

## **La Revista Porteña durante el período 1940-1960**

**Adriana Libonati - Karina Mauro**

El período 1940-1960 marca el momento canónico de la Revista Porteña. En el mismo, quedarán constituidos sus rasgos estilísticos, surgirán sus artistas más representativos y se afirmaran sus características.

Durante los primeros años, era usual que el espectáculo siguiera una endeble línea temática relacionada con el título. La vinculación podía hacerse con la el clima o estación del año o con algún acontecimiento político, económico o cultural. Según el autor Roberto Tálice (Prestigiácomo: 1995) la estructura del género era la siguiente: un número musical- relacionado tangencialmente con el título de la Revista- como deslumbrante apertura, después dos cuadros cómicos separados brevemente, a cargo de varios actores. Luego llegaba el imprescindible monólogo a cargo del capocómico, que debía ser principalmente político o al menos, irónico. Según Prestigiácomo, el monólogo tomaba un fenómeno de la actualidad y lo sometía a un doble procedimiento: analizarlo tan exhaustivamente hasta llegar “al disparate”, para luego ensamblar esos análisis en diferentes síntesis, para mostrarlo ridículo. Fueron famosos monologuistas: Adolfo Stray, Marcos Caplan, Florencio Parravicini, Mario Fortuna, Gloria Guzmán, Sofía Bozán, José Marrone y principalmente, Pepe Arias<sup>i</sup>. El espectáculo continuaba con otro cuadro musical importante en el que se presentaba la vedette, luego el tango (cantado durante las primeras décadas exclusivamente por mujeres) y la apoteosis final, constituida por un número de canto y baile en el que desfilaba la compañía en forma jerárquica. Cerrando la marcha, la vedette y el capocómico. En la mayoría de los casos, se verifica una relación entre el título de la Revista y el primer cuadro. El último cuadro, a la manera teatral de una firma grandiosa y magnífica, tiene que ver con una mostración del brillo de la compañía. Los aspectos escenográficos se constituían en auténticos desafíos a la creatividad, debido a la brevedad con que debían realizarse los cambios y a la exigencia de esplendor y sorpresa que tenían los distintos cuadros. El diseño podía trasladarse al hall de entrada, que se ambientaba según el tema de la revista<sup>ii</sup>. La búsqueda de recursos técnicos que mejoraran la calidad y el aspecto visual de los espectáculos era frecuente y podían darse cita varios escenógrafos en un mismo espectáculo. Carlos A. Petit, quien sostiene una constante

inquietud por modernizar el género, introduce en 1957 el plano inclinado, la escalera practicable y los focos multicolores en la revista *Nerón cumple*, artificios que mejoran la visualización y el desplazamiento en el escenario. Por otro lado, el constante cambio de escenografía entre cuadro y cuadro promovió una práctica actoral propia de la revista, denominada “cortina” y que consistía en un actor que se paraba delante del telón y realizaba alguna rutina cómica.

La estructura fragmentaria de la Revista implicaba un ritmo vertiginoso en el que la exigencia de hacer reír era constante y en esto guarda relación con las apropiaciones que los espectadores tenían del cine. Al igual que el sainete, la revista se apoya en la eterna repetición de lo mismo con múltiples variantes. Y esto ocurre, porque el público sabe lo que va a ver y asiste al teatro para corroborar esta expectativa. Los sketches (nombre que se dará a los cuadros a partir de mediados de los 50`) repetían tópicos conocidos y muchas veces cuadros de temporadas anteriores, rutina que se continuaba en los espectáculos veraniegos. Lo que une a la revista con su público y la hace popular es la referencia espectacularizada a otros discursos no teatrales. La fragmentación de la revista portea allana el terreno para esta práctica intertextual porque, sin tener función didáctica es una gran fijadora de enunciados. En lo que respecta al léxico utilizado, las consonancias fónicas y aspectos intertextuales, estaban condicionados con la competencia del público a la vez que servían para eludir la censura<sup>iii</sup>.

Un elenco numeroso era necesario dado el despliegue requerido por el género. Su organización tenía marcadas divisiones jerárquicas (corista, “figurita”, vedette, bailarina, cancionista, capocómico, apoyos, boys, girls, etc.) que el público y la crítica conocían y exigían que se respetaran. Esto constituía un código compartido entre artistas, crítica y algunos sectores del público, que era reproducido por el programa de mano graficando la importancia de cada artista mediante los tamaños de tipografía o recuadros. En cuanto a la organización de las compañías, los testimonios indican que la estructura se sustenta tanto en la complementariedad y la solidaridad, como en la competencia interna del elenco.

El artista de revistas, que muchas veces provenía del sainete ya alicaído en esos años ( Muiño, Alippi, Arata, Thorry) debía poseer un conocimiento amplio de su práctica y adecuar su tarea a diversos requerimientos. Más allá de lo fragmentario del género, se apoyaba fuertemente en la improvisación. Había recursos estilísticos probados en escena

(ensayo – error). Se dialogaba con el público y se realizaban agregados al libreto (práctica denominada “morcilleo”) armada con referencias a aspectos socio-políticos recientes, a planteos de los espectadores e incluso se llegaba a hacer partícipe al público de aspectos privados de la compañía. Esto requería un fuerte compromiso del artista con su práctica y una atención constante, que le permitiera incorporar todo lo que sucedía con rapidez e ingenio, sobre todo si debía modificar su desempeño sobre la marcha, en los casos en que hubieran sido objeto de alguna censura.

Los cómicos eran, según el empresario de El Nacional, Carlos A. Petit, la base de la revista, y el capocómico, la figura masculina principal del espectáculo. Fueron famosos en este período: Pepe Arias, Marcos Caplan, Adolfo Spray, José “Pepitito” Marrone, Mario Fortuna, Carlos Castro “Castrito”, Dringue Farías, Juan Verdaguer, entre otros. Un rol fundamental para promover la comicidad del capocómico era el del “segundo” o apoyo, cuya tarea consistía en “dar el pie”. Entre los actores que cumplieron esa función durante el período estudiado se cuentan Vicente Rubino, Tato Bores y Mario Fortuna (h).

El otro pilar del género era el elenco femenino. Las mujeres se inician en la revista básicamente como bailarinas coristas o “bataclanas”. A diferencia de las “modelos”, inestables y sin más tarea que mostrarse, las coristas poseen nombres y apellidos de notable variedad lingüística, como corresponde a la gran inmigración extranjera, y pueden aspirar -por capacidad o sustitución - a ocupar en un futuro alguno de los cargos superiores en la compañía, ya que para ser incorporadas al elenco debían superar pruebas exhaustivas. Las más importantes, se convertían en vedettes.

Las primeras vedettes, como Gloria Guzmán, eran artistas que cantaban o bailaban y, sobre todo, generaban comicidad, incluso en monólogos. Paulatinamente, el término vedette pasa a denominar a una figura femenina de cuerpo exuberante y simbolizaba lo inalcanzable. Era admirada por los hombres y también por las mujeres, quienes se sentían representadas por ella. Debía tener un toque exótico, por lo que muchas veces se recurría a figuras extranjeras<sup>iv</sup>. Las principales figuras femeninas de la revista en el período fueron: Sofía Bozán, Gloria Guzmán, Nélide Roca, Olinda Bozán, María Esther Gamas, Nélide Lobato, Egle Martin, Celia Gamez, Juanita Martínez, Beba Bidart, Thelma del Río, Diana Maggi, Ethel Rojo, entre otras.

La revista reproduce prejuicios sociales en torno a la mujer. Esto se evidencia en el lugar que desempeña a lo largo del periodo. En la década del cuarenta la mujer vedette es portadora y generadora de comicidad a través de su discurso y su actuación. Puede ser cabeza de compañía y ser reconocida por crítica y público, cancionista de tango (como Sofía Bozán, Azucena Maizani, Alba Solís) o tiple (Paquita Garzón, Gloria Guzmán, Esther Borja, Elsa del Campillo, Bicky Astori). En la década del cincuenta – coincidiendo con su desplazamiento como cancionista, ya que se pasa a la figura masculina del *chansonnier*– la importancia femenina en las conducciones se va perdiendo y es el cuerpo de la mujer el que pasa a ser soporte de la comicidad masculina. Relegada a objeto de deseo, acorde al discurso generalizado, que ubica al matrimonio como único ámbito de desarrollo para la mujer (Goldar: 1980) y apuntalado por medio de una publicidad paternalista que la tenía como su destinatario ideal. Así, se evidencia una creciente humillación de las mujeres en el escenario a medida que se incorporan los prejuicios sociales del espectador a su propia práctica.

Otro elemento fundamental del espectáculo revisteril era el cuerpo de baile. Generalmente estaba compuesto por cuatro líneas jerarquizadas. En la primera se ubicaban los bailarines (femeninos o masculinos) que tenían formación clásica y en las restantes las coristas, que no poseían estudios. Las “modelos” no bailaban, sino que se limitaban a bajar las escaleras para exhibir sus lujosos trajes. Tampoco eran bailarines profesionales los “boys”, quienes aprendían los rudimentos de su práctica en el mismo teatro de revistas. Era usual, además, convocar a bailarines extranjeros. Los coreógrafos más destacados en el período, fueron Angel Eleta, Eber Lobato Enrique Ibarreña, Alfredo Alaria, entre otros.

También formaban parte del espectáculo revisteril, otras atracciones como el jazz (con las intervenciones de Blackie y del guitarrista Oscar Aleman), y los imitadores o caracterizadores (surgidos como forma de evadir la censura que prohibía el uso de nombres propios), entre los que se destacaron Rafael Carret, Vicente Larrusa, Alberto Anchart y, principalmente, Mario Fortuna y Raimundo Pastore. Por otra parte, todas las Revistas presentaban una bailarina española, una cancionista o un número vivo (magos, patinadores, acróbatas, bailarinas clásicas, etc.). En los grandes espectáculos se resalta la presencia de cantantes o estrellas de la pantalla cinematográfica y es habitual asimismo, el recurso a incorporar a estrellas internacionales en los espectáculos revisteriles, como Carlo Butti,

Rita Montaner, Carmen de Triana, Miguel de Molina, Doménico Modugno, Teddy Reno, Xavier Cugat o Agustín Lara. Algunas de ellas optan por radicarse en nuestro país, como Blanquita Amaro y Amelita Vargas. Por supuesto, una de las atracciones fundamentales era el tango (Francisco Canaro, Alberto Castillo, Mariano Mores, Tania, Aníbal Troilo y Alba Solís participaron en Revistas). Esta poderosa expresión durante los años 50 comienza a atravesar un momento epigonal, porque el contexto arrabalero y la apelación a una vida llena de penurias que es su esencia, se diluye en la nueva realidad. Esto acompaña al fenómeno de decaimiento general de lo argentino a favor de lo que provenía de los Estados Unidos (Goldar: 1980) y se acentuará con el advenimiento de los desarrollismos cuando el poder político quede subordinado al poder económico.

Generalmente los autores y directores de las obras eran los empresarios de las salas. Los más famosos del período estudiado, fueron Luis César Amadori, Carlos A. Petit, Marcos Bronenberg, Antonio Prat, Luis Iturraspe, Antonio Botta y Antonio de Bassi. Muchos de los empresarios de revista se incorporaron a la industria del cine y desempeñaron cargos directivos en importantes instituciones del campo teatral.

La calle Corrientes representaba el centro de la revista porteña. En el período de referencia se verifica una marcada competencia entre el Maipo y El Nacional, tanto que llegaba a parodiarse el espectáculo que estaba en cartel en la otra sala. Otros teatros eran el Comedia, Buenos Aires, Casino, Tabarís, Porteño, Cómico, Apolo, Argentino, Cassaux y Bataclan. El espectáculo difería notablemente según la sala estuviera ubicada en el centro o en los barrios e incluso cambiaba su composición según el horario de la función<sup>v</sup>. Los diversos teatros tenían funciones en los horarios 18:30 / 19 Hs., 21:30 / 22 Hs. y 24:30 / 1:00 Hs. (función incorporada a principios de los cuarenta), siendo las del horario familiar más extensas en cuanto a la cantidad de cuadros presentados y más esmeradas en lo que refiere a la participación de los capocómicos y las vedettes. En las últimas funciones había mayor movilidad del cuerpo de baile, menor cantidad de cuadros y solían ser armadas sobre una selección de los sketches que habían resultado exitosos en presentaciones anteriores. Los estrenos, en general, se ponían en escena en el horario central de las 22 Hs. y, en ocasiones más esporádicas, en el de las 18:30 / 19:30 Hs., según la composición del público, que sacaba su entrada con anticipación,

Al ser, principalmente desde la década del 30, un elemento referencial de la vida social, tanto en lo que respecta a costumbres arraigadas como a modas pasajeras o fenómenos del momento, y también en lo referente a la política, la Revista constituía un espacio de *lectura* estimulante para los espectadores (aspecto vislumbrado en la taquilla), por lo tanto, era un género que no pasaba desapercibido dentro del campo teatral. Sin embargo, la Revista era víctima de una fuerte desvalorización estética, al tiempo que se le reconocía su centralidad en lo que respecta al éxito y a las recaudaciones. Muchas veces sus artistas y empresarios pasan a otros géneros o medios (teatro, radio, cine, etc.), hecho que señala la importancia de la Revista como espacio para darse a conocer y tomar contacto con otros sectores o sujetos del campo, más legitimados. Esto implica que, más allá de lo meramente estético, durante el período estudiado la Revista ejerce su influencia en el campo teatral todo. En los años cincuenta, la relación entre los distintos medios llega al punto de que la televisión intenta “llevar el teatro Maipo a los hogares porteños” (Goldar: 1980, pp. 156) a través de programas como *Tropicana*. En el mismo se limpia al espectáculo de toda apelación a la grosería o el desnudo y es un éxito. A pesar de todo esto, el género continuaba estigmatizado como menor y, por lo tanto, era víctima de discriminación.

Podemos registrar momentos bien delimitados respecto a la discriminación o la censura en las décadas estudiadas. En la primera mitad de la década del 40, es ejercida desde dentro del campo teatral por la crítica y el público, que repercute en la subestimación de los propios artistas de Revista frente a su práctica. El ascenso social de los hijos de inmigrantes al punto de conformar la “clase media”, se refleja en el ámbito artístico, de manera tal que el artista popular siente que para conseguir una evolución de su carrera, no alcanzaría con una modificación de los géneros populares o por la creación de algo nuevo y propio, sino por el pasaje de un género teatral “bajo” a uno más elevado. Es la internalización y reproducción, por parte del artista de revistas, de un discurso social más amplio (magistralmente captado por Florencio Sánchez en *M'hijo el doctor*). El género elegido era la comedia (alta comedia, comedia cómica, comedia romántica, grotresco).

El caso emblemático es Pepe Arias, dado que decide retirarse de la revista y hace explícitas sus razones. En declaraciones periodísticas habla de su “liberación” y agrega: “...Confieso, sí, que he cultivando un género transitado e inferiorizado, he llegado a

cimentarme una posición económica... Y en fin, que durante muchos años, mientras mi auténtica vocación pernoctaba en el umbral de las esperanzas, estuve consagrado a dar vida a expresiones subalternas del teatro y del cine. Todo eso ha pasado ya...” (en Inzillo: 1989, 100). Según Inzillo (1989), la búsqueda de ascenso artístico de Arias estaba estrechamente relacionada con una búsqueda de ascenso social y refinamiento. También Gloria Guzmán, refinada vedette de quien se dijera que las columnas del Maipo debían llevar su nombre, se retiró de la revista a principios de los 40 para dedicarse a la comedia, formando una compañía con Florencio Parravicini y Juan Carlos Thorry, en el teatro San Martín, dirigida por Arturo García Buhr. Es significativo que ambos (tanto Arias como Guzmán) hayan ganado el Premio Municipal por sus actuaciones en comedias en 1942<sup>vi</sup>. Detrás de su labor, aunque fuera ésta excelente, no puede dejar de verse un intento de legitimación del supuesto ascenso artístico de estos pilares de la revista porteña

Como parte de la cultura popular, la revista no confronta directamente con lo dominante, sino que se coloca paródicamente a su lado para correr lentamente sus límites (Bajtín: 1994) En este sentido la cultura popular no es “revolucionaria”, por lo tanto no es “moderna” (ello explica la ausencia de público joven). La revista, como el carnaval, implica un espacio de desinhibición controlada, en el que toda transgresión se halla calculada de antemano. Es por ello que en su seno, pueden coexistir la referencia sexual atrevida con el ballet folklórico conservador, que apela al patriotismo y tranquiliza al público. Esta es una característica histórica de la clase popular y media argentina, que no ha buscado, generalmente, confrontar directamente con el poder, sino parodiarlo o criticarlo. La mirada ante la actualidad que tiene la revista, refleja notablemente la actitud del argentino de clase media ante los hechos relacionados con el ámbito de lo público: esto es, tomar la realidad sociopolítica como algo externo e impuesto desde arriba, de lo cual él no es responsable y en la cual no interviene. Por lo tanto, lo público es algo ajeno, ante lo que se posiciona como víctima y como mero observador / juez. Esto está relacionado con la preferencia del porteño por el discurso velado antes que el discurso directo (tanto en materia de política como de sexo). La Revista toma directamente estas características, convirtiéndolas en sus rasgos distintivos, vehiculizando el discurso paródico en lo que respecta a la política (ámbito de lo público) y al sexo (ámbito de lo privado). Durante el primer lustro de la década del cuarenta, marcado por el gobierno de Ortiz y su sucesor, Castillo, el tema

político constituía un recurso indispensable de la revista, práctica sostenida en el éxito de la década anterior. Algunos títulos de la época son más que elocuentes: *El dólar está cabrero*, *El gran casorio político*. Pepe Iglesias “el Zorro” realiza por aquellos años el exitoso monólogo titulado *Las tres virtudes políticas: Santa Fé, esperanza y fraude*. Sin embargo, el recurso a los temas políticos no siempre implicaba una postura crítica respecto a la realidad y muchas veces servía como vehículo para un mensaje conservador<sup>vii</sup>.

En 1943 (luego del golpe militar) se desata un conflicto entre empresarios, actores y autores, en el que los trabajadores de la Revista pelean por sus derechos y exigen que se hagan menos funciones diarias. Perón interviene en las negociaciones como funcionario del gobierno. La Revista deja de tener seis o siete funciones diarias para pasar a tener dos funciones nocturnas y tres los fines de semana y los espectáculos se mantienen en cartel durante meses. Esto implica un cambio fundamental en lo que respecta a los artistas y al público. En cuanto a los actores, implica una profesionalización mayor, dado que los tiempos de ensayo se incrementan y también las incursiones en otros medios expresivos como el cine y la radio. Esto demuestra que era lo suficientemente profesional para no ser un espectáculo cotidiano, pero a su vez lo suficientemente popular como para constituir una salida habitual. En lo referente a la asistencia de público a las salas se observa que es cuantitativamente inferior en comparación con la de las décadas del 20 y 30. Es un espectador que acude al teatro en horario nocturno y que compra con anticipación una entrada más cara.

Entre el golpe de 1943 y la elección de Perón como presidente, la discriminación hacia la revista llega a su punto máximo, cuando la censura oficial limita la utilización del lunfardo y la referencia a la sexualidad (Montenegro: 1982). El poder se hace eco de las expectativas sociales imperantes durante estos años, donde la apelación a la familia es primordial. La Revista recurre otras atracciones con el objeto de no perder público. Comienza la importación de figuras, temáticas y ritmos internacionales, como los centroamericanos o brasileños. Aún así, la revista continúa intentando llevar la realidad a escena. En 1944 se estrena *Ahora sí que estamos bien, con frío y sin kerosén* y *No hay más estado de sitio*, ambas de Botta y Bronenberg. Sofía Bozán, representando a la Democracia, pronuncia el monólogo *¡Cuándo voten las mujeres!* (Prestigiácomo: 1995).



Durante el gobierno peronista la censura es ejercida desde fuera del campo teatral por el poder político. Ahora se concentra directamente en el comentario político, prohibiéndolo. No pueden parodiarse abiertamente a los personajes de la política y también queda bloqueado uno de los procedimientos más eficaces del discurso político revisteril: la referencia indirecta. Durante el gobierno peronista no existía un pacto entre artista / público / crítica, que permitiera hacer referencia a temas políticos de manera implícita. Esto era así, fundamentalmente porque el poder no lo permitía mediante un control efectivo. El peronismo “no dejaba hacer”, cosa que sí hicieron los gobiernos anteriores en ciertos ámbitos culturales que no eran de su interés directo. Probablemente esto fuera así porque la base social del peronismo eran las clases populares, consumidoras de revistas y de todo discurso vehiculizado a través de medios de comunicación masivos: radio, cine, etc. Sin embargo, en opinión de Marcos Bronemberg, la caricatura política no se dejó de hacer durante la década del 40 y cita como ejemplo la imitación que Raimundo Pastore hacía del general Perón (en *Yo te daré una cosa que empieza con P*, el cómico imita a Perón y María Esther Gamas a “Doña Rosada”). Así, se registran en el período algunos títulos de clara referencia política: *Votos del árbol caído, perones del viento son, ¡Qué fenómeno la política!*, *¡Qué frío andar sin saco!* (en referencia a los descamisados), y Sofía Bozán se anima a tomar en broma el vestuario de Eva Perón (Goldar: 1980).

A partir de 1952, luego de la muerte de Eva Perón y sobre todo, luego de la ruptura de Perón con la Iglesia, el gobierno adquiere “una concepción más hedónica de la vida” (Sebreli: 1983). Se generó la posibilidad de una mayor apertura en lo que respecta a la sexualidad y se comienza a incitar al pueblo a divertirse. La cultura popular recibe un notable impulso. Por otra parte, los espectáculos comienzan a reproducir rasgos característicos de la época, como el nacionalismo (a través de la exaltación de lo argentino, como es el caso de la revista *Estos churros son caseros*) y la caracterización de lo anterior al peronismo como “prehistoria”, pero se apela a algunas referencias al pasado: el tango, aspectos de la noche porteña, géneros anteriores, etc., que apuntan a la conformación de un imaginario histórico común y a aunar la figura del espectador con la de trabajador.

El 26 de marzo de 1954 se produce el debut del Folies Bergere de París en el teatro Opera, producido por el empresario Clemente Lococo, y en 1955 llegó el Lido de París con el espectáculo *Una noche en el Lido*. La respuesta local a esta visita no se hace esperar. De

hecho, el Maipo estrena títulos que hacen referencia a la competencia francesa una semana antes del debut de las mismas: *Gran Festival Porteño* y *Estos churros son caseros* (de Botta y Bronenberg, con Sofía Bozán, María Esther Gamas y Diana Luque). Más tarde, se estrenarán otros títulos que hacen referencia a los espectáculos galos, sobre todo en lo que respecta a la utilización que los mismos hacen del desnudo (*De París llegó el desnudo*, *Los misterios del desnudo*). Los sentimientos nacionalistas afloran en la competencia entre las revistas nacionales e importadas, con títulos como *Buenos Aires vs. París* (con Blanquita Amaro y Miguel de Molina en El Nacional), *Flor de Folies Porteñas* y *El Folies se hizo porteño* (con May Avril en el teatro Comedia). El público argentino toleraba el desnudo en el espectáculo francés, por considerarlo exótico, pero en cuanto a los locales, seguía prefiriendo la insinuación<sup>viii</sup>. Las consecuencias más duraderas para el género en su versión porteña fueron una mayor tendencia al lujo y el esplendor en lo que respecta a escenografía, el vestuario, la confección de los programas de mano que pasan a ser en colores con un diseño estético y papel ilustración, y la incorporación en elencos locales de tres de las vedettes del Folies que se radican en Buenos Aires (May Avril, Xenia Monty y Christine Nicky). Otra consecuencia indirecta, que se haría sentir años más tarde, es la que deriva de la incorporación de Eber y Nélide Lobato al elenco del Folies Bergere y luego al del Lido de París, su radicación en esa ciudad y su posterior estadía en Las Vegas. Ambos renovarían el género porteño a su regreso, a fines de la década.

Durante 1955, y antes del golpe militar que derrocaría al general Perón, se registra cierta flexibilización de la censura. Como consecuencia de lo que Goldar (1980) caracteriza como una hiperpolitización de la vida pública, empieza el quiebre hacia el discurso político<sup>ix</sup>. El 18 de agosto de 1955, El Nacional estrena la revista *Los caballeros prefieren las del Nacional*, en la que se produce la reaparición de Pepe Arias, quien realiza con éxito arrollador, el monólogo *Nada de actualidad*, ironía en claro desafío a todo tipo de prohibiciones y censuras<sup>x</sup>. Luego del golpe, el cómico incorpora el monólogo *El último afiliado*, en el que representa al peronista número 5.999.999 que resulta un suceso (Inzillo: 1989).

Lo determinante del éxito de los espectáculos fueron las elecciones de 1956 porque provocaban expectativas en el público. De esta manera, los libretos, y sobre todo los monólogos, sufrían cambios constantes. Durante el período post peronista la censura

cambia de signo y es ahora ejercida desde el poder hacia la figura de Perón. Esto produce en el receptor un plus de placer al descubrir la mención tácita de una figura proscripta. El público se ríe de lo que no se dice, mediante lo permitido que eran las alusiones verbales indirectas y visuales explícitas. Se menciona constantemente a Perón sin decir su nombre incluso en los títulos de las revistas: *El general rajó al amanecer* (parodiando el título de la obra *El centroforward murió al amanecer*), *El que te dije sigue rajando...* y *la comisión investigando* y *La razón de mi huida*.

Se renueva la función social de la Revista, que es la de ser un discurso que confronta con el oficial. La Revista adquiere valor extraartístico. De hecho, nunca el valor reconocido en la revista es artístico en sí, sino que está siempre supeditado a lo que sucede fuera de la sala. El comentario político se vuelve ácido, porque se refiere a un régimen derrocado y por lo tanto, el nuevo gobierno deja hacer para así convertirse en vocero del mismo.

El público concurre al teatro a ver espectacularizados los “secretos a voces”, la concreción de los rumores. Hay una complicidad entre artistas y público. La crítica pondera el comentario político, aunque sin decir demasiado acerca de lo que sucedía adentro del teatro. Vuelven los artistas censurados y los que se habían ido a otros géneros<sup>xi</sup>. Sin embargo, después de la revalorización política del 55, la calidad de la revista vuelve a decaer. Según Montenegro la caricatura política es una etapa superada en la Revista Porteña porque la cambiante realidad pública obliga a la constante modificación de libretos.

A finales de los años 50' el comentario político velado pierde interés como forma de expresión de la clase media, que comienza a desdeñar toda expresión popular. Entonces, las inquietudes temáticas y estéticas de la Revista comienzan a ser compartidas por otros géneros, como el café concert, que le disputan la preferencia del público. Se produce simultáneamente, el *boom* de la televisión, medio que paulatinamente irá recogiendo modos de enunciación y esquemas narrativos propios de la Revista, además de sus artistas. Se produce un crecimiento del discurso erótico como explicador de conciencias en todos los órdenes y entonces es el café concert el que presta sus procedimientos a la Revista, ya que tiene menos ligaduras con las características porteñas y es por ello susceptible de exportación.

En lo que respecta a la crítica, en primer lugar, se verifica la importancia del género por la cantidad de reseñas que se publican casi diariamente en todos los diarios y aunque se muestra conservadora y normativa sobre el lugar que le otorga a la revista por ser un género popular, no dejaba pasar ningún estreno sin comentar. Suele incorporar la aprobación o desaprobación del público en sus reseñas<sup>xii</sup> y generalmente “salvaba” a los actores<sup>xiii</sup>, aunque distinguía al actor del monologuista. También elogiaba a los coreógrafos y escenógrafos, pero defenestraba a los libretistas, porque lo importante era al nivel de las letras, dado que seguía el esquema prescrito sobre la importancia del texto dramático sobre cualquier otro aspecto del espectáculo. Se confirma, de esta manera, cómo la única fuente de valoración del género se debe exclusivamente a aspectos extraartísticos.

Esto colabora en evidenciar la inexacta valoración que se hace de la Revista como género menor, dado que el actor de revistas se enfrentaba con rasgos enunciativos propios de su actividad, radicalmente diferentes a los otros actores, como puede serlo la fragmentación: representar distintos personajes en pocos minutos pero, a la vez, ser él mismo. Esto significa representar un solo personaje con infinitas variantes, algo impensado para un actor de comedias o dramas, que debe representar un personaje en evolución desde el principio al final de la obra. Otro elemento es el discurso de cara al público, una situación fuera del horizonte para el actor dramático de esa época. No nos referimos con esto a la existencia o no de la famosa cuarta pared, sino a espectáculos que se preparaban desde su concepción teniendo presentes las reacciones directas del público, que lo incluían como interlocutor y que trabajaban incluso con la posibilidad de su intervención. En este sentido el actor de revistas estaba en constante diálogo con el público y era muy tenido en cuenta en cada una de las veces que salía a un escenario.

Dado lo desarrollado en el presente artículo, concluimos en que no es posible caracterizar a la Revista como un género menor (teniendo en cuenta, además, que la clasificación jerárquica de los géneros resulta falaz y limitada). No obstante, la valoración de la Revista generalmente se hizo sobre la base de parámetros extraartísticos. Es paradójico, entonces, que a un género considerado menor, se le adjudicara tanto poder sobre la conducta y el imaginario social y político del espectador.

---

<sup>i</sup> Este actor, que siempre reflexionaba sobre su práctica, describe su actividad de la siguiente manera: “...Mis monólogos son una especie de reportaje político; yo leo los titulares de los diarios y cuento las noticias en el escenario agregándole un comentario jocoso. Pero siempre hay que actualizar la información: un chiste

---

político del jueves no hace reír un viernes. Los autores dan la línea del asunto y uno rellena esas líneas...” (Inzillo: 1989, 159)

<sup>ii</sup> Como en *Trópico*, revista de 1941. El Mundo destaca en su nota del 20/6/1941: “...Y para que la sugestión se avive aun más, se ha creado un artificioso ambiente en el hall que entona la imaginación del espectador frente al abigarrado chafarrinón de tonos tropicales que originan la profusión de plantas, las pinturas alegóricas y los policromados gallardetes...”

<sup>iii</sup> Tal es el caso de *Nerón cumple*, título que sincretiza el famoso lema peronista con la referencia a un emperador romano

<sup>iv</sup> Como es el caso de Carmen Brown, vedette de color denominada “La Venus de bronce”, que era bailarina exótica o el de las vedettes francesas del Folies Bergere que continuaron su carrera en Buenos Aires

<sup>v</sup> Por ejemplo, en la revista estrenada el 5 de enero de 1940 en el teatro Casino el título del espectáculo de la primera sección (22:30 hs.) es *Cien mujeres y un varón*, mientras que el título de la pieza en el horario de la segunda sección (23:45 hs.) es *Hay que respetar la raya*. A partir de estos datos, se puede inferir que los públicos asistentes a la primera y a la segunda sección eran diferentes: a la primera de ellas podía asistir la familia, parejas, matrimonios; mientras que en la segunda, posiblemente se tratara de un público exclusivamente masculino, que se identificaba simpáticamente con las problemáticas presentadas

<sup>vi</sup> Arias lo gana por *Ovidio*, de Laurent Doillet, y Gloria Guzmán por *No salgas esta noche* de Sixto Pondal Ríos y Carlos Olivari

<sup>vii</sup> En un artículo de Crítica el periodista se indigna durante el estreno de *El dictador en el Maipo* y así se expresa: “se satiriza no sin cierta dudosa intención a los gobiernos democráticos de algunos países de América. Lo que se ofrece como comentario humorístico en la actualidad mundial, resulta, a la postre, un velado - y por momentos hartamente descubierto - ataque contra la democracia, no exento de cierto propósito racista... sólo queda de *El dictador en el Maipo* un evidente propósito de exaltación a las dictaduras por efecto contrario” (“Es tendenciosa la revista del teatro Maipo”, *Crítica*, 4/1/1941)

<sup>viii</sup> Según Montenegro (1982) “...insinuar, hasta un punto límite, pero no mostrar todo es la fórmula más eficaz... el desnudo total aparece como un espectáculo para físicos...”

<sup>ix</sup> Esto se refleja en los títulos de las obras y de los cuadros: “A cuantos cuentos vamos”, “Rumores” y “El cuento prohibido” en la revista *Están cambiando las cosas*; “Las paredes hablan” en la revista *Pido la palabra*

<sup>x</sup> El monólogo comienza diciendo “...Nuestro deseo hubiera sido meternos con la actualidad, pero realmente en estos “tranquilos momentos” en que no hay nada que contar, ¿de qué vas a hablar?... ¿Que de cuando en cuando, la gente corre en la calle Florida de un lado para otro? ¿Y no corren también por la calle Florida cuando Gath y Chaves liquida? ¿Qué los bomberos te echan agua? Caramba... ¿y cuándo te echaron vino? ¿Que hay uno y otro tiritito en las calles del centro? ¡Por Dios, rumoristas! En el Tiro Federal hay muchos más tiros y nadie se asusta... ¿Por qué no escuchás la radio? Verás que reina la más absoluta tranquilidad. Lo dicen todos los comunicados...”, para finalizar: “...¡Qué viva el General Perón! Que viva... ¡Qué viva lo más lejos posible!... Chau, argentinos...” (Inzillo: 1989, 151 y 154)

<sup>xi</sup> Un espectáculo de gran éxito por aquellos años es *Nerón cumple* (en 1957 reunió a estrellas del género como Pepe Arias, Adolfo Stray, Marcos Caplan, Raimundo Pastore, Nélide Roca, May Avril, Egle Martin, Pedrito Rico, Mario Fortuna (h) y Rafael Carret en el Maipo). El monólogo de Pepe Arias tenía tal grado de éxito, que su interpretación llegaba a superar los veinte minutos de duración debido a las constantes interrupciones provocadas por las ovaciones del público y muchas veces el cómico se veía compelido a decir unas palabras de agradecimiento al finalizar el mismo (Inzillo: 1989)

<sup>xii</sup> “...El cuadro masculino mereció también el aplauso del público...”, *La Prensa*, 4/1/1941; “...no escasearon los aplausos...”, “Debutó una compañía de revistas en el Casino”, *El Mundo*, 6/1/1940; “...(revista) titulada *¡Travesuras 1941!*, a la que dispensó el auditorio una acogida amable...”, “*Travesuras 1941* subió a escena en el teatro Casino”, *La Nación*, 24/5/1941)

<sup>xiii</sup> “Los integrantes del conjunto realizaron empeñosa labor...”, *La Prensa*, 4/1/1941; “...Para esta temporada se ha formado un cuadro de intérpretes de positiva eficacia que superaron por su labor personal, la realizada por los autores...”, “Se inició anoche la temporada de Revistas en el teatro Maipo”, *La Prensa*, 22/3/1941)