



N°19

***“Arquitectura cinematográfica
del arrabal porteño”***

**Autores: Alberto Boselli, Graciela Raponi y
Graciela Taquini.**

Junio de 1991

ARQUITECTURA CINEMATOGRÁFICA DEL ARRABAL PORTEÑO.

Arq. Graciela Raponi- Arq. Alberto Boselli

Colaboradora: Lic. Graciela Taquini

1. BUENOS AIRES EN EL CINE MUDO

El cine mudo argentino tiene sus primeros éxitos masivos en la segunda década del siglo, con largometrajes como “Nobleza Gaucha” (1915) donde la ciudad de Buenos Aires protagoniza un polo de la antinomia ciudad—campo que caracterizará a la mayoría de las películas argentinas realizadas en esa época. Esta antinomia es una forma de asumir la ciudad de Buenos Aires, de apropiarla y recrearla culturalmente y continuará reapareciendo en las siguientes décadas.

El cine argumental (de ficción) se expresó en esta primera etapa muda con dinamismo centrípeto: el héroe avanza desde el campo a la ciudad como hacia un territorio enemigo (Nobleza Gaucha, Juan sin ropa. El último malón).

En cambio el cine documental se contrapone con su sentido centrífugo. Federico Valle y Max Gluckman nos presentan siempre el punto de partida en una Buenos Aires—metrópolis, extendiendo sus brazos en forma de vías férreas, de telecomunicaciones y hasta de beneficencia (como el patético documental de Gluckman de 1909 sobre la beneficencia de las clases altas, las Damas de Caridad, dirigiéndose a un Lanús desolador).

“Il se regarde pour se voir regarder” dice Sartre de Baudelaire: “El se mira para verse mirando” Si el criollo protagonista de Nobleza Gaucha acompañado por el gringo cocoliche, representan al público porteño, éste se veía proyectado en las pantallas de los cines de la segunda década del siglo, extasiado ante las grandezas arquitectónicas de Buenos Aires: se miraban mirando.

En ese cine el público asume el espacio de su ciudad desde una posición agresiva y crítica como expusimos en nuestro anterior trabajo¹ sin poder eludir contundentes seducciones como el tranvía, la multitud, las “luces del centro” y la magnificencia edilicia, este tipo de cine popular, socio del sainete y del tango tantea y explora el propio habitar ciudadano en busca de instaurar al habitante como autor del habitar.

Para Baudelaire, el arte, según la concepción moderna es “crear una magia sugestiva contenedora a la vez del objeto y del sujeto, el mundo exterior del artista y el artista mismo”.

Por lo tanto la visión antinómica ciudad—campo, malo—bueno, que vemos típica del cine mudo de la segunda década dará paso a la búsqueda de una experiencia de fusión: el porteño protagonista del espacio y el espacio mismo de su ciudad.

En los años veinte el cauce temático más característico del cine argentino buscará en el barrio—arrabal-suburbio su escenario clave en coincidencia con el sainete y el tango.

Los historiadores del cine argentino coinciden en que José Agustín Ferreyra (el “Negro”) fue el realizador que mejor expresó en esa época la experiencia del porteño como protagonista de su espacio urbano y el protagonismo de esos espacios, en especial al del barrio.

En filmografía incluye 43 películas entre 1915 y 1941 en su mayoría alusiva a lo porteño, con títulos como: “Una noche de garufa” (1915); su primer largometraje “El tango de la muerte” (1917); “La muchacha del arrabal” (1922); “Buenos Aires, ciudad de ensueño” (1922); “La chica de la calle Florida” (1922); “Mientras Buenos Aires duerme” (1924); “El organito de la tarde”(1924); La costurerita que dio el mal paso” (1926), “La muchacha de Chiclana” (1926); “La vuelta al bulín” (1926): “Perdón viejita” (1927); “El cantar de mi ciudad” (1930); primer intento sonoro; “Muñequita Porteña” (1931) con sistema de sonido vitaphone, y las sonoras “Calles de Buenos Aires” (1933), “Puente Alsina” (1935); “Muchachitas de la ciudad” (1937).

Otros realizadores contribuyeron también a esta temática pero el cine de Ferreyra es considerado el prototipo por los historiadores del cine².

¹ Raponi-Boselli-Taquíní. “La construcción del espacio propio y el primitivo cine argentino” (1896-1930) I. A. Colección Crítica Nro. 12 — 1989 página 26.

² Conselo, Jorge Miguel “El Negro Ferreyra, un cine por instinto” Editorial Freeland. Buenos Aires 1969.

“Rincones, figuras y hechos vivientes de Buenos Aires y de la realidad sin retoques saltaron al cine y al tango, Ferreyra fue uno de los constructores de la mitología porteña, sin pretensión de serlo, cuando esa mitología era una manera de vivir³.

2. ESPACIOS ORGANIZADORES

Nos encontramos ante la elaboración de los modelos arquetípicos de lo que Miguel Guérin y Jaime Oliver llaman ciudades ideales de creación asistemática⁴.

Guérin analiza los espacios de la ciudad de Buenos Aires según la canción popular urbana y señala que el sujeto del tango se ubica en la perspectiva del objeto (el barrio—arrabal—suburbio). Todos los espacios “organizadores” que él caracteriza en el abajo: la casa, la barra, el baile, el café, el taller fábrica, el bulín—cotorro, el almacén—boliche—copetín, la cantina. Así los organizadores del espacio de movilidad (intentos frustrantes de pasar al arriba) : el bulín-cotorro-garsonier y el cabaret, están configurados también en el cine, pero este cine traspasará otras fronteras urbanas que el tango excluye: la casa opulenta, el palacio público, el tranvía (“Nobleza Gaucha”); la oficina (“Hasta después de muerta”); la residencia y barrios de la clase media y Chalet Serrano (“Borrachera del tango”) el matadero (Juan sin ropa), los templos (Amalia).

Los protagonistas del cine de Ferreyra se caracterizan por situarse invariablemente en el abajo, en el barrio humilde, este espacio del abajo es el propio, el querido, el del amparo; el espacio positivo.

Habrán otros autores con otras ópticas, por ejemplo la clase media en “La borrachera del tango” (1928)⁵.

Estela Dos Santos. “El cine nacional” en la Historia Popular Nro. 62. Centro Editor de América Latina Buenos Aires 1971.

Couselo, J. Miguel y atrae “Historia del cine argentino. Centro Editor de América Latina, Buenos Aires 1954.

Di Núbila Domingo “Historia del cine argentino” Cruz de Malta 1959.

Mahieu, Agustín “Breve historia del cine argentino” Eudeba 1966.

Mahieu, Agustín “Breve historia del cine nacional” (1996-1974) Alzamos Ed. 1971.

³ Dos Santos. Estela Op. cit. Pág. 22.

⁴ Guérin, Miguel y Oliver Jaime “El Buenos Aires ideal de la canción popular urbana. En 1 J VIV, pág. 95.

⁵ Raponi, Boselli, Taquini op cit. pág 23.

Ferreira busca por la calle y entre sus compañeros de café los rostros y figuras que expresen el drama cotidiano, desechando a los actores consagrados y grandilocuentes del teatro y el film d' art. El fluir de la vida porteña del 20 al 30, su aceleración, su crisis de crecimiento encuentra en su cine intuitivo la expresión fundadora, las imágenes de movilidad y dinamismo urbano son conciliadas con primeros planos de una aproximación intimista a los protagonistas, en cambio cuando por imposición de los productores se ata a textos literarios de un autor como Hugo Wast “La que no perdonó” (1938) fracasa Julián Centeya le reprocha inteligentemente en su crónica cinematográfica haber abandonado el estilo intuitivo característico de sus películas originales e improvisadas y señalaba una inadecuación al espíritu de la época ...“es muy siglo pasado y choca con la vida nuestra que hoy, en la época de diagonales y obeliscos, se desayuna para no perder el colectivo”⁶.

3. UNA ETAPA PRE—CANONICA

El cine de los años veinte aún se encuentra en una etapa de exploración de esos escenarios típicos del tango, por eso nos desconciertan imágenes y caracterizaciones de la casa de barrio que no coinciden con los arquetipos instaurados en las siguientes décadas; la novedad del prolijo barrio ferroviario “Las colonias” de la calle Australia en Barracas, sedujo a Ferreira en “Perdón viejita” (1927) con sus patios prolijamente divididos por alambrados, su diseño británico, sus interiores de clase media. El mito del arrabal y el humilde cobijo de la casa materna aún tantean en busca de su imagen. La resolución final de la película con una emigración que encuentra el amparo en una casa lejos de la ciudad, muestra que ese escenario no ofrecía todavía a nivel icónico el arquetipo redentor barrio—amparo (También en “La borrachera del tango” (1928) la redención final se busca en un chalet serrano lejos de la ciudad).

En cambio, un abajo más abajo, el cafetín como espacio de perdición encuentra una resolución plenamente cinematográfica en esta película, los pies de la protagonista baja los escalones del oprobio, incapaz de volver al amparo del ámbito materno. Desciende a un sótano sórdido, allí está la perdición y también el tango con su catarsis. Diez años antes en su primer largometraje “El tango de la muerte” (1917) Ferreira ya incursiona en este tema de la degradación de la mujer por causa de la miseria, donde el espacio de tango, el cafetín,

⁶ Couselo, J. Miguel Op. Cit. pág. 83

confiesa su condición de abajo más abajo.

Las imágenes y los entretítulos (textos) de las películas mudas de Ferreyra expresan la movilidad y el dinamismo urbano donde la modernidad de Buenos Aires se proyecta con un sentido de disolución y angustia que brilla en las luces artificiales del centro. El arrabal como bastión de una resistencia que hasta entonces sólo se encontraba en el campo, en oposición a los guiños seductores de las luces del centro, aparece reiteradamente en su discurso. Los títulos así lo denuncian, pero cuando visualizamos el material que subsiste, nos encontramos con un imaginario todavía indeciso. La denuncia apunta contra el centro, contra la seducción del cabaret. Contra “los lugares del arriba”. El barrio como sitio de amparo no tiene su nivel icónico aun maduro.

4. UNA ETAPA POS—CANONICA

La multitud de hombres de traje, corbata y sombrero, y mujeres con faldas acortándose, desplazándose por una importante escalera mecánica, no expresa precisamente esa imagen consagrada de la que hablamos, no es una imagen usual de la Boca ni del Riachuelo. Sin embargo así fue plasmada por el cine de los años cincuenta en la película “Mi vida por la tuya”. El protagonista ha logrado instalar a su madre (interpretada por Ema Gramática) en una vivienda lisita y urbana, con barandas de caño cromada frente a la Vuelta de Rocha. La escena de la escalera mecánica se filmó en el Puente Avellaneda (Quinquela Martín realiza una pintura de este puente y lo titula “La ciudad futura”). La multitud accede a las pasarelas peatonales y un prolijo guardián uniformado la detiene con una barrerita porque Justo pasa un barco y el puente está levantándose. Esa multitud cosmopolita y moderna acaso nunca existió en ese sitio y en una ilusión de un cine “desinteresado por el color local y ávido de pesar en los mercados del cine internacional, montado en una ilusión de lo moderno. Sin embargo la solemne modernidad del Puente Avellaneda y sus relucientes escaleras mecánicas, fue sin duda concebido y regido por esa imagen deslumbrante que es mirada con desconfianza por la anciana madre, que vive todo esto como pérdida. La escena final del film también se ubica en la pasarela peatonal del puente, pero esta vez sin la falsa multitud de extras, sino en la soledad brumosa, luego de redimirse el protagonista pero habiéndose confirmado las premoniciones funestas de su madre. “Mi vida por la tuya” expresa un momento en que el mito se confronta con la amenaza que la modernidad representa. La irrupción de ideales arquitectónicos—

urbanos como símbolo antinómico del arrabal feliz de la infancia y como premonición de un peligro invasor.

El Riachuelo como lugar de la infancia feliz es un tema que se reitera en el cine del 40 al 70. El comienzo de “Mi vida por la tuya”, así como “La barra de la esquina”, “Pelota de trapo”, “He nacido en la rivera”, son algunos ejemplos de esa cita: una edad dorada en el lugar del amparo, siempre La Boca, prefigurando el barrio, pero desde la nostalgia, aludiendo a un tiempo pasado y perdido. El presente es visto, en cambio, con premoniciones sombrías.

Tulio Demicheli en 1953 realizará “Dock Sud” donde también plasmará en clave trágica pero con componentes de testimonio social realista y localista, la caída ocurrida veintitrés años antes (1930) del tranvía 105 en las aguas del Riachuelo, que costó la vida de 81 trabajadores. Los tranvías eléctricos y los puentes con sus mecanismos son aquí portadores de una inquietud por el lado sombrío de la modernidad.

Treinta años después la película “Sur” de Fernando Solana, ambientada en una Barracas transfigurada en sentido negativo, nocturnal y casi cadavérica, será otra reedición catártica del mito desde el pesimismo de nuestro años 80; una línea que podría encontrar antecedente en el doliente barrio sur que pinta “Breve Cielo” de Kohon (1965). La premonición se ha cumplido.

Esta alucinación de un Riachuelo transfigurado, vivido como pesadilla o premonición de una pérdida, nos remite a la construcción de un tropo poético en el que el Riachuelo y el barrio de la Boca asumen un rol paradigmático del barrio entrañable, el lugar, el amparo, de los de abajo, cuyo cambio es llorado y temido. Esta etapa tendría que ubicarse antes de los 50, ya que después la encontramos instalada como nostalgia y sentimiento de pérdida.

5. LA CONSTRUCCION DEL ICONO RIACHUELO.

¿Cómo se generó ese imaginario de una edad de oro barrial plasmada en infancias felices siempre localizadas Junto al Riachuelo? El cine mudo de los años 20 se asomaba a ese escenario con títulos como “El hijo del Riachuelo” (Villaran 1921), “El lobo de la Ribera” (1926, debuta Floren Delbene). En la ya mencionada “Perdón viejita” de Ferreyra (1927) la visión pesimista del Riachuelo está expresada en las secuencias introductorias: la deriva de

sus aguas es usada como metáfora del desamparo de grupos sociales, camino a una disolución ética en la sordidez de la gran ciudad.

Ya hemos visto como esta película parece intentar una búsqueda fallida de lugares como el barrio Ferroviario “Las Colonias” de la calle Australia en Barracas, que no logra expresar adecuadamente el espacio organizador del amparo. Temas que en un nivel poético literario pueden parecer ya elaborados y maduros en el cancionero y en el sainete, muestran que algo falta aún en la década del veinte a nivel icónico para constituir el legado que llega hasta nosotros desde el imaginario colectivo.

Recién allí la nostalgia va a poder inventar la tradición del arrabal” dicen Adrián Gorelik y Graciela Silvestri, que rescatan una intuición de González Tuñón según el cual una etapa debió cumplirse “en la producción histórico-urbana” de Barracas, antes de que culminara la elaboración del tema del arrabal⁷.

Recién entonces “Parque Patricios ha de levantar un día el panteón de un pasado malevo...” dice Tuñón en 1925.

Desde un arte cinematográfico que sintetiza y asimila la cultura popular del sainete y del tango, en La celebración del mito del arrabal, el cine sonoro nacional triunfa y se consolida como industria capaz de competir con la invasión del cine de Hollywood en el centro y en los barrios y de conquistar mercados en latinoamérica y aún más allá.

El primer largometraje argentino con sonido incorporado es la película musical “Tango” que se estrena en 1933. Hubo intentos anteriores en “Muñequitas Porteñas” y otras pero es sonido con discos sincronizados (sistema vítaphone).

La acción de “Tango” se divide en 8 estampas, cada una. Con título representativo de la situación dramática y del lugar, y son un texto de poesía arrabalera de apertura. Los carteles escritos por de la Púa se sobreimprimen sobre fotos fijas que representan lugares de la ciudad al empezar cada parte, como un resabio del cine mudo. El periplo recorre los siguientes capítulos:

- 1) “Arrabal” (el lugar de los protagonistas).

⁷ Silvestri, Graciela y Gorelik, Adrián San Cristóbal Sur 1895—1915” IAA 19/89 pág. 19.

- 2) “Riachuelo” (donde se desencadena el conflicto).
- 3) “Barrio” (donde es bueno permanecer).
- 4) Secuencias perdidas (...salida de la cárcel y éxodo a París).
- 5) “La noche” (en el cabaret: imágenes casi documentales).
- 6) En el barco.
- 7) En París (en la boîte “Tango”).
- 8) “De vuelta en Buenos Aires” (y al barrio por supuesto, la pareja de protagonistas se reencuentran para ser feliz).

El rodaje se hizo en los estudios Aries de la calle Boedo 51, y en los estudios de Federico Valle de la calle Gavilán, con escenografías de Juan Manuel Concado.

Para el capítulo del Riachuelo se hicieron exteriores cuyo valor documental es importante: El barrio de la Boca, el Riachuelo y sus embarcaciones. Solo habrá otros exteriores tomados de documentales de París y sólo otro sitio real en los interiores del cabaret Chantecler de Paraná al 400.

En la ambientación de la Boca, que se abre con “La vuelta de Rocha” interpretada por Filiberto hay un esmerado retrato de gente de barrio y patio y un duelo criollo sobre el fondo sonoro asumido con una tonalidad trágica como “orilla”, lugar de peligro y disolución cumpliendo el rol de sitio donde se desencadena el conflicto.

No se identifica totalmente con el barrio, localización del siguiente capítulo y del final feliz: “Rincón donde florecen los recuerdos”... “Lugar donde nada cambia” y de donde se aconseja no volver a salir.

Azucena Maizani, Libertad Lamarque, Pepe Arias, reafirmaron su popularidad participando del extenso elenco de este éxito de 1933. Luis Sandrini es catapultado a la fama desde su papel de reparto. El mismo día del estreno de TANGO (27—03-1933) en Buenos Aires, se firma en Londres el pacto Roca—Runciman

Muy pero muy lejos...

“El hijo de papá”, “Dancing”, “Calle de Buenos Aires” “Los tres berretines” y en especial “Riachuelo” que se estrena en 1934 continúan la línea de “Tango”. La acción de “Dancing” se

desarrolla en los pasillos que unen los palcos de un típico Cabaret de aquellos años. El pasillo como resonador de la vida íntima del sitio que representa al polo antinómico respecto del barrio y del abajo. Lamentablemente no se ha rescatado ninguna copia de esta película.

En “Riachuelo”, Sandrini puse su personaje de “Tango” y “Los tres berretines”. Aquí también el Riachuelo convoca al duelo criollo, al drama orillero. La orilla como frontera de disolución y a la vez como lugar de amparo “En Riachuelo, por primera vez me jugué entero dice el escenógrafo Concado, fui a la Beca para ver bien como era, qué debíamos filmar allí y qué reproducir en los estudios⁸.

En las nuevas galerías de SIDE de la calle Campichuelo reconstruyó los patios de la Boca, no con papeles pintados sino con escenografías corpórea y rescató en los exteriores la plasticidad del viejo puente de hierro y el paisaje mariner “Por primera vez el público se llenó los ojos de lágrimas (cierta escena en que Sandrini veía partir un bote) y sintió que había encontrado el *Chaplin Criollo*” dice Claudio España⁹.

El mito del arrabal encuentra en el Riachuelo su escenario entrañable.

En el año siguiente el Negro Ferreyra incansable sondeador de lo porteño en el cine mudo triunfa en el sonoro, en agosto de 1935, con “Puente Alsina”, que ha realizado aprovechando eficazmente la construcción de dicho puente. El enjambre de obreros y el ritmo de maquinarias y herramientas son el clima que plasma visualmente y en el cual improvisa sus argumentos folletinescos.

Poco importa el melodrama de la hija del ingeniero que se enamora deL humilde y valiente obrero, interpretado por José Gola, o la ingenuidad de la requisitoria social en el tema de la huelga. Como nos hace notar José Miguel Couselo, el verdadero protagonista de las películas de Ferreyra es la ciudad y más que nunca en este film donde recupera el cine de exteriores de los pioneros del mudo, Couselo hace referencias al primer cine ruso revolucionario. Anticipa ¿asimismo tonalidades propias del neorrealismo italiano de la década siguiente.

Los críticos de la época y lo; historiadores del cine testimonian la calidad cinematográfica con

⁸ España, Claudio. “Medio siglo de Cine A. Sono Film. Ed. Abril Pág. 58.

⁹ España, Claudio op. cit. pág. 59

que aprovechó sus tomas documentales de la construcción del puente, para recrear con el montaje y con el sonido el lirismo de su visión del Riachuelo y del suburbio porteño, casi campestre o isleño por momentos, y constructivista y moderno en otros.

6 CONCLUSIONES

El cine nacional asociado al tango constituyó en el imaginario colectivo otro Riachuelo, otra Barracas, otra Boca y otro Puente Alsina. Esa cualidad del cine de “crear otra realidad más exagerada, más expresiva, más propensa a definir una atmósfera que a vestir una acción con escenografías” (como dice Jesse Alexander) se muestra en esta elaboración de los sitios del Riachuelo como localizaciones paradigmáticas de un arrabal mítico.

En la sala oscura de cientos de cines de barrio y por todo el país, se estaba asumiendo ese espacio como propio, aunque sus habitantes reales lo fueran despoblando con el tiempo al decaer la actividad portuaria.

Heredamos el Riachuelo como un sitio de entidad ideal, hito de la memoria en nuestro imaginario colectivo que fue sembrado hace décadas en nuestros antecesores, y cuyo proceso de elaboración redescubrimos e intentamos decodificar en primitivas películas del Museo de Cine y de coleccionistas, detectando en los años 20 una etapa de inseguridades respecto a la construcción icónica del arrabal. Etapa que hemos llamado pre-canónica y que será superada resueltamente en la década siguiente, en que las imágenes “consagradas” del Riachuelo como paradigma del arrabal, se impondrán vehiculizadas por el triunfante “sonoro” argentino.

En el cine de las décadas siguientes al 40 se reitera la cita, pero aludiendo a una pérdida inminente y luego a un pasado evocado desde la nostalgia: la infancia feliz, siempre en la Boca. Esa edad dorada debería ubicarse entre los 30 y los 40, en la etapa del primer sonoro, donde en efecto encontramos ese imaginario narrado en tiempo presente. Resta siempre la ambigüedad de que ese sitio del amparo es a la vez el lugar del malevaje orillero. Una revisión de los datos sobre la vida cotidiana en esa época quizás confirme solo parcialmente ambas caras del icono Riachuelo de los 30-40. Entonces habremos de concluir que esa edad dorada es, antes que nada, un tiempo mítico (fuera del tiempo) portador de la construcción de una identidad, de un Buenos Aires interiorizado y hecho símbolo a partir de un sitio: la Boca

depositaria del mito.

La televisión y el video aparecen como un nuevo horizonte para explorar estas construcciones del imaginario, por medio de estos filmes que sobrevivieron en vetustas y diezmadas copias únicas, y entre muchos otros perdidos, que solo podemos apreciar por el testimonio de historiadores del cine. Esta tarea favorecida por el vídeo convierte a las películas en algo así como libros siempre disponibles para ser consultados y es capaz de aportar extrapolaciones, como estas del Riachuelo y sus contenidos especiales, urbanísticos y paisajísticos

En el caso del Riachuelo las películas citadas son una muestra (incompleta por cierto) de una cantera aún poco explorada de claves para la comprensión de la cultura de los sitios.

P.D.

ACERCA DE NUESTRO CAMPO

Como cinéfilos nos dejamos atrapar por la seducción de las películas-objeto de afición, pero como arquitectos, nuestro campo, la construcción de la ciudad, es la pregunta que reencuentra en nuestro cine, desde la pasividad de la platea o activamente con la video—cassetera, que el objeto de goce se convierte en fuente, revelando algunos secretos que se dejan espiar, como por el lujo de una Herradura, acerca de imaginarios colectivos que otrora participaron dialécticamente, en la construcción del hábitat heredado.

Tres clases de amables interlocutores están gratificando con su interés nuestro trabajo: los investigadores de historia urbana, los docentes y alumnas de las cátedras de Historia de la FADU.

Y los cinéfilos, por supuesto.