

**Elecciones municipales porteñas en 1926: la “Gente de Teatro”
quiere ser representante.**

Carolina González Velasco (UBA-CONICET).

E-mail: caroligonzalez@hotmail.com

Abstract:

Este trabajo se enmarca en un estudio más amplio –en curso- sobre las vinculaciones entre las expresiones de la cultura popular urbana y las prácticas y representaciones de la sociedad porteña en la década de 1920. Específicamente, esta presentación analizará la participación del partido Gente de Teatro –integrado por autores, actores y empresarios del mundo del teatro- en la elección de concejales municipales de 1926. El objetivo principal apunta a mostrar la relación entre el auge del mundo del teatro en el medio social porteño y algunas particularidades de las prácticas políticas urbanas características de la década del '20. En este sentido, se trabajará sobre las características de la organización partidaria de Gente de Teatro, sus integrantes, la plataforma presentada, los apoyos recibidos, la opinión de las otras agrupaciones políticas sobre el partido de los artistas y las repercusiones que tuvo el hecho de que su primer candidato, Florencio Parravicini, lograra una banca en el Concejo Deliberante porteño.

.....

**Elecciones municipales porteñas en 1926: la “Gente de Teatro”
quiere ser representante.**

Este trabajo se enmarca en un estudio más amplio –en curso- sobre las vinculaciones entre las expresiones de la cultura popular urbana y diversas prácticas y representaciones de la sociedad porteña en la década de 1920. Específicamente, esta presentación analizará la participación del partido Gente de Teatro –integrado por autores, actores y empresarios del mundo del teatro- en la elección de concejales municipales de 1926. El objetivo principal apunta a mostrar la relación entre el auge del mundo del teatro en el medio social porteño y algunas particularidades de las prácticas políticas urbanas características de la década del '20.

Introducción.

Durante la década de 1920, la ciudad de Buenos Aires vivió un decisivo proceso de transformación de su trama urbana: la expansión demográfica generó un desarrollo material y edilicio, que a su vez impactó sobre las formas de vida, la cultura y la política. Este vertiginoso proceso de crecimiento, modernización y urbanización perfiló una sociedad abierta e inclusiva, en la cual el cambio, la diversidad y la movilidad social fueron tanto un dato estructural como una de las experiencias más cotidianas para los porteños. Por otra parte, frente a la magnitud y rapidez de esta expansión, se gestaron nuevas y diversas representaciones sobre la ciudad y el mundo urbano, así como un conjunto heterogéneo de prácticas sociales, políticas y culturales.

Desde un punto de vista historiográfico, las artes plásticas, la literatura, el teatro, el periodismo, la arquitectura, la política aparecen como entradas posibles para analizar esa amalgama de prácticas y representaciones urbanasⁱ; realizar un estudio combinando algunas de esas entradas constituye, sin dudas, un desafío pero también una oportunidad de complejizar y enriquecer el análisis general sobre el tema.

¿Por qué el teatro y la política?. La consideración de las elecciones de concejales en 1926 nos llevó a preguntarnos cómo y por qué un grupo de actores, autores y empresarios decidió organizarse como partido político y presentarse a los comicios municipales. Las respuestas posibles podían construirse a partir del análisis de la política porteña en los '20; sin embargo, quedaban algunos puntos difusos y al mismo tiempo, no podía ser un dato menor la situación del teatro –y de su gente- en ese momento, para poder pensar desde dónde y por qué la Gente de teatro se lanzaba a la actividad política. De ahí la propuesta de plantear un análisis que combinara ambos espacios, las características de la política porteña y la situación del teatro en los '20.

En primer lugar se describirán algunas características de la política porteña en los '20; luego se presentará un cuadro general sobre la situación del teatro durante esa década; en tercer lugar, se analizará lo ocurrido alrededor de la elección de 1926. Las conclusiones presentarán un balance de lo expuesto y una serie de interrogantes que aún quedan pendientes.

La política urbana en la entreguerrasⁱⁱ

Durante el período de entreguerra, los porteños participaron asiduamente de procesos electorales: entre 1918 y 1942 se efectuaron 24 elecciones, lo cual es clara muestra del ritmo intenso que caracterizaba la vida política comunal. Por otra parte, el acto comicial, era sólo una de las tantas prácticas desplegadas en el escenario electoral: las campañas previas a la elección, los pronósticos sobre los resultados, las divisiones de los partidos, el surgimiento de nuevas agrupaciones, los escrutinios que se prolongaban por semanas y retrasaban la consagración de los candidatos, los debates, etc. Pese a muchos comentarios pesimistas de la época, sin dudas la opinión pública porteña se movilizaba y participaba activamente de las convocatorias electorales.

Por otra parte, las elecciones transcurrían en un contexto de discusiones ideológicas y políticas más generales. La Ley Sáenz Peña y el triunfo “democrático” de Yrigoyen continuaban generando críticas y no lograban consenso entre amplios sectores de la sociedad. Aún se seguía discutiendo qué valores y qué prácticas debían componer la cultura cívica argentina.

Estos debates que tenían que ver con la política nacional se recrudecían en el ámbito local cuando se cruzaban con las cuestiones municipales: también en el ámbito de la ciudad se discutía quiénes podían o debían participar del gobierno local y cómo debían hacerlo. Por otro lado, ya desde el siglo XIX la cuestión de si el municipio debía ser sólo un ámbito administrativo o también político figuraba en la agenda de los debates políticos locales. Después de varias propuestas con destino incierto al momento de votarlas, y al calor del clima de discusión reseñado, en 1917 se sancionó una nueva ley que regularía las prácticas electorales en el ámbito de la ciudad de Buenos Aires y que, a grandes rasgos, retomaba los principios reformistas de la Ley de 1912.

Durante la década de 1920, las elecciones municipalesⁱⁱⁱ estuvieron protagonizadas principalmente por radicales y socialistas, pero también por un sin fin de otras agrupaciones, algunas muy chicas, otras efímeras, otras más permanentes. A las constantes disidencias de los grandes partidos, que implicaban la formación de otra nueva agrupación, se sumaron otros pequeños partidos ideológicos, agrupaciones cívicas independientes, partidos de origen gremial y otros de origen comunal o vecinal. Sin embargo, los resultados siempre favorecieron, de manera alternativa, a radicales y socialistas; pocas

veces los pequeños o novedosos partidos (tal el caso de Gente de Trabajo) lograban acceder a un lugar en el Concejo Deliberante.

Cada partido construyó su identidad apelando a distintos elementos; sin embargo había algunos puntos compartidos por todos. Por un lado, la fuerte presencia que todos intentaban tener en el espacio y la sociabilidad barrial, parte constitutiva indudable de la identidad urbana. En función de esto, los partidos mezclaban la militancia con otras acciones que respondían a las demandas o necesidades de cada barrio, e intentaban capitalizar esa identidad barrial para sumarla a la identidad partidaria.

Por otro lado, todos jugaron con la idea de “lealtad-traición” partidaria. Si parecía relativamente sencillo armar un partido político, el problema en realidad era como retener a los seguidores y evitar disidencias; precisamente la idea de la disidencia fue entendida como “traición”, recreando así una identidad facciosas.

En el cruce entre leales y traidores, comenzó a dibujarse otro “actor” al cual comenzaron a apelar los partidos: el “elector independiente”. Hay toda una tradición en relación al tema del elector independiente, pero lo cierto es que en la década del '20 primero la prensa y luego los partidos empezaron a apelar a él, previendo incluso que de él podía depender el resultado de una elección. Sería difícil discriminar en los cómputos de una elección cuáles son los votos de los “leales” y cuáles votos son de los “independientes”. Lo importante en este punto, es marcar que convocar a “leales” e “independientes” eran formas de apelar a determinadas identidades, las cuales se construían en la práctica política misma y se vinculaban con otros procesos identitarios de la ciudad^{iv}. Todos los partidos en algún momento apelaron a estos ciudadanos independientes. En parte esto era posible porque, más allá de las particularidades de cada uno, las identidades de todos los partidos se vinculaban en algún punto con la idea de un universo social caracterizado por el progreso, la movilidad social ascendente y por la integración en la comunidad nacional o urbana.

El auge del teatro y el esplendor del género chico.

Durante la década de 1920, el teatro -y en particular el “género chico”^v - se convirtió en un fenómeno social y cultural, que reunió y movilizó a una gran

parte de la sociedad. Un primer acercamiento al análisis de los elementos propios de la constitución del campo teatral ^{vi} permite sostener dicha afirmación.

Las compañías teatrales nacionales, que habían crecido durante la década anterior, se impusieron en número a las extranjeras y año a año la cartelera porteña se llenó cada vez más de nuevos grupos y compañías. En 1916 había 8 compañías que en 1920 llegaron a ser 15; en 1923 se presentaron 17 y en 1927 el número de compañías llegó a 20. El éxito y las repercusiones que obtuvieron algunas compañías les sirvieron como credenciales para realizar importantes giras por el exterior. Al mismo tiempo, muchas de estas compañías se transformaron en verdaderos emprendimientos empresariales, dirigidas y administradas con criterios más económicos que artísticos.

Algunos de los actores, integrantes de esas compañías locales, se convirtieron en figuras públicas y famosas. Sus historias personales están llenas de anécdotas y muchas de ellas sintetizan en sí toda una época. Eran figuras populares, amadas por el público, celebradas constantemente más allá de los éxitos o fracasos de las obras que representaban. Sus vidas privadas rápidamente se convertían en asuntos públicos a través de los diarios. Sus nombres y sus caras aparecían constantemente en los programas y publicidades que anunciaban las funciones en cada teatro porteño y en las páginas de diarios y revistas. No se necesitaba asistir al teatro para conocerlos, bastaba con caminar por la calle Corrientes o leer, por ejemplo, la página diaria que **Crítica** –en todas sus ediciones- publicaba sobre el teatro: allí estaban los actores.

Por su parte muchos autores también adquirieron una presencia pública importante, en algunos casos porque eran ellos mismos actores y en otros porque sus obras se convirtieron en sucesos culturales y sociales. Muchas veces aparecían al final de la función en el escenario para compartir con los actores el aplauso del público; sus fotos aparecían en las revistas y en los diarios. Durante esta década, también, los autores locales obtuvieron más espacio para difundir sus obras, fundamentalmente las escritas dentro de los

cánones del “género chico” (piezas cortas, amenas, con una caricatura de personajes, ámbitos y situaciones típicamente locales).

Autores, actores y empresarios del mundo teatral, tejieron entre sí sólidas relaciones que tuvieron aristas de conflicto y de consenso y dieron lugar a la fundación de organizaciones gremiales y profesionales y también políticas –tal como se analizará en esta presentación.

Tanto en el centro como en los barrios la construcción de nuevas salas permitió sostener la expansión de las compañías, brindar nuevos espacios para los estrenos y responder a la demanda de un público cada vez más interesado en asistir al teatro. En 1906, en el centro existían 13 salas, en 1911 había 21, en 1925 llegaban a 32 y en 1928 a 43. En barrios como Boedo, Once, Villa Crespo, Flores y Belgrano la construcción de nuevas salas también se dio de manera sostenida; La Boca, llegó a tener 7 salas, y una dedicada especialmente al espectáculo lírico. Si bien las salas diferían mucho en cuanto a sus características, las salas del centro contaban con una capacidad promedio de 700 butacas y en general todas habían adoptado el escenario a la italiana.

El sostenido crecimiento del público es otro punto a marcar para explicar el auge del teatro. Si bien durante la década de 1910 este crecimiento fue más importante, en relación al crecimiento de la población, lo cierto es que durante la década del '20 el teatro aún era el espectáculo que convocaba a la mayor cantidad de espectadores. Recién a partir de 1930, el cine comenzará a imponerse como el espectáculo masivo por excelencia.

Este desarrollo de los espectáculos teatrales estimuló la aparición de revistas especializadas. Algunas, se dedicaban a editar semanal o quincenalmente los libretos de las obras estrenadas; otras publicaban notas editoriales, comentarios, entrevistas, críticas y otros temas de la actualidad teatral. También los principales diarios hicieron eco de este auge, y destinaron un importante espacio en cada una de sus ediciones para publicar críticas de estrenos, carteleras y variadas informaciones sobre la actividad teatral.

“El teatro en la Política”.

“La gente de teatro , sin distingos de clases, agrupada en una sola aspiración de bien gremial y de utilidad pública, comprendiendo toda la importancia que su función común tiene en la vida urbana, como elemento vivo de progreso, de alegría y de cultura, y conociendo los derechos incuestionables que le asisten para reclamar un puesto en el Gobierno Comunal de la ciudad, pervertido en su finalidad primordial por la politiquería y el electoralismo estériles, resuelve presentarse a los Comicios Municipales de 1926, con su lista propia de candidatos, y según la siguiente plataforma de acción...”^{vii}

De esta manera se iniciaba la plataforma del flamante partido que agrupaba a autores, actores y empresarios teatrales. Seguidamente analizaremos los puntos propuestos, pero es interesante antes focalizar algunas cuestiones que surgen de esta introducción, y que nos permiten vincular la organización del partido y su posición con el clima político de la ciudad descripto anteriormente.

En primer lugar la presentación habla de “bien gremial y utilidad pública”, dos ideas bien ancladas en la sociedad porteña de los '20. La propuesta corporativa era un tema debatido que conseguía adeptos -aunque no muchos votos- y era uno de los ejes en el que se apoyaban las críticas al sistema político. La propuesta de organizar la representación política a través de los “gremios” podía aparecer como un proyecto superador de la democracia en tanto ésta última no aparecía, a los ojos de muchos, totalmente consolidada y, tal como explicábamos antes, las prácticas electorales correspondientes no necesariamente eran asumidas como algo natural del sistema. Por otra parte, para muchos otros, las propuestas corporativas podían ser un camino para recuperar las posiciones perdidas luego de las reformas políticas (de 1912 para el caso nacional y 1917 para el municipal). En este caso, esta idea corporativa tenía una larga tradición en el ámbito municipal y entroncaba con la idea de que el municipio debía ser sólo un espacio administrativo en el que la participación estuviera organizada a partir de los actores socioeconómicos que tenían intereses directos en la vida municipal.

Pero esta función gremial era presentada y justificada desde la “utilidad pública”, es decir, no se trataba sólo de organizarse para garantizar los derechos de los integrantes del gremio, sino básicamente de hacerlo para

defender la función que la actividad teatral cumplía en la sociedad. Esa función se relacionaba con la idea del progreso, la cultura y la alegría, elementos que siempre aparecían presentes de una u otra manera en las identidades partidarias –sobre todo las ideas de progreso y cultura-. Pero también remitía a la idea corporativa de que el “bien común” debe el resultado de la suma de funciones gremiales.

Al hablar de la construcción de las identidades partidarias, también marcamos que la referencia a la identificación con las cuestiones municipales era una característica de muchos partidos, y que adquiriría mayor resonancia para los partidos más chicos que actuaban sólo en el ámbito local. De ahí también entonces, la justificación presente en la plataforma del “derecho” a involucrarse en el ámbito político local.

El último elemento a marcar en relación con la introducción de la plataforma se refiere al diagnóstico que presenta la Gente de Teatro: la politiquería y el electoralismo estériles han pervertido al Gobierno Comunal, y frente a esa situación la Gente de Teatro decide participar. Esta imagen fue utilizada hasta el cansancio por todas las agrupaciones que debutaban en las elecciones y se proponían como “renovadoras” de las prácticas políticas y también por aquellas que eran minoría en el Concejo y construían su discurso desde la oposición. En el caso de Gente de Teatro, podría sumarse una cierta visión crítica del sistema en sí, el cual entonces debería ser suplantado por la representación gremial.

El programa propuesto contenía quince puntos y agrupaba básicamente tres tipos de temas^{viii}:

a) *Reformas a impulsar desde el estado en relación con el funcionamiento de los espectáculos teatrales*: reforma del digesto municipal sobre espectáculos; derogación y reducción de los impuestos al espectáculos; protección para las expresiones artísticas y sanción de ordenanzas de estímulo a la producción teatral; modificación de los criterios para definir lo que es la “moral”, facilitación de los trámites para habilitar y mantener salas de espectáculos, creación de una comisión de espectáculos.

En estos puntos propuestos aparece de manera implícita el lugar destacado que tenía el teatro en la sociedad porteña y al mismo tiempo la denuncia de las medidas perjudiciales que -según los artistas y empresarios- se aplicaban a la actividad teatral. Sin dudas, durante la década de los '20 los espectáculos

teatrales funcionaban como empresas que movilizaban muchos recursos y producían, en muchos casos, importantes ganancias. Las cargas impositivas municipales se estipulaban en relación con esas cifras y recaían sobre diversas instancias de la actividad teatral. Sobre todo los empresarios se quejaban constantemente de lo que debían pagar al estado así como de los engorrosos trámites administrativos que debían realizar para abrir y mantener sus salas.

También el teatro chocó con el Estado en los temas de la censura: para el estado, la censura era una herramienta no sólo de control de la “moral” – argumento principal para censurar una obra- sino también económico por las multas que debían pagarse después. La discusión de fondo era poder pautar y consensuar cuáles eran los criterios de la “moralidad” que debían respetarse en los espectáculos teatrales^{ix} sin atentar con esto contra la libertad y la creación de los artistas y al mismo tiempo limitar las instancias o situaciones a partir de las cuales el estado podía quedarse con parte de las ganancias de los espectáculos.

b) *Proyectos para acercar más el teatro a la sociedad*: creación de un teatro infantil, de una escuela de teatro para los chicos y de un elenco de intérpretes infantiles pagos; organización de funciones populares gratuitas, mediante un equilibrio de compensación en los impuestos o en las prerrogativas municipales, y distribución de entradas de gracia en los Asilos, Sociedades de Beneficencia e instituciones culturales; organización de temporadas de compañías nacionales o extranjeras en los barrios; organización de breves temporadas con precios populares en el Teatro Colón.

En estas propuestas la Gente de Teatro expresaba su vinculación con las cuestiones locales, y buscaba mostrar cómo toda la sociedad podría beneficiarse en el caso de que ellos lleguen al Concejo Deliberante. En este sentido, es claro cómo la función gremial aportaría al interés general.

Por otra parte, hay una insistencia en lo que se refiere a la difusión y promoción de manera “popular”^x de las expresiones teatrales. Esto podría entenderse desde dos perspectivas: desde el punto de vista artístico, muchos de los que integraban el partido, sostenían que el teatro debía ser un espectáculo popular, en el que pudieran participar todos los sectores de la sociedad; desde el punto de vista político, estas propuestas podían ser una herramienta para atraer al disputado “elector independiente”.

Precisamente en él, centraba la Gente de Teatro y algunas publicaciones del mundo artístico las esperanzas de poder hacer una buena elección.

“Una de las mayores preocupaciones de los dirigentes del partido político de la Gente de Teatro, debe ser la profusa propaganda dirigida a los electores independientes, para poder contar así con una fuerza más efectiva y real que la que pueda brindar la gente de la farándula, que une a su escaso número la formidable apatía para todo aquello que no le produzca un rendimiento inmediato.”

“Con todo esto y con la esperanza de que esta nueva fuerza política que se incorpora a las ya existentes pueda servir a los electores que acostumbran emitir su voto en blanco, es de esperar, que las gestiones de esta nueva agrupación se vean coronadas con el éxito que nosotros le deseamos.”^{xi}

Aparece aquí el “elector independiente” del que hablamos antes, y recreando la idea de que de él puede depender el resultado de la elección. Si bien como se ha demostrado, estos independientes nunca definieron una elección^{xii} –los radicales y socialistas siempre se impusieron- lo cierto es que la Gente de Teatro logró que su primer candidato obtuviera una bancada porque logró el apoyo de la gente del ambiente teatral y también el de otros sectores de la sociedad. Y precisamente, para **Comoedia** la nueva fuerza política podría convertirse en una opción positiva frente al tradicional voto en blanco.

c) *Proyectos vinculados con las cuestiones gremiales de los artistas*: defensa de los intereses de todos los gremios del teatro, sin distinción de categorías; fomento de las organizaciones gremiales del teatro y de sus instituciones de beneficencia y mutualidad, cajas de montepío, pensiones de retiro; cooperación municipal para la construcción de la Casa de Descanso de los Artistas, sanatorio y campos de deportes.

Las organizaciones gremiales de los artistas venían funcionando desde hacía ya varios años; incluso habían protagonizado una huelga en 1919, y periódicamente sentaban su posición en los periódicos en relación a cuestiones diversas de la actividad teatral. El hecho de incluir los reclamos gremiales en la plataforma da cuenta también de la importancia que la organización sindical tenía en el ambiente del teatro, y por otra parte, cómo las organizaciones

gremiales reorientaban sus acciones hacia el estado mismo transformando el tradicional espacio de negociación laboral en un espacio más político.

El documento termina ratificando el carácter gremial del partido, pero al mismo tiempo un compromiso –por cierto poco contundente- con la causa pública local.

“Al margen de estos propósitos relativos al teatro en su aspecto de utilidad pública, la Agrupación Gente de Teatro propenderá a la defensa de todos aquellos intereses de orden colectivo y ciudadano que un alto principio de patriotismo aconseje defender, pues dentro de su misma condición apolítica no caben distinguos ni banderías en el servicio de la causa pública, de los habitantes y de los trabajadores del Municipio”^{xiii}.

El sábado 6 de Noviembre de 1926 en el Teatro Argentino esta plataforma electoral fue presentada ante una numerosa concurrencia que llenó la sala; los principales candidatos fueron proclamados y vivados por el público. La lista era encabezada por Florencio Parravicini, y secundada por Enrique García Velloso, Augusto Alvarez, José González Castillo, Enrique Muiño, y otros tantos conocidos personajes del mundo teatral. Según Muiño, refiriéndose al acto en el Argentino *“las cosas se hicieron igualito que en los demás partidos”^{xiv}*

Las repercusiones no se hicieron esperar, como así tampoco las duras críticas y burlas hacia la nueva organización de los artistas.

De un lado, muchos de los artistas y empresarios –algunos integrantes de lista- expresaron su apoyo y su optimismo por la creación de la organización y ratificaron el derecho de la gente de teatro a participar del espacio político :

“ Impulsan este movimiento bien nuestros altos ideales de cultura y bienestar. Creemos por otra parte que entre los factores del progreso nacional, la gente de teatro tiene los mismo derechos que el almacenero del la esquina o el peluquero del barrio” (Enrique Muiño);

“La gente de teatro tendrá un concejal. No cabe duda. EL movimiento está definitivamente encauzado por la senda del éxito” (Francisco Collazo).

Otros expresaron su desaprobación:

“He renunciado a modesto nombre de socio del Círculo Argentino de Autores; no puedo aprobar este movimiento de carácter político. Yo soy socialista. Y candidato a concejal por los socialistas. Uds. me entienden.” (Juan Comorera).^{xv}

Por otra parte, **Comoedia** recogía –para contestarlas- las críticas que recibió la Gente de Teatro:

“Todo un gran partido –o mejor dicho sus apocados dirigentes- han sentido la necesidad de insultar al mundo de la farándula criolla, envolviéndola en la denominación despectiva de “gente de cabaret”. El despecho traduce bien a las claras un temor muy justificado: el día en que todos los gremios piensen tener en los cuerpos electivos representantes propios, el “gran partido” se reduciría a no contar más que con el exiguo caudal de sus jefes”.^{xvi}

En este párrafo, además de saludar la creación del partido de los artistas, **Comoedia**, expresaba también su posición política: la Crítica al sistema vigentes y la esperanza de que la organización gremial se imponga como modo de representación^{xvii}.

También **Caras y Caretas**, de manera irónica y utilizando las metáforas teatrales, hizo su comentario sobre las elecciones y sobre la postulación de Gente de Teatro:

“También son debutantes... en el cartel electoral. Nuestros cómicos y actores no han querido ser menos que los médicos, constituidos en partido ocasional. Van a la lucha con excelentes corridas a la boletería. Son la carta de los trasnochadores, de los papás de las chicas que ofician en los altares de las revistas y de la meritoria e incansable colectividad ‘portuguesa’.

“-Yo entro”

“-¿Dónde Parra”

“-En el Concejo Deliberante. ¡Una fija!. Soy tan popular como Irigoyen. Hago reír hasta a los adoquines. ¿Quién me negará el voto, no siendo un tipo lúgubre caído de la cuna”^{xviii}

La elección de 1926:

El 21 de noviembre de 1926 se realizaron los comicios para elegir concejales: 179.436 ciudadanos se presentaron a votar, aproximadamente un 53 % de los inscriptos. La elección se desarrolló con normalidad, y para gusto de algunos, con demasiado poco entusiasmo por parte de la ciudadanía. Se presentaron diversos partidos: radicales personalistas, radicales antipersonalistas, socialistas, el Partido Nacionalista, el Partido Comunista Obrero, Laboristas, cívicos independientes, la Gente de Teatro y otra novedosa agrupación la Unión de Fomento Edificio (organizada a través de la organización de las sociedades de fomento, a iniciativa del entonces intendente de la ciudad Noel.) Es interesante el lugar destacado que le da el diario **Crítica** a la “actuación” de Gente de Teatro en los comicios. En la primera plana de las ediciones de ese domingo 21, presenta la foto de Parravicini en el momento de votar y subtitula:

“La gravedad de Parra frente a la urna no es fingida. El hombre que con tanta jovialidad interpreta y ridiculiza la vida, siente en estos momentos un tremendo respeto por el contenido de esos cajoncitos imponentes que abren sus fauces pantagruélicas. Nunca ha estado Parra tan serio. Nunca tampoco fue tan unánime el deseo de sus admiradores de verlo sentado en una banca del Concejo, donde tan monótona resulta la labor edilicia... y tan poco apreciable”.^{xix}

Si bien había que esperar varias semanas para saber los resultados definitivos, a poco de terminado el comicio ya aparecían los primeros sondeos, pálpitos, opiniones. De manera unánime, los integrantes de la Gente de Teatro confiaban en que habían hecho una muy buena elección y que obtendrían al menos un lugar en el Concejo.

El viernes 26, ya se tenían algunos resultados parciales y **Crítica** anunciaba: “La Gente de Teatro resultó el batacazo del escrutinio del día de hoy”.^{xx} Esos comentarios se sucederían en los días siguientes, porque el partido de los artistas sumaba en todas las secciones, incluso en una mesa llegó a superar a los radicales antipersonalistas.

Gente de Teatro obtuvo 9.456 votos y se ubicó en el cuarto lugar (detrás de los socialistas, los radicales personalistas y los antipersonalistas). Si bien hay mucha diferencia entre los primeros y Gente de Teatro, también hay que destacar que lograron imponerse a todas las demás agrupaciones pequeñas.^{xxi}

Florencio Parravicini fue consagrado entonces, concejal por el partido Gente de Teatro para el período 1926-1930 y ocupaba la banca cuando el golpe militar del 6 de Septiembre disolvió el Concejo Deliberante. Su labor como edil estuvo lejos de las expectativas que se habían generado. Participó muy poco de las sesiones ya que continuaba con sus actuaciones en los teatros y, sin dudas no se interesaba demasiado por las actividades vinculadas a su cargo; en muchos casos cuando votaba lo hacía mecánicamente apoyando a los radicales personalistas. Uno de los pocos proyectos que presentó fue el de la creación del Teatro Infantil Municipal Lavardén con carácter estable y mejor presupuesto; el mismo desarrollaría actividades educativas para niños y brindaría funciones gratuitas e instructivas para los más pequeños. En 1928, por Ordenanza Municipal, el teatro fue creado. Allí estudiaron muchos niños que después se convirtieron en grandes figuras de la escena nacional.

Conclusiones:

El grado de participación y movilización política de la sociedad porteña adquiría relevancia en los procesos electorales comunales. Conseguir un lugar en el Concejo Deliberante era una aspiración compartida por muchos actores sociales que, organizados a partir de distintos intereses y con diversas características, cada vez que podían intentaban recrearse como agrupación partidaria para presentarse en las elecciones. La cierta facilidad con que se montaban los partidos potenciaba el estímulo para presentarse a los comicios. De todos modos, si bien armar un partido podía ser relativamente sencillo, ganar no lo era tanto. Los constantes triunfos de socialistas y radicales lo marcan, las agrupaciones chicas siempre quedaban por detrás de ellos. No obstante, en el caso de Gente de Teatro, lo interesante es que sin demasiada organización institucional y comenzando su campaña pocas semanas antes de la elección quedaron en cuarto lugar y por encima de todos los demás partidos chicos. ¿Cuáles eran las particularidades de Gente de Teatro?

La formación de partidos gremiales no era algo excepción, ya en 1924 el Sindicato de Médicos había tenido una buena elección, y por otra parte, la críticas al sistema político desde visiones corporativas comenzaban a instalarse con fuerza. Por otro lado, luego del triunfo de Gente de Teatro se organizaron

otros partidos gremiales (Conductores de Automóviles, Unión de Contribuyentes Municipales que agrupaba a comerciantes).

Sin embargo, al considerar los procesos electorales de toda la década, lo cierto es que tanto los partidos municipalistas como los gremiales tendieron progresivamente a desaparecer frente a la presión de las grandes organizaciones de socialistas y radicales.

En el caso de Gente de Teatro, podríamos aludir que Parra decididamente no “actuaba” bien de concejal; pero en el fondo era la organización gremial devenida en organización partidaria la que no lograba consolidarse, trascender más allá de sus intereses corporativos y formular un programa más abarcador que le sirviera de fundamento para continuar la actividad política. Además de Parravicini había muchos otros actores y autores de renombre que participaron activamente en la campaña y en la elección, pero que luego también desaparecieron de la escena política. De hecho el partido se fue disolviendo pero no las organizaciones gremiales vinculadas al teatro (Asociación Argentina de Actores, Sindicato Argentino de Autores, SADE, Sociedad de Empresarios, entre otras), las cuales se mantuvieron activas durante toda la década y trabajaron, cada una por su lado, con muchas de las propuestas que se habían presentado en la plataforma de Gente de Teatro.

¿Fue esta plataforma la que convenció a los “electores independientes”? Es difícil pensarlo así ya que la plataforma, tal como veíamos antes, no se explayaba sobre los problemas comunales y sus posibles soluciones. Más bien se ocupaba de focalizar las problemáticas del teatro y sus posibles soluciones, desde una perspectiva corporativa. En verdad la plataforma no era un programa político que pudiera atraer de por sí votos en un contexto electoral tan competitivo. Las declaraciones de los candidatos –registradas en algunas entrevistas periodísticas- tampoco desarrollaban demasiado los temas de la ciudad. Gente de Teatro no contaba con una organización institucional extendida ni mucho menos; y tampoco desarrollaron relaciones con las típicas instituciones barriales en las cuales las agrupaciones buscaban apoyo, adherentes y votos. De hecho, el día de la elección Collazo, a cargo de los cómputos en el local de Gente de Teatro, se quejaban que ni siquiera habían conseguido suficientes fiscales. Y esto, en una elección controlada por partidos

altamente institucionalizados y con fuerte presencia en los barrios, sin dudas era una gran desventaja.

Gran parte del éxito de Gente de Teatro tiene que ver con la situación en que se encontraba el teatro y la gente vinculada al teatro. En ese sentido, el “auge” que estaba viviendo el teatro fue el *plus* con que contaba el partido de los artistas y que no tenían otra agrupaciones chicas, como el Sindicato de Médicos o los fomentistas.

Desde comienzos de los '20 una parte de la prensa y algunas revistas especializadas se ocuparon de marcar constantemente la crítica situación en la que se encontraba el teatro nacional, y marcaban justamente que la explotación sin límites del género chico era la responsable de la decadencia del teatro local. Sin embargo, los espectáculos teatrales eran verdaderos acontecimientos culturales y sociales, alrededor de los cuales se movilizaba un público cada vez más amplio que parecía hacer caso omiso de las críticas de los especialistas. Asistir al teatro era una de las actividades favoritas de los porteños. Al mismo tiempo, autores y actores –no tanto los empresarios- eran personajes públicos. En este sentido, Gente de Teatro no necesitaba presentar a sus candidatos: sus nombres y sus caras aparecían semanalmente en los diarios, revistas y carteleras. Antes de ser candidatos, ya eran conocidos y queridos por ese público que el día de la elección se convertía en votante; tampoco necesitaban locales o relación con las instituciones barriales, porque el vínculo con la sociedad ya estaba creado.

En este sentido, la designación de Parravicini como primer candidato no debe haber sido casual: el público lo adoraba y seguía cada una de las aventuras personales que encaraba más allá del escenario. Parra era el *bufo* por excelencia, y su vida, más allá del teatro, estaba plagada de proyectos disparatados que en la mayoría de los casos no llegaban a nada.^{xxii} **Comoedia** se quejaba justamente de que la designación haya recaído en él, ya que consideraba que no era la persona adecuada para representar y defender el teatro nacional^{xxiii}. Pero el público lo votó y lo eligió para que sea su concejal. ¿Hasta dónde Gente de Teatro especuló con la popularidad de Parra para presentarse a las elecciones y por eso no puso a otro en primer lugar?. Este es un punto a seguir trabajando.

La pregunta más general que se desprende de lo anterior es: cuánto condicionó el contexto político la posibilidad de que Gente de Teatro hiciera una buena elección y en qué medida esto tenía que ver con el auge del teatro. Cuantitativamente es imposible dar una respuesta, y tal vez no sea tan relevante hacerlo. Más interesante parece ser poder hacer una evaluación cualitativa, para analizar cómo ambos aspectos, la política y la situación del teatro, -y tal vez otros que no hemos considerado- están presentes en el proceso.

Los análisis políticos suelen tomar mucho conceptos del vocabulario teatral para construir metáforas de la política: representar, representante, actuar, escenario. Ensayemos una más.

La actuación de Gente de Teatro en la elección de 1926 y el protagonismo que le tocó representar a Parravicini en esa ocasión podrían mirarse utilizando dos tipos de luces: una que hiciera foco sobre los aspectos políticos y otra sobre aquellos relacionados con el auge del teatro en los '20. En esta presentación, hemos ensayado encenderlas al mismo tiempo, para mostrar esa escena de una manera un tanto más rica y compleja.//

Notas:

ⁱ Existe abundante bibliografía de este tema. Podemos mencionar los trabajos de José Luis Romero y Luis Alberto Romero, Beatriz Sarlo, Adrián Gorelik, Sylvia Saita, entre otros, Ver bibliografía citada al final.

ⁱⁱ Este apartado está construido a partir de la investigación realizada por Luciano de Privitellio.. Remitimos a su trabajo para ampliar todos los puntos aquí desarrollados. (Ver Bibliografía).

-
- iii La ciudad de Buenos Aires solamente podía elegir a sus concejales; el Intendente era nombrado por el Poder Ejecutivo.
- iv Desde la sanción de la Ley Sáenz Peña, muchos sectores imaginaron que el universo de los votantes estaba integrado por ciudadanos libres y racionales, lo cual hacía alusión en cierto sentido a una “independencia” a la hora de votar. Por otra parte, la idea del ciudadano independiente, racional y civilizado también estaba presente como elemento en la definición de las identidades urbanas.
- v Por género chico, se entienden las piezas cortas, cómicas o amenas, como sainetes, pochades, vodeviles, etc
- vi Conformación del campo a partir elementos tales como la conformación de un mercado de bienes culturales referidos al teatro, la proliferación de agentes conformadores del campo teatral, el desarrollo de una Crítica y de publicaciones especializadas, crecimiento del público. Osvaldo Pelletieri. (2000).
- vii **Comoedia**. Año 1, N°16, 16 de Noviembre de 1926.
- viii *Ibid*. La organización en tres temas es una propuesta analítica nuestra; la plataforma sólo enumera los artículos sin subtítulos.
- ix Muchas obras aclaraban en su publicidad de qué tipo era el espectáculo que se ofrecía y si había restricciones o no: “*no apto para señoritas*”, “*sólo para mayores de 18 años*”, “*espectáculo familiar*”.
- x Entendiendo “popular” en el sentido de masivo
- xi **Comoedia**. Año 1, N°15. 1 de Noviembre de 1926
- xii De Privitellio, Luciano.
- xiii **Comoedia**. Año 1, N°16, 16 de Noviembre de 1926.
- xiv *Ibid*
- xv *Ibid*
- xvi *Ibid*
- xvii No es el objetivo de este trabajo analizar la posición y discurso político de **Comoedia**.
- xviii **Caras y Caretas**. Año XXXIX. N° 1468. 20 de Nov 1926.
- xix **Crítica**. 21 de noviembre 1926.
- xx **Crítica**, 26 de noviembre 1926
- xxi Resultados elección de concejales municipales, 1926: Memorias del Ministerio del Interior. 1926-1927. AGN
- Total de votos: 179.436
- U. C Radical Av. De Mayo: 70.548
- Partido Socialista: 42.897
- U.C. Radical Tacuarí: 31.165
- Gente de Teatro: 9.450
- Partido Comunista: 6.836
- El resto de las agrupaciones quedaron por debajo con menos caudal de votos.
- xxii Existe mucha bibliografía sobre Parravicini. Mencionamos: Matías Bauso. “*El Bufo Aventurero*” en **Todo es Historia**. N°407, Junio 2001.
- xxiii **Comoedia**. N°18, 16 de Dic. 1926

Bibliografía:

- Bauso, Matías. (2001) “El Bufo Aventurero” en **Todo es Historia**. N°407, Junio 2001.
- Chartier, Roger. (1999) **El mundo como representación. Historia Cultural: entre práctica y representación**. Gedisa.
- De Diego Jacobo. (1983) “El Teatro: el gauchesco y el sainete”. en José Luis Romero y Luis Alberto Romero (Directores). **Buenos Aires, Historia de cuatro siglos**. Ed. Abril.
- De Privitellio, Luciano. (2002) **Cultura y prácticas políticas en Buenos Aires. 1917-1941**. Tesis de Doctorado. Facultad de Filosofía y Letras. UBA. Junio 2002.
- Ford, Aníbal, Jorge Rivera y Eduardo Romano. (1985) **Medios de Comunicación y cultura popular**. Ed. Omnibus Legasa.
- García Canclini, Néstor.(1992) **Culturas Híbridas**. Sudamericana.
- Gorelik, Adrián. (1998) **La grilla y el parque. Espacio público y cultura urbana en Buenos Aires, 1887-1936**. Buenos Aires, Universidad Nacional de Quilmes.

-Gramuglio, María Teresa. (2002). (Dir). **Historia Crítica de la Literatura Argentina. Vol VII "El Imperio Realista"**. EMECE.

-Gutiérrez, Leandro y Luis Alberto Romero. (1995) **Sectores populares y cultura política. Buenos Aires en la entreguerra**. Sudamericana

-Korn, Francis. (1989) **Los Huéspedes del '20**. Grupo Editor Latinoamericano. (2°ed).

-Laforge, Jorge y David Viñas. (1977) **Teatro Rioplatense. 1886-1930**. Biblioteca Ayacucho.

-Martín Barbero, Jesús. (1987) **De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía**. Ed. G. Gili.

-Mazziotti, Nora. (1990) "Bambalinas: el auge de una modalidad teatral periodística". En Diego Armus (comp.) **Mundo Urbano y Cultura Popular**. Sudamericana.

-Ordaz, Luis. (1999) **Historia del Teatro Argentino**. Instituto Nacional del Teatro.

-Pelletieri, Osvaldo. (Director). (2000) **Historia del Teatro Argentino**. Vol II. Galerna.

-Rivera Jorge. (1980) "La forja del escritor profesional (1900-1930)". en **Capítulo. Historia de la Literatura**. Centro Editor de América Latina. N°56.

-Romero, José Luis.(1976) **Latinoamérica: las ciudades y las ideas**. Siglo XXI. 1976.

-Romero, José Luis. (1983) "La ciudad Burguesa". en José Luis Romero y Luis Alberto Romero (Directores). **Buenos Aires, Historia de cuatro siglos**. Ed. Abril.

-Romero, Luis Alberto.(1990). "Buenos Aires en la entreguerra: libro baratos y cultura popular de los sectores populares". En Diego Armus (comp.) **Mundo Urbano y Cultura Popular**. Sudamericana.

-Romero, Luis Alberto. (2001) **Breve Historia Contemporánea de la Argentina**. FCE.

-Saítta, Sylvia. (1998) **Regueros de tinta. El diario Crítica en la década de 1920**. Sudamericana.

-Sarlo, Beatriz. (1998) **Una Modernidad Periférica: Buenos Aires 1920 y 1930**. Nueva Visión.

-Sarlo. (1985) **El Imperio de los Sentimientos**. Catálogos Editora.

-Seibel, Beatriz. **Historia del Teatro Argentino**, El Corregidor. 2002.

Fuentes:

Comoedia, Crítica, Caras y Caretas.