

“¡Araca, muchachos! ¡Una bataclana!”: figuraciones de las bataclanas y el teatro de revista en publicaciones porteñas de 1920-1930

MONTSERRAT BORGATELLO | monborgatello@gmail.com

UBA

Buenos Aires, la ciudad del trabajo de ayer, es una urbe que se ha entregado a gozar “su siglo”. La población solo pide lujo, alegría, disipación, como embriagada de champagne o de opio. En esta somnolencia gris, la ciudad solo atiende a su dorada embriaguez. Es un dulce sensualismo que se ha apoderado de todos nosotros y que ha llegado a la escuela, al teatro, a la casa de modas y a los centros de alta enseñanza.

Manuel García Hernández, “El espíritu del siglo”, *Comoedia*, N°22, 1927.

El desembarco en 1922 de Madame Rasimi en el Río de la Plata junto a su compañía de teatro Ba-Ta-Clan significó el ingreso de un nuevo tipo de espectáculo a la cartelera porteña y la definitiva transformación del teatro de revista criollo. El contacto de estas dos propuestas escénicas dio como resultado un artefacto visual novedoso que le brindó forma al deseo y la fantasía de la incipiente clase media porteña. Como afirma Beatriz Trastoy, el espectáculo que importó Madame Rasimi, más cercano al estilo del *music-hall*, invitaba a los espectadores a sumergirse “en el ámbito de la ficcionalidad pura, de la instantaneidad, de la fantasía antinaturalista, de la permanente metamorfosis, de la ruptura espacio-temporal y del deslumbramiento visual” (Trastoy, 2001: 221). La propuesta de esta artista francesa actuó, a su vez, como un factor aglutinante porque logró reunir a las artistas femeninas que cultivaban la destreza del canto y del baile y se hallaban dispersas en diferentes tipos de espectáculos y espacios nocturnos urbanos como los *cabarets* o *dancings*. En este sentido, no es posible pensar el auge que experimentó el nuevo teatro de revista durante la década de 1920 sin su figura principal: la *vedette* que, en su versión americana, fue denominada “bataclana”.

Estas novedosas artistas femeninas pueden pensarse, siguiendo a Didi-Huberman, como *figurantes*: un nombre que, de hecho, designaba una de las categorías del “escalafón” artístico de las *vedettes*: “Para la historia que se cuenta son algo parecido a un telón de fondo constituido de rostros, cuerpos, gestos. Conforman, pues, la paradoja de no ser más que un simple decorado, pero humano” (Didi-Huberman, 2014: 154). En esta función ornamental las bataclanas figuraron en las publicaciones de actualidad teatral a través de retratos de grupo: fueron un colectivo de mujeres en

poses serializadas. Sin embargo, el impacto que provocaron en la cultura del espectáculo llevó a que estas artistas sin guion, pura forma en movimiento, fueran prontamente incorporadas al imaginario popular de la época y en torno a ellas comenzaron a tramarse una serie de ficciones que las tuvieron como protagonistas. Ya sea bajo la forma de *femmes fatales*, incipientes empresarias o humildes jóvenes en busca de una manera de ascenso social, la cultura del espectáculo supo construir una retórica en torno de estas emergentes artistas femeninas.

Este trabajo aborda las figuraciones de las bataclanas y del teatro de revista en dos publicaciones destinadas a la industria del entretenimiento en la década de 1920, *Comoedia* (1926-1929) y *Media Noche* (1926-?). Nuestra propuesta consiste en indagar en las transformaciones que suscitó el cabaret parisino en el teatro de revista criollo y el modo en que estas publicaciones ofrecen un contraste en las representaciones del trabajo femenino en la industria del espectáculo.

| Trayectorias estelares

A mediados de 1910, en el patio del Liceo Nacional de Señoritas de Buenos Aires, un grupo de jóvenes entonan las tonadillas de “La Goya”, la cupletera del momento. Todo Buenos Aires las canta. Entre este conjunto de alumnas, se destaca la voz de Iris Rivera. Su inclinación artística la lleva a formar parte de un cuadro teatral de alumnas de secundario entre las que se encontraba una joven Berta Singerman, futura declamadora¹ que ya por entonces cultivaba su personaje trágico y romántico: “Tal era su temperamento dramático y tanto se posesionaba de su contenido —recordará después Iris— que en cierta ocasión sufrió un vahído, una suerte de shock emotivo, debiendo correr todas en su auxilio al verla desfallecer” (Sosa Cordero, 1978: 304). Una vez terminado el secundario y por razones de salud, Iris se muda a Montevideo. Allí, sus amigos, conocedores de su vocación artística, la invitan a participar de la fiesta íntima que dos conocidos empresarios teatrales ofrecían a periodistas y amigos. Su representación produce un gran deslumbramiento en el público: “No se trata de la simple aficionada cuyo desempeño se sobrestima a favor de las circunstancias. No. Se tiene conciencia de asistir a la revelación de una artista de méritos no comunes” (Sosa Cordero, 1978: 304). El ascenso de la artista es veloz: un empresario de la fiesta le ofrece la oportunidad de iniciar formalmente su carrera teatral como tonadillera. Su debut consistió en animar el “fin de fiesta” en honor a la comediente hispana Concepción Olana en el teatro Solís de Montevideo el 24 de abril de 1923. Sin embargo, la incipiente artista siente que ser la cantante de la música popular española con la que había crecido no es suficiente y su atención se ve capturada por un nuevo tipo de espectáculo: el teatro de revista parisino. A comienzos de la década del veinte: “Buenos Aires asiste a la resurrección evolucionada y fastuosa de un género que hasta entonces se cultivó dentro de los elencos nacionales con precariedad de ideas y de medios. Triunfa en toda la línea del *metier* francés por sobre la arcaica forma de lo español, patrón sobre el cual se confeccionan nuestras antiguas revistas” (Sosa Cordero, 1978: 307).

¹ La declamación consiste en la puesta en voz de la poesía. Se trataba una práctica artística que se desarrollaba en las escuelas y que a comienzos del siglo XX tuvo una función política específica: “higienizar” la dicción de los inmigrantes. En la década de 1920 la declamación sale del claustro escolar para convertirse en un espectáculo.

El teatro de cabaret de Rasimi se caracterizó por congregarse artistas locales para sus *shows*. Esta fue la suerte de Iris quien fue convocada para integrar una gira de la compañía por Brasil en calidad de *vedette*. Luego vendrá su debut en el Teatro Maipo en 1924 y su consagración como “Iris Marga” —el nombre artístico con el que se convertirá en una de las grandes estrellas cinematográficas y teatrales argentinas de su época— compartiendo cartelera con otras *vedettes* del momento como Carmen Lamas y un elenco de segundas tiples entre las que se encontraba una joven Tita Merello.

El caso de Iris Marga exhibe lo que fue, sin dudas, una nueva puerta de acceso de las mujeres al mundo del espectáculo y al mercado laboral. La emergencia de la industria del entretenimiento a comienzos de la década de 1920 fue un espacio muy importante de inclusión de las mujeres en tanto trabajadoras y una forma de sustento económico. En la *Historia de las trabajadoras en Argentina (1896-1960)*, Mirta Lobato registró el ingreso de las mujeres al mundo del trabajo y las representaciones literarias y visuales que acompañaron este proceso. En las primeras décadas del siglo XX, el mundo del trabajo femenino constituye un amplio espectro de actividades que van desde las tareas vinculadas al ámbito doméstico hasta su inclusión en la producción fabril. Aún así, si bien la historiadora se propuso volver visible lo invisible, en su exhaustivo relevamiento no contempló a la industria del espectáculo como un espacio de inclusión de las mujeres en tanto trabajadoras. El teatro de revista de la década de 1920 y sus figuras estelares, las bataclanas, jugaron un rol fundamental en la apertura de otras vías de sustento económico y ascenso social para las mujeres en la industria del espectáculo.

| Hacer ver

Las publicaciones masivas y los *magazines* de la época imprimieron en sus portadas y en sus páginas primeros planos de artistas femeninas y desarrollaron concursos (Imagen 1) donde los lectores debían descifrar la identidad de diferentes actrices de las que sólo se mostraban sus ojos: era tal el comercio de los rostros y la popularidad de estas artistas que era posible identificarlas aun cuando sus imágenes aparecían sesgadas. La prensa se convirtió en una extensión del escenario: un soporte visual que actuaba como espacio de exhibición y consagración de artistas. Y en tanto continuación de la escena, las páginas de las revistas reprodujeron la dinámica del espectáculo, contribuyendo a la separación entre realidad e imagen, entre el trabajador y su producto. En palabras de Guy Debord:

El espectáculo se origina en la pérdida de la unidad del mundo, y la expansión gigantesca del espectáculo moderno expresa la totalidad de esa pérdida: la abstracción de todo trabajo particular y la abstracción general de la producción social se traducen perfectamente en el espectáculo, cuyo modo de ser concreto es justamente la abstracción (29).

Las imágenes que presentan a las bataclanas en los espectáculos de revista capturaron el gesto de las producciones culturales modernas de “hacer ver” y en ese movimiento de abstracción borraron el trabajo de la actividad realizada: las imágenes condensan el efecto hipnótico que, como ningún otro espectáculo moderno, el teatro de bataclanas vino a ofrecer a la cartelera porteña. Como sostiene Sergio Pujol: “El modelo parisino marca a fuego a la revista escénica, que abandona el criollismo de *Ensalada criolla* para convertirse en un show moderno, de exhibición corporal, con humor liberado y un encuadre escenográfico y coreográfico que remite al *art-déco* imperante” (1994: 34). La puesta en

escena consistía en una apuesta visual que conjugaba el despliegue colectivo de mujeres con vestuarios extravagantes que remitían, muchas veces, a la tradición expresionista (Imagen 2): líneas oblicuas, curvas inesperadas, ángulos imprevistos cuyo tono de composición de basaba en la abstracción y en la intención de dar relieve luminoso a las artistas. Ante todo, se trató de un tipo de espectáculo que pretendía suprimir todo tipo de verismo y naturalismo en la escena para prestar formas visibles a la fantasía. Como sostiene Beatriz Trastoy (2001), los espectáculos representados por bataclanas producían un "deslumbramiento visual"; una puesta en escena que prácticamente prescindía del soporte textual para afirmarse en la visión.



Imagen 1. *Comoedia*, N° 10, 1926

La falta de una narrativa lineal compuso una nueva sintaxis de los cuerpos en escena, acercando a estos nuevos productos del entretenimiento a algunos de los procedimientos experimentales que ensayaban por entonces las vanguardias artísticas. Como afirma Graciela Montaldo: "La vanguardia no padece la cultura de masas, la vanguardia también es parte de la nueva cultura del espectáculo

y habría que leerla en su continuidad. Comparten mucho más que su gusto por el impacto; también el impulso a unir vida y arte/espectáculo y en subrayar el artificio" (Montaldo, 2016: 90). Los vínculos entre la vanguardia y la cultura del espectáculo fueron frecuentes en Europa, como lo demuestra el caso del cabaret futurista ideado por el escenógrafo y director italiano Anton Bragaglia en una catacumba romana.² El cabaret no solo funcionaba como galería de arte moderno, sino que también era el centro de reunión de músicos e intelectuales de la época.³ El espectáculo de Madame Rasimi surgió de espacios de sociabilización nocturna como esos e implicó el ingreso masivo de las mujeres a la escena.

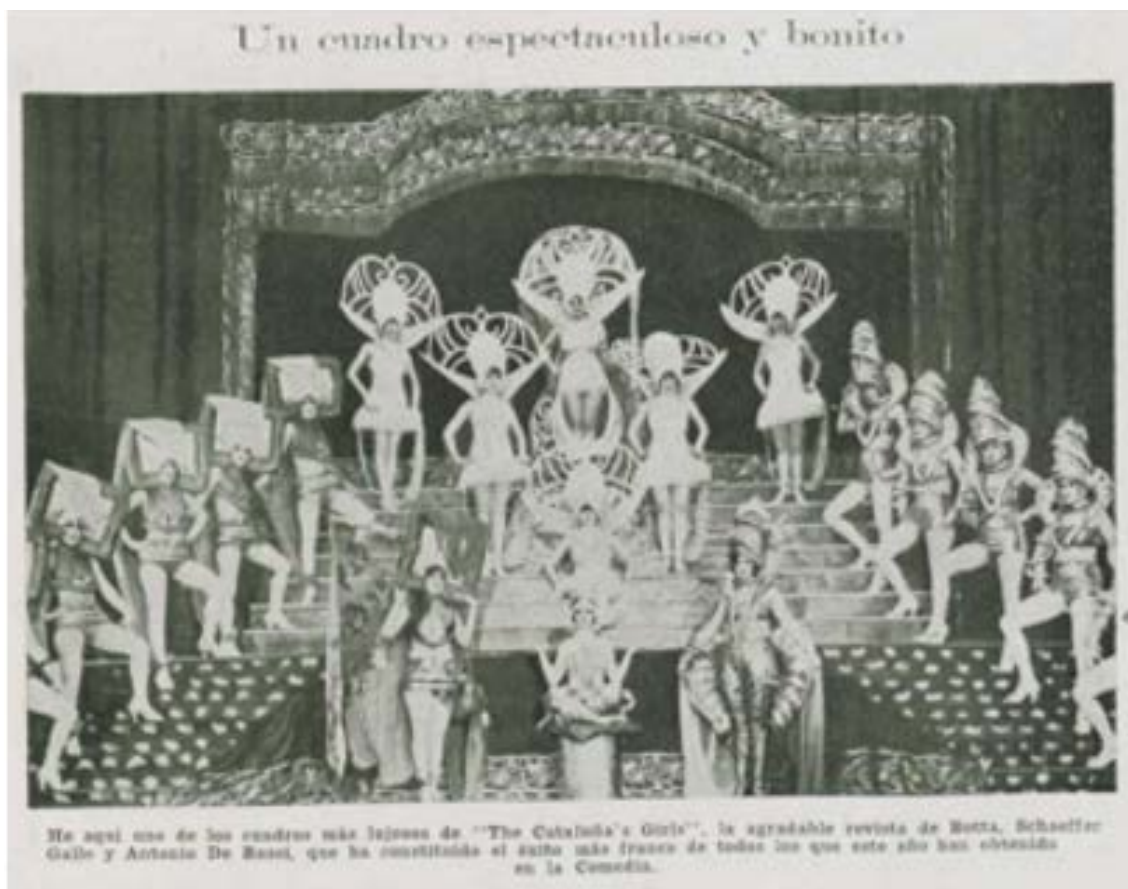


Imagen 2. *Comaedia*, N° 4, 1926

² Ver "El cabaret futurista en una catacumba romana" en *Plus Ultra*, N° 142, 1928.

³ Sobre Bragaglia resulta interesante su visita ilustre a Buenos Aires. Sobre todo, su polémica reflexión sobre el carácter vanguardista del sainete y el circo criollo que provocó un gran revuelo en el círculo de dramaturgos y directores teatrales de la ciudad, firmes refractarios de esas piezas dramáticas como representativas del teatro nacional. El impacto de las reflexiones de Bragaglia sobre el teatro nacional publicadas en su libro *El nuevo teatro argentino. Hipótesis* (1930) pueden rastrearse en la publicación "El teatro que no ha visto Bragaglia" en el primer número de la revista teatral *Máscaras* (1931).

| Entre brutas anda el teatro

Este espectáculo y sus protagonistas fueron registrados en diferentes publicaciones gráficas de la época que desplegaron distintas modalidades de representación. Por un lado, se encuentra el caso de la revista de actualidad teatral *Comoedia*,⁴ donde se desarrolló una empecinada labor crítica para desacreditar a las bataclanas. En efecto, el éxito de estos espectáculos no evitó que estas artistas fueran flancos de críticas mordaces. La irrupción en masa de mujeres en la escena no pasó desapercibida y fue el factor más distintivo de este nuevo entretenimiento. En su crónica teatral, Manuel García Hernández describió del siguiente modo su experiencia frente al teatro de revista:

Suena la orquesta un aire de circo, porque ahora parece que quieren dignificar todo lo que nunca tuvo brillo. A pesar de estar en la lujosa sala, me imagino que en breve saldrá el volatinero y el pobre payaso de circo... Pero no es así. La música es de circo, pero aparecen un gran conjunto de mujeres, cuya gracia es mover el pecho, estar desnudas y cantar como lechuzas en las altas horas de la noche... Surgen mujeres de todas partes y me fijo que en el programa llaman a eso “elemento”. Es como una barrida de mujeres callejeras, de esas que pasan solas. Toda su gracia consiste en mover el cuerpo.⁵

La falta de profesionalismo, el carácter rudimentario de la performance de las bataclanas en escena, la carencia de una vocación real fueron otros aspectos que aparecieron en las crónicas de espectáculos. Tal es el caso de la entrevista que le realizaron a Arcady Boytler en su paso por Buenos Aires: “Aquí se toma el teatro en broma. Una chica principiante se siente eminencia y se molesta si se le hace repetir tres veces un paso de baile. Ellas —en general, salvo pocas excepciones— no tienen amor al teatro. No sienten el teatro. Son artistas (?) como podrían haber sido cajeras en una farmacia. Hacen solo una cuestión de sueldo”.⁶ La campaña mediática de desprestigio de esta figura de artista se verá repetida en las páginas de *Comoedia*, donde el foco está siempre puesto en la moralidad y el origen de clase de estas artistas:

Quiséramos saber, ¿qué beneficio han aportado al teatro o al arte las bataclanas? La misma relación existía entre las tonadilleras y el analfabetismo, que las existentes hoy entre una vulgar bataclana y el ‘conventillo’. Se esfumaron las tonadilleras y nos han apestado las bataclanas. Antes teníamos lavanderas que se decían artistas y se dedicaban al berreo: hoy tenemos a las conventilleras que se desnudan en público. De cualquier forma, ¿no le parece compañero que es lo mismo? Todo queda en el tablado... ‘Entre brutas anda el teatro’. Y nosotros debemos aguantarlas y hacer crónicas... de sus desnudos.⁷

⁴ *Comoedia* fue una revista cultural del *Anuario Teatral Argentino* (1925-1927) de publicación mensual que salió entre los años 1926 y 1933, y que contó con 86 números en formato magazine. Su costo en Capital Federal era de 0,20 centavos y tenía distribución en Montevideo. La revista funcionaba como un acopio de reseñas, crónicas y notas gráficas de las diferentes prácticas artísticas (principalmente cine, teatro y radio) que formaban parte de la emergente industria del espectáculo en la ciudad de Buenos Aires. La imagen tuvo un papel central en la publicación y fue el principal medio con el que la revista se encargó de presentar al *star-system* local, tal como lo atestiguan sus tapas a color, donde generalmente se retrataba a los protagonistas de las obras teatrales estrenadas en los meses recientes.

⁵ García Hernández, Manuel, “Un efecto bataclánico”, *Comoedia*, N° 5, 1926, p. 6.

⁶ “Algunas impresiones de Arcady Boytler sobre el bataclán criollo”, *Comoedia*, N° 11, 1926, p. 36.

⁷ “El teatro a vuela pluma”, *Comoedia*, N° 18, 1926, p. 60.

El género frívolo, como se lo denominó, vino a contaminar el ambiente teatral y redefinir a la figura de la mujer de teatro: “La pasarela es la causante directa de que la mujer de teatro haya rebajado su condición. Antes, una actriz tenía para el público un atractivo inexplicable. El misterio de sus encantos ocultos, obraba como un aliciente en la imaginación popular. La pasarela ha matado todo eso”.⁸ Frente a actrices como Orfelía Rico, a quien *Comoedia* le dedicó profusas páginas, entre las que se encuentran tributos por la trayectoria de la actriz; o el caso de Angelina Pagano y su noble tarea como tutora y fundadora de una escuela para niños artistas, que la revista impresa también ponderó, las bataclanas irrumpieron masivamente en el ambiente y generaron un desvío, suscitando nuevos debates, sobre todo los que se refieren al desnudo artístico y la moralidad en la escena. En efecto, la expansión de los espectáculos de revista trajo aparejado una mayor presencia del Estado en los teatros comerciales: “El juez en lo correccional, Dr. Ortega, ha allanado los teatros Smart, Florida y Ateneo, secuestrando libretos e instaurando un procedimiento judicial por el delito señalado por los artículos 128 y 129 del Código Penal, que castigan con prisión y multa la exhibición en público de imágenes obscenas”.⁹ Los mecanismos y motivos de censura fueron cuestionados y catalogados, generalmente, de arbitrarios: a veces el censor municipal solicitaba la representación completa de la obra, como sucedió en el caso de la compañía teatral de revistas brasileña “Tro-lo-lo” en 1929 que tuvo que cancelar sus funciones porque la multa fue realizada poco antes del estreno, lo que no le daba tiempo para apelar a la Intendencia para rebatirla pues los trámites se demoraban mucho.¹⁰ Lo que estaba en juego eran los sentidos que se desprenden de la lábil frontera que separa, para la ley, lo pornográfico de lo erótico.

| Identikit

Es sobre esta endeble línea que separa lo pornográfico de lo erótico donde las revistas picarescas eligieron situarse para explotar el potencial de personaje ficcional que tuvo la bataclana. Tal es el caso de *Media Noche. Semanario de arte y teatro*,¹¹ autoproclamada revista bataclánica que se presentaba como una extensión o hasta sustitución de la función teatral:

Nuestros infinitos lectores no tienen por qué lamentarse. Aquí tienen la mejor revista bataclánica, superior en gracia, arte u alegría a todo lo que puede contemplar en los más acreditados escenarios del género. Las páginas de “Media Noche” son deliciosos desfiles bataclánicos, a un precio muy inferior al de la localidad de cualquier teatro, y que el lector puede presenciar cuantas veces quiera, sin que lo obliguen a abonar nuevamente la entrada.¹²

8 “La pasarela”, *Comoedia*, N° 44, 1929, p.31.

9 “¿Justicia o Intendencia? La pornografía teatral”, *Comoedia*, N° 35, 1928, p. 13.

10 “Censura e inspección de teatros”, *Comoedia*, N° 55, 1929, p. 1.

11 *Media Noche. Semanario de arte y teatro* (1926-?) formó parte de un tipo de publicación denominado “picaresca” que se caracterizó por publicar literatura e ilustraciones eróticas (algunas a color) a través de un tono humorístico. Además de los relatos, sus páginas contaban con secciones dedicadas a la promoción de espectáculos teatrales y breves crónicas dramáticas. La colección de *Media Noche* hasta el momento se encuentra incompleta. Sus números semanales tuvieron alrededor de 75 páginas y la revista tenía un costo de 0.20 centavos en todo el país.

12 “Bataclanerías”, *Media Noche*, N° 55, 1927, p. 64.

En esta revista se pone en evidencia lo que Guy Debord desarrolló a propósito de la *vedette* como agente del espectáculo moderno y masivo:

La vedette, representación espectacular del ser humano viviente, concentra esta trivialidad incorporando en ella la imagen de un rol posible. La condición de la vedette es la especialización de lo aparentemente vivido, el objeto de identificación con la vida aparente sin profundidad (...) Las vedettes existen para expresar tipos variados de estilos de vida y de estilos de percepción de la sociedad. Encarnan el resultado inaccesible del trabajo social, remedando subproductos de este trabajo que son mágicamente transferidos por encima de él como su finalidad: el poder y las vacaciones, la decisión y el consumo que son el comienzo y el final de un proceso indiscutido (60).

Las páginas de *Media Noche* desplegaron la vida jovial de las bataclanas. A través de escenas ilustradas y relatos breves, la revista impresa les facilitó las líneas de diálogo que la escena teatral negaba. Fue precisamente *en* las revistas picarescas donde estas artistas femeninas desarrollaron su rol como agentes del consumo —“La *vedette* del consumo” de acuerdo a Debord— y es allí donde se construyó su estilo de vida:

El largo convoy se detuvo unos minutos en Belgrano. Estaba ya por ponerse nuevamente en movimiento cuando apareció en el andén, seguida por un changador que le llevaba dos valijas de regulares dimensiones, una espléndida morocha, lujosamente, demasiado lujosamente vestida y que tenía en toda su persona ese aire inconfundible que permitía catalogarla enseguida como una mujer de teatro. —¡Araca, muchachos! ¡Una bataclana!¹³



Imagen 3. *Media Noche*, N° 13, 1926

¹³ “Un temperamento”, *Media Noche*, N° 82, 1928, p. 42.



Imagen 4. *Media Noche*, N° 89, 1928

La asociación de la vida de lujo con la bataclana es rápida y certera. Pero lo que resulta más significativo de la cita es que pone en evidencia un nuevo tipo de representación para la mujer de teatro. Ese “aire inconfundible” de ostentación será reforzado en las ilustraciones de la revista, donde se las ve comúnmente desnudas, envueltas en pieles y joyas (Imagen 3). El estilo de vida de la bataclana se perfila como un modo de ascenso social, una forma de acceder a una vida de abundancia y riqueza. Al respecto, el epígrafe de la Imagen 4 deja leer: “El sueño de Mechita. ¡Ah! Cuando ella sea vedette ya no vivirá en el cotorro mishio de un conventillo. Tendrá auto, departamento, tapado de petit-gris... ¡Y todo!”. El tránsito de la mujer desde el conventillo o el barrio hacia la vida de lujos del centro ya había sido desarrollado en la cultura popular por la literatura dedicada a la figura de la “Milonguera” y la “Costurerita”.

| Nuevos hábitos

Desde una perspectiva que aborda los imaginarios sociales sobre el mundo del trabajo y la enfermedad, Diego Armus (2007) exploró las vicisitudes de estos personajes femeninos en un amplio espectro de fuentes literarias, teatrales y cinematográficas. Se trató, ante todo, de personajes inscriptos en una experiencia urbana que debe pensarse en el contexto de la expansión tanto demográfica como geográfica que repercutió en la materialidad de la ciudad de Buenos Aires en las primeras décadas del siglo XX. Como sostiene González Velasco:

Esos cambios y procesos dieron lugar a la constitución de un variado repertorio de representaciones sobre la ciudad y la sociedad porteña. En ese contexto, los espacios se configuraron con características particulares: cada uno de ellos quedó asociado a determinadas prácticas y significados. (González Velasco, 2012: 23)

En este contexto, se perfilaron dos zonas contrapuestas: el centro y el barrio. Entre ambas existió una distancia real y simbólica sobre la que se imprimió una cartografía literaria:

A medida que la experiencia de vivir en el barrio comenzó a ser considerada de manera positiva (asociada a ciertos valores familiares, el progreso y la estabilidad) el centro pasó a cargar con valores casi opuestos: la idea del “barrio decente” se irguió en oposición a las “malas luces del centro”, asociado a la vida fácil (González Velasco, 2012: 29).

El tránsito de un espacio al otro encontró en la mujer un agente de representación privilegiado. Tanto la figura de la “milonguera” como la de la “costurerita” fueron funcionales a la configuración simbólica de estos espacios y surgieron en la literatura como un dispositivo narrativo de disciplinamiento social sobre el nuevo lugar que comenzó a ocupar la mujer en el espacio público.¹⁴ De acuerdo a Armus, la “milonguera” surgió en los tangos y el cine de la década de 1920 como un motivo reversionado del personaje literario de la “costurerita” de la primera década del siglo veinte, a partir de los poemas de Carriego. En el caso de la “milonguera”, su espacio de representación fue el cabaret, devenido espacio de confluencia y encuentro entre las clases altas y bajas:

Tres tipos de mujeres circulaban en el cabaret: las “artistas” —cantantes consagradas—, las “coperas” —que daban conversación y bailaban con los clientes, los acompañaban en la bebida y, luego de una larga y paciente ceremonia, vendían amor y sexo— y las “queridas” y “mantenidas”, amantes de los clientes con dinero que encontraban en el cabaret un espacio íntimo y permisivo. Todas ellas eran mujeres que habían apostado a tener una vida alejada del ideal doméstico y barrial. En esa apuesta devenían mujeres que habían elegido una vida más autónoma y por esa razón percibida por muchos hombres como un peligro o una amenaza al orden de géneros vigente. (Armus, 2007: 126)

En efecto, la milonguera surgió como amenaza a la moralidad dominante y constituyó un camino desvirtuado —condenable— de ascenso social. A su vez, como analizó Cecilia Tossounian, las figuraciones de las milongueras —sobre todo en las letras de tango— deben pensarse en el marco de las representaciones de la mujer moderna y sus nuevos hábitos de consumo, donde el deseo de consumo es definido como uno de los aspectos más reprochables y condenatorios de las milongueras debido a que se les adjudicaba que usaban su sexualidad para lograr sus ambiciones materiales (Tossounian, 2016). En todo caso, a pesar de encarnar las fantasías de riqueza, estas mujeres siempre protagonizaron historias con desenlaces fatalistas: o morían debido a una enfermedad como la tuberculosis o la sífilis; o quedaban destituidas de los lujos que supieron gozar, abandonadas por el hombre que las uso como objeto de entretenimiento y placer. Otro final alternativo que encuentra Armus en la literatura es la

¹⁴ Tania Diz aborda el tratamiento del personaje de la costurerita a través de un análisis que contrasta su modo de representación en la novela de Josué Quesada y la forma en que Alfonsina Storni aborda a esta figura en sus columnas femeninas y Roberto Arlt en sus *Aguafuertes*. V. Diz (2005).

vuelta al barrio redentor —como lo muestran, por ejemplo, el mismo Carriego o algunas *Glosas* de Enrique González Tuñón— que: “permitiría a la milonguita liberarse de las trampas y espejismos que la llevaron a la confusión” (Armus, 2007: 126). De cualquier modo, lo significativo de estas ficciones tramadas en torno a estos labores femeninos es que representan en los relatos el momento en que una vida común se interrumpe y se abre la posibilidad de una experiencia que resulta redituable en términos narrativos.

Además de los tangos y las películas, también en aquellas revistas picarescas de las primeras décadas del siglo, como la ya mencionada *Media Noche*, costureritas y milongueras encontraron su lugar como personajes. En efecto, es precisamente en este espacio donde las milongueras y costureritas convivieron con las bataclanas y es ahí donde se efectuaron los préstamos universos ficcionales que, en otros soportes y medios, se presentaron como pertenecientes a esferas que se excluían mutuamente por sus notas ideológicas y morales. Sin embargo, si bien la representación de las bataclanas en las revistas picarescas se pliega a la tradición de representación de esas figuras literarias, hay un punto en el cual difieren: en estas revistas la bataclana no aparece representada como una mujer caída ni se nos cuenta tampoco sobre su trágico final luego de haber sido abandonada por algún hombre que conoció en el cabaret. En las revistas picarescas el estilo de vida de las bataclanas no es condenable, más bien todo lo contrario: sus indiscreciones y chistes de doble sentido son festejados, frente a los hombres se encuentran en posiciones de poder, eligiendo entre amantes, engañando a maridos, protagonizando escándalos, tramando confabulaciones con otras bataclanas, siempre alegres, frívolas, egoístas, coquetas y elegantes (Imagen 5). Como lo postula la revista: “El pudor es ahora una virtud esencialmente masculina”.¹⁵



Imagen 5. *Media Noche*, N° 55, 1927

¹⁵ “Bataclanerías”, *Media Noche*, N° 55, 1927, p. 64.

| Localidades agotadas

Como mencionamos previamente, el teatro de revista parisino de la mano de Madame Rasimi trajo al teatro porteño un nuevo lenguaje de la escena. Con respecto al éxito de este espectáculo, la revista de actualidad teatral *Comoedia* presentó una serie de caricaturas firmadas por “Oñiverta”, en las cuales se bromea con el desplazamiento que el espectáculo de bataclanas provocó sobre el género chico. Entre ellas, por ejemplo, la titulada “Se acabaron los otarios” (Imagen 6), donde podemos ver a una bataclana yéndose de la mano de un empresario mientras le dirige una mirada despectiva a un hombre que encarna a la Comedia. La caricatura deja leer el siguiente diálogo: “Bataclan: ¡Pobre Comedia: ya estás atrasada y demodé! Sin embargo, yo estaré de moda 100 años más. Además de este que ves me esperan veinte empresarios/ Comedia: No lo creas, mira que se acabaron los otarios”.¹⁶ La gran oferta de espectáculos de revista de bataclanas en la década del veinte provocó en la crítica teatral del momento cierto tono lapidario. La muerte del teatro fue un motivo frecuente en las crónicas que buscaron generar un diagnóstico sobre la escena. Ya sea por el avance del cinematógrafo sobre el teatro; o por la decadencia de las formas dramáticas vigentes: el dictamen de defunción fue una apreciación frecuente de la crítica. En efecto, un artículo de *Comoedia* que busca realizar una evaluación general de la revista porteña, señala: “A las diferentes opiniones que existen con respecto a la caída de la revista, género hartamente explotado en estos últimos años, es vidrioso dar un fallo sentencial”.¹⁷ La falta de novedades, la caída en la reiteración de los mismos actos, llevó a la necesidad de renovar constantemente el repertorio de un tipo de entretenimiento que ya desde su nombre se apoyaba como principio constructivo en la “variedad”: “Es muy natural que llegue el momento en que se agote el ingenio, aun recurriendo a ‘cosas’ extranjeras y disfrazándolas. El público quiere originalidad, novedad y variación”.¹⁸ Esa demanda, el imperativo de novedad, implicaba específicamente en el teatro de revista una mayor inversión monetaria. Se trataba de espectáculos costosos que requerían de un despliegue de artistas en escena, vestuario, escenografía y luminaria hasta entonces inédito en el teatro comercial. El factor económico fue decisivo para la realización de estos espectáculos: “Convengamos en que para conseguir éxito, tanto los elencos como las presentaciones, van a demandar gastos tan elevados que si la buena racha no acompaña a las empresas desde los primeros momentos, va a serles difícil el sostenerse a la espera de mejor suerte”.¹⁹ En efecto, una gran inversión en la puesta en escena era lo que marcaba la diferencia entre las diferentes compañías y teatros: “El lujo no podía ser utilizado con poco recurso y sin buen gusto, y así murieron rápidamente las compañías de Panigazzi y Pibernat en el teatro Ideal”.²⁰ Se trató de una puja constante entre la desvalorización por la saturación del mercado ante el caudal de revistas teatrales (como lo deja ver la caricatura “Después del furor” (Imagen 7), también de Oñiverta,

¹⁶ “Se acabaron los otarios”, *Comoedia*, N°27, 1927. La frase alude, naturalmente, al tango del mismo nombre con letra de Juan Andrés Caruso y música de Francisco Canaro, estrenado exitosamente por Carlos Gardel ese mismo año. La referencia intertextual es una prueba más de la intensidad de los préstamos entre diversas formas del espectáculo y el entretenimiento con las que el nuevo mercado apela a sus públicos. Esta insistencia es el complemento y contrapunto mercantil de la variedad, que de otro modo resultaría inasimilable para esos públicos masivos (cabe notar, de paso, que la ausencia de esas facilidades que ofrece la reiteración constituye, justamente, el fundamento del uso de procedimientos similares o incluso idénticos en algunas manifestaciones de las vanguardias contemporáneas).

¹⁷ “La revista el año próximo, ¿se mantendrá con éxito?”, *Comoedia*, N° 19, 1927, p. 16.

¹⁸ “La revista el año próximo...” *op. cit.*

¹⁹ “La revista el año próximo...” *op. cit.*

²⁰ Marzo, Julio, “La revista en diez años de explotación en Buenos Aires”, *Comoedia*, N° 61, 1930, p. 6.

donde aparece un cartel de liquidación de bataclanas) y la popularidad de estos espectáculos sobre otras obras teatrales en la cartelera porteña.



Imagen 6. *Comoedia*, N° 27, 1927

Los alarmantes diagnósticos sobre el ocaso del teatro de revista que acompañaron a este espectáculo a lo largo de la década del veinte parecen encontrar cierto asidero hacia el final de la década. En 1929 la revista *Comoedia* publicó un largo artículo con el que se pretendía hacer una crítica retrospectiva al teatro de revista. El texto señala antecedentes de este tipo de entretenimiento en las primeras décadas del siglo veinte, a cargo de compañías españolas, y reconoce que las primeras producciones locales llevaban inscriptas las marcas del estilo peninsular. Aun así, admiten que el quiebre se produjo con la llegada de Madame Rasimi y su apuesta a un tipo de espectáculo donde predominaba el impacto visual:

El elenco francés nos presentó, pues, una revista de diferentes características, el argumento, el ingenio en la trama y desarrollo de la acción escénica desaparecen, para dar paso exclusivo —a fin de proporcionar un espectáculo puramente estético— al lujo del vestuario y decorado, a la original inventiva de los modistos y al intrincado juego de colores de los electricistas.²¹

²¹ Marzo, Julio, “La revista...” *op. cit.*

Imagen 7. *Comoedia*, N° 19, 1927

Sin embargo, en 1929, la innovación que el teatro de revista había aportado a la escena local parece anunciar su final: en un precipitado descenso, las compañías intentan reinventarse, contratan artistas extranjeros, importan coreografías, apuestan al impacto de nuevas disposiciones escenográficas:

Aun con esas adquisiciones el género revisteril inicia su agonía, agonía de ingenio, de originalidad y entonces echaron mano a los recursos escenográficos, cuya cuna está en los escenarios yanquis. Tenemos entonces trucos de atracción, sombras de relieve, combinaciones de decorado, vestuario y otras, tendientes a despertar curiosidad e interés en la concurrencia.²²

Pero esos intentos desesperados no lograron mantener el interés del público, quien parece volcarse nuevamente al sainete o al nuevo género en boga de la comedia musical. Terminado el auge del bataclán, muchas de las que fueron sus figuras principales abandonaron la pasarela para dedicarse a otros géneros teatrales. Este fue el caso de Iris Marga quien decidió probar suerte con el teatro de drama: "Así es como Iris Marga, la estilizada tanguista que fue en su tiempo la afortunada creadora de 'Julián',

²² Marzo, Julio, "La revista..." *op. cit.*

se halla en vías de convertirse en actriz de relieve; cuenta para eso con la experiencia que le ha dado un año de práctica en la compañía Rioplatense. Hoy, al frente de un regular elenco, se transforma en cabeza de compañía”.²³

| El vuelo de la fantasía

Es indudable que la revista puede transformarse en un género interesante porque uno de los principales elementos que la forman es una de las características de nuestro siglo: la alegría. Ruidosas y alegres, las feeries permiten el juego de lo pintoresco y aún el vuelo de la fantasía, que halla en los breves cuadros ancho campo de acción para desarrollarse.
“Bataclanerías”, *Comoedia*, N° 60, 1930, p. 18.

El teatro de revista que se desarrolló durante la década del veinte encarnó un espíritu de época que puso su acento en la alegría, el entretenimiento y la distracción. Este espectáculo debe pensarse en el marco de las mayores posibilidades de ocio de las clases populares y el período de bonanza económica durante el gobierno de Marcelo T. de Alvear que permitieron la consolidación de una industria del entretenimiento en la década del veinte en Buenos Aires. El nuevo lenguaje visual que el teatro de revista hizo entrar a escena no puede pensarse sin su figura principal: la bataclana. Las revistas de actualidad teatral y las revistas picarescas permiten recuperar la emergencia de esta nueva artista y analizar los modos de subjetivación femenina en el mundo del espectáculo. Si, por un lado, la libertad y desinhibición con las que circulan las bataclanas por el ambiente teatral resultaban escandalosas y condenables para la crítica especializada que desplegó una revista como *Comoedia*; por otro lado, resulta interesante el contraste que ofrecen las revistas picarescas donde las bataclanas se convirtieron en personajes de historietas y relatos en los que se festejaban sus indiscreciones y se alentaban sus actitudes osadas. Ambas modalidades de representación comparten, no obstante, un cierto estado de sospecha sobre este nuevo oficio femenino (sobre todo, en tanto aparecía, justamente, como una forma del trabajo posible, e incluso, gozosa, exitosamente posible para las mujeres). La amenaza que encarnan estas artistas abre interrogantes sobre las formas del deseo y las relaciones de género que habilita la emergente industria del espectáculo en Buenos Aires.

| Fuentes

- *Comoedia* (1926-1929)
- *Media Noche* (1926-?)

²³ “Consejos por Doña Francisquita” en *Comoedia*, N° 55, 1929, p. 7.

| Bibliografía

- Armus, D. (2007). *La ciudad impura. Salud, tuberculosis y cultura en Buenos Aires, 1870-1950*. Edhasa.
- Diz, T. (2005). Narrativas indóciles/ cuerpos obedientes/ caídas evitables. Versiones de la costurerita en el discurso literario y periodístico de 1920. En *80/20*, 1.
- Debord, G. (1995). *La sociedad del espectáculo*. La marca.
- Gonzalez Velasco, C. (2012). *Gente de teatro. Ocio y espectáculo en la Buenos Aires de los años veinte*. Siglo Veintiuno.
- Lobato, M. (2007). *Historia de las trabajadoras en la Argentina (1869-1960)*. Edhasa.
- Montaldo, G. (2016). *Museo del consumo. Archivos de la cultura de masas en Argentina*. Fondo de Cultura Económica.
- Pujol, S. (1994). *Valentino en Buenos Aires*. Emecé.
- Sosa Cordero, O. (1978). *Historia de las varietes en Buenos Aires. 1900-1925*. Corregidor.
- Tossounian, C. (2016). Milonguitas: Tango, Gender and Consumption in Buenos Aires (1920-1940). En *E.I.A.L.*, Vol. 27 - No 2.
- Trastoy, B. (2002). Concepción de la obra dramática en la revista: metateatro y política. En: Pelletieri, O. *Historia del teatro argentino: la emancipación cultural 1884-1930*. Galerna.