

El taco en la breca

El taco en la breca

ISSN: 2362-4191

revistaeltacoenlabrea@fhuc.unl.edu.ar

Universidad Nacional del Litoral

Argentina

Borgatello, Montserrat

Relatos de iniciación: el Festival Infantil del Centro Socialista Femenino y la Compañía Teatral Infantil de Angelina Pagano

El taco en la breca, núm. 19, e0137, 2024, Enero-Junio

Universidad Nacional del Litoral

Argentina

DOI: <https://doi.org/10.14409/eltaco.10.19.e0137>

- ▶ Número completo
- ▶ Más información del artículo
- ▶ Página de la revista en redalyc.org



Relatos de iniciación: el Festival Infantil del Centro Socialista Femenino y la Compañía Teatral Infantil de Angelina Pagano

MONTSERRAT BORGATELLO Universidad de Buenos Aires – Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, Argentina / ORCID 0009-0003-0003-4630 / monborgatello@gmail.com

Resumen

El artículo se propone indagar en la prensa periódica una zona de la industria del entretenimiento vinculada con la infancia en la década de 1920. Los casos del Festival Infantil organizado por el Centro Socialista Femenino en el Parque Japonés para celebrar el 1° de mayo y la creación de la Compañía Teatral Infantil de la actriz Angelina Pagano permiten acercarse a una forma del entretenimiento sumamente exitosa en el período asociada con la idea de la fantasía. Este particular código estético se alejaba deliberadamente de un tipo de representación realista y en esa distancia buscaba capturar la atención de un público desafiante por su cualidad inquieta y su tendencia a la distracción. La propuesta en este trabajo consiste en reflexionar sobre los diferentes motivos que llevaron a la confluencia en una misma matriz estética de eventos culturales promovidos por agrupaciones políticas de izquierda y agentes de la escena teatral comercial.

Palabras clave: teatro infantil / Angelina Pagano / La Vanguardia / Partido Socialista / industria del espectáculo

Stories of initiation: the Children’s Festival of the Women’s Socialist Center and the Angelina Pagano Children’s Theater Company

Abstract

The article aims to inquire in the periodical press an area of entertainment linked to childhood during the 1920 decade. The cases of the Children’s Festival organized by the Women’s Socialist Center in the Japanese Park to celebrate Labor day and the creation of the Children’s Theater Company of the actress Angelina Pagano allows an approach to a form of entertainment that was extremely successful in the period associated with the idea of fantasy. This particular aesthetic code deliberately distanced itself from a type of realistic representation and in that distance looked forward to capture the attention of a challenging public due to its restless quality and its tendency to distraction. The proposal in this work consists of reflecting the different reasons that led to the confluence in the same aesthetic matrix of cultural events promoted by left-wing political groups and agents of the commercial theater scene.

Key words: children’s theater / Angelina Pagano / La Vanguardia / Socialism Party / entertainment industry

Recibido: 19/12/2023. Aceptado: 23/2/2024

Para citar este artículo: Borgatello, M. (2024). Relatos de iniciación: el Festival Infantil del Centro Socialista Femenino y la Compañía Teatral Infantil de Angelina Pagano. *El taco en la brea*, (19) (diciembre–mayo). Santa Fe, Argentina: UNL. e0137 DOI: 10.14409/eltaco.10.19.e0137



Poco a poco los pequeños se fueron ubicando trabajosamente en los coches entre risas argentinas y exclamaciones jubilosas que traducían la felicidad de la hora inolvidable. Después, cuando los coches se iban alejando, cargados de la bulliciosa y menuda muchedumbre, llegó a nuestros oídos, límpida y sonora como un cristal, la estrofa de una canción proletaria creada por voces infantiles, y nos pareció que el Paseo Alem, lúgubre y solitario ya, se iluminara de pronto con resplandores de aurora.

«El festival infantil del 1° de mayo en el Parque Japonés», La Vanguardia, abril de 1925

El escenario, desmantelado, parece preparado para representar el primer acto de «Seis personajes...» de Pirandello. Envuelto en la penumbra se respira en él un ambiente extraño, frío, agresivo. Las personas que lo cruzan parecen fantasmas que apenas rozarán el suelo, pues los ruidos se pierden en la vasta sala que vacía y oscura ofrece un aspecto hostil. Colocados en sus puestos, silenciosos, los niños actores mientras repasan sus papeles, aguardan el instante de entrar a escena.

«La compañía infantil que actúa en el teatro Ideal, se destaca como una nota de excepción en medio de la compleja actividad teatral porteña», La Razón, junio de 1928

A comienzos de la década de 1920, el Centro Socialista Femenino realizó por primera vez el Festival Infantil destinado a la celebración del 1° de mayo en el Parque Japonés. Desde su reinauguración en 1912,¹ este parque temático y de entretenimiento —el primero en Buenos Aires— permitía que por un módico precio los ciudadanos accedieran a una amplia variedad de entretenimientos durante el día y la noche.² Este paisaje artificial alejado del centro, un pequeño remanso a pocos metros de Retiro, se presentaba como una experiencia alternativa de entretenimiento frente a la hacinada y frenética calle Corrientes y su oferta de espectáculos. En todo caso, se trató del escenario que esta agrupación femenina del socialismo eligió para fomentar en los niños un tipo de experiencia recreativa que les permitiera asociar la idea del trabajo con la felicidad y la diversión.

Hacia fines de la década de 1920, la actriz y directora Angelina Pagano (1888–1962) fundó y comenzó a dirigir la Compañía Teatral Infantil que se caracterizó precisamente por tener a los niños como únicos intérpretes. Aunque las obras representadas por esta compañía por momentos dialogaban con el repertorio del teatro culto local, sus espectáculos fueron ante todo una apuesta al despliegue de escenarios maravillosos donde era posible asistir a un mundo de fantasía. Si bien este emprendimiento teatral fue elogiado por la prensa como una institución indispensable para colaborar en la consolidación del teatro nacional y la formación de los futuros artistas de la escena local, también fue celebrado como una instancia necesaria para educar la sensibilidad estética de las nuevas generaciones. Los artistas, lejos de asumir una posición de aficionados, encontraron en esta compañía una vía de profesionalización a través del arte escénico.

El hecho de que se trate de dos acontecimientos poco centrales en la escena cultural de la década de 1920 presenta el problema de la escasez de registros directos y específicos. Frente a esta virtual ausencia de documentación, consideramos que la prensa del período constituye un medio válido y apropiado, por su propio carácter fragmentario y variado, para observar el registro de estos emprendimientos culturales. El relevo de estas dos propuestas escénicas tramadas en torno a la infancia permite acercarse a una zona de la industria del entretenimiento sumamente exitosa en el período asociada con la idea de la fantasía. Este particular código estético se alejaba deliberadamente de un tipo de representación realista y en esa distancia buscaba capturar la atención

de un público desafiante por su cualidad inquieta y su tendencia a la distracción. Nuestra propuesta en este trabajo consiste en reflexionar sobre los diferentes motivos que llevaron a la confluencia en una misma matriz estética de eventos culturales promovidos por agrupaciones políticas de izquierda y agentes del teatro culto de circulación comercial.³

Desde posiciones diferentes dentro del campo cultural, pero a su vez formando parte de su imbricado entramado a través de cruces que muchas veces generaron zonas de contacto, tanto Angelina Pagano como las integrantes del Centro Socialista Femenino sostuvieron desde comienzos del siglo XX diversas intervenciones culturales que fueron delineándoles un perfil asociado con la cultura letrada. Sus trayectorias tropezaron con la consolidación en la década de 1920 de la cultura masiva del entretenimiento y la inevitable caducidad de las formas ilustradas con las que hasta el momento habían participado en la escena cultural. Esta situación las enfrentó con la necesidad de generar nuevas estrategias de visibilidad frente a la amenaza de volverse imperceptibles ante la mirada de un público ávido por ocupar su tiempo libre.

Mamá Angelina

El primer emprendimiento teatral que reunió a escritores con artistas plásticos de izquierda fue el Teatro Experimental de Arte (TEA) y su estreno en 1928 de la obra *En nombre de Cristo* de Elías Castelnuovo.⁴ Por primera vez, por fuera de las páginas de las revistas culturales, los artistas de izquierda convergieron en un mismo espacio que les permitió ensayar nuevas expresiones y combinaciones formales entre la palabra y la imagen. Como observó Magalí Devés, este tipo de emprendimiento puede pensarse en el marco del diseño de «una alianza estratégica entre un grupo de escritores y artistas gráficos que apelaron a diferentes modos de intervención intelectual basados en la fusión de textos e imágenes como resultado de un universo conceptual y posicionamientos estético-políticos compartidos» (Devés, 2020). Esta nueva «alianza estratégica» les permitió expandir su radio de convocatoria al incluir a otro circuito de artistas, aquellos vinculados a la escena teatral como el caso de la reconocida actriz Angelina Pagano. Esta experiencia significó sin duda un salto en la escala de visibilidad de los proyectos culturales hasta entonces gestionados por la izquierda. Para una revista de espectáculos como *Comoedia* (1926-1929),⁵ la participación de Abraham Vigo y Guillermo Facio Hebequer como los responsables del diseño visual de la obra no pasó inadvertida. De acuerdo a la revista la presencia de estos «pintores escenógrafos» que hasta el momento eran «muy poco conocidos en nuestro medio ambiente» constituyó un acontecimiento realmente novedoso y hasta varias de las escenografías de Abraham Vigo fueron reproducidas como imágenes en la crónica (1928a:19). De hecho, una vez estrenada la obra, las reseñas que la prensa masiva publicó sobre las funciones de TEA destacaban el carácter innovador de la propuesta visual frente a la tediosa y previsible dramaturgia de Castelnuovo.⁶

El contacto con esta zona más comercial de la escena teatral también implicó ciertas operaciones de traducción por parte de TEA. Por eso resulta significativo el modo en que este colectivo teatral resolvió gráficamente la inclusión a sus propias filas de una artista como Angelina Pagano. El retrato que *Izquierda*, órgano oficial de difusión de TEA, realizó sobre esta prestigiosa actriz consistió en una verdadera manifestación de la posición política y estética con la que este emprendimiento buscó intervenir en la escena cultural. Procesada desde la identidad visual de los artistas del pueblo, la expresión de Pagano se vigoriza y torna amenazante: el gesto adusto acentuado por el entrecejo fruncido delinea los rasgos de una actriz proletaria que se desmarca



notablemente del repertorio de imágenes de esta artista que comúnmente circulaban por la prensa. La operación estética, una astuta labor de modelado artesanal, resulta aún más elocuente si se piensa que, por esos mismos años, Pagano había comenzado a dirigir su propia Compañía de Teatro Infantil. La prensa masiva comenzó a llamarla «Mamá Angelina» y «La Abuelita» y, en consonancia con esta identificación, las imágenes ilustradas que ponían en circulación buscaban enfatizar este perfil doméstico e inofensivo de Pagano.

Su figura había sido central en la conformación de un teatro nacional hasta llegar a convertirse en símbolo de este proceso de consolidación. Su trayectoria como artista había comenzado en Italia, en la Academia de Declamación de Florencia, donde ingresó a los trece años. Tras su debut teatral con la obra «Francesca de Rimini» de D'Annunzio en el teatro Costanzi de Roma, Angelina realizó una gira por Europa y Estados Unidos junto a la compañía de Eleonore Duse. A pesar de que su intención era continuar profesionalizándose en Italia, la insistencia de un grupo de escritores entre los que se encontraban Enrique García Velloso y Roberto Payró la disuadieron para permanecer en el país y participar de la tarea fundacional de hacer «teatro argentino». Si bien esta atractiva propuesta resultó lo suficientemente convincente como para mantener a Pagano en Buenos Aires, el impulso fundacional, como lamenta la actriz en una entrevista, se vio prontamente frustrado debido a que sus primeros estrenos consistieron en traducciones de obras europeas (Muñoz, 1940). A comienzos del siglo XX, en la escena local, todavía predominan las compañías extranjeras, debió ser necesario esperar a la segunda década, motivada por la Primera Guerra Mundial (González Velasco, 2012:107) para asistir a la consolidación de un repertorio dramático local y la oferta estable de compañías teatrales nacionales (Pelletieri, 2002; González Velasco, 2012; Seibel, 2016).

Figura 1. (izquierda) «Dramaturgia», *Izquierda*, 2 de julio 1982, p.5.

Figura 2. (derecha) «Reportaje relámpago», *Caras y Caretas*, 27 de agosto 1927.

La Compañía Teatral Infantil

La favorable recepción por parte de la prensa especializada de la creación en 1927 de la Compañía Teatral Infantil forma parte de esta obstinada tarea crítica de promover la actividad teatral local. Las crónicas que anunciaban sus estrenos dejaban en claro que la compañía de Pagano debía ser interpretada como un gesto inaugural que venía a resolver dos problemas que oprimían el pleno desarrollo del teatro nacional: la vacancia de un «teatro de niños para niños» y la ausencia de una escuela de formación de actores. Por supuesto que estos diagnósticos no eran del todo acertados debido a que existían instituciones —como el Conservatorio Alberto Williams de Música y Declamación y el Instituto de Teatro Infantil Labardén, para dar algunos ejemplos de instituciones reconocidas en el momento—⁷ que brindaban educación artística a las generaciones más jóvenes y a su vez ofrecían funciones públicas y privadas de sus alumnos. Aun así, la Compañía Infantil de Pagano pareciera destacarse del resto. Probablemente el motivo se encontraba en que desde sus inicios este emprendimiento tuvo una clara vocación comercial donde su visibilidad estaba en parte garantizada por los teatros donde elegía representar sus obras.⁸ Se trataba de teatros que pautaban la agenda de actualidades para la prensa especializada en el entretenimiento⁹ y por lo tanto tenían mucho protagonismo en la escena local. El lugar destacado que ocupada esta compañía también supo ponerse en evidencia en la asistencia a sus funciones del presidente Marcelo T. de Alvear junto a otros ministros del gobierno, entre los que se contaba Enrique Mosca, el presidente del Consejo Nacional de Educación. La presencia oficial en parte habilitó que se le exigiera desde la prensa al Estado que la Compañía de Angelina Pagano debía formar parte de una política cultural oficial:

Vemos la necesidad de que el bautismo presidencial se convierta en una realidad tangible, por cuanto debe admitirse que la obra que realiza Angelina Pagano es una civilización sana, es la primera cosa necesaria, y ella implica un rango muy alto cuando conduce a la *educación artística* de nuestros niños. El *teatro literario infantil* debe ser la escuela de la estética de los niños argentinos; debe estar patrocinado por el Gobierno de la Nación; debe ser ubicado en el Teatro Cervantes, en cuanto se convierta en una entidad oficial. (1927a)

Este pedido se correspondía con la ambivalente modalidad pedagógica con que la prensa solía presentar al emprendimiento teatral de Pagano. Si por un lado, la Compañía era ponderada como una instancia imprescindible en la profesionalización de los artistas de la escena —en un momento de clara consolidación del teatro nacional—; también fue aclamada por su papel en la formación de la sensibilidad de las nuevas generaciones, donde la educación en el gusto y los ideales de moralidad le imprimían a esta compañía una función estética antes que artística.

Esta serie de requisitos a los que debía responder el emprendimiento teatral de Pagano encierran la forma de una contradicción que, como veremos, terminará derivando en una serie de polémicas en torno a las obras representadas por esta compañía. En parte, los motivos que subyacen al conflicto se derivan del atributo «literario» con el que la prensa solía identificar a este tipo de espectáculo. El «Teatro literario infantil» remitía a ciertos artefactos vinculados con la cultura impresa y por lo tanto la traducción escénica de esa dimensión textual contemplaba una cierta especificidad: «La literatura para niños exige una cultura distinta, otra sensibilidad, otra manera de sentir, a la que por cierto son ajenos nuestros autores» (1928b). Esta otra sensibilidad que caracterizaba al

universo cultural infantil, además de la función edificante y la carga moral que revestía, en realidad consistía en una particular forma de articulación entre el orden textual y el orden visual:

Hacer teatro para los chicos es asunto serio y difícil. Pocas veces se acierta. Para demostrarlo bastaría recordar que hasta comediógrafos familiarizados con el éxito han fracasado cuando han querido circunscribir su producción al mundo inquieto de los niños. Es que el teatro infantil requiere mucha sencillez, mucha claridad y no menos fantasía. Dentro de un marco apropiado de visualidad es preciso, además, saber colocar a tiempo, con un ligero toque de emoción, la nota cómica eficaz. En el teatro para niños no tienen cabida los sermones ni las moralejas a base de palabras. (1928c)

El teatro infantil se diferenciaba notablemente del teatro culto de circulación comercial y de la propuesta dramática del teatro independiente en cuanto se desligaba de la palabra como principio constructivo de la acción dramática. Los extensos diálogos interpretados por los actores resultaban ineficaces para un tipo de espectáculo destinado a un público joven. Si en la modalidad de un teatro para adultos, el peso nominal del texto ataba las acciones a un movimiento lento y acompasado que buscaba interpelar al público desde su calidad de audiencia —exigiéndoles ese particular tipo de atención—, el tipo de obras orientadas a los niños, probablemente por la cualidad «inquieta» de este público, asumía su condición de espectadores y desde esta perspectiva desplegaba un uso más ligero y simplificado de la prosa, donde la palabra tenía un tratamiento más alusivo y sugestivo porque podía descansar en el atractivo de la propuesta visual como otro dispositivo narrativo. Esta combinación de una dramaturgia liviana y de un artefacto escénico apartado del código realista y anclado en la fantasía pareciera haber sido la fórmula perfecta para producir en el público una experiencia sensorial envolvente y atrapante:

Por eso cuando el héroe triunfa, cuando logra vencer, un hondo suspiro de alivio llena la sala. Es un suspiro largamente contenido que pone en libertad toda la angustia que la situación del protagonista había hecho anidar en el espíritu de los pequeños espectadores, que como el loco de Cervantes, suplantaron a sus imaginaciones las figuras de la ficción y vivieron una hora de inquietante y dramática realidad. (1928b)

La relación con el Quijote —pero también la analogía con la obra de Pirandello en la cita del epígrafe— permiten entender hasta qué punto la apuesta por el artificio, lejos de generar un efecto de distancia y desinterés en los espectadores, consistía en un tipo de estética más efectiva al momento de capturar y retener su atención. Pero lo más llamativo de la observación del cronista se encuentra hacia el final de la nota, cuando le brinda al artificio la entidad de realidad. Ese deslizamiento del atributo «realista» de la materialidad de la representación a las sensaciones que provocaba en los espectadores —lo que en palabras del cronista constituía un «fenómeno psicológico» singular de este tipo de espectáculos— resulta sumamente significativo porque alude a una dimensión de la fantasía que no está asociada con la idea de evasión. En todo caso, en términos de Rancière (2002), estas obras pueden pensarse como «fábricas de lo sensible» en la medida en que estos espectáculos provocaban en el público un conjunto de emociones que delineaban la forma con la cual aprenderían a habitar y conocer el mundo. Se trataba de una imaginación escénica que en la medida en que «tendía un vuelo sobre el espacio infinito» (1927) componía los contornos de un mundo donde todo era posible:

Frente a las obras que componen el repertorio de la compañía es necesario trasladarnos a la época feliz en que todavía creíamos en las virtudes maravillosas de la varita mágica, del hada buena y en las sórdidas maquinaciones de su contraria. Es menester añiñarse, tornar a vivir ese mundo irreal donde Caperucita, Cenicienta y Pulgarcito llenaron un momento de nuestra vida con sus hazañas y exaltaron nuestra fantasía. Es preciso saber ubicarse en ese mundo fantástico de hadas, gnomos y dragones, en ese mundo fabuloso donde los animales razonan, en ese mundo misterioso de aparecidos, en ese mundo de milagros e imposibles, porque de todo ello hay en las obras que componen el repertorio de la compañía. (1928b)

La evocación de una «época feliz» permite pensar que el universo de referencias que componían estas «fantasías escénicas» no era del todo ajeno a los espectadores adultos, más bien se trataba de una imaginación compartida asociada a una vivencia común, hasta podría decirse: inquietantemente cercana. Este código estético que en principio pareciera tener un horizonte ilimitado de posibilidades, en el teatro destinado a las infancias contemplaba un uso bastante sesgado y sujeto a una serie de reglas específicas de decoro. Si bien era verosímil que el absurdo, lo maravilloso y hasta el delirio habitaran el escenario, las obras representadas por la compañía emprendieron una deriva hacia una zona de la escena teatral donde la palabra fantasía irradiaba sentidos que resultaban inadmisibles en un espectáculo destinado a un público infantil.

Diversiones adulteradas

Esta zona estaba conformada por la renovada propuesta escénica que el desembarco en febrero de 1923 de Madame Rasimi junto a su compañía Ba-ta-clan había producido en el teatro de revista criollo. En palabras de Beatriz Trastoy, la propuesta escénica de esta artista francesa implicó una modificación estructural del teatro de revista local «consistente en la alternancia de números musicales y coreográficos con sketches humorísticos que la aproximaban al “music-hall”, es decir, al ámbito de la ficcionalidad pura, de la instantaneidad, de la fantasía antinaturalista, de la permanente metamorfosis, de la ruptura espacio-temporal y del deslumbramiento visual» (2001:221). Se trataba de un tipo de espectáculo que suprimía todo tipo de verismo y naturalismo de la escena y en ese gesto de abstracción prestaba formas visibles a los deseos velados de la emergente clase media urbana:

El público que no goza del análisis ideológico, que no ama engolfarse en la resolución de los problemas espirituales que el dramaturgo coloca en el centro de su trama, la masa de los espectadores que van al teatro con el propósito exclusivo de olvidar al jefe de oficina, al casero, el vencimiento y el cobrador del gas, ya no aguanta los tres actos, los intervalos, no quiere esforzarse desentrañando las incógnitas morales de personajes de carne y hueso que, a lo mejor, se le parecen tan extraordinariamente que no lo entretienen. Cuanto más dura se hace la lucha por la vida *más se añiña el espíritu en las diversiones*. Cuanto más *cruda sea la realidad del trabajo necesario*, más se aspira a regocijarse en las fantasías de una fábula oriental que halague los sentidos, dejando descansar mente y corazón. Y eso es lo que hace la revista. El cuento de hadas, la narración de lujos jamás vistos, mujeres jamás soñadas. Melodía, colores, hasta emborrachar los sentidos. Decorados futuristas, idiomas desconocidos que transportan bien lejos de la antipática calle por donde, al salir del ensueño, nuevamente habrá que echarse, camino al escritorio o al mostrador. (1924/1925)

La necesidad de asistir a un tipo de espectáculo que no demandara una atención morosa y permitiera, aunque momentáneamente, olvidar el tedio de las responsabilidades cotidianas, el hastío del entorno conocido y el trabajo fueron los principales factores que contribuyeron al éxito que experimentó durante la década de 1920 esta nueva modalidad del teatro de revista. La posibilidad de escapar de las formas opresivas que delineaban los entornos rutinarios de los trabajadores urbanos fue también el rasgo más sobresaliente de los discursos que publicitaban al Parque Japonés: «Salir del hervidero metropolitano para solazar el espíritu y dar al cuerpo la expansión bien ganada en ocho días de encierro forzoso en escritorios, comercios y casas de departamentos» (1913). Como observó Sarah Goldberg en un análisis minucioso de la sección fija que el magazine *Caras y Caretas* le dedicó a este parque temático, las sensaciones producidas por un tipo de entretenimiento que interpelaba al cuerpo entero servían al objetivo común de desplazar los sentimientos menos placenteros asociados con la semana laboral y el protocolo social. De este modo se reforzaba una estructura opresiva que convertía al tiempo libre en una forma sustentable para transitar las largas horas semanales destinadas al trabajo asalariado: «El entretenimiento, al proporcionar un descanso del trabajo, preparaba a los porteños para ser mejores trabajadores, mejores residentes de la ciudad moderna» (Goldberg, 2016:83). El teatro de revista participó de este modelado de la ciudad y la vida moderna brindando un tipo de entretenimiento que, si bien se desarrollaba en espacios cerrados, contemplaba con su propuesta escénica la posibilidad de fuga hacia escenarios de ensueño y fantasía alejados de los entornos cotidianos.

El éxito y la rápida expansión de esta nueva modalidad del teatro de revista no pasaron inadvertidos para Angelina Pagano. Al parecer, este espectáculo habría comenzado a desplazar a la actriz hacia zonas más periféricas del circuito comercial: «No podemos menos que contemplar contritos y hasta doloridos el vergonzoso espectáculo de unos revisteros ocupar el sitio preferente en un escenario que debería corresponder por méritos a la primera actriz compatriota condenada a desarrollar su próxima temporada en un teatro de relativa importancia» (1928d). La falta de salas donde representar el teatro culto que la había consagrado en la escena local fue interpretada, en su momento, ante la monopolización de la cartelera porteña por el teatro de revista, como cifra de la decadencia del teatro nacional (1927b).

La decisión de Pagano de abandonar a mediados de la década de 1920 la escena y retomar con un proyecto donde ya no figuraba como actriz sino como directora de una compañía cuyos artefactos escénicos respondían a la estética de la fantasía deja entrever una mirada lúcida y atenta sobre este fenómeno comercial. Porque como lo demuestra la cita sobre la crónica que le destina el *Anuario Teatral Argentino* al teatro de revista, el motivo del éxito de este espectáculo residía sobre todo en la capacidad de «aniñar» el espíritu de los adultos al ofrecerles un tipo de entretenimiento que les permitía divertirse y a su vez actuaba como un antídoto mágico que mermaba las inquietudes cotidianas. Probablemente motivada por la posibilidad de ampliar el espectro de convocatoria de sus espectáculos, las obras de la Compañía Teatral Infantil comenzaron a incorporar situaciones y personajes propios de esa otra zona de la fantasía asociada al público adulto. Para una revista como *Comoedia* esta deriva de la Compañía Teatral Infantil resultó un acontecimiento sumamente indecente. De hecho, la primera aparición de «Consejos por Doña Francisquita» una nueva sección de *Comoedia*, le dedicó a esta novedad la primera entrada. La figura a cargo de esta sección permanecerá siempre anónima, pero en la presentación de esta cronista nos enteramos que se trataba de una «actriz nacional, culta e inteligente» quien al exponer con elocuencia

en tertulias sus «observaciones sobre gusto, moda y gestos teatrales» había sido convocada por la revista para redactar una nueva sección de opinión de tono humorístico sobre la escena cultural. Fue precisamente desde este registro que «Doña Francisquita» expresó el desconcierto que le producían los últimos estrenos de la Compañía Infantil de Pagano:

En los números de varieté esos niños me resultaban tan fuera de lugar como en un cabaret; uno piensa que siendo niños prodigios todo resultará gracioso, pero yo concibo a un niño prodigio declamando una poesía inspirada, cantando alguna canción apropiada (...), pero nunca a un niño de siete años escasos cantando tangos que si quieren ser graciosos resultan procaces y en vez de una inteligencia sobrenatural pone de manifiesto una frescura y atrevimiento, eso sí, poco común. Luego otra niña, muy niña con expresiones impropias a su edad y otro tanto, palabras de amor, términos lunfardos y todo esto dicho con maneras e intenciones dignas de mejor causa. (1929)



Figura 3. «Teatro infantil. Cuatro de las vedetes de la compañía infantil que dirige Angelina Pagano y que está actuando en el Teatro Infantil Harrod's. Las chicas, indudablemente que tienen tanta gracia como una primera figura con "toda la barba".»

Además del tango, al que deben sumarse los números de *charleston* y acrobacias, repertorio propio de un teatro de variedades, esta cronista se vio escandalizada por el carácter rudimentario y excesivamente vulgar de la puesta escénica, donde era posible observar desde «decorados gastados» hasta «trajes deshilachados». El mal gusto de estas representaciones denunciado por «Doña Francisquita» en realidad expresa una demarcación explícita sobre aquellos elementos de la fantasía que podían ser admitidos en la formación estética de las nuevas generaciones pertenecientes a las clases medias. Mientras para la cronista la declamación era una práctica artística adecuada que aparentemente no presentaba peligro alguno, la sola posibilidad de que estos jóvenes artistas representaran papeles asociados al imaginario del teatro bataclánico estaba completamente fuera de lugar. Como pone en evidencia el epígrafe que acompaña a la Imagen 3,¹⁰ la figura de la bataclana —artista elemental del teatro de revista— comenzó a formar parte del repertorio de personajes de las propuestas escénicas de Pagano: «Cuatro de las vedetes de la compañía infantil que dirige Angelina Pagano y que está actuando en el Teatro Infantil Harrod's. Las chicas, indudablemente que tienen tanta gracia como una primera figura con "toda la barba"». El vestuario de estas actrices reproducía el código de indumentaria del teatro de revista, donde predominaban los motivos geométricos y abstractos, propios de la estética vanguardista practicada por diversos artistas visuales entre los que se encontraban los artistas del pueblo.

«Un teatro de niños y para niños y nada más. ¡Señora Pagano, usted sabe y puede hacerlo!», concluye furiosa Doña Francisquita sin prever el revés de la trama: los motivos detrás de esos ropajes envejecidos podrían responder a la falta de recursos económicos por parte de la empresa teatral de Pagano. Porque a pesar de que se solicitaba que su compañía formara parte de una política cultural de Estado, el emprendimiento dependía para su subsistencia del éxito comercial en un mercado de bienes culturales cada vez más diversificado y competitivo. En todo caso, el desvío que planteaba una nueva relación con su audiencia puede pensarse como una de las

estrategias desplegadas por Pagano para garantizar la sustentabilidad de su emprendimiento teatral. La polémica que suscitaron sus nuevas propuestas escénicas visibiliza la encrucijada que enfrentaron las instituciones artísticas como la Compañía Teatral Infantil ante los desajustes entre la formación de una sensibilidad estética asociada con valores liberales y la profesionalización del arte en el marco de la industria del entretenimiento. En este sentido, resulta significativa la manera en que diversas crónicas y entrevistas sobre la Compañía Teatral Infantil aluden a los rasgos que denotan la profesionalización de los artistas: «Por momentos parece, por la seriedad de sus palabras y por la mesura de sus gestos, que han olvidado un poco que son niños. Es que no obstante sus pocos años han tomado en serio, demasiado en serio quizás, su papel de actores» (1928b). Este olvido aparentemente involuntario, donde los pequeños artistas actúan los ademanes de los adultos, pone en evidencia la resistencia por parte de los cronistas de asumir que estos niños no eran meros aficionados del arte escénico, sino verdaderos profesionales. En las breves entrevistas que se publicaron sobre algunos artistas de la compañía, como el caso de Rene Cossa, la dimensión laboral de su práctica aparece levemente insinuada cuando el cronista se detiene en un detalle de su vestimenta:

René Cossa se sonríe y recién entonces reparamos en su corbata, una hermosa corbata de artista de barrio latino parisiense, que cae como al descuido sobre la blanca pechera de su camisa, una corbata que ha de ser el asombro de sus compañeritos de elenco y que constituye, por sí sola, la prenda que infunde más respeto en este niño que a los doce años ocupa la ventajosa posición de ser el primer actor de una compañía donde parece que se jugara al teatro. (1928b)

El aire bohemio que envuelve a este retrato de artista, esa disposición descuidada de la corbata pasa a convertirse rápidamente en símbolo de distinción, un objeto que permite leer su posición como primera figura, una posición que resultaba sumamente ventajosa no solo por el prestigio que generaba entre sus pares sino probablemente porque también implicaba un salario mayor entre el resto de los actores y actrices de la Compañía. Como observa Gonzalez Velasco a propósito del negocio del espectáculo: «Los actores y actrices se agrupaban en compañías, las cuales se organizaban a partir de una jerarquía interna de roles ya asignados: primer actor o primera figura, galán joven, dama joven, actores de caracterización, etc. De esos lugares dependía el sueldo que se cobraba» (2012:108). En efecto, el hecho de que los niños y niñas cobraran un sueldo por sus actuaciones puede ser uno de los motivos que permitiría explicar la decisión por varios de ellos de abandonar la Escuela Municipal de Teatro Infantil Labarden para comenzar a participar de la Compañía Teatral Infantil. Como expresó en una entrevista Blanca Tapia, otra de las integrantes de la compañía: «Antes de formar parte de esta compañía actué en el teatro Labardén. Pero aquello fue un ensayo (...) aquí hay mayor responsabilidad» (1928b). La cuestión de la responsabilidad es un motivo que se repite en estas entrevistas y está asociada a la postura que asumen estos artistas frente a los entrevistadores como el caso de «Pelusita», el nombre artístico de María Ascensión Navarro, quien no parece incomodarse al responder que por sus actuaciones recibía \$ 250 mensuales.¹¹

Aún así, los perfiles realizados por los cronistas siempre aparecen revestidos de un marco que orienta a estos jóvenes artistas hacia aquellos rasgos admisibles del oficio relacionados con valores liberales. En la tarea de promover y sentar las bases del teatro nacional, la prensa

especializada construyó a la manera de un relato de iniciación el ingreso de estos advenedizos a la escena. Se trató de un relato que reforzaba un imaginario de artista nacional donde la dimensión laboral de su profesión quedaba invisibilizada en la producción de descripciones que ponían el foco en quehacer desinteresado de la práctica artística, cuya noble elevación espiritual lo acercaba más cercana a la figura del esteta que a la del artista proletario. La prensa masiva colaboró así en la construcción de una imagen pública sumamente idealizada del proceso de profesionalización e ingreso al mercado laboral de los artistas nacionales. Desde hacía varios años, en el marco de la celebración del día del trabajador, las páginas de *La Vanguardia* también habían comenzado a construir un relato de iniciación de los niños proletarios en la cultura del trabajo. La aparición de estos relatos de iniciación está directamente vinculada al cambio de locación de los festejos: el Parque Japonés fue un tipo de entretenimiento cuya potencia espectacular les permitió a las integrantes del Centro Socialista Femenino adecuar sus intervenciones públicas a la nueva dirección que el Partido Socialista había emprendido con respecto a sus políticas culturales.

El Festival Infantil

En 1920 el Centro Socialista Femenino comenzó a realizar el Festival Infantil destinado a la celebración del Día del Trabajador en las instalaciones del Parque Japonés. La decisión de organizar un evento que convocaba a todos los usuarios de las Asociaciones de Bibliotecas y Recreos Infantiles —pero que era extensiva al resto de los ciudadanos porteños— en este parque temático y de entretenimiento debe pensarse en el marco de las transformaciones que, durante el período de entreguerras, el Partido Socialista implementó en sus políticas culturales. Si hasta entonces la emancipación intelectual del pueblo trabajador estaba fuertemente anclada en la cultura letrada y su visión ilustrada de la transformación social, la consolidación de una cultura comercial de masas les exigió revisar las técnicas de modelado del «obrero consciente» (Guiamet, 2023). En todo caso, el acercamiento hacia la industria del entretenimiento se debió a la necesidad de capturar la atención de este nuevo perfil del trabajador urbano en una tarea que, en palabras de Dora Barrancos, continuaba por otros medios: «Un deliberado propósito para contener el avance de otros sectores políticos sobre un mercado de votos muy próximo al del propio socialismo: la clase media en expansión a donde iban a parar los sectores trabajadores en ascenso» (Barrancos, 1991:120).

Quizás la expresión más evidente de esta deriva se encuentre en las transformaciones materiales y estructurales que atravesó su principal órgano de difusión, el periódico *La Vanguardia*. Al respecto, Juan Buonuome¹² realizó un exhaustivo trabajo de análisis sobre las diferentes estrategias que, en el marco de la consolidación de la esfera pública, este periódico matutino empleó para disputarle a la «prensa burguesa» la legítima representación de la voz del pueblo. Frente al puritanismo iluminista con el que se suele asociar a las políticas culturales desplegadas por el Partido Socialista, Buonuome considera:

Se trató de una relación más compleja y cambiante, en la que se puede advertir, por parte de los socialistas, importantes dosis de pragmatismo que permiten poner en juego, desde lo material, rasgos comerciales y modernos de organización, y desde lo discursivo, estrategias de matriz simbólico-dramática, en el marco de una competencia por los sentidos de lo popular. (2016:208)

En esta contienda ventrilocua, la voz socialista encontró una nueva modulación con la que buscó expandir el rango de escucha para alcanzar a los sectores alejados de su prédica política. En este contexto, las instalaciones del Parque Japonés no solo garantizaban un entorno de distracciones afines a las inquietudes de los niños, sino que sobre todo ofrecían la posibilidad de ampliar el horizonte de visibilidad de los emprendimientos culturales del partido. Porque, como comentaba una crónica de *Caras y Caretas*, en este parque de entretenimiento: «Aún cuando somos asiduos concurrentes, jamás hemos visto un chico que se duerma ni un grande que se aburra. Todos lo pasan bien, aún los solitarios que toman el fresco en un banco, pues tienen el atractivo de ver como los demás se divierten» (1913). Además de las diversas atracciones ofrecidas por el parque, este espacio se transformaba en un gran escenario donde los visitantes podían formar parte de la *performance* social de la vida moderna, el gran espectáculo del ocio y el tiempo libre y sus modulaciones expresivas de la risa y el asombro ante lo inesperado. Acaso las integrantes del Centro Socialista Femenino advirtieron el potencial performático de estas instalaciones y por este motivo decidieron hacer del Festival Infantil un evento para representar el espectáculo del trabajo donde los niños tuvieron un papel protagónico.

De Suiza a Japón

Al igual que los mitines organizados por el Comité Ejecutivo del Partido Socialista para celebrar el Día del Trabajador, el Festival Infantil solía realizarse en los teatros del centro de la ciudad y su modalidad de organización también replicaba la ejecución de un programa cultural pautado por una considerable variedad de representaciones artísticas. Si bien la fiesta de los adultos muchas veces contaba con números representados por niños, en el evento destinado a la infancia proletaria casi la totalidad de las representaciones en escena estaban protagonizadas por niños. En el año 1916, por ejemplo, el festival se desarrolló en la Casa Suiza donde fue posible asistir desde una recitación de poesía a cargo de una joven Berta Singerman, pasando por la representación de un monólogo por Elsa Bonardi, hasta un recital de violines ejecutado por los alumnos del Conservatorio Kilman, entre otros números de danza y teatro breve. A su vez, al igual que las fiestas de los adultos, el Festival Infantil contaba con discursos de apertura realizados por figuras destacadas del partido. Esta combinación de dogmatismo y entretenimiento formaba parte del diseño de la nueva imagen pública con la que el Partido Socialista buscaba circular por la ciudad. En la deliberada tarea por desmarcarse de una imagen asociada con el aburrimiento, las crónicas de las fiestas de adultos comenzaron a enfatizar la inclusión en su programa de un repertorio afín a la cultura del entretenimiento. Tras describir el discurso del diputado Juan B. Justo y la entonación de «La Internacional» por el coro del Teatro Colón en la apertura del festival realizado en el Teatro Coliseo en 1918, el cronista se ve ante la necesidad de realizar la siguiente salvedad: «Pero no todo es cuestión de forma: no se trata de un rito como el de las religiones muertas, y las ceremonias socialistas difieren en que son siempre frescas y originales, y solo hay lugar en ellas para la vida actual» (1918). La divulgación de estos eventos a puertas cerradas y de acceso restringido¹³ a través de su principal órgano de difusión parecía tener que evidenciar que se trataba de una agrupación política que se había adaptado a la vida moderna y estaba al día con la agenda cultural. Así es como además de los números de música clásica, las crónicas de estos eventos subrayaban que también era posible asistir a reproducciones de estrenos, como el film «Juan sin ropa» de la empresa Quiroga o la representación de obras teatrales de las compañías más reconocidas del circuito comercial del teatro culto.

Con el cambio de locación, el Festival Infantil comenzó a ser de entrada libre y gratuita. La fiesta a puertas cerradas se transformó en un festejo público a través de una alianza comercial con la empresa gestora del Parque Japonés. Este ponía a disposición del Centro Socialista Femenino sus instalaciones y permitía el uso de las diferentes atracciones, incluyendo el Teatro Romano donde la agrupación realizaba el programa cultural que solía ser el centro de los eventos hasta entonces desarrollados a puertas cerradas en los teatros de la ciudad. Este cambio de locación también implicó su relocalización en las páginas de *La Vanguardia* donde comenzó a construirse otro relato sobre este tipo de eventos: «En una amplitud de espacio que ya se impone por la enorme concurrencia que atraen nuestras fiestas infantiles, el acto tuvo, por esto mismo, su peculiar atractivo, uniendo a lo sano del medio ambiente, que evitaba el forzoso hacinamiento de los locales cerrados, el desarrollo de un programa bellamente ejecutado» (1920). La amplitud de espacio —motivada aparentemente por una convocatoria cada vez más caudalosa— tuvo una correspondencia gráfica en el espacio que *La Vanguardia* le destinaba a este evento en sus páginas. Si hasta entonces se trataba de meras apostillas, la fuerza de representación del Festival Infantil comenzó a ser objeto de extensas crónicas y varias fotografías.

Multitudes bulliciosas

Las descripciones panorámicas más frecuentes del partido habían sido las realizadas sobre el desfile del 1° de mayo organizado por el Comité Ejecutivo a través de las principales arterias de la ciudad. Se trataba de una imagen que retrataba a una multitud silenciosa y disciplinada que debía representar los ademanes mesurados de la obediencia: «La manifestación socialista de mañana será la viva expresión de lo que dejamos apuntado. Nada de silbidos. Nada de gritos des-templados. Corrección. Ordenamiento en el desfile y cabezas erguidas con la altivez ciudadana del hombre libre» (1910). Frente a esta imagen estática de cuerpos atravesados por una coreografía muda, las crónicas del Festival Infantil introducían otra dimensión de la expresión pública donde aquello que se exaltaba era precisamente el carácter ruidoso y alegre de la convocatoria: «Difícilmente puede darse una idea del hermoso espectáculo que ofrecía el vastísimo local, literalmente invadido por un enorme enjambre de niños, sobre el cual flotaba el alegre bullicio de sus gritos y risas» (1922). Destacar este aspecto resultaba sumamente relevante para los corresponsales del evento porque se trataba precisamente de la escena principal del evento. Al respecto, resultan ilustrativas las palabras pronunciadas por Alicia Moreau de Justo en la apertura del festival realizado en mayo de 1924:

Pero más simbólica es aún esta reunión de niños, de hijos de trabajadores: para ellos es realmente una fiesta, con sus expansiones, sus risas, sus gritos. Bajo este hermoso sol los pequeños se entregan a su necesidad de movimiento, a su alegría, a su curiosidad siempre despierta. Ellos, los futuros trabajadores, unen ya en su mente la idea del trabajo y de la alegría, hoy un ensueño, pues el trabajo es aún un penoso castigo, pero ensueño que guía en la obra de perfeccionamiento. (1924)

La tarea de religar la dimensión de la alegría con la idea del trabajo fue en gran medida el supuesto que subyació a la orquestación de este evento: «Quisiéramos que todos los indiferentes y todos los enemigos del movimiento socialista asistieran a esta fiesta», insiste Moreau de Justo. La «bulliciosa multitud» fue una expresión frecuente en estas crónicas y su carácter recursivo

se debió, en parte, al valor proyectivo que depositó *La Vanguardia* sobre esta imagen sonora, acercándose así a los mecanismos de impresión de los *magazines* dedicados al espectáculo, donde estas publicaciones actuaban como verdaderas revistas musicales. En tanto el Partido Socialista promovía una cultura del trabajo que solo podía ser experimentada en el presente a través de un tipo de espectáculo como el Festival Infantil, en la construcción de su relato, la dimensión performática del evento fue central para la realización de esta experiencia imaginaria. Por eso resulta notable el atributo de ensueño con el que Moreau de Justo describe la relación de esos dos términos que, en principio, resultaban excluyentes. Porque como comentamos previamente, la principal estrategia de promoción del Parque Japonés radicaba en la posibilidad de ofrecer el acceso a espacios que recreaban entornos artificiales alejados de lo cotidiano y familiar. Esta cualidad fantástica de la ambientación del Parque fue también la puerta de entrada de la dimensión narrativa a las crónicas sobre el Festival Infantil al que paulatinamente se le comenzaron a adherir ornamentos retóricos: «Flores coronando cabecitas infantiles, cantos entonados por frescas voces que, unidas en coros y rondas, sumían a los oyentes en cálida emoción arrebatada por el color, luz y sonido que se elevaban de estos niños» (1924). Lejos de ese imaginario de los desfiles urbanos, el Festival Infantil era una invitación a vivir una fantasía bucólica: «El escenario del teatro Romano, decorado con una primavera abundancia de flores, que, tapizando el suelo, se elevaban en guirnaldas hasta nuestra bandera roja, fue el marco de todo el programa» (1924). Las crónicas del festival dejaron de centrarse en el desglose del programa cultural para enfocarse en la narración del espectáculo que constituía la totalidad del evento:

Como si la naturaleza se hubiese propuesto dar más realce y brillo a la fiesta, vistió de sus mejores galas la tarde fresca y resplandeciente, prestando así su marco augusto, acaso el único realmente digno de esa fiesta de la infancia proletaria, al cuadro encantador e inolvidable que presentaba el parque hormigueante de una multitud infantil alegre y bulliciosa, subyugada ante el súbito milagro de hallarse en presencia de tantas maravillas, nunca soñadas. (1925)

Las licencias poéticas que los cronistas ensayaron en estas crónicas encontraron un verosímil en el discurso publicitario que la sección fija de *Caras y Caretas* le destinó a este parque temático y de entretenimiento. Desde las primeras crónicas publicadas en la década de 1910, donde se buscaba construir una atmósfera de expectativa para la reinauguración de las instalaciones, las imágenes ilustradas que acompañaron las descripciones textuales anticipaban escenarios de aventura (Imagen 4) y disciplinaban a su vez la gestualidad de los futuros visitantes (Imagen 5) hacia rasgos que expresaban el asombro ante lo insólito y la garantía de risas.

Todo gracias a la amplia oferta de atracciones que permitía disfrutar de la experiencia recreativa a un precio accesible.¹⁴ A su vez, en un gesto deliberado de alejamiento, las crónicas buscaron retratar la modalidad de entretenimiento de los teatros del centro mediante una imagen opresiva de multitudes hacinadas y comprimidas. Al desvincular el Parque de toda imagen asociada con el encierro de los espacios laborales, los cronistas fueron enfáticos en destacar la experiencia expansiva que ofrecían las atracciones y la posibilidad de disfrutar de momentos de esparcimiento y diversión al aire libre. Con este propósito los discursos publicitarios emplearon una serie de recursos retóricos para transformar a este parque en el auténtico y legítimo lugar de la fantasía:

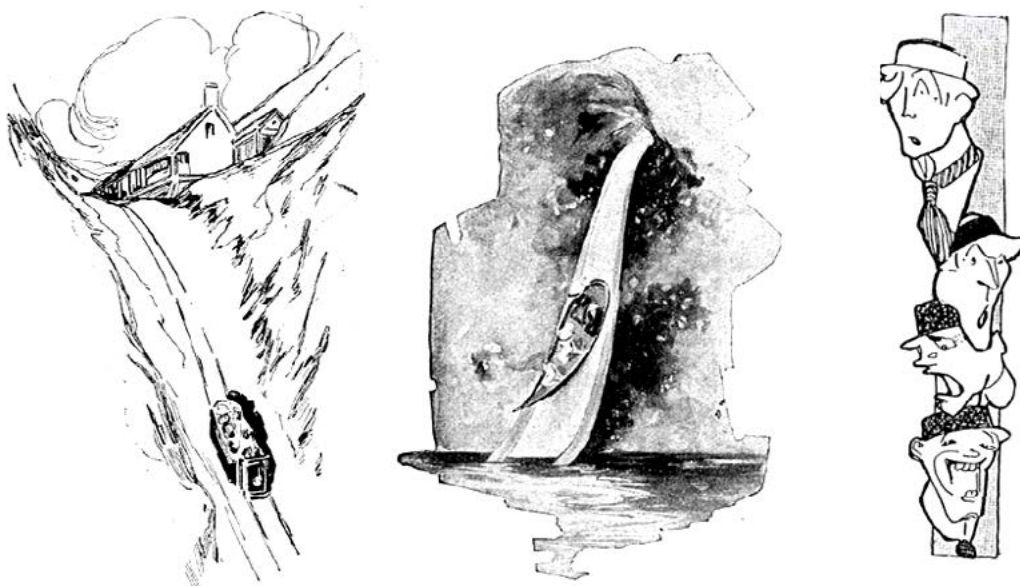


Figura 4. (izquierda y centro) «Parque Japonés», *Caras y Caretas*, 9/11/1912, n° 736.

Figura 5. (derecha) «Parque Japonés», *Caras y Caretas*, 30/11/1912, n° 739.

Todo en el Parque Japonés ha mejorado un ciento por ciento, incluso los jardines que, lógicamente, este año se hallan con vegetación más exuberante. Los árboles han adquirido la frondosidad que no podían tener cuando estaban recién plantados y el conjunto general será el de un jardín fantástico, arrancado a las páginas de las «Mil y una noches». (1912)

El principal encanto del parque radicaba en su capacidad de proporcionarles a los visitantes la posibilidad de abandonar su condición inmóvil como espectadores frente a las representaciones teatrales. En el Parque podían participar activamente de una experiencia de ocio donde se convertían en personajes de ficción. Aun así, es necesario detenerse en la observación de Sarah Goldberg acerca de la doble modalidad de interpelación publicitaria realizada por el Parque a través de la sección fija de *Caras y Caretas* donde se vuelve evidente que este espacio estaba dirigido tanto a las clases trabajadoras como a las élites. Esta advertencia pone el foco en la ambivalente construcción de ese espacio de entretenimiento y las diversas formas de transitarlo: mientras que para las élites visitar este parque temático era una cuestión de buen gusto y una prolongación de la sociabilidad presente en tertulias y eventos privados; para la clase trabajadora constituía un tiempo de recreo para cortar con la rutina de trabajo, un entretiempo necesario que les permitiría evadirse de sus entornos cotidianos y desconectarse de sus preocupaciones diarias. Por otro lado, Goldberg sostiene que la dimensión poética presente en las crónicas publicitarias —la misma matriz retórica que empleó *La Vanguardia* para retratar el Festival Infantil en sus páginas— tenía la intención de atraer a la élite y convocarla a visitar las instalaciones del Parque: «La presencia de las familias más elitistas de Buenos Aires y en particular de sus damas más elegantes, eleva el lugar de diversión democrática al ámbito del sentimiento poético, hasta podría decirse del Arte, con la revista enseñándoles a los lectores a contemplarlo de esa manera» (Goldberg, 2016:89). Se podría afirmar que *La Vanguardia*, en su afán por renovar sus estrategias de propaganda y seducir a la clase trabajadora, buscó a través de sus crónicas educar estéticamente a sus lectores en la manera en que debían percibir el Festival Infantil. De esta forma, el consumo de entretenimiento asociado con la mercantilización de la cultura no impedía la

elevación espiritual de la clase trabajadora. Es por este motivo que resultan tan entrañables los finales felices de las crónicas con las que supieron construir los relatos de iniciación de los niños proletarios en la cultura del trabajo.

La luz mortecina del crepúsculo desciende rápida sobre el Parque, mientras la muchedumbre se encamina a la puerta de salida. En la calle brillan los primeros focos del alumbrado, y en medio del tráfico febril llega a nuestro oído la voz armoniosa de los niños que no alejan en tranvía, cantando los himnos del trabajo, en los que vibra la esperanza de días mejores y la protesta de los duros días presentes. (1924)

A pesar de sus leves variantes, la escena narrada funcionaba como una fábula y solía concluir con finales que contenían moralejas: tras haber pasado un día entero entre risas y juegos, la experiencia recreativa no solo permitía que los niños y niñas se sintieran más integrados a su país —como lo demuestra la cita del epígrafe inicial— sino también transformados en pequeños proletarios conscientes que regresaban a sus hogares iluminando el camino hacia el futuro.

Conclusión

La consolidación en la década de 1920 de la cultura masiva del entretenimiento implicó que los diferentes agentes culturales que desde comienzos del siglo habían contribuido en su creación, desplegaran nuevas estrategias de intervención para asegurar su supervivencia y preservar su visibilidad. El caso de la Compañía Teatral Infantil de Angelina Pagano y el Festival Infantil organizado por el Centro Socialista Femenino constituyen casos notables del cambio de rumbo en sus trayectorias hacia la estética del ocio. La solvencia de los entretenimientos que apostaron al despliegue de escenarios fantásticos que transportaban al público a imaginarios alejados de su realidad cotidiana demuestra cómo la estetización del tiempo libre se construyó en clara oposición al mundo del trabajo. Pero también evidencia hasta qué punto se trató de una estética que favorecía la invisibilización de la dimensión laboral de los profesionales que trabajaban en la industria del entretenimiento.

Al respecto, la prensa masiva jugó un importante papel al contribuir en la construcción de un imaginario de artista donde el ejercicio de su práctica recaía más en la motivación vocacional que en la necesidad económica. El hecho de que el emprendimiento teatral de Angelina Pagano contara con un elenco compuesto por niños no solo reforzaba la idea de un acercamiento desinteresado hacia esa práctica —no hay que obviar que se trata de menores trabajando—, sino que a su vez colaboraba en la difusión de un relato de iniciación donde el ingreso a una escena nacional todavía en ciernes contemplaba un perfil muy específico de artista.

El caso del Festival Infantil organizado por el Centro Socialista Femenino permite pensar el reverso de este mecanismo de invisibilización de la dimensión laboral en el marco de la industria del entretenimiento. Esta agrupación femenina supo capitalizar el cambio de las políticas culturales del partido hacia una zona más mercantilizada de la cultura a través de la organización de un espectáculo protagonizado por niños donde se buscaba generar una experiencia estética sobre la cultura del trabajo. *La Vanguardia* fue central en la difusión de estos relatos de iniciación, donde la estética del ocio colaboraba en la tarea de religar lo que la prensa masiva presentaba como separado: la felicidad no era exclusiva del tiempo libre, sino la condición de posibilidad de una forma recreativa del empleo del tiempo.

Notas

1. De acuerdo a las crónicas del magazine *Caras y Caretas*, en la reapertura del parque en diciembre de 1912 asistieron 20 mil personas el sábado y 50 mil el domingo.

2. En su trabajo sobre la cultura del ocio en la década de 1920 en Buenos Aires, Carolina González Velasco (2012) advierte que, si bien no hay estudios sobre el período que sistematizan la evolución de precios de las entradas durante esa década, es posible promediar que en los teatros del centro el valor estaba entre \$1 y \$ 1,50. Los teatros de barrio eran más económicos y se podían conseguir entradas que iban desde los \$ 0,30 hasta los 0,80. El Parque Japonés manejaba dos precios: 0,50 la tarifa diurna y \$ 1 la nocturna. La entrada incluía un vale de entrada y la opción de asistir a una función de teatro o viajar en el Ferrocarril Escénico.

3. En este sentido, cabe señalar que, el presente trabajo forma parte de un conjunto de estudios que se desarrollaron en los últimos tiempos con el propósito de reflexionar sobre las yuxtaposiciones entre la cultura de masas y la política. A modo de ejemplo, véase el reciente dossier coordinado por Guiamet y Calzón Flores (2023).

4. El primer intento de fundar un teatro independiente fue el Teatro Libre en 1927 dirigido por el periodista socialista Octavio Palazzolo. En la reconfiguración de este proyecto con TEA, Palazzolo ya no forma parte del emprendimiento. Para un análisis más extenso de la experiencia del Teatro Libre ver: Devés (2016).

5. *Comoedia* fue una revista cultural del *Anuario Teatral Argentino* de publicación mensual que salió entre los años 1926 y 1933, y que contó con 86 números en formato magazine. Su costo en Capital Federal era de 0,20 centavos y tenía distribución en Montevideo. La revista funcionaba como un acopio de reseñas, crónicas y notas gráficas de las diferentes prácticas artísticas (principalmente cine, teatro y radio) que formaban parte de la emergente industria del espectáculo en la ciudad de Buenos Aires. La imagen fue el principal medio con el que la revista se encargó de presentar al *star-system* local, tal como lo evidencian sus tapas a color, donde generalmente se retrataba a los protagonistas de las obras dramáticas estrenadas en los meses recientes.

6. Para un análisis más detallado sobre la recepción de esta obra ver Deves (2020).

7. El Conservatorio de Música y Declamación dirigido por Alberto Williams fue una institución privada que funcionó entre los años 1894 y 1947. Hacia el año 1925 contaba con 107 sucursales desplegadas por todo el país, incluyendo dos en Paraguay y una en Bolivia. El Teatro Municipal Labarden fue fundado en 1913. En 1928 cambió su nombre a Teatro Infantil Labardén.

8. Entre los teatros se encuentran el Smart, el Cervantes, el Ideal, el Luna Park, entre otros.

9. En el caso de *La Vanguardia*, cuya sección de espectáculos aparecía generalmente en la página 6 se promocionaban los espectáculos realizados en las salas de los teatros Colon, Coliseo, Opera, Nacional, Comedia, Politeama, Avenida, Politeama Argentino, Smart Palace, Nuevo, Liceo, Porteño, Marconi, Boedo, América, Royal Theatre, Olimpo, entre otros.

10. S/R

11. Gonzalez Velasco toma como referencia el año 1919 y apunta lo siguiente: «Por esos años, el salario de un actor de reparto podía llegar a los \$ 150 mensuales y a \$ 180 si la compañía estaba de gira; las coristas cobraban menos y quienes recién comenzaban no percibían ninguna remuneración. Un galán de compañía o una primera actriz cobraban hasta \$ 800. Aun con la dificultad de establecer estimaciones, se considera que los ingresos promedio de una familia obrera, por 48 semanales de trabajo, era de \$ 200» (Gonzalez Velasco, 2012:111).

12. Agradezco especialmente a Juan Buonuome por acercarme generosamente los materiales del período analizado en este artículo del periódico *La Vanguardia* y sus valiosas observaciones que me permitieron avanzar en mi investigación.

13. Las entradas no eran gratuitas y, de hecho, su valor era considerablemente elevado en comparación con la oferta de espectáculos del momento. En abril de 1918, el precio de las localidades en el teatro Coliseo fue el siguiente: Palcos bajos y balcón \$ 15; *Avant-scene balcon* \$ 20; entrada general \$ 1 y el paraíso \$ 0,60.

14. De hecho, el lema oficial adoptado para su promoción fue: «Buenos y abundantes festejos por poco dinero».

Referencias bibliográficas

Barrancos, D. (1991). *Educación, cultura y trabajadores (1890-1930)*. Centro editor de América Latina.

- Buonuomo, J.** (2016). *Periodismo militante en la era de la información. La Vanguardia, el socialismo y los orígenes de la cultura de masas en la Argentina (1894-1930)*. Tesis de Doctorado en Historia.
- Buonuomo, J.** (2015). Fisonomía de un semanario socialista: *La Vanguardia*, 1894-1905. *Archivos*, III(6), 11-30.
- Devés, M.** (2016). Teatro de vanguardia y revistas culturales de izquierda en el Buenos Aires de los años veinte. *Revista de Literaturas Modernas*, (1), 43-66.
- Devés, M.** (2020). Una alianza estratégica: escritores y artistas de izquierda en la Buenos Aires de entreguerras. *Badebec. Revista del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*, (19), 39-64.
- Gonzalez Velasco, C.** (2012). *Gente de teatro. Ocio y espectáculo en la Buenos Aires de los años veinte*. Siglo XXI.
- Goldberg, S.** (2016). *Entertaining Culture: Mass Culture and Consumer Society in Argentina, 1898-1946*. Tesis de doctorado de Philosophy en The Graduate School of Arts and Sciences. Estados Unidos. Columbia University.
- Guiamet, J.** (2023). *El socialismo argentino y la cultura de masas. Dilemas y estrategias del PS en los años de entreguerras*. eduntref.
- Guiamet, J. y Calzón Flores, F.** (2023). Espectáculo y política en la Argentina del siglo XX. *Prácticas de oficio. Investigación y Reflexión en Ciencias Sociales*, (30), 3-5.
- Pelletieri, O.** (2002). *Historia del teatro argentino: la emancipación cultural 1884-1930*. Galerna.
- Rancière, J.** (2007). *El maestro ignorante: cinco lecciones sobre la emancipación intelectual*. Libros del zorzal.
- Seibel, B.** (2006). *Historia del teatro argentino: desde los rituales hasta 1930*. Corregidor.
- Trastoy, B.** (2002). Concepción de la obra dramática en la revista: metateatro y política. En Pelletieri, O., *Historia del teatro argentino: la emancipación cultural 1884-1930* (pp. 218-223). Galerna.

Registros en la prensa

- (1910, 30 de abril). El acto de mañana. *La Vanguardia*.
- (1912). Parque Japonés. *Caras y Caretas*, (741). 14 de diciembre.
- (1913). Parque Japonés. *Caras y Caretas*. 28 junio.
- (1918, 1 de mayo). La fiesta de esta noche. *La Vanguardia*.
- (1920, 25 de abril). Nuestra fiesta infantil del 1 de mayo. *La Vanguardia*.
- (1922, 30 de abril y 1 de mayo). Centro Socialista Femenino. Celebración del 1° de mayo. La fiesta infantil de ayer. Un gran éxito. *La Vanguardia*.
- (1924, 27 de abril). La fiesta infantil del 1° de mayo. Se realizó ayer en el Parque Japonés con un éxito grandioso. *La Vanguardia*.
- (1924/1925). La revista. *Anuario Teatral Argentino*.
- (1925, 26 de abril). El festival infantil del 1° de mayo en el Parque Japonés. *La Vanguardia*.
- (1927a). El teatro literario infantil y su creadora, la insigne actriz nacional Angelina Pagano, han reanudado, con todo éxito, sus actividades artísticas. *Fray Mocho*, (808).
- (1927b). Hagamos algo por Angelina Pagano. *Comoedia*, (20).
- (1928a). Teatro experimental de arte. *Comoedia*, (40).
- (1928b, 6 de octubre). La compañía infantil que actúa en el Teatro Ideal, se destaca como una nota de excepción en medio de la compleja actividad teatral porteña. *La Razón*.
- (1928c). Teatro Infantil: «Tita, Tito y Bobolin». El último estreno de la Pagano». *Comoedia*, (44).
- (1928d, 20 de marzo). Los revisteros desplazan del escenario a una primera actriz nacional. *Crítica*.
- (1929). Consejos por doña Francisquita. *Comoedia*, (54).