

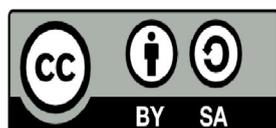
“Hay una tradición muy fuerte de apropiarse los objetos culturales como nacionales pero los productos culturales no tienen ADN”

Entrevista a Carolina González Velasco

Entrevistada por Andrea Romero, Julio Longa y Damián Ierace

2022

*Universidad Nacional Arturo Jauretche.
Dirección de Comunicación Institucional y
Prensa. Agencia de Contenidos
Periodísticos - Tesis*



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons.
Atribución – Compartir igual 4.0
<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/>

Documento descargado de RID - UNAJ Repositorio Institucional Digital de la Universidad Nacional Arturo Jauretche

Cita recomendada:

González Velasco C. (20 de julio de 2022). *Hay una tradición muy fuerte de apropiarse los objetos culturales como nacionales pero los productos culturales no tienen ADN. Entrevista a Carolina González Velasco* [Emisión de radio]. En Longa J., Romero A. y Ierace D. (Periodistas), *Tesis*. Florencio Varela: Universidad Nacional Arturo Jauretche. Dirección de Comunicación Institucional y Prensa, “Somos Mestiza”. Disponible en RID - UNAJ Repositorio Institucional Digital UNAJ

<https://biblioteca.unaj.edu.ar/rid-unaj-repositorio-institucional-digital-unaj>

Entrevista a Carolina González Velasco, historiadora especialista en temas relacionados a la industria cultural de las primeras décadas del siglo XX en la Argentina

“Hay una tradición muy fuerte de apropiarse los objetos culturales como nacionales pero los productos culturales no tienen ADN”

“En la historia cultural, las fronteras políticas dejan de tener mucho sentido porque la circulación de los productos y de las prácticas culturales, no necesariamente respeta esas fronteras”, define Carolina González Velasco, historiadora especialista en temas relacionados a la industria cultural de las primeras décadas del siglo XX en la Argentina y directora del Instituto de Estudios Iniciales de la Universidad Nacional Arturo Jauretche.

A través de sus investigaciones, González Velasco busca recuperar prácticas de sociabilidad, circulación, consumo y de participación en eventos públicos para describir características y conflictos que atravesaban los actores sociales que desplegaban esas prácticas y las representaciones y valoraciones que se discutían y compartían acerca de cómo debía construirse una comunidad urbana. En este sentido, desde sus proyectos aborda experiencias sociales y culturales desarrolladas durante la primera mitad del siglo XX en Buenos Aires, la relación, circulación y conexiones con Madrid y también, a partir de la inserción de la UNAJ en Florencia Varela, la industria del entretenimiento en prácticas culturales locales.

“Tengo una formación en historia cultural y social. La historia social es una rama de la historiografía que trata de pensar las experiencias sociales de los sujetos. En su origen, esta historia tuvo mucho que ver en pensar las experiencias en términos de los trabajadores, mirando cómo el trabajo constituía sus identidades. Pero surgieron otros interrogantes al concebir a las personas más allá de sus trabajos: qué pasa cuando estos sujetos están en espacios no disciplinados. Surgen entonces el interrogante por las prácticas del entretenimiento, por los tiempos del ocio. ¿cuáles son las tensiones? ¿Cuáles las relaciones? Esa es la pregunta grande de historiadora curiosa de saber qué hace la gente en su tiempo libre”, enfatiza González Velasco y plantea que “el entretenimiento, el ocio, implica no solo qué se considera disfrutable, también contempla los costos, con quién lo hace, los ámbitos de sociabilidad, las calificaciones sobre si es alta cultura o cultura popular y siempre puesto en el contexto de la experiencia urbana”.

¿La circulación tiene que ver con las marcas que se reconocen en los entretenimientos entre Madrid y Buenos Aires?

Un poco sí y un poco no. Este ejercicio de pensar la desnacionalización de los productos culturales es porque hay una tradición muy fuerte de apropiarse los objetos culturales como nacionales pero los productos culturales no tienen ADN.

Existen algunos productos de la cultura popular que toman este tono de lo nacional. Pero al definirlos desde este lugar, ignora otras marcas y hasta un forzamiento de determinadas características para que cuajen en que son nacionales. Si uno le desprende la idea de lo nacional, logra ver otra riqueza, aportes de distintos lugares; se ve una mixtura. Ese carácter nacional a veces los ubica en un lugar distinto de la valoración y de la significación en su capacidad de representar. Cuando se hace eso, dejamos de ver la potencia de ese producto y, por lo menos desde el punto de vista de la historia cultural, siempre es más lindo ir separando todo lo que está puesto en ese producto o prácticas, que quedarse con que es nacional.

Por otro lado, la cuestión de la circulación tiene que ver con el producto en movimiento. Mis preguntas en la relación entre Buenos Aires y Madrid estaban centradas en la lógica de pensar una industria cultural a través de un producto en circulación como las compañías argentinas porteñas que hacían temporada en Madrid y lo mismo con las madrileñas en Buenos Aires. Y aquí también viene la discusión de lo nacional en el sentido de pensar sobre el teatro nacional o argentino, que ocurre mayormente en Buenos Aires, pero circula, dialoga con la sociedad madrileña de los años 20, no es que está solo para hablarles a los argentinos. Entonces cuando se pone en circulación un producto se puede ver otros matices, relaciones, todo se vuelve más rico.

¿Qué fue lo que te motivó a estudiar este vínculo entre la industria cultural en Buenos Aires y Madrid?

Las relaciones entre Buenos Aires y Madrid, Argentina y España son históricas. Se pueden encontrar permanentes diálogos, intercambios, complementariedades. En el caso del teatro, hubo aproximaciones a mirar esas relaciones, pero no tanto en términos de la industria cultural. Lo que pude ver en esta estancia de dos meses en Madrid (González Velasco obtuvo una estancia de investigación posdoctoral de la Fundación Carolina de España, con el apoyo de la UNAJ), en los archivos, la bibliografía y a partir de unos intercambios que tuve con un grupo de investigación que me recibió, es la enorme presencia de estas compañías argentinas en la cartelera madrileña.

Hay que tener en cuenta que el teatro madrileño en los años 20 también era muy potente, entonces que una compañía argentina logre hacer una temporada en los teatros de Madrid, que compita de igual a igual con la cantidad de compañías que había, no es tan obvio. Tenía que ser una compañía con la suficiente organización, empresarios mediante, que gestionen el viaje, la logística, el teatro, la temporada, y asegurarse una cantidad de recursos y que diera ganancias, porque es un negocio.

Pude ver críticas en diarios y revistas hablando muy bien de estas compañías argentinas. Algo que encontré, y que no lo sabía, es que en 1918 en Buenos Aires se estrenó una obra muy importante: "Los dientes del perro", de José González Castillo y Alberto Weisbach. Se la recuerda mucho porque fue la primera obra teatral en la que se presentó por primera vez un tango canción. "Mi noche triste" es el tango que inaugura la poética del tango canción, de la melancolía. Siempre se la menciona mucho porque se considera que inaugura la relación entre el tango y el teatro porteño. En 1922, esa obra estuvo en Madrid 3 meses. Si bien la concebía como una obra muy porteña, funcionó perfectamente en Madrid. Tuvo mucha potencia, organización y fue muy exitosa.

Me queda por seguir una pista: a principios de siglo hay un momento donde muchas compañías españolas hicieron temporada en Buenos Aires. Esto se relaciona con la historia de nuestro teatro, que comienza de manera acotado frente a estas compañías españolas. Pero en los años 20 se invierte. Además de esas compañías también venían muchos artistas, cupletistas, que cantaban, bailaban, y algunos transformistas. Eran artistas que funcionaban en España, pero también en Buenos Aires.

Cuando se amplía el horizonte y ves que hay un fenómeno que está pasando en varios lugares al mismo tiempo, que funciona en contextos distintos, entonces cabe preguntarse, ¿qué es lo que lo relaciona?, ¿qué tienen en común? Las comparaciones sirven para mirar significaciones que no se contemplaban cuando observabas solamente una cosa.

¿Se pueden pensar elementos en común, propios de los espectáculos, que generaban una atracción en el público de ciudades tan distantes como Buenos Aires y Madrid?

La pregunta sobre lo que tienen en común es algo que estamos abordando en la investigación. Hay cuestiones que son muy particulares de la vida urbana, entre ellas, el entretenimiento, el teatro. Y en eso sí hay un punto muy similar entre Buenos Aires y Madrid y también otras capitales: el lugar que ocupa el teatro en el entretenimiento en el diseño de las experiencias sociales de las ciudades a comienzos del siglo XX. En París también explotan los teatros en esa época. Surge una vida organizada alrededor del entretenimiento, lo cual tiene una explicación más socioeconómica, en términos de los recursos disponibles, para que la gente invierta en el entretenimiento.

¿Y cuánto tiene de aspiracional de quienes intentaban construir el país, al tener siempre de referencia a Europa?

En el caso del teatro español en Buenos Aires, no sería una cuestión aspiracional, sino una cuestión identitaria. Porque Buenos Aires es una ciudad de inmigrantes. Desde fines del siglo XIX los contingentes de inmigración que llegan de Europa son millones. La comunidad hispánica en la ciudad de Buenos Aires es muy grande. Entonces cuando llegaba un teatro de Madrid no tenía tanto que ver con lo aspiracional sino que iban a ver lo conocido, lo que sus padres les contaban. Acá había un público que conocía a los artistas españoles. No obstante, hay una cuestión aspiracional pero no necesariamente en este mundo que miro en la investigación de la cultura popular. Después se podría mirar lo que se llama alta cultura, donde efectivamente en el teatro Colón hay otro circuito y ahí vienen compañías italianas a hacer óperas, pianistas, orquestas. Ahí sí lo extranjero se pone en valor desde esta mirada aspiracional y una clase alta porteña que consume cultura como si estuviera en Europa.

Con esta cuestión aspiracional de la clase alta porteña, ¿se podría pensar en los términos del marketing esa promoción de los espectáculos?

No es que hubiera marketing, pero sí había una industria cultural que ya hacía publicidad. Cuando hice la investigación doctoral sobre el teatro porteño, y también lo vi ahora en el teatro en Madrid, se observa una prensa gráfica muy dedicada a promocionar a las compañías, a los artistas. Esto también tiene que ver con lo urbano porque ante una sociedad que se hacía cada vez más grande, debían encontrar los modos de llegar a la mayor cantidad de gente y esto lo lograban a través de la prensa.

En el caso de Buenos Aires, encontré muchos volantes, carteles que circulaban en los negocios, se pegaban en la puerta de los teatros para convocar a las personas. En ese sentido, la prensa ocupó un lugar central. En los años 20 había muchas revistas dedicadas solamente a comentar la actualidad del espectáculo teatral. Había revistas que publicaban los libretos de las obras de teatro. Otras comentaban la actualidad del espectáculo. En los años 30 eso ocurrió con el cine: muchas publicaciones especializadas en ese tema, además de las secciones de cada uno de los diarios con la actualidad teatral o cinematográfica.

Además de estudiar la relación entre Buenos Aires y Madrid, tu trabajo también está centrado en lo que sucedió a nivel de entretenimiento en esa misma época, pero en Florencio Varela. ¿Existe relación de esa industria entre Madrid y Varela?

Mi propia trayectoria como historiadora e investigadora comenzó estudiando el teatro en Buenos Aires en los años 20. Lo siguiente fue estudiar el cine en los años 30. Tuve la oportunidad de ir para atrás y estudiar sobre el tango y abrir el horizonte para mirar la relación del tango entre Buenos Aires y París. A partir de eso, volví al teatro para ver ese movimiento que podía tener el espectáculo teatral en la conexión con Madrid, que es lo último que hice. Y en el medio, también lo personal me llevó a trasladar ese interés en Florencio Varela. Porque hace 12 años que estoy trabajando en la UNAJ, entonces a través de las convocatorias de los proyectos de investigación que propuso la universidad me planteé qué preguntas se podían hacer desde este territorio que tuvieran que ver con lo que ya había investigado. Y en ese sentido, desde mi lugar de historiadora cultural, junto con un equipo de compañeros y compañeras con los que ya veníamos trabajando, empezaron a surgir estas preguntas sobre el mundo del entretenimiento de la región metropolitana sur.

¿Cómo llegó entonces la pregunta que motorizó la investigación por la circulación de estos productos en la región que integra la UNAJ?

Cuando empezamos a pensar las cuestiones vinculadas al territorio, también nuestra pregunta es cómo se constituye este territorio en términos de una sociedad urbana. Florencio Varela se urbaniza cuando arranca el siglo XX. La pregunta era: ¿cómo podemos pensar que se organiza ese mundo del entretenimiento en esta región? Ahí vienen los problemas que nos encantan a los historiadores y que es el tema de las fuentes. Es la honestidad intelectual con la que una trata de hacer el trabajo, hacerse otras preguntas y buscar –aunque no siempre encuentra– otras fuentes.

A nosotros nos está costando todavía encontrar fuentes de los años 20 que nos permitan mirar este mundo del entretenimiento para esta región sur. No obstante, encontramos un diario local de Florencio Varela, llamado “Nueva Era”, que se publicó en los años 40, una vez por semana y luego cada 15 días, que en principio nos permitió reconstruir de una manera muy amplia experiencias sociales de la comunidad varelense.

En esta segunda etapa estamos intentando cruzar con otros documentos que vamos encontrando porque no siempre ha habido políticas de preservación de la documentación, materiales que las personas desecharon porque nunca pensaron que podían ser importantes. Es cierto que hay documentos, objetos e imágenes que solo adquieren valor desde un presente que se hace una pregunta sobre eso.

Las preguntas siempre vienen del presente y uno va al pasado buscando con qué responder esas preguntas. Pero también hacernos cargo de que este presente que estamos haciendo ahora es la historia del futuro, somos sujetos de nuestro presente y sujetos de una historia, que esperemos, alguien contará en el futuro. Y las políticas estatales no siempre han tenido políticas de conservación adecuada de los materiales. Sabemos que hubo otros diarios, otros periódicos, pero no están o no sabemos dónde están. Por eso debemos bucear también en los archivos estatales donde dependemos de la suerte para encontrar algo. Porque hay que saber qué le queremos preguntar al archivo, hay mucha información que solo adquiere valor cuando uno tiene la pregunta correcta. La información se vuelve respuesta cuando hay una pregunta y en el caso de nuestra región, eso nos está costando.

¿Hay también una intencionalidad de no conservar?

Absolutamente. Sobre lo no dicho es otra investigación posible. Me ha pasado en algún archivo, mirando un libro de actas de la Sociedad de Empresarios Teatrales y llegaba hasta una numeración de páginas y luego saltaba a otra numeración que indicaba que habían arrancado las hojas. Por supuesto que siempre hay una intencionalidad de lo no dicho. Hay un trabajo del historiador, la historiadora de, en esas circunstancias, buscar otras fuentes. Si no lo encuentro, buscar en un lugar donde pueda encontrar alguna respuesta que se acerque a la indagación que estoy haciendo. El corpus de la documentación es infinito. En general, los problemas que tenemos los historiadores es que siempre nos parece que faltan fuentes y nunca encontramos lo que necesitamos.

Volviendo a los espacios de entretenimiento, suponemos que había mucho encuentro social con las peñas y reuniones, ¿se puede pensar esto en relación al tiempo que vivimos actualmente, donde las nuevas tecnologías atraviesan muchas instancias de entretenimiento?

Nosotros lo que encontramos en este diario “Nueva Era”, con la clave con la que estudiamos el entretenimiento en la ciudad de Buenos Aires, es que el entretenimiento estaba muy organizado en relación con la industria cultural. Los cines ocupaban un lugar muy importante en la organización del tiempo libre sin desconocer que en los barrios de la ciudad de Buenos Aires había otros entretenimientos. Lo que veíamos en la década del 40 en Florencio Varela, es que no había eso; que la cantidad de entretenimiento que se ofrecía a través del diario, ocurría por fuera de los dos cines que tenía la ciudad. Había eventos tales como festivales de música, de baile, juegos, torneos, en los clubes. Entonces, nuestra primera hipótesis sobre eso es que en los años 40 gran parte del entretenimiento y el tiempo libre no ocurría dentro de la organización de la industria del cine y el teatro sino más bien en espacios vinculados a la sociabilidad barrial, comunitaria, del territorio. Es un dato interesante. No hay linealidad para todos los territorios y por eso, cuando uno amplía, pueden aparecer temporalidades distintas que te muestran que no hay un solo relato.

Eso también se cruza con el lugar de la tecnología porque el impacto es distinto en cada una de estas comunidades. Y la tecnología es cómo se modifican esos productos culturales y el público cómo puede acceder a eso.