

# Representaciones de una ciudad moderna en el teatro musical porteño de principios de la década de 1930

LUCIANA OPEZZO  
Universidad de Buenos Aires,  
Instituto de Artes del Espectáculo “Dr. Raúl H. Castagnino”  
opezzo.luciana1@gmail.com

Recibido: 25 de marzo de 2026 – Aceptado: 30 de abril de 2026.  
DOI:

**Resumen:** Este artículo explora las formas en que la ciudad moderna se articula en el teatro musical, concebido como una manifestación cultural intrínsecamente moderna que no solo refleja, sino que también negocia las aceleradas transformaciones sociales, culturales y urbanas de su contexto histórico. A partir del acontecimiento teatral como principal marco analítico, el presente trabajo examina dos producciones de la emblemática dupla Pelay-Canaro: *La muchachada del centro* (1932), estrenada en el Teatro El Nacional y representada en más de 400 funciones, y *La canción de los barrios* (1934), estrenada en el Teatro Sarmiento y también ampliamente exitosa, con más de 300 representaciones. A través de estos estudios de caso, el artículo analiza cómo el teatro musical participó activamente en la construcción y representación de la experiencia urbana moderna en la Buenos Aires de comienzos de la década de 1930.

**Palabras clave:** teatro musical; Modernidad; Ivo Pelay; Francisco Canaro; Buenos Aires; cultura urbana.

## Representations of a Modern City in Buenos Aires Musical Theater of the Early 1930s

**Abstract:** This article explores the ways in which the modern city is articulated through musical theatre, conceptualizing the genre as an inherently modern cultural form that both reflects and negotiates the accelerated social, cultural and urban transformations of its historical context. Adopting the theatrical event as its primary analytical framework, the article examines two productions by the emblematic Pelay—Canaro partnership: *La muchachada del centro* (1932), which premiered at Teatro El Nacional and enjoyed a run of more than 400 performances, and *La canción de los barrios* (1934), which premiered at Teatro Sarmiento and achieved comparable commercial success with over 300 performances. Through these case studies, the article investigates how musical theatre participated in the production and representation of modern urban experience in Buenos Aires during the early 1930s.

**Keywords:** Musical Theatre; Modernity; Ivo Pelay; Francisco Canaro; Buenos Aires; Urban Culture.

## Introducción

El proceso de modernización en Buenos Aires, durante las primeras dos décadas del siglo XX, no solo transformó el tejido urbano, sino que instituyó nuevas formas de habitar y representar la ciudad. Este desplazamiento sociocultural encontró su correlato en el campo teatral, donde el texto dramático comenzó a procesar temáticas emergentes: la experiencia migratoria, la conflictividad social y la sensibilidad urbana cristalizada en el tango. Si bien el sainete y el grotesco criollo de Armando Discépolo surgen como referentes inmediatos, el teatro musical se erigió como un dispositivo de gran eficacia y productividad para retratar la modernidad porteña.

Este artículo indaga cómo la ciudad moderna se inscribe en el teatro musical, entendiendo a este último como un género intrínsecamente moderno y receptivo a las vertiginosas mutaciones de la época. Para analizar esta dinámica desde la perspectiva del acontecimiento, tomaremos como eje la producción de la emblemática dupla Pelay-Canaro a través de dos obras: *La muchachada del centro* (1932), estrenada en el Teatro El Nacional con más de cuatrocientas funciones, y *La canción de los barrios* (1934), cuyo estreno en el Teatro Sarmiento consolidó un notable éxito de público con más de trescientas representaciones.

## La modernidad en Buenos Aires

El proceso de modernización comienza en Buenos Aires en las dos primeras décadas del siglo XX, manifestándose a través de un crecimiento acelerado, pero también posibilitando nuevas formas de habitar la ciudad, mediante un ritmo contemplativo donde la ciudad moderna no es solo un concepto demográfico, sino que también es una categoría ideológica (Sarlo, 2003). Sin embargo, a nivel demográfico y urbanístico, es destacable recordar que para 1930 los medios de transporte y el tendido eléctrico se habían expandido, el aumento de la traza urbana demandó la creación de nuevos espacios para vivir y el consecuente desarrollo de los servicios pertinentes para ello. En términos de González Velasco:

El espacio físico de la ciudad se poblaba, cobraba densidad con sus casas y edificios, se redibujaba mediante el trazado de calles que se abrían, adquiría movimiento a partir del recorrido de los transportes, se iluminaba con la difusión de la electricidad (2012: 24).

Otro elemento clave para comprender las transformaciones que suceden en la Buenos Aires de principios del siglo XX es la inmigración; Argentina fue el segundo lugar entre las naciones que recibió mayor cantidad de inmigración europea, lo cual tuvo un gran impacto no sólo en el aumento de la población, sino también a nivel simbólico en la medida en que el cambio generacional se fue desarrollando. Para 1936, solo el 36% de los habitantes había nacido en el extranjero (González Velasco, 2012), espacios como la escuela pública posibilitaron la alfabetización y un acceso a determinados valores e imágenes entendidas como nacionales. De esta manera, durante este período, se conforma una suerte de “argentinización” de la cultura, apoyada en un imaginario que oscila entre la modernidad y la tradición, donde espacios como la calle Corrientes aumentaban considerablemente su volumen, alojando nuevos teatros y cine, los cuales veían un incremento en su público en la medida en la que el ocio y el esparcimiento eran cada vez más valorados producto de una cierta mejora en la calidad de vida.

A pesar de todos estos avances, en 1930 Argentina, al igual que muchos otros lugares del mundo, se ve afectado por una gran crisis del modelo agroexportador en el marco de un impulso internacional al desarrollo industrial como respuesta a la caída de las importaciones. En este sentido, rápidamente se reconfiguraron los sectores populares producto de una oleada de migrantes rurales que se reubican a la ciudad de Buenos Aires, lo cual trajo consigo una nueva distribución de las viviendas, la aparición de las villas miserias y una diferenciación marcada entre las áreas más ricas y las más pobres de la ciudad. Al mismo tiempo, la inversión estatal en infraestructura como parte de las políticas intervencionistas dio lugar a la remodelación y construcciones que reforzaron el carácter moderno de la capital, como señala Gil Mariño (2015: 20).

## **Reflejos de una sociedad moderna en el teatro musical**

Estos cambios en la urbanización y en la sociedad tuvieron su correlato en el teatro: las obras comenzaron a abordar nuevas temáticas como la vida de los inmigrantes, los conflictos sociales y las historias de amor que se narraban a través de las letras de los tangos. Géneros como el sainete criollo o posteriormente el grotesco criollo de Armando Discépolo son quizás los ejemplos que aparecen inmediatamente. No obstante, hay un género teatral que se ocupó de retratar la modernidad de Buenos Aires con gran efectividad y productividad: el teatro musical.

Este artículo parte de una concepción que entiende al teatro musical como toda manifestación escénica en la cual la música se integra como un componente dramático constitutivo de la narrativa, trascendiendo su función meramente estética u ornamental dentro del montaje. Dentro de este tipo de teatro, podemos encontrar distintos géneros como la revista o el musical; este último es el que nos ocupa en esta ocasión y para su definición partimos de retomar la propuesta de Pablo Gorlero, quien entiende esta forma como

La producción teatral en la que se integran, en una trama dramática, canciones, coreografías y acompañamientos instrumentales. Esa trama es lo que, básicamente, diferencia a este género de la revista, el musical hall, el varieté o vodevil norteamericano y ciertos cafés concerts (2013: 17).

En este género teatral, la música tiene, además, un rol instructivo (Castellanos Vázquez, 2013), ya que educa al espectador para entender determinadas convenciones y las reglas del mundo con el que se vincula, es decir, la música tiene un efecto acumulativo y es, en términos de Saussure, lenguaje, un sistema de elementos, reglas y convenciones sobre los cuales opera el género. Es por ello por lo que en nuestro análisis nos enfocaremos tanto en el texto dramático como en las letras de las canciones, las cuales serán fundamentales si tenemos en cuenta que en ellas continúa desarrollándose la acción dramática de la obra.

Entendemos que, en nuestro país, el teatro musical está hermanado con la idea de la modernidad. Por un lado, esto se debe a su antecesor, el género chico, el cual según Susana Marcó (1974: 256) puede ser comprendido como la primera manifestación de una cultura de masas en Argentina en tanto era utilizado por la clase media como medio de comunicación masivo. Por otro lado, este género fue el espacio propicio para el desarrollo de ciertas innovaciones estilísticas y tecnológicas en las puestas en escena, escenografía y música. Las obras de Ivo Pelay eran las grandes comedias musicales de la época (Gorlero, 2013: 78), con textos de corte popular y temáticas cómicas, románticas y emotivas; sumado a las partituras de Francisco Canaro, en ellas se podían apreciar

escenografías llamativas, orquestas nutridas, de más de treinta personas, vestuarios lujosos y puestas de luces innovadoras que buscaban evocar una atmósfera cinematográfica.

En definitiva, todas estas características dotaban a tales espectáculos no sólo de gran atractivo, sino que eran reflejo de una modernidad que estaba llegando a los espectáculos de esta índole, en su mayoría equiparándose con aquellos que se estaban dando paralelamente en Estados Unidos y Europa (Bordman, 1978; Hurwitz, 2014), aunque conservando en su música y sus historias el elemento local, lo que le permitió instalarse como un espectáculo memorable en el imaginario popular, además de ser garantía de éxito.

No obstante, las novedades técnicas y estéticas no son las únicas que trae el teatro musical a la Argentina, con este nuevo género también se produce un cambio en el funcionamiento de las salas de teatro. Como señala González Velasco (2012), a partir de la década del treinta el público deja de consumir teatro por secciones y obras de género chico, lo cual tiene por consecuencia la retirada de un funcionamiento particular de las salas. En palabras de la autora,

Las salas seguían abiertas, aunque poco a poco iban cambiando su cartelera y el modo de funcionar: desde comienzos de los años treinta el género que creció y se impuso en los escenarios fue la comedia musical (...) estos cambios se correspondían con los cambios en la modalidad de funcionamiento de los teatros (González Velasco, 2012: 222-223).

Teniendo en cuenta lo anteriormente expuesto, nuestro trabajo busca analizar el modo en el que la ciudad moderna se manifestó en este tipo de teatro, entendiendo que este género es en sí mismo un género moderno y propicio para la exposición de los cambios que se vivían en Buenos Aires. Para ejemplificar este análisis, tomaremos dos obras de la emblemática dupla de Ivo Pelay y Francisco Canaro: la primera es *La muchachada del centro* (1932), estrenada en el teatro El Nacional, con más de cuatrocientas representaciones en ese año, y la segunda es *La canción de los barrios* (1934), la cual tuvo su estreno en el Teatro Sarmiento y, con un notable éxito de público, superó las trescientas representaciones; la pieza exhibe una estética moderna y comercial que logró consolidar sus canciones en el imaginario popular (Gorlero, 2013: 78).

## **Dos ejemplos de la compleja relación entre centro, barrio y modernidad**

Alrededor de 1920 y 1930, la Ciudad de Buenos Aires atraviesa una serie de procesos sociales cuyo reflejo puede verse en profundos cambios a nivel urbano. Uno de ellos es la creación de los barrios, espacios alejados del casco urbano a donde la gente desplazó sus viviendas, pasando del conventillo a la casa propia. Durante este proceso, cada barrio asumió determinadas características e identidades; algunos espacios tenían un perfil más obrero, como Parque Patricios o La Boca, mientras que otros eran asociados con un mayor poder económico, como Palermo, Belgrano o Caballito. No obstante, todos los barrios compartían una diferencia sustancial a nivel simbólico con lo que era conocido como el centro, un espacio que se caracterizaba por la presencia de oficinas, comercios y teatros antes que por la de viviendas, con un alto caudal de gente que se desplazaba allí durante la jornada laboral y, al finalizar la misma, disfrutaba de los espacios de ocio como cafés, cines y teatros ubicados sobre la calle Corrientes.

Esta reconfiguración del espacio urbano tuvo su reflejo en el teatro: desde el género chico hasta el teatro musical, la representación de los barrios en escena se volvió un tópico altamente

utilizado por el teatro rioplatense. En este sentido, como sostiene Mocchi-Radichi (2021: 145), entendemos que existen dinámicas de reciprocidad entre el espacio urbano y el entretenimiento popular, incluyendo dentro de lo que entendemos por espacio urbano no sólo a los espacios físicos, sino también a aquellos de índole social y simbólica.

Expuesto lo anterior, vale mencionar que la llegada de la modernidad a la Ciudad de Buenos Aires no estuvo exenta de contradicciones y multiplicidad de posturas. En los medios de comunicación, y en las obras de teatro, circulaban conceptos como el del “barrio decente” por oposición a “las malas luces del centro”. Sin embargo, estas categorías no eran determinantes y muchas veces estaban vinculadas a quién los mirara y predicara sobre ellos antes que a descripciones reales de los diferentes lugares (González Velasco, 2011). No obstante, sostenemos que, por lo general, el teatro musical solía tomar una postura celebratoria ante la modernidad y sus innovaciones, aunque ésta no se encontraba libre de discordancias.

Una de estas contradicciones la encontramos en el cruce entre elementos de la tradición y elementos propios de la modernidad, un recurso ampliamente utilizado en la cultura de masas argentina y que podemos identificar en nuestro corpus. Autores como Karush (2013) lo analizan en profundidad con respecto al cine y a la radio, pero sostenemos que en el teatro musical porteño sucede algo similar: las obras de Pelay y Canaro operaban en una suerte de “zona intermedia” (Moreno, 2003) en donde coexisten elementos modernos y tradicionales, emulando los estándares técnicos y estilísticos de las grandes producciones de Broadway, pero conservando cierta tradición, como el imaginario del tango. Como señala Karush:

Dado el enorme prestigio de los productos norteamericanos, así como la marca de modernidad que traían consigo, los productores locales necesitaban tanto emular esos productos como a su vez distinguirlos de los que ellos ofrecían. Se esforzaban por reproducir el estilo y los logros técnicos norteamericanos y, simultáneamente, por enfatizar su propia autenticidad distintiva y nacional (2013: 70).

*La muchachada del centro* (1932), de Ivo Pelay y Francisco Canaro, obra que relata las aventuras de un grupo de amigos que vivían en el barrio de La Boca, nos presenta un ejemplo ilustrativo para nuestro análisis. Dado que en esta obra la música funciona de manera integrada, ya desde el primer cuadro musical —el pasodoble titulado *La ribera*, que sirve como introducción al tango canción que le da nombre a la comedia musical—, la relación entre la letra de la canción y la trama de la obra queda clara.

En primera instancia, las canciones sitúan al espectador contextual y espacialmente, así como también sobre lo que va a suceder: están en un recreo en la Ribera, en una noche de fiesta. Primero suena el pasodoble, el cual refiere no sólo a diferentes lugares de la ciudad, sino también a la división de clases según los barrios y los diferentes estilos de vida asociados a cada uno:

Canta el centro diversión / la ribera su canción, / ya las luces de la noche / han envuelto a la ciudad / y en la sombra la ribera / con sus gentes se ha dormido / unos para reír / y alegría soñar / otros por no gemir / todos buscan cantar, reír / y alegría soñar / otros por no gemir / todos buscan cantar (Pelay y Canaro, 1932: 1).

Esta temática será retomada por los personajes a continuación, y además era uno de los temas fundamentales que abordaban los tangos canción de la época, así como también las obras de teatro en general. Luego del momento musical, se da paso al diálogo, en el cual los dichos de Orozco representan ciertos aspectos positivos de la modernidad, los cuales se reflejan de manera

simbólica en el centro. Él dice: “En el centro todo es alegría, luz, color... y un cuspeideo... y este es un barrio de asqueo repleto de ‘nostalgia’” (1932: 2). En estas palabras, se esclarece que el centro simboliza felicidad, mientras que “este barrio” —haciendo referencia a La Ribera— es mencionado de manera despectiva.

A continuación, Pettorutti se pronuncia a favor del barrio reo y en contra del centro, siendo este último “alegoría del macaneo”, lo cual, según la tercera definición que arroja la Real Academia Española, significa decir mentiras o desatinos. En este sentido, Pettoruti y Orozco son opuestos, el primero, a favor de los barrios, cuestiona la idea de modernidad y del centro, señalando que éstos son deshonestos, mientras que el barrio, por el contrario, es fiel y con los pies sobre la tierra. A continuación aconseja: “no agarres pal centro, que yo te aseguro que si esos te ñapan sola y sin laburo con el arco libre, te fajan el gol” (1932: 4).

Al respecto del personaje de Pettoruti, cabe señalar que él será el encargado no sólo de encarnar los valores positivos del barrio, sino también de poner en palabras múltiples críticas acerca de la situación económica que atravesaba el país en la década del 30, lo cual, como se desarrollará más adelante, será una estrategia clave a la hora de producir sentido de manera efectiva en la obra, causando que el espectador identifique la realidad que se buscaba retratar.

Por su parte, en *La canción de los barrios* (1934) la procedencia de los personajes se presenta como una marca identitaria de cada uno. En esta historia, los barrios porteños serán el escenario de una historia de amor y fútbol. Por un lado, encontramos algunos personajes que no poseen nombre propio, sino que son identificados como “la del centro”, “la de corrientes” y “la de las heras”; por otro lado, quienes sí poseen nombre propio, como Antonio Reyes, Miss Hollywood o La Matrera, hacen su primera aparición en la obra expresando claramente de dónde vienen y cómo ser del barrio los identifica como persona. En el segundo cuadro, a modo de presentación, Antonio Reyes dirá:

Yo ¿quién soy? Uno que sueña... / Yo soy Antonio Reyes, el que de pibe / corrió por estas calles y estas cortadas; / aquel que por espejo tuvo un aljibe / y por caricia, el viento y las pedradas... / Yo soy Antonio Reyes, aquel muchacho / que por juguetes tuvo sólo carozos; / Jugaba a las guerrillas con los mocosos... (Pelay, 2003: 24).

Las declaraciones de este personaje sugieren que, tal como se mencionó anteriormente respecto a cómo en *La muchachada del centro* (1932) le corresponde a Pettoruti encarnar los valores positivos del entorno vecinal, en el caso de *La canción de los barrios* (1934) este papel se le adjudica específicamente a Antonio Reyes.

En lo que respecta a las posturas contradictorias que aparecen en la obra, pensamos que en *La canción de los barrios* (1934) se puede ver, por ejemplo en el cuadro primero, titulado *Mi porteño jardín*, donde todos los personajes cantan el pasodoble que le da nombre a la obra. Allí podemos encontrar dos posturas: por una parte, se advierte una noción de celebración y asimilación de la urbe mediante la construcción de una antítesis entre diversos espacios de Buenos Aires, unos que se vinculan al goce, otros que se asocian al padecimiento: “¡Rascacielos de luz / donde vibra el placer! / ¡Chimeneas sin fin / arrojando dolor! / [...] Cada barrio un cantar / cada barrio un color / unos dicen placer / otros dicen dolor / así es mi ciudad» (1934: 1). Esta polaridad se reitera de forma transversal en la obra, dado que, en su calidad de número de apertura (Castellanos Vázquez, 2013), su función primordial es establecer la lógica operativa de los barrios. En tanto unidad introductoria, la acción dramática no se despliega aún, sino que el cuadro se consagra a la exposición de las convenciones del universo ficcional. Por otra parte, este segmento constituye

un pilar de la propuesta estética de la pieza, puesto que sumerge al espectador en la dinámica de las reglas del mundo que se desarrollarán *a posteriori*.

Encontramos otro ejemplo en el décimo cuadro de la obra, titulado *La ciudad galante y sentimental*. La didascalia inicial señala que la acción se desarrolla en una “boite”<sup>1</sup> en Palermo, y allí veremos a un grupo de mujeres cantar *El casamiento no me interesa*, un fox trot. Este número musical puede interpretarse como una tensión dialéctica donde se abraza la modernidad en oposición a la tradición. Por una parte, la elección del fox trot denota una búsqueda estética de vanguardia, con reminiscencias al musical norteamericano y europeo —género triunfante Londres y Nueva York e impulsado por el auge del cine sonoro (Seibel, 2007)—. Por otra, su letra funciona como una sátira de los tangos de amor herido que predominaban en la época (Braga y Louret, 2011). Frente al tópico del desamor tanguero, este cuadro presenta un ritmo cosmopolita y aborda la temática desde una óptica disruptiva: la mujer ya no sufre ni es castigada por su situación sentimental, sino que la vive con autonomía y sentido de celebración:

¡Me revienta todo lo que deriva / de la hermosura del dulce hogar!... / Para que el gobierno gane diez pesos, / no comprometo mi libertad... / El estar casada / es vivir atada / con un clavo al lado / y en eterna discusión; / es vender la vida / por casa y comida / y vivir pendiente / de las broncas del patrón (Pelay, 2003: 67).

En esta misma línea, es interesante pensar que, según la Real Academia Española, el término “galante” que se utiliza en el título del cuadro para describir a la Ciudad de Buenos Aires es “un adjetivo que describe a una persona, generalmente un hombre, que es atenta, cortés, educada y obsequiosa, especialmente en su trato a las mujeres” (Real Academia Española, *DLE*, s.f) y que, además, también recuerda a la novela galante oriunda de España, caracterizada —entre otros aspectos— por ciertos elementos eróticos y de la esfera sexual. En síntesis, describir a la Ciudad de Buenos Aires como “galante y sentimental” nos da la pauta de que se está pensando en una ciudad alejada del imaginario tradicional donde las mujeres ocupan un rol más sumiso, sino que se propone una visión más moderna sobre ellas.

Por su parte, en lo que concierne a *La muchachada del centro* (1932), *La Ribera*, el ya mencionado pasodoble con el que se inaugura la pieza, expone determinadas características identitarias de los barrios, algunos de los cuales, nuevamente, son caracterizados de manera positiva y otros de manera negativa, aunque en este caso particular es posible sostener que predomina una visión más positiva y celebratoria de la modernidad, donde prevalece por sobre todas las cosas la idea de diversión y festejo que caracteriza la apertura de la obra.

### Mujeres modernas y hombres “desfondados”: roles de género y tensión económica

Los retratos de la actualidad y las problemáticas urbanas son un elemento que está presente en el teatro rioplatense desde, al menos, fines del siglo XIX (Mocchi-Radichi, 2021); no obstante, el teatro musical aborda este recurso de un modo innovador en tanto integra la problemática de la actualidad en su tejido lírico. Al respecto, Sagaseta (1993) sostiene que el principio constructivo del género durante este período es la parodia, recurso que permite canalizar la crítica de costumbres y los cuestionamientos sociopolíticos mediante la apelación constante a la complicidad del

<sup>1</sup> “Establecimiento público donde se puede bailar, se sirven bebidas y se ofrecen espectáculos” (Real Academia Española, *DLE*, s.f.).

espectador. De esta manera, el musical “dialoga con los procesos sociopolíticos y problemáticas urbanas mientras que habita la escena cultural y se inserta en el imaginario rioplatense” (Mocchi-Radichi, 2021: 145). Cabe destacar que, aunque las alusiones a la realidad inmediata son también una marca distintiva de otros géneros que se desarrollaban de manera simultánea al musical, como lo es el teatro de revistas, en el musical este recurso opera bajo una lógica diferente: mientras que en la revista las referencias son fragmentarias, en el teatro musical se articulan dentro de una estructura narrativa integrada, elemento característico de este tipo de teatro.

En lo que respecta al corpus que compone este trabajo, encontramos en *La muchachada del centro* (1932) menciones de la crisis en momentos clave como el inicio de la obra, cuando inmediatamente después del número de apertura se enlaza el tango homónimo, cuya letra dice:

Chico bien, que te veo tan fané / ¿Qué decís? ¿vos también te has desfondado / Y has quedado con la crisis desplumao? / ¿Qué decís? ¿te ha cachao el temporal a vos también / Y estás seco y sin boleto en el andén? (Pelay y Canaro, 1932: 1).

Las menciones de la crisis o de hablarle a un “chico bien” en referencia a aquellos que vienen del centro, son algunos de los ejemplos a lo largo de la obra en donde las letras de las canciones poseen cantidades de sobreentendidos que apelan al conocimiento del espectador de aquella realidad que se busca retratar, y naturalmente, éste conoce e identifica como propia. En este sentido, la lírica de la pieza refleja el proceso de reconfiguración socioespacial que experimentó la ciudad de Buenos Aires durante la crisis de 1930. Como hemos visto, dicha transformación se manifestó en una distribución habitacional estratificada, en la cual determinados sectores urbanos quedaron vinculados a un mayor capital económico, mientras que otros se consolidaron como espacios de residencia para las clases trabajadoras y los estratos sociales más vulnerados. En suma, el abordaje de la temática se realiza de manera directa y seria, interpelando directamente no solo al supuesto interlocutor de la canción, sino también al espectador, en cierto modo exigiéndole una respuesta, aunque no sea explícita.

El segundo cuadro también es un ejemplo clave para comprender cómo opera la crítica social en la obra. Este cuadro transcurre en la casa de Lionel, en Palermo, y se señala de manera explícita que se trata de una casa rica; en este caso, será Pettoruti —en su rol de exponer los valores tradicionales del barrio, así como también la crítica social— el que, al llegar a la casa, señale la desigualdad que existía en ese momento: “Y dicen que hay crisis! Aquí se ven los mangos hasta abajo de las baldosas” (Pelay, 2003: 9). A su vez, Marcela le demandará a Pettoruti vivir en el norte, bajo la consigna de que allí hay una mejor calidad de vida, mientras que en el barrio en donde ellos residen la situación no es favorable, nuevamente reforzando la idea de que había ciertos lugares asociados a la bonanza y la buena vida, mientras que otros espacios eran menos placenteros para habitar.

Resulta pertinente en este sentido detenerse brevemente en la figura de Marcela: este personaje representa un nuevo tipo de mujer moderna, con determinados estándares que cumplir y, sobre todo, con la actitud necesaria para imponerse y conseguir lo que desea. En cierto sentido, ella también representa un aspecto positivo de la modernidad: el pasaje de una mujer sumisa a una mujer dominante, elemento que también encontramos en las mujeres que cantan *El casamiento no me interesa*, en *La canción de los barrios* (1934), y que, cabe mencionar, proviene del imaginario del tango. Durante el tercer cuadro de la obra, ella le confiesa a su marido que realmente quiere a Obarrio, y cuando él le pregunta qué es lo que hizo para merecer su cariño, la respuesta de Marcela es “¡Y qué me va a dar!... ¡Plata!” (Pelay, 2003: 15), lo cual genera sorpresa en Pettoruti; pero ella rápidamente señala:

¿Y qué querés? ¿Qué me alimente con suspiros? Yo soy una mujer moderna, y una mujer moderna tiene sus exigencias... yo no puedo estar yendo a tomar té con leche a esos bodegones donde vos me llevás... Ni voy a andar viajando en colectivo teniendo un "Roll" en la puerta (Pelay, 2003: 15).

Expuesto lo anterior, es clave señalar que este personaje es interpretado por Tita Merello, actriz que popularizó este tipo de mujer tanto en el teatro como en el cine, característica distintiva del modo de funcionamiento que tenían las industrias culturales en este momento histórico, cuando se fortaleció un proceso de convergencia industrial que favoreció el crecimiento de todas las industrias del entretenimiento, así como la conformación de un sistema local de estrellas que se vinculaban con diferentes productos. De este modo, la complejidad del personaje se extiende no sólo a sus dichos y actitudes en escena, sino también a la actriz que la interpreta.

Retomando nuestro análisis del segundo cuadro de *La muchachada del centro* (1932), luego de la interacción entre Marcela y Pettoruti, Lionel y Acuña harán negocios; consideramos que este es un momento de relevancia ya que a través del diálogo se hace explícito el mal momento económico que estaba atravesando tanto Acuña como la sociedad. Por un lado, cuando Lionel pregunta directamente por la situación económica de Acuña, éste responde diciendo que está "peor que los empleados nacionales"; por otro lado, a la hora de efectuar el acuerdo económico, Acuña señala que perdió todos sus caballos, los cuales "de los veinticinco, veinticuatro se hicieron aviadores (...). Volaron, y como las golondrinas no volverán..." (Pelay, 2003: 11), y el futuro de su último caballo está en manos de Lionel, si es que decide comprarlo y llevarlo a competir en carreras al hipódromo.

En el tercer cuadro, en el marco de la situación amorosa entre Acuña y Sofía, se dice que el hombre se encontraba deshojando margaritas, diciendo "mucho, poquito o nada", a lo cual Obarrio pregunta si es para saber si Sofía lo ama. Ante esta pregunta Pettoruti, nuevamente encargado de exponer la situación social, responde: "No... quiere saber si a los empleados les van a pagar mucho, poquito o nada" (Pelay, 2003: 18). Siguiendo nuevamente la situación de los enamorados, cuando ella lo rechaza, el hombre le devuelve una rosa que ella le había obsequiado en el cuadro anterior, y su justificación para hacerlo es que la flor no se puede empeñar, haciendo referencia a que, a pesar de amarla, él no sería un buen partido ya que no tiene una buena posición económica, mientras que el actual marido de Sofía sí puede darle una buena vida. Ella le responde "usted no tiene nada que perder... y yo mucho" (Pelay, 2003: 19), lo cual puede interpretarse bajo la luz de sus diferentes situaciones económicas, pues ella debe elegir si perder su buen pasar económico pero ganar a su amor, o quedarse con quien tiene el dinero pero no su afecto genuino.

Así como en *La muchachada del centro* (1932) se hace mención a la crisis en el cuadro de apertura de la obra, en *La canción de los barrios* (1934) la fórmula se repite: en este caso, el segundo cuadro comienza con una ranchera titulada *Los amores con la crisis*, la cual resulta interesante en tanto expone una postura femenina y otra masculina, demostrando los diferentes roles de género asociados a cada uno, en donde la mujer pide dinero, regalos y lujos, y el hombre debe soportarlo. La canción comienza con Miss Hollywood cantando:

Los amores con la crisis / están difíciles / están difíciles / y los muchachos / se hacen los giles;  
/ se acabaron los regalos / y los que te adoran / y los que te adoran / hoy te "lavoran" / de  
conversación (1934: 20).

Ante lo cual El Andalúz responde: "¡Morena!... / canta, morena, / que me vas a asesinar... / ¿o no ves que no doy má / y que la copa está llena / y que se va a derramá? (1934: 20). Cabe destacar que esta dinámica también la encontramos en *La muchachada del centro* (1932) en

casos como el de Marcela o Sofía, quienes se enfrentan a la decisión de si seguir el deseo de su corazón casándose con quien realmente aman, como Sofía, o adquirir una buena posición económica producto de un matrimonio por conveniencia, como Marcela.

Otro ejemplo ilustrativo y completo del modo en el que la crítica social se manifiesta en la obra lo encontramos en el séptimo cuadro, titulado *Barrios bajos*. En él, el personaje de Benavidez canta el tango *La Mula*, en donde se reitera el tópico de los roles de género establecidos a causa de la crisis económica, en este caso se utiliza el término “Mula” para referirse nuevamente a un tipo de esposa que pide dinero constantemente, también se mencionan las desigualdades sociales que acompañaron dicha crisis y se mencionan las elecciones provinciales, insinuando —y denunciando— la corrupción vinculada al gobierno de facto que cuatro años antes había tomado el poder mediante un golpe de Estado. Dice el tango:

¿Si tu esposa idolatrada / solicita acongojada / que le traigas un dinero / que reclama el panadero?  
/ ¡Mula! / ¿Si la vez muy cariñosa? / ¡Mula! / Y las tres últimas ahí van / ¿Elecciones provinciales?  
/ ¡Mula! / ¿Qué no hay dooping en Palermo? / ¡Mula! / ¿Qué el Lacroze es silencioso? / ¡Mula!  
(1932: 20).

En este caso se trata de un número expositor (Castellanos Vázquez, 2013) es decir, aquel cuyo rol es exponer una idea clave y sostener la estructura de la obra, narrando los eventos más importantes de la historia y expresando las sensaciones de los personajes. En este caso, como se demostró anteriormente, se burla de los roles de género propios de la sociedad del momento, la crisis económica y la corrupción que están presentes a lo largo de toda la obra.

## Conclusiones

A lo largo del trabajo mostramos que el teatro musical porteño de las décadas de 1920–1930 no solo representa la modernidad de Buenos Aires, sino que también la integra a su propia gramática mediante la integración de canciones, coreografías y orquesta al tejido dramático, uso de tecnologías y una estética “de gran producción” que dialoga con los modelos norteamericanos y europeos sin perder el anclaje local del tango y de las identidades barriales. En este marco, el estudio de los casos de *La muchachada del centro* (1932) y *La canción de los barrios* (1934) muestran la forma en que se articulan en escena la tensión centro-barrio, donde el centro condensa luces, consumo y promesa de progreso, mientras que los barrios representan pertenencia, trabajo y memoria popular; esa oposición nunca es fija, y se despliega como un juego dialógico que el propio espectáculo problematiza.

Pensamos que el concepto de zona intermedia (Moreno, 2003) es clave para comprender el modo en que operan los musicales de este período, oscilando entre tradición y modernidad en tanto emulan estándares técnicos extranjeros, mientras afirman una autenticidad nacional. Así, la ciudad moderna aparece simultáneamente como objeto de celebración y de controversia, y el escenario se vuelve un espejo dinámico donde el espectador reconoce sus propias ambivalencias frente al cambio.

El mecanismo musical es un componente fundamental al momento de ilustrar determinadas ideas, atender a las diferentes funciones que cumple cada cuadro, así como también a detalles como qué tipo de género musical se utiliza en cada caso. Nos permite comprender que estos

cuadros no funcionan como ornamento, sino que instalan tiempo, espacio, reglas del mundo y posiciones ideológicas, habilitando al espectador a leer la ciudad moderna en clave de festejo y conflicto.

A la vez, el musical incorpora una crítica social de alcance inmediato, exponiendo temáticas como la crisis económica, desigualdades, roles de género y corrupción, canalizada por la parodia y por personajes que encarnan la voz barrial, como Pettoruti o Antonio Reyes. A diferencia de la revista, estas alusiones no son fragmentarias, sino que se integran narrativamente al conflicto, reforzando la identificación del público al reconocer aspectos de la coyuntura.

En suma, el análisis realizado en este artículo busca mostrar como los elementos del musical se configuran en su estrecha relación con su historicidad, en tanto el fenómeno teatral se acompaña de una indagación sobre su historicidad, asumiendo que el fenómeno teatral pertenece a un tiempo y territorio determinados que se reflejan, inevitablemente, en el tejido de sus canciones.

## Referencias bibliográficas

- BRAGA, Elda Firmo, y Keli DE SANTANA LOURET, 2011, “El tango: Un espejo que refleja la identidad del pueblo rioplatense”, *Hispanista*, vol. 12, no. 46. Disponible en: <http://www.hispanista.com.br/artigos%20autores%20e%20pdfs/artigo347esp.htm>.
- CASTELLANOS VÁZQUEZ, Tomás Axel, 2013, “La estructura del teatro musical moderno: un estudio semiótico sobre la composición del género y delimitación de su estructura”, *Telón de Fondo. Revista de Teoría y Crítica Teatral*, 18, 111-125.
- DALBOSCO, Dulce María, 2022, “El tango y su poética de la celebración”, *Letras*, 85, 72-94.
- DUBATTI, Jorge, 2012, “Poética Comparada: micropoéticas, macropoéticas, archipoéticas, poéticas enmarcadas”, en *Introducción a los estudios teatrales. Propedéutica*, Buenos Aires, Atuel, pp. 127-142.
- GIL MARIÑO, Cecilia, 2015, *El mercado del deseo. Tango, cine y cultura de masas en la Argentina de los 30*, Buenos Aires, Teseo.
- GONZÁLEZ VELASCO, Carolina, 2012, *Gente de teatro. Ocio y espectáculos en la Buenos Aires de los años veinte*, Buenos Aires, Siglo Veintiuno Editores.
- GORLERO, Pablo, 2013, *Historia de la Comedia Musical en la Argentina: Desde sus comienzos hasta 1979*, Buenos Aires, Emergentes.
- MARCO, Susana, Abel POSADAS, Marta SPERONI y Griselda VIGNOLO, 1974, *Teoría del género chico criollo*, Buenos Aires, Eudeba.
- MOCCHI-RADICHI, Soledad, 2021, “Modernización en escena: espacio urbano y sainete criollo en el Río de la Plata”, *Latin American Theatre Review*, 54(2), 145-165. Disponible en: <https://doi.org/10.1353/ltr.2021.0006>
- MORENO, Julio, 2003, *Yankee Don't Go Home! Mexican Nationalism, American Business Culture, and the Shaping of Modern Mexico, 1920-1950*, Chapel Hill, University of North Carolina.
- KARUSH, Matthew B., 2013, *Cultura de clase: Radio y cine en la creación de una Argentina dividida (1920-1946)*, traducción de Paola Cortés-Rocca, Buenos Aires, Ariel (1a. edición, 2012).
- LATTES, Alfredo y Ruth SAUTU, 1978, *Inmigración, cambio demográfico y desarrollo industrial en la Argentina*, Buenos Aires, Cuadernos del CENEP, no. 5.
- PASCUAL RODRÍGUEZ, Roberto, 2006, “Aproximación a la cuestión de la semantividad del signo musical en el teatro contemporáneo”, *Revista de Filología Romántica*, no. 23, pp. 205-213.

- PELAY, Ivo y Francisco CANARO, 1932, *La ribera* [Paso doble de la comedia musical *La muchachada del centro*].
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, “(s. f.). Galante”, en *Diccionario de la lengua española*. Recuperado el 24 de febrero de 2026. Disponible en: <https://dle.rae.es/galante>.
- SAGASETA, Julia Elena, 1993, “El apogeo de la comedia musical en Buenos Aires”, en *Cuadernos de Investigación Teatral del San Martín*, vol. 2, pp. 67-74.
- SARLO, Beatriz, 2003, *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920-1930*, Buenos Aires, Nueva Visión.
- SEIBEL, Beatriz, 2007, “Prólogo”, en Ivo Pelay y Francisco Canaro, *La canción de los barrios*, Buenos Aires, Biblos, pp. 9-15.