i>Papaíto</i> (Comedia de M.M. Jeers y Canallavet, arreglada por Blaso y Pérez Capo)	Compañía de Mercedes Díaz-Antonio Perdiguero	Pasamar		Olimpo
13/8 El DIA N°4818	<i>Mas fuerte que el amor</i> de Jacinto Benaventes.	Compañía Española Olona-Esteban Salvat			Olimpo
14/8 El DIA N°4819	<i>La ley de los hijos</i> de Jacinto Benaventes.	Compañía Española Olona-Esteban Salvat			Olimpo
15/8 El DIA N°4820	<i>Sin querer</i> de Jacinto Benaventes.	Compañía Española Olona-Esteban Salvat			Olimpo
20/8/1919 El DIA N°4825	<i>Modas y Cobardías</i> de Jacinto Benaventes y Manuel Linares Rivas.				Olimpo
22/8/1919 El DIA N°4826	<u>Estreno:</u> <i>El sombrero de copa</i> (Comedia de Vital Asa), <i>Por ser con todos leal, ser para todos traidor</i> de Jacinto Benaventes	Compañía Española Olona-Esteban Salvat			Olimpo
23/8 El DIA N°4824	<u>Estreno:</u> <i>Los Pajaritos</i> (Comedia), <i>Conflicto entre dos deberes</i> de José Echegaray.	Compañía Española Olona-Esteban Salvat			Olimpo
24/8/1919	<u>Estreno:</u> <i>Buena gente</i> (Comedia dramática de Santiago Rusiñol)	Compañía Española Olona-Esteban Salvat			Olimpo
12/9 El DIA N°4846	<i>La Columniada</i> (Drama de Quinteros)	Compañía de Guerrero Díaz de Mendoza			Teatro Argentino
20/9/1919 El DIA N°4852	<i>Juan José</i> (Drama de Joaquín Dicenta)	Compañía Teatro Pasional y de Ideas de Buenos Aires			Orfeon EspEll

25/9/1919 El DIA N°4857	<u>Estreno:</u> <i>El amigo Tedy, La corte de Napoleón, La barba de Carrilo, La Maestría, Tienen razón las mujeres, El aviador de Susana, Nubecita de verano.</i>	Compañía Española de Comedias del Teatro San Martín	Luis Roig	Actrices: María Cañeta, Amparo Astort, Paquita Juandes, Emilia Ronree, María Firtuoso, María Pol, Concepción Pérez, Juanita Lier, Enriqueta del Valle. Actores: Luis Roig, Juan Roig, Julio San Juan, Juan Lliri, Arturo Navarro, Carlos Soto, Alberto del Valle, Federico Carrasco, Manuel Font, Francisco Manso.	Olimpo
30/9 El DIA N°4846	<i>Pobres maridos, Cobardías</i> de Linares Rivas	Compañía Española de Comedias del Teatro San Martín	Luis Roig		
23/10 El DIA N°4885	<i>La piedra del escándalo</i> de Martín Coronado, <i>La chacra de Don Lorenzo</i>	Hermanos Podestá	José I. y Antonio Podestá	Antonio Podestá, Aurelia Podestá, José Podestá, Ignacio Corcini, H. Scotti.	Olimpo
24/10 El DIA N°4886	<i>Cantos Rodados</i> (Comedia de Francisco Imhof), <i>Delirios de Grandeza</i> (Comedia de José Saldías)	Compañía de Comedias de Orfilia Rico	Julio Sánchez Gardel		Teatro Argentino Empresario R. Marán
26/10 El DIA N°4888	<i>Los dientes del perro, La cola del perro, Registro Civil, La piedra del escándalo</i>	Hermanos Podestá	José I. Y Antonio Podestá	Antonio Podestá, Aurelia Podestá, José Podestá, Ignacio Corcini, H. Scotti.	Olimpo
29/10/1919 El DIA N°4891	<i>La ley oculta</i> (Drama de C. Martínez Payva), <i>En un pingo pagaré</i> (Sainete), <i>Divórciate y verás</i> (Comedia), <i>La mujer de Ulises</i> (Comedia dramática de González Castillo)	Hermanos Podestá	José I. Y Antonio Podestá	Antonio Podestá, Aurelia Podestá, José Podestá, Ignacio Corcini, H. Scotti.	Olimpo
12/11/1919 El DIA N°4905	<i>Delirio de grandeza</i> de José A. Saldías, <i>El ídolo roto</i> (Comedia del Doctor Aquino)	Compañía de Comedias de Orfila Rico	Julio Sánchez Gardel		Teatro Argentino
18/11/1919 El DIA N°4911	<i>La maestría de pueblo</i> (Comedia dramática de I. Berruti)	Compañía de Camila Quiroga			Teatro Argentino
18/11/1919	<i>Eclipse de sol</i> (Comedia), <i>Tribulaciones de un criollo</i> (Sainete)	Hermanos Podestá	José I. Y Antonio Podestá	Antonio Podestá, Aurelia Podestá, José Podestá, Ignacio Corcini, H. Scotti.	Olimpo
22/11/1919 El DIA N°4915	<i>En familia</i> (Comedia), <i>Los disfrazados</i> (Sainete)	Hermanos Podestá	José I. Y Antonio Podestá	Antonio Podestá, Aurelia Podestá, José Podestá, Ignacio Corcini, H. Scotti.	Olimpo
5/12 El DIA N°4927	<i>El cabo Gallardo</i> de A. Vaccarezza, <i>El boliche de Don Nicolás, Pasa el</i>	Compañía Nacional Panigazzi-Blanco		Milagros de la Vega	Olimpo

	<i>tren</i> (Boceto dramático de Pedro E. Rico)				
8/12/1919 El DIA N°4930	<i>El vértigo</i> (Drama de Armado Discépolo), <i>Papa Batista</i> (Sainete de Carlos de Paoli)	Compañía Nacional Panigazzi-Blanco		Milagros de la Vega	Olimpo
El DIA N°4927	<i>Los Muertos</i> de Florencio Sánchez	Compañía Nacional Panigazzi-Blanco		Milagros de la Vega	Olimpo
13/12/1919 El DIA N°4935	<i>La piedra del escándalo, La chacra de don Lorenzo</i>	Centro y Biblioteca Italo Argentino	Barbati	Leonor Rossotti, María Zoilán, José Jurado, Juan Bianchi, Vicente Calissi, Mario Sureda, Florido Ferrario, Rafael Salas, Pedro Serra.	Unione e Fratellanza
TERCER SUBPERIODO					
5/1/1920 El DIA Núm 4956	“La cabra tira al monte” “Noche de Luna” “Los Vividores”	Sociedad Guillermo Bataglia			Salón LA Galoise
9/1/1920 El DIA Núm 4961	“La Rivera” “A Trabajar Compañeros” “Discos Dobles”	Compañía Vittone- Pomar		Olinda Bozán- C. Sánchez- A. Ferrer- Muñiz- Ratti y Gallego	Teatro Olimpo
12/1/1920 El DIA Núm 4964	“La Barra Provinciana”	Compañía Vittone- Pomar			Teatro Olimpo
14/1/1920 El DIA Núm 4966	“Piel de Vpleao” “El Caburé” de Cayol “La Barra Provinciana”	Compañía Vittone- Pomar			Teatro Olimpo
17/1/1920 El DIA Núm 4969	“El Cabaret Montmartre” “El Correntino Vidal” “El Alma del Tango”	Compañía Vittone- Pomar		Olinda Bozán- Pareja Wohu-Herrera	Teatro Olimpo
21/1/1920 El DIA Núm 4973	Estreno: “Va Cayendo Gente al Baile” de: Vacarezza	Compañía Vittone- Pomar		La Velger- Olinda Bozán- Concepción Sánchez- Muñiz- Fagioli- Ratti- Porta- Gallego	Teatro Olimpo
24/1/1920 El DIA Núm 4977	Estreno: “La Cabra Tira al Monte” de: Julio E. Escobar	Compañía Vittone- Pomar		Se incorpora al elenco el actor Pedro Garza	Teatro Olimpo
28/1/1920 El DIA Núm 4981	Estreno: “La Hora Mundial” de: Lennig, música de Payá	Compañía Vittone- Pomar		Pura Blaya- Olinda Bozán- Concepción Sánchez- Ratti y Gallego	Teatro Olimpo
28/1/1920 El DIA Núm 4981	Estreno: “Mientras la ciudad duerme” de: M. Romero	Compañía Vittone- Pomar			Teatro Olimpo
29/1/1920 El DIA Núm 4982	Estreno: “El Diablo en el Conventillo”	Compañía Vittone- Pomar		Protagonizada por el actor Ratti	Teatro Olimpo
3/2/1920 El DIA Núm 4988	Estreno: “La Historia del El” de E. Bayón Herrera / Alberto Novión	Compañía Vittone- Pomar			Olimpo
	“Los Inmortales” “El Alma de Tango” “A la Vejez Viruela”	Compañía Vittone- Pomar			Olimpo
6/2/1920 El DIA Núm 4991	Estreno: “La Recova” de Carlos Pacheco	Compañía Vittone- Pomar			Olimpo

	Música de Payá				
6/2/1920 El DIA Núm 4991	“Va Cayendo Gente al Baile” de Vacarezza	Compañía Vittone-Pomar			Olimpo
7/2/1920 El DIA Núm 4992	Estreno: “La Boca del Riachuelo” de Carlos Pacheco	Compañía Vittone-Pomar			Olimpo
7/2/1920 El DIA Núm 4992	“Amor y Celos” de Supe Laure				Avenida Hall
7/2/1920 El DIA Núm 4992	World!			Montagu Love Carlile Blawell Evelyn Greely June Elvidge	Avenida Hall
7/2/1920 El DIA Núm 4992	“Los Olvidados por el Mundo”	Vitagraph (cordón azul)		Hedda Nova	Avenida Hall
8/2/1920 El DIA Núm 4993	“La Historia del El” “El Rincón de los caranchos” “Acquaforte” de José Gonzalez Castillo y Alberto Weisbach	Compañía Vittone-Pomar		Luis Vittone- Segundo Pomar- Marcelo Ruggero- María Esther Podestá de Pomar-Sabina Vittone- Olinda Bozán-Aurelia Ferrer-Concepción Sánchez-Alfredo Camiña-Pedro Garza Gallego y Muñíz.	Olimpo
5/3/1920 El DIA Núm 5018	“La Barra Provincial” de Francisco Colazo y Torcuato Inchausti	Compañía Río de la Plata			Coliseo Podestá
	“El velorio de Angelito” “Papá Batista” de C. Paoli “La Otra Noche en los Corrales” de Vacarezza	Compañía de sainetes, dramas y comedias nacionales.	F. Sanguinetti		Avenida Hall
	“Los Esclavos Blancos”		F. Sanguinetti		
7/3/1920 El DIA Núm 5020	“Gracia Plena” “El Loco Ruiz” “Flor de Fango”	Compañía de sainetes, dramas y comedia nacionales.	F. Sanguinetti		Coliseo Podestá
10/3/1920	“Mambrú se fue a la Guerra” de Tito Livio Foppa	Compañía de sainetes, dramas y comedia nacionales.	F. Sanguinetti	B. Eirin- D. Safelli- Pura Blaya-Luz Barilaro Sapelli-Rodriguez- S. Gimenez	Coliseo Podestá
14/3/1920 El DIA Núm 5027	“Montevideo Film”	Compañía de sainetes, dramas y comedia nacionales.	F. Sanguinetti		Coliseo Podestá
17/3/1920 El DIA Núm 5030	“El Sobrino de Malbrán” de José León Pagano	Compañía Nacional Buschiazzo-Gómez-Mangiante		Josefina Sánchez- Ester Buschiazzo- Lucía Barausse- Carolina Tortorelo- Emilia Marquez- Manuela Villanova- José Gómez- Juan Mangiante- Eduardo Zucchi- Carlos Laglemency- Froilán Varela- E. Villanova- Enrique Fuster- Luis Zucchi	Coliseo Podestá
19/3/1920 El DIA Núm 5032	“Las Niñas del 33” “Misia Pancha La Brava” de Alberto Novión	Compañía Nacional de Dramas,	F. Sanguinetti		Avenida

		Sainetes y Comedias			
26/3/1920 El DIA Núm 5039	“El Complot del Silencio” de César Iglesia Paz	Compañía Nacional Buschiazzo-Gómez-Mangiante			Coliseo Podestá
1/4/1920 El DIA Núm 5045	“Muerte Civil”	Compañía Nacional Buschiazzo-Gómez-Mangiante		Ester Buschiazzo-Lucía Barausse-Parches- José Gómez- Juan Mangiante Eduardo Zucchi	Coliseo Podestá
4/4/1920 El DIA Núm 5048	“La Herencia” de Ubaldo López Cristobal	Compañía Nacional de Dramas, Sainetes y Comedias	F. Sanguinetti		Avenida
11/4/1920 El DIA Núm 5056	“Derecho de Amor” “Carne Casada” “Maridos Caseros”	Compañía Nacional de Dramas, Sainetes y Comedias	F. Sanguinetti		Avenida
15/4/1920 El DIA Núm 5060	“La Santa Madre” de José González Castillo	Compañía Argentina de Comedias de Herminio Jacucci			Coliseo Podestá
	“La Gaucha” “Los Muertos” de Florencio Sánchez “El Hombre que Sonríe”	Compañía Nacional de Dramas, Sainetes y Comedias	Jesús Llerandi	Avelina Serracaut Juan Dardes Carlota Fornaresio	Avenida
17/4/1920 El DIA Núm 5062	“El Hombre que pudo Matar” de: Folco Testena	Compañía Argentina de Comedias de Herminio Jacucci			Coliseo Podestá
	“El Último Gaucho” “Va cayendo Gente al Baile”	Compañía Nacional de Dramas, Sainetes y Comedias	Jesús Llerandi		Avenida
19/4/1920 El DIA Núm 5064	“Mi Prima está Loca”	Compañía Argentina de Comedias de Herminio Jacucci		María Elena Ortiz-Hermenio Yacuci- E. Martínez- N. Fontán- B. Díaz- A. Lograzo- L. Martínez- F. García- M. Moyano- J. Venucci- C. García- S. Dorrego- R. Martíneaz	Coliseo Podestá
25/4/1920 El DIA Núm 5070	“El Corralón del Mercado” “Zapatería la Formalitá” “La Telaraña”	Compañía Nacional de Dramas, Sainetes y Comedias	Jesús Llerandi		Avenida
27/4/1920 El DIA Núm 5072	“Melgarejo” de Florencio Parravicini	Compañía Argentina de Comedias de Herminio Jacucci	Herminio Jacucci		Coliseo Podestá
	“Con las Alas Rotas” de Emilio Berisso			Benita Puertas Nola Osés	Avenida
1/7/1920 El DIA Núm 5132	“Dios te salve!” De José Pedro Bellón	Compañía Nacional Tesada-Vico	Director Artístico Tito L. Foppa		Coliseo Podestá

2/7/1920 El DIA Núm 5133	“Mi Prima está loca” de Collazo e Inchausti	Compañía Nacional Tesada-Vico	Director Artístico Tito L. Foppa		Coliseo Podestá
4/7/1920 El DIA Núm 5135	“La propia obra” de Cesar Iglesia Paz	Compañía Nacional Tesada-Vico	Director Artístico Tito L. Foppa		Coliseo Podestá
27/7/1920 El DIA Núm 5157	“Luna de Miel” “El Genio Alegre” de los hermanos Álvarez Quinteros “La casa de Troya” “La Calumniada”	Gran Compañía Española de Comedias de Antonia Plana	Director de Escena Emilio Díaz		Coliseo Podestá
29/7/1920 El DIA Núm 5159	“Delirios de Grandezas” de José Antonio Saldías “Mamá Clara” de Federico Martens	Compañía Nacional de Comedias Orfilia Rico	Director artístico D. Julio Sánchez Gardel	Arellano-Fuentes- Zurlo-Bastardo- Silvia Parodi-Celia Podestá-Ana Arnoedo	Argentino
30/7/1920 El DIA Núm 5160	“La garra” de Linares Rivas “Febrerilla el loco” de los hermanos Álvarez Quinteros	Gran Compañía Española de Comedias de Antonia Plana	Director de Escena Emilio Díaz		Coliseo Podestá
3/8/1920 El DIA Núm 5164	“Mamá Clara” de Federico Martens “La Cita”	Compañía Nacional de Comedias Orfilia Rico	Director artístico D. Julio Sánchez Gardel	Orfilia Rico-Silvia Porodi-Celia Podestá-Ana Arnoedo-Humberto Turlo- Adolfo H. Fuentes-Pablo Acchiardi	Argentino
1378/1920 El DIA Núm 5174	“Con las Alas Rotas” de Emilio Berisso “El Doctor Kohn” de Max Nordan versión castellana Edmundo Guibourg	Compañía Nacional de Dramas y Comedias Blanca Podestá		Blanca Podestá- Alberto Bellarini- Blanca Vidal- Carmén Méndez- Ricardo Passano y F. Settier	Coliseo Podestá
21/8/1920 El DIA Núm 5183	“Olindo Bruloti” Vaudeville del autor platense Rafael Di Yorio	Compañía Roberto Casaux		Felisa Mary-E. Serrano- A. Mary	Coliseo Podestá
25/8/1929 El DIA Núm 5186	“Israel” de Henry Berstein (versión de Jorge Downton) “Los Nidos Rotos” de G. Martínez Paiva	Compañía Nacional de Dramas y Comedias Blanca Podestá	Director Artístico Armando Discépolo	Blanca Podestá- Alberto Bellarini- Blanca Vidal- Carmén Méndez- Ricardo Passano y F. Settier	Coliseo Podestá
25/8/1929 El DIA Núm 5186	“Mientras la Ciudad Duerme” “El Trago Amargo” “Jettatore” “Como los Criollos”	Compañía Podestá- Guerrero			Esmeralda
26/8/1920 El DIA Núm 5187	“La Malquerida”	Compañía Nacional de Dramas y Comedias Blanca Podestá			Coliseo Podestá
26/8/1920 El DIA Núm 5187	“Magdalena” “Percanta que me Amuraste”	Compañía Podestá- Guerrero			Esmeralda
27/8/1920 El DIA Núm 5188	“La Marcha Nupcial” de Henry Batailli- Traducción de Mary Tosrano-Julio E. Escobar	Compañía Nacional de Dramas y Comedias Blanca Podestá			Coliseo Podestá
	“Siempre la oveja más ruin es la que rompe el corral”				

2/9/1920 El DIA Núm 5834	del autor platense José María Reissig “Fiebre Importada” de Celestino León “La canción de la camisa” “El patrón del agua”	Compañía Podestá-Guerrero			Esmeralda
4/9/1920 El DIA Núm 5836	“Tú Cuna fue un Conventillo” “La Venganza de Don Chicho” “Premios de la Virtud”	Compañía Podestá-Guerrero			Esmeralda
5/9/1920 El DIA Núm 5837	“Rosas de Otoño” de Jacinto Benavente “Las Grandes Fortunas” “Toda una Mujer” de Linares Rivas	Compañía Lola Membrives			Coliseo Podestá
9/9/1920 El DIA Núm 5841	“El Anzuelo” “Papá y Mamá”	Compañía Nacional de Dramas y Comedias José Brieva	José Brieva		Coliseo Podestá
10/9/1920 El DIA Núm 5842	“El Retrato del Pibe” “Las de enfrente”	Compañía Nacional de Dramas y Comedias José Brieva	José Brieva		Coliseo Podestá
12/9/1920 El DIA Núm 5844	“Guillermo Warton” “Los Incansables” “La familia de mi sastre”	Compañía Nacional de Dramas y Comedias José Brieva	José Brieva		Coliseo Podestá
17/9/1920 El DIA Núm 5849	“Mamá Clara” de Federico Martens	Compañía Nacional de Comedias Orfilia Rico		Orfilia Rico-Silvia Parodi-Celia Podestá-Ana Arneodo-Dora Ferreira-Carola Bastardi Inés Sánchez-Adolfo Fuentes-Humberto Zurlo-Francisco Bastardi	Argentino
	“La Hora Nona” de Rafael José de Rosa	Compañía Nacional de Comedias Orfilia Rico			Argentino
	“El Clavo de Oro” de Armando Discépolo, Rafael de Rosa, Mariano Folco	Compañía Nacional de Comedias Orfilia Rico		Orfilia Rico-Silvia Parodi-Celia Podestá-Ana Arneodo- Dora Ferreira-Carola Bastardi-Angela Argüelles-Inés Sánchez-Adolfo Fuentes-Humberto Zurlo-Francisco Bastardi-Italo Vitale- Oscar Soldato- Dieguel Di carlos	Argentino
18/9/1920 El DIA Núm 5850	“Una pobre Mujer” de J. Benavente “Evora” de Eduardo Marquina “El Mundo es un pañuelo” de los hermanos Álvarez Quinteros	Compañía Guerrero-Díaz de Mendoza		José Santiago y Fernado y Carlos Díaz de Mendoza y Guerrero-Santiago Artigas-Josefina Díaz-Avelina Torres-María Hermosa-Julia Pacello	Argentino

	“La plancha de la Marquesa” de Muñoz Seca				
1/10/1920 El DIA Núm 5872	“Espigas de un haz” de José Rincón Lezcano	Compañía Guerrero-Díaz de Mendoza		Sra. Díaz de Artigas- Sra. Guerrero Sra. Salvador- María Hermosa-Sra. Alcantara Sr. Fernández-Sr. Díaz de Mendoza F.- Sr. Artigas- Sr. Vazquez-Sr. Cirera Sr. González Marín- Fernández-Guerrero- Díaz de Mendoza M.-Capilla-Ortega- Corona-Carsi	Argentino
9/10/1920 El DIA Núm 5880	“El barrio de los judíos” de Vaccareza “Tú cuna fue un conventillo” “Hasta la hacienda baguala cae el jagüel con la seca”	Compañía Cicarelli		Pedro zanetta-Sra. Sánchez	Coliseo Podestá
11/10/1920 El DIA Núm 5882	“El vértigo” de Armando Discépolo “Royal cabaret” del autor platense Guillermo Boffi	Compañía Platense “Alberto B. Vaccareza”			Teatro Eemeralda
13/10/1920 El DIA Núm 5884	“Percanta que me amuraste” “Las Chicas de Curruchaga” “Los esclavos blancos” “El corralón del mercado”	Compañía Cicarelli			Coliseo Podestá
28/10/1920 El DIA Núm 5899	“La chacra de Don Lorenzo” de Martín Coronado	Compañía nacional de Dramas y Comedias José Podestá		José Podestá-Aurelia Podestá-Jacinta Vazquez-Rosa Piotti- Juan Gamba-Ignacio Corscini-Argentino Podestá-Humberto Scotti-José Arraigada-Domingo Celotto	Coliseo Podestá
	“La piedra del escándalo” de Martín Coronado	Compañía nacional de Dramas y Comedias José Podestá		José Podestá-Aurelia Podestá-Jacinta Vazquez- C. Villalba-Juan Gamba-Ignacio Corscini-Miguel Cossa-Argentino Podestá- Humberto Scotti-José Arraigada-Domingo Celotto	Coliseo Podestá
29/10/1920 El DIA Núm 5900	“El vasco de Olavaria” “La barra provinciana”	Compañía nacional de Dramas y Comedias José Podestá			Coliseo Podestá
31/10/1920 El DIA Núm 5902	“En un pingo pangaré” “La ley oculta” de Martínez Paiva “Silvino Abrojo”	Compañía nacional de Dramas y Comedias José Podestá			Coliseo Podestá
10/12/1920 El DIA Núm 5941	“El condado de Mairens” de Pedro Muñoz Seca	Lola		Lola Membrives	

	“Los amigos del alma” de Pedro Muñoz Seca “Las lágrimas de la Trini” “En el reino de Dios” de Martínez Sierra	Membrives		José Isbert	Coliseo Podestá
11/1/1921 El DIA N°5973	Hasta la hacienda baguala... caí al jagüel con la seca (Sainete de Darthes y Damel), Bajo el yugo de un tirano (Drama de Julio F. Escobar), <u>Estreno: El casamiento de ranita</u> de Octavio P. Sargenti.	Compañía Nacional Muiño y Alippi		Ada Cornaro, Lea Conti, Dominga Iturra, Rosa Catá, Enrique Muiño, Elias Alippi, Legizamón Battillana	Coliseo Podestá
12/1/1921 El DIA N°5974	<i>La barra provinciana</i> de Francisco E. Collaza, <u>Estreno: Su excelencia Don Agenor Saladillo</u> (Comedia de los Alvarez Quintero)	Compañía Nacional Muiño y Alippi		Ada Cornaro, Lea Conti, Dominga Iturra, Rosa Catá, Enrique Muiño, Elias Alippi, Legizamón Battillana	Coliseo Podestá
14/1 El DIA N°5976	<i>El cacique blanco</i> de Martínez Paiva y Felipe Novoa, <i>A la gran muñeca</i> de Miguel F. Oseo.	Compañía Nacional Muiño y Alippi		Ada Cornaro, Lea Conti, Dominga Iturra, Rosa Catá, Enrique Muiño, Elias Alippi, Legizamón Battillana	Coliseo Podestá
18/1 El DIA N°5980	<i>Magdalena</i> de R. González Pacheco, <i>El romance turco</i> de Pedro y Samuel Eichelbaum.	Compañía Nacional Muiño y Alippi		Ada Cornaro, Lea Conti, Dominga Iturra, Rosa Catá, Enrique Muiño, Elias Alippi, Legizamón Battillana	Coliseo Podestá
21/1 El DIA N°5983	<i>El último gaucho</i> (Leyenda criolla de A. Vaccarezza)	Compañía Nacional Muiño y Alippi		Ada Cornaro, Lea Conti, Dominga Iturra, Rosa Catá, Enrique Muiño, Elias Alippi, Legizamón Battillana	Coliseo Podestá
25/1/1921 El DIA N°5987	<i>Tu cuna fue un conventillo</i> (Sainete de A. Vaccarezza)	Compañía Cicarrelli- Otal	Francisco Gil Saenz.	María L. Otal, M.L. Da Silva, Josefina Sánchez, A. Bono. Juan Vázquez, Ercilia Podestá, Efrain Cantelo.	Coliseo Podestá
16/2 El DIA N°6008	<u>Estreno: El corredor de la muerte (Aventuras de Nick Carter)</u> (Drama de Tungaloa y H. Casais)	Compañía Española de Dramas Rambal	Enrique Rambal	Enrique Rambal, Rafaela Rodríguez, Elisa Flores, Josefina Hernández, Luisa Marquez, Mercedes Saccia, Amelia Sánchez, Enriqueta Sancho, María Rialp, Vicente Crespi, Alfredo Cobeña, José Ferrer Vilches,	Coliseo Podestá

				Joaquín García León, Manuel G. Nogates, Pedro Montesinos, Adolfo H. del Río, Domingo Rivas, Pedro Serrano	
18/2 El DIA N°6010	<i>El crimen de su majestad</i> (Drama policial de Oscar Klinsper), <i>La venganza del ajusticiado</i> de Oscar Pulton y Tungaloa.	Compañía Rambal			Coliseo Podestá
25/2 El DIA N°6017	<i>La reina madre</i> de Klisue y Tungaloa	Compañía Rambal			Coliseo Podestá
2/3 El DIA, N°6022	<i>El amigo de Rachel</i> de Alberto T. Weisbach.	Compañía Buschiazzo-Mangiante		E. Buschiazzo, Elisa García, Felix Blanco	Coliseo Podestá. Propietario: José J. Podestá
4/3 El DIA, N°6024	<i>Las estaciones</i> (Comedia de Carlos Scaffer Gallo), <i>Mi prima está loca</i> de Collazo e Inchausi.	Compañía Buschiazzo-Mangiante			Coliseo Podestá.
9/3/1921 El DIA, N°6029	<i>¡Te quiero! ... ¡Te adoro!</i> (Comedia de Roberto Gache).	Compañía Buschiazzo-Mangiante			Coliseo Podestá.
11/3/1921 El DIA, N°6031	<i>Un diputado a la fuerza</i> (Comedia de Ricardo Facio Hebequer), <i>Con las alas rotas</i> (Drama de Berisso)	Compañía Buschiazzo-Mangiante			Coliseo Podestá.
13/3	<i>La propia obra</i> de Martínez Cuitiño, <i>Los Muertos</i> de Sánchez.	Compañía Buschiazzo-Mangiante			Coliseo Podestá.
17/3 El DIA, N°6037	<i>La estrella de cine</i>	Compañía Española de operetas Helena D' Algy	Alfredo L. Barreta y el Maestro Arce	Actores Barreta, Salvador y Ferrini, la triples señoras Drymma, Carreras y Cuello	Coliseo Podestá.
20/3	<i>¡A Paris!</i>	CC y Biblioteca Sarmiento			Unione e Fratellanza.
26/3	<i>Tierra Baja</i> (Drama de Angel Guimerá), <i>El romance</i> (Comedia)	Centro y biblioteca Carlos Guido Spano		Isaías Ferraresi, señorita E. Pardo	Salones de la Unione Operai Italiani
27/3 El DIA, N° 6046	<i>Así se escribe la historia</i> (Comedia de Alvarez Quintero), <i>La doncella de mi mujer</i> (Comedia de Reparaz y Lucena).	Compañía Díaz-Perdiguero			Coliseo Podestá
28/3 El DIA, N° 6047	<i>La loba</i> (Comedia de Deffilippis Novoa)	Compañía Díaz-Perdiguero			Coliseo Podestá
30/3 El DIA, N° 6049	<i>La cizaña y tonadillas</i> (Comedia), <i>Las grandes fortunas</i> de Carlos Arniches.	Compañía Díaz-Perdiguero			Coliseo Podestá
1/4 El DIA,	<u>Estreno:</u> <i>El porvenir de la femme</i> , <i>En casa del</i>	Compañía nacional			Coliseo Podestá

N° 6051	<i>taita Pancho</i> de Alberto Novión, <i>Frou - Frou del Tabarín</i> , <i>Una pobre pecadora</i> de Escobar, <i>Farruco</i> y <i>El nido de cóndores</i> de Alberto Wisbach, <i>La Krumira</i> de A Foppa; <i>Cruz Diábolo</i> de I. Flores, <i>Mustafá</i> de Discépolo y Rosas, <i>El cabaret de la muerte</i> de I.R.Prous, <i>Murciélagos</i> de E. García Velloso, <i>La Huelga</i> y <i>Los Venenos</i> de Gonzalo Bosch, <i>La chica de la guantería</i> , <i>Y así terminó la fiesta</i> de López Silva y Pacheco, <i>Un Otello de cartón</i> de S.Dallegrí.	Alberto Bellerini – Carlos Morganti			
26/7/1921 El DIA N° 6164	<i>El jarrón de Sévres</i> de Emilio Sánchez (Autor platense), Flor de durazno de Martínez Zuviría),	Compañía Argentina de Dramas	Luis Brocchi		Avenida Hall
30/7/1921 El DIA N° 6168	<i>Entre las garras del mal</i> (Comedia dramática de C. Davis), <i>Tierra baja</i> (Drama de Angel Guimerá)	Compañía Española de dramas y Comedias Abad-Carbonell			Coliseo Podestá
13/8 El DIA N° 6182	<i>Los dientes del perro</i> de González Castillo y Weibach, <i>Mamá Clara</i> (Comedia de Federico Martens), <i>Silvino Abrojo</i> (Sainete de J.M. Casais), <i>Eclipse de Sol</i> (Comedia de Enrique García Velloso)	Hermanos Podestá			Coliseo Podestá
13/8	<i>Cartas de amor</i> (Comedia de José León Pagano Ducasse)	Compañía de Comedias Ciudad de Buenos Aires			Teatro Argentino
25/8 El DIA N°6194	<i>La enemiga</i> (Drama de Darío Nicodemi), <i>El caudal de los hijos</i> (Drama de José López Pinillos), <i>El aguilucho</i> de E. Rostand.	Compañía Guerrero - Díaz de Mendoza			Teatro Argentino
12/9 El DIA N°6212	<i>Ki-Ki</i> (Comedia de André Picard, adaptación de Julio F. Escobar), <i>Bendita seas</i> (Comedia dramática de Alberto Novión), <i>La serpiente</i> (Comedia de Armando Mook), <i>El derecho de amar</i> (Drama de Max Nordan)	Compañía Camila Quiroga		Enrique de Rosas, Herminia Mancini, Enriqueta Mesa	Coliseo Podestá

17/9 El DIA N°6217	<i>La maestría</i> de Darío Nicodemi, <i>Cómo se hace un drama</i> de J. González Castillo, <i>A cartas vistas</i> (Comedia de Ricardo Millorán)	Compañía Camila Quiroga		Enrique de Rosas, Herminia Mancini, Enriqueta Mesa	Coliseo Podestá
26/9 El DIA N°6229	<i>La señora de abolengo</i> de Julio F. Escobar, <i>La tía Melchora</i> , <i>El rosal de las ruinas</i> de Belisario Roldán	Compañía Orfilia Rico	Pepe Podestá	Orfilia Rico, Silvina Parodi, Franca Paganini, Laura Faig, Elíseo Gutiérrez, Carlos Betoldi, José Brea, Manuel Rico, Francisco Carollo, Rafael González Arraigada.	Coliseo Podestá
1/10 El DIA N°6231	<i>Cartas de amor</i> de José León Pagano, <i>Un marido con dos suegras</i> (Comedia), <i>El patrón de todo</i> de Damián Blotta (Autor platense), <i>La ley oculta</i> de Martínez Paiva.	Hermanos Podestá	Pepe Podestá		Coliseo Podestá
10/10 El DIA N°6240	<i>La propia obra</i> (Comedia de Cesar Iglesias Paz), <i>Olindo Bruloti</i> (Vodvil de Rafael Yorio)	Hermanos Podestá	Pepe Podestá		Coliseo Podestá
21/10/1921 El DIA N°6251	<i>El clásico primavera</i> de R. Acasuso, <i>Los mirasoles</i> (Comedia de Sánchez Gardel)	Hermanos Podestá	Pepe Podestá		Coliseo Podestá
1/11/1921 El DIA N°6262	<i>Un lunar en la rodilla</i> de Emilio Sánchez (Autor platense)	Hermanos Podestá	Pepe Podestá		Coliseo Podestá
6/11/1921 El DIA N°6267	<i>La primavera de los viejos</i> (Comedia de Rafael Raveau y Oscar Videla), <i>El martirio del silencio</i> , <i>Entre gallos y meDíanoche</i>	Compañía chilena de Mario Padín	Víctor Domingo Silva	Arturo Mario, María Padín, Evaristo Lillo, Daly Barros, Isaura Gutiérrez Quesada, Ana Novella, Luisa Otero, Asunción Puentes, Aurora Salas, Carmen Salinas, Leoncio Aguirrebeño, Carlos Espila, Alejandro Flores, Juan Ibarra, Miguel Moyo, Alberto Merry, Humberto Oneto, Manuel Rojas, Raúl Seckel, Rodolfo Oneto, José Seguí.	Coliseo Podestá
13/11/1921 El DIA N°6274	<i>Mal Hombre</i> (Comedia dramática de Juan Ibarra Reyes), <i>La divina farándula</i> de	Compañía chilena de Mario Padín	Víctor Domingo Silva		Coliseo Podestá

	Víctor Domingo Silva, <i>Las aguas muertas.</i>				
11-18 / 2/1922 El DIA Núm 6366	“Cuando un pobre se divierte” de Vaccareza “El viejo Hucha” de Darthes y Damel “La ganzúa de oro” de Belisario roldán “No hay burlas con el amor” de Pedro E. Pico “Diplomacia conyugal” de César Iglesias Paz	CCy B. “Sarmiento”		Antonia Álvarez- Luisa Ferreira- Delfina Fuentes- Anita González- Haydée Recabarren- Laura Rodríguez- Adela Scurri- Luisa Zapata- María Zavare- José Casamayor-Lius Gamba-Francisco Gárrala-José Rodríguez-Antonio Messini-Juan Vitorio-Manuel Villar-Antonio Rodríguez-Juan Echeverría	Coliseo Podestá
23/2/1922 El DIA Núm 6375	“La vendedora de h...” adaptación de la novela de Josué Quesada “Rosas en la nieve” de Miguel H. Escuder	Compañía Argentina de Comedias		Ema Bernal- La Bernabé- Galán Bouhier- Gómez Bao- Casals y otros	Coliseo Podestá
12/3/1922 El DIA Núm 6391	“No hay como tener razón...y no dejar de hablar” “Los hugonotes” de José Echegaray “La carcajada”	Compañía Carlos Castilla			Coliseo Podestá
13/3/1922 El DIA Núm6392	“La fiesta del hombre” de Martínez Cuitiño	“Renacimiento”	Armando Discépolo	Julio Escarcela- Nicolás Fregues- Guillermo Battaglia- Camila Quiroga Pablo Acchiadi	Coliseo Podestá
13/3/1922 El DIA Núm6392	“El sendero de las tinieblas” de Edmundo Guibourg	“Renacimiento”	Armando Discépolo	Carmén Casuella-Julia Peliche-María cainelli-Felicitas Montaráz-Julio Escarcela-Nicolás fregues-Guillermo Battaglia-E. S. Discépolo-Fernando Peliche	Coliseo Podestá
18/3/1922 El DIA Núm6397	“El viaje de don Eulalio” de Martínez Cuitiño “La madrecita” de Deffilippis Novoa	“Renacimiento”	Armando Discépolo		Coliseo Podestá
23/3/1922 El DIA Núm 6402	“Con las alas rotas” de Berisso	“Renacimiento”	Armando Discépolo		Coliseo Podestá
25/3/1922 El DIA Núm 6404	“Cuervos rubios” de Martínez Cuitiño	“Renacimiento”	Armando Discépolo		Coliseo Podestá
15/5/1922 El DIA Núm 6444	“Mustafá” “El correigionario” de De Paoli “EL puñal de los milongueros” “La eterna mentira” “Cuando un pobre se divierte” “Los hombres de la rivera” de Gerardo López	Compañía Nacional Vargas- Fernandez	Tomás De Bassi	Susana Vargas Juan Fernández	Coliseo Podestá
22/5/1922	“El camino del cielo”	Compañía			Coliseo Podestá

El DIA Núm 6452		Orfilia Rico			
24/5/1922 El DIA Núm 6454	<p>“EL pecado de amar” de Saldías</p> <p>“El viejo Hucha” “Los Chacales” “Va cayendo gente al baile” de Vaccareza</p> <p>“Champagne-tango” de Isaac Morales</p> <p>“El vertigo” de Armando Discépolo</p>	Compañía Ángela Tesada- Félix Blanco			Coliseo Podestá
27/5/1922 El DIA Núm 6426	<p>“El malón blanco” de Martínez Cuitiño</p> <p>“Los Muertos” de Florencio Sánchez</p> <p>“Tú cuna fue un conventillo” “Papá Batista” de De Paoli</p> <p>“Nobleza de arrabal” de Caruso</p> <p>“El mejor hachazo” de Méndez caldiro</p>	Ángela Tesada- Félix Blanco			Coliseo Podestá
11/6/1922 El DIA Núm 6471	<p>“La maestría de pueblo” “La barra provinciana” “Sebastián” de Coronado</p> <p>“El beso” y “Al campo” de Nicolás Granada</p> <p>“El anzuelo” de R. Cayol</p> <p>“El bailarín de cabaret” “El gran premio nacional” “El último recurso” “Un marido con dos suegras” “La llegada de charrúa” “La tía de Carlos”</p>	Conti-Podestá Hermanos		Lea Conti-Antonio Podestá-Humberto Scotti-Damián Blotta- Sra. Vazquez-Elisa Podestá-Sira Podestá- Fagioli- Aurelia Podestá	Coliseo Podestá
6/8/1922 El DIAI Núm 6526	<p>“El taita de triuvirato” de Luque Lobos y Traversa</p> <p>“Era una noche de carnaval” “En un pingo pangaré” “Quién mal anda!....” “Los dientes del perro” “Es zonzo el cristiano macho cuando el amor lo domina”</p>	Conti-Podestá Hermanos			Coliseo Podestá
22/9/1922 El DIAI Núm 6574	<p>“Canto a la vida” del platense Mario C. Leguizamón</p>	Conti-Podestá Hermanos		Aurelia Podestá- Ferrario-Jacinta Vazquez-Gil Quesada- Sira Podestá- Aparicio Podestá	Coliseo Podestá
22/9/1922 El DIAI Núm 6574	<p>“Todos al Brant” “¡Parelo cabo!” “El café del marsellés” de Collazo</p> <p>“Hasta la laucha más floja hace un agujero en el queso” “El perro verde” de los autores platenses Celestino León /Damián Blotta</p> <p>“Ave de paso” del autor platenses Adolfo Díaz Gómez</p>	Compañía Hermanos Podestá			Coliseo Podestá

	“La misión Burton” de Alejandro Berutti				
26/10/1922 El DIAI Núm 6607	“Bohemia Loca” (comedia) de Ivo Pelay “El otro” (comedia dramática) de Mario Leguizamón “Alma mater” de Rafael Di Yorio	Compañía Hermanos Podestá			Coliseo Podestá
11-18 -21 /11/1922 El DIA Núm 6623	“Madre Tierra” de Alejandro Berutti “¿Se mata o se perdona?” de Julio Escobar “Ha pasado una mujer” de Aquino	Compañía Hermanos Podestá			Coliseo Podestá
2-7/12/1922 El DIA Núm 6644	“Sebastián” de M. Coronado				Coliseo Podestá
15-27 /12/1922 El DIA Núm 6657	“Las rosas” de Juan de la Cruz Ocampo “Malaloca” de los hermanos Álvarez Quinteros “El caudal de los hijos” del autor espEl Lopez Pinillo “Noche de bodas” (comedia francesa) “La sombra” “Mancha que limpia” de Echegaray “La ley de los hijos” de J. Benavente	Compañía de Comedias de Concepción Olona			Coliseo Podestá
6/1 El DIA Nº6678	<i>Es mi hombre</i> (Comedia de Arniches), <i>Mamá</i> (Comedia dramática de Rusiñol), <i>La rival de mi mujer</i> (Comedia)	Compañía Española de Comedias Abad - Carbonell	Ramón Carbonell, Consuelo Abad		Coliseo Podestá
14/1 El DIA Nº6686	<i>Doña clarines</i> (Comedia de los hermanos Quinteros), <i>Los espectros</i> de Ibsen	Compañía Española de Comedias Abad - Carbonell	Ramón Carbonell, Consuelo Abad		Coliseo Podestá
27/1 El DIA Nº6699	<i>Frente a la vida</i> (Comedia de Manuel Linares Rivas), <i>Constantino Plá</i> (Comedia de Fernández del Villar)	Compañía Española de Comedias y dramas San Juan - Llanderas		Teresa Costa, Elvira Anglada, Julio San Juan, Nicolás de las Llanderas	Coliseo Podestá
3/3/1923 El DIA Nº6733	Delirio de grandezas de José A. Saldías, <i>La señora ministra</i> de José a. Saldías	Compañía argentina de Comedias	José Antonio Saldías		Coliseo Podestá
6/3/1923 El DIAI Nº6736	<i>Las de Barranco</i> de Laferrere, <i>Todo bicho que camina va a parar al asador</i> (Sainete de A. Vaccarezza), <i>En un rincón de la quema</i> (Sainete de Ferruccio Tossoni)	Compañía argentina de Comedias	José Antonio Saldías		Coliseo Podestá
10/3/1923 El DIAI Nº 6740	<i>Va... cayendo gente al baile</i> de A. Vaccarezza, <i>El arroyo Maldonado</i>	Compañía argentina de Comedias	José Antonio Saldías		Coliseo Podestá

	de A. Vaccarezza, <i>El distinguido ciudadano</i> (Comedia de Saldías)				
12/3 El DIAI N° 6742	<i>Hasta el pelo más delgado hace su sombra en el suelo</i> (Comedia de Darthes y Danes)	Compañía argentina de Comedias	José Antonio Saldías		Coliseo Podestá
14/3 El DIAI N° 6744	<i>Milonguita</i> (Sainete de Samuel Linning), <i>Tu cuna fue un conventillo</i> de A. Vaccarezza)	Compañía argentina de Comedias	José Antonio Saldías		Coliseo Podestá
24/3-8/4 El DIAI N° 6751	<i>El segundo amor</i> (Comedia dramática de Martínez Cuitiño), <i>El príncipe azul</i> de Víctor Pérez Petit, <i>Los soñadores</i> de Martínez Cuitiño, <i>Padre Nuestro</i> (Comedia de Marcelo Peyret), <i>Con las alas rotas</i> (Drama de Emilio Berisso), <i>Cuatro Mujeres</i> de Edmundo Guilbourg, <i>El burlador de mujeres</i> de Belisario Roldán, <i>Nuestros hijos</i> de Florencio Sánchez.	Compañía dramática argentina Marcelo Peyret	Marcelo Peyret		Coliseo Podestá
14/4/1923 El DIAI N° 6774	El debut de Panchito, <i>Bendita seas</i> (Drama de A. Novión)	Compañía platense de aficionados Garibaldi			
19/4/1923 El DIAI N° 6779	<i>En un burro tres baturros</i> de A. Novión, <i>La canción del charrúa</i> (Comedia de Aquino), <i>El rosal de las ruinas</i> de Belisario Roldán.	Hermanos Podestá	Pepe Podestá		Coliseo Podestá

3/1/1924 El DIA Num7934	“La fuerza ciega” de Martínez Cuitiño	Compañía de Federico Mansilla	Federico Mansilla	María Padín Arturo Mario	Coliseo Podestá
12/1/1924 El DIA Núm 7043	“Otello” “Rey Lear” “Pane Altrui”			Remete Zacconi	Coliseo Podestá
26/1/1924 El DIA Núm 7056	“La línea recta” de Herrero Ducloux	Grupo Universitario “Renovación”		Felipe Bellini-R. Hidalgo-María A. Gualteroni- Lola Ferrando-G. Korn-Ernestina Rolón	Teatro del Lago
31/1/1924 El DIA Núm 7062	“Retazo” de Darío Nicodemi	Grupo Universitario “Renovación”		Lola Ferrando—María A. Gualteroni-Milou Díaz-G. Korn-Felipe Bellini- R. Hidalgo	Teatro del Lago
20/3/1924 El DIA Núm 7111	“Chanta cuatro” (sainete) de Antonio de Bassi y Antonio Blotta “Ha pasado un hombre”(comedia) de López Silva y de las Llenaderas “La estrella del infierno” “Corrida de toros” “Donde el Diáblo perdió el poncho” “En tierra de gauchos” “El coronel cinzano” “La venganza de don Chicho”	Compañía de Revistas y sainetes Antonio y Feliciano de Bassi	Antonio Daglio	Julia Alonso-Concha Sánchez-Elvira Clementi-Tina Daglio-Lola Suárez-Eva Idogoya-Josefina Santos-Ana María González-Paulina Domenga-Susana Pedré-Elisa Sélter-Emilia Agüero-Clara Dávila-María Elena Olmedo-Cármén Mármol-María Braevo-Dora Valle-Rosalía Sánchez-Elvira Vergara-Rosa Richi-Eva Basteneir-Glotilde Galarza-Francisca Vila-Antoniio daglio-Manuel Ochoa-Cirilo Etulain-Horacio González-Rodolfo Nales-Eduardo Malcom-José Fernández Arroyo-Miguel Gómez Bao-Luis	Coliseo Podestá

				Piumato-José Sánchez-Ernesto garcía Vázquez-Carlos Gurfino.	
23/4/1924 El DIA Núm 7144	<p>“La cenicienta” de J. Benavente</p> <p>“Los polvos de la madre celestina” de Juan Eugenio Hartzenbusch</p> <p>“La vida es sueño” de C. De la Barca</p> <p>“La cena de las burlas” de San Benelli</p> <p>“De mala raza” de José Echegaray</p> <p>“Los intereses creados” de J. Benavente</p> <p>“Una noche en Venecia” de Eduardo Marquina</p> <p>“Don Juan Tenorio” de Zorrilla</p> <p>“Hamlet” de Shakespeare</p> <p>“La Dolores” de Felín y Codina</p>	Compañía de Teatro de Madrid	Ricardo Calvo	<p>Ámparo Martí-Paquita Barrera-Pepita Velásquez Calvo-Sara Esteban-Pilar Rubio-Encarnación Lara-Carmén Martí-Amparo Martínez-Amalia Vivanco-Enriqueta Zapatero-Emilio Barreda-Antonio Estévez-José Fernández-Carlos García-Guillermo Marín-Francisco Martí-Emilio Menéndez-Emilio Portes-Francisco Ralea-Antonio Salom-Rafael Torres Esquier</p>	Argentino
	<p>“La ilustre fregona”</p> <p>“Hay verdades que en amor...”</p> <p>“La luna de la sierra”</p> <p>“Reinar después morir”</p> <p>“El vergonzoso en palacio”</p> <p>“El desdén con el desdén”</p> <p>“El castigo sin venganza”</p> <p>“No hay burlas con el amor”</p> <p>“El alcalde de Zalamea”</p> <p>“Don Álvaro o la fuerza del sino”</p> <p>“Los amantes de Trevel”</p> <p>“El zapatero y el rey”</p> <p>“Traidor, inconfeso y mártir”</p> <p>Cyrano de Bergerac”</p> <p>“El nido ajeno”</p> <p>“En el seno de la muerte”</p> <p>“La esposa del vengador”</p> <p>“El gran galioto”</p> <p>“Las mocedades del cid”</p> <p>“El condenado por desconfiado”</p> <p>“Amor que vence al amor”</p>	Compañía de Teatro de Madrid			
10/5/1924 El DIAI Núm 7161	<p>“El corazón manda” de José J. Berutti</p> <p>“Doctor”</p> <p>“Con las alas rotas”</p> <p>“Aurora Boreal” de González Castillo</p>	Cassnell-Mancini-Mansilla			Coliseo Podestá
15/5/1924 El DIA Núm 7169	“Hombres de Honor” de Armando Discépolo		Armando Discépolo		Coliseo Podestá
	<p>“El sendero en tinieblas” de Edmundo Gibourg</p> <p>“Aurora Boreal”</p> <p>“El encanto de mamá”(comedia francesa traducida y adaptada por Francisco Bolla)</p> <p>“La estancia nueva” de Martínez Payva y de Rosa</p>	Cassnell-Mancini-Mansilla			Coliseo Podestá

	¡Vigilalo mamá! De Rogelio Cordone y Carlos Goicochea “Las de Barranco” ¡Aquí mando yo! De Carlos Goicochea, Rogelio Cordone “La fuerza ciega” de Vicente Martínez Cuitiño				
5/7/1924 El DIA Núm 7212	“Ingrata” de Julio Escobar “Ya cayó el chivo en el lazo” de Gorchea y Cardone “Yo Soy así” (comedia) “El hombre sandwich” de Florencio Parravicini “Los caballeros” “maridos caseros” de Ricardo Hicken	Compañía de revistas, sainetes y parodias.	Antonio Daglio	Paquita Martínez-Tina Miranda-Maruja Rando-	Coliseo Podestá
11/8/1924 El DIA Núm 7250	“El guarDía número 13” “Un autor en busca de seis personajes” “El seminarista” “Delirios de grandeza” “El rosál de las ruinas”	Podestá-Daglio	José J. Podestá	Elsa Podestá-M. Rando-Jacinta Vázquez-Antonio Daglio-José Arraigada	Coliseo Podestá
12/8/1924 El DIA Núm 7251	“El hombre misterioso” de Lorde y Bisset “Condoglianze”	Compañía Grand Guignol	Alfredo Sainati	Sainati-Cardinali-Riva-Y las señoras Cigoli-barreta-Pinni	Argentino
13/8/1924 El DIA Núm 7252	“Rosa roja” “El señor de la platea 47” “La hermana terca” “Castillos y leones” “Vuelo nupcial” Montmartre” “Un hogar” “El sendero de las tinieblas” “El rosál de las ruinas”	Compañía Pagano-Ducasse		Angelina Pagano-Lucía Barausse-Obdulia Bouza-María Danesi-Elsa Monti-Nora Montalbán-Alfredo Lliri-Mario Danés-Juan Arrieta-Emilio Dazzari-Manuel González	Argentino
4/9/1924 El DIA Núm 7274	“Mario y María” traducida por José León Pagano “como gato entre la leña” “Todo bicho que camina va a parar al asador” “Teléfono para tumba” “El maestro ciruela” “El casamiento de don Chichilo” “Ases y damas” “El divorcio de don Chichilo” “Caballo de basto” “Tú cuna fue un conventillo” “Chacarita” de Vaccareza “El indio Lara” “La vida inútil”	Pagano-Ducasse		Angelina Pagano-Lucía Barausse-Obdulia Bouza-María Danesi-Elsa Monti-Nora Montalbán-Alfredo Lliri-Mario Danés-Juan Arrieta-Emilio Dazzari-Manuel González	Argentino
9/10/1924 El DIA Núm 7399	“Los novios de Genoveva” de Vaccareza “¿Trabajar? Nunca” “El reo de la familia” de Aquino	Podestá -Daglio			Coliseo Podestá
1/11/1924 El Dia Núm 7332	“Papá Lebonard” de Jean Aicar “El mundo está perdido” de Federico Martens	Compañía argentina de Comedias	José Gómez	José Gómez-Amalia Lamadrid-Teresa Lacanau	Argentino

	<p>“El halcón” de León Pagano</p> <p>“Tierra baja” del escritor catalán Ángel Guimerá</p> <p>“Jettatore” de Laferrere</p> <p>“La virgen de la pureza” de Belisario Roldán</p> <p>“La santa madre” de González Castillo y Martínez Cuitiño</p> <p>“El mundo está perdido”</p>				
27/11/1924 El Dia Núm 7358	“La Pasionaria”	Compañía española de dramas y Comedias Manuel Salvat			Coliseo Podestá
2/12/1924 El DIA Núm 7363	<p>“Estaba él...”</p> <p>“Gualicho” de Enrique García Velloso</p> <p>“La mala reputación” González Castillo y Mazzanti</p> <p>“El hombre del frac”</p> <p>“Acidalia” del dramaturgo italiano Darío Niccodemi, traducido por Julio F. Escobar</p> <p>“La vergüenza de la familia”</p> <p>“Dios”</p> <p>“El segundo marido”</p>	Compañía Argentina Rivera-De Rosas		Villavicencio-Blanco-Matilde Rivera-Enrique De Rosas-Pancho Aranaz-Carlos Laglemey-María Esther Lerena-Delfina Fuentes	Coliseo Podestá
19/12/1924 El DIA Núm 7380	<p>“Do Ponciano Peñalosa” de Ballesteros y Gutierrez</p> <p>“La estancia nueva” de Martínez Paiva y De Rosa</p> <p>“Lindo tipo de varón” de Goicochea y Cordone</p> <p>“Los provincianos”</p> <p>“Juan Moreira” de Vaccarezza</p> <p>“El arroyo Maldonado”</p>	Compañía Argentina de Comedias y sainetes	Gregorio Cicarelli		Coliseo Podestá
30/12/1924 El DIA Núm 7391	“Alma desnuda”	Compañía de Blanca Podestá			Coliseo Podestá
1/1/1926 El DIA Núm 7752	<p>“La señorita está loca” de Felipe Sassone; “El orgullo de Albacete” de los españoles Paso y Abati</p> <p>“Cobardías” de Linares Rivas</p> <p>“A toda máquina” de Alejandro Flores;</p> <p>“Mi compañero, el ladrón” de Lepino</p> <p>“La malquerida” de J. Benavente</p> <p>“Tortora y Soler” de Abati y Rapasas;</p> <p>“El infierno” de Paso y Abati;</p> <p>“Mi amigo Teddy”</p> <p>“La chica del almacén” (comedia francesa adaptada por Sinibaldo Gutiérrez)</p> <p>“La tía de Carlos” (comedia inglesa adaptada por Pedro Gil)</p>	Compañía Española Arcos		Teresa Jauffret-Delfina Jauffret-Prudencia Grifell-Amparo Grifell-Sr.Palacios-Antonio Osorio-Américo López- Juan Rubers-Rafael Arcos- Luis Rojas	

	<p>“El amigo Caravajal” de Mihura y de la Prada</p> <p>“El sombrero de copa” de Vital Aza</p> <p>“De Marqués a criado”</p> <p>“Juan José” de Joaquín Decima</p> <p>“La frescura de la fuente” de Muñoz Seca;</p> <p>“Fortunato” de los hermanos Quinteros</p> <p>“Jesús, María y José” de Joaquín Abati</p> <p>“Lo que no muere” de Luis Manzano</p> <p>“Amores y Amorios” de los hermanos Quinteros</p> <p>“El vuelo nupcial” de Iglesias Paz</p> <p>“Lluvia de hijos”</p> <p>“Malvaloca”</p> <p>“El sueño de la locura” de Vital Aza</p> <p>“Genio alegre”</p>				
12/1/1926 El DIA Núm 7762	<p>“El movimiento continuo” de De Rosas y Discépolo</p> <p>“Que suerte tiene la bachicha” de Alberto Novión</p>	Compañía Olarra-Bouhier		Carmen Ganduglia-Ana Arneado-María Vitaliani-Carola Smith-Mirtha D’Arlyns-Antonio Zamora-José Olarra-Pablo Piazza-Julio Scarzela-Oscar Soldati-Carlos Bouhier-José Ganduglia-Ángel Reyes-Luis Pérez-Juan Sánchez-Alberto Aguirre	Coliseo Podestá
26/2/1926 El DIA Núm 7806	“Juan Moreira”	Compañía de dramas criollos de José J. Y Antonio Podestá		Aurelia Podestá-Jacinta Vázquez-Elsa Podestá-Ángela Pardo-Sira Podestá- Nelly Cosa-Enriqueta Helguera-María Gómez-Petra González-Emilia Bernaudo-Ema Fernández-Agustina Raffeto-Yuria Rico-Susana Lamarque-Julia Arana-José J. Podestá-Antonio Podestá-Juan Farías-Conrado Casas-Enrique Bernaudo-Aparicio Podestá-Arturo Riva-Juan Bianchi-Salvador Montero-José Greatti-Humberto Scotti-Antonio Rivero-Oscar Godofrid-E, Dávila-Domingo Celloto-Ángel López-Julio Oldani-Roberto Gómez	Coliseo Podestá
1/7/1926 El DIA Núm 7930	<p>“Las de Abel” de los hermanos Quinteros (comedia)</p> <p>“Como Dios nos hizo” de Manuel Linares Rivas</p>	Compañía Española Plana-Díaz	Manuel Linares Rivas	<p>Montserrat Blanch-Gloria de Pinedo-Ana María de Quejada-Ana Díaz Plana-Lola y Elena Kayser-Eulalia Blanch-Carmen Aznar</p> <p>Actores: de la Vega-Aguirre-Pereda-Burgos- Pérez Ávila-Pinedo</p>	Argentino
2/7/1926 El DIA Núm 7931	<p>“El abolengo”</p> <p>“Cada uno a lo suyo” de Manuel Linares Rivas</p>	Compañía Española Plana-Díaz	Manuel Linares Rivas		Argentino
3/7/1926 El DIA Núm 7932	<p>“La casa de la troya” de Alejandro Pérez Lugin</p> <p>Amor y divorcio” de Enrique E. Rivarola</p>	Compañía Española Plana-Díaz	Manuel Linares Rivas	<p>Antonia Plana-Montserrat Blanch-Ana María Quijada-Emilio Díaz-Carlos M. De Baena-Rodríguez de la Vega-Salvador Ferrer</p>	Argentino

4/7/1926 El DIA Núm 7933	“Cuando empieza la vida” de Linares Rivas	Compañía Española Plana-Díaz	Manuel Linares Rivas	Antonia Plana-Gloria de Pinedo- Anita Díaz Plana-Mercedes Sierra-Lola y Elena Kayser- Actores: Baena-Pereda-Ferrer- Pérez Ávila-Vázquez Albert- Pinedo	Argentino
6/7/1926 El DIA Núm 7935	“La casa de salud” de Paso y Dicenta “Ha entrado una mujer” de Enríquez Suárez Deza “La tela” de Muñoz Seca	Compañía Española Plana-Díaz	Federico garcía Sánchez	Antonia Plana- Gloria de Pinedo- Anita Díaz Plana-Lola y Elena Kayser-Carmen Aznar-Mercedes Sierra-Emilio Díaz-Salvador Ferrer-Cecilio Rodríguez de la Vega- Julián Pérez Ávila-Felipe Pinedo	Argentino
6/7/1926 El DIA Núm 7935	“Malhaya tú corazón” de Alejandro Flores “Allá en el bajo una noche” de Carlos de Paoli	Compañía Arellano	Enrique Arellano	María Ramírez-Margot Arellano- Amelia y Blanquita Ferrer-Elena Sanz-Ema Arreondo-Enrique Arellano-Gómez-Mario y Sagasta	Coliseo Podestá
7/7/1926 El DIA Núm 7936	“Santa Juana” de Bernard Shaw	Grupo Universitario “Renovación” grupo de La Plata			Salón de Actos del Colegio Nacional
14/7/1926 El DIA Núm 7943	“Y manezzi pe majá na figgia” de Nicolo Bacigalupo “Quello bonn’anima” de U. Palmerini “L’agua de sozega” de Novelli y Canesi “O’trabocchetto” de U. Palmerini	Compañía Dialectal genovesa de Gilberto Govi		Roseta Mazzi-Rina Gaione Govi- Jole Fano-Lina Gando-Luis Parodi-Atilio Octolani y Maffeo Pieri	Argentino
29/7/1926 El DIA Núm 7957	“La sombra” de Dario Nicodemi “Luna de miel” Luis Rodríguez Acasuso “La danza del fuego” de Luis Rodríguez Acasuso “La cortina verde” de Julio Dantas “Los tres amantes” de G. Zorzi “Crucificados” de Julio Dantas (portugués) “Muertos no hablan” Pérez pacheco “El ataja caminos” Juan C. Dávalas “La campana de alarma”	Compañía Blanca Podestá		Augusto Zama-Amelia Semisterra-José Casamayor-Elías Orlando-Blanca Podestá-Blanca Vidal-Pablo Acchiardi-Manuel Faut Rocha-Elsa O’connor- Aracelli D’Aponte-María Canelli- Tomás Hartich-Rafael Scuri-Juan Macchi	Coliseo Podestá
30/8/1926 El DIA Núm 7989		Compañía Dialectal siciliana Micio Grasso		Floria Marrone-Nennele Anselmi- María Martone-Melina Paradiso- Lina Galvanese-Luisa Florio- Anita Agar-Gatto-Lina Montes- Giannina Granieri-Tina Graffi- Franca Scuderi-Micio Grasso- Luigi Marrone-Fippo Condorelli- Aniello Marrone-Pietro Florio- Oreste Marrone-Amilcar Marrone-Ernesto Marrone-Seru Arcideaco-Guido Petrungaro- Carmelo Smario-Michele Insaguirre	Argentino
1/11/1926 El DIA Núm 8052	“Manuelita Rozas” poema dramático de Eduardo Rossi “Crucificados” de julio Dantas, adaptada por Alberto Ballerini	Compañía Blanca Podestá			Coliseo Podestá

	“El rosar de las ruinas” de Belisario Roldán				
4/11/1926 El DIA Núm 8055	“La rubia del expreso” de Hannequin y Mitchel adaptación de Antonio F. Lepina y Julio E. Escobar “El rayo” de Pedro Muñoz Seca “María Fernández” de Pedro Muñoz Seca y Pedro Pérez Fernández “El orgullo de Albacete” de A. Paso y J. Abati	Compañía Cómico Española Juárez-San Juan		Rogelio Juárez-Julio San Juan-Pilar Mata-Teresa Costa	Coliseo Podestá
	“El sonámbulo” de Pedro Muñoz Seca y Pérez Fernández “La frescura de la fuente” de Muñoz Seca y García Álvarez “Los trucos” de Muñoz Seca “El tío conquistador” “lo que Dios dispone” “Soltero y solo en la vida”				
17/11/1926 El DIA Núm 8068	“El rey calaveras” de Claudio Roland “Las delicias del cuartel” “El secreto de Mister Hope” de Eliseo Gutiérrez “Reservinto Reservista” “Madame Mangolin”	Compañía Parravicini		Florencio Parravicini Actrices: Buschiazzo-Puértolas-Farnum-Crespo-Benavidez-Farnum Actores: Mendoza- Mangiante-Caire-Gutiérrez-Fuentes	Coliseo Podestá
8/12/1926 El DIA Núm 8099	“Que suerte la de la bachicha”	Compañía de Comedias Delfina Fuentes			Select-cine
10/12/1926 El DIA Núm 8101	“El puñal de los troveros” de Belisario Roldán “Con las alas rotas” “El rival de Valentino” “Ha pasado una mujer” “Mienten los hombres” de M. Escuder	Compañía de Comedias Delfina Fuentes			Select-Cine
15/12/1926 El DIA Núm 8106 26/12/1926	“La ley de los hijos” de J. Benavente “Mamá” de Gregorio Martínez Sierra “El alma de la aldea” de Linares Rivas “Una novela vivida” de Martínez Sierra “Doña Diabla” Luis Fernández Ardevín “Primero...vivir” de Linares Rivas “Frente a la vida” de Linares Rivas ¡Almas vivas! De Carlos Baena	Compañía de Comedias Concepción Olona	Carlos Baena	Carlos Baena-Concepción Olona-Paquita Martínez-Américo López	Coliseo Podestá
3/1/1928 El DIAI Núm 8386	“Doña Diabla” de L. Fernández Ardivin “Más que la honra” de la escritora argentina Alcira Olivé “El hijo de Polichinela” de J. Benavente “Poca cosa es un hombre” de Muñoz Seca	Compañía Española de Alta Comedia Concepción Olona		Concepción Olona-Aurora Rodríguez-Concepción Abaroa-María Cardoso-Carmita Doménech-Adela Sánchez-Pi Canovas-Julían Guevara-Miguel Miranda-Arturo Burch-León Lavalle-Paco Porta-Ricardo Tornero-Agustín Díaz	Coliseo Podestá

	“La cuestión es pasar un rato” de los hermanos Álvarez Quinteros				
17/1/1928 El DIA Núm 8400	“Que encanto de mujer” “Una mujer que no miente” “La tela” de Muñoz Seca “Una mujercita seria” de Gabaldón y E. Gutiérrez “Qué hombre tan simpático” de Arniches y Estremera “Malvaloca” y “Mi hermano y yo” de los hermanos Álvarez Quinteros “El secreto de Susana” de Gregorio Martínez Sierra y Honorio Maura “La trageDía de Marichu” de Carlos Arniches	Compañía de Comedias Díaz-Perdiguero		Mercedes Díaz-Arsenio Perdiguero- Actrices: T. Jiménez-A. Nieva-C. Buzón Actores: L. De Córdoba-M. Amorós-J. Maella-J. Astray-L. Vergui	Coliseo Podestá
4/2/1928					
6/3/1928 El DIA Núm 8420	“Flor de durazno” de Hugo West adaptación de A. Ballerini y E. B. Rossi “La malquerida” de J. Benavente “Mancha que limpia” de José Echegaray “Don Juan Tenorio” de Zorrilla “Flor de un día” y “Espinass de una flor” de Francisco Campodrón “La casa secreta” de Darío Niccodemi traducción de J. Escobar “El rosal de las ruinas” de Belisario Roldán “Con las alas rotas” de Berisso “La señora de dos maridos” de Félix Gandua adaptación de E. Pérez Pacheco “Muertos que hablan” “La hondonada” de Julio Santillán “El ladrón” de Henry Berstein	Compañía Nacional de Comedias Blanca Podestá		Stella Ballerini-Rosa Cuevas- Juana Catalán-Aracelli D’Aponte- María Luisa Dais-Josefina Nazca- Magdalena Paliza-Teresa Puértolas-Sara Thiriott-Blanca Vidal-Luis Catalán-Mario Danessi-Emilio Fernández- Enrique González-Juan Macchi- Ángel Marcos-Elías Orlando-José F. Podestá-Miguel Faust Rocha- Rafael Scuri-José Sassone	Coliseo Podestá
773/1928 El DIA Núm 8421	“La vasta soledad” de José Carais “Un baile de meta y ponga en la estancia La Rosada”	Compañía de Comedias y sainetes Mario Valicelli- Scarcella		Antonio Vila-María Esther Curuchet-María Valicelli-Celina Patiño-Carlos Valicelli-Enrique Ormaechea-Gerardo Rodríguez- Julio Curuchet-Antonio capuano- Pedro Pompilio-José del Vecchio- Oscar Cuda	Argentino

1.2. Clasificación de géneros.

Podríamos establecer diversas categorías para clasificar las obras estrenadas durante el período. No obstante, preferimos situarnos en la división extranjero/nacional, no por un binarismo estático, sino porque en una y otra pueden leerse huellas comunes, reformulaciones, apropiaciones críticas y acríicas que permiten establecer identidades y alteridades en sus recursos estéticos, temáticos, semánticos y técnicos; en tanto que *los rasgos genéricos no sólo admiten la permeabilidad como carácter constitutivo, sino que especialmente es esa característica la que les posibilita seguir generando nuevas fórmulas textuales y mantener su vigencia.*¹⁰²

5.2.1 Géneros extranjeros.

En el campo teatral platense las formas provenientes de compañías extranjeras dotaron rasgos expresivos identificatorios con sus países de origen, generando una mirada proyectiva de la cultura, y por ende, del concepto exógeno de Nación. Dicha idea comprende que lo foráneo es el espejo sobre el cual debe manifestarse el *lugar* local y las prácticas socio-culturales que en el se suscitan para generar historia, identidad y pertenencia. Durante los primeros años de La Plata estas expresiones artísticas fueron considerados capitales culturales de la elite y contaron con gran aval de la prensa y del público en cuanto al imaginario de un deber ser cultural que es *apropiado* y prolongado en la institución de la sociedad, puesto que (...) *cooperar con el sostenimiento de una regular compañía de ópera en esta ciudad, es cooperar al progreso y engrandecimiento de La Plata, porque el culto al arte lírico es hoy uno de los distintivos de toda sociedad culta y civilizada*¹⁰³. Para un estamento que se proyecta dominante¹⁰⁴ a través del discurso institucional y de la opinión pública, dichas manifestaciones cristalizan la noción de identidad social y cultural, en tanto ofician de rasgo constitutivo del gusto y la distinción, de las condiciones de inclusión y exclusión de su campo.

5.2.1.1. Antecedentes: teatro por horas en España.

Al promediar el siglo XIX, el teatro español de declamación o “de verso”¹⁰⁵ experimentó un viraje de las formas hacia las de un pretendido “nuevo realismo” en un intento por liquidar la

¹⁰² FREIRE, S. *Teatro Documental Latinoamericano: El referente histórico y su (re) escritura dramática*. La Plata: Al Margen, 2007, p.9

¹⁰³ Cfr. DIAZ, JIMÉNEZ Y PASSARO. Op. cit. p. 56.

¹⁰⁴ Cfr. DIAZ, JIMÉNEZ Y PASSARO. Op. cit. p. 46.

¹⁰⁵ El teatro “de verso” se denomina al teatro no cantado, ya fuera escrito en verso (como obligaba la tradición) o en prosa, que en la década de 1850 comenzó a prevalecer en dramas, comedias y piezas menores. Cfr.

estética romántica y el acartonamiento de las formas neoclásicas. Los primeros ensayos dieron como fruto una serie de fórmulas dramáticas (comedia moral- sentimental, comedia político – moral) de pobre valor literario y cuya estructura oscilaba entre el romanticismo degradado en sus caracteres sentimentales y un realismo endeble. Estas piezas tenían por objeto indagar los interiores de la burguesía española con el fin de hacer un “espejo de la realidad”, a la manera de la comedia burguesa francesa. No obstante, apelan a un sentimentalismo extremo y en el desarrollo previsible de la trama y los desenlaces. Son las llamadas “comedias de costumbres” de la segunda mitad de siglo, las cuales inundan el panorama espectacular platense con títulos como *Lo Positivo* (estrenada el 15 de agosto de 1896 en el Politeama Olimpo), *Del norte al sud* (32 de octubre en el teatro Argentino, por la Compañía Dramática Andó – Laigheb) y *Don Ricardo y Don Ramón* (9 de noviembre de 1896 por la Sociedad Dramática de La Plata). Otro tanto lo constituyeron las obras ofrecidas por compañías dramáticas italianas, orientadas hacia el repertorio lírico y de baile, aunque también alternaban el sainete y la comedia, los cuales se ofrecían en idioma italiano y a veces en dialecto.

A partir de la Revolución española de 1868, la modalidad del *teatro por horas*, dado lo barato de sus costos, su accesibilidad en los horarios (que reemplaza a las largas jornadas teatrales del pasado) y su carácter de tipo predominantemente jocoso, desarrolló en la España de mediados del siglo XIX una variada gama de subgéneros dramáticos: el sainete, el pasillo, la zarzuela, la revista musical, la revista política y el juguete cómico. En dichos subgéneros, a diferencia de la ópera, el ballet y sus variantes, la música es componente influyente del espectáculo pero no constituye en actor fundamental del género. A los géneros dramáticos heredados de la tradición (la comedia de costumbres, de capa y espada o de magia y al drama trágico) se le suman entonces estos nuevos géneros cuyo fin es satisfacer las nuevas tendencias artísticas y el circuito de consumo de los nuevos públicos españoles, cuya óptica en torno a la cultura experimentó un nuevo giro tras la caída del régimen de Isabel II y el lapso democrático que le sucedió.

El sistema de teatro por horas facilitó el desarrollo de las formas teatrales que, posteriormente, visitaron la ciudad de La Plata en calidad de repertorios estables ofrecidos por las compañías dramáticas de gira por nuestro país. Aquí definiremos aquellas que constituyeron el repertorio principal en nuestra ciudad durante el período de constitución:

TORRES LARA, A. *La escena toledana en la segunda mitad del s. XIX*. Departamento de Literatura Española. Facultad de Filología. Universidad Nacional de Educación a Distancia. Disponible en: <http://www.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/pdf/torreslara.pdf>. Octubre de 2006.

5.2.1.2. *Melodrama*

Proviene de las formas teatrales de la Francia post – revolucionaria, las cuales buscaban generar sensibilidad e impacto. El melodrama aúna el componente sentimental de la comedia romántica y el componente ideológico del drama burgués, a la vez que admite, en su permeabilidad, elementos de la novela negra, de la tragedia y el drama románticos, donde se exageran los aspectos sentimentales y patéticos de la trama y los atributos de los personajes, a fin de satisfacer la sensiblería y la catarsis. Sus caracteres principales lo constituyen la espectacularidad en el dispositivo visual, en la intervención de personajes del estamento popular, en la fascinación por el poder del Mal y en la utilización del binomio castigo – recompensa proporcional a la virtud y al pecado.

5.2.1.3. *Comedia de costumbres*

Sus caracteres principales son la reflexión sobre las costumbres coetáneas, la finalidad pedagógica y la presentación de una trama sencilla con visos de verosimilitud. El ejemplo mas acabado son las obras de Fernández de Moratín (*El sí de las niñas*, 1806), pero, si bien la obra moratiniana representa cabalmente dichos aspectos antes mencionados, a fines del siglo XIX otros autores retoman la estructura de comedia costumbrista con la finalidad de “entretener y divertir” al espectador.

5.2.1.4. *Vaudeville*

Referido en España como vodevil, tiene su origen en piezas cortas francesas populares de finales del siglo XVIII. Al principio eran espectáculos de mixtos de canto y recitado, que luego se acortan en la duración y crecen en impacto cómico resaltando la inmediatez del efecto cómico (generalmente duran un acto).

5.2.1.5. *Sainete español*

Emparentado con el “entremés” y las “tonadillas”, el sainete se constituye en sus inicios como pieza cómica de carácter popular, que se representa como intermedio o al final de una función. En este marco se deduce el carácter de complementariedad del sainete respecto a la “totalidad” que suponía una función teatral compuesta por una comedia principal de larga duración y sus apoyaturas. Los personajes del sainete provienen, en la mayoría de los casos, de las últimas capas sociales, cuyo lenguaje y estilo adopta e incluso exagera a los fines de la comicidad. La brevedad del sainete implica, por un lado, ciertos rasgos en la pintura esquemática o tipificada

de los personajes de los que da cuenta, especialmente en el uso del lenguaje, donde radica el fuerte de la comicidad. A fines del siglo XIX el sainete abandona su carácter de complementariedad respecto a la función completa y modifica su estructura, que alterna recitado con canto e incluye baile (determinado en la sucesión de cuadros escénicos) aunque mantiene su formato breve y su estructura recitativa preferentemente en verso. Los elementos orgánicos que estructuran al sainete español se configuran desde la puesta en escena en un modo de “ver cómo se vive”: por una parte se hace uso de del regionalismo o folklorismo reconocible en la ambientación dramática (Madrid, Andalucía o cualquier otro lugar de España) y escénica (la acción transcurre en un zaguán, en tabernas, en las calles) ligada a los ambientes de las clases populares. Por otro lado, la estructuración del texto se modifica (aunque no su duración física) en cuanto al manejo del tiempo dramático: en la ficción transcurren 10 días, separados por cuadros o por artilugios del texto. Se constituyen arquetipos de los personajes del relato, que implican al protagonismo de las clases más bajas de la población (cigarreras, presidiarios, matones, costureras, verduleras y demás habitantes de la calle, la taberna y los barrios periféricos) con su habla, sus costumbres y su problemática en general.

5.2.1.6. *Juguete cómico.*

El juguete cómico deriva de los *vaudevilles* y piezas cortas francesas, los cuales se presentaban como “fin de fiesta” o corolario de una función completa que incluía un drama trágico como obra principal. Con este género se pretendía “aderezar” la función, sirviendo de contrapunto a la carga trágica de la obra “grande”. El juguete puede definirse como pieza dramática de carácter intrascendente y cómico. Su temática es contemporánea y se basa generalmente en una trama de enredo amoroso, aderezada por equívocos situacionales, de enredo o confusión. Su reducido número de personajes (de cuatro a seis personajes como máximo) se extraen de la pequeña burguesía y de las clases medias bajas: el cesante, la patrona de pensión o el estudiante son los arquetipos generales de esta tendencia dramática. Su acción se centra en interiores urbanos: el domicilio conyugal o la casa de pensión, y a diferencia del sainete, la acción dramática transcurre en solo unas horas, lo que facilita su desarrollo en un solo cuadro escénico. Sin embargo, algunos juguetes podían extenderse a dos actos, resultando una “comedia chica”. Su extensión lo hacía válido tanto para las funciones completas (donde podía presentarse como obra complementaria) como en las funciones de teatro por horas, donde podía constituirse en pieza principal.

5.2.1.7. Zarzuela.

Desde principios del siglo XIX se utilizó el término “zarzuela” para definir distintas nominaciones del teatro lírico español: ópera cómica, melodrama, etc. Dentro del drama lírico español la indeterminación del género se debió en parte a la confusión de las denominaciones genéricas teatrales, así como a la extensión y contenido variable de estas piezas líricas. La única característica común a todas ellas es la alternancia del declamado y el canto, característica que comparte a su vez con otras formas del arte lírico europeo (como la *opéra comique* francesa o la *ópera bufa* italiana) y se diferencia de la ópera tradicional, cuyas partes son enteramente cantadas. En sus primeros tiempos, las zarzuelas estaban influenciadas por la ópera italiana y la ópera cómica francesa, no tardando en adaptarse al folklore regional y más en particular al folklore local, pasando a estar protagonizada por personajes de la calle que hablan el lenguaje del pueblo. Por ejemplo, en la zarzuela madrileña, tópicos como la forma castiza de expresarse, situaciones y lugares madrileños. Tradicionalmente se ha distinguido la zarzuela grande (de dos o más actos) de la zarzuela chica (en un acto) como géneros diferentes. La zarzuela chica surgió como pieza acompañante en la función teatral y llegó a superar incluso en popularidad a la zarzuela grande, en base a las letras de corte picaresco y a su cómoda inclusión en el teatro por horas.

5.2.1.8. Opereta.

A mediados del siglo XIX representa la continuación del vaudeville y la ópera bufa italiana. Se constituye como forma lírica festiva, ligera y trivial, donde su peculiar característica es su completa falta de verosimilitud en lo argumental¹⁰⁶. Puede resumirse en la síntesis más acabada del gusto burgués por lo estrafalario, la fantasía y el dispositivo visual aparatoso, apto para producir golpes de efecto espectacular.

5.2.2. Géneros nacionales.

La inserción de los géneros nacionales en el campo teatral platense fue progresiva, discontinua y no exenta de contratiempos. Debido a las altas expectativas de la ciudad en materia de cultura, a su configuración como centro urbano *culto*, a la influencia de los programas culturales de la

¹⁰⁶ “Las fórmulas inalterables de sus contenidos, el convencionalismo de sus enredos y desenlaces son puras fórmulas de juego sin relación con la realidad. Tanto el carácter de marioneta de las figuras como la forma aparentemente improvisada de la representación no hacen más que resaltar la impresión de ficción”. Cfr. Hauser, A. *Historia social de la literatura y el Arte III. Naturalismo e impresionismo bajo el signo del cine*. Madrid: Guadarrama, 1969. p. 121.

Universidad y a su perfil netamente eurocéntrico, la extracción popular de nuestras primeras letras dramáticas tuvo un efecto dispar en la recepción del público dominante. Debe reiterarse aquí que la fuerte estratificación social entre centro y periferia definió no solo públicos sino también circuitos diferenciados para uno y otro, donde la emergencia, dominancia y remanencia de géneros respondió a las movibilidades históricas de los horizontes de expectativa.

5.2.2.1- *Gauchesca y circo criollo.*

En La Plata, comprende las manifestaciones de la Compañía Podestá en el período 1890 a 1910. Sus antecedentes incluyen las funciones circenses ofrecidas en el predio de la ciudad. Las primeras representaciones del *Juan Moreira* en La Plata hicieron eco del éxito obtenido en Buenos Aires y otras ciudades del interior. Al igual que en la capital porteña, las presentaciones de la Compañía Podestá dan lugar a un sistema teatral a partir de la creación de un personaje arquetípico, del uso de una lengua literaria característica (la del poema gauchesco), de la concreción de un público y de un tipo de actor determinados. También, y sobre todo, del desarrollo de una temática contemporánea (el cuestionamiento a la clase social dominante) y de una estética surgida a partir de un realismo ingenuo en su conceptualización, cuyo fin es conmover a partir de la identificación directa entre personaje y público, haciendo uso de lo tragicómico y sentimental como forma de vinculación y generando por primera vez la construcción del drama teatral en práctica social¹⁰⁷. Al tratarse de un “drama de personaje”, inspirado en un folletín cuyo desenlace el público ya conoce de antemano, la acción acerca al espectador al final cerrado incrementando la tensión dramática y la identificación del público con el “héroe perseguido” de la historia. En su paso por La Plata y otras ciudades, según testimonio del propio José J. Podestá, el público participaba indirectamente de la acción festejando –o no- los diversos números de la pieza: paulatinamente se desplazan escenas trágicas en beneficio de la comicidad, se agregan personajes cómicos, números de canto y baile (especialmente en el fin de fiesta), y se centra el aspecto sentimental sobre el desenlace – la muerte del protagonista- de tal forma que el género se nutre con nuevos agregados resultantes del gusto del público popular, que recrea para sí la estructura de una manifestación cultural que surge sintomáticamente de su propia experiencia.

Fruto de este nuevo sistema, y de su consecuente éxito de público, otras manifestaciones se hacen presentes en tablados y picaderos: *Juan Cuello* (estrenada el 1 de abril de 1890 en el Politeama Olimpo por la Compañía Podestá) y *Martín Fierro* (4 de junio de 1890). Ese mismo

¹⁰⁷ Cfr. Pellettieri, O. *100 años de Teatro Argentino. Del Moreira a teatro Abierto*. Buenos Aires: Galerna, 1990. p. 16.

año se estrena *Juan Moreira* en el Politeama Olimpo ante los sectores cultos, dando un nuevo giro al circuito de teatro nacional, que empieza a competir con las compañías extranjeras por la dominancia del espacio cultural local.¹⁰⁸

5.2.2.2. *Nativismo criollo:*

En La Plata, inicia con el drama *Calandria* de Martiniano Leguizamón (estrenado en noviembre de 1896 en el Politeama Olimpo por la Compañía Podestá) y significa una nueva conceptualización en cuanto al *deber ser* del “drama personaje” nacional y a la conformación de un nuevo público: el de las clases medias y clases cultas. Su característica principal la constituye la reversión del modelo moreirista: el motor de la acción ya no es la justicia sino el deseo personal— el que siente el protagonista, Calandria, hacia Lucía— el cual reviste el deseo de “regenerarse”, de reinsertarse dentro de la sociedad. Mientras en el *Moreira* el “otro” opositor (la autoridad) es presentado con toda su fuerza negativa y omnipresente, en *Calandria* el protagonista es perseguido con la anuencia de su amada y sus allegados para que se “integre” a la sociedad y se convierta en un “gaucho bueno y trabajador” por amor y porque es su rol en la cadena social y en el nuevo discurso de la identidad nacional. Los antagonistas (oficiales de policía de frontera) son presentados como fantoches que persiguen infructuosamente al héroe reconvertido en antihéroe hasta que él mismo cae en cuenta de su error, lo cual sucede previa y aleccionadora absolución del reo por parte de la Ley. Esta última es quien adquiere, en este género, el rol de verdadero y último protagonista: una suerte de “Deus ex machina” que redime al insurgente en lugar de asesinarlo, generando entonces una nueva concepción del tipo social: de individuo peligroso en tanto marginal, el gaucho puede rehabilitarse en provechoso dentro de la cadena social de una economía en la que predominaba la actividad rural. Acorde al horizonte de expectativas de las clases altas y medias urbanas, este género “reverso” de la gauchesca surge desde la inversión ideológica que sustentó a *Moreira*: el abandono de la ciudad para volver al campo, que adquiere la fisonomía de lugar identitario “puro”. Una reconstrucción de “lo nuestro” y de la idea de Nación en lo rural, lejos de las ciudades donde el “otro” inmigrante personifica la pérdida de la identidad y el advenimiento de un mundo inédito, superpoblado, babélico, sin fronteras que permitan discernir entre el adentro y el afuera. El nativismo, creado desde el sector culto y prolongado hacia el público popular, propone como

¹⁰⁸ Al respecto, véase la ponencia Di Sarli, N. *Orígenes del Teatro platense: La construcción colectiva del sentido espectacular*. XV Congreso Internacional de Teatro. GETEA. Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Buenos Aires. Agosto de 2005.

núcleo semántico y estético la domesticación del gaucho, fase previa de su desaparición. Esto fue posible mediante una mediación del propio Leguizamón en la producción de *Calandria*: el autor obligó a los Podestá a abandonar los picaderos para representar su obra en un escenario a la italiana, dando como resultado la pérdida de numerosos elementos (animales en escena, grandes masas de elenco, números de doma) que componían el atractivo original de la gauchesca para los sectores masivos del público. De esta manera, el público popular platense que aplaudió a los Podestá en los circos, fue progresivamente desplazado tanto en el espacio como en el repertorio de la compañía.

En La Plata, la recepción de este género podría presentarse, cuanto menos, paradójica. Es, un texto culto, una invención de la alta cultura letrada sobre una imagen inmovilizada del sujeto rural. El perfil urbano, material y simbólicamente positivo de La Plata, consignado en el dominio de la cultura sobre la naturaleza, podría ver en el gaucho domesticado un símbolo de progreso; no obstante sus propias antinomias centro – periferia, nativo- inmigrante, urbe – desierto; nacionalismo – eurocentrismo, civilización - barbarie. La configuración de sus públicos, notoriamente diferenciado, experimentaría una fuerte carga moralizante sobre esta reversión de la alteridad del gaucho, en tanto propone una visión acorde con los horizontes de expectativa gestados en la cifra del inmigrante como otro bárbaro, frente a esta estilización del hombre de campo.

5.2.2.3. *Sainete y revista criolla.*

A diferencia del sainete español, que surge desde una naturaleza de pieza secundaria, el sainete criollo se inicia desde sus comienzos como género protagonista de los escenarios. Sus orígenes pueden ubicarse en la intersección del reclamo por parte de los nuevos públicos surgidos de la inmigración y a la propia influencia del género chico español, ya presente desde los primitivos inicios anónimos de nuestra dramaturgia en el siglo XVIII¹⁰⁹. Desde su fase constitutiva hasta la canónica, el sainete criollo fue reflejo constitutivo de las circunstancias que su clase referente – los sectores populares- fueron desarrollando dentro del entramado social. Los caracteres principales del sainete resultan su conflicto dramático transparente, su uso de la lengua y la tipificación de los grupos inmigrantes. Pellettieri denomina a este conjunto de caracteres bajo el término *carnavalización*¹¹⁰ de las prácticas sociales: se pierden los límites entre espectador espectáculo y se expone una mirada ambivalente sobre la realidad. En los patios de conventillo

¹⁰⁹ Cfr. PELLETTIERI. *100 años de Teatro Argentino*. p.27.

¹¹⁰ Cfr. *Ibíd.* p.28.

o en las calles del bajo fondo, confluye una totalidad de registros lingüísticos e ideológicos donde todo: desde la reflexión amarga del presente y la añoranza de la tierra lejana hasta la fantochada mas prosaica, desde las huellas de esperanza o de aprensión sobre el futuro hasta el chiste mas precario se presentan al mismo nivel de protagonismo y consumo por parte del receptor. Pellettieri define tres fases o momentos del sainete:

a) Primera fase o *sainete como pura fiesta*: el motor de la acción es netamente sentimental. El núcleo de la historia se basa en el deseo del protagonista por una mujer y sus esfuerzos para ser correspondido. Dicho núcleo es atravesado por los pequeños universos de los personajes secundarios, quienes son partícipes en mayor o menor medida del núcleo principal, pero adquieren en su fisonomía arquetípica el protagonismo de la comicidad. La emotividad se da en las funciones del sujeto protagonista, que a diferencia del sainete español¹¹¹, constituye en su organización un drama de personaje: sufrir y luchar por el sentimiento, en un universo donde lo social se presenta como marco de situación pero no como conflicto central. En el plano estructural, el dispositivo textual se supedita a focalizar la dimensión puramente espectacular del Teatro: por un lado, la presencia de la música y los cantables como eje unificador de la totalidad del espectáculo y al mismo tiempo, como elemento que posibilita la variedad. Por otro lado, los textos retoman la tradición del costumbrismo para ejercer una parodia del mismo en la exacerbación de tipos y costumbres.

El sainete criollo se encuentra entre los géneros dialógicos¹¹², que en el texto dramático suponen una polifonía lingüística de sus miembros a través de la función metalingüística de “hablar como hablan los otros” en este caso, parodiando las pluralidades lingüísticas bajo la forma de “farsa”. En esta cualidad de idiolecto, el sainete utiliza como recurso la creación de vocablos y giros que luego son adoptados por el pueblo. Dicho efecto perlocutorio se halla dado por la función emotiva del texto, que desde sus rasgos de identificación superficial entre personaje-espectador, la inmediatez de su comicidad y la desproblematización de lo social, es receptada como *fiesta* en el sentido de conmovir y divertir en contrapunto a un sentido moralizante. Esta tipología de sainete fue la más duradera y masiva en La Plata: primeramente por su favor en el gusto del público popular- cuyo porcentaje inmigrante era mayoritario en la ciudad- de lo cual se podrían cristalizar las imágenes de este sector de la población. En otro

¹¹¹ En el sainete español la trama se estructura de forma más dispersa en las secuencias de cuadros y escenas, que funcionan como totalidad independiente. En el sainete criollo, el personaje central es nodo de la secuencia de escenas, las que operan como circunstanciales en el desarrollo de la trama. Cfr. *Ibíd.* pps - 25- 29.

¹¹² Cfr. *Ibíd.* p. 36

orden, dicho género fue cultivado tanto por las compañías visitantes como por los grupos filodramáticos de la ciudad y la compañía de José Podestá, que permaneció estable en la ciudad desde principios de la década del 20.

b) *Segunda fase o sainete tragicómico*: En su evolución, el desarrollo del género conlleva cambios que lo alejan aún más de su antecedente español, y que le otorgan una carácter más cercano a la idiosincrasia popular: la segunda fase del sainete trae aparejada la problematización de la realidad, una capacidad reflexiva sobre el modo de vida popular que supera la concepción festiva de la primera fase sin abandonar el aspecto cómico. Esta doble conceptualización conlleva en el sainete la dimensión de tragicomedia: la comicidad convive con lo patético (que implica una evolución de lo sentimental “puro” hacia el comportamiento irracional del personaje) y se van acotando los cantables, proponiendo un mundo cerrado en las contradicciones del personaje, que busca recuperar la honra social y se enfrenta a la tragedia de la incomunicación. Los personajes presentan actitudes ridículas de autoengaño que combinan la comicidad reflexiva de la sátira con el patetismo, generando una recepción más distanciada que en la primera fase del género. Esto es posible en tanto la estructura textual posibilita que el espectador ya no se identifique directamente con el personaje, sino que construya el significado de la ficción desde su posición externa: el dúo de inventores de *El movimiento continuo* (Armando Discipolo, 1916) son configurados como salvadores para los demás personajes de la obra, y proporcionalmente ridículos para el público. Este efecto de distanciamiento es el factor que permite profundizar sobre la condición social de los agentes que en el primer sainete se esbozaba apenas como condimento de situaciones. El sainete tragicómico suple escénicamente el patio del conventillo por talleres o pensiones, espacios igualmente hacinados, excesivos y confusos en su polifonía lingüística e ideológica. Sin embargo, presentan el aspecto aún más inquietante del personaje autoengañado exhibido en su “otredad”, en la que el desenlace siempre es adverso. La variante principal de una fase a la otra es la evolución de lo social como tema secundario a tema primario de la trama: el fracaso social, concepto velado en la primera fase, se expone en la fase tragicómica como conflicto sustancial del relato, generando una apertura del texto dramático a la serie social durante un período histórico en que la clase inmigrante ya comenzaba a generar amplios espacios de intercambio social y una identidad propia en el concepto de Nación, espacios en los cuales el ascenso o fracaso económico llegaba a plantearse como condición existencial. El conflicto es ahora la búsqueda de un proyecto existencial: ante el fracaso, el individuo culpa a la sociedad de generar en él falsas ilusiones, y de hacerlo caer en la trampa de su engaño. En la ciudad de La Plata,

este modelo de sainete tuvo una aceptación perdurable por parte de los sectores populares y medios. Podría argumentarse que este giro reflexivo, en cuanto al potencial de identificación en la masa popular inmigrante tuvo para con los conflictos mostrados en este género. No obstante, no es un género transformador. No propone soluciones, ni emancipa del status quo. Más bien deja flotando una estela agridulce.

d) *Tercera fase o Grotresco criollo*: Se constituye como nuevo conjunto de textos, separándose por completo de la primera fase de *pura fiesta*, de la cual revierte sus aspectos semánticos y estructurales. En esta fase, se pierde por completo el aspecto moralizante, desaparecen definitivamente los números cantables y se asienta definitivamente la modalidad del “drama de personaje”, que lleva el patetismo como principio constructor de la trama. Lo patético, focalizado en la figura del antihéroe como centro de la trama, es llevado hasta la última consecuencia a partir de una extrema inestabilidad emotiva, generalmente desarrollada in crescendo hasta el desenlace definitivamente trágico. Los espacios escénicos se adensan abandonando el patio (lugar de encuentro e intercambio, de socialización y conflictos establecidos con un *otro*) y penetrando en la privacidad de los cuartos de los conventillos y en las casas de las clases medias venidas a menos. En la presentación del personaje protagonista, éste se halla moralmente quebrado, ha perdido su honra social hace tiempo y el conflicto ya no plantea recuperarla, sino ganar infructuosamente la comprensión de su círculo familiar, sin lograrlo. La máscara grotesca, cercana al posterior expresionismo, cae sobre el final, revelando la condición del hombre a quien la sociedad convierte en incomunicado, solo visible a través de la máscara. Lo social aquí aparece perimido por el drama existencial puro: el sujeto es su propio antagonista dentro del conflicto; o bien es la sociedad quien genera expectativas en el individuo que este no es capaz de concretar, generando el rechazo de sus vínculos afectivos que lo culpan de la pésima situación por la que atraviesan todos. En el grotresco, el desenlace reviste menor importancia que el hacer del personaje, el abismo de decadencia sobre el que se desarrolla la trama, pues el desenlace trágico resulta, además de inminente en la ficción, la solución más útil al conflicto desde la recepción: la tensión entre la comicidad y la tragedia llevadas a su extremo se resuelve con la destrucción del personaje grotesco. Éste es captado desde el receptor con todos los rasgos del antihéroe, pero no despierta compasión ni empatía: sino desde una comicidad que repulsa del personaje pero que reconoce, por debajo de la sofisticación de la máscara grotesca, algunas debilidades comunes. Durante el período estudiado, esta tipología no llegó a arraigarse en el campo teatral de la ciudad. No obstante, la dramaturgia posterior de Rafael Di Yorío se constituye como productiva de las textualidades

de Discépolo por lo cual puede inferirse una influencia no solo desde lo autoral sino también en la crisis de identidad de las clases populares en la dialéctica centro- periferia.

5.2.2.4. *Comedia.*

Es quizá el género que mayormente se ajusta a la escuela de costumbres y al mismo tiempo, a la cualidad moralizante. Ya en la época colonial, y durante la etapa revolucionaria se utilizaba como “espejo de la vida” para aleccionar, emocionar y divertir. Se diferencia del sainete en cuanto a su duración mayor a la del sainete y sus procesos de construcción de comicidad; que ironizan sobre las costumbres de las clases medias y sus estrategias de ascenso social. El eje principal se desplaza de la multitud hacinada en el conventillo y explora el núcleo tradicional burgués: la familia. Fija la moraleja en las conductas inapropiadas de un determinado personaje o grupo. Establece qué es lo prohibido y lo permitido. Es una textualidad netamente pequeño burguesa, cifrada para las clases medias. Las comedias de este período son desplazamientos hacia la comedia asainetada, la cual constituye un híbrido entre ambos géneros. La base estructural es la ironía en función de mantener el orden establecido por el status quo social, la crítica sórdida a ciertas inconductas, pero incluye en sus procedimientos la inserción de la figura payasesca, “el gracioso” ridículo propio del sainete. El que transgrede la norma es expuesto y se redime a partir de reconocer sus inconductas y modificarlas. Dentro de este nivel, Pellettieri¹¹³ establece dos vertientes: la comedia sentimental- donde el motor de la acción es la concreción de la situación amorosa- y la comedia referencial, cuyo motor es la honra social del grupo. Aparecen otras tipificaciones acordes al universo de las clases retratadas: la suegra beligerante, la sirvienta, el pretendiente adinerado, etc. donde se cristalizan los imaginarios idealizados de la clase media. Para el horizonte de expectativas platense de la década del 10 y 20, la comedia representó una catalización de su espacio en la serie social. De su posición de enclausamiento. De una perspectiva de sí en torno a aquellos entornos a los que imita- los sectores altos- y de aquellos de los que pretenden distanciarse- los sectores populares. Como clase intermedia entre dos polaridades y de escasa visibilidad en los medios, la comedia teatral implicó un híbrido entre las formas enclasantes de los sectores altos- los atributos de clase situados en el living, el espacio de intercambio- y los procedimientos jocosos del sainete, referentes a las clases trabajadoras que constituían mayoría en la ciudad.

¹¹³ PELLETTIERI, O. (comp.) *Inmigración italiana y teatro argentino*. Buenos Aires: Galerna, 1999. p.97.

5.2.2.5. *Realismo criollo finisecular.*

Comienza en La Plata a fines de la década del 10 hasta la década del 30. Resulta de las tendencias presentes en el campo intelectual de fines de siglo XIX: el realismo finisecular (dado por lo melodramático y lo costumbrista) y las incipientes corrientes del naturalismo que llegaron a nuestro país. El teatro de Sánchez aúna estos dos componentes en dos ciclos: el primero costumbrista descriptivo (conformado por sus primeras obras, por *M'hijo el doctor*, *Barranca abajo* y *En Familia*) donde da cuenta de los cambios operados en la sociedad a partir de la inmigración, del choque generacional que se implanta a partir de estos cambios, de la dicotomía campo – ciudad (tomando partido por esta última, a diferencia de las corrientes teatrales del sistema del romanticismo tardío) y también de la implantación del escritor como profesional de la cultura, entendida ésta como movilización de una élite cultural desapegada tanto del “burgués beocio” y sus producciones artificiosas, como del populismo identificado con el sainete y la gauchesca. Sin embargo, es en la estructura de la gauchesca (más aún que en drama de tesis de sus obras ulteriores) donde Sánchez encuentra su propia voz para materializar su ideología cultural: como observador de tipos costumbristas, instala el “drama de personaje” donde la sociedad aplasta, con su dinámica incommovible, los sueños de los hombres sobre un tiempo, sobre un estado de cosas perimido: la melancolía de sus personajes, su impotencia ante el avance del progreso y su imaginario de “deshonra social” no se identifican con el drama del protagonista, sino que operan como denuncia de la incapacidad de estos personajes para adaptarse a la nueva situación. Viñas¹¹⁴ define la escritura de Sánchez como involuntariamente partidaria de la ideología gobernante: al insertar la cultura como dicotomía entre “civilización y barbarie” (o como tradición vs. cultura, significada en la oposición campo vs ciudad) el realismo de Sánchez toma una posición doctrinaria que le permite insertarse rápidamente en el campo cultural y en las intersecciones de sus líneas fuerza (donde militan Roberto J. Payró o González Pacheco, generadores de las primeras obras de realismo reflexivo de la dramaturgia nacional). La textualidad de Sánchez toma en sus últimas producciones un tono más cercano al drama psicológico: la intelectualización del lenguaje (que en sus primeras obras obedece a la contraposición del personaje “culto” en el contexto rural) se expande a los ámbitos de las clases burguesas donde el conflicto apela a lo interno, a una descastación del núcleo familiar por diversas índoles (el alcoholismo de *Los muertos* o la tuberculosis en *Los derechos de la salud*). Es decir: En la primera fase de su obra, la exclusión deviene del círculo externo hacia el interno (Es el caso del Don Zoilo de *Barranca Abajo*, o el

¹¹⁴ Cfr. VIÑAS, D. *Literatura argentina y realidad política*. Buenos Aires: CEAL, 1982. p. 142.

Jorge de *En familia*, que ante la pérdida de la “honra social” son abandonados por sus familias), mientras que en la segunda fase la exclusión interna deviene en la pérdida de la honra o los derechos sociales. Podría inferirse que en La Plata este microsistema implicó una materialidad indirecta del proyecto fundacional: la cultura urbana, letrada, europeizante, que irrumpe en el campo y la tradición criolla con toda su potencia transformadora. Los antiguos modelos de la mentalidad criolla derivada del sistema hispánico, se tensionan con la mentalidad aluvial¹¹⁵ procedente de todo el mundo, mentalidad donde confluyen y se desarrollan las representaciones de un nuevo sistema político, económico, social y cultural. Sistema que como define Romero “ha roto todos los diques y no reconoce los valores sostenidos por las minorías con que se enfrenta sin someterse”¹¹⁶ Es posible pensar que ante la emergencia de dichas tensiones, la textualidad de Sánchez propone en el drama la síntesis que en La Plata se imbrica con su arquitectura, su discurso de urbe culta superadora de las dicotomías entre el puerto y el campo, y también entre el gaucho y el inmigrante; pero no obstante, materialidad de una mentalidad universalista y cosmopolita finalmente aplastada por el peso del aluvión. En la productividad de esta tendencia reflexiva se insertan las primeras obras de la dramaturgia platense.

5.3. Dramaturgia local.

La dramaturgia platense del período no constituyó una identidad propia sino hasta la década del 40. En 1920, la crónica local promociona el sainete *Siempre la oveja más ruin es la que rompe el corral* del autor platense José María Reissig, *Royal cabaret* de Guillermo Boffi, el vodevil *Olindo Bruloti* de Rafael di Yorio (estrenado por la compañía de Roberto Casaux). En 1921, la compañía porteña de Luis Brocchi estrena *El jarrón de Sevrés* del autor Emilio Sánchez. El mismo año, la compañía de J.J. Podestá estrenó *Un lunar en la rodilla*, comedia del mismo autor. La misma compañía estrenó en octubre de ese año la comedia asainetada *El patrón de todo* de Damián Blotta. Las textualidades de los primeros dramas platenses replican los modelos consignados por el microsistema de Florencio Sánchez y Roberto J. Payró, cuya tensión entre sujeto deseante y realidad derivaron en la intención por generar un teatro de crítica

¹¹⁵ La mentalidad de masa aluvial correspondería a aquella matriz de representaciones derivada de la hibridez entre las ideologías dominantes en la Argentina previa a Caseros (mentalidad criollista) con el cosmopolitismo universalista de la generación del 80 y las aportadas por el aluvión inmigratorio. “Mentalidad de masa (...) corresponde a un conjunto indiscriminado y resulta de la mera yuxtaposición de elementos que provienen de distintos orígenes, sin excluir los tradicionales criollos” Cfr. ROMERO, J.L. “Los elementos de la realidad espiritual argentina”. En: *Las ideologías de la cultura nacional*. Revista Capítulo. Buenos Aires: CEAL, 1982. p.61.

¹¹⁶ Ibid. p.61.

social¹¹⁷ en la obra de Blotta y Celestino León *El perro verde* y de Di Yorio y *Alma Mater*, ambas de 1922. En 1923, la compañía de José J. Podestá representó *Cuatro pájaros* de Di Yorio y el drama de Blotta *Y aquella pobre mujer*, drama sobre una mujer de clase media cuyo conflicto pendula entre la permanencia en un entorno familiar hostil y el peligro de caer en la deshonra al renunciar a dicho entorno. La espacialización corresponde a la estética realista-costumbrista y la evidencia de sentido expone el mensaje didáctico- moralizante sobre la familia burguesa como espacio de las buenas costumbres y rescata valores piadosos a través de la entronización de la figura materna y el metarrelato edificante.

La dramaturgia de Di Yorio será posteriormente influenciada por el grotesco criollo. Dentro del período estudiado, su obra significativa es *Saverio*, del año 1929 y llevada a escena por la Compañía Luis Arata bajo la dirección de Armando Discépolo. Con posterioridad, dicho autor llevará a escena las piezas *La juventud de Lorenzo Pastrano* y *¿Quién es el loco?*- ambas de 1931- en la Compañía de Arata- Discepolo.¹¹⁸ Otros autores locales fueron Mario C. Leguizamón, autor de *Canto a la vida* y Adolfo Díaz Gómez, autor de *Ave de paso*, cuyas obras fueron estrenadas en 1922 por la compañía formada por la primera actriz Lea Conti y Antonio Podestá.

Podemos observar entonces que los repertorios circulantes en la ciudad observan su riqueza y distinción unos de otros, que en sus intertextualidades cada uno maneja sin embargo su propia lógica y su propia funcionalidad. En síntesis: que se presentan diferenciados en tanto responden a los gustos de las clases altas, medias y bajas, y por ende, sustentan en su circulación la categoría de bienes simbólicos insertos en las líneas fuerza de los diversos agentes que las consumen. Esta particularidad hace de los repertorios teatrales capitales simbólicos que son vehiculizados desde lo emergente y ejercen lucha por la legitimidad hacia las instituciones que históricamente ofician como legitimadores sociales de lo cultural. Dichas manifestaciones teatrales, lejos de agotarse o disolverse en su propia historicidad, operan dinámicamente dentro del campo intelectual como géneros remanentes o sedimentarios: es decir, generan una nueva

¹¹⁷ No obstante, al ser llevadas a escena por la compañía Podestá, se produjo la tensión entre los procedimientos escénicos de dicha compañía y el planteo realista – naturalista de la obra. Cfr. SÁNCHEZ DISTASIO, Op. cit. p.70.

¹¹⁸ “*Un caso muy interesante es Saverio (1929), de Rafael Di Yorio, “grotesco en dos actos”. Está dedicada “A Armando Discépolo, admiración y cariño”, y fue estrenado, según reza la presentación del texto, “por la Compañía Luis Arata y Armando Discépolo (director)”. Además, el diario Crítica (11/5/1929) destaca que “Rafael Di Yorio con su grotesco se manifiesta como el primer discípulo de Discépolo que ha logrado compenetrarse perfectamente de las tendencias de aquel”. Sin embargo, Saverio no es un grotesco sino un sainete tragicómico reflexivo, con algunos procedimientos y personajes de la comedia asainetada referencial. (...) Cfr. PELLETTIERI, O. Pirandello y la dramaturgia popular en Buenos Aires en su período de apogeo y crisis (1920-1940) 1997. Edición on line. Disponible en: www.raco.cat/index.php/Arrabal/article/download/229345/327884*

historicidad diferente a la de su contexto de época original. Puede explicarse entonces la vigencia de los repertorios en ámbitos contemporáneos, ámbitos que retoman dichos repertorios como constitutivos de la tradición escénica y por ende, representativos del devenir identitario de la cultura teatral platense.

CAPÍTULO V
LOS TEATROS.

6.1. Funciones y apropiaciones de los espacios teatrales.

Durante el período estudiado, la ciudad de La Plata se configuró como campo continente de diversos modelos de orden y discurso para la definición y contención de prácticas colectivas. La ciudad se presentaba entonces como un ente en constante dinamismo, en articulación a los rasgos de su naturaleza física, como escenario y vehículo de representaciones identitarias. Dichas representaciones fueron quienes sustentaron los rasgos y el recorrido tanto de la proyección simbólica interna de la ciudad- las ficciones, imaginarios y memorias que circulan y se transforman de manera constante dentro del entramado urbano- como de su proyección simbólica externa. Esto significa, la posibilidad de establecer y divulgar su autonomía particular con respecto a otros modelos urbanos, tanto en lo relativo a sus pormenores físico-espaciales como a la potencia y naturaleza de sus ficciones, existencias y memorias colectivas. La construcción, institución y proyección de estas representaciones surgen y se desarrollan a partir de su inscripción y reproducción en ámbitos espaciales concretos, determinados por su capacidad de generar, organizar y reproducir prácticas sociales instituyentes de dichas representaciones:

“En el diario transcurrir, el hombre necesita tener noción de su posición con relación a lo que lo rodea, necesita tener sentido del lugar que le permita reconocer su pertenencia. (...) En este encuentro se establece una relación singular entre el lugar físico: sus formas, colores, olores, proporciones, temperatura y sus habitantes: la capacidad de percepción, sus conocimientos previos, la cultura a que pertenecen, su situación social, las condiciones económicas. Esta relación da sentido al lugar, sentido que dependerá de sus condiciones físicas y de las condiciones del observador.”¹¹⁹

De este modo, puede decirse que las relaciones de representación-acción establecidas dentro, desde y hacia el espacio-lugar de la ciudad se conforman, por un lado, a partir de la especificidad y delimitación de sus conjuntos de actores, y por otro, de las interacciones que estos efectúan sobre y desde los diferentes espacios urbanos.

A diferencia de Buenos Aires u otras ciudades de crecimiento más desordenado, La Plata se ha constituido en su fundación como una ciudad predeterminada en cuanto a su estructura, perfil y trascendencia urbana y social, bajo un modelo planificado a priori según los criterios de la ciencia positivista y la fe en el progreso de quienes por entonces detentan el poder político y

¹¹⁹ PORTIANSKY, S. *El espacio público*. Edición on line. Disponible en <http://www.laplataproyectos.com/notas/silviaportiansky/espaciopublico/segundaparte.htm>.

económico. No obstante, el imaginario o conjunto de representaciones generadas en la actualidad sobre la ciudad trasvasan el racionalismo de su modelo fundacional y se instalan sobre la mitología urbana, generada por los discursos efectuados sobre los *lugares*, es decir, sobre las funciones y leyes de integración de los espacios a los usos de la vida cotidiana y al entramado de significaciones colectivas. Para el antropólogo francés M. Augé, los espacios de lo público son aquellos donde se presenta el encuentro, el intercambio y el debate de distintos actores de una comunidad. Dichos espacios pueden ser abiertos o cerrados, es decir de acceso libre o restringido y, según los sistemas y modalidades de relaciones interpersonales o grupales que en ellos se manifiestan, llegan a constituirse como *lugares*, en tanto y en cuanto pueden albergar identidades, expresar relaciones y transmitir una historia¹²⁰. El *lugar* existe en tanto y en cuanto se crea en su espacio continente una función que supera las particularidades físicas del espacio geográfico, pero que se sirve de ellas para materializar la formulación de un discurso por y sobre sus actores: Augé reconoce como lugar *objetivo* al “espacio donde se inscriben marcas objetivas de identidad, relación e historia (monumentos funerarios, iglesias, lugares de esparcimiento público, etc.)”¹²¹ el cual se distingue y complementa a su vez con el lugar *simbólico*, este último se halla compuesto por los “modos de relación con el otro que prevalecen en aquél (residencia, intercambios, lenguajes).”¹²² Por esta razón, el lugar es un medio, pero también es *función* para la construcción y expresión de identidad, relación e historia. Esto es posible en tanto un lugar oficia de circunstancia para efectivizar y reproducir cuantitativa y cualitativamente las relaciones, ritos y modos de producción cultural y social entre los distintos actores sociales, instituyéndose como espacio y acontecimiento para la materialización de los distintos capitales del campo social y el campo cultural. Una primera instancia para generar la función de *lugar* sobre un espacio es la de *apropiación* del mismo por parte de determinado grupo. Dicha apropiación conlleva una serie de estrategias de relación entre espacio físico y espacio social, relacionadas por un lado con las posibilidades de cada grupo en el dominio de lo que Bordieu denomina “técnicas de sociabilidad”¹²³, constituidas por prácticas y usos diferenciales o enclasantes, destinados a la acumulación de capital social. Dichas posibilidades existen a partir los esquemas identitarios propios del grupo, los cuales definen posicionamientos de clase, sexo, edad y valores estéticos. Las clases y sus correspondientes *habitus* son quienes instalan sobre el espacio, a partir de la impronta de sus

¹²⁰ Cfr. AUGÉ, M. *¿Por qué vivimos? Por una antropología de los fines*. Barcelona: Gedisa, 2004. p.133.

¹²¹ *Ibíd.* p. 134-135.

¹²² *Ibíd.* p. 135.

¹²³ BORDIEU, P. *Sociología y cultura*. México: Grijalbo, 1990. p.212.

usos particulares, su condición de *lugares* exclusivos y excluyentes. Los usos y las ceremonias particulares se distinguen de los elementales porque tienen contenido ideológico, y por ende, restrictivo. Su observancia y modalidades de ejecución implican una actitud de identificación hacia el sistema de valores de determinados modelos de integración social. Los espacios destinados a la proyección de funciones teatrales no se hallaban exentos de constituirse como *lugares* bajo estas condiciones. En el caso de los emplazamientos teatrales, existe una función o evento objetivo- asistir al espectáculo- y otro subjetivo-la ostentación y el encuentro social, reforzado por la presencia de los medios de prensa, vehiculizadores del conjunto de representaciones sociales dominantes.¹²⁴

6.2. Los orígenes: galpones y tablados

En el período fundacional de La Plata, los espectáculos teatrales de magnitud-óperas, operetas, ballets o dramas líricos- se constituyen, junto a los paseos en carruaje y las cabalgatas, paseos distintivos de la clase alta¹²⁵. En las crónicas de la época, existe una notoria referencia hacia los espacios platenses frecuentados por este sector, con respecto a ciertos *lugares* paradigmáticos de Buenos Aires, o incluso, de Europa. El Paseo del Bosque se erige en el discurso periodístico como *nuestro pequeño Palermo*¹²⁶ o la reciente iluminación eléctrica de la actual calle 7 adquiere proporciones pasionales “(...) *en breve, tendremos a la Gran Avenida con una iluminación más profusa que la misma de la Avenida de la Opera o el Boulevard de los Italianos en París. Será el punto de cita de la sociedad platense en las noches futuras más de lo que es en Buenos Aires la calle Florida* (...)”¹²⁷ Sin embargo, el plano fundacional de la ciudad no contaba con la posibilidad de erigir un teatro. La primera edificación destinada a la diversión "honesta" de los sectores populares data de 1884 y llevó el nombre de Teatro de Variedades, ubicado en una cantina de Tolosa. El emplazamiento de salas propiamente destinadas a espectáculos en el casco de la Plata se realizará, en sus comienzos, sobre efímeras construcciones: El primer edificio levantado en La Plata fue un antiguo galpón proveniente de la Exposición Continental de Buenos Aires, armado para el acto de inauguración de la ciudad. Otro tanto ocurre con el Pabellón Argentino, el Teatro Argentino del Salón de Conciertos de la Exposición Internacional (1884) y el circo teatro Politeama 25 de mayo (1885) donde se

¹²⁴ Cfr. DÍAZ, J.L., PASSARO, M.M Y GIMÉNEZ, M. *La Plata, paseos públicos, sociabilidad y ocio en la prensa (1882-1999)*. La Plata: Ediciones Al Margen, 2000. p. 21.

¹²⁵ *Ibíd.* p.53 y siguientes.

¹²⁶ *El Día*. Edición del 5 de Noviembre de 1892.

¹²⁷ *El Día*. Edición del 5 de enero de 1896.

representaban espectáculos de payadores y compañía de circo ambulantes. El Teatro La Plata de calle 4 entre 47 y 48 (1884) y el Teatro Apolo, situado en 54 entre 4 y 5 (1885), pueden considerarse los primeros edificios teatrales estables de la ciudad. En este último, de capacidad para 500 personas, se presentó el mismo año *La Dama de las Camelias*, cuyo papel de Margarita Gaultier, representó la diva francesa Sarah Bernhardt.

Sin embargo, estas edificaciones se consolidaron más adelante como entes aglutinantes de las clases medias y obreras, pues ofrecían un repertorio de teatro por secciones, adecuado a los gustos populares¹²⁸. Este desplazamiento distintivo del espacio como *lugar* hacia otros grupos sociales es posible por los procesos que encuadran las ya referidas funciones de apropiación. En la medida que los grupos originarios de una construcción de *lugar* se desplazan en la búsqueda de nuevos espacios de vinculación, los grupos antagónicos pueden apropiarse de esos espacios renunciados y construir sus discursos sobre un espacio que puede reconstituirse como un nuevo *lugar* diferenciado del anterior.

Nómina de edificios teatrales en La Plata. Año 1900.

Teatro Argentino (calle 51 entre 9 y 10)
Teatro Provisorio (10 entre 58 y 59)
Teatro La Plata (calle 4 entre 47 y 48)
Teatro de El Lago (isla del lago)
Teatro Moderno (calle 10 esq. 51)
Teatro Ateneo Rivadavia (calle 8 y 50)
Teatro Rossini (49 entre 3 y 4)
Teatro Cosmopolita (calle 53 entre 4 y 5).
Teatro Edín del Plata (calle 49 entre 3 y 4)
Politeama Olimpo (10 entre 46 y 47)

¹²⁸ *El Día*. Edición del 23 de julio de 1891.

Nómina de edificios teatrales en la ciudad de La Plata. Año 1927

Teatro Argentino (calle 51 entre 9 y 10) ¹²⁹

Sociedad Unione e Fratellanza Diagonal 74, entre 3 y 4.

Cine Splendid (calle 12, entre 56 y 57).

La Gauloise (calle 4 entre 45 y 46).

Teatro Cine París Avenida (calle 7 entre 47 y 48).

Teatro Cine Select Avenida (calle 7 entre 55 y 56)

Teatro Cine Avenida Hall (Avenida 7, entre 58 y 59).

Cine Bar Sar Martín Calle 7 entre 50 y 51

Teatro del Lago (Paseo del Bosque).

Coliseo Podestá (calle 10 entre 46 y 47).

Teatro Cine Ideal (calle 47, entre 8 y 48).

6.3. Los grandes teatros.

Coincidiendo con el cuarto aniversario de la ciudad, en la noche del 19 de noviembre de 1886 se inaugura el primer teatro de magnitud apto para las grandes veladas líricas. El teatro Politeama Olimpo, cuya arquitectura neoclásica se atribuye al uruguayo Carlos Zenhdorf, se inaugura con la presencia del Gobernador de la Provincia de Buenos Aires, Dr. Carlos D' Amico. Su inauguración consta del ofrecimiento de tres funciones por parte de una compañía italiana de Opera contratada a tal fin por el empresario del evento, A Manterola. La primera es "El Barbero de Sevilla", de G. Puccini, dirigida por Nicolás Bassi, y con la presencia del tenor Roberto Stagno, la soprano Gemma Bellincioni, las cantantes M. Sartori y S. Cattaneo, y los señores Ughetto, Viviani y Carradini, a la que siguen las puestas de "Rigoletto" y "Fausto" en

¹²⁹ En esta época el Teatro Argentino pertenece a la Provincia de Buenos Aires, quien lo compra en 1924 tras varios años de quiebra y su posterior clausura. Cfr. Arena de Tejedor, F. *Documentos para una Historia del teatro Argentino*. En: Revista de la Universidad Nacional de La Plata. N° 29.

los días consecutivos. Sin embargo, no todo es entusiasmo en esta primera apertura de un gran teatro local. Junto a la gran expectativa, una curiosa nota de la época define una controversia de índole política previo a su inauguración: Ante el pedido del empresario Manterola de un subsidio de la Gobernación para costear los gastos de las tres funciones consecutivas, una serie de sueltos periodísticos pregonaba el pedido de entrega, por parte del Gobernador, de un número de entradas en localidades específicas a cambio de tal subsidio. El suelto parecía derivar dicha entrega de entradas en favor de una campaña política de apoyo al Dr. Achaval, partidario del Gobernador. Ante el escándalo, el diario *El Día* defiende la postura de D`Amico quien se desentendió de tales acusaciones, amenazando con no asistir a la función y retirar los fondos del subsidio:

“Todo cuanto se diga al respecto es completamente incierto (...).Que hagan una declaración los empleados del Politeama desmintiendo nuestra aseveración y encárguese el colega [redactor del suelto] que nos rectifica de obtenerla, ya que tiene la seguridad de que el Dr. D`Amico ha intervenido en la distribución de localidades.”¹³⁰

Durante varios años, el Olimpo funcionará como teatro, sala de baile y conciertos de la clase alta, donde se ofrecerá una serie de repertorios que alternan las óperas, operetas y los ballets de la esfera culta con zarzuelas y comedias destinadas a la diversión y donde a veces suelen asistir las clases medias.

La crisis económica de 1890 deja su impronta en la sociabilidad platense y ciertos lugares, otrora exclusivos de las clases altas- tales como la Plaza de la Legislatura o el Paseo del Bosque- comienzan a ser frecuentados lenta pero ostensiblemente por personajes de las clases bajas, vendedores ambulantes y prostitutas, lo que puntualiza para los sectores altos la búsqueda de un nuevo espacio de exclusividad y exclusión.

En 1885, se constituyó la Sociedad Anónima Teatro Argentino, conformada por grupo de vecinos notables, los cuales adquirieron el terreno comprendido entre las avenidas 51 y 53 y las calles 9 y 10, con el fin de levantar una nueva sala de espectáculos, cuya estructura y magnificencia fuera mucho mayor que la del Olimpo, por entonces única sala destinada a conciertos y veladas líricas.

El resultado fue un colosal edificio, proyectado por el arquitecto italiano Pietro Rocchi, quien diseñó una planta en forma de herradura, una sala con capacidad para albergar a más de 1.500 espectadores y mantuvo los cánones renacentistas en un estilo purista.

¹³⁰ *El Día*. Edición del 19 de noviembre de 1886.

El 19 de noviembre de 1890, en el octavo aniversario de la ciudad, se inaugura en plena crisis el Teatro Argentino, sala lírica de mucha mayor magnitud que la del Olimpo. Este evento provoca gran regocijo en la prensa local, quien define al nuevo coliseo como digno espacio para el esparcimiento de lo más *haute de nuestra sociedad*.¹³¹ La monumentalidad y magnificencia del Argentino revisten para la clase alta el encuentro de un nuevo *lugar* donde generar y legitimar sus instancias de relación social, materializar sus manifestaciones culturales a una escala monumental, establecer y mantener la distinción de sus discursos y prácticas grupales y referir a otros espacios distintivos, como el Colón de Buenos Aires o la Opera de París.

En estos años el Olimpo es adquirido por la familia Podestá, quienes adaptan la estructura de la sala para convertirlo en Teatro-circo y generar, a su vez una especie de colectivo teatral que abarca múltiples funciones y se ajusta a las necesidades del repertorio ofrecido: En el primer piso de la construcción, junto a la casa del Director y su familia, se instaló un hotel para alojar a las compañías procedentes del exterior o de la Capital con su correspondiente restaurante (en la actualidad desaparecido), el cual comunicaba al vestíbulo del teatro por una arcada hoy sepultada. El suelo fijo de la platea es reemplazado por un sistema móvil para transformarla en picadero o teatro, según corresponda a las necesidades del espectáculo. Según lo requiriera la obra, solían utilizarse tanto la pista como el escenario para ejecutar secuencias escénicas.

Esto conlleva la progresiva transformación del antiguo *lugar* perteneciente a la clase alta y sus manifestaciones en el bastión de la gauchesca, la comedia, el sainete y el drama realista nacional, géneros que atrajeron, en un primer momento, a las clases medias y populares. En otras palabras, como sucedió anteriormente con el Teatro La Plata, el traslado de los sectores altos hacia nuevos espacios de vinculación favorece la progresiva apropiación del Olimpo por parte de los sectores anteriormente excluidos implícitamente de acceso al mismo.

En 1920, el edificio se halla ya plenamente asociado en el discurso urbano con el hacer teatral de la familia Podestá. Es entonces cuando empieza a denominarse oficialmente “Coliseo Podestá”. A diferencia del Teatro Argentino, que se mantuvo estable en cuanto a su repertorio, el Olimpo concentró en su sala la evolución del desarrollo teatral local y permitió la entrada de los géneros nacionales al público local, así como el surgimiento de los autores platenses en la década del veinte.

A partir de lo expuesto, la ciudad puede pensarse como *macrolugar*, en tanto condensa en sí misma las posibilidades de construcción y reproducción de lugares y no lugares, oficia como

¹³¹ *El Día*. Edición del 20 de noviembre de 1890.

marco general de todos los conjuntos y series de prácticas de sociabilidad, de representaciones, discursos y mitos que cada grupo legitima como propios y distintivos, así como también las fusiones e interacciones que estos necesariamente ejecutan para establecer la alteridad complementaria¹³² que hace posible dicha distinción. Esta distinción social sustenta las prácticas que definen no sólo el *hacer* de los distintos grupos, sino también la posición de expectativa de los otros sectores y los niveles de participación, fusión, interacción y exclusión entre unos y otros. Las particularidades simbólicas de los lugares y de sus reglas de integración y pertenencia construyen estos marcos de participación y de exclusión. El espacio teatral oficia aquí, como *lugar* social pues oficia de marco de encuentro, función y técnica de sociabilidad e institución identitaria a nivel intragrupal y de distinción con respecto a lo extragrupal. Por otro, su institución como *lugar* social se complejiza significativamente en tanto es marco de contención de otra serie de relaciones que expresan identidad e historia: las del grupo con respecto a los géneros y formas teatrales que allí se producen y legitiman. Esto convierte al lugar teatral en sistema articulador y legitimario de los distintos capitales culturales-artísticos que circulan en el campo cultural, pues los espacios de circulación del repertorio se constituyen en un elemento central para la difusión y reafirmación de las formas de representación que los agentes sociales desarrollan para imponer sus discursos ordenadores e interpretadores de lo social.

¹³² AUGÉ, M. *Los no lugares. Espacios sobre el anonimato*. Barcelona: Gedisa, 1993. En: Ibid. Díaz, Passaro y Jiménez. p.79

CAPÍTULO VI

COMPAÑÍAS, GRUPOS Y ELENOS.

Una compañía teatral puede leerse como un sistema estratégico de producción, significación y comunicación integral, que se materializa en el texto espectacular. Dicho texto espectacular se caracteriza por ser un *colectivo de enunciación teatral* ya que se halla compuesto por creadores de diversas disciplinas, cuya actividad aporta los elementos simbólicos verbales y extraverbales que circunscriben los parámetros del discurso dramático.¹³³

7.1. Compañías extranjeras.

En el período estudiado, la estructura de estos grupos teatrales se componía de un actor cabeza de compañía, quien solía officiar de director escénico. Al tratarse en su mayoría de obras con cantables, se dividían por jerarquías relativamente estables: primeros actores, primeros cantantes, característicos, figurantes y orquesta. Eran un nutrido grupo itinerante, en su mayoría circunscriptos a la ejecución de determinados tipos (el galán, la heroína, el villano, el gracioso, la cómica) según su complexión, preparación e importancia en el micromundo de la compañía. En La Plata, la presencia de estas compañías organizó de manera dominante la experiencia teatral de la ciudad desde la fundación hasta la segunda década del siglo XX.

Según su nacionalidad y expertización (musical o dramática) se ha elaborado un listado de compañías extranjeras que visitaron la ciudad.

Compañías españolas de zarzuela: *Compañía Española de Zarzuelas Garrido Pastor, Compañía Española de Zarzuela Cómica Miñones Jordán, Compañía de zarzuela Española Manolo Montero, Compañía de operetas Españolas Aída Arce, Compañía de zarzuela Española Maldonado, Compañía Española de operetas Helena D' Algy.*

Compañías dramáticas españolas: *Compañía Española de Comedias Juárez y Lastra, Compañía Cómico- Lírico-Dramática Española Orejón, Compañía dramática Española Asunción Echeverría, Compañía dramática Mariano Galé, Compañía Española Olona-Esteban Salvat, Compañía María Guerrero- Díaz de Mendoza, Compañía Española de Comedias del Teatro San Martín, Compañía Española de Dramas Rambal, Compañía Española de dramas y Comedias Abad- Carbonell, Compañía de Teatro Ricardo Calvo, Compañía Española de Comedias de Antonia Plana, Compañía Española de Comedias y*

¹³³ Para ver el repertorio, año y lugar de presentación de cada compañía, remitirse a la cronología consignada en el Capítulo IV: *Las obras*, p. 61 y sgs.

dramas San Juan – Llanderas, Compañía española de dramas y Comedias Manuel Salvat, Compañía Española Arcos, Compañía Española Plana-Díaz, Compañía Cómico Española Juárez-San Juan, Compañía de Comedias Concepción Olona, Compañía de Comedias Díaz-Perdiguero.

Compañías italianas de ópera: *Compañía de Ópera Italiana Corti, Compañía Italiana de Opera y Baile Dal Negro y Riderelli, Compañía Cómico- Lirica Brambilla, Compañía Lirica Gemelli, Compañía lírica Boccalari, Compañía lírica Dionesi, Compañía lírica Pezzoni, Compañía de ópera Alfredo Padovani, Compañía Grand Guignol.*

Compañías dramáticas italianas: *Compañía Casali- Onorato, Compañía Cómico- Dramática Buttero- Majeroni, Compañía Dramática G. Módena, Compañía dramática Cottin, Compañía dramática Ando-Leigheb, Compañía Dialectal genovesa de Gilberto Govi, Compañía Dialectal siciliana Micio-Grasso.*

Otras compañías extranjeras: *Compañía chilena Mario Padín.*

7.2. Compañías nacionales.

La estructura de las primeras compañías argentinas mantuvo similar ordenamiento en cuanto a roles y funciones de sus miembros. En algunas de estas últimas, provenientes de la ciudad de Buenos Aires, el autor de las obras formaba parte de la misma como director escénico, tal el caso de Armando Discépolo.

Un detalle a destacar es el recinto contenedor de las primeras obras nacionales: el circo. En La Plata, el circo funcionó como primer ámbito de circulación de la gauchesca y su paradigma de interpretación. Si bien la cobertura de los medios periodísticos se centraba fundamentalmente en los números acrobáticos y de payasos, el colectivo de producción circense fue el germen de futuras compañías nacionales como la de los Podestá y otras compañías reproductivas de su modelo escénico. Dicha formación contemplaba una acentuación de lo físico- devenido de la práctica circense- en el trazo de la acción y en el empleo de recursos hiperbólicos de la expresión- como la maquieta- a diferencia de los actores formados en el modelo culto europeo, que supeditaba la gestualidad a la preeminencia del texto verbal.¹³⁴

¹³⁴ Otros procedimientos eran la morcilla –improvisaciones del actor sobre la letra- el latiguillo, la declamación parodiada y el aparte- recurso donde el actor se distancia de la ilusión y recita un parlamento fuera de la acción.

Debido a la carencia de educación teatral formal, así como a la heterogeneidad y el cosmopolitismo de la Argentina finisecular, los actores populares nacionales de principios de siglo cultivaron procedimientos mixtos en sus técnicas interpretativas. De esta manera, la asimilación “desordenada”¹³⁵ de lenguajes estéticos de múltiple origen- la pantomima, el melodrama, el sainete español, la opereta, la Commedia dell´Arte, la payada criolla- operó como contrapunto del modelo declamatorio acorde al gusto y tradición escénica de las esferas cultas, que posteriormente incorporaron procedimientos de construcción de verosímil realista - naturalista, acorde a las exigencias de las incipientes textualidades cultas del campo teatral nacional. Dichas compañías oficiaron como agentes culturales en la renovación de repertorios del campo teatral platense, generando progresivamente la afirmación de un circuito teatral “nativo” en la ciudad.

Compañías teatrales nacionales: *Compañía Podestá Hermanos* (dirigida por J.J. Podestá), *Compañía Argentina de Comedias Passano- Cordido*, *Compañía dramática Zanetta*, *Academia de Actores Nacionales* (encabezada por Vicente Sabatto) *Compañía Nacional de sainetes y zarzuelas* (dirigida por Arturo Podestá y Gregorio Cicarelli) *Compañía Teatro Pasional y de Ideas de Buenos Aires*, *Compañía de Comedias de Orfilia Rico*, *Compañía Dramática Camila Quiroga*, *Compañía Nacional Panigazzi- Blanco* (encabezada por la actriz Milagros de la Vega) *Compañía Vittone- Pomar* (encabezada por la actriz Olinda Bozán) *Compañía Río de la Plata*, *Compañía de sainetes, dramas y comedias nacionales* (dirigida por F. Sanguinetti) *Compañía Nacional Buschiazzo-Gómez-Mangiante*, *Compañía Argentina de Comedias de Herminio Jacucci*, *Compañía Nacional de Dramas, Sainetes y Comedias* (dirigida por Jesús Llerandí) *Compañía Nacional Tesada-Vico* (dirigida por Tito Livio Foppa) *Compañía Nacional de Dramas y Comedias Blanca Podestá*, *Compañía Roberto Casaux*, *Compañía Podestá-Guerrero*, *Compañía Nacional de Dramas y Comedias José Brieva*, *Compañía Lola Membrives*, *Compañía Cicarelli*, *Compañía Nacional Muiño y Alippi*, *Compañía nacional Alberto Bellerini – Carlos Morganti*, *Compañía Argentina de Dramas* (dirigida por L. Brocchi) *Asociación Renacimiento* (dirigida por Armando Discépolo) *Compañía Nacional Vargas-Fernandez* *Compañía Tesada- Blanco*, *Lea Conti- Antonio Podestá*, *Compañía argentina de Comedias* (dirigida por J.A. Saldías) *Compañía Dramática Argentina Marcelo Peyret*, *Compañía de Federico Mansilla*, *Compañía de Revistas y sainetes*

¹³⁵ AISEMBERG, A. Pablo Podestá, trapequista, sainetero y actor de “teatro serio”. En: PELLETIERI, O (dir.). *De Totó a Sandrini: del cómico italiano al "actor nacional" argentino*. Buenos Aires: Galerna, 2001. p.79.

Antonio y Feliciano de Bassi, Compañía Cassnell-Mancini-Mansilla, Compañía de revistas, sainetes y parodias Daglio- Martínez, Compañía Pagano-Ducasse, Compañía Rivera-De Rosas, Compañía Olarra-Bouhier, Compañía Florencio Parravicini, Compañía de Comedias Delfina Fuentes, Compañía de Comedias y sainetes Mario Valicelli-Scarcella.

7.3. Elencos y grupos locales.

Durante el período estudiado, no puede hablarse específicamente de compañías locales: sí, en cambio, de elencos y grupos filodramáticos conformados para determinadas funciones teatrales, como parte de instituciones culturales de la ciudad. Hasta 1920, dichas instancias de producción y circulación eran esporádicas, efímeras, sin espacio fijo. Tampoco tenían por objeto aportar un espacio de diversión y esparcimiento y no la concreción de un teatro profesional. No hubo centros de formación actoral en La Plata sino hasta la década de 1940, por lo que podemos inferir que los modelos utilizados por los actores locales fueron asimilaciones de los presentados por compañías extranjeras y nacionales y específicamente, el modelo finisecular –ya remanente a principios de siglo- de J.J. Podestá, quien desde la década del 20 se hallaba radicado en la ciudad. En 1920, con la creación del grupo teatral Renovación, la producción escénica local comienza a profundizar en aspectos estéticos y modelos actorales de las vanguardias escénicas europeas, generando un primer intento de modernización.

Elencos: *Sociedad Dramática La Plata* (Luciana Gutierrez, A. de Moragas, y L. Suarez), *Sociedad Guillermo Battaglia*.

Grupos: *Juventud Platense* (F.A. Greco, I. Ferraresi, A. Argentino, V. Fernández, A. Romero y M. Zoilán). *Centro Cultural Biblioteca Sarmiento* (José María Salas, Leonor Rossotti, L. Gil, E. Delgado, A. Via, J. Buscaglia, S. Vecciarelli, S. Carrino.) *Centro y Biblioteca Italo Argentino* (Leonor Rossotti, María Zoilán, José Jurado, Juan Bianchi, Vicente Calissi, Mario Sureda, Florido Ferrario, Rafael Salas, Pedro Serra) *Compañía Platense “Alberto B. Vaccarezza”* (si bien se presenta como Compañía, por su efímera duración nos parece mas acorde situarla como grupo) *Compañía platense de aficionados Garibaldi* (ídem) *Centro y biblioteca Carlos Guido Spano* (Isaías Ferraresi, E. Pardo) *Grupo Universitario Renovación* (Felipe Bellini-R. Hidalgo-María A. Gualteroni- Lola Ferrando-Guillermo Korn, Ernestina Rolón, Milou Díaz)

A partir del relevamiento obtenido, puede notarse que la evolución de los grupos y compañías locales adoleció de una marcada dispersión y contingencia en cuanto a sus posibilidades de

conformar un núcleo teatral propio de la ciudad. Por otro lado, la ausencia de espacios de profesionalización escénica y de un circuito estable de actores locales fue suplida con la presencia constante de circuitos externos- extranjeros y porteños- lo cual generó una influencia discontinua en la producción local, tanto dramática como actoral. La presencia de la compañía Podestá y su teatro- si bien ofició de agente fundamental para la dinamización de repertorios- ejerció una autoridad forzosa en el campo teatral platense, menoscabando el desarrollo de otras experiencias. Los espacios vacíos de la escena local fueron llenados con tendencias provenientes de centros culturales hegemónicos, prevaleciendo la mirada externa y desterritorializada en la configuración de la cultura teatral de la ciudad.

CAPITULO VII

CRÍTICA Y RECEPCIÓN.

8.1. Constitución de un panorama crítico.

Durante el período estudiado, no puede mencionarse la existencia de un corpus crítico teatral como tal, sino en fase de formación. Pese al número y heterogeneidad de publicaciones, la formulación de un discurso crítico, en tanto propone una *intermediación múltiple*¹³⁶ entre productores y receptores artísticos, es obturada por la fusión entre la reseña de espectáculos y la crónica social o política. Dicha obturación constituye una productividad discursiva híbrida cuyo referente principal es en primer lugar el público asistente, a su vez destinatario del discurso. El comentario de sociedad, el acento irónico sobre la correspondencia entre contexto teatral- contexto político evidencian el efecto perlocutorio de dichas crónicas:

*Sobre el desempeño del barítono Caroselli en El Barbero de Sevilla: “Caroselli, un excelente Don Bartolo, por lo menos, mejor que Don Bartolo [Mitre] en política”.*¹³⁷

Los textos relevados para el primer subperíodo denotan una perspectiva normativa y performativa¹³⁸ en la cobertura de espectáculos, donde la legitimación de lo artístico connota rasgos de clase desde la misma terminología: “buen gusto” “distinguido”, “cultura sensibilidad”, “comediantes de café”, “guaranguería” son los adjetivos utilizados en los principales medios de comunicación, cuyo papel orientador manifiesta la concepción elitista del campo intelectual platense:

*“(…) se necesita un auditorio que no es el que generalmente ocupa las gradas en los circos descompaginándose en carcajadas por la ligereza de los clowns, o el que acude a ver a los homónimos en los osos bailarines sino un público de una mediana cultura siquiera, algo artista y de algún sentimiento”*¹³⁹

Dicha distinción notable entre los públicos “cultos” y “populares” profundizó la brecha entre centro y periferia cultural y geográfica:

¹³⁶ LÓPEZ, L.B. La crítica teatral: la intermediación múltiple. En: *El arte entre lo público y lo privado*. Buenos Aires: CAIA, 1995. Edición on line. Disponible en: <http://www.caia.org.ar/docs/Lopez.pdf>

¹³⁷ El Día, 4 de agosto de 1892.

¹³⁸ La dimensión normativa de la crítica es aquella donde la obra se lee y valora en función a su concurrencia con categorías estéticas modélicas o con los fines deseables de una obra; mientras que la performativa, además del juicio valorativo, propone comportamientos, apelando directamente al destinatario. Cfr. KOLDOBSKY, D. *La crítica de artes visuales en su sistema. Un análisis sobre la prensa diaria y semanal*. 2002. Edición on line. Disponible en http://www.otrocampo.com/7/critic_koldobsky.html

¹³⁹ Diario La Plata, 1 de junio de 1885. Cfr. DÍAZ, GIMENEZ y PASSARO. Op. cit. p.80.

“El objeto de estas líneas es el participar a los de afuera, a aquellos que no creen en los progresos de La Plata, que hay un público bastante, y público culto, que vive en medio de ese otro público que se dedica al trabajo rudo, pavimentando calles y levantando edificios con rapidez vertiginosa”¹⁴⁰

La estratificación de los públicos opera en el discurso crítico como modeladora enclasante de patrones de gusto, experiencia y distinción. En este último comentario es ostensible la visibilidad que exige un público- por sobre otro numéricamente superior- como personificación de la urbe. Por otro lado, manifiesta en la existencia del público culto un sinónimo de progreso para la ciudad frente a los opositores al proyecto de Dardo Rocha. Concurrente al esquema poder- cultura letrada- urbe establecido por la elite fundadora, los horizontes de expectativa generados por la crítica teatral fortalecieron y organizaron la experiencia estética en función a la hegemonía cultural del centro.

8.2. Crítica relacionada al ámbito teatral.

La crítica de espectáculos oficia como medio para la legitimación de costumbres y prácticas que asumen la cualidad de enclasantes: asistencia de las familias renombradas, descripción del vestuario de las señoras, de los carruajes y de la adquisición de palcos. Por contraparte, las referencias a aspectos de la puesta en escena son escasas, prevaleciendo una síntesis valorativa.

“Verdad que la srta Lattichen desplegó todas sus facultades artísticas, caracterizando admirablemente su delicado papel e interpretando a maravilla la linda partitura de Donizetti. Su agradable figura, la elegancia y corrección con que vistió la obra y sus excelentes facultades hábilmente explotadas contribuyeron a las frecuentes ovaciones que el público le tributó (...)”¹⁴¹

Dicha dimensión valorativa y performativa incorporaba al lector como partícipe del juicio de gusto, cuando el repertorio o la compañía no respondían al horizonte de expectativas:

“El público que asistió anoche al Politeama Olimpo castigó en la medida de lo justo la osadía de los cuatro comediantes de café, que anunciándose pomposamente y cobrando los precios de costumbre cuando se trata de

¹⁴⁰ Diario La Plata, 8 de junio de 1885. Cfr. Ibid. p.80.

¹⁴¹ Diario El Día, 1 de agosto de 1890.

compañías aceptables, daban anoche su primera representación, que indudablemente será la última”¹⁴²

La respuesta del público hacia los eventos teatrales fue un condicionante fundamental a la hora de establecer un juicio crítico. No obstante, el papel de la prensa, como orientador de los gustos y consumos del público culto, articuló la mediación entre éste y las compañías, instando en algunos a superar la barrera impuesta por el horizonte de expectativas.

“Es deplorable que el público se muestre tan indiferente para con la compañía [de zarzuelas] Ballesteros, aunque la mayoría de artistas son mediocres, solamente por pasar un buen rato oyendo a Gerner vale la pena ir”¹⁴³

Con el advenimiento de las textualidades nacionales, la crítica de los espectáculos teatrales mantiene un perfil análogo al período anterior, al enfatizar el aspecto moral del mensaje y el evento social de la asistencia teatral. Sin embargo, debido al origen popular de los primeros dramas gauchescos, la tensión entre el campo intelectual platense y la escena fundacional argentina aparejó una asimilación no exenta de contratiempos.

La figura de José J. Podestá- cuya influencia es hoy incuestionable en la tradición escénica nacional y particularmente de La Plata- atravesó diversas connotaciones a lo largo de su vínculo con la crítica local. En su etapa primigenia, al referir la actuación del circo italiano Hermanos Carlo, el redactor de El Día sugiere que dicho espectáculo pase a presentarse en el escenario del Olimpo- sede de las elites cultas en el período fundacional- ya que en sus funciones *“no se dan los dicharachos intempestivos ni las gracias con sal gruesa de los circos criollos o acriollados, tan poco agradables a oídos delicados y sí por el contrario, a la gracia inimitable de Frank Brown, con sus chistes exquisitos, siempre nuevos, siempre originales*”¹⁴⁴

Tras la representación de *Juan Moreira* en el Olimpo- 1890- la crítica operó un cambio de paradigma en cuanto a la dimensión valorativa del drama gauchesco y de la figura de Podestá. La crítica de La Mañana comentaba que Podestá *“Se ha metido de tal modo en el pellejo de sus héroes – de Juan Moreira, de Pastor Luna, de Santos Vega- que hasta la vida real la convierte en ficciones de teatro*”¹⁴⁵ y al referir a su personaje Pepino el 88, lo compara con su par británico Frank Brown, concluyendo que *“se dividen el gobierno de la farsa. El uno [Pepino]*

¹⁴² Diario El Día. 10 de agosto de 1892.

¹⁴³ Diario El Quebracho. 28 de noviembre de 1886

¹⁴⁴ Diario El Día, 17 de abril de 1888.

¹⁴⁵ Diario La Mañana. 22 de agosto de 1897. Cfr. DÍAZ, GIMÉNEZ y PASSARO. Op. cit. p.83.

es el poder legislativo y el otro el poder ejecutivo, porque la gracia flexible de Pepino no desmerece la gracia tiesa de Frank Brown”¹⁴⁶

Fuera de la crónica directamente dedicada a espectáculos – consignadas en la sección *Diversiones públicas*- otro espacio periodístico da cuenta de un contexto crítico indirecto: las cartas de lectores. Esta sección opera como *discurso expandido* al de la prensa: es el destinatario quien comunica al medio una información u opinión sobre determinado estado de cosas, lo cual refuerza el efecto perlocutorio, al presentar una versión complementaria o divergente al tema y enfoque tratados.

En dicho contexto, una carta firmada por el Coronel F. Arnold fue publicada en El Día, con fecha 12 de diciembre de 1891. En ella, el militar expresaba su discrepancia hacia la representación heroica del personaje histórico Juan Cuello, a quien conoció personalmente:

*“Voy a decir dos palabras sobre la verdadera vida de Juan Cuello, hoy que en esta ciudad se está aplaudiendo una falsa invención que aparte del incierto fondo histórico, es de grave y pernicioso ejemplo moral para el pueblo, a quien se le enseña que son hazañas heroicas la falta de respeto al principio de autoridad, y acciones dignas de imitación los asesinatos y falta de honorabilidad. El verdadero Juan Cuello fue un individuo que estando de soldado en la división Palermo, desertó ganando las quintas de San José de Flores (...) Vino la comunicación del Sr Gobernador y este dispuso que el desertor volviera con causa agravante a Palermo. Allí fue juzgado y fusilado al frente de la división, como correspondía a su falta. Todo lo demás que se escribe, dice o hace de la vida de aquel ladrón y desertor es sencillamente falso, y solo creado a satisfacción de la imaginación que lo forjó para lucrar con la mentira y con la corrupción que engendra al espíritu del pueblo.”*¹⁴⁷

La opinión vertida en dicha carta da cuenta, por un lado, de la estrecha relación entre el discurso esgrimido por la urbe- ciencia y progreso- y su codificación de un deber ser teatral, en este caso relacionado al drama gauchesco, variación del discurso nacionalista del período, donde la legitimación de la figura romántica del “rebelde” es revisitada por el lector- y por la publicación que lo legitima- a trasluz del dispositivo literario mas concurrente al pensamiento positivista: el relato autobiográfico. De esta manera, la escritura mediática opera una doble función discursiva sobre el dispositivo dramático: por un lado exige su configuración como “espejo de verdad”- en este caso, del personaje histórico que lo suscita- y por otro lado, establece una afirmación sobre el rol didáctico del Teatro, en tanto este

¹⁴⁶ *Ibíd.*

¹⁴⁷ Diario El Día. 12 de diciembre de 1891.

sustentaría una escuela de buenas costumbres, un sistema vehicular de ejemplos morales a seguir.

Tras el ascenso del radicalismo y específicamente, de la Reforma Universitaria, el cambio operado en el campo intelectual- el quiebre del positivismo científico y la asunción de un programa humanista, articulador de una cultura general integradora de sus conocimientos¹⁴⁸– motivó la progresiva apertura de la crítica periodística hacia formas modernizadoras del teatro culto. En cuanto a las producciones del grupo de Teatro Renovación, la crítica periodística consideró:

*“Alrededor de la compañía ‘Renovación’ se ha concentrado la energía de varios intelectuales, tales como ‘Valoraciones’, el ‘Ateneo Estudiantil’, ‘Martín Fierro’ y la ‘Asociación de Amigos del Arte’ de Buenos Aires, que están empeñados en crear en nuestro medio culto la institución del ‘teatro de arte’, puro y desinteresado a semejanza de los que ya existen en Europa y, entre los cuales se destaca el llamado ‘Vieux Colombier’ de París, y el de los ‘Independientes’ de Roma, dirigido por el sagaz teatrista Antón Bagaglia. La Santa Juana de Shaw ha sido la obra para dar principio a esta empresa a la cual se irán vinculando sucesivamente pintores y escritores argentinos a los cuales se les encomendará la confección de los decorados y vestuarios, y la redacción de obras espaciales de teatro sintético. Los nombres de Adolfo Travescio, Emilio Pettoruti, Francisco Vecchioli, Xul Solar, Francisco Palomar, Nora Borges, entre los pintores, y Jorge Luis Borges, Ricardo Güiraldes, Oliverio Girondo y otros escritores de vanguardia suenan como próximos a poner en escena sus producciones literarias y plásticas.”*¹⁴⁹

No obstante, al carácter descriptivo – informativo de la crónica periódica– cuya especialización estaba aún en fase de formación- se sumó un sistema de producción teórica académica, cuyo abordaje recorrería la especificidad del fenómeno teatral y reformularía su teoría y práctica críticas. Surgidas como órgano del grupo reformista universitario, las revistas *Valoraciones* (1923-1928), *Sagitario* (1925-1927) y *Estudiantina* (1925-1927) refundaron el panorama intelectual de la ciudad a través de la construcción de un horizonte estético e ideológico alternativo al positivismo, en cuyo programa se interpelaron problemáticas como la vinculación

¹⁴⁸ Dicho programa incluía la distinción de los conceptos esenciales platónicos: belleza y verdad. Asociando el culto a lo bello con la esencia de la cultura latina y el culto a la verdad con la anglosajona; dicho culto preeminente de la belleza constituiría el medio de emancipación y descolonización para Hispanoamérica. Cfr. VALLEJO, G. “El culto de lo bello” Op. cit.

¹⁴⁹ Diario *El Argentino*. 7 de julio de 1926. Cfr. SANCHEZ DISTASIO, Op. cit. p. 87

entre los intelectuales y el pueblo; el hispanoamericanismo y su necesidad de emancipación del eurocentrismo.¹⁵⁰

Uno de los puntos de la renovación humanista fue la observación del campo de la crítica literaria, que según Héctor Ripa Alberdi:

*“Raras veces ha desempeñado entre nosotros una función estética”, calificando su desempeño en ‘la ligera labor periodística’ y ‘la página circunstancial inspirada por afectos personales’, de lo cual deriva una producción crítica ‘débil y tornadiza’, debido a la carencia de ‘un hondo arraigo en las cosas nuestras’ y de ‘una sólida asimilación de los valores universales que perduran en las profundas corrientes humanísticas’.*¹⁵¹

Esta revisión del campo crítico literario tuvo su correlato en la producción dramática del grupo Renovación y en sus publicaciones. En el número cinco de Valoraciones se inaugura la sección “Teatro sintético”, donde se traducen y publican obras de teatro de autores afines al pensamiento del grupo. En el número ocho, se publica una traducción “especial para Valoraciones” de *La fiesta del señor de la nave*, de Luigi Pirandello, firmada por María Oliver¹⁵² y el artículo *El teatro del disconformismo. Un aspecto de Pirandello*,¹⁵³ firmado por el filósofo y dramaturgo porteño Homero Mario Guglielmini, donde el editor de la revista destaca algunos puntos concurrentes a la ideología reformista aplicada a la concepción teatral:

*“El teatro actual es, por definición, el teatro de lo que pasa¹⁵⁴. Comparado con éste, el teatro clásico moderno es casi un teatro en el que el tiempo no transcurre. Los caracteres, los tipos, permanecen los mismos desde que la tela se descorre hasta que se vuelca sobre la escena final. Diríase que, entre ambos momentos, los relojes se han detenido en el ámbito estético de la farsa (...)”*¹⁵⁵

Podría inferirse que en torno a los conceptualismos críticos vertidos por Guglielmini, el grupo identificaría su marco ideológico, en torno a una teatralidad alternativa al empirismo propuesto por el modelo teórico positivista.

¹⁵⁰ RODRIGUEZ, F. y VAZQUEZ, K. *Gritos y susurros en el Jardín de Akademos. El movimiento estudiantil reformista en La Plata a través de sus revistas (1923-1927)*. En: Intellectus, Revista académica digital. Edición on line. Disponible en:

<http://www.intellectus.uerj.br/Textos/Ano1n2/Texto%20de%20Fernando%20Diego%20Rodriguez%20y%20Karina%20Vasquez%20.pdf>

¹⁵¹ *Ibíd.*

¹⁵² Cfr. *Valoraciones. Revista Bimestral de Humanidades, crítica y polémica*. Año 2. N° 8. Noviembre de 1925. p.121.

¹⁵³ *Ibíd.* p. 116.

¹⁵⁴ Subrayado por el editor.

¹⁵⁵ *Ibíd.* p. 118.

*“Los convencionalismos del teatro y la resistencia de los actores (aquí apunta con extraordinario vigor la sátira contra la técnica escénica); en fin, la distancia ideal incalculable que separa la realidad empírica del capocómico y sus secuaces y la realidad fantástica de los personajes disconformes. ¿Cómo atravesar esa maleza impenetrable de obstáculos, semejantes a los que la realidad misma nos pone delante en nuestra vida ordinaria entre lo que somos y lo que queremos ser?”*¹⁵⁶

De esta manera, la inserción de la crítica académica en torno a pensar la realidad escénica-coherente con el marco práctico propiciado por el grupo- constituyó una instancia de modernización y creciente expertización dentro del campo teórico cultural y artístico. Dichas textualidades, no obstante, materializaron una dicotomía entre sus expectativas de democratización de la alta cultura, expectativas productivas de un saber letrado, con el contexto de producción cultural propuesto por la mayoría habitante en la periferia. Sería algunos años mas tarde cuando se propiciaría la síntesis paradigmática para llevar a cabo estas expectativas, con la afiliación del grupo al Partido Socialista y su inserción del teatro de izquierda en los barrios de Berisso.

A partir de lo expuesto, se puede inferir que la producción crítica teatral en la ciudad de La Plata contuvo en sí un germen particularmente autorreferencial: su primera etapa- directamente ligada a los imaginarios de la elite fundadora- se circunscribió al encomio de la ciudad misma, sus teatros, su público, su importancia como sede cultural, desplazando el objeto de la producción cultural para centrarlo en los consumidores. Su segunda etapa, caracterizada por la decadencia del imaginario fundador, comenzaría a desplazar el eje autorreferencial para universalizar la experiencia artística, tomando como eje la pluralidad de los públicos y el eje estético como catalizador de experiencias transformadoras de la sociedad.

¹⁵⁶ *Ibíd.* p. 121 – 122.

CONCLUSIONES

Identidad urbana y proyecto artístico.

¿Hubo, en la etapa fundacional de La Plata, un proyecto tendiente a generar un campo teatral propio? Hubo arquitecturas que pudieron contenerlo. Hubo demandas de consumo, en las formas del teatro culto, en la ópera, en el teatro de prosa, en el circo. Hubo públicos diferenciados y activos. Hubo un campo intelectual que lo reclamaba con insistencia. Lo que no hubo fue una actividad creadora propia; sino subsidiaria de otros contextos de producción. Dicha relación se presenta aparentemente desfasada pero constante en cuanto al surgimiento, auge y remanencia de los géneros teatrales. Centro y periferia, un eje dominante a lo largo de la historia de la ciudad, internalizado sobre su historia interna y su relación con la metrópoli federal.

Los procesos de desarrollo teatral local en la ciudad de La Plata obedecieron al devenir de tendencias, evoluciones y permanencias de las variables culturales que acompañaron al surgimiento, avance e interacción de los grupos sociales afincados en ella. Estos últimos, configurados como agentes culturales, con su propia dinámica interna de desarrollo, fueron quienes establecieron sus líneas fuerza en la competencia del campo intelectual urbano y periférico. El relevamiento de fuentes periodísticas demuestra, entre otras cosas, que tales representaciones se constituyeron sobre la base de un *deber ser* teatral sujeto a constantes modificaciones, operadas por la fluctuación histórica de los discursos que los agentes culturales oficiaron sobre la ciudad y sus instituciones. Puede considerarse como ejemplo el caso del Teatro Argentino, que no pudo finalmente *ser* lo que se proyectó inicialmente sobre su perfil de *lugar*: el reducto exclusivo de la clase alta y su repertorio. Inaugurado por y para la *high life* platense en plena crisis de 1890, abre sus puertas a todo aquel que pueda pagar su entrada. A comienzos de siglo, la industrialización creciente genera nuevas expectativas de ascenso social, y por ende, de acceso a los reductos antes vedados a las clases medias y trabajadoras. Estas últimas, de mayoritario origen inmigrante, asisten progresivamente a los espectáculos provenientes de su país de origen. Paralelamente, los sectores cultos apropiaron las manifestaciones populares resignificando su sentido para construir otro, sea este por sustracción (lectura pintoresquista del intertexto gauchesco) reproducción (serialización comercial del sainete y la comedia) o la fusión de textualidades aparentemente contradictorias en una nueva (la inserción de formas teatrales vanguardistas adaptadas a contextos populares en el caso del grupo Renovación). De esta manera, los signos puestos en escena tienen la múltiple función de manifestar la dimensión estética y social de la ideología que la sustenta.

Es en el ámbito universitario de La Plata donde comienza la génesis de un circuito creador y en vías de profesionalización. De un proyecto artístico que nucleara centro y periferia. Es en este ámbito donde se opera una tensión de base entre las formas de *teatro de arte* vanguardista con las de un contexto urbano fuertemente definido por el teatro popular. No obstante, la cristalización de ese proyecto solo sería concurrente en la década del 30; cuando la ideología se imbrique en las formas del teatro obrero y resida entre ellos, convocando la experiencia.

Fundación, crisis y refundación.

El 19 de noviembre de 1882 fue la fecha de fundación de una ciudad. Pero no una de tantas ciudades en el intento vertiginoso de poblar el país.

Fue un proyecto destinado a cristalizar una idea de Nación, en base a los pactos sellados entre el gobierno Federal y la provincia de Buenos Aires por el control del puerto y la Aduana. Un signo enclavado en los territorios recientemente conquistados al indio. Fue la culminación de años de guerra civil, y el cimiento para la construcción de un país idílico que se pensaba tierra adentro, mirando a Europa. Una de tantas antinomias.

“El “ser nacional” es el mito dorado de la nación moderna, impuesto a costa del silenciamiento de los subalternos cuyas culturas son condenadas al ‘olvido obligatorio’ (...) Nuestra identidad nacional implica una doble y traumática gestación, basada en un proyecto de sociedad civilizada que excluye, de modo violento, sus otros: los indios, los gauchos, los negros, los inmigrantes... en resumen, aquello que se nombra como bárbaro, como exterior a la etnia neo-europea gobernante.”¹⁵⁷

Pensar una identidad colectiva nacional es de por sí, un esfuerzo ingente. Pensar una ciudad como módulo inaugural de tal identidad, lo es también. El “capítulo glorioso” de su creación quedó tristemente estancado en un círculo de inercia. La crisis del 90 aparejó algo más que la ciudad invadida por la hierba y la incertidumbre: implicó la conciencia de un modelo ensimismado en su proyecto de identidad, ajeno a la realidad que transformaba el país bajo otras premisas que fluían y confluían en aquellos estamentos tan temidos: los criollos de la orilla, los inmigrantes de la periferia y su particular descendencia, el híbrido aluvial que

¹⁵⁷ PERILLI, C. *Lecturas de nación en la novela argentina de fines del siglo XX*. En: Revista Crítica. Año 8. Junio de 2005. Edición online. Disponible en: <http://critica.cl/literatura/lecturas-de-la-nacion-en-novela-argentina-de-fines-de-siglo-xx>

reclamaba su espacio y cuyo ansia de movilidad social— pese a la científica intentona de ajustar todas las variables posibles— desbordaba de su control.

Ciencia, progreso, cultura urbana. Poder y saber. Los emblemas de la ideología positivista se transformaron al calor del humanismo kantiano y el fin del *club* oligárquico como sistema regulador. Lo verdadero dio paso a lo bello. Centro y periferia ya no fueron una brecha insoslayable, intelectualidad y pueblo ya no se excluyeron mutuamente. Pero tampoco se mezclaron. En su concepto, el uno tenía el deber de instruir, formar un criterio de gusto, el otro tenía el deber de aprehenderlo. Mientras tanto, la realidad seguía plasmándose en los circos, en la payada, en el teatro comercial venido de Buenos Aires. En Podestá, el fundador de la tradición escénica nacional, que plasmó en nuestra ciudad su sueño de un teatro propio. Y que no obstante, concurrente con el sistema que inventó y del que nunca intentó salir, pensaba la escena en términos de éxito o fracaso, según sus niveles de recaudación.¹⁵⁸

Podría decirse que la identidad teatral platense y su proyecto artístico es eso: la serie de tensiones establecidas entre proyectos creadores de los umbrales más diversos. De allí que el proyecto fundacional quedase inmovilizado en una serie de postales antiguas, en un cuadrado roto. Pues en las contradicciones de su mismo origen, los idearios fundantes de La Plata personificaron en la urbe - sin medir sus consecuencias- la promesa de un espacio “para todos los hombres del mundo que quieran habitar en el suelo argentino”

Pues pese a la búsqueda de una reinención histórica, de un nuevo comienzo que implique negar la historia de la alteridad y sus relatos, tarde o temprano emergen aquellas identidades postergadas que, por su fuerza creadora, constituyen otros ámbitos de intercambio, proyección y desarrollo cultural, cuando el desierto imperiosamente irrumpe en la ciudad.

¹⁵⁸ PELLETTIERI, O. *Introducción*. En: PODESTÁ J. J. *Medio siglo de farándula*. Buenos Aires: Galerna, 2003. p.18.

BIBLIOGRAFÍA

AA. VV. *La Plata, ciudad Milagro*. Sociedad de Escritores de la Provincia de Buenos Aires. La Plata: Corregidor, 1982.

AA. VV. *La Plata, una obra de arte*. Municipalidad de La Plata y Universidad Nacional de La Plata. La Plata: Macchi, Salzmann y Cía. 1982.

AA. VV. *Universidad "Nueva" y ámbitos culturales platenses*. La Plata: Departamento de Letras, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación U.N.L.P. 1963.

AA. VV. *Región La Plata: Potencialidades, Desarrollo Endógeno y Factores de Atractividad Territorial*. La Plata: Ediciones del Centro de Estudios Bonaerenses, 2005

AA.VV. *Valoraciones. Revista Bimestral de Humanidades, crítica y polémica*. Año 2. N° 8. Noviembre de 1925

AISEMBERG, A. Pablo Podestá, trapequista, sainetero y actor de "teatro serio". En: PELLETIERI, O (dir.). *De Totó a Sandrini: del cómico italiano al "actor nacional" argentino*. Buenos Aires: Galerna, 2001.

ARENA TEJEDOR, F. *Documentos para una historia del teatro Argentino*. En Revista de la Universidad Nacional de La Plata, N° 29. La Plata: 1960.

ARRIETA, R. *La ciudad del bosque. Viñetas platenses*. La Plata: Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad Nacional de La Plata. 1935. Tomo XVI.

AUGÉ, M. *¿Por qué vivimos? Por una antropología de los fines*. Barcelona: Gedisa, 2004

BARBA, F. Una Universidad en la Nueva capital. En: *Todo es historia* N° 330. Buenos Aires, 1995.

BIAGINI, H. La huelga grande de La Plata. En: *Todo es historia*, N° 330. Buenos Aires. 1995.

BARCIA, P. L. *La Plata vista por los viajeros. 1882 – 1912*. La Plata: Ediciones del 80 y Librería Juvenil, 1982.

BACZKO, B. *Los imaginarios sociales*. Buenos Aires: Nueva Visión. 1991.

BERTONI, L. *Patriotas, cosmopolitas y nacionalistas. La construcción de la nacionalidad argentina a fines de s. XIX*. Buenos Aires: FCE, 2001

BORDIEU P. Campo intelectual y proyecto creador. En: AA.VV. *Problemas del estructuralismo*. México: Siglo XXI, 1967.

----- *Los tres estados del capital cultural*. Edición on line. Disponible en:

<http://sociologiaca.net/biblio/Bourdieu-LosTresEstadosdelCapitalCultural.pdf>

----- *La distinción*. Madrid: Taurus. 1988.

----- *Sociología y cultura*. México: Grijalbo, 1990

CAREY, B. *A propósito de la primer "bisagra" del teatro argentino: Autores de dramas gauchescos, sainetes y revistas*. Disponible en:

http://www.teatrodelpueblo.org.ar/sobretodo/04_historia_del_teatro_argentino/carey002.htm

CASTAGNINO, Raúl. *Sociología del Teatro Argentino*. Buenos Aires: Nova, 1963.

----- *El circo criollo*. Buenos Aires: Lajouane, 1953.

CIANCIO, G. *Circo y teatro: el espectáculo y el público en el Río de la Plata entre 1880 y 1930*. Disponible en: <http://www.henciclopedia.org/uy/autores/Ciancio/Circosainete.htm>

COLOMBO, M. S. *Los primeros años de Juan Moreira en La Plata*. En: Revista de Estudios de Teatro, N° 3. Buenos Aires: Instituto Nacional de Teatro. 1986.

DEBENEDETTI, E. *La ciudad de La Plata y los hechos revolucionarios de 1893*. En: Trabajos y Comunicaciones, N° 20. La Plata, 1970. (59– 81)
-----*La plata y la revolución del 90*. En: Trabajos y Comunicaciones, N° 20. La Plata, 1970.

DE MARINIS, M. *Comprender el teatro*. Buenos Aires: Galerna, 1997

DE TORO, Fernando. *Semiótica Teatral*. Buenos Aires: Galerna. 1992.

DIAZ, C, GIMÉNEZ, M. y PASSARO M. *Una mirada periodística sobre la cotidianeidad platense. 1882 –1900*. La Plata: FPyCC. 1999.

-----*La Plata: Paseos públicos, ocio y sociabilidad en la prensa 1882 – 1900*. La Plata: Al Margen. 2002.

-----*Los periódicos y la sociabilidad platense: El teatro y el circo 1882 –1890*. En: Oficios Terrestres. La Plata: 1996.

DI SARLI, N. *Orígenes del Teatro platense: La construcción colectiva del sentido espectacular*. XV Congreso Internacional de Teatro. GETEA. Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Buenos Aires. Agosto de 2005.

-----*Jerarquización política y representación social en los orígenes del teatro platense. (1890-1930)*. Ponencia presentada en el I Encuentro de Becarios de la U.N.L.P. Secretaría de Ciencia y Técnica. Universidad Nacional de la Plata. Octubre de 2005.

-----*Los emplazamientos teatrales en La Plata fundacional como instituciones de lugar social*. Ponencia presentada en III Jornadas sobre Arte y Arquitectura en Argentina. Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano (IHAAA), Facultad de Bellas Artes. Instituto de Estudios del Hábitat (IDEHAB), Facultad de Arquitectura y Urbanismo. Universidad Nacional de La Plata. Noviembre de 2005.

DUVIGNAUD, J. *Sociología del Teatro*. México: Fondo de cultura Económica, 1970

FOS, C. *Los límites espaciales en el teatro libertario. Una aproximación al concepto de espacio*. La revista del CCC. Enero / Agosto 2009, n° 5 / 6. Edición on line. Disponible en: <http://www.centrocultural.coop/revista/articulo/126/>. ISSN 1851-3263

FREIRE, S. *Teatro Documental Latinoamericano: El referente histórico y su (re) escritura dramática*. La Plata: Al Margen, 2007.

HAUSER, A. *Historia social de la literatura y el Arte III. Naturalismo e impresionismo bajo el signo del cine*. Madrid: Guadarrama, 1969

IÑIGO CARRERA, N. Documentos para la historia del Partido Socialista. En: *Revista Razón y Revolución* n° 3. 1997. Disponible en: <http://www.razonyrevolucion.org/textos/revryr/luchadeclasses/ryr3Carrera.pdf>

KOLDOBSKY, D. *La crítica de artes visuales en su sistema. Un análisis sobre la prensa diaria y semanal*. 2002. Disponible en http://www.otrocampo.com/7/critic_koldobsky.html

LEOCATA, F. *El pensamiento latinoamericano del siglo XX ante la condición humana: Argentina. La condición humana en Alejandro Korn*. 2004. Disponible en: <http://www.ensayistas.org/critica/generales/C-H/argentina/leocata.htm>

LÓPEZ, L.B. La crítica teatral: la intermediación múltiple. En: *El arte entre lo público y lo privado*. Buenos Aires: CAIA, 1995. Disponible en: <http://www.caia.org.ar/docs/Lopez.pdf>

LERANGE, Catalina (dir). *La Plata Ciudad Milagro*. Buenos Aires: Corregidor. 1982.

MORALES, E. *Historia del Teatro Argentino*. Buenos Aires: Lautaro, 1944.

MARANO, M. “*Pro Scientia et Patria*”: *universidad, ciencia y sociedad. El caso de la Universidad Nacional de La Plata durante el período gonzaliano. (1905-1918)*. Memoria Académica. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. UNLP. Disponible en: <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.396/te.396.pdf>

ORDAZ, L. *El teatro en el Río de La Plata*. Buenos Aires: Leviatán, 1957.

-----*Afirmación de la escena nativa*. En: Revista Capitulo, N° 35. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1980. (289 –312).

-----*El teatro. Desde Caseros hasta el zarzuelismo criollo*. . En: Revista Capitulo, N° 30. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1980.

-----*Frustraciones y fracasos del período inmigratorio en los grotescos criollos de Armando Discépolo*. 1989. Disponible en: <http://www.teatrodelpueblo.org.ar/dramaturgia/ordaz002.htm>

PELLETTIERI, O. *Una historia interrumpida. Teatro Argentino Moderno (1949 – 1979)*. Buenos Aires: Galerna, 1997.

-----*Cien años de teatro argentino*. Buenos Aires: Galerna. 1991.

----- *Historia del Teatro Argentino. Emancipación cultural (1884- 1930)* Buenos Aires: Galerna. 2002.

----- *El sainete y el grotesco criollo: del autor al actor*. Buenos Aires: Galerna, 2008.

----- *Inmigración italiana y teatro argentino*. Buenos Aires: Galerna, 1999.

----- *Tiempo, texto y contexto teatrales*. Buenos Aires: Galerna, 2006.

----- *Pirandello y la dramaturgia popular en Buenos Aires en su período de apogeo y crisis (1920-1940)* 1997. Disponible en: www.raco.cat/index.php/Arrabal/article/download/229345/327884

PERILLI, C. *Lecturas de nación en la novela argentina de fines del siglo XX*. En: Revista Crítica. Año 8. Junio de 2005. Disponible en: <http://critica.cl/literatura/lecturas-de-la-nacion-en-novela-argentina-de-fines-de-siglo-xx>

PODESTÁ, J. J. *Medio siglo de farándula*. Córdoba: Río de la Plata, 1930.

PORTIANSKY, S. *El espacio público*. Octubre de 2006. Disponible en <http://www.laplataproyectos.com/notas/silviaportiansky/elespaciopublico/segundaparte.htm>

POSADAS, SPERONI Y VIGNOLO. *El sainete*. En: Revista Capitulo, N° 49. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1980.

RAMA, A. *La ciudad letrada*. Montevideo: Arca, 1998.

----- *Transculturación narrativa en América Latina*. (2° ed.) Buenos Aires: Ediciones El Andariego, 2008.

----- *Los gauchipolíticos rioplatenses*. Buenos Aires: Calicanto, 1976

RADICE G. y DI SARLI, N. *Micropoéticas teatrales en los comienzos de la democracia: el Teatro Independiente*. Ponencia presentada en las VI Jornadas de Arte y Arquitectura en Argentina. IHAA (Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano). Facultad de Bellas Artes. Universidad Nacional de La Plata. 9 – 10 octubre de 2008.

----- *Sociología y análisis del Teatro: un acercamiento metodológico*. Ponencia presentada en II Jornadas: "El Teatro". Diálogos entre Literatura, Estética y Teología. Departamento de Letras. Facultad de Filosofía y Letras. Facultad de Teología. Universidad Católica Argentina, 2006.

----- *Condiciones de producción y circulación del teatro platense: 1900-1930. El teatro como circuito legitimario de lo social*. Ponencia presentada en el XV Congreso Internacional de Teatro Iberoamericano y Argentino. GETEA (Grupos de Estudios de Teatro Argentino y Latinoamericano) Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires. Agosto de 2006.

----- *Enfoques Metodológicos en el análisis del Teatro: Las herramientas conceptuales del marco sociológico*. Ponencia presentada en VII Jornadas de Sociología. Facultad de Sociología. Universidad de Buenos Aires. Noviembre de 2007.

----- *El Teatro Coliseo Podestá de La Plata: lo material e inmaterial como construcción histórica del patrimonio urbano teatral*. Revista 160 Arte y cultura. Centro de Documentación Teatral del Conurbano Sur. Año 5 N° 9. 2009.

Disponible en <http://www.160-arteycultura.com.ar/web/160.htm>

----- *Historia de la modernización del lenguaje teatral en La Plata (1900 – 1982)*. Boletín del Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano. Facultad de Bellas Artes. Universidad Nacional de La Plata. Año 11 N° 12. Agosto de 2010.

----- *Identidad y territorio teatral en la ciudad de La Plata: Europa inmigrante y Latinoamérica emergente en la ciudad soñada*. Revista Afuera. Estudios de crítica cultural. Año 5 N° 10. Mayo de 2011. Disponible en <http://www.revistaafuera.com/articulo.php?id=185&nro=10>

REY, J.M. *La Nueva Capital*. La Plata: Peuser. 1932

----- *Tiempos y fama de La Plata*. La Plata: Municipalidad de La Plata. 1957.

RIVERA, J.B. *Prosas de bohemia: el escritor profesional y la crisis de las ilusiones perdidas* En: *Textos y protagonistas de la bohemia porteña* (antología). Revista Capítulo Vol. 56. Buenos Aires: CEAL, 1980.

RODRIGUEZ, F. y VAZQUEZ, K. *Gritos y susurros en el Jardín de Akademos. El movimiento estudiantil reformista en La Plata a través de sus revistas (1923-1927)*. En: Intellectus, Revista académica digital. Disponible en:

<http://www.intellectus.uerj.br/Textos/Ano1n2/Texto%20de%20Fernando%20Diego%20Rodriguez%20y%20Karina%20Vasquez%20.pdf>

ROMERO, J.L. "Los elementos de la realidad espiritual argentina". En: *Las ideologías de la cultura nacional*. Revista Capítulo. Buenos Aires: CEAL, 1982

SÁNCHEZ REULET, A. y otros. *La Plata a su fundador*. La Plata: Edición de La Municipalidad de La Plata. 1932.

SÁNCHEZ DISTASIO, A. *El Teatro en la ciudad de La Plata*. En: Historia del Teatro Argentino en las Provincias. Osvaldo Pellettieri (dir.) Buenos Aires: Galerna. 2005

SANZ VILLARROYA, I. La Belle Époque de la economía argentina 1875 -1913. En: *Revista de Acciones e Investigaciones sociales*. N° 23. 2007. Facultad de Ciencias Sociales y del Trabajo. Universidad de Zaragoza. Disponible en: www.dialnet.unirioja.es/servlet/fichero_articulo?codigo=2264606&.

SEIBEL, B. *Historia del circo*. Buenos Aires: Del Sol, 1993.

-----*El Teatro bárbaro del Interior*. En: Revista Crisis, N° 25. Buenos Aires, 1975.

----- *Historia del Teatro Argentino. Desde los rituales hasta 1930*. Buenos Aires: Corregidor, 2002.

-----*Teatralidad popular en Argentina: coexistencia de múltiples manifestaciones*. En: Latin American Theatre Review N° 23. Universidad de Kansas, 1989.

SCHENONE, G. *La reforma universitaria en sus estatutos. Avances y retrocesos 1918-1925*. Disponible en:

<http://www.reformadel18.unc.edu.ar/privates/la%20ref%20univ%20en%20sus%20estatutos%201918-1925%20SCHENONE.pdf>

SOLER, R. *100 años de vida platense*. La Plata: Impresora Platense, 1982.

SALAS, H. *El Centenario: la Argentina en su hora más gloriosa*. Buenos Aires: Planeta, 1996.

TERRAZA, M. *La Plata y su gente: primeros habitantes*. La Plata: Ediciones Almafuerte. 1982.

TORRES LARA, A. *La escena toledana en la segunda mitad del s. XIX*. Departameto de Literatura Española. Facultad de Filología. Universidad Nacional de Educación a Distancia. Disponible en: <http://www.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/pdf/torreslara.pdf>.

TRIGO, A. *El teatro gauchesco primitivo y los límites de la gauchesca*. En: Latin American Theatre Review, Vol. 26, 1992.

VALLEJO, G. *Escenarios de la cultura científica Argentina: ciudad y universidad (1882-1955)*. Madrid: CSIC PRESS. 2007.

----- "El culto de lo bello" La universidad humanista de la década del '20". En: BIAGINI, H.E. (comp.) *La universidad de La Plata y el movimiento estudiantil, desde sus orígenes hasta 1930*. La Plata: Universidad Nacional de La Plata, 2001.

VIÑAS, D. "Literatura argentina y realidad política". En: *Revista Capítulo*. Serie complementaria: Sociedad y cultura, N° 149. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1982.

-----*Grotesco, inmigración y fracaso*. Buenos Aires. Siglo XX. 1997

Fuentes primarias.

Archivo Histórico de la Provincia de Buenos Aires.

Archivo del Museo Dardo Rocha.

Archivo, Hemeroteca y Filmoteca de la Biblioteca Provincial.

Archivo de la Biblioteca de la Universidad Nacional de La Plata.

Archivo de la Dirección de Cultura de la Municipalidad de La Plata.

Archivo del Teatro Coliseo Podestá.

Archivo de la Comedia de la Provincia de Buenos Aires.

Biblioteca de la Escuela Provincial de Teatro.

Archivos y colecciones particulares.

DIARIOS Y PUBLICACIONES PERIÓDICAS.

Diario El Día.

Diario El Argentino.

Diario La Nación