

PRIMERAS JORNADAS NACIONALES DE HISTORIA SOCIAL
30, 31 de mayo y 1 de junio del 2007
La Falda - Córdoba

Mesa 6: Culturas de elite y culturas populares

Autor: González Velasco, Carolina

Situación revista: Ayudante de 1ª: Facultad de Filosofía y Letras, UBA – Becario: CONICET.

Dirección particular: Zelarrayan 967, Dto. 1, 1424, Capital Federal,
carolinagonzalez.velasco@gmail.com

Dirección institucional: Puán 480, Capital Federal.

Título:

El género chico teatral: cambio y mixtura cultural en la Buenos Aires de los años '20¹

Resumen:

Ciudad de mezclas y ciudad de cambios: probablemente más que para otras generaciones, quienes vivieron en la Buenos Aires de los años '20 sintieron que el cambio era la marca de la época, no sólo porque podían recordar una ciudad físicamente distinta sino porque su cotidianeidad se llenaba poco a poco de novedades antes siquiera pensadas. A su vez, la dinámica del cambio generaba movilidad y mezcla: de grupos sociales -algunos nativos, otros extranjeros-, de jerarquías y lugares sociales -antes bien definidos, ahora inestables-, de valores y prácticas -algunas consideradas tradicionales y otras consideradas modernas. La ciudad, la sociedad y el conjunto de prácticas y representaciones de su cultura se encontraban en plena etapa de definiciones y redefiniciones.

El impacto que estos cambios provocaron en la sociedad porteña ha quedado registrado de diversas maneras y en diversos formatos. La propuesta de nuestro trabajo apunta a considerar cómo estas experiencias de transformación se reflejaron en un producto cultural particular, el teatro de género chico de la época.

Los espectáculos por secciones del género chico teatral eran uno de los principales de entretenimiento de los años '20. En las más de cuarenta salas del centro, diariamente y en cuatro funciones consecutivas se representaban comedias, sainetes, revistas, espectáculos musicales, dramas, etc. Decenas de compañías teatrales, actores, autores y empresarios daban vida a cada representación junto al numeroso público que llenaba las salas cada día. Diarios y revistas de la época dedicaban páginas enteras a comentar los sucesos teatrales y algunas de ellas a publicar los libretos de las obras estrenadas.

La historiografía del teatro ha caracterizado a este tipo de espectáculos como de carácter comercial, dando a entender con esto que no se trataba del teatro de tesis

¹ Este trabajo forma parte de una investigación más amplia, en curso, referida al mundo teatral porteño de los años '20: en ella intentamos estudiar las dimensiones sociales y culturales del género chico teatral implicadas en las obras y en el tipo de espectáculo. Lo que aquí presentamos, es la exposición de algunas de esas ideas, sobre las que aún estamos trabajando.

deseable: esto ha relegado a las obras del género chico a cierta marginalidad para su consideración. No obstante, el género chico fue un modo de representar en el escenario el mundo social de esos años: personajes, situaciones, conflictos, valores, canciones, gags, y todo lo que formaba parte del día a día. Se trató de un tipo de espectáculo que, acorde con la mixtura y la movilidad de la sociedad, también funcionaba como punto de amalgama: de él participaban grupos de elite y sectores populares y se combinaban y representaban prácticas y valores propios de uno y otro conjunto social. En ese sentido, las obras se presentan como un registro polifónico del modo en que se miraba y se representaba a la ciudad y la sociedad.

El trabajo discutirá, en primer lugar, las posibilidades que ofrece el corpus de obras de género chico para funcionar como fuente de un estudio de historia social de los años '20 porteños. Para esto se atenderá a las características de las obras, de los espectáculos y del público que participaba y se argumentará en qué sentido este género funcionaba como punto de intersección de mundos culturales diversos. A manera de epílogo, se considerará una breve obra para dar cuenta de cómo es posible reconocer en ella su carácter polifónico y de mezcla.

1. ¿Fábrica de teatro comercial o documentos para la historia social?

“Fábrica de sainetes, zarzuelas y revistas”

“La industria de la fabricación de sainetes, zarzuela y revistas es nueva en el país, pero a pesar de sus pocos años de existencia produce lo suficiente para surtir los teatros de la ciudad y provincias y todavía le queda un saldo para la exportación a países limítrofes.

La fábrica que hemos tenido oportunidad de apreciar, está montada con todos los aparatos modernos: máquinas de primer orden para la elaboración de cuanta pieza teatral demande el consumidor y laboratorios, al cuidado de expertos en éxitos teatrales, para la elaboración de la materia prima: chistes, retruécanos, gracias y astracanas (...).”

Caras y Caretas, Diciembre de 1917.

En los años '20, en Buenos Aires, hablar de sainetes, zarzuelas y revistas, era un modo de especificar lo que se conocía popularmente como género chico, género que incluía además, a las comedias, las pochades, los dramas y hasta algún tipo de espectáculo musical. Se trataba de piezas breves, que mostraban una gran variedad de personajes cotidianos -algunos más caricaturizados que otros- escenografías y situaciones reales, tramas relativamente sencillas y finales felices. En términos generales, se lo pensaban como un género opuesto a un género grande, representado por las obras de la dramaturgia clásica, y las óperas.

Así como el género grande encontraba su escenario por excelencia en el Teatro Colón, el género chico se representaba en los teatros del centro, preferentemente en los de la calle Corrientes. Funcionaba como espectáculo por secciones, es decir, que en un mismo día, cada teatro ponía en su escenario varias de estas obras, una a continuación

de la otra. Las funciones se iniciaban alrededor de las 18:00 y concluían a la medianoche.

Con la ironía característica de Caras y Caretas para hablar de algunos temas, el artículo del cual se extrajo la cita anterior daba cuenta de la situación del género chico criollo a fines de la década del '10. Sin embargo, el número en el cual apareció la nota mencionada estaba dedicado a comentar las áreas industriales en las cuales el país mostraba, para esos años, un desarrollo notable. ¿Por qué se incluía allí a un género teatral?, ¿qué tenían que ver las obras de género chico con la producción industrial?.

El Boletín del Círculo de Autores –entidad que agrupaba a la mayor parte y a los más exitosos autores teatrales- publicaba mensualmente los datos de las obras que sus socios estrenaban en los teatros porteños y en algunos del interior. A lo largo de toda la década del '20, en ningún boletín hay menos de 20 estrenos anunciados: obras de uno o más actos tales como sainetes, comedias, revistas, dramas, piezas originales de los autores y otras tantas traducciones que se contaban como estrenos. En algunos boletines la cantidad de estrenos, incluso, llega a 40. Por otro lado, en la estadística anual del Círculo, también publicada en el Boletín, se informaba la cantidad de representaciones que cada obra había conseguido. Por ejemplo, en 1925, el Círculo comunica que se estrenaron 275 actos originales y 42 traducciones; en 1928, se declaran 250 actos originales y 50 traducciones estrenadas. Pese a que el número global es menor que el de 1925, el detalle que se hace por cantidad de representaciones cambia. Se anuncian todas las obras que alcanzaron, por ejemplo, más de 100 representaciones consecutivas(26 obras).

El Boletín del Círculo también se ocupaba de presentar algunas estadísticas sobre el público asistente, aunque en este caso sólo en número globales. Para 1925, se declaran 6.300.000 entradas aproximadamente: un millón y medio en teatros de obra grande (Teatro Colón, Coliseo, entre otros) y el resto en teatros de espectáculos por sección. En 1927, la cantidad de entradas fue de 5.600.000: un millón de entradas en teatros de obra grande y el resto en teatros de género chico. En 1928 se mantuvieron prácticamente los mismos números que en el año anterior.

La publicación de la cantidad de estrenos, el número de representaciones de cada obra y el total de entradas vendidas permite dar una densidad más concreta al comentario sobre el carácter industrial del género chico. Por otro lado, la cantidad de estrenos y obras en cartel da cuenta, necesariamente, de la existencia de un importante

número de compañías con un número variable de actores pero que nunca era menor a unos 20 y un importante listado de salas teatrales.

Finalmente un importante número de revistas que publicaban semanal o quincenalmente los libretos de los estrenos es otro claro indicio acerca del auge del género chico. Algunos de esos proyectos editoriales fueron efímeros pero otros atravesaron todo el período, tal el caso de las revistas *Bambalinas* y *La Escena*. Ambas fueron publicadas entre 1919 y 1931 aproximadamente, de manera ininterrumpida y con el explícito objetivo de fomentar y cultivar lo que definían como teatro nacional.² Eran de aparición semanal y cada número incluía una o dos obras: basta multiplicar esa cantidad de obras por ejemplar por la cantidad de números que cada revista editó para hacerse una idea del volumen mínimo de obras que existen en el período.³

Estas informaciones son las que han justificado las apreciaciones de los contemporáneos de los años '20 sobre el carácter casi "industrial" con el que se producían y montaban las obras en perjuicio de la calidad de las mismas, tal como le expresaba el artículo de Caras y Caretas. Algunos estudiosos del teatro nacional también han reparado en esas cifras para caracterizar al período como el del "auge del teatro comercial", dando a entender con este título el predominio que el aspecto comercial tenía a la hora de escribir y poner en escena las obras de teatro.

Según estas miradas, tanto de quienes escribían sobre teatro en los '20 como de quienes luego lo historizaron, las obras del género chico eran producidas según formatos ya probados: personajes, temas, situaciones y conflictos ya conocidos con finales previsibles, alegres y estabilizadores (con un sistema fabril, al decir de Caras y Caretas). De esta manera, se concluía, los empresarios priorizaban puestas en escena que suponían de antemano (aunque más de una vez sus pronósticos fallaban) serían del agrado del público. Los autores se ajustaban a esa lógica y los actores, si querían trabajar, no podían hacer mucho por romper ese círculo; por el contrario, sufrían las mayores presiones cuando el espectáculo no resultaba: la obra era bajada de cartel y se reemplazaba de un día para otro por otro estreno.

² Entre 1918 y 1923 se editaban en Buenos Aires simultáneamente al menos 10 revistas (algunas dedicadas al teatro nacional, otras al teatro universal, otras a promocionar a jóvenes autores), con lo cual cada día de lunes a sábado era posible encontrar en los kioscos una publicación distinta. Sobre las revistas teatrales en Buenos Aires: Mazziotti, Nora "Bambalinas: el auge de una modalidad teatral periodística. En Diego Armus (comp) **Mundo urbano y Cultura Popular**. Sudamericana. 1990

³ Afortunadamente, ambas colecciones se encuentran disponibles en varias bibliotecas.

Ha sido esa caracterización la que ha condicionado el recorte que en general se hace del corpus de obras a la hora de periodizar y estudiar el teatro de la época: sólo se mencionan a algunos autores sobresalientes y sus repertorios, aquellos que más que por el aplauso del público han logrado trascender porque consiguieron ajustarse a los cánones estéticos elaborados en las academias. El resto de los autores y sus obras – por cierto, la mayoría- ha quedado casi en el olvido.

En realidad gran parte de las opiniones contrarias al género chico comenzaron a partir de que en 1903 Florencio Sánchez, dramaturgo considerado como fundador del teatro nacional, lo descalificara como un género bastardeado –ya a comienzos de siglo- por su comercialización y su falta de veracidad a la hora de la representación. Más allá de lo acertado o no de la opinión de Sánchez, sus comentarios se “canonizaron” –junto con su obra- y el considerar al género chico como un teatro poco serio y descomprometido se convirtió en el tono general con que la crítica se refirió a ese tipo de obras.

No obstante, algunos periodistas y dramaturgos comenzaron a publicar, hacia los años '20, artículos y comentarios un tanto más favorables. En los años '50 el género chico pasó a convertirse en tema de estudios un poco más sistemáticos aunque sin demasiado rigor académico: “El sainete criollo”, de Tulio Carella e “Historia del sainete nacional”, de Blas Raúl Gallo son algunos de esos títulos. En la década del '70 un grupo de autores consiguió que Eudeba publicara un estudio colectivo, con un enfoque que intentaba combinar la sociología con la historia para dar cuenta del género chico teatral: el volumen se tituló “Teoría del género chico”. Años después, Raúl Castagnino publicó “Revalorización del género chico criollo”. En los años '80 se editaron varias compilaciones de sainetes y obras de género chico que incluían algún estudio preliminar. Posteriormente, los estudios más sistemáticos de Luis Ordaz y de Osvaldo Pelletieri y los trabajos de Eva Golluscio de Montoya, de Beatriz Seibel, de Silvia Pellarolo, de Nora Mazzioti y de Grinor Rojo intentaron miradas un tanto más comprensivas y equilibradas del fenómeno. No obstante, no existen aún trabajos específicos o de largo alcance sobre el género chico que dejen en suspenso la crítica estética para indagar más profundamente en los problemas sociales y culturales implicados en él.

Por cierto la pregunta sigue siendo válida: ¿vale la pena estudiar un teatro comercial e industrial? ¿hay alguna razón para interesarse en este voluminoso y

heterogéneo corpus de obras, algunas de las cuales son inhallables en las bibliotecas o ni siquiera figuran en los catálogos?

En algún sentido, se trata de un problema similar al que plantea Beatriz Sarlo en su texto “El Imperio de los Sentimientos”: en él, la autora se pregunta por la validez de un corpus de novelas románticas, las cuales presentaban historia lineales, personajes estereotipados y finales felices la mayoría de las veces, que, además, requerían de verdaderos *ejércitos* de autores y editores y que se vendían semanalmente por miles a un público preferentemente femenino. La crítica canónica las ha relegado al último anaquel (y tal vez ni siquiera) de las bibliotecas y las ha tachado de literatura –en el mejor de los casos- comercial: “Si la literatura pasada fuese contemplada como una antología de las grandes obras, es sabido que la literatura presente se parece más a un flujo donde no se han registrado todavía cortes (...) Me preguntaba entonces si era posible pensar *en presente* a estas narraciones semanales.”⁴, reflexiona Sarlo.

Retomando entonces esa pregunta: ¿es posible pensar *en presente* las obras del género chico teatral?; si las obras de género chico son miradas con los ojos de su presente y no con las lentes de la dramaturgia, ¿qué presente sería posible reponer?

En primer lugar, cabe preguntarse sobre las características de estas obras, presuponiendo que su formato y su temática podrían dar algunas claves para poder pensarlas en presente.

Curiosamente, en gran medida, las obras que hicieron las delicias de los porteños de los años '20 son textos estrechamente vinculados con la espacialidad y temporalidad en las cuales fueron estrenados y vistos: hay pocos temas históricos, y más escasas aún son las escenografías rurales, las obras extranjeras figuran como “adaptadas”, y los personajes y conflictos principales se corresponden exactamente con la realidad urbana porteña de la época. En ese sentido, es posible pensar que estas obras presentaban un tono de inmediatez y proximidad con los sucesos, personajes, temas y lugares que hacían a la vida cotidiana de los porteños. Por otra parte, esta característica está reforzada por el estilo realista y directo con el que se escribían y representan las piezas en cuestión: se trataba de ficción, pero no fuera de los márgenes de la realidad, la posibilidad, la verosimilitud. Las excepciones a esta generalidad son pocas.

Si ese tono es compartido por el grueso de las obras, las divergencias surgen al momento de constatar la variedad de temas, conflictos y soluciones dadas a los mismos,

⁴ Sarlo, Beatriz. **El Imperio de los Sentimientos**. Catálogo. 1985

las interpretaciones y valoraciones sobre determinadas cuestiones expresadas, etc. Una rápida mirada al catálogo de la revista *Bambalinas* da cuenta de títulos tan diversos como: “Expreso Chacarita: servicio de ómnibus”; “Las aventuras de un concejal”; “Sanatorio Modelo”; “Los casados son los peores”; “ Mi hijo el ingeniero”; “Los campeones de Fútbol”; “Los malevos”; “El tigre de los llanos”; “Aleman pero buen gaucho”; “El Derrumbe del país”; “Los invertidos”.⁵

En algunas de las obras aparece una crítica explícita, por ejemplo, a las prácticas políticas de la época; en otras se hace hincapié en las virtudes de determinados personajes políticos. En algunas, el rol esperado para la mujer es aquel de madre y esposa hacendosa; pero en otras, sobresalen aquellas mujeres independientes que tomaron sus decisiones más allá de los mandatos sociales. En algunas, la moral burguesa es presentada como hipócrita, en otras es defendida como necesaria para conservar el orden de la sociedad. Los ejemplos podrían multiplicarse. Incluso dentro de una misma obra es posible reconocer varias voces, a veces con posiciones encontradas y problematizadas, a veces contrarias pero sin necesidad de explicar esa contradicción, a veces coincidentes y armoniosas.

Probablemente sea este carácter polifónico del conjunto de las obras y de cada una en sí misma, combinado con el tono de inmediatez con el presente que transmiten lo que las convierte en una fuente privilegiada para la comprensión de algunos aspectos sociales y culturales de la época. Por cierto que algunas de esas obras han sido ya bien trabajadas, pero en general esos estudios han estado orientados a considerar las posiciones de determinado autor sobre tal o cual cuestión o a valorar su aporte a la estética teatral, su relación con algún movimiento artístico, etc. Es muy difícil encontrar trabajos que operen recortes sobre el corpus a partir de preguntas vinculadas, por ejemplo, a la historia social o cultural e incluso política. Probablemente esto se deba a que aún es fuerte el prejuicio de que en este amplio corpus “todas las obras son iguales”, o que estas piezas “no ofrecen nada particular para analizar”. Por el contrario, consideramos que la heterogeneidad de los temas combinada con la posibilidad de reconocer miradas diversas sobre una misma cuestión hacen del corpus de obras de género chico un arsenal documental a la espera de preguntas históricas.

2- Buenos Aires se divierte en la calle Corrientes.

⁵ Catálogo de la revista *Bambalinas*. Las obras citadas, fueron escritas y estrenadas en la década del '20,

“La noche está en la calle Corriente [la cual] los espera con sus teatros y cines abiertos, con sus cafés rutilantes, con el vértigo de sus luces y sonidos. Y sobre poco más o menos, aquella multitud se reparte en la forma que sigue. Unos llenan el Teatro Nacional; otros, más refinados y modernos, acuden a los espectáculos de revista que se dan en el Porteño o en el Maipo; muchos anclan directamente en los cafés con orquesta típica, ubicándose junto al palco donde los bandoneones se tuercen en los más raros caprichos.

*Los reposados burgueses, con sus familias, asientan sus reales en los cinematógrafos de lujo. Y no faltan las patotas de muchachos que recorren la calle, sin rumbo fijo, deteniéndose aquí y allá, ora frente a las vidrieras del restaurante Mar del Plata (...) ora junto a los cafés (...) o frente a los bares próximos al Paseo de Julio”.*⁶

Las palabras de Leopoldo Marechal para referirse a una noche porteña, ubicada entre los años '20 y los '30 tal vez, insinúan que las obras del género chico son algo más que ricos libretos: toda una trama social y un contexto cultural se adivina por detrás de la decena de sainetes y revistas que se ofrecían en la calle Corrientes.

En primer lugar, Marechal ubica a los teatros como parte de las atracciones que ofrecía el centro porteño. Este es un buen argumento para sostener que los textos de las obras son una entrada posible al estudio del género chico, pero no el única ni el exclusivo: la mirada de Marechal estimula a situar el estudio del género chico en el campo de la producción de entretenimientos.

Qué entretenimientos ofrecía la ciudad en los años'20?. Los años que van entre 1919 y 1921 se caracterizaron por altos niveles de conflictividad social en el país y en Buenos Aires. Pero entre 1922 y 1928 se dio un período de bonanza económica en el cual los salarios de los trabajadores aumentaron; por otro lado, el costo de vida tendió a descender, con lo cual los salarios también se revalorizaron. Ambos factores, el aumento salarial y el descenso del costo de vida, redundaron en un mejoramiento del nivel de vida de la gente y consecuentemente actuaron como inhibidor de estallidos sociales. Complementariamente, en diversos ámbitos laborales se habían adoptado las normas del descanso dominical con pago de haberes, lo cual también sumaba más tiempo libre para los trabajadores.

Esa combinación entre salarios más altos, reducción del costo de vida, mayor disponibilidad de tiempo partir de una reducción del tiempo de trabajo estuvieron en la

⁶ Marechal, Leopoldo. **Historia de la Calle Corrientes**. Ed. Arrabal. Buenos Aires. 2°ed. 1967 Pg. 110

base del surgimiento del “ocio popular”. La oferta de actividades y espacio para la diversión y el esparcimiento era abundante.

Las opciones para el entretenimiento estaban en el barrio mismo: en el club social, en la sociedad de fomento, en los cafés y los parques. Incluso en algunos barrios existían algunos teatros o un cine. Por otro lado, en estos años los deportes en general vivieron una época de esplendor: además de ser cada vez más practicados por más gente, se convirtieron en espectáculos masivos. En particular el fútbol y las carreras de caballos eran el programa habitual del fin de semana, y su comentario ocupaba varias páginas de los periódicos. El automovilismo, el boxeo y el ciclismo también se fueron convirtiendo en espectáculos de gran concurrencia. A ese repertorio de posibilidades de distracción, se sumó “el centro”. En las manzanas ubicada al norte de la Plaza de Mayo, las calles fueron tomando un color y ritmo particular, asociado a los espectáculos y la recreación. Ya desde fines del siglo XIX allí comenzaron a funcionar un par de teatros, cafés y otros puntos de encuentro para gente que buscaba una distracción luego del día de trabajo. Durante la década de 1910 y más claramente a partir de los años '20 ese centro se convirtió en uno de los principales lugares de la ciudad destinados a las diversiones y el esparcimiento: allí estaban los principales teatros, la mayoría de los cines, decenas de cafés, confiterías, restaurantes y algunos cabarets.

Y en ese espacio del centro la calle Corrientes, se convirtió en sinónimo de entretenimientos y sede por excelencia de los principales teatros. En este sentido, es difícil estudiar los espectáculos de género chico sin pensarlos en el contexto de posibilidades de recreación que se ofrecían diariamente.

3- Teatro por secciones, recambios de cartelera, y sorpresas para el espectador

¿Cómo hacían los teatros para conseguir que los contingentes de público que circulaban por el centro se volcaran a sus salas?, es decir, si el ocio podía practicarse en distintos espacios, ¿qué ofrecían los espectáculos teatrales para ser preferidos a los cafés o el cine mismo?. (Por supuesto que no necesariamente eran opciones excluyentes, y en más de los casos hasta funcionaban de manera complementaria.)

Reduciendo las comparaciones sólo a los espectáculos teatrales y de variedades, consideremos qué ofrecían las carteleras de los Diarios La Nación y La Razón para Octubre de 1924:⁷

⁷ Citado en Seibel, Beatriz. **Historia del teatro argentino. Desde los rituales hasta 1930**. Corregidor. 2000

- un coro, orquesta y baile por los cuerpos estables del Teatro Colón
- una compañía de opereta en el Coliseo
- una compañía dramática italiana, de Darío Niccodemi, en el Odeón
- 20 compañías nacionales, con representaciones de sainetes, comedias, dramas, revistas, género libre, vaudevilles.
- cinco compañías españolas: de comedias, líricas, de zarzuelas y de revistas
- una compañía típica mexicana (de Lupe Rivas Cacho)
- tres compañías israelistas: de operetas y comedias, y dramáticas
- un coro de ucranianos de la Gran Opera de Moscú
- tres compañías de variedades
- 38 cinematógrafos: muchos de ellos con anuncios de orquestas sinfónicas, de jazz band y típica criolla.

En este contexto, los espectáculos de género chico –en el caso citado, a cargo principalmente de las veinte compañías nacionales, las de variedades, los cinematógrafos y probablemente las españolas y la mexicana- funcionaban por secciones: las funciones se iniciaban en el vermouth, a las 18:00 y se continuaban hasta la medianoche. En esas casi seis horas, se presentaban espectáculos que podían ser distintos. Por ejemplo, en Julio de 1918, el programa que acompañaba la representación de la obra *Los Dientes del Perro* –a la cual haremos referencia luego- proponía:

- Sección *Vermouth*, a las 6: “*Los dientes del perro*”,
Pieza en un acto y dos cuadros original de González Castillo y Weisbach. Orquesta típica. Estilo escrito expresamente para esta obra por el Sr. Roberto Firpo.
- Noche: Primera sección a las 9: “*Todo por un \$1*”
Acto de variedades es seis cuadros y un prólogo, original de Roberto Cayol:
 - 1° *El ambiente* (Comedia)
 - 2° *La estrella del suburbio* (Diálogo)
 - 3° *El tirano* (drama)
 - 4° *Un monólogo*, por el señor Muiño
 - 5° *La ciudad duerme*. (Dos apuntes de tragedia).
 - 6° *La alegría del boliche* (sainete).
- Segunda sección: “*Los dientes del perro*”.
- Tercera sección: “*Cuidado con los ladrones*”.
- Sainete en un acto, original de Alberto Novión⁸.

Cada teatro apelaba así a ofrecer distintas atracciones en un mismo escenario para captar distintos gustos. Esto a su vez, implicaba que el público pudiera renovarse a cada momento, según sus preferencias o disponibilidades económicas y de tiempo. Por un lado, porque las entradas se compraban para cada función: quien quisiera podía comprar para una sola función o para varias. Por otro lado, dado que las obras eran relativamente breves, cada presentación no llevaba mucho más de una hora: quienes asistían no necesitaban disponer de toda la tarde o toda la noche para pasar un momento de distracción y ocio. Consideremos, además, que los teatros estaban abiertos todos los

⁸ Volante de publicidad del Teatro Buenos Aires, para el 29 de Julio de 1918. Carpeta de recortes dedicada a González Castillo. Instituto Nacional de Estudios de Teatro.

días de la semana, no sólo los fines de semana, con lo cual es de suponer que el público de la tarde o el de la noche luego debía volver a sus casas –ubicadas tal vez en los flamantes barrios, alejados del centro- y al otro día ir a trabajar. El funcionamiento por secciones permitía que los teatros diversificaran sus ofertas de entretenimientos y que el público pudiera adecuar sus preferencias a su disponibilidad económica y de tiempo.

Claro que la modalidad por secciones no ha sido un “invento” de los empresarios del teatro local, y remite a la cuestión de los géneros populares de entretenimientos. Sin embargo, lo que quisiéramos notar en este punto es que esa característica se volvía por demás necesaria en un contexto de diversificación de la oferta de esparcimiento. Los empresarios debían adoptar estrategias que les permitieran atraer a la mayor cantidad de público frente a las otras propuestas.

Junto con la modalidad de secciones, la diversidad de precios también funcionaba como un modo de ofrecer alternativas para bolsillos distintos. Las opciones variaban desde los 0,20 centavos que se cobraba en el Select Lavalle para presenciar la proyección de alguna película muda, hasta los 3 pesos por una buena ubicación en el Maipo para ver un espectáculo de revista. Pero incluso en cada teatro también había precios discriminados que variaban según la categoría del teatro, el tipo de espectáculo ofrecido y la ubicación que se seleccionara. En términos muy generales, puede pensarse que los \$3 cobrados en el Maipo era un precio caro para el salario promedio de una mucama, el cual rondaba los \$60 mensuales; probablemente esa mucama elegía asistir a un espectáculo menos llamativo que la revista, tal vez el cinematógrafo de 0,50 centavos o alguna obra como la de Los Dientes del Perro, cuya entrada promedio era de \$1⁹. El punto es que había opciones para distintas posibilidades económicas.

También en función de no perder público, los dueños de las salas armaban y rearmaban las carteleras de sus teatros a partir de los números del público. El contrato entre un empresario y un autor pautaba una determinada cantidad de representaciones, pero ese número en general quedaba supeditado al rendimiento de la obra: si la venta de entradas no acompañaba a la obra, la misma era reemplazada de un día para otro. En el Boletín del Círculo de Autores, citado al comienzo de este trabajo, se encuentran decenas de denuncias de autores a empresarios por esta cuestión. El autor cobraba sus

⁹ Los datos son aproximados y están calculados a partir de informaciones diversas: en el diario La Nación se ofrece un trabajo de mucama con ese salario y esas condiciones; los precios de las funciones aparecían en las publicidades de los diarios y programas.

derechos a partir de la cantidad de representaciones que la obra alcanzara, con lo cual si la obra era representada menos veces de las acordadas, su ganancia se perdía.

Pero los empresarios también intentaban competir ofreciendo espectáculos que, por alguna razón, tuvieran algo distinto a los que ofrecían en otros espacios u otros teatros. Esta búsqueda de mostrar algo distinto llevó a algunos empresarios y compañías a incorporar otros recursos en la escena o a desarrollar espectáculos que presentaban atractivas novedades.

En 1918, por ejemplo, la Compañía Muiño Allipi representó una obra de José González Castillo y Alberto Weisbach, “Los Dientes del Perro”. La obra no ofrecía un argumento muy distinto a los muchos otros que circulaban en la escena porteña; los actores principales eran carta segura, dado que se trataba de dos de los más famosos actores del momento. Sin embargo, la puesta incluyó dos elementos novedosos que, a priori, podrían haberse considerado bastante riesgosos. La primera escena de la pieza se iniciaba en un cabaret, y la protagonista entonaba el se convertiría en el primer tango canción “Mi noche triste”. El tango poco a poco estaba ganando espacio y aceptación en sectores sociales cada vez más amplios, a costa de haber transformado las letras de contenido sexual y pornográfico, haber adecentado sus movimientos y, sobre todo, haber abandonado los pirigundines y casas de visita de los arrabales¹⁰. Si retrospectivamente la presentación del tango en el escenario puede entenderse como parte de ese recorrido de los márgenes al centro, lo cierto es que visto desde 1918, era una propuesta arriesgada: aún había muchas voces que consideraban que ese baile era propio de sectores sociales bajos e indeseables. Pero la obra, con tango incluido fue un éxito de taquilla todo el año; no sólo eso, a partir de Los Dientes del Perro, el tango se convirtió en un elemento casi indispensable en las representaciones del género chico al punto de que se escribían algunas piezas al solo efecto de estrenar un nuevo tango.

Algo similar puede decirse de la escenificación de un cabaret: cómo caería en el amplio público, compuesto por hombres y mujeres de distintas clases, que asistía al teatro esa representación?. Años antes ya se habían puesto en escena algunos cabarets, y las repercusiones no habían sido del todo positivas. En general, en esas representaciones el cabaret estaba asociado a la mala vida, la prostitución y las drogas. Pero el cabaret que se mostraba en Los Dientes del Perro era de otro tipo: allí estaban los hijos de los

¹⁰ Campodónico, Raul, y Fernanda Gil Lozano. Milonguitas en-cintas. “La mujer, el tango y el cine”. En Gil Lozano, Fernanda; Valeria Pita y María Gabriela Ini. **Historia de las mujeres en Argentina**. Taurus. 2000

sectores medios de la sociedad, vestidos de frac, escuchando tangos que hablaban del amor y huyendo, luego de las típicas peleas entre muchachotes, en autos. La aceptación de este cabaret fue absoluta: también aquí habían operado mediaciones y transformaciones para convertir al cabaret en un lugar susceptible de ser “mirado” por un amplio público. Pero la decisión de situar el primer cuadro de la obra en ese ámbito no deja de ser una apuesta interesante por parte de los empresarios y autores de la obra. Luego de Los Dientes del Perro, el cabaret se convirtió en uno de los íconos escenográficos del género chico.

Igualmente disruptiva y exitosa resultó la apuesta de algunos empresarios de teatros y cines de la época, de introducir la revista de corte francés. En 1924, por ejemplo, Augusto Alvarez, propietario de diversas salas de teatro y cine, introdujo este tipo de revista en uno de sus teatros, en el Porteño. El público aplaudió entusiastamente este tipo de espectáculo que combinaba historias divertidas con números musicales y bailarinas esbeltas que se movían delicadamente con pocas ropas. Para 1925 el éxito continuó en el Maipo y se trasladó también a otras salas.

Para Alvarez, la veta que abría el espectáculo de revista no era nada despreciable: confiaban que, dado que estos espectáculos triunfaban en otras capitales, Buenos Aires no podría responder de otra manera. Por otra parte, compartían la idea de que los espectáculos de género chico más tradicionales iban encontrando un límite. En ese sentido, la introducción de la revista, con su colorido, su música y sus decorados, parecía claramente como una apuesta a la renovación de los escenarios. Así es que, junto con su socio, decidieron contratar a la compañía francesa más importante del momento, encabezada por Mauricer Chevalier e Ivonne Valée, como un modo de avanzar claramente en la consolidación de este tipo de espectáculos¹¹.

Si la revista constituyó una novedad que captó rápidamente la atención de un amplio público y sorprendió por la “ligereza” de las ropas y movimientos, otro tanto asombro causó la mezcla realizada sobre el escenario de cine y teatro. Se trata de algunas obras de Manuel Romero -dramaturgo y pionero de la cinematografía sonora-, entre las cuales se puede mencionar “Patotero, rey del bailongo” de 1923. En la pieza, además de cantar tangos y representar una escena de cabaret, entre el cuadro II y el III se proyecta un breve corto, que concentraba varias acciones y permitía un decorado más “realista” que los telones y mobiliarios típicos. En verdad, el registro de esta breve

¹¹ -Manfredi, Alberto. **Augusto Alvarez, pionero de la cinematografía argentina**. 1989.

película se encuentra dado por las didascalias que aparecen en la publicación que del libreto de la obra hizo la revista La Escena. Según Alicia Aisemberg, historiadora del teatro que ha estudiado la obra de Manuel Romero, la inclusión del corto “tenía la función de ampliar el espacio escénico representando la extraescena teatral, e incorporaba las posibilidades del cine de emplear espacios naturales, así como agregaba el efecto de atracción que ejercía el cinematógrafo de ese momento por la espectacularidad y el impacto de sus acciones”¹² La obra llamó la atención del público y la crítica y si bien no consiguió imponerse como modalidad para otras obras –aunque Romero volvió a incursionar con estas herramientas- lo cierto es que, visto con los ojos de la década del '20, funcionaba como algo distinto a lo que se mostraba en otros teatros.

4- A la búsqueda del público¹³.

Las cuestiones mencionadas –la modalidad por secciones, los recambios de cartelera, y la incorporación de sorpresas para el público podrían pensarse como estrategias puestas en marcha por los empresarios para asegurarse una cantidad determinada de público, que se traduzca, finalmente, en crecientes ingresos. Ahora bien, sobre esos número de público también es necesario detenerse: es posible discriminar quiénes formaban esos contingentes de público?

En este punto, cabe considerar brevemente las transformaciones operadas en la ciudad y la sociedad por esos años. Desde el punto de vista material, la ciudad había crecido en todas sus dimensiones. Si bien no hay datos censales para la década del '20, puede estimarse el fortísimo crecimiento demográfico experimentado por esos años al comparar los datos de 1914, con 1 millón y medio de habitantes aproximadamente y los de 1936 con casi 2 millones y medio de habitantes.

Al aumento de la población correspondió una extensión de la planta urbana misma: los terrenos que se encontraban más alejados del centro de la ciudad fueron cambiando su fisonomía, urbanizándose, incorporando servicios de electricidad y dando lugar a la emergencia de los barrios. En ellos, comenzaron a delinearse nuevas

¹² Aisemberg, Alicia. Prácticas de cruce en las obras de Manuel Romero: tango, teatro, cine y deporte. En **Cuadernos de Cine Argentino**. N°6. INCAA. Marzo 2005

¹³ Algunas claves para el análisis que se expone en este punto han sido tomadas del historiador brasileño Tiago de Melo Gomes, citado al final.

identidades, pertenencias y formas de sociabilidad.¹⁴ Como se dijo, el centro de la ciudad también extendió su radio en un par de cuadras y se fragmentó: algunas cuadras quedaron asociadas a los espectáculos, otras a los edificios de la administración, y otras a las actividades comerciales. Barrios y centro se conectaban a través de calles y avenidas que se iban abriendo y fundamentalmente, gracias a la extensión de las líneas de tranvías, de subterráneos y la difusión de nuevas líneas de colectivos. Para quienes podían acceder, el automóvil o el taxi también se convirtieron en los modos más prácticos de llegar desde los barrios al centro.

Tranvías, avenidas, cables y nubes de humo atravesaban la ciudad y unían las realidades sociales y los universos culturales heterogéneos que la componían: los barrios acomodados de la zona norte con los obreros de la zona sur, los conventillos habitados aún por miles de inmigrantes con los petit hotel de la elite criolla, las luces de los teatros y cabarets del centro con los bosques de Palermo, las vanguardias de los cafés literarios con los mitos del arrabal y los compadritos. Si Buenos Aires logra expresar mejor que otras urbes latinoamericanas la idea de una cultura de mezcla¹⁵, lo cierto es que esa mezcla fue en parte consecuencia de la labilidad de las fronteras que separaban lo que se presentaba como diverso y que permitió, a su vez, sostener un proceso de movilidad geográfica, social y cultural.

Esquemáticamente, podría pensarse que a cada sector de la ciudad correspondía un tipo de sociedad diferenciada, con una cultura singular y en muchos casos enfrentadas entre sí. “Hubo una cultura de las clases tradicionales y una cultura de las nuevas formaciones sociales, esta última escindida a su vez en la de los grupos inmigratorios que mantenían vivas sus tradiciones populares europeas y en la de los grupos criollos hibridados de las orillas.”¹⁶

Para 1930 esas culturas se habían entrettejido a través de personajes, espacios, prácticas y valores que circulaban de un lado a otro, se convertían en patrimonio compartido y sintetizaban, en ese sentido la integración. José Luis Romero detalla a quienes pudieron tejer esa nueva trama común: la “milonguita” que abandona el suburbio para intentar triunfar en los cabaret, el político que recorría los barrios suburbanos para asegurarse los votos, el niño de la elite que frecuentaba los prostíbulos

¹⁴ Gutiérrez, Leandro y Luis Alberto Romero. *Sociedades Barriales, Bibliotecas populares y cultura de los sectores populares: Buenos Aires, 1920-1945. Desarrollo Económico*. Vol XXIX, N°113. 1989

¹⁵ Sarlo, Beatriz. « **Una modernidad....** » Pg. 17

¹⁶ Romero, José Luis. « La ciudad Burguesa ». En Romero J.L y L.A Romero **Buenos Aires, historia de cuatro siglos**. Ed. Abril. 1983. Pg. 16

de las orillas, el diario *Crítica* que se vendía tanto en los barrios como en el centro, la calle Corrientes “*terreno neutral de las dos culturas* [la cultura del centro y a las culturas marginales], *donde una y otra se encontraban a gusto*[la itálica es mía] ”¹⁷, fueron los tangos y las obras de García Velloso y Vacarezza y la literatura de Arlt y Olivari, etc

La cita de José Luis Romero nos vuelve a la calle Corrientes y a Marechal: si éste veía distintos públicos compartiendo, sin mayor conflicto, el espacio del centro y los espectáculos que allí se desarrollaban, Romero nos propone una conceptualización para dar cuenta de los espacios de intersección de universos culturales distintos y de los “agentes” que hacían posible esos cruces. Es notable que para el caso del teatro de género chico y la calle Corrientes agregue el adjetivo *neutral*, enfatizando más, en ese sentido, la condición de un espacio compartido. La metáfora de distintas hebras entrecruzadas, la idea de una mezcla cultural toma cuerpo al pensarla en relación al género chico.

Ahora bien, ¿qué es lo que se está mezclando en los espectáculos de teatro?, ¿cuáles son las hebras de esa trama cultural que se expresa en los escenarios porteños? ¿por qué el teatro tenía esa capacidad de entretejer mundo culturales diversos?

La década de 1920 fue escenario de cambios materiales para la ciudad, entre los cuales hemos mencionado la configuración del centro como un espacio asociado al entretenimiento. Allí se construyeron y reconstruyeron nuevas salas, y tantas otras fueron adaptadas para proyectar cine. Lo que se destaca en este caso es que todas esas nuevas salas fueron construídas con un modelo de escenario a la italiana: el escenario al frente, con telones, plateas y palcos en varios pisos, butacas, y pasillos para regular la circulación del público.

La expansión y mejoramiento de la cantidad de salas fue de la mano del crecimiento del número de compañías nacionales dedicadas al género chico y por ende del auge de este tipo de género. Es decir, esos nuevos escenarios a la italiana no estaban pensados para que en ellos se presenten operas o compañías extranjeras de dramas, necesariamente, y no obstante eso, se los diseñaba siguiendo los modelos de los teatros de género grande. Consideremos además que los espectáculos de corte más popular - aquellos con los cuales sería posible trazar una línea de filiación que llegue en última

¹⁷ Ibid, Pg. 17

instancia a los sainetes¹⁸- habían tenido su escenario privilegiado en el circo, en ese sentido, el cambio de ubicación del escenario y del público era llamativo. Estos cambios ya se habían iniciado a comienzos del siglo XX, para los años '20 ya eran la norma. Los teatros del género chico no tenían la fastuosidad del Colón pero poco tenían que envidiarle en capacidad, comodidad y elegancia.

Por otra parte, la materialidad de estos teatros está asociada a determinado tipo de práctica social. En el circo, el público participaba, si se quiere, activamente de lo que ocurría en el picadero. Es conocida la anécdota de que durante las representaciones de Juan Moreira, a fines del siglo XIX, la gente saltaba de las gradas para defender a su héroe frente a las guardias policiales. En los teatros de los años '20, la asistencia implica la incorporación por parte del público de determinados códigos de comportamiento y sociabilidad. Incluso los teatros debían ajustarse a ciertas reglamentaciones que indicaban lo que se podía y no se podía hacer en la sala. El estado municipal a través de la Inspección de Teatro, controlaba también que esas reglamentaciones se cumplieran. Es decir, asistir al teatro significaba haber aprehendido como propia –copiada, impuesta, elegida- determinada práctica social.¹⁹

La mezcla puede ser escindida esquemáticamente, si se piensa, entonces, que estos teatros tenían un diseño propio de los géneros grandes pero estaban destinados a albergar a espectáculos del género chico y a un amplio y heterogéneo público que no necesariamente era el que iba al Colón o al Coliseo ni el que ya conocía los modos de comportamiento esperados en las salas. Esa tensión entre determinado formato de teatro y el público que se suponía iría allí, fue planteada por Guillermo Franchini, otro pionero de la cinematografía nacional y propietario de varias salas, al venderle en 1921 el Select Lavalle al mencionado Augusto Alvarez. Al momento de cerrar el negocio, Franchini le dijo a Alvarez:

“lo felicito, pero tenga mucho cuidado con el Select y no le cambie su fisonomía de cine dedicado a gente modesta. Nosotros lo intentamos varias veces y casi desembocamos en un verdadero desastre. El público que allí concurre es el típico que come manías y

¹⁸ Aquí estamos estableciendo una línea de desarrollo que reconoce en las obras representadas en los circos, un antecedente del género chico de los años '20. Ordez, Luis. **Historia del Teatro Argentino**. Instituto Nacional del teatro. 1990

¹⁹ Para ver entretenimientos en el siglo XIX, Pasolini, Ricardo. “La opera y el circo en Buenos aires de fin de siglo. Consumos teatrales y lenguajes sociales. En Devoto, Fernando y Marta Madero. **Historia de la vida privada en la Argentina**. Tomo 2. Taurus 1999

naranjas en la sala y mientras tira las cáscaras al piso, se divierte viendo películas. Pero al menos va y deja su dinero en caja".²⁰

No obstante el consejo de Franchini, Alvarez inició entonces una serie de reformas: compró butacas tapizadas, instaló dos nuevos modernos proyectores, pulió pisos y colocó alfombras, pintó y arregló paredes, construyó nuevos baños, etc. Además, implantó una serie de normas para la admisión del público: uso de cuello y corbata, vestimenta de saco, prohibición de comer maníes, fumar, beber alcohol, salivar, etc. Según relata el mismo Alvarez en sus memorias, el cambio de situación de la sala modificó el perfil y el comportamiento del público asistente. Pero, ¿se trataba de "otro público"? Sí, probablemente. Pero también es posible pensar que aún tratándose del mismo público que asistía antes, la transformación del espacio que lo albergaba y la imposición de determinadas reglamentaciones hicieron que ese público siendo "el mismo" que antes ahora fuera "otro": un público que "aprende" a ir al cine con saco y corbata, no escupir, no salivar, etc. En la modificación de las estructuras de las salas y el comportamiento del público aparecen algunas de las hebras de la mezcla de la que queremos dar cuenta.

En otro apartado de este trabajo se hizo mención a la existencia de una diversidad de precios para las entradas a los teatros de género chico como un modo de captar la atención de sectores sociales con distintos ingresos. Visto desde el lado del público, precisamente lo que surge como elemento de mezcla es que ese público estaba compuesto por individuos y grupos sociales muy distintos entre sí. La heterogeneidad social y cultural de quienes asistían al teatro es un dato que hemos estado sugiriendo en cada punto: hay distintos públicos que van a los mismos espectáculos; logran diferenciarse porque algunos pagan una entrada más cara y otros más barata, porque algunos asisten a los teatros de primera categoría y otros a los de segunda, algunos llegan en coche y otros en colectivo... pero todos ven género chico, cine y revistas.

No obstante, la relación entre precio-público-característica del espectáculo merece considerarse con algún cuidado. En una lectura lineal, el razonamiento indicaría que los espectáculos más baratos son aquellos de menor calidad y por ende aquellos que convocan a un público de menos recursos. Si el punto de comparación son los espectáculos de género grande (en los cuales una entrada podía costar hasta \$5, contra \$1 de los sainetes), el argumento podría sostenerse. Ahora bien, cuando se comparan los

²⁰ Citado en Manfredi, Op. Cit. Pg. 60

precios de las entradas cobrados por los teatros de género chico y revistas, es necesario complejizar el razonamiento.

Por un lado, los espectáculos más caros solían ser los de las revistas, los cuales a priori se destacaban no tanto por presentar obras de tesis (en absoluto) o de un gran desarrollo dramático sino por ofrecer un espectáculo con música a cargo de grandes orquestas, bailarinas con vestuarios llamativos, decorados, luces, efectos, etc. Considerando los \$3 que se cobraba, probablemente quienes más asistían no eran los sectores populares de las barriadas más alejadas, sino esa franja de sectores medios en ascenso.

De todos modos, lo cierto es que así como en cada teatro había entradas relativamente caras, había muchas más que eran más baratas, y considerando que la diferencia entre la más cara y la más barata era de unos \$ 2, especulación mediante, podríamos pensar que en el cálculo del empresario las mayores ganancias provendrían de vender todas las entradas más baratas antes que las más caras.

Por otro lado, existieron algunos proyectos teatrales que intentaron un teatro un tanto más comprometido e intentaron funcionar con una lógica menos comercial. Ocurrió en 1921, luego de que una huelga de actores paralizara las actividades de los principales teatros de la calle Corrientes. Un grupo de actores formó cooperativas de trabajo teatral y recorrieron los barrios apostando a que el público, sin el condicionamiento comercial impuesto en los teatros del centro, respondería a la propuesta. El proyecto no prosperó: ni aún ofreciendo los espectáculos a precios más que módicos ni promocionándose los actores como ex integrantes de las compañías más famosas, consiguieron sobrevivir más que un par de meses. El público, incluso el más modesto, prefería viajar al centro y participar de las funciones del Nacional, o del Apolo.

Si la diversidad de precios, matices mediante, da cuenta de la heterogeneidad del público que participaba de estos espectáculos, algunos relatos de la época viene a confirmar esta sugerencia. Dos anécdotas dan una idea de la alta polaridad social que podía encontrarse en el mismo teatro sin que por esto quienes pertenecían a los sectores más altos se sintieran intimidados y quienes venían de los barrios se encontraran en un ámbito que no les era propio

En las memorias de Augusto Alvarez se explica cómo funcionaba el Porteño, el teatro de su propiedad en el cual brilló la revista francesa; con orgullo el empresario relata cómo las altas personalidades políticas asistían con frecuencia a las funciones: el

mismo presidente de la Nación, Marcelo T. de Alvear, Alfredo Palacios, Elpidio González, Antonio de Tomaso, Leopoldo Melo, Carlos Noel, entre otros. Es de suponer que las 747 localidades que tenía la sala, ubicada en Corrientes al 800, no eran ocupadas todas y cada noche sólo por esas destacadas personalidades.

La segunda anécdota tiene como protagonistas a personalidades extranjeras: en 1925 coincidieron en la visita al país el Maharajá de Kapurthala y Eduardo de Windsor, heredero al trono inglés. Ambos participaron de una presentación del dúo Gardel-Razzano realizado, especialmente en honor de los invitados, en una estancia de la Provincia de Buenos Aires. El mencionado dúo era uno de los números que más aplausos cosechaban en los teatros de género chico y en espectáculos musicales que se ofrecían en el centro. Según relatan los diarios de la época tanto el Maharajá como el Príncipe de Gales quedaron encantados con la música ofrecida en la ocasión. Más aún, el heredero repitió en algún sentido el programa y el 22 de Agosto concurrió, acompañado del Presidente de la Nación, Marcelo T. de Alvear y otros notables políticos, a la función organizada en el Teatro de la Opera: allí se presentó un acto de la comedia de García Velloso, uno de los autores más famosos y taquilleros del momento, a cargo del no menos popular Florencio Parravicini; el programa lo completaban representaciones a cargo de Casaux y Lola Membrives.

Si bien es cierto que la propuesta de la cartelera para ofrecer al Príncipe inglés había sido cuidadosamente seleccionada, lo cierto es que la obra representada, “Fruta Picada”, fue una de las comedias más vistas y aplaudidas de las temporadas porteñas. ¿El gusto de quien seleccionó el programa coincidía con el gusto del público porteño?, ¿era posible que la elite nacional y extranjera gustaran del mismo tipo de espectáculos y en espacios también coincidentes?.

Con estos ejemplos no se pretende establecer una norma del estilo “todos van a todos los teatro”, pero sí dar cuenta de que la posibilidad existía: las distancias sociales, expresadas en una situación económica y una pertenencia cultural distinta, parecían acortarse al llegar a la calle Corrientes. A través de acuerdos más o menos silenciados, más o menos explícitos, más o menos resistidos, tanto unos como otros –los más ricos, los más pobres por poner un esquema- aceptaban compartir espacios, prácticos y objetos culturales.

5- El escenario como espacio para procesar las diferencias: algunas reflexiones.

Visto desde la perspectiva propuesta, la imagen resultante pareciera bastante equilibrada; al menos, en lo dicho hasta aquí no ha habido mención de conflictos o tensiones entre esos grupos sociales distintos que asisten a los teatros: cabe suponer que esas tensiones habían desaparecido?, es posible vislumbrar algún intersticio de esa trama cultural en el cual esos mundo culturales aún disputen sus propios espacios, prácticas y objetos culturales?.

Estas preguntas nos llevan a relacionar esa dimensión social y cultural con lo dicho anteriormente sobre el carácter polifónico de las obras: ¿podría pensarse que la polisemia de las piezas es un modo de dar cuenta de las diferencias de ese mundo social que participaba de los espectáculo?, ¿podría sostenerse que es esa polifonía la que permite procesar identidades y universos culturales diversos? Es que las obras se ocupan de mostrar precisamente las diferencias, pero lo hacen en la mayor parte de los casos, apelando a la estereotipación, a la comicidad, a la ironía. Si hay voces distintas tomando posición sobre tal o cual tema, cada una de esas intervenciones puede apelar, amparadas en el género de la ficción, a extremar sus argumentos, sus opiniones y resaltar en ese sentido las oposiciones. O por el contrario, puede mostrar cuáles son los puntos de contacto que pueden establecerse con otras posiciones. El final de la obra generalmente restituye algún tipo de equilibrio: en el medio, hubo lugar para dar cuenta de distintas voces posibles y cada público podrá apropiarse de aquella voz que considere pertinente.

Epílogo. Breve ejercicio de análisis: la política en el género chico

El ejercicio que sigue busca mostrar algunas de las posibilidades de análisis que ofrecen las obras de género chico. Por supuesto que para dar una idea acabada de cómo el tema de la política era tomado en estas obras es necesario considerar varias de ellas. No obstante, la consideración de al menos una permitirá dar cierta consistencia a las cuestiones más generales trabajadas en los apartados anteriores.

La sanción de la Ley Sáenz Peña trajo consigo cambios para las prácticas y las representaciones de la política. A un ritmo mucho más lento del que preveían los reformadores, con poca convicción y de manera contradictoria, las jurisdicciones provinciales y luego las municipales fueron modificando sus leyes e instituciones para adecuarlas a lo que preveía la nueva ley electoral. Ese clima de cambios, aceptaciones y resistencias es posible reconstruirlo a través de distintos documentos. La propuesta es considerar cómo se presentó ese clima en una obra de género chico.

“Elecciones en la Puna”

El 1 de Agosto de 1919, la Compañía Casaux -una de las compañías más exitosas de la ciudad- estrenaba en el teatro Apolo de Buenos Aires la obra “Elecciones en La Puna” de Roberto Gache. El libreto fue publicado en la revista *Bambalinas* en Marzo de 1920.²¹ La obra fue bien recibida por la crítica y se mantuvo en cartel por varios meses con una importante asistencia de público en cada representación.

La obra se presentaba como una comedia en tres actos, con las siguientes indicaciones: “*época actual. La acción, en La Puna, capital de una provincia argentina del Norte*”. Varios personajes eran los protagonistas: Quintín, el gobernador de la susodicha -y ficticia- provincia; Carmen Rosa, la hija de él; Electo, novio de Carmen y candidato a diputado por el partido liberal; Rodolfo, sobrino de Quintín y candidato a diputado por el partido conservador de Quintín. Hay también otros personajes secundarios.

Rodolfo llega a La Puna convocado por su tío Don Quintín, quien ha decidido que su sobrino, dado que es porteño y abogado, es el mejor candidato para ganar la diputación de la provincia por el partido conservador y para luego, instalado en Buenos Aires, conseguir algunos beneficios para La Puna. El candidato opositor del partido liberal, es Electo, el novio de la hija de Quintín. La obra transcurre entre los preparativos y la realización de la elección. En el medio, Rodolfo y Carmen Rosa se enamoran. Carmen deja a Electo luego de que Rodolfo, en complicidad con un grupo de artistas españoles que se alojaban en su mismo hotel, lo mezclara en una situación de supuesta infidelidad. Si bien, el enredo fue provocado, lo cierto era todos sabían que Electo “*tenía ahijados en todos los ranchos*”. Final feliz para la pareja, final de las elecciones -que Rodolfo pierde sin demasiada tristeza porque de haber ganado debería haberse vuelto a Buenos Aires- y final de la obra.

El argumento es por demás sencillo y lineal. Pero la obrita desborda de pequeñas escenas y diálogos en los cuales se pueden registrar los más diversos temas: los dilemas y problemas de los gobernadores de las provincias frente a los nuevos modos de la política, la caricatura de la política provincial contrapuesta a la política de Buenos Aires, las justificaciones de los políticos tradicionales, las prácticas de *producción de sufragio* bajo la vigencia de nueva ley electoral, la artificialidad de los discursos políticos, la moda de las jóvenes y los jóvenes, la imagen moderna de la ciudad de

²¹ **Bambalinas**. Año III, Marzo 1920. N°100

Buenos Aires contrapuesta con lo tradicional de un pueblo de provincia, la vida de un grupo de actores con aspiraciones de grandes artistas.

Si bien uno de los nudos principales (el otro sería el de la relación amorosa) se refiere a cómo funciona la política en una ficticia provincia del país, en realidad bien podría leerse, al mismo tiempo, el modo en que desde Buenos Aires se veía la vida política de las provincias, es decir, de cierto imaginario desde el cual se opinaba sobre la política. Por otro lado, también habría que pensar que la ficcionalización de las situaciones que se relatan no se están tomando sólo a partir de lo que ocurría en las provincias: eso sería creer que en la misma ciudad de Buenos Aires, la política de la democracia estaba internalizada y funcionaba tal cual lo preveía la ley.

Al llegar Rodolfo a la primera reunión con su tío, éste le dice:

Quintín: venís bien, muchacho. Acabamos de elegirte diputado....

Rodolfo: Oh, es mucho anticipar. Esperemos lo que diga el pueblo....

Quintín: Te callás, sonso. El pueblo soy yo.

Suena curiosa la afirmación si se considera que, según la indicación del autor, es el año 1919: hace tiempo que la Constitución sancionó que el pueblo no es una persona y menos aún un gobernador. No sólo eso, también se supondría que desde 1912 la apuesta fue redoblada y estaba claro que quien elegía era el pueblo “encarnado” en una ciudadanía definida como universal y obligatoria. En parte la respuesta de Rodolfo intenta considerar esos postulados; pero las palabras de Quintín sintetizan hasta qué punto en las provincias la interpretación de la constitución seguía siendo una facultad personal del dirigente. De hecho para Quintín la constitución no era más que un “librito”. Sin duda Quintín no tenía buenas relaciones con las instituciones de la provincia, ni con la constitución ni con la legislatura. Furioso porque dicho organismo no le aprobaba un préstamo, amenazó con cerrarla; uno de sus allegados –un personaje que es funcionario de Quintín pero que todo el tiempo intenta apelar a las libertades de los ciudadanos, los principios republicanos, la probidad de los dirigentes- le advierte: “ese recurso es un delito para la constitución de la provincia” y Quintín le responde: “la constitución dice lo que yo quiero!”. La discusión continúa:

Quintín: [otro personaje le pregunta si tiene a mano alguna constitución] Por aquí había una.... Dónde la habré puesto?... Ah, sí... Rodolfo, alcanzala; ahí debajo de la pata de la mesa. La tengo para asegurar la mesa.....(.....) qué atentado ni qué niño muerto!, cuántos artículos tiene?, ciento veinte?. Le falta el ciento veintiuno: “el gobernador cierra la legislatura cuando se le da la gana, al abre cuando se le antoje y hace con el gobierno lo que se le ocurre”... en qué país vivimos, que uno no pueda hacer lo que quiera de lo suyo. Librito de porquería!. El trabajo que me das sin conocerte!

Por otro lado la legislatura se presentaba como la instancia que desafiaba al poder del gobernador. Uno de sus ministros llega para comentarle a Quintín que será interpelado al día siguiente en dicho recinto por el nombramiento de un director de hospital. El ministro se queja:

Borja [es el ministro]: imagínese,,,, quieren que el director del hospital sea médico!

Quintín: otra!, y para qué?

Borja: Io no sé... una ocurrencia, ganas de molestar a Heredia que es el mejor caudillo que tenemos en la ciudad.

Rodolfo: pues yo encuentro, francamente, muy natural que el director del hospital sea médico.

En la caracterización de Quintín aparecen todos los rasgos del gobierno paternalista y patrimonialista. La legislatura aparece como la instancia que intenta limitar su poder y representar a sus opositores. ¿No hay algo de esto en la imagen que día a día circulaba en muchos diarios y discursos de diputados opositores a Yrigoyen?, esto es, la denuncia de que el personalismo con el que el presidente manejaba los asuntos del estado ponía en entredicho las facultades mismas del poder legislativo. Otra lectura, inversa por cierto, daría cuenta de que, son los ejecutivos provinciales los que, anclados en la vieja política, siguen manejando a las provincias como patrimonios personales. El público elegirá, según su opinión, si la crítica apunta a Yrigoyen o a los gobernadores conservadores.

Por otro lado, en la obra supuestamente era la legislatura la que estaba negociando en Buenos Aires que la provincia sea intervenida dadas las constantes irregularidades políticas y administrativas que le eran posibles adjudicar a Quintín. Los liberales, opositores del gobernador eran quienes se estaban encargando de hacer los contactos en Buenos Aires (este sería una clave para pensar más en la crítica a los conservadores que a Yrigoyen). De hecho, la última escena de la obra incluye cánticos y gritos de los que apoyaban a Electo –ganador de la elección- reclamando la intervención del gobierno nacional.

Para Quintín ganar la elección debía ser el resultado natural: el gobernaba como si los habitantes de la provincia fueran sus hijos, y por si eso no alcanzaba, se ocupaba de controlar también los votos. Toda su gente votaba dos veces, tenían libretas acumuladas, repartían chicha y comida, presionaban por la fuerza, etc. Pero la situación estaba cambiando y varios departamentos ya no respondían como antes. A Quintín le costaba entender y aceptar el curso de los acontecimientos: *“todo lo que he hecho, es por el bien de la provincia, desde los puentes hasta el fraude (.....) qué ciudadanos ni qué mil demonios!. La soberanía de esta provincia cabe adentro de una botella de chicha!. Uno de sus allegados le respondió: “Si es así, hay que sacarla de ahí, señor gobernador (...) Io soy su*

amigo... pero desde el fondo de mis principios le hago esta profecía: no nos mantenemos en el poder si no cambiamos de camino”.

La crítica a las viejas prácticas de la política (fraude, corrupción, personalismo) aparecen matizadas no sólo por el humor con que se presentan sino porque los personajes que las despliegan parecen hacerlo casi sin malicia, con justificaciones propias y hasta con cierto sentido del deber. Junto con Quintín enviando matones a presionar para asegurarse los votos se muestra a su hija repartiendo comida y ropa entre familias pobres.

Al mismo tiempo, los que están del otro lado, Electo y el partido liberal también parecen apelar a cuanto recurso tengan a mano para ganar la elección; de hecho Electo es el personaje con más atributos negativos (corrupto, mujeriego, trasnochador) y es finalmente a quien hacen quedar en ridículo al mezclarlo en un amorío con la actriz española. No obstante, el hecho de que Quintín pierda la elección y que su amigo le advierta la necesidad de cambiar de camino dan también una relativa pauta de lo que estaría bien y lo que no. Pero esto no aparece como sanción moral ni mucho menos, más bien como resultado de los acontecimientos: hay un sentido de negociación entre lo que es incorrecto y por eso se va perdiendo y lo que debería ser que va emergiendo. En medio, los protagonistas van ensayando adaptaciones, resistiendo pero encontrando nuevos modos de comportarse. Y ofreciendo al público varias lecturas de la obra: el triunfo, pese a todo, del amor entre Carmen y Rodolfo, la derrota de las viejas prácticas políticas asociadas a los conservadores, la idea de que la constitución es un “librito”, la imagen de una ciudad moderna en contraposición a los pueblos de provincia, con defectos y virtudes en cada caso, etc

Bibliografía

- Aisemberg, Alicia. Prácticas de cruce en las obras de Manuel Romero: tango, teatro, cine y deporte. En **Cuadernos de Cine Argentino**. N°6. INCAA. Marzo 2005
- Armus, Diego. **Mundo urbano y cultura popular. Estudios de Historia Social Argentina** (comp). Ed. Sudamericana. Buenos Aires. 1990.
- Campodónico, Raul, y Fernanda Gil Lozano. Milonguitas en-cintas. “La mujer, el tango y el cine”. En Gil Lozano, Fernanda; Valeria Pita y María Gabriela Ini. **Historia de las mujeres en Argentina**. Taurus. 2000.
- de Melo, Tiago. **Um espelho no palco. Identidades sociais e massificação da cultura no teatro de revista dos anos 1920**. Ed. Unicamp. 2004
- Guibourg, Edmundo. **Calle Corrientes**. Ed. Plus Ultra. Buenos Aires. 1978
- Gutiérrez, Leandro y Luis Alberto Romero. “Sociedades barriales, bibliotecas populares y cultura de los sectores populares: Buenos Aires 1920-1945”. En **Desarrollo Económico**. Vol XXXIX, N°113. Buenos Aires. 1989.
- Korn, Francis. **Los Huéspedes del '20**. Grupo Editor Latinoamericano. Buenos Aires. 2°ed 1989.

- Korn, Francis y Luis Alberto Romero. (comp) **Buenos Aires en la Entreguerras. La callada transformación, 1914-1945** . Alianza Editorial, Buenos Aires. 2006
- Manfredi, Alberto. **Augusto Alvarez, pionero de la cinematografía argentina**. 1989.
- Marechal, Leopoldo. **Historia de la Calle Corrientes**. Ed. Arrabal. Buenos Aires. 2ºed. 1967.
- Ordaz, Luis. **Historia del Teatro Argentino**. Instituto Nacional del teatro. 1999
- Pasolini, Ricardo. “La opera y el circo en el Buenos Aires de fin de siglo. Consumos teatrales y lenguajes sociales”. En Devoto, Fernando y Marta Madero. **Historia de la vida privada en la Argentina**. Tomo II. Taurus. 1999
- Romero, José Luis y Luis Alberto Romero. **Buenos Aires, historia de cuatro siglos**. Tomo II. Ed. Abril. Buenos Aires. 1983.
- Sarlo, Beatriz. **El imperio de los sentimientos**. Catálogo. 1985
- Una modernidad periférica 1920 y 1930**. Buenos Aires 1920 y 1930. Ed Nueva Visión. Buenos Aires. 3ºed. 1999.
- Seibel, Beatriz. **Historia del Teatro Argentino. Desde los rituales hasta 1930**. Ed. Corregidor. Buenos Aires. 2000.
- Troncoso, Oscar. **“Buenos Aires se divierte”** La historia Popular. N°36. Centro Editor de América Latina. Buenos Aires, 1971.