



## **El género chico como enciclopedia urbana: un teatro para habitar la ciudad**

**Bettina Girotti**  
**Universidad de Buenos Aires**  
**Argentina**

**González Velasco, Carolina,**  
***Gente de Teatro: ocio y espectáculos***  
***en la Buenos Aires de los años veinte.***  
**Buenos Aires: Ed. Siglo XXI, 2012.**

### **Introducción**

El período de entreguerras significó a nivel mundial una serie de transformaciones tanto políticas, como económicas sociales y geográficas. En *Gente de Teatro: ocio y espectáculos en la Buenos Aires de los años veinte*, Carolina González Velasco aborda este período desde el ámbito teatral, considerándolo experiencia central para los porteños de aquella década: el teatro involucraba a la sociedad en su conjunto y por ello se convierte para la autora en una experiencia social singular que permitirá dar cuenta de los cambios que operaban sobre aquella sociedad que asistía a las salas, describiendo y analizando las prácticas entre los diferentes actores del campo teatral. Este trabajo se estructura en cinco capítulos a través de los cuales la autora analizará cada uno de los elementos del universo teatral y su relación con la sociedad. Para ello irá reconstruyendo a través de estos cinco apartados en el panorama de una Buenos Aires de entreguerras y de su sociedad concentrándose en el hecho teatral propiamente dicho.

### **Una ciudad dinámica**

En primer lugar la autora abordará la “base material”, es decir, el marco en el que se desarrolla la actividad teatral: la ciudad de Buenos Aires,

específicamente el centro porteño cuyo eje será la calle Corrientes. A lo largo del apartado “Buenos Aires en los años veinte: sociedad y espectáculos” dará cuenta de la serie de transformaciones materiales y socioculturales por las que atravesó la ciudad en el proceso de constituirse en metrópolis: las transformaciones demográficas cuantitativas y cualitativas repercuten en la materialidad de la ciudad, así como en la forma en que es habitada y en el tipo de sociedad que resulta de estos procesos. Justamente, los años ‘20s se caracterizan por una prosperidad económica y una mejora en las condiciones de vida que permiten constituir una sociedad móvil y dinámica, generando las condiciones necesarias para que gran parte de la sociedad concurren al teatro. Otro de los tópicos abordados, a su vez inmediatamente relacionado con esta mejora, es el vínculo entre el centro y los barrios en crecimiento, cuyo desarrollo, aunque desigual, permite a la autora exponer una de las claves del imaginario social: la oposición entre el centro y los barrios. Mientras los últimos comenzaron a ser considerados de manera positiva, el centro pasó a “cargar los valores casi opuestos: la idea del barrio decente se irguió en oposición a las malas luces del centro, asociado a la vida fácil” (29). Rechazando esta idea fuertemente arraigada en el imaginario, González Velasco propone pensar esta relación de forma menos polarizada, sosteniendo que los vecinos de los barrios visitaban diariamente al centro donde seguían funcionando oficinas públicas, importantes comercios y espacios para disfrutar del tiempo libre. La reconstrucción contará además con el apoyo de diferentes materiales como el detalle de las obras estrenadas y de los espacios relevados, plasmados a su vez en un mapa de la ciudad que apoya gráficamente el estudio.

Con la ciudad presentada en su conjunto, la autora delimitará su estudio al centro porteño, deteniéndose en el ámbito teatral y tomando en primera instancia aquellas salas que evidencian el “lugar destacado que esta actividad había alcanzado” (32). Dentro del universo teatral la atención será puesta en aquellos fenómenos que marcarán la producción de los años ‘20s: la revista y el llamado género chico. La caracterización del centro como espacio de ocio no se detendrá sólo en el teatro, sino también en los cafés como punto obligado de la sociabilidad urbana, los cabarés, los prostíbulos y, por último, los cines,

negocio que fue creciendo rápidamente, y cuyo desarrollo tuvo importantes consecuencias en el mundo teatral. Si bien el centro constituye el núcleo de su trabajo ya que reunía la mayor cantidad de ofertas de entretenimiento, González Velasco no olvida los barrios, que, a medida que iban creciendo también desarrollaron su propio centro, clubes sociales, bibliotecas populares, parroquias y sociedades de fomento, así como parques y cafés de barrio. Esta imagen inicial resulta imprescindible para comprender la forma en que los espectáculos se organizaban, eran producidos y consumidos, por lo cual la autora la retomará en capítulos siguientes.

### **El mundo teatral**

Con la ciudad ya dibujada, la autora pasará a mostrar el funcionamiento de las salas y espectáculos a través del rol desarrollado por cada uno de los actores del campo. El segundo capítulo, “El negocio de los espectáculos teatrales: empresarios y consumidores frente a frente”, se encargará del mercado del entretenimiento – el teatro entendido como negocio – abordando a empresarios y consumidores: partiendo de las estrategias operadas por los dueños y arrendatarios de salas, pasará a un análisis sobre los compradores de entradas, primero de forma cuantitativa y proponiendo luego ejes que le permitan un análisis cualitativo del público.

En la primera parte, detallará las estrategias de las que los empresarios se servían para llamar la atención del público, entre las que destaca la organización de la cartelera, el funcionamiento de los teatros por secciones, la variedad de precios en las entradas, el uso de la publicidad, entre otros. Si bien todas estas estrategias eran ampliamente utilizadas por los empresarios, González Velasco sostiene que esto no implicaba necesariamente el éxito de concurrencia, por lo que volverá a abordarlas pero, en esta oportunidad, vistas ahora desde el punto de vista de los consumidores.

En la siguiente parte se dedicará entonces a describir a los compradores de entradas. Para ello, partirá de la desmitificación de la idea, ampliamente sostenida por los críticos de la época, de que el público de los años ‘20 era

uniforme y homogéneo, idea extendida probablemente “porque los críticos y periodistas miraban a la Calle Corrientes como un todo” (88). Hecha la aclaración, la autora intentará resolver la cuestión de si es posible delinear en el público perfiles sociales, etéreos o de género y qué públicos podían encontrarse entre la masa de gente que caminaba por el centro, para lo cual examinará por separado cada una de las estrategias abordadas en la primera parte del capítulo, dando cuenta así “de la diversidad de públicos que circulaban, a los cuales era necesario interpelar desde distintos lugares, con distintos mensajes y ofreciéndoles distintas atracciones.” (88)

En “Identidades, conflictos gremiales y experiencias políticas en el mundo del teatro”, el capítulo siguiente, la atención estará puesta en las relaciones sociales, corporativas, gremiales y políticas entre aquellos que integraban el mundo teatral tomando tres sucesos claves de la década: las huelgas de 1919 y 1921 y la aparición en la política del partido Gente de Teatro. A lo largo de este apartado González Velasco mostrará cómo las relaciones entre los diferentes actores del campo teatral – empresarios, autores y escritores – se construían y reconstruían alternando entre tres ejes, el de la identificación entre quienes compartían un mismo oficio, el de la oposición a otro y, por último, la idea de que existía una “familia” del teatro en la que las oposiciones internas desaparecían. La autora llama aquí la atención sobre la necesidad de pensar las relaciones entre las diferentes partes de este mundo teatral dentro del contexto de las luchas gremiales de la década: así “vinculado al auge del teatro y en estrecha relación con una característica típica de la vida porteña de los años veinte, resuena el tema del asociacionismo.” (157)

El penúltimo apartado, “Corpus de obras teatrales: una mirada de conjunto” lo dedicará a las obras teatrales, específicamente al trabajo de los autores, retomando algunas cuestiones expuestas en el capítulo dos. Tal como lo hiciera en aquel apartado, la autora expondrá aquellos elementos utilizados por los escritores a la hora de producir un éxito y asegurar la concurrencia de

público. Para ello, utilizará una metáfora sumamente gráfica tomada de la revista *Caras y Caretas* que atravesará el análisis permitiendo una clave de lectura y que propone ver el mundo teatral como “una industria de fabricación de sainetes, zarzuela y revistas.” (159) Esta metáfora fabril propuesta con tono irónico y utilizada para dar cuenta del volumen de obras presentadas en las diferentes salas, está estrechamente relacionada con los reclamos de los críticos: la cantidad de obras escritas parecía ir en detrimento del sentido estético exigido. La atención aquí no estará puesta en aquellas obras consagradas, sino en el fondo de las que estas piezas se recortan, analizando sus características temáticas y haciendo hincapié en su producción “serial”. Partiendo de la gran cantidad de denuncias de plagio, la autora realizará un análisis comparado de las obras, dando cuenta así de elementos que se repiten en las piezas y que permiten sostener la imagen de una producción fabril.

Con una premisa similar a la que sostuvo en relación a las estrategias utilizadas por los empresarios, González Velasco afirma que “[s]i la metáfora fabril servía para explicar el enorme volumen de obras escritas, perdía su capacidad descriptiva cuando estas subían al escenario” (176) ya que aquí entraban en juego con aquellas estrategias empresariales expuestas anteriormente, como la elección de los actores o las repercusiones de la prensa. Si bien esta imagen permite ilustrar el funcionamiento del movimiento teatral y el auge de los espectáculos, continúa sin explicar por qué el público elegía determinadas obras.

### **Una enciclopedia urbana**

Para responder este interrogante, González Velasco volverá sobre estas mismas obras en el capítulo final, “Las obras del género chico: guía para el usuario porteño de los años veinte”, aunque no considerándolas desde su instancia productiva, sino desde la recepción, es decir, como un instrumento de los propios porteños para habitar la ciudad. Para éste análisis comenzará refutando la idea ampliamente sostenida de que la repetición de modelos ha

agotado ciertas formas teatrales, para pensar que la reiteración permite ver en realidad la importancia que determinados temas tenían en la sociedad. Propondrá aquí una nueva forma de ver esta cuestión al enfatizar que si bien muchas obras reclamadas por el público hablaban de lo mismo, “la insistente repetición de temas se despliega de manera polifónica.” (188)

Las piezas teatrales aparecen ante el público como un compendio de imágenes, saberes, imaginarios y prácticas de la vida urbana, por lo que la autora propone la noción de “enciclopedia urbana” (189). La hipótesis en que se apoya parte de dos trabajos sobre el discurso periodístico: el de Saitta sobre la prensa porteña y el de Peter Frietzsche enfocado en diarios de Berlín de comienzos del siglo XX. En ambos casos se sostiene que este discurso permite a los lectores reconstruir una mirada sobre la ciudad. González Velasco adapta ambas hipótesis para pensar el rol del género chico: ambos involucran a miles de trabajadores y se dirigen a públicos masivos que esperaban su aparición pública, al mismo tiempo que dialogan con su propio contexto, incorporando imágenes de la ciudad. Para dar cuenta de esta función, volverá sobre el corpus, esta vez analizando la forma en que el elemento urbano se representa, ya sea en cuanto a los espacios, como a personajes, sus prácticas y relaciones cotidianas, los problemas de la ciudad y la vida urbana así como a la vida política, dejando en suspenso las intenciones del autor, ya que el interés en este apartado girará en torno a la funcionalidad que las obras podían tener una vez vistas por el público.

Finalmente arribará a la conclusión de que la “ciudad actuada” es inseparable de la “ciudad de ladrillos” y que esto se debe a que “los ‘expertos en éxitos’ encargados de producir las obras eran también expertos en ‘ver’ la ciudad y traducirla como una libreta de direcciones, como un mapa urbano, como una enciclopedia con informaciones diversas que ayudaba a los habitantes porteños a mejorar o enriquecer la experiencia de vivir en una ciudad grande y en transformación.” (219)

Con esta última frase, González Velasco regresa al primer capítulo del libro, aquel que describe una ciudad que durante los años ‘20 comenzó un

proceso de modernización, transformándose en metrópoli, siendo el auge del teatro una parte de estos cambios, no sólo como consecuencia, sino también como elemento socialmente necesario para la población: un elemento en el cuál se representaban muchos de los factores característicos del cambio.

Finalizado este recorrido, González Velasco intercala un epílogo para rectificar el recorte temporal propuesto al comienzo a la luz del análisis desarrollado: si bien en un comienzo había considerado regirse por el fin y el inicio de las guerras mundiales, manifestará aquí la necesidad de limitar su análisis a los años 20, ya que elementos característicos del auge de los espectáculos de esta década como las revistas *Bambalinas* o *La Escena* o el género chico fueron perdiendo vigencia o desaparecieron los primeros años de los '30s.

### **A modo de cierre**

*Gente de teatro: ocio y espectáculos en la Buenos Aires de los años veinte* propone una lectura que excede la linealidad y el recorrido unidireccional del texto, permitiendo una mirada sobre un mismo objeto, el auge de los espectáculos en los años '20, desde los múltiples factores que lo condicionan, y superando a su vez este mismo objeto para convertirse en un punto de vista y de abordaje de la sociedad porteña de aquella década. La elección del título 'Gente de Teatro' ilustra aquella relación: el punto de encuentro entre teatro y sociedad tiene su corolario en el primer – y único – partido político conformado por integrantes del campo teatral y capaz de obtener el apoyo suficiente de los ciudadanos para entrar en la legislatura porteña.

Aquí se rescata un teatro históricamente olvidado, no sólo por críticos sino también por los mismos hacedores que insistieron en denominarlo "chico" contraponiéndolo al "gran teatro universal". González Velasco retoma trabajos como *Historia de las Varietés en Buenos Aires (1900-1925)* de Sosa Cordero (1978), o *Teoría del género chico criollo*, de Marco, Posadas, Speroni y Vignolo



(1974), proponiendo un nuevo elemento para repensar la importancia que estos espectáculos tuvieron para sus consumidores.

© **Bettina Girotti**

*Argus-a*

Artes & Humanidades

