

# ¿Qué arte y a qué artistas valoraron y homenajearon los diputados nacionales en la Argentina de entreguerras?

Honored Artists and appreciated Art in Argentinean Chamber of Deputies during the Interwar Period

*Andrés Bisso\**

## Resumen

El presente artículo analiza los diferentes homenajes dados a los artistas en la Cámara de Diputados de la Nación durante el período de entreguerras. El entrecruzamiento de dichos eventos con otros proyectos y declaraciones producidos en relación con el arte nos sirve para comprender mejor tanto la conceptualización de los legisladores acerca de la cultura “popular” y las formas masivas de su difusión como, asimismo, precisar las características que mostró el proceso de “democratización” y “modernización” del canon patrio en dicho período.

**Palabras claves:** Cámara de Diputados, arte, artistas, período de entreguerras.

## Abstract

This article analyses the homages given to artists in the Argentinean Chamber of Deputies during the Interwar Period. This approach –accompanied with crossed references– will be useful to detect changes and permanence in deputies’ conceptions on “popular” and “mass” cultures. In addition, this text describes the streams of Interwar Period ideas that allowed some “democratization” and “modernization” forms relative to the patriotic canon.

**Keywords:** Argentinean Chamber of Deputies, art, artists, interwar period.

## Introducción

El presente artículo analizará las formas en que los legisladores argentinos, en especial los diputados nacionales, entendieron el lugar del arte y de los artistas en la sociedad de entreguerras. Para ello tomaremos como observatorio específico la tramitación y gestión de homenajes y otras formas similares de distinción con los que los mencionados parlamentarios buscaron establecer –a través de los individuos seleccionados para ello– un canon de lo artísticamente valorable, no tanto en términos estéticos –aunque no faltarían incursiones en ese sentido–, sino, sobre todo, en cuanto a la capacidad de los artistas para presentarse como modelos de emulación cívica y patriótica.

Intentaremos mensurar, entonces, a través de diversos ejemplos, el grado de novedad y de limitaciones relativas que dicha práctica supuso en el período de recorte en comparación con épocas inmediatamente precedentes y posteriores. Como sabemos, las discusiones acerca de

---

\* Universidad Nacional de La Plata (UNLP), Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (Conicet), Argentina. Contacto: andresbisso@yahoo.com.ar.

quién merece ser homenajeado y quién no, y bajo qué formas específicas, varían según los años y se modulan no solamente a partir de la predisposición volitiva de los actores históricos a hacerlo, en posible conjunción, tensión u oposición con otros, sino, asimismo, en función de cierto horizonte de “elegibilidad” y de cierta paleta de formatos disponibles. Consideramos extensible a estos aspectos la distinción hecha ya por Agulhon (1994: 124) –para la estatuaría– entre “lo ideológico” y “lo político”.

En efecto, una muestra de lo referido puede obtenerse a partir del primer número del suplemento sabatino de *Crítica* dirigido por Borges y Petit de Murat que incluyó en sus páginas un texto del uruguayo Luis Melián Lafinur, tío del autor de “Funes el memorioso”, cuento en el que se lo nombra. Sus notas dispersas tenían como referente común las condecoraciones y, en una de dichas entradas, se comentaba, con sorna, la noticia dada por un diario montevideano acerca del ingreso como miembro de la Legión de Honor francesa de la italiana Carlotta Zambelli, *prima ballerina* de la Ópera de París entre los años 1898 y 1930.

Reflexionando sobre este hecho, Melián Lafinur (1933) consideraba que, dadas las características de la portadora, en la distinción de la Legion d’honneur –a pesar de su denominación– “el honor es lo que menos se toma en cuenta”. Teniendo en cuenta que el autor parecía incluso –salvo mero error tipográfico– no conocer del todo a la mencionada, al apellidarla Zambolli en el texto, la razón del desdén no parecía fundamentarse en la persona en sí, sino en su condición profesional.

Vemos así que, todavía en 1933, a pesar de haber conocido nuestro país –en la década anterior– un actor cómico elegido concejal de la Capital Federal como Florencio Parravicini (y también ya multicondecorado por el gobierno de Francia)<sup>1</sup> y una primera dama soprano, como Regina Pacini, las opiniones que ponían en tela de juicio la adquisición de ciertos honores estatales para los artistas seguían tan vigentes como para permitir que fueran publicadas (más allá del emisor uruguayo, el honor francés y la aludida italiana) en un semanario nacional. En resumen, se daba por descontado (al menos lo hacía el periodista) que una bailarina no podía ser lo suficientemente honorable como para recibir semejante distinción oficial.

## **¿Merecen los artistas ser distinguidos? ¿Quiénes, cómo y hasta dónde? Estrategias de legitimación del homenaje desde y ante la discursividad de la política profesional**

Continuando con la referencia previa, debemos agregar que, en su no muy informado comentario, Melián Lafinur parecía desconocer, además, que la inclusión de Zambelli no resultaba tal novedad, puesto que ella ya había ingresado a las huestes de la “Legión de honor” siete años antes.<sup>2</sup> Es cierto que en ese entonces la distinción a la bailarina había movilizadocerto sentimiento de sorpresa en Francia, lo que provocó, entre otras reacciones, la del diario regional de Chaumont, *Le Petit Champenois*, que justificaría la decisión de escoger a Zambelli como “dama de honor”, aunque sin por ello dejar de cuestionar la creciente decadencia de la

1 En 1916, Parravicini pediría permiso a la Cámara de Diputados de la Nación para utilizar las condecoraciones Medalla del Centenario Cortes y Sitio de Cádiz del gobierno español y Palmas de Oficial de la Academia Francesa (Nota del 25 de septiembre de 1916. Exp. 814-p-1916. Digitalizado en Archivo Parlamentario de la Cámara de Diputados de la Nación (APCDN). Disponible en: <https://rb.gy/00b1ea>). En 1922, sería nombrado oficial del Ministerio de Educación de Francia a título extranjero (*Journal officiel de la République Française*, 24 de enero de 1922, p. 1074. Digitalizado en Gallica Biblioteca Nacional de Francia (GBNF). Disponible en: <https://rb.gy/tskuns>).

2 *Istanbul*, 23 de enero de 1926. GBNF. Zambelli, por otra parte, alcanzaría en 1956 la distinción de oficial de la Legión de Honor.

distinción en relación con otros “caballeros” elegidos. A los ojos del periódico mencionado, se habían dado, para considerar oportuna la distinción a la bailarina:

... diferentes buenas razones, que probaban que esta artista, verdaderamente notable en su género, es una mujer de una conducta de las más regulares y no tiene ligereza más que en sus piernas, mientras que en ocasiones se ha dado la distinción a actrices de las que no podría decirse lo mismo.<sup>3</sup>

Como vemos, para defender a Zambelli en su honorabilidad, se la contraponía a la aludida “ligereza” de otras artistas, en este caso actrices, a las que sí se cuestionaba, en una larguísima tradición precedente que, por otro lado, continuaría por décadas.<sup>4</sup> Todavía a principios de los años cuarenta del siglo XX, un conocido dirigente socialista argentino y usual miembro parlamentario creía necesario desmentir esos estereotipos, en este caso, en relación con el *star system* norteamericano, al mencionar que, al encontrar en un “restaurante” cercano a la Paramount a varios actores de cine, debió “confesar” que no vio más que “hombres y mujeres sencillos, sin ninguna arrogancia, que comían con apetito normal y vestían más o menos como todo el mundo”, lo cual no dejaba de “reconfortarlo”, ya que “los cuentos que se tejen en torno de estas vidas más bien hacen esperar de ellas cosas raras y hasta extravagantes” (Repetto, 1943: 250 y 253).<sup>5</sup>

Así, si las reticencias al homenaje oficial para los artistas, en relación con sus conductas sociales, podían encontrarse a ambos lados del Atlántico, ¿qué podría esperarse cuando no se trataba de representantes de la “alta cultura” como en el caso de Zambelli, sino de aquellos actores y dramaturgos ligados a la cultura masiva y “popular”, sobre los que podría pensarse –al menos a simple vista– que podía extenderse un mayor prejuicio, tal como lo lamentaba María Rosa Oliver desde sus memorias?<sup>6</sup>

3 *Le Petit Champenois*, 29 de enero de 1926, p. 1. GBNF; la traducción es mía.

4 Como ha señalado Maurice Agulhon: “Es muy probable que, en esta época, y aun todavía, muchos prejuicios impidieran a las mujeres y a las hijas, incluso convencidas políticamente, exhibirse en público. Los revolucionarios debieron verse, más de una vez, obligados a reclutar a las “diosas” [de la Razón, de la República] entre las mujeres habituadas por su profesión a la representación pública: actrices o cantantes (medio, por otra parte, espontáneamente revolucionario en la época). En consecuencia, como las actrices tenían incontestablemente, en su conjunto, costumbres más libres que las burguesas, a lo largo de los siglos XVIII y XIX los burgueses ricos o los aristócratas tomaban gustosos a sus amantes en el mundo del teatro o la ópera; por lo que la opinión contrarrevolucionaria, sin complicarse en matices, asimilará brutalmente la libertad de costumbres con el sórdido libertinaje, concluyendo que ‘diosa’ equivalía a actriz y, por lo mismo, prostituta. Este tema tendrá larga vida” (1973: 6; la traducción es mía).

5 Este relato es realmente imperdible, ya que en él la típica “sobriedad” de Repetto (1943) se ve constantemente tentada hacia un discreto “cholulismo”, en la mención del “*chalet coqueto*” de Paulette Godard en Linda Cresta o de la “casita alegre” de Mickey Rooney en San Fernando Valley. Aunque él pareciera aludir la atención a dichos detalles a la figura de su guía, el cónsul argentino en Los Ángeles, Emilio Lascano Tegui, quien también fuera autor teatral y que, según Repetto, gozaba “de mucha estimación en el mundo de los *studios* y de los *stages*” y le daba “nombres e informes sobre los numerosos artistas de cine” y “el nombre, títulos y méritos de los astros y estrellas que entraban o salían del comedor” (ibíd.: 250 y 252), lo cierto es que el dirigente socialista no dejaba de traslucir cierta moderada fascinación por ese mundo, y reconocía que en la “excursión por ‘las colinas de los astros y de las estrellas’ se nos fue casi toda la mañana” (ídem), aunque la matizaba con algunas notas críticas, como la de haber visto “filmar dos pasos de comedia sin mayor interés” (ibíd.: 251). En el final del artículo, Repetto volvía a desmitificar el espacio cinematográfico, quizás para acentuar con más énfasis el carácter de trabajadores que tenían los artistas, incluso los directores del *star system*, al señalar: “¿Sabe la gente lo aburrida y, a veces, penosa tarea que los escrúpulos técnicos y de arte imponen a los filmadores de películas?” (ibíd.: 253).

6 Resulta interesante el recuerdo de Oliver acerca de su primera concurrencia al teatro nacional, donde vería a los actores que transitaban el llamado “género chico”, “en la ignorancia que veía algo insólito: la actuación conjunta de Orfilia Rico, Roberto Caseaux [sic], Angelina Pagano, Ducasse, Esperanza Palomero, César y Pepe Ratti, interpretando las obras de Laferrère y de otros autores del momento [...] Al ver reír a mis padres y a las Clotas me preguntaba por qué no nos habían llevado antes a ver ese teatro y atribuía la omisión a una tendencia que quizás ni ellos mismos advertían: la de menospreciar lo que gusta a la mayoría, es decir lo popular” (1969: 72).

A pesar de ello, algunas particulares no dejarían de intentar conmover a los legisladores, para que las actrices de “nuestro teatro” fueran reconocidas. Eso sucedería en 1933, casualmente el mismo año en el que Melián Lafinur desdeñaba la distinción de Zambelli. Así, podemos encontrar, entre los expedientes de la Cámara de Diputados, el pedido de la “Comisión Pro-homenaje a la tan eminente como irremplazable Primera actriz del Teatro Nacional” Angelina Pagano, colocada “a la cabeza de las que tanto en el terreno de la enseñanza como en el de todo el desarrollo de su arte exquisito se ha brindado siempre lista al primer llamado cada vez que la cultura del país necesitó su esfuerzo”.<sup>7</sup>

Pagano era, sin dudas, para ese entonces, un referente ineludible en la escena teatral. Ya en 1925, el renombrado crítico y dramaturgo Federico Mertens se definía, a pesar de cuestionar en el artículo la temporada que venía llevando a cabo la actriz ese año, como “un devoto, un idólatra de esta actriz singularísima desde hace veinte años [y un] admirador ferviente” de ella. Además, notablemente ponía el acento –vemos cómo retornamos de nuevo al tema de la “honorabilidad”– a su surgimiento de una “casa respetable y burguesa” que hizo que llevara “a la escena su educación y su honestidad, aunque esto no implique sentar que las demás actrices del momento carecieran de aquellas cualidades” (Mertens, 1925). La misma actriz, por otra parte, se autoasignaba aquella misión de “adecentamiento” del teatro, al señalar en una entrevista que ella se había prometido “trabajar con toda el alma por que el escenario no fuera para actores y actrices una escuela de corrupción, de holganza, de descuido” y se ufana de haber “desterrado de entretelones la turba que jaranea y distrae mientras en escena están los personajes de la comedia o el drama” (Lorean, 1924: 49).

Frente a lo que pudieran suponer tales antecedentes, consideración y “honorabilidad” de “la Pagano” en el ámbito teatral, la Comisión de Homenaje no requeriría, sin embargo, a los legisladores ni el otorgamiento de distinciones oficiales ni la erección de estatuas o monumentos para la artista, sino simplemente ayuda para que tuviera “su casa por más humilde y modesta que ella sea” (ídem). Pasado un año de la requisitoria, y frente al silencio legislativo, las “damas de la comisión” –avaladas por la Asociación Argentina de Actores (AAA)– reiterarían su pedido al año siguiente a la Cámara Baja nacional, sin haber dejado por ello de realizar, asimismo, la solicitud de vivienda para Pagano al Concejo Deliberante capitalino. Con todo, la petición quedaría archivada bajo la entonces ley 2714 que estipulaba la caducidad de los asuntos sometidos al congreso.<sup>8</sup>

De cualquier manera, la sola enunciación de esperanzas de subsidio demostraba que la idea de promoción oficial de una actriz del teatro “popular” no resultaba del todo descabellada. Dos décadas después, la “Condecoración al Mérito Artístico” que el presidente Perón daría a Pagano –y a otras actrices–<sup>9</sup> por “crear nuestra escena” y colaborar “en gran medida para hacer su prestigio” (S/A, 1954: 7) resultaría mucho menos sorprendente, aunque todavía en cierta medida “inédito”, como el propio ministro de Educación Méndez San Martín no dejaría de reconocer al señalar que “mucho ha costado llegar a esta conquista, pero por fin se está alcanzando” y al subrayar ese acto –en un tono recurrente en el peronismo en cuanto a lo autocelebratorio y “fundacional”– como uno “de justicia y de equidad en el que por primera vez en nuestra historia, pueblo y Gobierno, unidos en la valoración del arte superado de cinco figuras señeras de la escena –síntesis cabal de una época– le rinden su homenaje de reconocimiento y admiración, de ternura y solidaridad” (ídem). La singular importancia de esas figuras se vería, además,

7 “Nota de la Presidenta y Secretaria de la Comisión de Homenaje” a la Cámara de Diputados, 22 de mayo de 1933. Exp. 125-P-1923. APCDN.

8 Exp. 437-P-1934. APCDN.

9 Las otras actrices serían nada menos que Lola Membrives, Blanca Podestá, Pierina Dealessi y Lea Conti.

por el detalle de la identificación personal de cada una de sus cualidades que se daba en el decreto de honores.<sup>10</sup>

Cabe reconocer, más allá del grado de “novedad” que suponía la mencionada distinción, que, desde el surgimiento mismo del “género menor” en el país, sus principales artistas no habían dejado de gozar de la predilección de muchos legisladores. Como recordaba José Podestá, el 16 de octubre de 1902 el expresidente y entonces senador Carlos Pellegrini y el presidente de la Cámara de Diputados, Benito Villanueva, asistirían a su función en el Teatro Apolo, donde “tuvieron la gentileza de honrarnos con su visita en nuestro democrático camarín”. Allí, según el relato de Podestá, Pellegrini pondría el “brazo izquierdo sobre el hombro de aquel” y le diría: “Cuide la marcha de su teatro, amigo Podestá, no olvide que su responsabilidad es más grande de lo que usted sin duda cree; no se deje marear por los aplausos” (Podestá, 1986: 144). Así, en cierta manera, quien fuera primer mandatario se homologaba –no sin un dejo paternal– con el payaso al inscribirlo dentro de una misma idea de función cívica indelegable, que parecía poner en segundo plano el imperio de los aplausos (¿y quizás de los votos?) sobre las responsabilidades que requería la “guía” de multitudes.

Para reforzar la idea del aprecio que muchas autoridades tuvieron por quien se destacara tanto por ser el payaso comentarista de los sucesos revolucionarios del noventa como el popularizador de “Juan Moreira” (ver Pasolini, 1999: 255-256), cabe destacar que, en 1925, el mencionado Podestá recibiría –por sus 50 años de actuación– un homenaje mucho más formal, en el Teatro Hippodrome, organizado por una comisión a tal efecto, y que contaría con la presencia del presidente Marcelo T. de Alvear y del intendente capitalino Carlos Noel (Podestá, 1986: 237-241).

Sin embargo, una cuestión era el trato “de casi iguales” en los camerinos o los homenajes dados en el “Teatro”, lugar de localía del artista, y otra cosa diferente era la llegada de un reconocimiento producido desde el interior del propio ámbito oficial. Ese homenaje, más “propriadamente” institucional, al menos en lo que respecta a la Cámara de Diputados nacional, llegará mucho más tardíamente, con Podestá fallecido hacía tiempo.<sup>11</sup>

Otra cuestión para tener en cuenta, que se refiere en la anécdota de la visita de Pellegrini al camerino del actor, es que Podestá (ibíd.: 144) le pediría al entonces senador que produjera formas de sustento oficial de forma material para que el artista-empresario pudiera seguir desarrollando su “teatro nacional”, debido a las dificultades por las que atravesaba para sostenerlo. Podestá no parece haber recibido una respuesta concreta, en ese sentido, en esos momentos.

Sin embargo, solicitudes como las de él influirían en una posterior generación de legisladores que repensaría, en los años veinte, el lugar del Estado en relación con las políticas artísticas, en un marco de creciente desconfianza a las capacidades que tenía el propio teatro comercial nacional de “respetar” a sus propios “próceres” y que, por otra parte también, se volvería más “sensible” a la diversidad de las formas de contribuir a “la patria”, por fuera de la heroicidad militar y las dignidades religiosas.<sup>12</sup> Repasaremos a continuación esas instancias consagratorias.

10 Específicamente para Pagano, el ministro de Educación, en línea con la definición de Mertens, la definía como “la emoción llevada al arte, la señora de la escena, cuyos pasos por el teatro encierran cada uno de ellos una enseñanza, una lección admirable de emotividad y de constancia, un ejemplo de abnegación y cuya vida es un acto permanente de fe y lealtad al servicio de la cultura popular y el teatro argentino”. Al finalizar el mencionado acto, Perón entregaría las medallas con considerandos diferentes en cada uno de los decretos de homenaje. El de Angelina Pagano decía: “Consagró su vida al arte con total y generosa entrega, logrando la más cabal expresión interpretativa, dejó el escenario de sus triunfos para consagrarse a la formación artística de la niñez, en un alto ejemplo de solidaridad, ofrendando al porvenir del arte argentino los tesoros inestimables de su experiencia” (S/A, 1954: 7-8).

11 Así, la primera entrada que hallamos de la Cámara de Diputados en homenaje a Podestá se produciría a raíz del centenario de su nacimiento, más de dos décadas después de fallecido (Exp. 1467-P-1958. APCDN).

12 Es cierto que no habían faltado homenajes previos, en la Cámara de Diputados, a personalidades de ese tenor.



## Los legisladores como garantes de la dirección del arte como forma amable del patriotismo suave

En la línea que venimos desarrollando, resulta en ese sentido destacable el párrafo que el diputado Juan José Frugoni –quien ya había tenido experiencia como asesor literario del teatro infantil municipal durante la gestión de Joaquín Llambías– dedicaría, precisamente, a otro de los miembros de la familia Podestá, elevándolo a los niveles de los padres fundadores de la nacionalidad:

Pasa en el teatro lo que en un aspecto de la política: los que edifican, sacrificándose, y los que explotan el cartel. No se concibe así que con los pingües beneficios, que arrojan hasta los teatros de suburbio, los empresarios no se hayan acordado de otorgar un subsidio al que fue actor y escena, temperamento y nervio, asunto y expresión del teatro nacional: don Pablo Podestá. ¡Cuánto y cuánto debemos reivindicar! Si continuáramos así, ¡hasta nos olvidaríamos del nombre de nuestros padres!<sup>13</sup>

Así, algunos diputados nacionales, como Frugoni, entenderían abiertamente entonces, incluso antes del impulso estatizador de la “cultura” dado en la década del treinta,<sup>14</sup> que el homenaje y sostenimiento de las actividades artísticas debía ir acompañado de cierto control político<sup>15</sup> e incluso por qué no de la conversión del legislador en una especie de “crítico”, al que se le mezclaban –a menudo– sus propios gustos con su condición de conducción moral, lo que daba en ocasiones resultados sorprendentes, como los que el diputado Frugoni expresaría acerca de las películas de “vaqueros”, al decir:

---

En efecto, cuando el diputado Frugoni sustente el homenaje al “poeta argentino y cultor del teatro nacional” Martín Coronado (*Diario de Sesiones de la Honorable Cámara de Diputados de la Nación [DSHCDN]*, 25 de septiembre de 1922, p. 545), mediante el que se solicitaría el subsidio de 5000 pesos para que su viuda construyera un sepulcro que guardara sus restos, tomaría como antecedente la ley 6268 del 30 de septiembre de 1908, que había encomendado lo mismo para el caso del escritor Hilario Ascasubi. Sin embargo, debería tenerse en cuenta que en dicho caso se había valorado al “guerrero y poeta, teniente coronel” que había participado en la Guerra contra el Brasil bajo las órdenes del general José María Paz y luego en el “Ejército Grande” como ayudante de Urquiza. Aunque ambos actores eran considerados populares, Coronado se diferenciaría por su falta de participación militar y por su consagración teatral. En 1910, la viuda de Ascasubi solicitó que el monto inicial de 2000 pesos se elevara a 5000 (la suma que pediría luego Frugoni para la viuda de Coronado) para terminar la construcción sepulcral tal como se había ideado en primera instancia. Para ello recibiría el apoyo del diario *La Nación*, quien destacaría por igual, en Ascasubi, su condición de autor de “Aniceto el Gallo” como la de soldado de Ituzaingó, Montevideo y Caseros, recordando que, debido a “su modestia”, “su actuación fuera desinteresada por completo, casi desconocida, podríamos agregar, para sus contemporáneos” y que fuera recién en la posteridad, más que en vida del poeta, que se revelaron “los méritos del poeta gauchesco y melancólico, reclamando sus restos un poco de la atención pública” (Nota de *La Nación* del 29 de agosto de 1910. Exp. 201-s-1910. APCDN).

<sup>13</sup> *DSHCDN*, 11 de junio de 1922, p. 1162.

<sup>14</sup> Como ha señalado Leandro Lacquaniti: “a partir de los años treinta es posible observar la creación de mecanismos y canales oficiales de mayor sofisticación para intervenir en el área y nuevas instituciones que testimoniaban la voluntad oficial de sistematizar el patronazgo y centralizar la política cultural en instancias burocráticas específicas” (2017: 71).

<sup>15</sup> Resulta paradigmático, en el caso de Frugoni, su extenso y documentado proyecto de normativización de los espectáculos cinematográficos, que incluía la creación de “comisiones honorarias de censura” en los territorios de jurisdicción nacional formadas por docentes y por “dos madres y un padre de familia”. Frugoni sostenía que “el cinematógrafo constituye hoy uno de los mayores peligros para la tranquilidad social y el medio más fácil para la depravación moral ya que su explotación se realiza con un único fin de lucro y con propósitos exclusivamente comerciales” (*DSHCDN*, 18 de septiembre de 1929, p. 487). El mayor peligro del cine era que no se necesitaba “como en el teatro tener inteligencia y alguna capacidad de interpretación para poder seguir el desarrollo del argumento, desde que el cinematógrafo presenta el gesto exagerado, que, aunque no sea comprendido, impresiona con la presentación de escenas violentas, dramas excitantes, cuadros de refinada voluptuosidad, que actúan sobre la psicología humana en forma monstruosa, que agitan los nervios, que perturban el organismo pero que, como siempre tocan las bajas pasiones y los instintos bestiales, gustan y atraen a la mayoría” (ídem).

¿Qué arte y a qué artistas valoraron y homenajearon los diputados nacionales...?

Andrés Bisso

Es de aprobar que los protagonistas en los films de *cowboys* no usan armas en sus luchas, las cuales son a puño limpio, y si se halla algún arma es para verla caer al suelo dramáticamente y sin hacer daño. Cuánta diferencia de las peleas, que en las escenas de cabarets, tabernas y bajos fondos sociales son cuadros corrientes en otros films; cuadros de considerar inmorales solamente por tal causa. Si no fuese caer en lo ilógico, diría que los films de *cowboys* tienen en su activo el incremento de nuestro atletismo juvenil con enorme utilidad para el civismo, que por cierto lo favorecen.<sup>16</sup>

Bajo ese mismo ímpetu interventor en el arte, los propios legisladores buscarían promover el teatro nacional de manera institucional, tanto en sus vertientes “dramático-líricas”,<sup>17</sup> como de comedia.<sup>18</sup> Allí, el lugar de la política parecía quedar claro: su acción vendría a reparar una decadencia provocada por el afán materialista del mercado. Uno de los proyectos suscritos se sustentaría, en efecto, en razón que “nuestro teatro tan robusto, ha declinado en plena juventud y está en camino de degenerar”.<sup>19</sup>

Así, no siempre era necesario el pedido formal de homenaje para que los diputados expusieran su admiración a cierto tipo de dramaturgo. En su proyecto de creación de la Institución de Teatro Dramático y Lírico, el diputado Juan José Frugoni no dudaría en hacer el elogio del “primer” teatro nacional, presentándonos una serie de obras que nos resulta interesante para analizar cómo podía construir un legislador nacional su canon teatral. Las obras mencionadas serían: *M’hijo el doctor* y *En familia*, de Florencio Sánchez; *Sobre las ruinas*, de Roberto Payró; *La piedra del escándalo*, de Martín Coronado; y *Las de Barranco*, de Gregorio de Laferrère. Todas esas obras “pre-Centenario” demostraban a ojos de Frugoni que la decadencia del teatro se debía a que “sistemáticamente se opta por lo peor” sin poner “dique a la corrupción del lenguaje ni impedir que se malogre la educación psíquico-social de la escena”.<sup>20</sup> Lo curioso era que esta mirada estaba largamente difundida, a pesar de la fortaleza económica y la popularidad que la actividad desplegaba por esos años (ver González Velasco, 2010).

Algunos diputados parecían cuestionar la lógica comercial del teatro y tomar esa postura de oposición a lo lucrativo, incluso, como paradigmática del tipo de dramaturgo a celebrar. Cuando Frugoni elogiaba a Florencio Sánchez, lo hacía en especial, por su característica de poder haber hecho una obra –como “Los derechos de la salud”– en la que “desde el primer actor hasta los ‘partiquines’ se sienten dominados por la responsabilidad de una misión que no es la de enriquecer a los empresarios”.<sup>21</sup> Así, para dicho legislador, en teatro, “el peor de los fracasos es el éxito fácil”,<sup>22</sup> y, como había expresado en su homenaje a Almafuerie, “un pueblo convencional en arte es un pueblo flojo de médula, hipócrita y retardado”.<sup>23</sup>

Esta opinión era compartida –aunque a veces sin el sesgo decadentista– por algunos miembros de la familia teatral, como la ya mencionada Pagano, quien parecía no decidirse entre dos posibles “culpables” de esa situación descripta:

16 *DSHCDN*, 18 de septiembre de 1929, p. 489.

17 Un primer proyecto sería presentado en 1922, nuevamente, por el diputado Frugoni (Exp. 337-d-1922. APCDN), el que intentaría ser reflatado tres años después por su par Rodolfo Moreno (Exp. 277-D-1925. APCDN). Este proyecto se oponía al proyecto de utilización para ese fin del atribulado económicamente Teatro Cervantes (donde luego en 1933 se instalaría el Teatro de la Comedia bajo la égida de la Comisión Nacional de Cultura) y proponía la creación de un edificio propio.

18 Así, el diputado nacional Leopoldo Bard presentaría un proyecto de ley para construir un “edificio destinado a la comedia argentina y conservatorio nacional de música y declamación” (*DSHCDN*, 3 de septiembre de 1926, p. 72).

19 *DSHCDN*, 11 de agosto de 1922, p. 1161.

20 Ídem.

21 Ídem.

22 *Ibíd.*: 1162.

23 *DSHCDN*, 1º de febrero de 1923, p. 146.

No sé si achacar la culpa a los mercaderes del arte, que se dedican a halagar el oído del público y lo llena de sainetes, malas revistas, o al público mismo, que no quiere saber de obras serias, prefiriendo olvidar y aturdirse en la chocarrería de un chiste obscuro a ver su propia miseria en los escenarios del teatro verdadero (Lorean, 1924: 50).

Curiosamente, el diario *La Nación* sostendría una idea similar al señalar que no era posible “confiar al juego exclusivo de las organizaciones privadas, cuyas inclinaciones son meramente lucrativas, la formación de nuestros futuros actores”.<sup>24</sup> Así, la década del veinte conocería también la actuación de la Asociación Argentina de Actores (fundada en 1919) que desde temprano supo advertir la posibilidad de presentar –a ojos de los legisladores– ambas caras de la necesidad de promoción estatal para el gremio: la de la asistencia material y la del reconocimiento simbólico.

De esta forma, la idea de homenaje no estaría del todo ausente en las estrategias que aparentaban únicamente extender la ayuda social, y este formato se repitió en la década siguiente. En ese sentido, el poder de la figuración actoral podía incluso aparecer en lugares inesperados. Cuando, en 1933, la AAA solicite un subsidio dentro del presupuesto, acompañaría –como forma de sustentar su tarea mutua y de protección a los actores enfermos– el listado completo, con nombre y apellido, de todos los miembros pensionados y de los que recibían subsidios para curar su tuberculosis en el Sanatorio Santa María de Córdoba. Quizás contara la asociación con que la lectura del nombre preciso de algún actor o actriz pudiera –bajo el peso del recuerdo de alguna película muda o algún sainete visto– “ablandar el corazón” de las autoridades legislativas.<sup>25</sup>

Así, el interés oficial podía centrarse en la legitimidad de la ayuda a los actores “desafortunados” por pobreza o enfermedad, a los cuales sus propios compañeros debían asistir mediante la asociación que los nucleaba. En ese sentido, los propios diputados reconocían que la labor actoral no resultaba siempre un camino de rosas, tal declamaba el diputado Leopoldo Bard al reconocer la existencia de una verdadera “falanje [sic] de actores teatrales que realiza su labor en un marco tan ingrato en recompensas y pleno de incertidumbre para su salud y vida”.<sup>26</sup>

Sabemos, por otro lado, que el pedido de auxilio estatal a los artistas no era novedoso. En el ámbito de la “alta cultura”, esta práctica estaba largamente acreditada, aunque los términos de las solicitudes no fueran gremiales, sino que surgían de parte de aquellos artistas que habían decidido probarse el traje de empresario. En ellos, se invocaba el recurso a la amenaza de extinción de las actividades de iniciativa privada que se venían desarrollando, de no contar –por las vías de la exención impositiva o el subsidio– con el apoyo estatal.

En efecto, ya en el año 1894, el pianista y empresario teatral de la Ópera Ángel Ferrari dirigiría una carta al Senado de la Nación en la que solicitaba la exoneración de impuestos municipales para poder seguir desarrollando su tarea, a la que consideraba amenazada por la exigencia tributaria. Ferrari, en un idioma llano, justificaría al Honorable Senado lo necesario de la gracia solicitada “puesto que me sacrifico anualmente trayendo compañías líricas a esta gran capital, en momentos en que el oro se encuentra por las nubes, y siendo el decano de los empresarios de teatros”.<sup>27</sup> Al señalar que el único beneficio de su “esfuerzo” era “contraer nuevas deudas”, Ferrari se mostraba confiado en que recibiría “ayuda de los poderes públicos”, en el país que consideraba “su segunda patria”, y que evitaría así “una ejecución con la que me amenaza la Intendencia”.<sup>28</sup>

<sup>24</sup> *DSHCDN*, 3 de septiembre de 1926, p. 73.

<sup>25</sup> Exp. 126-p-1933, 9 de diciembre de 1933. *APCDN*.

<sup>26</sup> Exp. 183-B-1929, 6 de junio de 1929. *APCDN*. Reproducidas también en los fundamentos del proyecto en el *DSHCDN*, 20 de junio de 1928, p. 626.

<sup>27</sup> Nota de Ángel Ferrari al Honorable Senado de la Nación, 20 de junio de 1894. En “Exoneración de impuestos a los empresarios de la Ópera y Politeama”. Exp. 22-S-1894. *APCDN*.

<sup>28</sup> Ídem.



En una nota previa,<sup>29</sup> Ferrari se ufana de haber colocado a la ciudad de Buenos Aires, gracias a su tarea empresarial de un cuarto de siglo, en la cima del “mundo musical”, trayendo óperas que abrían la temporada cada 25 de mayo, haciendo así “obra de verdadero progreso intelectual y moral” tanto como de “progreso económico y patriotismo”.<sup>30</sup> Por ello mismo, le resultaba difícil entender cómo podía estar gravada con el mismo impuesto al que se sometía a “teatros de zarzuelas, a los circos y a los espectáculos por secciones” la actividad operística que había permitido, gracias a su empeño, representar en el país obras como *Falstaff*, *Manon Lescaut* y *Pagliacci*, de los “maestros” Verdi, Puccini y “Roncavallo” (por Ruggero Leoncavallo). Vemos así que, como en el caso de la “justificación” de la honorabilidad de “la” Zambelli, en ocasiones las fisuras de “solidaridad” dentro del ambiente artístico se encontraban a la orden del día.

Aunque lograría el apoyo del Senado en la solicitud de exención, esta sería revocada, luego de los informes de la Municipalidad de Buenos Aires, por la Comisión de Presupuesto de Diputados que consideraría no hacer lugar al pedido. Dos años después, Ferrari debería ceder a manos de la institución que criticaba por su presión fiscal, el contrato de construcción y explotación del Teatro Colón,<sup>31</sup> casi en demostración de las dificultades que suponían, para la empresa privada, el costear –por sí sola– semejantes proyectos.<sup>32</sup>

De cualquier manera, más allá del destino final del Teatro Colón, tanto el reciente ejemplo de “distinción” artística de Ferrari, anteponiendo la ópera a la zarzuela, como el del elogio de Frugoni valorando el carácter “no comercial” del Florencio Sánchez nos podrían conducir a una misma pregunta. Ambas valoraciones no se daban, por así decirlo, de manera directa, sino en el marco de disquisiciones sobre qué arte resultaba digno y valorable, y cuál no, incluso en el interior de un mismo género –laxo en sus contornos, es cierto– como el teatro “popular”, dentro del que incluso sus más conocidos miembros podían ser tan abiertamente criticados como glorificados.<sup>33</sup>

## Los homenajes al arte “menor” y “popular”, ¿marcas de la plebeyización, democratización y laicización del discurso político?

De esta manera, vemos que, bajo las formas de la multiplicidad artística, la Cámara de Diputados realizaría en el período de entreguerras diversos homenajes en los que podemos encon-

29 Nota de Ángel Ferrari al Honorable Senado de la Nación, 1893. En “Exoneración de impuestos a los empresarios de la Ópera y Politeama”. Exp. 22-S-1894. APCDN.

30 Ídem.

31 Exp. 72-S-1896. APCDN.

32 La ley sancionada suponía, como compensación a los particulares por la transferencia, el derecho de explotación de palcos durante diez años e ingresos por los primeros cinco años. Sobre todo, el proceso de construcción y los detalles de la transferencia a la Municipalidad, ver Hodge (1979).

33 Pocos actores condensan más claramente esta suma de miradas que Florencio Parravicini, considerado tanto el indiscutido mejor cómico del momento (ver Gómez Carrillo, 1923: 2) como, asimismo, un actor “desaprovechado” por su lenguaje soez y su recurso al “chiste fácil”. En este último sentido, la crítica Dora Lima (1936: 28), cuestionaría –a pesar de reconocer sus virtudes técnicas– que el actor hiciera “teatro reidero” en el que no se hallaba “nada de pensamiento, de hondura, de problemas, de cosas serias”, siendo su propósito “ser intrascendente y agradable”, y convirtiéndose así en “un gran actor que no expresa su palabra, que llega para decirnos muy poca cosa”. Con todo, la potencia de “Parra” sería tan clara que, a los diez años de su fallecimiento, una “Comisión de Homenaje” integrada por José León Pagano, Vaccarezza y Amadori, entre otros, planearía, además de festivales en su memoria, la erección de una estatua encomendada a José Fioravanti para ser emplazada y que obtendría la sanción legislativa en ambas cámaras en 1951. El autor del proyecto sería nada menos que el futuro presidente Héctor J. Cámpora, que en Cámara de Diputados pondría el acento en el carácter de Parravicini, quien, “desdeñando” su origen aristocrático, se había convertido en el actor “popular” por excelencia (S/A, 1952: 3).

trar poetas,<sup>34</sup> músicos,<sup>35</sup> pintores,<sup>36</sup> dramaturgos<sup>37</sup> o escultores.<sup>38</sup> En muchos de esos casos, la política misma podía pensarse como un arte y sentirse reivindicada a la vez que homenajeaba a dichos artistas, no solo porque algunos de ellos, como Olegario Andrade<sup>39</sup> o Belisario Roldán,<sup>40</sup> fueron diputados nacionales que ejercieron bien la poesía, bien la dramaturgia, sino incluso porque la metáfora de la creatividad podía pensarse abarcando a ambas facetas humanas, como ensayaría el diputado Augusto Bunge en su homenaje al poeta mexicano Amado Nervo:

¡Bien está en representantes del pueblo el homenaje a tal poeta! Porque si la poesía es aptitud de sentir como propias todas las emociones de los hombres, si la poesía es intuición de los más íntimos secretos de la vida y presentimiento del porvenir, si la poesía es el genio que condensa en imágenes de belleza la humana insaciable aspiración, a su vez, la política, la más alta política, la que construye la historia a la luz de la ciencia y del ideal, es poesía en acción.<sup>41</sup>

Dichos homenajes, como mencionáramos, se encontraban incluidos dentro de una esfera más amplia que podría considerarse como la relativa al culto a los “héroes modernos”, en la que exploradores, científicos, deportistas, hombres de negocios y otras profesiones pedían convivir con los “antiguos” próceres y santos del canon patrio.<sup>42</sup> Esta valoración de los valores

---

34 Con respecto a los poetas, los casos de homenajes (o pedidos de adhesión a estos) que pueden citarse son numerosos: Olegario Andrade, Almafuerte (Pedro B. Palacios), Antonino Lamberti, Joaquín Castellanos, José Mármol, el mexicano Amado Nervo y el portugués Guerra Junqueiro.

35 En 1926, la Cámara de Diputados ratificaría un homenaje a la memoria del compositor Julián Aguirre, que había tenido entrada por Senadores. Como en el caso de González Castillo, que mencionaremos más adelante, la escultura que se emplazaría sería obra de Riganelli (Exp. 6-s-1926. APCDN). Otro caso de músico homenajeado, pero, en particular, directamente por su ligazón a la “historia patria”, sería el compositor uruguayo Cayetano A. Silva, por ser el autor de la *Marcha de San Lorenzo*. En apoyo al proyecto del diputado Scarabino, se adheriría Argentores, definiendo a Silva como el “ilustre músico desaparecido, cuyas marchas y canciones se han hecho carne en nuestro público” (Exp. 1455-p-1942. APCDN).

36 En 1920, se expedía la ley que autorizaba la erección de un busto del pintor Eduardo Sívori en el Rosedal (Exp. 754-p-1919. APCDN).

37 Además de los argentinos homenajeados que mencionamos a lo largo del artículo, deberíamos agregar el monumento al español –escritor y dramaturgo– Benito Pérez Galdós, motorizado por la colectividad canaria, proveniente de la iniciativa del Poder Ejecutivo y finalmente aprobado en el año 1933. Ver *DSHCNDN*, 2 de septiembre de 1932, pp. 327-328 y Exp. 91-PE-1932. APCDN.

38 Como en el caso del homenaje al escultor Pedro Zonza Briano, con las alocuciones de los diputados Guerrero y Noel (*DSHCNDN*, 19 de febrero de 1941, pp. 241-242).

39 El de Andrade es el primer homenaje a un poeta que hallamos durante la Primera Guerra Mundial. En él se certificaban ambas ocupaciones y el deber, por tanto, de la Cámara de asociarse al homenaje: “Debiendo celebrarse el día 6 de agosto un homenaje a la memoria del poeta Olegario V. Andrade con motivo del aniversario de su muerte y de la colocación de una placa conmemorativa en el sepulcro que guarda sus restos, y tratándose de un exdiputado nacional fallecido en el ejercicio de su cargo, la H. Cámara de Diputados de la Nación resuelve asociarse a ese homenaje” (Proyecto de resolución del diputado Mihura, ingresado el 28 de julio de 1916. Exp. 156-d-1916. APCDN).

40 Casi dos décadas después de su muerte, Belisario Roldán, sería objeto de un pedido de homenaje del diputado Julián Sancerni Giménez al acompañar a la Comisión Popular para la erección de un monumento a su memoria, solicitado al escultor Luis Perloti. Luego de dar revista a sus proyectos legislativos, el diputado no olvidaría detallar, asimismo, sus capacidades oratorias y poéticas, y, a su vez, su contribución al teatro nacional, citando para ello un suelto del diario *La Nación* que decía que Roldán había unido “sus éxitos de dramaturgo a su prestigio de brillante maestro de la elocuencia. Es innegable que la destacada personalidad literaria de Belisario Roldán, y su fervor por todo aquello que se relacionara con la argentinidad, contribuyó a animar con rasgos propios, a definir en grado sumo una de las épocas más felices del teatro argentino” (Exp. 1690-d-1941. APCDN). Con todo, el proyecto no prosperaría ni en esa instancia ni cuando intentó ser reflatado por Emilio Ravnigani en el año 1947 (Exp. 515-d-1947. APCDN).

41 *DSHCNDN*, 28 de mayo de 1919, p. 120.

42 Javier Guiamet ha señalado ya los rasgos generales de esta sensibilidad, en la que “la asociación de lo moderno

de la “modernidad” no estaba desligada, en algunos casos, de un proyecto político que cuestionaba el lugar del tradicionalismo religioso, al que se lo asociaba con el oscurantismo.

La postura “moderna” en claro tono anticlerical enunciada puede identificarse en el diputado radical, ya recurrentemente citado en este artículo, Juan José Frugoni, quien no solo presentaría proyectos ligados al fomento de prácticas “novedosas” como el *scoutismo* y a la incorporación de la mujer a la práctica del sufragio,<sup>43</sup> sino también homenajes plenos de espíritu “científico”. Son notables, en ese sentido, sus palabras –cargadas de emotividad– hacia el explorador irlandés Ernest Shackleton, que acababa de fallecer en uno de sus tantos viajes a la Antártida:

Angustiado por la emoción [...] he de pronunciar brevísimas palabras en homenaje no al jefe de una religión ni de una secta determinada, sino a uno de los obreros de esa religión universal, que no tiene templos y que se llama “Ciencia” [...]. Los prejuicios oscurantistas de la escolástica, sabremos los males que han causado a la humanidad [...]. En esta tarde hemos escuchado respetuosamente la palabra del señor diputado por Córdoba, que ha hecho el elogio de un papa y ha de escuchar el parlamento y la República toda, las palabras de un diputado que no tiene más religión que la verdad, la gran religión de la verdad, la gran religión de la ciencia, que fue la que mantuvo al explorador genial, a quien no le intimidaron ni las nebulosidades de la muerte ni ese fantasma del Polo o lo incógnita [sic], de las nieves eternas (*DSHCDN*, 31 de enero de 1922, p. 8).<sup>44</sup>

En esta lógica, Frugoni haría de la ciencia y del arte, de manera complementaria, los antídotos modernos al “oscurantismo”, encontrando en sus homenajeados, como Almafuerte, Florentino Ameghino y el portugués Guerra Junqueiro, puntos convergentes de reivindicación republicana<sup>45</sup> y de oposición a los “dogmas de fe”. En este último caso, el homenaje al naturalista Ameghino le serviría para hacer pública la “reivindicación de nuestros fueros intelectuales frente a la soberbia secular engendrada en claustros y dogmas” y para propugnar “la belleza ética, libre de secta”.<sup>46</sup>

Vemos así que después de estos antecedentes que demostraban la utilidad de esos homenajes en la estrategia política de los diputados nacionales, la petición legislativa de erigir, a fines del período analizado, un monumento a un “sainetero” y autor de letras de tango como José González Castillo –claro, una vez fallecido, como proféticamente le auguraba Roberto Arlt al escultor Facio Hebequer–<sup>47</sup> podía resultar “inconveniente”, “desusada” o “plebeyizante” para algunos *puristas* del canon patrio de ese entonces, pero difícilmente sorprendería en grado

---

y del progreso se desplazó hacia fenómenos de variadas características que compartían, no obstante, el ideal de superación individual, del progreso de la ciencia y la técnica y, en un sentido general, el ímpetu por franquear los límites impuestos por la naturaleza a través de acciones concebidas como heroicas a ojos de sus contemporáneos” (2021: 29).

43 Ambos proyectos perderían, sin embargo, estado parlamentario. Hemos realizado un intento de conexión entre ambas iniciativas –a primera vista no relacionadas– en Bisso (2021).

44 La veneración por Shackleton en los diputados radicales iría más allá de su muerte, como lo demuestra el proyecto de ley (ingresado en noviembre de 1926 y finalmente no prosperado) de Diego Luis Molinari que preveía –haciéndose eco de la campaña universal por el sostenimiento de la familia del explorador– nada menos que una pensión vitalicia de mil libras para los padres del “héroe antártico” por intermedio de la legación argentina en Londres (Exp. 756-d-1926. APCDN).

45 Así, se valdría del homenaje al poeta portugués Guerra Junqueiro para señalar “los peligros y las crisis profundas a que están sometidos los países de régimen monárquico, y lo que es la abyección y la degradación del pueblo cuando pierde su personalidad cívica” (*DSHCDN*, 25 de julio de 1923, p. 464).

46 *DSHCDN*, 6 de julio de 1922, p. 410.

47 En una aguafuerte del año 1931, ya recordada por Magalí Devés (2016: 5), Arlt escribiría sobre Hebequer: “Algún día se le levantará una estatua. Esas cosas ocurren mucho, afortunadamente en nuestro país. Pero primero uno tiene que ‘estirar’ las cuatro”.

excesivo en una sociedad y una política cada vez más y más acostumbradas a la gestualidad popular y a la “democratización de los honores”.<sup>48</sup>

Como en otras ocasiones, la iniciativa y el respaldo del homenaje al letrista de *El circo se va* se habían motorizado principalmente “desde fuera” del ámbito legislativo (por amigos y asociaciones actorales). El rol del legislador (en este caso, Carlos Rophille) sería el de suscribir con su pedido ante sus pares la necesidad de oficializar la realización del homenaje y colaborar con el emplazamiento de la estatua que honraba al dramaturgo. En efecto, la propuesta de un monumento a José González Castillo surgiría de Agustín Riganelli, quien –como solía suceder en estos casos– ofrecía la escultura en yeso del “busto” de su amigo para ser instalada en algún lugar de la ciudad de Buenos Aires, esperando que el Ejecutivo costeara su realización a mayor escala y en otro material.<sup>49</sup>

La “operación” de homenaje resultaba ya conocida, como podemos advertirlo en el caso previo de la erección de la estatua para recordar al músico Julián Aguirre, siendo un grupo de artistas, de diferentes profesiones y orígenes, el que motorizaba el proyecto. En el caso de Aguirre, cuyo homenaje se solicitaba en 1926, podemos ver que los solicitantes hablarían “en representación de un grupo de músicos, pintores, escritores, arquitectos y demás artistas que se reunieran [...] en el Conservatorio Nacional de Música y Declamación”.<sup>50</sup> Sin embargo, dicha petición no resultaba ajena a las redes políticas, en tanto quien encabezaba la Comisión de Homenaje al músico sería nada menos que el arquitecto Martín Noel, activo militante del radicalismo desde su juventud, y a la postre –durante el orticismo– diputado nacional.

Más de un lustro y medio después, habiendo pasado ya Noel por las bancas de diputados, llegaría en 1942 esa propuesta de homenaje, en este caso, a un dramaturgo “popular”, sainetero y realizador de “revistas de actualidad”, como González Castillo, quien, por otra parte, no había dudado en “reírse de la política” en sus obras.<sup>51</sup> En dicho proyecto de ley se acordaba la suma de 5000 pesos para que el “donante” ejecutase en piedra la obra que había realizado a pequeña escala.<sup>52</sup>

Más allá de percibir esta complicidad entre escultor y legislador (en la que participaban varias instituciones)<sup>53</sup> para llevar a cabo el homenaje, nos interesa resaltar los fundamentos

---

48 Ya tan tempranamente como en 1919, el cronista Roberto Gache (1919: 29-34) se burlaría, así, de los excesos de la “estatuomanía” militar, en su “La estatua de un general desconocido”: “Yo estoy ahora frente a uno de estos tantos generales desconocidos. No sé quién ha sido [...] Yo sé cómo se ha alzado esta estatua en esta plaza. Algún señor desocupado, nacido y hecho para presidir comisiones de homenaje, ha descubierto un buen día el nombre de este pobre general tan ingratamente olvidado” (ibíd.: 29-30). Frente a este imaginado panorama, Gache señalaba: “¿Por qué, pues, no ser incrédulos e irrespetuosos con esta serie de próceres insulsos –guerreros y políticos– que se levantan por todos los lados de la ciudad?” (ibíd.: 31). Por esa razón, siempre claro está, en espíritu burlón, esgrimiría una de las más radicales formas de la democratización del homenaje: “Yo quiero presidir a su vez un homenaje y llegar a inaugurar bajo el sol de una tarde cordial una estatua que en su base diga: ‘Esta es la estatua de N. N.; hombre sin méritos. No fue general, ni presidente, ni ministro, ni siquiera diputado. No fue nada en vida y, aun después de muerto, sigue siendo nada. Los diarios jamás se ocuparon de él. No dijo discursos ni enseñó nada. No escribió ni un libro, ni siquiera un drama. Pasó por la vida sin llamar la atención y, sincero consigo mismo, cumplió sin molestar a nadie su estúpido destino de mortal. El mundo agradecido y asombrado le levanta esta estatua’” (ídem).

49 *DSHCDN*, 22 de julio de 1942, p. 716.

50 “Comisión Ejecutiva de Homenaje a Julián Aguirre a la Cámara de Senadores”. Nota del 22 de julio de 1925. Exp. 6-s-1926. APCDN.

51 Como se ha señalado, González Castillo “a lo largo de toda su carrera e ininterrumpidamente escribió teatro de revistas donde pudo cuestionar, a través del humor y la picardía, situaciones de la política nacional e internacional, como una continuación de aquellos primeros sainetes como pura fiesta” (Villa, 2009: 102).

52 *DSHCDN*, 22 de julio de 1942, p. 738.

53 En clara concordancia con el pedido de Rophille, la Sociedad General de Autores acompañaría la solicitud del diputado, alabando precisamente las condiciones de artista popular de González Castillo, al denominarlo como “uno de los cerebros más fecundos y de los espíritus más batalladores con que haya contado la cultura

que Rophille daría a sus colegas para justificar el proyecto, los que difícilmente podrían diferenciarse de los que se presentaban para destacar la figura de próceres u otras personalidades destacadas de la política y la sociedad: “Solo los pueblos fuertes practican la virtud del reconocimiento hacia aquellos de sus hijos que consagraron sus mejores afanes al mejoramiento del medio social que les tocara actuar, en cualquier aspecto de las actividades humanas”.<sup>54</sup>

Quizás sí, la última frase (con la enunciación de “cualquier aspecto”) podía sonar a reconocimiento de lo relativamente inusitado de la profesión del homenajeado, pero refrendaba asimismo la nueva amplitud que hacia esa época iba tomando el “solar patrio” de las veneraciones, incluso en la consideración de los legisladores nacionales, más allá de la suerte que le departieran a la estatua las posteriores instancias administrativas.<sup>55</sup>

## Conclusión

A través de este trayecto de homenajes y distinciones que los diputados nacionales idearon o acompañaron mediante proyectos de declaración y otras diversas formas de la tramitación legislativa, hemos podido rastrear las formas en que el arte y los artistas fueron promovidos como modelos cívicos y patrióticos desde un poder del Estado durante el período de entre-guerras, en un impulso promovido por el desarrollo de “lo popular” y de la valoración de “la cultura de masas” que en su continuidad ascendente no parece aceptar las tajantes cesuras que la historia política labró entre el proceso de democracia ampliada y su cancelación fraudulenta.

De esta manera, aunque quepa reparar en distinciones “políticas” en torno de los héroes plebeyos elegidos para el ritual de homenaje, el período analizado parece haber sido significativo en la aceptación “ideológica” en relación con que los artistas debían formar parte del canon patrio por su especificidad profesional y en pie de igualdad con los bronce pretéritamente venerados.

---

popular argentina, en los primeros cuarenta años de este siglo” (Nota del presidente Vicente Martínez Cuitino y del secretario Francisco E. Collazo, 30 de julio de 1942, Exp. 916-P-1942. APCDN). A ese apoyo se sumaría el de la Asociación Estímulo de Bellas Artes (Exp. 1102-P-1942) y el del Círculo de Bellas Artes (Exp. 1307-P-1942). Por su parte, los actores agremiados también se expresarían considerando la iniciativa como un “justo homenaje a una de sus figuras más esclarecidas de la gran familia teatral argentina” (Exp. 1186-P-1942). Pero si algo faltaba para demostrar la “popularidad” del autor teatral a homenajear (más allá del apoyo de la entidad que deseaba representarlo desde su mismo nombre, el Teatro Popular Argentino, ver Exp. 1588-p-1942) en la proyección de su figura por fuera del “mundillo” literario, ese condimento lo daría el club San Lorenzo de Almagro que no dudaría en, también, enviar su nota de apoyo (Exp. 1519-P-1942). Otras adhesiones serían las de la Peña de Artistas de Boedo, “Pacha Camac” y los de la Biblioteca Popular y de la Agrupación Artística, unidas ambas por el nombre de “Florencio Sánchez” (Exp. 19-P-1943). El propio González Castillo había sido el fundador o presidente de alguna de esas instituciones.

<sup>54</sup> DSHCDN, 22 de julio de 1942, p. 738.

<sup>55</sup> La estatua en piedra pensada para imponerse en la plaza Martín Fierro nunca coronó su objetivo, a pesar de haber contado el proyecto con la aprobación de las Comisiones de Presupuesto y Hacienda y de Legislación General, luego de un encomiástico informe del diputado Rosito que definía al autor como “uno de los más altos valores de la cultura nacional”, y que también procuraba presentarlo –obviando quizás algo de su producción– lo más “profundamente” posible, al afirmar que, a pesar de sus más variadas obras, González Castillo nunca había desviado su “obra hacia lo frívolo con desdén de lo fundamental, hacia lo superficial en desprecio de lo serio” (Exp. 829-d-1942). En 1948, un año antes de la muerte del escultor autor de la obra, el diputado Eduardo Colom actualizaría el proyecto de Rophille, para ejecutar la obra en la intersección de las calles San Juan y Castro, pero su trámite también caería bajo la ley de caducidad (Exp. 541-d-1948. APCDN). A pesar de haberse ya labrado durante el peronismo, época particularmente atenta a estos homenajes a la “cultura popular”, la imposibilidad de aprobación de los proyectos en dos épocas diferentes nos advierte sobre las complejidades de la lógica parlamentaria, más allá de los “sensibilidades” generales que busquemos imponer sobre diversas épocas políticas y culturales.



## Bibliografía

- Agulhon, M. (1973). “Esquisse pour une archéologie de la République. L'allégorie civique féminine”. *Annales. Economies, Sociétés, Civilisations*, vol. 28, n° 1, pp. 5-34. Disponible en: <https://rb.gy/dmetov>.
- (1994). “La ‘estatuomanía’ y la historia”. En *Historia vagabunda. Etnología y política en la Francia contemporánea*, pp. 120-161. México: Instituto Mora.
- Bisso, A. (2021). “Las leyes nunca amanecidas de entreguerras. *Scoutismo* y sufragio femenino: ¿dos frustraciones conexas?”. En *Historia de la Asociación de Boy Scouts Argentinos (1912-1945)*, pp. 278-291. Buenos Aires: TeseoPress. Disponible en: <https://rb.gy/4rqppo>.
- Devés, M. (2016). *Guillermo Facio Hebequer: entre el campo artístico y la cultura de izquierda*. Tesis doctoral en Historia. Buenos Aires: UBA. Disponible en: <https://rb.gy/kltpuv>.
- Gache, R. (1919). *Glosario de la farsa urbana*. Buenos Aires: “Buenos Aires” Cooperativa Editorial Limitada, Agencia General de Librería y Publicaciones.
- Gómez Carrillo, s/n (1923). “Acteurs creoles”. *Comoedia*, 4 de noviembre, p. 2. Gallica Biblioteca Nacional de Francia (GBNF).
- González Velasco, C. (2010). “Una pandilla de truhanes y un cándido público: el negocio de los espectáculos teatrales, Buenos Aires, 1920”. *Nuevos Mundos. Mundos Nuevos*. Disponible en: <https://rb.gy/yyldae>.
- Guiamet, J. (2021). “Exploradores y recordmans en *La Vanguardia*. El socialismo argentino y las narrativas de épica y progreso en la cultura de masas (1912-1943)”. *Anuario del CEH Segreti*, año 21, vol 21, n° 1, pp. 25-49. Disponible en: <https://rb.gy/obtnh5>.
- Hodge, J. E. (1979). “The construction of the Teatro Colón”. *The Americas*, vol. 36, n° 2, pp. 235-255. Disponible en: <https://www.jstor.org/stable/980748>.
- Lacquaniti, L. (2017). “La ley de propiedad intelectual de 1933. Proyectos y debates parlamentarios sobre los derechos autorales en Argentina”. *Estudios sociales contemporáneos*, n° 17, pp. 69-87. Disponible en: <https://rb.gy/wsinms>.
- Lima, D. (febrero de 1936). “Silueta biográfica de Parravicini”. *Máscaras*, n° 5, p. 28. Archivo Histórico de Revistas Argentinas (AHIRA). Disponible en: <https://rb.gy/pbu7xi>.
- Lorean (seudónimo) (1924). “Las buenas actrices nacionales: Angelina Pagano”. *Para ti*, 15 de abril, pp. 49-50. Ibero-Amerikanisches Institut (IAI). Disponible en: <https://rb.gy/dxxbk7>.
- Melián Lafinur, L. (12 de agosto de 1933). “Condecoraciones”. *Crítica*. Sección “Revista Multicolor de los sábados”, vol. 1, n° 1, p. 5. Archivo Histórico de Revistas Argentinas (AHIRA).
- Mertens, F. (1925). “Angelina Pagano y su temporada actual”. *El Hogar*, 11 de septiembre, p. 8. Ibero-Amerikanisches Institut (IAI). Disponible en: <https://rb.gy/lfhaqv>.
- Oliver, M. R. (1969). *La vida cotidiana*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Pasolini, R. O. (1999). “La ópera y el circo en el Buenos Aires de Fin de siglo. Consumos teatrales y lenguajes sociales”. En Devoto, F. y Madero, M. (dirs.), *Historia de la vida privada en Argentina*, tomo II, pp. 226-273. Buenos Aires: Taurus.
- Podestá, J. J. (1986). *Medio siglo de farándula*. Facsímil de la edición de 1930. La Plata: Secretaría de Cultura.
- Repetto, N. (1943). “Los ‘studios’ de Paramount y Warner Bros”. En *Impresiones de los Estados Unidos*, pp. 249-253. Buenos Aires: La Vanguardia.
- S/A (septiembre-octubre de 1952). “Honras memorativas a figuras señeras del teatro argentino. La estatua de Florencio Parravicini”. *Argentores*, pp. 2-4. Ibero-Amerikanisches Institut (IAI). Disponible en: <https://rb.gy/igvu2x>.

- S/A (julio-agosto-septiembre de 1954). "El General Perón condecoró a Cinco Grandes Actrices". *Máscara*, p. 7. Ibero-Amerikanisches Institut (IAI). Disponible en: <https://rb.gy/6df0cy>.
- Villa, M. (2009). *José González Castillo. Militante de lo popular*. Tesis de Maestría en Teatro Argentino y Latinoamericano. Buenos Aires: UBA. Disponible en: <https://rb.gy/yp1occ>.