

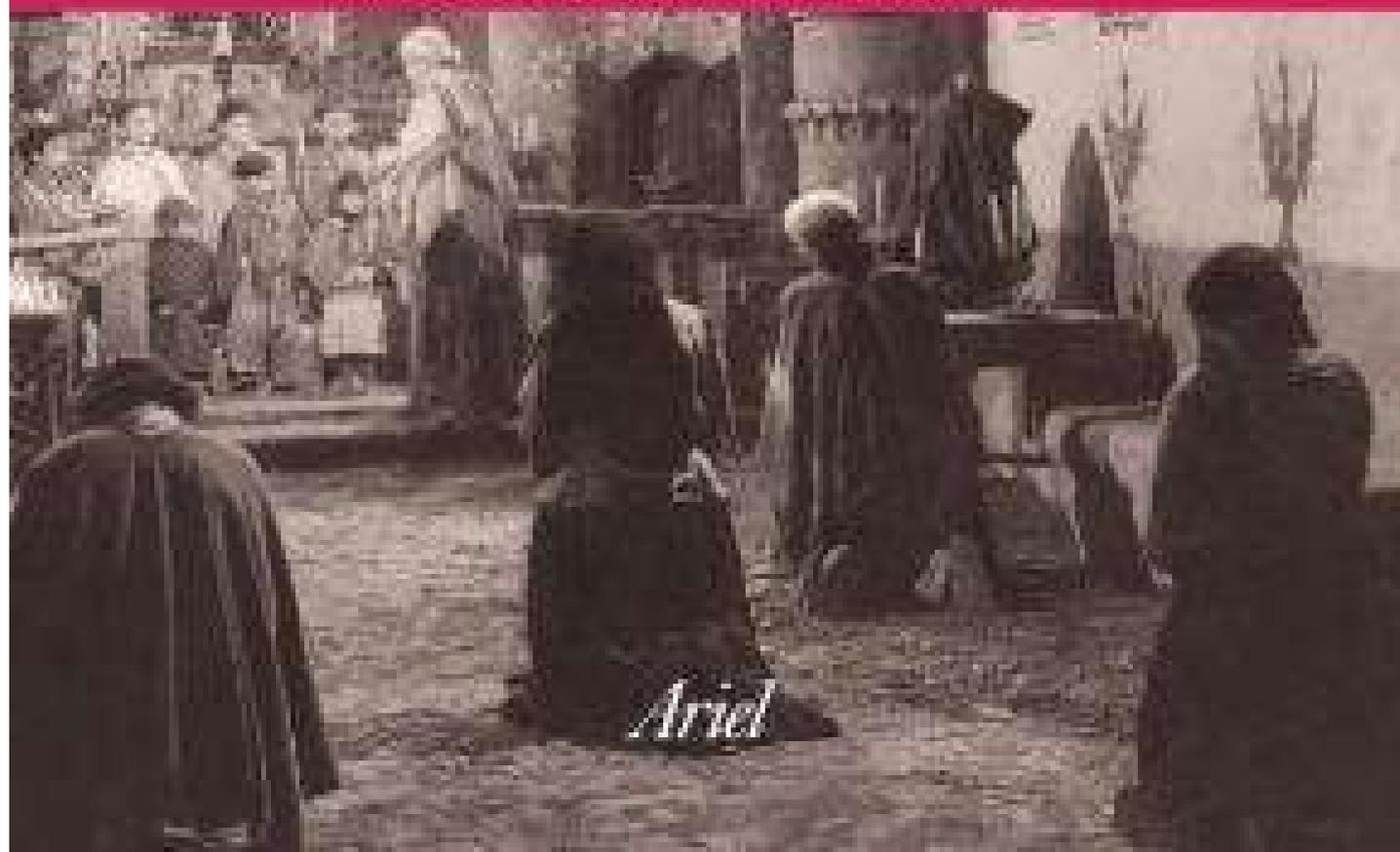


MATTHEW B. KARUSH

CULTURA DE CLASE

RADIO Y CINE EN LA CREACIÓN DE
UNA ARGENTINA DIVIDIDA (1920-1946)

PRÓLOGO DE EZEQUIEL ADAMOVSKY



Ariel

profundamente contradictorio sobre la identidad nacional argentina, en tanto los productores culturales remodelaban tradiciones culturales preexistentes, con el objeto de competir con los productos importados. Ninguna tradición fue más importante en este proceso que el melodrama popular.

Capítulo 3

REDISEÑAR EL MELODRAMA POPULAR

Más que cualquier otro modo cultural, el melodrama modeló la forma y el contenido de la cultura de masas en Argentina durante los años veinte y treinta. Los productores que trabajaban en los nuevos medios rediseñaban las tradiciones locales con el objetivo de ofrecer a los consumidores de la autenticidad argentina lo que no podían obtener de Hollywood o del jazz. Y cuando estos productores miraban la cultura popular, lo que encontraban era profundamente melodramático. Desde fines del siglo XIX en adelante, las convenciones estilísticas, formales y temáticas del melodrama eran visibles en el escenario porteño, en la poesía popular, en los circos criollos y en la ficción popular. El melodrama era algo omnipresente en la cultura de masas de la época. Tanto su estética del exceso emocional como su visión maniquea de una sociedad dividida entre ricos y pobres eran evidentes en cada medio y en casi todos los géneros. La cultura masiva melodramática diseminaba una imagen de una Argentina estratificada de manera rígida que contrastaba marcadamente con la estructura de los barrios porteños, compleja y fluida en términos de clase.

Por supuesto, la influencia y la popularidad del melodrama en Argentina es apenas una instancia de un fenómeno más grande y, de hecho, global. Como Peter Brooks reveló hace más de treinta años, el melodrama emergió primero en Europa a raíz de la Revolución francesa. De acuerdo con Brooks, este nuevo género se volvió un "hecho central de la sensibilidad moderna" porque proponía un sistema de sentido —una visión de lo bueno y lo malo— en un momento en el que la religión había empezado a perder poder y "los imperativos tradicionales de ética y verdad habían sido violentamente puestos en

cuestión" (Brooks, 1976: 21, 15). Expandiendo este análisis, muchos investigadores han examinado el atractivo particular del melodrama para las audiencias de clase trabajadora durante el siglo XIX en Europa y Estados Unidos. En el contexto de la modernización, la industrialización y el surgimiento del mercado cultural, el melodrama expresaba de manera muy precisa los miedos y las ansiedades de la gente más humilde, que confrontaba un brutal y por lo general impredecible sistema capitalista, mientras les ofrecía a esas audiencias la promesa de que el orden moral podía ser restaurado. En los melodramas, la gente buena sufría tragedias, pero al final los villanos casi siempre pagaban. Esta retribución era crucialmente resultado del destino más que de una acción que el protagonista damnificado llevaba adelante. De este modo, el melodrama escenificaba esa sensación de los trabajadores de una pérdida radical de poder, incluso si les aseguraba que, en un áspero mundo moderno, alguna forma de justicia cósmica todavía funcionaba (Singer, 2001: 131-148; Walkowitz, 1992, esp. pp. 85-87). Bajo esta luz, el mensaje dominante de los melodramas era conservador, su reaseguro y su moralismo alababan la virtud convencional y la abnegación, no la autoconfianza y el activismo político.

En América Latina, donde el melodrama había guardado su centralidad cultural desde el teatro y la ficción serial del siglo XIX hasta la era de las obras de radio, el primer cine y el advenimiento de la telenovela, muchos investigadores han enfatizado este conservadurismo. Han remarcado la tendencia del melodrama para desviar la atención de la explotación y la opresión de clase, raza o género. Jesús Martín-Barbero describe el primer cine latinoamericano, en el que "el melodrama hizo posible que el cine disolviera la tragedia en un mar de lágrimas, despolitizando las contradicciones sociales de la vida cotidiana" (Martín-Barbero, 1993: 167).¹ De igual modo, los investigadores han llamado la atención sobre el poder del melodrama para reconciliar grupos subordinados en una sociedad profundamente desigual. Según Carlos Monsiváis, el melodrama mexicano ofrecía a su público una "estética del consuelo" en la que el sufrimiento se premia con una serie de bienes materiales y con cierta dignidad y belleza. Las historias melodramáticas dan cátedra acerca de cómo sobrevivir adaptándose

a la moral convencional (Monsiváis, 1994: 7-19). En Latinoamérica, como en cualquier otra parte, estas lecciones estaban en particular dedicadas a las mujeres, que habitualmente quedaban relegadas al rol de víctimas.

Este conservadurismo era una presencia innegable en la cultura masiva melodramática de Argentina. Las letras de tango, las obras de radio y las películas estaban frecuentemente imbuidas de un espíritu de resignación fatalista y les daban a sus protagonistas muy pocas esperanzas de confrontar su victimización. Aun así, el melodrama argentino diseminó mensajes subversivos. Tal como ocurrió en Estados Unidos, el género melodramático fue estigmatizado por las elites y los intelectuales como una forma popular diseñada para apelar a los bajos instintos de las masas. Esta condescendencia con el gusto plebeyo producía distinción y legitimaba la jerarquía social (Bourdieu, 1984), pero también provocaba, de parte de los fans del melodrama, una crítica al esnobismo y una tendencia a llevar la afiliación con la cultura popular como si fuera una medalla de honor. Y este efecto estaba sobredimensionado en Argentina, donde la única alternativa a la cultura masiva melodramática de factura nacional era habitualmente la extranjera. Es más, incluso si el *ethos* fatalista del melodrama alentaba a las audiencias a aceptar el statu quo, el mismo conformismo contradecía uno de los discursos más dominantes en la sociedad argentina, es decir, la búsqueda de ascenso social. Mientras las asociaciones barriales, las revistas y las publicidades aconsejaban la superación personal como un camino realista hacia un estándar de vida más alto, las historias melodramáticas basadas en el abismo eterno e infranqueable entre los ricos y los pobres indicaban la futilidad de tales empresas. En sus trabajos sobre los melodramas de Hollywood, los teóricos feministas han enfatizado la "ambigüedad radical" en el corazón de estas películas. Mientras que las reglas del género requieren resolución moral bajo la forma de un castigo final a la transgresión, la estética melodramática del exceso y su capacidad para lograr la identificación con las víctimas femeninas autorizan y alientan lecturas alternativas e, incluso, subversivas. Como lo propone Linda Williams (1987: 320),² "la heroína

estética del consuelo

1. Véase también Oroz (1995).

2. Sobre la "ambigüedad radical" del melodrama, véase Elsaesser (1987: 47).

La teoría feminista en cine enfatiza la inestabilidad estructural del melodrama, incluso si hay desacuerdo sobre en qué medida es deseable la identificación

femenina habitualmente acepta un destino que la audiencia cuestiona al menos parcialmente". En Argentina, el potencial contrahegemónico del melodrama se vio acentuado por su insistente orientación clasi- ta. El antielitismo visceral del melodrama argentino frecuentemente pesaba más que cualquier lección sobre la necesidad de someterse a la moral convencional y a la jerarquía social.

Variedades de melodrama popular: teatro, música, literatura

Bastante antes del surgimiento de la radio y el cine, el melodrama era un elemento básico del teatro popular argentino. Aunque la historia del teatro nacional se remonta al período colonial, el año 1884 frecuentemente aparece como un momento fundacional. En ese año, los hermanos Podestá incluyeron en su circo criollo una versión es pantomima de *Juan Moreira*, la historia gauchesca de Eduardo Gutiérrez. Al recibir rápidamente un guión, la obra evolucionó con el objeto de satisfacer a un público en aumento. Al mantener la atmósfera carnavalesca del circo, los Podestá incluyeron actuaciones musicales y baile e incorporaron con frecuencia a la audiencia en la escena. De acuerdo con una anécdota famosa, un intercambio improvisado con un miembro del circo que había nacido en Italia condujo a la creación de Cocoliche, un italiano cuyos graciosos esfuerzos por actuar y hablar como un gaucho lo convirtieron en un personaje típico del teatro popular. Pero junto con estas innovaciones, la versión para teatro de *Juan Moreira* también incorporaba una subtrama melodramática; además de la violenta rebelión de Moreira, los espectadores podían disfrutar también de la dramatización sentimental de cuando se separa de su esposa e hijo (Pellettieri, 1991: 15-18; Chasteen, 2004: 51-56; Cara-Walker, 1987: 41-43).

Los dramas criollistas como *Juan Moreira* fueron una de las dos fuentes para el nuevo teatro popular que surgió en el cambio de siglo en Buenos Aires; el otro fue el teatro popular español. Durante la últi-

patriarcal o qué películas en particular lo hacen. Véase, por ejemplo, la más escéptica interpretación de Ann Kaplan acerca de *Stella Dallas* (Vidor, 1937), en Kaplan (1992: 149-179). Laura Podalsky (1993: 57-71) ha extendido este tipo de análisis al "melodrama revolucionario" mexicano.

ma década del siglo XIX, los teatros porteños estaban dominados por las compañías españolas que presentaban varios géneros, pero especialmente la zarzuela, una suerte de ópera leve en la que las escenas musicales y las habladas se alternaban.³ El teatro popular español tenía su propia tradición melodramática; tanto la zarzuela como el sainete español habitualmente narraban historias de amor imposible que tenían villanos y en las cuales el destino premiaba a los buenos y castigaba a los malos. Además de esta orientación melodramática, las zarzuelas y los sainetes españoles adaptaban la tradición literaria decimonónica del costumbrismo, que buscaba presentar las costumbres cotidianas y los modos de los pueblos locales. El resultado fue lo que Osvaldo Pellettieri describe como parodia o "carnavalización" de las formas, ya que los guiones cumplían su cometido a través del uso de caricaturas estereotipadas de los tipos sociales más conocidos. Después de 1910, cuando los autores argentinos se aseguraron de obtener los derechos de un porcentaje de la venta de las entradas que producía cada obra, la producción teatral nacional aumentó rápidamente. Los géneros resultantes —entre los cuales el sainete criollo era tal vez el más popular— eran reformulaciones de las formas españolas. El sainete criollo inyectó una atmósfera carnavalesca y circense en el teatro —muchas compañías de circo, incluyendo la de los hermanos Podestá, habían empezado a actuar en los teatros durante la última década del siglo— y profundizó la parodia al costumbrismo ya visible en las obras españolas. Los sainetes argentinos mostraban no solo cocoliches, sino también otras representaciones estereotipadas y burlonas tanto de los inmigrantes como de los criollos. El sainete nacional combinó este estilo satírico de comedia con momentos más serios que se focalizaban de manera creciente en la lucha personal del protagonista, una característica que lo distanciaba de su antecedente español y profundizaba su dependencia del melodrama.⁴ La forma resultante —un híbrido tragicómico— era extremadamente popular. En 1928, Buenos Aires tenía alrededor de cuarenta y tres teatros con un promedio de 700 asientos cada uno; en

transición del Sainete a su versión argentina
español

3. Sobre el gran atractivo interclasista de la zarzuela en Buenos Aires, véase McCleary (2002: 1-27).
4. Sobre la transición desde el sainete español a la versión argentina, véanse Pellettieri (1991: 27-36) y Pellarolo (1997: 95-107). Sobre la ley de derechos de

1925, se vendían en la ciudad alrededor de 6,9 millones de entradas (Mazziotti, 1990: 74-75). Y aunque también existía una tradición teatral más seria, el sainete y otras producciones "livianas" eran las que convocaban a las masas.

Tanto el circo criollo como el teatro popular español incluían números musicales, y cuando las obras escritas y actuadas por los argentinos se volvieron predominantes en los teatros porteños, el baile y los géneros musicales argentinos necesariamente reemplazaron a las formas españolas. El *Juan Moreira* de los Podestá incluía una milonga, el antecedente del tango, entre otros bailes rurales, pero los sainetes estaban situados en Buenos Aires y requerían música urbana. Durante la década de 1910, a la vez que las compañías discográficas extranjeras traían a las orquestas típicas a los estudios, el tango rápidamente ganó un rol protagónico en el sainete criollo. La asociación entre el tango y el sainete, así como la apropiación eventual de ambas formas de parte de los medios masivos, immortalizaban una narrativa melodramática particular como el relato argentino paradigmático. Se trata de la historia —omnipresente durante los años veinte— de una inocente y joven muchacha que deja su vida simple y segura en el barrio por la tentación del centro, donde se corrompe.

Esta versión particular del tema de la mujer perdida emergió primero en la poesía popular, otra arena de la producción cultural que abrevó copiosamente en el melodrama. A fines del siglo XIX, los círculos anarquistas y socialistas de Argentina producían poesía que describía los horrores de la explotación de clase con intensas imágenes. Tal vez lo más leído entre la clase trabajadora era el poeta Pedro Palacios, que publicaba con el seudónimo Almafuerite. Este poeta denunció la inmoralidad del nuevo orden industrial refiriéndose en un poema a la mujer trabajadora que está "arrojando el pulmón a jirones como una blasfemia sangrienta que estalla" y a "la abierta, insolente, triunfal carcajada" del rico burlándose del pobre.⁵ Entre los discípulos de Almafuerite, estaba Evaristo Carriego, que se convertiría en el gran poeta de los barrios porteños. Los poemas de Carriego describen los barrios de los suburbios de la ciudad como un refugio pintoresco para figuras conocidas —el organillero, el ciego, la abuela, el marido borra-

cho— y los asocia con la seguridad del hogar. Aunque retenía la simpatía por los pobres de Almafuerite, el tono de Carriego era menos furioso y su énfasis no estaba tanto en la explotación como en la tristeza y la humildad de los habitantes de los barrios. En 1910, Carriego publicó "La costurera que dio aquel mal paso". En este, su más famoso e influyente poema, y en muchos otros, Carriego explora la historia de una joven humilde e ingenua de los barrios que es tentada por las luces de la ciudad y termina destruida por la prostitución y la tuberculosis. El relato de Carriego, con su crítica implícita a la mujer que lucha por el ascenso social y con su oposición entre la inocencia y la bondad del barrio y el mundo moralmente peligroso del centro, proveyó a una generación de letristas de tango y escritores de teatro con su material más reconocido. El relato melodramático de la costurera, habitualmente llamada "milonguita" una vez que entra en el cabaré, reaparecería en cientos de tangos y obras de teatro (Armus, 2003: 103-110; García Jiménez, 1968: 85-86).

En las primeras dos décadas del siglo XX, el tango era principalmente una música instrumental para bailar, aunque la llamada Vieja Guardia produjo algunas canciones con letras. Estas presentaban generalmente a un narrador varón que se jactaba de su coraje, su velocidad para la violencia, sus habilidades para el baile y para seducir a las mujeres. La masculinidad agresiva de tangos como "El porteño" (Villoldo, 1903) refleja la deuda del tango con las historias criollistas de rebeldes violentos como Juan Moreira así como con la tradición de los payadores. Pero el *boom* de la canción de tango, cuyos comienzos se remontan habitualmente a "Mi noche triste" de 1917, marcó el comienzo de un cambio radical en la poesía y en los contenidos temáticos de las letras de tango. La llegada del fonógrafo y de la radio ayudó a hacer del tango una música para escuchar, por lo tanto, acentuaron la importancia de las letras. Al mismo tiempo, la nueva forma de la canción de tango también fue producto de la alianza entre el tango y el sainete. "Mi noche triste" se incluyó en *Los dientes del perro*, un sainete de 1918 escrito por Alberto Weisbach y José González Castillo, el letrista y el dramaturgo que, el año anterior, le había aconsejado a Max Glücksmann grabar a Gardel. En la obra, que narra la historia de un romance transgresor entre una cantante de cabaré y un joven de buena

1925, se vendían en la ciudad alrededor de 6,9 millones de entradas (Mazziotti, 1990: 74-75). Y aunque también existía una tradición teatral más seria, el sainete y otras producciones “livianas” eran las que convocaban a las masas.

Tanto el circo criollo como el teatro popular español incluían números musicales, y cuando las obras escritas y actuadas por los argentinos se volvieron predominantes en los teatros porteños, el baile y los géneros musicales argentinos necesariamente reemplazaron a las formas españolas. El *Juan Moreira* de los Podestá incluía una milonga, el antecedente del tango, entre otros bailes rurales, pero los sainetes estaban situados en Buenos Aires y requerían música urbana. Durante la década de 1910, a la vez que las compañías discográficas extranjeras traían a las orquestas típicas a los estudios, el tango rápidamente ganó un rol protagónico en el sainete criollo. La asociación entre el tango y el sainete, así como la apropiación eventual de ambas formas de parte de los medios masivos, immortalizaban una narrativa melodramática particular como el relato argentino paradigmático. Se trata de la historia —omnipresente durante los años veinte— de una inocente y joven muchacha que deja su vida simple y segura en el barrio por la tentación del centro, donde se corrompe.

Esta versión particular del tema de la mujer perdida emergió primero en la poesía popular, otra arena de la producción cultural que abrevó copiosamente en el melodrama. A fines del siglo XIX, los círculos anarquistas y socialistas de Argentina producían poesía que describía los horrores de la explotación de clase con intensas imágenes. Tal vez lo más leído entre la clase trabajadora era el poeta Pedro Palacios, que publicaba con el seudónimo Almafuerte. Este poeta denunció la inmoralidad del nuevo orden industrial refiriéndose en un poema a la mujer trabajadora que está “arrojando el pulmón a jirones como una blasfemia sangrienta que estalla” y a “la abierta, insolente, triunfal carcajada” del rico burlándose del pobre.⁵ Entre los discípulos de Almafuerte, estaba Evaristo Carriego, que se convertiría en el gran poeta de los barrios porteños. Los poemas de Carriego describen los barrios de los suburbios de la ciudad como un refugio pintoresco para figuras conocidas —el organillero, el ciego, la abuela, el marido borra-

Almafuerte

5. El poema es “Antifona roja”, véase Szmétan (1998).

cho— y los asocia con la seguridad del hogar. Aunque retenía la simpatía por los pobres de Almafuerte, el tono de Carriego era menos furioso y su énfasis no estaba tanto en la explotación como en la tristeza y la humildad de los habitantes de los barrios. En 1910, Carriego publicó “La costurerita que dio aquel mal paso”. En este, su más famoso e influyente poema, y en muchos otros, Carriego explora la historia de una joven humilde e ingenua de los barrios que es tentada por las luces de la ciudad y termina destruida por la prostitución y la tuberculosis. El relato de Carriego, con su crítica implícita a la mujer que lucha por el ascenso social y con su oposición entre la inocencia y la bondad del barrio y el mundo moralmente peligroso del centro, proveyó a una generación de letristas de tango y escritores de teatro con su material más reconocido. El relato melodramático de la costurerita, habitualmente llamada “milonguita” una vez que entra en el cabaré, reaparecería en cientos de tangos y obras de teatro (Armus, 2003: 103-110; García Jiménez, 1968: 85-86).

*La costurerita
que dio el mal
paso*

En las primeras dos décadas del siglo XX, el tango era principalmente una música instrumental para bailar, aunque la llamada Vieja Guardia produjo algunas canciones con letras. Estas presentaban generalmente a un narrador varón que se jactaba de su coraje, su velocidad para la violencia, sus habilidades para el baile y para seducir a las mujeres. La masculinidad agresiva de tangos como “El porteñito” (Villoldo, 1903) refleja la deuda del tango con las historias criollistas de rebeldes violentos como Juan Moreira así como con la tradición de los payadores. Pero el *boom* de la canción de tango, cuyos comienzos se remontan habitualmente a “Mi noche triste” de 1917, marcó el comienzo de un cambio radical en la poesía y en los contenidos temáticos de las letras de tango. La llegada del fonógrafo y de la radio ayudó a hacer del tango una música para escuchar, por lo tanto, acentuaron la importancia de las letras. Al mismo tiempo, la nueva forma de la canción de tango también fue producto de la alianza entre el tango y el sainete. “Mi noche triste” se incluyó en *Los dientes del perro*, un sainete de 1918 escrito por Alberto Weisbach y José González Castillo, el letrista y el dramaturgo que, el año anterior, le había aconsejado a Max Glücksmann grabar a Gardel. En la obra, que narra la historia de un romance transgresor entre una cantante de cabaré y un joven de buena familia, la actriz Manolita Poli cantó “Mi noche triste” como parte de una escena de cabaré. La actuación ayudó a hacer de la obra un gran

éxito: se mantuvo en cartel durante más de quinientas noches e inspiró una segunda parte, que se convirtió en una de las obras más populares de la temporada teatral de 1919 (Collier, 1986: 61; McCleary, 2009: 21).

El éxito fomenta la imitación, y el sainete y las letras de tango continuaron desarrollándose de manera simbiótica. Los tangos que se testearon frente a una audiencia teatral fueron grabados por Gardel y otros cantantes e inspiraron nuevos sainetes. El tango "Milonguita" de Samuel Linnig escrito para un sainete de su autoría, *Delikatessen Haus* (1920), revisitaba el melodrama de la chica de barrio captada por los cabarés del centro. Dos años más tarde, Linnig transformó la letra de "Milonguita" en un nuevo sainete con el mismo título, para el cual escribió otro tango, "Melenita de oro", que cubría un tema similar (Armus, 2003: 115). Lo que siguió a "Mi noche triste" de Contursi fue "Flor de fango", otro tango con el tema de la "milonguita", que en 1919 se convirtió en el segundo tango grabado por Gardel. Ese mismo año, la canción fue incluida en *El cabaret de Montmartre*, de Alberto Novión, que fue la obra con mayor cantidad de funciones en 1919, y su cuarta línea ("tu cuna fue un conventillo") se convirtió en el título del exitoso sainete de Alberto Vaccarezza, en 1920 (Collier, 1986: 65-66).⁶ La fórmula del éxito de esta obra—su combinación de melodrama y estereotipos humorísticos, su abundante uso del lunfardo, su foco en la vida amorosa de los pobres urbanos y su inclusión de canciones de tango—inspiró docenas de copias. Vaccarezza mismo escribió alrededor de 120 obras que se vieron en los escenarios porteños (Mazziotti, 1990: 73).⁷ Ahora el cabaré se había vuelto, por lejos, el espacio más común para los sainetes y otras obras, y el tango nunca estuvo ausente. Linnig, Vaccarezza, González Castillo y otros escribieron tanto obras de teatro como letras de tango, y muchas revisitaron la historia de "milonguita".

La transformación de las letras de tango, desde bravatas hasta melodramas, que acompañaba el nuevo predominio de la música en el teatro popular porteño, inspiró muchos comentarios. En uno de los

6. Acerca del récord de funciones de *El cabaret de Montmartre*, véase McCleary (2009: 22).

7. Sobre *Tu cuna fue un conventillo*, de Vaccarezza, véase Pellettieri (2002: 14-15).

más famosos, Jorge Luis Borges criticó a los letristas de 1920 por haber abandonado la virilidad inicial del tango, su culto al coraje y su expresión de "la convicción de que pelear puede ser una fiesta". En su lectura de la poesía de Evaristo Carriego, Borges prefería los hombres rudos y violentos del barrio a la costurerita que da el mal paso y extendió esta preferencia al tango. Para Borges, los valientes compadritos de las primeras canciones de tango eran descendientes de los gauchos rebeldes de la literatura criollista, modelos de honor y coraje masculino, si no de inteligencia. En contraste, "el tango posterior es un resentido que deplora con lujo sentimental las desdichas propias y festeja con diabólica desvergüenza las desdichas ajenas". Purgar al tango de su violencia lo hizo respetable, sostiene Borges, pero al costo de incorporar "una canallería trivial, un sabor de infamia que ni siquiera sospecharon los tangos del cuchillo y del lupanar" (Borges, 1990: 161, 164, 165). Si, para Borges, la insalubridad del tango tardío tiene que ver con la emasculación de sus protagonistas, su vulgaridad era al menos parcialmente resultado de su comercialización a gran escala. Muchos investigadores han seguido la senda borgeana, ligando el surgimiento del nuevo protagonista del tango—que, en palabras de Eduardo Romano, "cambia el desplante provocador por un lamento sentimental"—con el nuevo público que tiene la música en los barrios. Tal como lo propone Romano, los consumidores de la cultura de masas no escuchaban música en prostíbulos y salas de mala muerte, sino en hogares respetables. Estos oyentes necesitaban de una música más decente (Romano, 1998: 8).

El surgimiento de las nuevas letras de tango claramente ejemplifica un proceso frecuente por el cual la cultura comercial despolitiza las tradiciones populares que la proveen con material en bruto.⁸ Así como el melodrama *Juan Moreira* de los Podestá se adaptaba mejor al público multclasista del circo criollo que el original de Gutiérrez, más antiautoritario, del mismo modo, las nostálgicas y pintorescas descripciones de los pobres porteños de Carriego ofrecían un modelo más viable para los letristas de tango que el discurso más duro de Almafuerte. Buscando atraer a una audiencia lo más amplia posible, las discogr-

8. Como sugiere Miriam Hansen, la mercantilización hace que las tradiciones populares se vuelvan "políticamente infectivas", pero, aun así, son posibles las lecturas contrahegemónicas (Hansen, 1991: 82).

ficas y las compañías de teatro eran lógicamente más entusiastas con respecto a las historias de amor que respecto de las celebraciones de la rebelión violenta o las denuncias de la explotación en las fábricas. Y sin embargo, el matrimonio entre el tango y el melodrama no fue simplemente un vuelco hacia la respetabilidad. Si el melodrama era un género particularmente atractivo para los trabajadores que experimentaban las dislocaciones de la modernización, entonces la transformación en las letras de tango debe de haber sido importante para el éxito del género como un modernismo alternativo. La urbanidad del tango así como su apertura a nuevas instrumentaciones le permitieron competir efectivamente con el jazz al encarnar una identidad nacional auténtica y a la vez modernizadora. El giro melodramático de las nuevas letras cumplía con este propósito también, al expresar de manera precisa las ansiedades de los trabajadores, especialmente varones. Las asociaciones barriales y los auspiciantes comerciales prometían el ascenso social para aquellos que estuvieran dispuestos a educarse y mejorar, pero para los hombres que habitualmente experimentaban la competencia capitalista como algo injusto y arbitrario, estas promesas parecían ser algo vacío. Las letras melodramáticas de tango ofrecían un contraste claro: describían un mundo en el que el rico tenía toda una serie de ventajas y el pobre sufría las consecuencias. Las letras de tango expresaban la perspectiva masculina de la clase trabajadora y al mismo tiempo proveían el consuelo compensatorio del simple juicio moral.

En las letras de tango más típicas escritas después de 1917, un compadrito se queja porque fue abandonado por una chica de su barrio.⁹ Es desde este punto de vista que el tango describe el peligroso viaje de las chicas inocentes desde el barrio hasta los cabarés inmorales del centro. Como lo describe Contursi en "Flor de fango", de 1917:

Mina que te manyo de hace rato,
perdoname si te bato
de que yo te vi nacer.
Tu cuna fue un conventillo
alumbrao a querosén.
Justo a los catorce abriles
te entregaste a la farra,
las delicias del gotán.
Te gustaban las alhajas,

9. Mi análisis del tema de la "milonguita" en las letras de tango se funda en Ulla (1967: 33-44).

los vestidos a la moda
y las farras de champán.¹⁰

En tangos como este, el cantor masculino culpa a la mujer por permitir que la seduzcan. En "Margot" (Flores, 1919), la acusación es incluso más explícita:

[...] no fue un guapo haragán ni prepotente,
ni un cafishio de averías el que al vicio te largó;
vos rodaste por tu culpa y no fue inocentemente:
¡berrefines de bacana que tenías en la mente
desde el día que un magnate cajetilla te afiló!
[...]

Si hasta el nombre te has cambiado como ha cambiado tu suerte:
ya no sos mi Margarita, ¡ahora te llaman Margot!

En "Pompas de jabón" (Cadícamo, 1925), el cantor ve a una chica de su barrio en el auto de un bacán, un tipo rico, y le avisa que su estilo de vida lujoso no va a durar; cuando su belleza se desvanezca, será abandonada y forzada a mendigar para vivir. Aquí está esa alegría por el mal ajeno que tanto molestaba a Borges; el cantor puede perder a su mujer, pero se va a quedar con la última risa cuando ella termine vieja y sola.

No todas las letras de tango son tan antipáticas. "Milonguita" de Samuel Linnig, que le dio a la mujer perdida del tango su nombre más habitual, la trata como una víctima: "Los hombres te han hecho mal/ y hoy darías toda tu alma/ por vestirme de percal". La referencia a la tela económica del vestido de una mujer humilde alude irónicamente a las aspiraciones materiales de la "milonguita", pero el cantante permanece comprensivo. En "Mano cruel" (Tagini, 1929), la culpa recae directamente sobre el seductor: "Mintió aquel hombre que riqueza te ofreció,/ con mano cruel ajó tu gracia y tu virtud". Aun así, la corriente de misoginia que corre a través de estas letras es inconfundible. Tal como lo propone la historiadora Donna Guy, estas canciones "les recriminan a las mujeres su deseo de consumo ostentoso, que es el que permite que los hombres las conduzcan a una vida de degradación" (Guy, 1990: 152). Debido a sus deseos de escapar de la monotonía del mundo barrial y de disfrutar de las emociones y el lujo del cabaré, la

*deseo de escapar de
la monotonía del mundo barrial*

10. Excepto cuando se indica lo contrario, todas las letras de tango están tomadas de Romano (1998).

“milonguita” paga un alto precio: prostitución, tuberculosis, abandono. Esta misoginia expresa las ansiedades de los hombres que se enfrentaban a un mundo moderno que amenazaba los privilegios patriarcales. El melodrama de la “milonguita” se desarrollaba invariablemente en un cabaré, pero, metafóricamente, tendía a expresar otras preocupaciones también. En la Buenos Aires de 1920, no era solo el pecaminoso cabaré el que sacaba a las mujeres de sus hogares; la presencia de las mujeres en el mercado de trabajo también amenazaba con socavar los roles tradicionales según el género. Previsiblemente, entonces, las nuevas letras de tango expresaban una “masculinidad dudosa”; el compadrito ya no recurre tan rápidamente a la violencia, ahora es al menos tan posible que llore por haber perdido a su amada como que se enfrente al hombre que se la robó (Archetti, 1999: 152-155).¹¹ Pero incluso si las fantasías de venganza eran menos comunes, el melodrama ofrecía otras compensaciones: al presentar un juicio moral y cierta justicia poética, el tango ayudaba a aliviar las preocupaciones masculinas.

Al igual que los textos melodramáticos, las letras de tango eran esencialmente fatalistas. Aconsejaban la resignación, al implicar que cualquier esfuerzo por cambiar el destino personal era en vano. Como observa Diego Armus sobre la costurerita de Carriego: su historia “carece de suspenso: su caída ya está predeterminada” (Armus, 2003: 111). Y esto se aplica también a la “milonguita”, que está condenada desde el momento en que aspira a una vida diferente. En “No salgas de tu barrio” (Rodríguez Bustamante, 1928), una voz femenina le aconseja a una muchacha joven que acepte su lugar en la vida:

Como vos, yo, muchachita,
era linda y era buena,
era humilde y trabajaba
como vos en un taller;
dejé al novio que me amaba
con respeto y con ternura,
por un niño engominado
que me trajo al cabaret.

(*La Canción Moderna*, vol. 1, n° 9, 21 de mayo de 1928)

Este mensaje fatalista no estaba destinado solo a las mujeres. Las letras de tango habitualmente ridiculizaban también a los hombres por

el crimen de la lucha social. “Niño bien” (Fontaina y Soliño, 1927) reta a un chico de los barrios por fumar tabaco inglés y decir que viene de una buena familia cuando en realidad nació en un barrio pobre con “pedigrí bastante turbio”. Del mismo modo, “Mala entraña” (Flores, 1928) expresa desprecio por un hombre que se da aires:

Mezcla rara de magnate
nacido en el sabalaje,
[...]
¡Compadrito de mi esquina,
que solo cambió de traje!

La crítica del tango al ascenso social no se ejercía por igual para ambos sexos; los hombres eran generalmente criticados, pero, a diferencia de las “milonguitas”, que eran abandonadas cuando envejecían, los hombres muchas veces terminaban bien. Sin embargo, en el mundo construido por la lírica tanguera, el ascenso social equivalía a la falsedad y la inautenticidad, pretender ser algo que uno no era.

Al reemplazar al héroe rebelde y violento de los relatos criollistas y de las primeras letras de tango con los quejosos compadritos que lloraban más de lo que peleaban, las letras de tango ofrecían un producto seguro y más apropiado para una industria cultural que intentaba atraer a una audiencia multclasista. Pero el fatalismo del tango no era necesariamente conservador. La insistencia del tango en la inmoralidad y los peligros de la movilidad social ofrecía una poderosa crítica a uno de los discursos más prominentes en la sociedad argentina, la noción de que a través del esfuerzo personal uno podía prosperar y lograr una vida mejor. De acuerdo con el tango, no es solo la “milonguita” la que está perdida, la noción misma de mejora personal es sospechosa en términos morales. Las letras podían ser muy contundentes al desacreditar las promesas de ascenso social. “Mentiras criollas” (Arona, 1929) provee una larga lista de “mentiras” que se pedía que los argentinos creyeran: que las chicas te besan por amor, pero también que tu jefe te dará un aumento si trabajas duro y que puedes aprender a ser músico o médico por correspondencia.¹² Uno de los grandes letristas de tango, sin duda el más cínico, era Enrique Santos Discépolo. Su tango “Cambalache” (1935) compara el mundo moderno con una casa de

11. La frase “masculinidad dudosa” surge de uno de los informantes de Archetti (1999: 157).

12. La letra está citada en Matamoro (1982: 117).

empeños en la que lo bello y lo valioso comparte lugar con lo feo y lo despreciable:

Es lo mismo el que labura
noche y día como un buey
que el que vive de los otros,
que el que mata, que el cura,
o está fuera de la ley.

Discípulo: la justificación de la justicia poética

El pronóstico de Discípulo podía ser más sombrío que el de la mayoría de los letristas de tango pero su diagnóstico de la sociedad calzaba perfectamente con la tradición fatalista del tango. Más que un mundo en el cual el que trabaja duro puede salir adelante, Discípulo describe uno que premia a los ladrones y castiga a los buenos. Es más, incluso si Discípulo desestabiliza la noción melodramática de la justicia poética, ciertamente defiende la idea de que nuestras vidas están regidas más por el destino que por nuestras propias acciones.

A pesar de este insistente fatalismo, el *marketing* de los cantantes de tango habitualmente apelaba a la fantasía de hacerse rico. La imagen pública de Carlos Gardel es tal vez el mejor ejemplo de este fenómeno. Aunque Gardel a veces aparecía vestido de gaucho, su indumentaria típica era un elegante *smoking*. La imagen del cantor de tango vestido de traje negro fue, de hecho, parte de los esfuerzos por vender la música como un modernismo alternativo. En la Buenos Aires de los años veinte, el jazz estaba asociado con la elegancia, la sofisticación y la vida elegante; con el objeto de competir, el tango necesitaba vestirse mejor. Pero más que una afirmación del pedigrí, el *smoking* era un símbolo de ascenso social. Los orígenes humildes de Gardel eran un componente central de su imagen, reforzados por su sobrenombre, “El morocho del Abasto”, que se refería a su pelo y ojos oscuros así como a sus raíces en un barrio humilde de Buenos Aires. Gardel con su *smoking* era la quintaesencia del chico pobre que lo había logrado. Como sostiene Marta Savigliano, esta historia de pobres a ricos era un elemento crucial de su atractivo. En la película *El día que me quieras* (1935), Gardel hace de un hombre joven enamorado de una bailarina de clase baja. El guión le dio una amplia oportunidad de vestirse con elegancia, dándole a los fans de Gardel la emoción vicaria de ver a un chico humilde como ellos desempeñando el rol de un aristócrata (Savigliano, 1995: 65-66). Los letristas de tango sabotearon este mensaje usando incluso los símbolos del ascenso social del tango para expresar el fatalismo esencial del

género. Así, en “Viejo Smocking [sic]”, de Celedonio Flores (1907), el pobre viejo solitario le canta al *smoking* que usó cuando era un joven gigoló: “Vas a ver que un día de estos te voy a poner de almohada/ y, tirao en la catrera, me voy a dejar morir!”. De todos modos, aun si el cinismo del tango se escuchaba más que su promesa de ascenso social, el *smoking* omnipresente de Gardel le permitía a los fans darles rienda suelta a sus sueños de tener riqueza y estatus.

Gardel no fue el único chico pobre al que le fue bien en el tango (Matamoro, 1982: 136). Los orígenes humildes eran un elemento clave en la imagen tanguera. Un informe del compositor y cantante Francisco Canaro en la revista *Sintonía* ejemplifica la estrategia. El artículo describe la infancia de Canaro en el barrio trabajador de La Boca y repasa la conocida historia del crecimiento del tango hasta la aceptación social. Luego de obtener popularidad en La Boca y en otros barrios humildes de Buenos Aires, Canaro tuvo su gran oportunidad cuando su orquesta fue invitada a tocar en la casa de la aristocrática señora de Gainza Paz. Pero de acuerdo con el periodista, la legitimidad de Canaro no venía de ser aceptado por la elite, sino por sus orígenes humildes: “Representa la superestructura emocional de ese cinturón humano y gris, humilde y cambiante que ciñe a nuestra capital [...] Francisco Canaro es el producto de un determinismo ciego, el elegido por el destino para actuar como un valor auténtico en representación del ambiente social donde se desarrolló su juventud”.¹³ *Sintonía* tocó una cuerda similar en un informe sobre el compositor de tango y líder de la orquesta Juan de Dios Filiberto.¹⁴ El periodista visita a Filiberto en La Boca y presenta al músico como un producto y un símbolo de su entorno de clase trabajadora. Como el periodista y el entrevistado disfrutaban de una caminata a la tarde por el puerto, ven a “trabajadores cansados” que vuelven de las fábricas, y para establecer la popularidad de Filiberto entre esta multitud, se encuentran con un niño que canta “Caminito” y un hombre que silba “Malevaje”, dos de sus obras más famosas.

Como sugieren estas dos notas, los defensores del tango enfatizaban la conexión de la música con los pobres argentinos, incluso mientras celebraban su aceptación por las elites nacionales e internacionales.

13. *Sintonía*, vol. 6, n° 298, 4 de enero de 1939.

14. *Sintonía*, vol. 1, n° 10, 1° de julio de 1933.

les. Deseándole a Carlos Gardel buena suerte a la salida de una de sus muchas giras europeas, la revista *La Canción Moderna* recordó no solo los orígenes plebeyos de la estrella, sino también las raíces del tango en los barrios de clase obrera: “tango, decile al viajero que ahora te lleva en alas de sus triunfos [...] decile que el suburbio te dio a vos también un cacho grande de amor y de tristezas. Decile que no te abandone porque vos nunca lo abandonaste [...] Decile que allá, en la sombra triste de un conventillo proletario, una noche la costurerita que vomitaba mucha sangre te dio en el estertor de una tos trágica tu primera nota; que en la queja sollozante de la pobre golpeada por el marido borracho encontraste otro motivo para tu armonía”.¹⁵ Evocando a la costurerita tuberculosa, la revista ubicó el nacimiento del tango en una escena de sufrimiento proletario, haciendo que ese mito de origen funcionara no solo como prueba de la pureza y nobleza de la música, sino también de su auténtica argentinidad.¹⁶ El artículo revela la lógica melodramática del tango. Sus letras, después de todo, estaban basadas en una visión maniquea de la sociedad, en la que los barrios inocentes y humildes se oponían al mundo moralmente envilecido de los lujosos cabarés del centro. Frecuentemente, se culpaba a la “milonguita” por su propia ruina, pero su viaje al centro era casi siempre inspirado por las seductoras promesas de algún villano rico. Las estrellas del tango tentaban a sus fans con historias de rápido ascenso social, pero una conexión cercana al noble mundo de la clase trabajadora y a las costureritas sufrientes era decisiva para su imagen. Al remarcar los orígenes proletarios aun cuando alentaba fantasías de volverse rico de pronto, esta estrategia de mercado expresaba una ambivalencia con respecto a los deseos de ascenso social de la clase obrera.

La película *La vida de Carlos Gardel* (1939), de Alberto de Zavalía, construye su relato ficcional de la vida del cantor justamente alrededor de esta ambivalencia. Tal como lo he propuesto, los críticos celebraban el film por evitar el mundo de los compadritos y las “milonguitas” a favor de una visión saludable de los barrios obreros. Y aun así, esta historia purificada todavía sigue manteniendo la brecha que divide a los ricos y los pobres. De hecho, la película imagina la vida de Gardel

15. *La Canción Moderna*, vol. 7, n° 294, 6 de noviembre 1933.

16. Sobre el simbolismo de las costureras y la tuberculosis en el melodrama popular argentino, véase Armus (2003).

como una lucha entre la búsqueda de ascenso social y el imperativo moral de lealtad a la propia clase social. A comienzos de la película, Gardel, interpretado por Hugo del Carril, un cantor de tango que emergía en ese momento como uno de los más populares de Argentina, afirma su orgullo de clase: “Somos pobres, pero tenemos dignidad”. Más tarde, sin embargo, su juicio se ve nublado por la ambición, se enamora de una mujer acomodada que puede colaborar en su carrera y rechaza al verdadero amor de su vida, una muchacha de su propio barrio, pobre pero virtuosa. Aunque pronto recupera la sensatez, su fama y una serie de eventos melodramáticos conspiran para mantener a los amantes separados hasta que ambos mueren y se unen finalmente en el más allá. *La vida de Carlos Gardel*, como el *marketing* del tango en general, les da a los admiradores humildes de Gardel una fantasía de enriquecimiento, pero sugiere que hacer realidad ese sueño constituye una traición a la propia clase social, y eso, inevitablemente, produce sufrimiento.

Este relato con moraleja sobre los peligros del ascenso social refleja el profundo clasismo del tango y del melodrama. Las letras de tango ofrecían una crítica fundamental al rico y apoyaban valores asociados con la clase trabajadora. En su rechazo a la movilidad social, los letristas preveían claramente un peligro moral. Celedonio Flores cierra “Mala entraña”, por ejemplo, con un duro juicio al aspirante a millonario:

Se murió la pobre madre,
y en el mármol de tu frente
ni una sombra, ni una arruga
que deschavara, elocuente,
que tu vieja no fue un perro,
y que vos sabés sentir.

Aquí, el ascenso social es una perversión que destruye los valores humanos básicos. Más allá del amor a la propia madre, los valores morales que los letristas de tango tenían en más alta estima eran la solidaridad y la generosidad. En “Yira, yira” (1930), Discépolo describe su desoladora visión del mundo moderno insistiendo en la ausencia de esos sentimientos: “No esperes nunca una ayuda, / ni una mano, ni un favor”. “Mano a mano” (Flores, 1920) revisita el eterno tema de la “milonguita”, pero, en lugar de disfrutar con el sufrimiento de la mujer que lo dejó por las luces brillantes del centro, el cantante concluye ofreciéndole consuelo:

Peligro moral del ascenso social

Si precisás una ayuda, si te hace falta un consejo,
acordate de este amigo que ha de jugarse el pellejo
p' ayudarte en lo que pueda cuando llegue la ocasión.

La generosidad del cantante lo coloca en un nivel moral más alto, separándolo del mundo de los *playboys* ricos y aristocráticos, a los que solo les importa su propio placer.

La conciencia de clase del tango varía con cada letrista. Celedonio Flores, por ejemplo, tendía más que Discépolo a exaltar al pobre a expensas del rico. De igual modo, no todos los cantores de tango se presentaban como defensores de los pobres. El predominio de letras con conciencia social en el repertorio de Agustín Magaldi era suficientemente inusual como para que se le diera el sobrenombre de "El cantor de los desamparados" (Amuchástegui, 1998: 76). Incluso los tangos más clasistas permanecían escépticos sobre cualquier esfuerzo por cambiar el statu quo. El especialista en tango Blas Matamoro reconoce que las letras de la época de oro describen una rígida estructura social en la que el ascenso social es imposible y también advierte el antielitismo del género. Sin embargo, argumenta que la respuesta fundamentalmente pasiva del tango a la desigualdad, su profundo fatalismo, facilitó la hegemonía de la oligarquía argentina, que cedió su reconocimiento cultural al pobre, pero monopolizó el poder político y económico (Matamoro, 1982: 116-146).¹⁷ Aun así, las canciones, como otros textos melodramáticos, eran ideológicamente multivalentes. Expresaban una resignación cínica y amarga, pero, a la vez, aceptaban como hecho reconocido la superioridad moral y autenticidad nacional de los pobres. Le ofrecían al pobre más que un mero reconocimiento cultural; alentaban a los oyentes a identificarse a sí mismos en oposición a los ricos.

El tango concebía el conflicto de clase fundamentalmente como una competencia por las mujeres. Las letras expresaban las angustias del hombre pobre acerca de su capacidad para mantener a su mujer lejos de un competidor rico. De este modo, el tango les ofrecía a los oyentes varones tanto una salida emocional como el placer del juicio

17. Pablo Vila acepta, en parte, el análisis de Matamoro del fatalismo del tango, pero sostiene que Matamoro no tiene en cuenta la importancia del reconocimiento social que el tango otorgó a los sectores populares y que ignora las letras de tango que desafían la hegemonía de la élite (Vila, 1991: 113-121).

moral del melodrama. Además, expresaba el escepticismo de la audiencia acerca de la movilidad social, incluso si alimentaba las fantasías de volverse rico de la noche a la mañana. Pero ¿qué les ofrecía el tango a las mujeres? La gran mayoría de las letras de tango estaban escritas por hombres, un hecho que ayuda a explicar la tendencia del género a la misoginia. En las letras de tango, las mujeres desempeñaban pocos roles. Habitualmente, eran muchachas humildes de los barrios cuya virtud moral se veía amenazada por la seducción del cabaré. Sin embargo, aunque las mujeres no eran prominentes entre los letristas de tango, ganaban mayor visibilidad como cantantes. Manolita Poli, la actriz que debutó con "Mi noche triste" de Contursi en 1918, fue una de las muchas mujeres que cantaba en el teatro porteño. En 1923, Victor grabó a Rosita Quiroga, una gran estrella del sello durante el resto de la década. Azucena Maizani, descubierta por Francisco Canaro en 1920, debutó en 1923 y grabó para Odeón al año siguiente. Sus frecuentes apariciones en la radio, en el escenario y en las giras a través del país y más allá ayudaron a convertirla en la versión femenina de Carlos Gardel. El éxito de Maizani les abrió el camino a Mercedes Simone, Ada Falcón, Sofía Bozán y Libertad Lamarque, entre otras. A fines de los años veinte, las cantantes de tango eran una parte central del mundo del espectáculo (Matamoro, 1996: 49-52).

La emergencia de estas estrellas dio lugar a lo que Anahí Viladrich ha llamado "travestismo femenino", el fenómeno de las mujeres que cantaban letras escritas para ser cantadas por un hombre (Viladrich, 2006: 272-293). Por lo general, las cantantes no cambiaban el género de las letras; simplemente ignoraban la disonancia entre la letra y la interpretación. Maizani literalizó este travestismo al cantar vestida con ropa de hombre. Aun así, esta práctica no puede ser considerada un intento de pasar por varón, ya que la voz de soprano de Maizani era claramente femenina. La película *¡Tango!* (1933) termina con la cantante vestida como un típico compadrito, cantando "Milonga del 900" (Manzi, 1933). Maizani no era un personaje de la película, aparece en esta escena como un símbolo del tango mismo, usando la imagería hipermasculina para contar la historia de un hombre que no puede olvidar a la mujer que lo dejó: "Me la nombran las guitarras/ cuando dicen su canción,/ las callecitas del barrio/ y el filo de mi facón". De acuerdo con el director de cine y teatro Luis César Amadori, Maizani disfrutó tanto de vestirse como un hombre que se le ocurrió

mujeres en el tango

la idea de cantar tango vestida como un jugador de fútbol. Él fue capaz de disuadirla solo porque, a cambio, la animó a estrenar “Esta noche me emborracho” (1928) de Discépolo. Desde un terreno masculino más familiar, la interpretación de Maizani de la historia de Discépolo sobre un hombre llevado a la ruina por una mujer colaboró en el lanzamiento de la carrera del compositor (Calistro *et al.*, 1978: 238). El entusiasmo de Maizani por el travestismo revela cuán restrictivo era el código genérico del tango: para ser una representante del tango y para evitar el rol de víctima pasiva, las cantantes tenían que desempeñar el papel de un varón.

Si “Milonga del 900” y “Esta noche me emborracho” le dieron a Maizani la oportunidad de hablar como si fuera un hombre, su interpretación de los tangos gauchescos como “Amigazo” (Brancatti y Velich, 1925) le permitieron dar un paso más en su puesta en escena de la violencia masculina. Sin embargo, lo más habitual en el repertorio de Maizani era enfatizar la vulnerabilidad masculina. En “Llévatelo todo” (Sciammarella, 1928), un hombre le ruega a su amigo que no le quite a su amada, mientras que en “Malevaje” (Discépolo, 1928), un tipo duro se lamenta porque su amor por una mujer lo volvió tímido y cobarde: “Decí, por Dios, qué me has dao/ que estoy tan cambio,/ no sé más quién soy”. Darle voz femenina a tangos como esos subrayaba la feminización ya implícita en las letras. En su composición más famosa, “Pero yo sé” (1928), Maizani evita revelar el género de quien canta, destacando en su lugar la vida amorosa del hombre que es objeto de atención de la cantante. Dirigiéndose a un *playboy* rico que goza de un estilo de vida sin preocupaciones, la cantante revela su secreto: “Pero yo sé que metido/ vivís penando un querer,/ que querés hallar olvido/ cambiando tanta mujer”. Fue el predominio de este tipo de letra en el repertorio del tango, letras que o bien ejemplificaban, o bien describían la vulnerabilidad masculina y su emotividad, lo que creó un lugar para las cantantes.

La validación tanguera de la emoción masculina estaba directamente ligada a su mensaje de clase. El ataque de Celedonio Flores al sujeto en ascenso de “Mala entraña” por no sentir nada ante la muerte de su propia madre reflejaba un sentimiento típico de muchos tangos interpretados por mujeres. “Muchacho” (1924), un tango que Flores escribió especialmente para Rosita Quiroga, denuncia a un hombre rico por su falta de sentimiento, sugiriendo que este defecto lo hace

indigno del tango: “No te llora el alma/ cuando gime un bandoneón” (Néstor Pinsón, “Rosita Quiroga”). En el mundo melodramático construido por las letras de tango y, en especial en el de las cantantes femeninas, la capacidad de sentir y expresar tristeza era un elemento central de la masculinidad de la clase trabajadora, una parte de lo que los hacía superiores a los ricos.

Si las estrellas de tango femeninas colaboraron con la diseminación de esta particular noción de emotividad masculina y obrera, ellas también expresaron la combinación contradictoria de la fantasía de riqueza fácil y rechazo del ascenso social. Como sus pares masculinos, las cantantes mujeres eran celebradas en la prensa por haber superado sus orígenes humildes. Una nota de una revista mostraba a Maizani con un lujoso tapado de piel mientras caminaba por el barrio de La Boca, pero insistía en que ella era una más del pueblo. El periodista le da la mano al final de la entrevista y comenta: “Una mano pequeña y sin alhajas. Más linda por eso. Mano de muchacha criolla”.¹⁸ Las fans de Maizani disfrutaban viendo que su cantante favorita vestía un tapado tan lindo, pero también necesitaban que les asegurara que no las había abandonado en la ruta del éxito material. Así como las letras de tango castigaban a las mujeres más duramente que a los hombres, por el pecado del ascenso social, el público tanguero parecía tener estándares más altos para las cantantes mujeres en lo referente a la solidaridad de clase. En una carta a *Sintonía*, “una obrera” denuncia la arrogancia de una “estrella” femenina que no nombra, que se rehusaba a firmar una fotografía que la mujer le había enviado. La mujer decía conocer a la estrella cuando trabajaban juntas en una fábrica, pero ahora que la buena suerte la había sacado de la clase obrera, la estrella le daba la espalda a su comunidad: “¿Quién cree usted que la ha elevado hasta el lugar que ocupa? Nosotros, señora, los integrantes de esa masa anónima, la gente humilde de este pueblo, al que usted también perteneció una vez, cuando todavía no era la ‘estrella’ rutilante que es hoy [...] Sus compañeras de pobreza están muy abajo para que usted descienda hasta ellas”.¹⁹ Las cantantes femeninas de tango encarnaban la fantasía del escape del mundo del trabajo, pero la lógica melodramática del tango requería que ellas mantuvieran su alianza con los pobres.

18. *Sintonía*, vol. 1, n° 10, 1° de julio de 1933.

19. *Sintonía*, vol. 7, n° 329, 9 de agosto de 1939.

Se esperaba de cantar
a mujeres en tango
el modo central de la masculinidad

El tango no fue la única forma melodramática disponible para el público de la época. Incluso cuando Gardel y Maizani dominaban la radio, las llamadas "novelas semanales" diseminadas en diarios y dirigidas explícitamente a las lectoras gozaban de una inmensa popularidad. Aunque también melodramáticas, esta literatura novelesca y serial presentaba un mundo social diferente. Como las milonguitas del tango, las heroínas de las novelas semanales eran jóvenes bellas de una familia pobre de barrio. Pero en lugar de ir en busca de ascenso social en el atractivo e inmoral mundo del cabaré del centro, estas chicas esperaban casarse con el hombre de sus sueños, en general, de un estatus social más elevado. Mientras las historias amorosas del tango eran invariablemente ilegítimas y pasajeras, las novelas semanales sostenían los ideales burgueses de matrimonio y constitución de una familia como parte del camino a la felicidad (Sarlo, 2000). Es más, si el tango presentaba hombres amorosos, generosos y emocionalmente vulnerables abandonados por mujeres deseosas de ascenso social, las novelas semanales mostraban mujeres que perseguían el amor verdadero haciéndoles frente a los obstáculos sociales y a hombres que no estaban dispuestos a hacer ese sacrificio (Sarlo, 2000: 169). Aun si los juicios de género eran imágenes especulares, ellos compartían una visión de la clase social. Como narrativas melodramáticas, tanto el tango como la novela semanal se desplegaban en un mundo en el que los pobres eran generosos y buenos, mientras los ricos eran egoístas y frívolos (Sarlo, 2000: 63). Del mismo modo, la novela semanal compartía el conformismo del tango. Aunque tanto los finales felices como los trágicos eran posibles, las novelas semanales seguían la siguiente regla, tal como la ha formulado Beatriz Sarlo (2000: 135): "El amor no es más fuerte que las barreras sociales". Como otras formas de melodrama, ambos géneros desalentaban cualquier intento de transformar el orden social. Representaban la división entre ricos y pobres no tanto como un conflicto de clase, sino como un inmutable e inevitable escenario de las historias de amor, transgresión, castigo y, ocasionalmente, redención. Juntos, estos géneros constituían una rica tradición de melodrama popular con un público establecido de hombres y mujeres. Es poco sorprendente, entonces, que en 1933, cuando comenzó la revolución del cine sonoro argentino, sus productores tomaran, de manera apabullante, sus temas de esta tradición.

1933 cine sonoro argentino

Melodrama cinematográfico: José Agustín Ferreyra y Libertad Lamarque

La centralidad del melodrama en el cine argentino de los años treinta estaba sobredeterminada. No solo la música popular, el teatro y la literatura estaban saturados con melodrama, sino también el cine de Hollywood mismo había nacido con "predisposiciones melodramáticas" (Gledhill, 1987: 34). Dado el estatus de Hollywood como modelo para la imitación y la competencia, esta orientación era una influencia inevitable para los cineastas. Aun así, la competencia con Hollywood tenía un efecto ambivalente. La influencia hollywoodense reforzó los impulsos melodramáticos del cine argentino, pero también los reformuló. Buscando modernizar su oferta con el objeto de competir con la sofisticada importación del Norte, los cineastas argentinos desarrollaron un lenguaje que combinó la retórica de las canciones de tango con la de las novelas semanales, empujándolas en nuevas direcciones. El modernismo alternativo que produjeron posicionó al cine local para competir con Hollywood, incluso si reforzó los mensajes subversivos de la tradición popular melodramática argentina.

La transformación del melodrama popular es particularmente visible en el trabajo de José Agustín Ferreyra, un director cuya carrera se extendió desde la época del cine mudo al sonoro. Nacido en Buenos Aires, en el barrio de Constitución, de padre blanco y madre afroargentina, "El Negro" Ferreyra, como se lo conocía, creció en una familia de modestos recursos. Fundamentalmente autodidacta, trabajó como diseñador de escenografía antes de producir su primera película en 1917. Era un ávido fan de la bohemia nocturna porteña y del tango en particular, y sus películas revelaban esa influencia. Como Ferreyra explicó en un artículo publicado en 1921, veía el cine como "el arte que está más al alcance de la comprensión fácil y rápida de los pueblos", una visión democrática que inspiró un estilo de claro "realismo urbano" (Couselo, 1969: 112). Sus películas mudas así como sus primeros largos sonoros mostraban la vida de la clase obrera argentina con extraordinario detalle y empatía. En su artículo, Ferreyra se queja de que el cine argentino ha sido injustamente ignorado a favor de películas norteamericanas. Este análisis demostró ser demasiado pesimista, ya que la introducción del cine sonoro a comienzo de los años treinta provocaría un renacimiento del cine nacional. Aun así, el atractivo