

El cine del puerto y del arrabal. Modernidad y tradición en la construcción de imágenes de lo nacional en los años treinta¹

Por Cecilia Gil Mariño*

Resumen: El cine en la Argentina de los años treinta se convirtió en uno de los dispositivos privilegiados para el delineamiento de imágenes nacionales de carácter masivo. No obstante, estas imágenes no fueron unívocas, sino más bien, el cine se constituyó como un espacio discursivo en disputa. Más allá del predominio de una narrativa conservadora, estas películas también introdujeron elementos ligados a los nuevos códigos urbanos que complejizan sus lecturas. A partir de la representación de las figuras del tango y del arrabal en *Riachuelo* (Luis José Moglia Barth), *Los muchachos de antes no usaban gomina* (Manuel Romero) y una serie de cortos protagonizados por Carlos Gardel y dirigidos por Eduardo Morera, el presente trabajo busca contribuir a la reflexión sobre la idea de conflicto y conciliación de clases a través de la tensión entre lo moderno y lo tradicional en la configuración de imágenes nacionales populares y masivas.

Palabras claves: Historia del Cine – Historia Cultural – Identidad nacional – Tango – Cine Argentino

Abstract: During the 30s in Argentina film became a privileged media in the reproduction of national imagery for the masses. Yet, as film was a disputed discursive locus, images were far from univocal. Despite the dominant conservative narrative, the introduction of new urban codes added complexity to films of the time. By examining images of Tango and the arrabal (poor neighborhoods) in *Riachuelo* (José Luis Moglia Barth), *Los muchachos de antes no usaban gomina* (Manuel Romero) and a series of short films starred by Carlos Gardel and directed by Eduardo Morera, this paper contributes to the discussion of class conflict and reconciliation through the tension between modern and traditional configurations of the national imaginary reproduced by mass media.

Key words: Cinema History – Cultural History – National Identity – Tango – Argentinean Cinema

¹ Agradezco los generosos y agudos comentarios de Clara Kriger y Elina Tranchini a este escrito.

El cine del puerto y del arrabal. Modernidad y tradición en la construcción de imágenes de lo nacional en los años treinta

La década del treinta en la Argentina estuvo marcada por la irrupción de los militares en la esfera estatal, el fraude político y la crisis económica. Este contexto redefinió la escena político-social dando lugar a grandes transformaciones sociales, urbanas y culturales. El cierre de la era aluvial y la llegada de migrantes rurales, producto de la crisis del modelo agroexportador y del impulso al desarrollo industrial como respuesta a la caída de las importaciones, rápidamente reconfiguró los sectores populares urbanos y la fisonomía de las ciudades. El crecimiento del mercado interno contribuyó al proceso iniciado años anteriores de consolidación de una sociedad de masas.

En particular, en la ciudad de Buenos Aires se registra para ese período la aparición de las villas miserias y una nueva diferenciación 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, dieron lugar a remodelaciones y construcciones que reforzaban el carácter moderno de la capital porteña. Este crecimiento reforzaría la construcción simbólica del “barrio” y relocalizaría las antinomias ligadas a lo rural y lo urbano de las que se valía el campo cultural e intelectual local a la hora de pensar la pregunta por lo nacional.

En este contexto, la aparición del cine sonoro en el país en 1933 y la consolidación de una industria, posicionaron al cine como uno de los dispositivos discursivos privilegiados para la transmisión de mensajes acerca del imaginario nacional. Clara Kriger señala que a partir de este momento se pudo poner en marcha un proyecto sostenido de producción. “(...) La irrupción del cine sonoro favoreció el crecimiento ininterrumpido de la industria local, dado que la diferencia idiomática se convirtió en un problema para Hollywood y en un punto de partida para las cinematografías periféricas, que además podían ofrecerle al público las caras de las estrellas consagradas en la radiofonía.” (Kriger, 2009: 27). El Estado, en vistas del crecimiento de esta

industria cultural y su potencial para llegar a un público masivo, en este mismo año sancionó las primeras normas para la regulación del campo cinematográfico y la creación del Instituto Cinematográfico Argentino, dirigido por Carlos Alberto Pessano y Matías G. Sánchez Sorondo. Desde una matriz nacionalista y católica entendían que el Estado debía velar por el respeto de los valores morales en los filmes de la época. Kriger subraya que la posición del Instituto “(...) estaría orientada a dirigir la producción local, con la idea de generar un cine de arte, ligado a la defensa de valores religiosos, folclóricos e históricos, en detrimento del cine de “muchedumbres” que producían los “comerciantes” locales sobre la base del tango y del melodrama.” (Kriger, 2009: 28). Asimismo, desde el Estado se canonizaba a la figura del gaucho y se sancionaba el 10 de noviembre como el Día de la Tradición, reforzando el universo rural y folklórico para la constitución de los valores nacionales.

Por otro lado, Elina Tranchini plantea como el cine ofreció un nuevo eje discursivo al criollismo donde convergieron el culto a lo tradicional con las últimas innovaciones técnicas en la construcción de una identidad común de los sectores populares.

(...) el conocimiento del cine criollista permite tanto el acercamiento a una variedad de elementos populares residuales pero activos en la configuración de sentidos, como la aproximación a repertorios de imágenes y producciones simbólicas de la vida cotidiana de los sectores populares de la Argentina de la primera mitad del siglo XX, construyéndose como significado y memoria colectiva que remite a una identidad común (...), y convirtiéndose en esquema colectivo para la codificación e interpretación de las experiencias y expectativas comunes. (Tranchini, 2000:115)

La autora analiza cómo este repertorio de imágenes asimiló los elementos emergentes de la modernización económica y las transformaciones sociales, al mismo tiempo que fijaba sus límites y funcionaba como refugio para estos sectores diluyendo el conflicto de clases en la oposición campo-ciudad.

En este mismo escenario, el cine también apeló al tango y a sus representaciones emblemáticas como forma de consolidación de una cinematografía nacional, a disgusto de algunas voces estatales, como señalábamos anteriormente. Al mismo tiempo, este hecho era también una estrategia comercial para competir por el público local con el cine del extranjero. Este repertorio de figuras y temas en el dispositivo cinematográfico reconfiguraba las imágenes urbanas y las tensiones entre los elementos residuales y emergentes. Siguiendo la tesis por la que el cine funciona como asimilador de la modernización al mismo tiempo que como espacio de refugio, consideramos que la apropiación del tango ofrece otra mirada sobre este proceso que desplaza el conflicto de un eje espacial, campo-ciudad, a uno temporal, donde la tensión entre lo tradicional y lo moderno toma diferentes matices y lleva al conflicto entre ricos y pobres a otros términos.

El uso de la categoría “modernidad” puede presentar algunos inconvenientes por su carácter polisémico, y los diferentes usos de la misma a lo largo de la historia, así como también por cierta imprecisión del término que le permite funcionar como aglutinante de diversos aspectos de la realidad social. Sin embargo, si delimitamos su sentido a cada coyuntura se torna un concepto operativo para el análisis de las transformaciones sociales². El énfasis en la idea de ruptura, de lo nuevo, y de la moda, ha llevado a que en el campo de los estudios culturales, lo moderno esté ligado al escenario urbano.

Esta inclusión de la representación del tango fue fundamental en el proceso de consolidación del cine argentino como industria cultural de masas, al ligarlo a otras ya consolidadas como la radio. La industria cultural de masas había nacido hacia los inicios de la década del veinte, con el folletín y la radio principalmente. Beatriz Sarlo plantea la importancia del efecto democratizador de la radio, tanto en la dimensión de los radioaficionados como en la

² Daniel Sazbón y Julio Frydemberg para el estudio de las transformaciones sociales a partir de la práctica deportiva, realizan un estudio sobre los diferentes usos de la categoría “modernidad” que resalta polisemia del término. Ver Frydemberg, J. y Sazbón, D., (en prensa), “Esporte e modernidade. O caso da Argentina” en Melo, V. y Tabora, M. (dir.), *Sport, educacao physica e modernidade: um panorama da America Do Sul*.

conformación de un público oyente, que tuvo como resultado un modelo pedagógico para las clases medias y populares en el consumo de estos bienes culturales. En el caso del cine, Sarlo (1997) subraya que las posibilidades económicas más restringidas para hacer del mismo un hobby, hicieron que desde el inicio se instale en un modelo industrial y se crease un mundo de espectadores.

En este marco, el cine buscó conformarse a partir de temáticas que interpelaran el gusto de su público. En esta interpelación, se privilegiaron ciertos elementos que contribuyeron a la configuración dialógica de una imagen de la cultura popular urbana, otros fueron dejados de lado y otros tantos fueron aprehendidos de manera ambigua y contradictoria.

La noción de “cultura popular” también conlleva un extenso debate alrededor de su conceptualización. En este sentido, debemos hacer hincapié en la idea de varias culturas populares en el contexto de una sociedad de masas. Alejandro Blanco señala la importancia del cambio de perspectiva en el estudio de la cultura de masas que, “(...) han procurado analizar el sistema de mediaciones que comunica y articula lo popular con lo masivo, y viceversa.” (en Altamirano, 2002: 44).

El cine, así, fue uno de los dispositivos privilegiados en el delineamiento de imágenes nacionales de carácter masivo. Estos filmes pueden ser pensados como un espacio de disputa para la conformación de una imagen de la identidad argentina, donde se observan las tensiones y los cambios de la época, muchas veces en contradicción con los procesos de identificaciones hegemónicas. Un estudio que enmarque a las narrativas de este cine en su contexto político-social y en relación con otros objetos culturales de la época, nos permitiría echar luz sobre las resignificaciones o las parcialidades de lectura que afianzaron estas identidades. Así, procesos de reproducción ideológica pueden ser subvertidos en el campo del consumo y ser incorporados en otro tipo de discurso.

En este sentido, nos proponemos abordar las figuras del tango y el arrabal y la relocalización simbólica del puerto de la ciudad de Buenos Aires, a

partir de las narrativas y los procedimientos formales de los que se valieron las películas *Riachuelo* (Luis José Moglia Barth, 1934), *Los muchachos de antes no usaban gomina* (Manuel Romero, 1937) y una serie de cortos protagonizados por Carlos Gardel dirigidos por Eduardo Morera, entendiendo a estos filmes como locus donde convergen elementos culturales *dominantes* (hegemónicos dentro de una sociedad), *residuales* (proviene de períodos pasados pero aún se mantienen relativamente activos) y *emergentes* (parte del futuro y son contradictorios con los elementos hegemónicos en el presente de la sociedad), en el proceso de consolidación del cine como industria cultural masiva. A partir de la lectura formal de estas películas, el presente trabajo busca contribuir a la reflexión sobre la idea de conflicto y conciliación de clases a través de la tensión entre lo moderno y lo tradicional en la configuración de imágenes nacionales populares y masivas.

Puerto y arrabal. Modernidad y tradición en la idea de conciliación y conflicto en el universo urbano

Elina Tranchini plantea que en la representación del mundo rural “(...) el cine de las décadas de 1930 y 1940 transpone las diferencias y oposiciones de clase como oposiciones entre el campo y la ciudad e identifica al villano con Buenos Aires, sus luces y su mundo, y a la víctima y al héroe con el mundo rural...” (Tranchini, 2000: 127) suprimiendo las oposiciones sociales, o bien conciliando en un final feliz. En este sentido, el conflicto se halla desplazado a un eje espacial donde cada polo conlleva un conglomerado de sentidos.

Al observar aquellas películas que representaron al universo urbano y tanguero de la Buenos Aires de los años treinta, emerge la pregunta sobre qué términos y de qué modo se construyó la noción de conflicto y conciliación que contribuyeron a configurar una imagen de lo argentino de carácter popular y masivo.

Por un lado, Mathew Karush en su análisis sobre la construcción de las imágenes de la nación en el cine argentino de los años treinta, busca recuperar

desde una perspectiva de clase, la idea de conflicto. Remarca que la descripción maniquea de este cine entre los pobres y los ricos define dos clases antagónicas, no sólo por su definición socio-económica, sino, y mucho más relevante, por su enfrentamiento moral. Señala que la orientación que define a los ricos como amorales y a los pobres como portadores de los valores positivos (honestidad, cultura del trabajo y el esfuerzo, solidaridad, entre otros) se corresponde con una orientación clasista. Así, el antielitismo presentado en estas películas es potencialmente subversivo, según este autor.



Sin embargo, esta presentación maniquea refuerza el ideario conservador, más que subvertirlo, al presentar una pobreza pintoresca y que debe ser elegida porque implica ser moralmente superior. La pobreza es presentada como valor, los pobres son pobres y deben estar orgullosos de serlo. En definitiva, son los pobres que los ricos quieren. Es por ello que podríamos decir que el antielitismo de estos filmes no aparece como una reivindicación de clase, sino como la

búsqueda de refuerzo de una imagen nacional. No se trata de cómo no conciliar a las clases, sino de hacer al pobre y al rico bueno y “nacional”. La presentación de los ricos buenos da cuenta de ello.

En *Riachuelo* (Moglia Barth, 1934), Berretín –el clásico personaje de Luis Sandrini– es un hábil carterista que vive en un viejo remolcador anclado en el Riachuelo. Por las noches acude a un boliche donde toca tango una orquesta de mujeres. Al salir del boliche con dos de las cantantes, aparece la figura del compadrito en el personaje Carancho que intenta llevarse a Rosa, una de las muchachas. La aparición de un hombre llamado Remanso salva a Rosa del rapto y a Berretín de la paliza. Rosa y Remanso se enamoran y con Berretín entabla una amistad. Remanso quien acaba de salir de la cárcel comienza a trabajar en un astillero. En un momento, Remanso convence a Berretín de que devuelva el dinero que le había robado a una pobre muchacha –de quien se enamorará luego–, y este acto transforma a Berretín en un hombre trabajador y honesto que comienza a trabajar en el astillero. El conflicto aparece cuando Carancho roba el astillero y para vengarse de Remanso logra que lo culpen del robo. Berretín descubre a Carancho y su banda, y el dueño del astillero los premia con dinero para su boda y reparando el remolcador para que partan de luna de miel las dos parejas. En el plano narrativo, en este caso la moral está dada por el trabajo, el culto al trabajo del ethos burgués, no por la diferencia entre ricos y pobres. La condición de ladrón de Berretín es expresada de manera cómica y estereotipada, pero remarquemos que el mismo personaje no deja de presentarlo como su “trabajo”. La presencia de la idea del trabajo es fundamental, y finalmente ejemplifica la redención moral al comenzar a trabajar y prometiendo que no robará más. El ideal del trabajo también se observa en los planos de Berretín trabajando que se asemejan a una danza y al finalizar el día dice “¡Qué fácil! Es más lindo que lo otro”. En contrapartida, Carancho denota la condena social y moral, y por ello termina en la cárcel.

Por otro lado, la imagen del gerente es positiva. Éste reconoce los valores de la honestidad y el trabajo y los premia con cierto carácter paternalista. En el final del filme todos se hallan en el conventillo y los habitantes de las distintas nacionalidades gritan “¡Qué viva el gerente!”. Es importante mencionar que en las imágenes finales en el festejo de la boda de

Berretín, los habitantes del conventillo se corresponden con los diferentes tipos de inmigrantes. Hay negros, judíos, italianos, todos bailan juntos y festejan en esta suerte de *folklore aluvial*³. Y por último ingresa el gerente y su familia. Todos están dentro de esa gran familia nacional que lucha por los valores del trabajo y el progreso nacional, sin que haya ningún tipo de movilidad social, ni crítica social de clase. Desde el análisis formal, los planos - secuencia panorámicos que muestran el puerto del Riachuelo y el puente transbordador dan una idea de grandeza y desarrollo económico, así como también los planos - detalle de los barcos. El tango del inicio con la temática del puerto y las referencias al resto del mundo que nos mira, también denotan la exaltación del progreso.

La representación de los trabajadores se expresa de manera ordenada y armónica, es el universo arrabalero el que desequilibra el orden social. En esta dirección, más que en una tensión de clases, podríamos pensar en una tensión entre la modernidad y la tradición, cuyos polos irán cambiando de signo según se las construya como nacionales o extranjeras. Adrián Gorelik (1998) plantea que la construcción mítica del barrio del tango presupone la existencia del imaginario del barrio reformista al que se opone, donde existe una clase media preocupada en la carrera del ascenso social⁴. El autor señala que el tango postula la operación más completa de repudio a la imagen del barrio cordial, ya que describe al tango como un mito premoderno y rechaza toda modernización. Cecilia Tossounian (2010) señala que paradójicamente este mismo proceso de modernización hace del tango su producto más genuino. En el caso de *Riachuelo* (Moglia Barth, 1934), la modernidad se presenta como nacional y positiva, mientras que el compadrito del arrabal es el símbolo de un mundo que

³ Retomando este concepto de José Luis Romero.

⁴ Adrián Gorelik en su análisis sobre las imágenes espaciales en la literatura y el tango en este período, señala que para los años veinte a partir de la discusión ideológica sobre el suburbio, el barrio pasa al centro de la escena tanto para la prensa y la intelectualidad como para la literatura y el tango que lo convierten en un tópico cultural. Así, hallamos diferentes tipos de representaciones espacio-culturales ligadas a distintos proyectos político-sociales: el barrio progresista reformista, la Buenos Aires "blanca" de la vanguardia clasicista que encuentra la síntesis entre la modernidad y la tradición, al referirse a la obra de Borges, la Buenos Aires "negra", de la bohemia marginal y la Buenos Aires "roja" de la izquierda de los veinte.

debe dejarse atrás. Por lo tanto aquí el conflicto es desplazado a un eje temporal dado por la tensión entre lo viejo y lo nuevo. Asimismo, lo nuevo, la modernización está representada por la idea del trabajo ligada a su carácter de condición necesaria para el desarrollo nacional. A este eje temporal se corresponde, entonces, una relocalización que antepone el espacio del arrabal al del puerto, como símbolos de lo tradicional y lo moderno, donde el puerto condensa la idea de cambio, de avance y de ruptura. La ciudad presentada es la ciudad fabril y de las clases bajas, de los trabajadores, uno de los protagonistas del conglomerado de sentidos bajo la categoría de la “modernidad”. Emilio Díaz también señala la importancia de la figura del espacio urbano en las representaciones sociales identitarias. La ciudad de *Riachuelo* (Moglia Barth, 1934) es el espacio de las clases bajas, conocido por ellas; no hay referencias a la de las clases altas.

Por otro lado, el ideal de conciliación se construye a través de una suerte de ideal familiar nacional, que reconocía diferencias y universos morales distintos, y que no alentaban a la movilidad al interior de la sociedad, sino al desarrollo del país general y de incorporación de la idea de la modernidad anclada en el tópico industrial y urbano.

Sin embargo, estas imágenes no son unívocas, sino que el cine, como espacio discursivo de disputa, articuló diferentes imágenes de lo argentino y distintas valoraciones de lo tradicional y lo moderno. Estos filmes también buscaron conjugar valores tradicionales en un mundo con nuevos códigos urbanos y nuevos hábitos de consumo masivo. Veamos entonces el lugar del arrabal en aquellos filmes que destacaron la dimensión nacional del tango.

El arrabal cinematográfico como espacio de síntesis dinámica

Decíamos, que el acelerado proceso de urbanización y modernización del país impactó en la forma en que, tanto artistas e intelectuales, como la prensa y los medios de comunicación, abordaron la pregunta sobre lo argentino.

Eduardo Archetti remarca la importancia de la imagen pastoral y arrabalera de lo nacional al analizar la narrativa borgeana y la de la revista *El Gráfico* en los años veinte. “(...) Según Borges, la pampa y el arrabal deben ser los espacios que generen una lírica y una literatura nacionales (...), pero el espacio privilegiado será el arrabal (y la ciudad) en tanto productor de una cultura popular urbana en donde los ídolos y los héroes van a nacer en el tango y en el fútbol” (Archetti, 1995). La vanguardia literaria y las narrativas populares de la década del veinte proponían la incorporación del universo arrabalero y del proceso de criollización de los inmigrantes para la búsqueda de una síntesis nacional.

El cine sonoro en la década siguiente se consolidó como uno de los entretenimientos populares por excelencia. El costo de sus entradas era más bajo y ampliaba el público a analfabetos o bien aquellos inmigrantes que aún no leían rápido en español. Esto se vio reforzado por su introducción de la mano de la popularidad de otros objetos culturales populares como la radio, el tango, la literatura criollista y el teatro popular, como mencionábamos anteriormente⁵.

Estos filmes, decíamos, destacaron la dimensión nacional del mundo del tango, así como también dieron lugar a la crítica social con tangos como los de Enrique Discépolo. La introducción de estos mensajes críticos al orden en los filmes era crucial para la estrategia comercial del cine nacional frente a la competencia de Hollywood, al anclar en elementos de la cultura popular que funcionaran como identificaciones para la atracción del público. Alicia Aisemberg plantea que, si bien el cine popular se vinculaba a los hechos contemporáneos a través de la inclusión de tangos críticos, la dimensión política-social era disminuida por medio de la caricaturización y el uso de la comicidad y el sentimentalismo (en Lusnich, 2009). Si bien, por un lado, estos recursos amenizan el conflicto al interior de la obra, por otro lado, es preciso que destaquemos las protestas de los sectores dominantes que consideraban

⁵ Karush señala que para el año 1939 el 30% de las proyecciones en los cines del centro de la ciudad de Buenos Aires eran argentinas, mientras que en los cines de barrio eran del 53%.

una denigración a la argentinidad construida por el cine a partir del tango y el arrabal, así como también la exaltación de la moral burguesa católica por parte del Estado -que intervenía por medio de la creación de instituciones y de una legislación para la censura y el control-. En este sentido, podríamos pensar a esta apropiación del tango por el cine como un espacio de disputa en la configuración de una imagen de la identidad nacional.

Las críticas de la prensa a estos filmes por falta de estilo y vulgaridad al apropiarse de las formas culturales del arrabal, demuestran las inquietudes de la elite por “sanear” las versiones populares del teatro del sainete y del tango – aún cuando éste ya había atravesado un proceso de domesticación desde mediados de los años '10-. Al mismo tiempo, los principales estudios cinematográficos interpretaron esta situación como un llamado de atención sobre cómo incorporar a las clases más altas entre su público, filmando versiones cinematográficas de obras canónicas de la literatura argentina, o bien refinando las versiones de los sainetes. Karush señala que esta doble lógica comercial impidió construir un discurso coherente sobre la clase y la nación al alternar entre mensajes transgresores y conservadores.

El melodrama se transformó en el género por excelencia del cine argentino de la década del treinta. Por medio de sus estrategias narrativas maniqueas, permitía la construcción de arquetipos sociales fácilmente reconocibles y disponibles para la identificación de su audiencia. Desde la década precedente, novelas, tangos y obras teatrales respondieron en mayor o menor medida a las veloces transformaciones urbanas, las modificaciones de las relaciones de género y de clases. Beatriz Sarlo señala la matriz conservadora del melodrama por la que la felicidad sólo podía llegar si no se alteraba el orden natural moral⁶. En un contexto de acelerados cambios, este género abrió la posibilidad de expresar los temores y las inquietudes de la época y ofrecer una versión pedagógica de los diferentes tipos sociales.

⁶ Ver Sarlo, B. (2004), *El imperio de los sentimientos*, Buenos Aires, Grupo Editorial Norma.

Florencia Garramuño en su análisis sobre el tango en la Argentina y la samba en Brasil en tanto formas culturales nacionales, echa luz sobre la problemática de lo “primitivo”. La canonización de ambos ritmos se da a partir del proceso de borramiento de las marcas primitivas, y el de saneamiento y “blanqueamiento” de los mismos por la apropiación por parte de la elite. Sin embargo, la autora agrega que esta canonización se consolida más bien, gracias a una nueva valoración del concepto de lo “primitivo”, y a que en cuanto a su relación antinómica con la modernidad, ésta cambia de sentido. Se recrea, de esta manera, una paradoja circular por la que lo más moderno encuentra lo más moderno en lo más arcaico. Así, más que un proceso de saneamiento, tiene lugar una inversión de lo primitivo (Garramuño, 2007).

Los cortometrajes de los tangos cantados por Carlos Gardel, filmados en 1930 bajo la dirección de Eduardo Morera, se constituyen como uno de los primeros experimentos de filmes sonoros en el país. Esta empresa que reúne a las figuras más emblemáticas de dicha música como Carlos Gardel, Francisco Canaro y Enrique Santos Discépolo, entre otros, reforzaban el posicionamiento del tango en la pantalla grande para la construcción de la argentinidad. Aquí, lo “criollo” se vincula al tango y al propio Gardel. En este sentido, se articulan varios elementos al mismo tiempo: lo popular, lo criollo, lo nacional y el arrabal como producto de la modernización urbana. Florencia Garramuño remarca la importancia de hacer hincapié sobre los procesos de modernización y de homogeneización en estas interrelaciones. Así, en el marco de una sociedad que para este período cerraba la “era aluvial”, el tango se erige como un elemento que da cuenta de la modernización pero con raíces tradicionales, y que articula dinamismo –dado por la introducción de una dimensión crítica como observaremos en los ejemplos siguientes -, al mismo tiempo que plantea una suerte de no movilidad al dar una fuerte impronta homogeneizadora de estos sectores que contribuye a una imagen “total” de lo nacional.

La relación entre lo moderno y lo tradicional también se representa a nivel generacional. En el tango *El carretero*, Celedonio Flores le señala a Gardel que él quiere “sacar a este macarrón criollo enterrado en el potrero del

olvido para que las nuevas generaciones conozcan el olor a pasto y fogón”. En el corto hay muchas miradas a cámara que trasladan la interpelación al público del show en vivo al cine, configurando de a poco nuevos hábitos en el consumo cultural y un nuevo tipo de recepción y de receptor.



La idea generacional en torno a la valoración del tango como portador de la argentinidad y de su lugar ambivalente frente a lo moderno y lo tradicional, se observa también en el filme *Los muchachos de antes no usaban gomina* (Romero, 1937). La película comienza con una placa que dice “...Una evocación del Buenos Aires de antaño, de la naciente gran urbe moderna de principios de siglo, tan llena de recuerdos para los que la conocieron, y de sugerencias para quienes vinieron después... Costumbres, relaciones familiares, psicología del pueblo... Todo se ha transformado enormemente, para bien: dicen las nuevas generaciones; para mal: dicen como siempre los viejos... Ese contraste entre la ciudad romántica de ayer y la metrópoli

cosmopolita de hoy, es lo que hemos intentado destacar en este film puramente argentino...”, mientras de fondo suena el tango *Viejos Tiempos* que marca también este mismo contraste.

La película está situada primero en 1906. Alberto, el protagonista, es un muchacho de la clase alta que frecuenta a diario los boliches de tango. Su familia se opone a esta conducta porque, en palabras de su madre, el tango es “esa danza inmoral que asquea a las personas decentes”. Es interesante como en estas acusaciones también delinean el espacio urbano donde ubican a los “tugurios” en el barrio de San Telmo y ciertos lugares del centro. Tanto él como su amigo Ponce agregan que las cosas cambian rápido y que algún día el tango se pondrá de moda y la clase alta también lo bailará. El tema de la moda está presente durante todo el filme para marcar la idea de un universo urbano en constante cambio. Más adelante su cuñado dirá que “quería ver de qué se trataba ese famoso baile que amenaza con corromper a la juventud porteña”. Este personaje encarna los valores de una moral conservadora, pacata y antimoderna, pero también hipócrita. Se escandaliza por “el descaro de la mujer porteña” cuando éstas suben al tranvía, pero se queda allí mirando sus piernas, así como también es descubierto en “Lo de Hansen” bailando tango. La película retrata a la ciudad moderna en sus diferentes ámbitos. La cuestión generacional es clave en el eje modernidad – tradición. La música es el medio para marcar la distinción social y las diferencias de clases, en la oposición entre el vals y el tango, y las apreciaciones de la familia de Alberto y su novia, por un lado, y por el otro las de él y Ponce. En “Lo de Hansen”, Alberto se enamora de Mireya una “milonguita” disputada por las dos patotas más importantes. Aquí se describe el mundo del arrabal, tanto sus conflictos, como sus códigos, entre las barras y con la policía. La milonguita Mireya es retratada como víctima de su situación y Alberto es el ícono del coraje y de lo criollo. “Si a los veinticinco años no vamos andar gambeteando un bufonazo, ¡qué será de la raza criolla!”. Si bien él es parte de la clase aristocrática, en este primer momento representa a los valores de lo popular y lo criollo, de lo argentino en suma. Alberto encarna lo noble en clara oposición a los compadritos cuya

moral es cuestionada. Entonces, este hombre anfibio representa lo más noble de cada sector en la conformación de una “raza criolla”. El filme retoma las figuras de la milonguita ya presentes en novelas y tangos desde la década del veinte, por la que no existe la posibilidad de movilidad social y ésta será castigada por intentar transgredir su destino social. Tras Alberto haberle propuesto matrimonio, el jefe de una de las barras le dice que no sea estúpida, que ella sólo es un entretenimiento de juventud para Alberto y que él es de otro bando, de otra clase; y le dice que ella es de los “nuestros” y que la estará esperando.



La aparición de las milonguitas está vinculada al proceso de “domesticación” y la configuración del tango como símbolo nacional, por medio del cual aparecen los héroes románticos. Raúl Campodónico y Fernanda Gil Lozano en su análisis sobre la figura de la

milonguita en el tango y en el cine silente y sonoro, plantean que el ideario patriarcal se halla tanto en boca de hombres como mujeres. “(...) mientras un melodrama musical gardeliano celebra y festeja los momentos en que el artista canta en un *nigth club* o un cabaret; los films de Lamarque propondrán dicha acción como uno de los momentos clave de la historia en donde la actriz más se luce en sus interpretaciones, y paralelamente este hecho será la antesala de su castigo, dado que, según el ideario patriarcal, las mujeres que transitan por espacios nocturnos nunca terminan bien” (Campodónico y Gil Lozano, 2000).

No obstante, en el camino hasta la punición o la redención, se construían tipos más híbridos así como se reconfiguraban otros. Tossounian resalta como la cultura de masas daba cuenta de las transformaciones sociales y morales de Buenos Aires en los decenios veinte y treinta, tales como la nueva sexualidad matrimonial, la independencia de la mujer trabajadora y la movilidad social. La reconfiguración de las relaciones de género se expresaban de manera ambigua, entre la mujer trabajadora y la mujer del cabaret, como resultado de las inquietudes de la época.

También era ambigua la culpabilidad de su condición. Las milonguitas en muchos casos aparecían como víctimas de un hombre que las inducía a entrar en ese ámbito, pero en otros, ellas eran conscientes de este pasaje del barrio al centro que se juzgaba como una deslealtad de clase y una traición sexual. De alguna manera, echaban luz sobre los temores masculinos por una sexualidad femenina no doméstica y por la imposibilidad de solventar el consumismo femenino (Tosssounian, 2010).

El tango, entonces, desafiaba los cánones morales y el control del hombre. De este modo, se introducían a la matriz patriarcal y a los valores de la masculinidad, elementos femeninos en la construcción simbólica de lo nacional por medio de la figura femenina del tango y la incorporación del nuevo rol de la mujer en la sociedad.

En *Los muchachos de antes no usaban gomina* (Romero, 1937), la milonguita es víctima de la situación y acepta su destino de infelicidad sin oponerse, porque no considera la mínima posibilidad de cambio social. En este sentido, es una milonguita que cuestiona el orden con su presencia pero que es más conservadora que el propio Alberto. Éste, presionado por toda su familia y sometido a la autoridad paterna, abandona a Mireya para casarse con Camila, la novia que su familia quiere. Su padre proféticamente vaticina la muerte del “Hansen” y los cambios en el futuro, y que frente a estos cambios lo único seguro es el “hogar burgués” y los hijos. El hogar es el microcosmos estable que debe garantizar la verdadera nacionalidad según esta moral conservadora.

El filme avanza en el tiempo y esta operación le permite resaltar la idea del cambio, de lo moderno y de sus transformaciones a lo largo del tiempo, de la moda y del clivaje generacional. En el abandono de Mireya por Alberto, se produce una primera transformación por la que los dos personajes transgresores de la moral tradicional se someten a la palabra del padre. Alberto se casa y Ponce le dice que ahora tiene que ponerse a trabajar en “la fábrica de pibes, la patria necesita muchos ciudadanos”. Pero a medida que avanza el tiempo, se retrata de manera infeliz la vida de Alberto en la fachada del hogar feliz. Esto lleva nuevamente a la impugnación de la hipocresía de la clase alta en sus valores frívolos y no nacionales. Los elementos de la nacionalidad también se ven resaltados en la lengua, en el lunfardo de los personajes, así como también en las comparaciones entre el té y el mate, el visón y el carnero.

Al llegar a 1936, cuando Alberto cumple 55 años, se pone de manifiesto la diferencia generacional con sus hijos. Alberto será ahora el anticuado y el que no comprende las nuevas costumbres y los nuevos lunfardos. Se construye una imagen idílica de la juventud de antaño, pero se critica a la juventud moderna. Pero la crítica no estriba en lo generacional sino en los valores nacionales. La “muchachada de hoy” es extranjerizante, no nacional, y por ello es denostada por Alberto y Ponce. Por esta razón, Camila, su esposa, también está dentro de este grupo; tanto ella como su hija le hablan en inglés, Alberto en el boliche le dice a Ponce que se vayan de ese lugar “que hasta los bandoneones hablan en inglés”. Al salir se enoja con el portero porque le habla en inglés, “¡qué no me hable en inglés, que yo soy criollo!”. Es decir que en este caso también las críticas no están dadas por la clase, sino por la oposición nacional-extranjero, y en este sentido, la modernidad adquiere un carácter ambiguo en esta antinomia por su carácter de continua transformación y dinamismo.

Hacia el final, el hijo, que es el símbolo de la decadencia moderna se redime “jugándose” por Mireya para reparar el daño que entre todos le han hecho. Mireya como símbolo de los viejos tiempos, es salvada por Jorge, el hijo de Alberto, y de este modo, se concilian los nuevos y los viejos tiempos. Ponce

se emociona y le dice a Alberto, “¿Has visto cómo tiene tu sangre? ¿Has visto cómo en todas las épocas nacen criollos?”. Aquí también aparece la importancia de la idea del coraje vinculado a lo criollo. Así, lo criollo como imagen de lo nacional está dado por la confluencia entre la tradición y la modernidad que permiten hacer coexistir a las diferentes clases.

Retomando las líneas de análisis de Garramuño sobre la inversión de lo primitivo en la relación entre el tango y la nación, consideramos que para la narrativa cinematográfica de la época esta inversión es más compleja, dado que en lo que respecta al universo del tango se marca el carácter tradicional del arrabal para la década del treinta, pero por otra parte también éste continúa marcando los elementos de ruptura de los nuevos códigos urbanos, como las transgresiones a la moral conservadora de los sectores populares. El cine de la época retoma antinomias y premisas propias de otros objetos culturales, al mismo tiempo que introduce elementos que refuerzan las identificaciones populares y masivas, en el marco de un mercado de entretenimiento de masas. La película de Romero reconcilia sobre el final clase, generación y tradición - modernidad, en la idea de nación.

La dimensión temporal de este último filme analizado, nos permite observar cómo el conflicto se ve vehiculado a través de las transgresiones y rupturas propias de los nuevos códigos urbanos y de los nuevos hábitos de la cultura de masas, que fueron interviniendo en las imágenes tradicionales de la argentinidad, combinando elementos residuales y emergentes. Así, la apropiación del tango por parte del cine se realiza desde la matriz conservadora del melodrama y la comedia como géneros, pero incorpora estos nuevos códigos modernos que resignifican las lecturas conservadoras al introducir otras parcialmente transgresoras.

En suma, estos elementos modernos emergentes permitieron la incorporación de mensajes transgresores del orden que habilitaron nuevas lecturas sobre las imágenes de lo argentino populares y masivas.

Observábamos cómo el conflicto se vehiculizaba a través de la tensión entre lo tradicional y lo moderno. Sin embargo, no existió una valorización

unívoca de un término frente al otro, sino que coexistieron diferentes imágenes que daban cuenta de los cambios y de la idea de ruptura y avance, al mismo tiempo que la búsqueda de un orden estable y ordenado.

En este sentido, analizábamos cómo este eje temporal entre lo viejo y lo nuevo que llevaba el conflicto, implicaba también una relocalización simbólica del espacio al interior de la ciudad. El puerto en *Riachuelo* (Moglia Barth, 1934) constituía el locus del desarrollo económico, de la idea de avance, de lo moderno. El ideal de conciliación se daba en la imagen de la familia nacional, que incorporaba la idea de modernidad en sentido económico y social, sin promover la movilidad social, sino más bien la idea de desarrollo nacional, industrial y urbano. Por otro lado, el mundo del arrabal y del tango, tanto en los cortos como en *Los muchachos de antes no usaban gomina* (Romero, 1937), aparecía como el portador de los valores nacionales, pero donde en la tensión entre lo tradicional y lo moderno, se producía una compleja “inversión de lo primitivo”, en palabras de Garramuño, que lo volvía moderno al incorporar los cambios de la Buenos Aires de 1930.

Bibliografía

Altamirano, C.; Sarlo, B.; Alabarces, P.; Ford, A.; García Canclini, N.; Barbero, J. M. (2002), *Términos críticos de la sociología de la cultura*, Buenos Aires, Paidós.

Archetti, E. (1995), “Estilo y virtudes masculinas en *El Gráfico*: la creación del imaginario del fútbol argentino” en *Desarrollo Económico*, Vol. 35, N° 139. Octubre-diciembre.

Campodónico, Horacio y Gil Lozano, Fernanda “Milonguitas en cintas” en Gil Lozano, Fernanda; Pita, Valeria; Ini, María Gabriela (2000), *Historia de las mujeres en Argentina, siglo XX. Tomo II*. Editorial Taurus, Buenos Aires.

Díaz, E. (1999), “Luces de la ciudad, la ciudad en el cine argentino: 1919-1943, en *El cine argentino y su aporte a la identidad nacional*, Buenos Aires, Faiga.

España, C. (dir.) (2000), *Cine argentino industria y clasicismo 1933-1956*, Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes.

España, C. y Manetti, R. (1999), “El cine argentino, una estética especular: del origen a los esquemas”, en Burucúa, J. E. (dir.), *Nueva Historia Argentina. Arte, sociedad y política*, vol. II, Buenos Aires, Sudamericana.

Frydemberg, J. y Sazbón, D., (en prensa), "Esporte e modernidade. O caso da Argentina" en Melo, V. y Taborda, M. (dir.), *Sport, educacao fisica e modernidade: um panorama da America Do Sul*.

Garramuño, F. (2007), *Modernidades primitivas: tango, samba y nación*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.

Gené, M. (2005), *Un mundo feliz, imágenes de los trabajadores en el primer peronismo, 1946-1955*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.

Gorelik, A. (1998), *La grilla y el parque. Espacio público y cultura urbana en Buenos Aires, 1887-1936*, Bernal, Universidad Nacional de Quilmes.

Gutierrez L. y Romero, L. A. (2007), *Sectores populares, cultura y política. Buenos Aires en la entreguerra*, Buenos Aires, Siglo XXI.

Karush, M., (2007) "The Melodramatic Nation: Integration and Polarization in the Argentine Cinema of the 1930s" en *Hispanic American Historical Review* 87:2, pp. 293-326.

Kruger, C., (2009), *Cine y peronismo. El estado en escena*, Buenos Aires, Siglo XXI.

Lusnich, A. L. y Piedras, P. (ed.) (2009), *Una historia del cine político y social en Argentina (1896-1969)*. Buenos Aires, Nueva Librería.

Sarlo, B. (2004), *El imperio de los sentimientos*, Buenos Aires, Grupo Editorial Norma.

Sarlo, B. (1997), *La imaginación técnica. Sueños modernos de la cultura argentina*. Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión.

Tosssounian, C. (2010), "The Body Beautiful and the Beauty of Nation: Representing Gender and Modernity" (Buenos Aires 1918-1939), Tesis Doctoral, European University Institute.

Tranchini, E., (2000), "El cine argentino y la construcción de un imaginario criollista 1915-1945" en *Entrepasados*, Número 18/19, pp. 113-141.

* Profesora en Historia con Diploma de Honor por la Universidad de Buenos Aires. Actualmente cursa la maestría en Teatro y Cine Argentino y Latinoamericano en la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA. Ha obtenido becas y subsidios de la Embajada de Francia en Argentina, del Fondo Nacional de las Artes y del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) para la realización de su proyecto de Doctorado.