



#257

Seminario de Crítica 2023



«Las películas cuentan la historia del tango. Representaciones de sus orígenes en el cine clásico argentino»

Autora

Mg. Rosa Chalkho

Comentaristas

Dr. Arq. Mario Sabugo (IAA-FADU-UBA)

Dr. Omar García Brunelli (Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega")

Viernes 29 de septiembre de 2023
12:30 hs. Sala de Reuniones
"Horacio Pando" (IAA-FADU-UBA)



Las películas cuentan la historia del tango Representaciones de sus orígenes en el cine clásico argentino

Rosa Chalkho

rosa.chalkho@fadu.uba.ar

Universidad de Buenos Aires. Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo.
Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas "Mario J. Buschiazzo".

Resumen

La representación de lo nacional fue el tema predilecto del cine argentino clásico desde los inicios del sonoro en 1933 hasta la denominada época de oro en la década de 1940 caracterizado por la omnipresencia de la música, tanto diegética como incidental. Tangos, canciones criollas y músicas folclóricas poblaron la pantalla de un cine popular que se construyó en estrecha relación con la radio y la fonografía conformando un sistema sinérgico de industrias de la música.

Dentro del espectro de producciones filmicas de la época, un grupo de películas representó estampas e historias de los orígenes y desarrollo del tango mediante escenificaciones que incluyen sus géneros musicales afluentes (el candombe, la canción pampeana y los payadores), la evolución y transformación de la orquestación, las figuras arquetípicas del "compadrito", la "milonguita" y el "cajetilla", el adcentamiento y adopción por las clases altas y los territorios de la música y el baile.

Los filmes de ambientación histórica expresan tanto más su época que el pasado que narran, y de acuerdo con el concepto tradición inventada de Eric Hobsbawm, estas películas nos permiten analizar el modo en que el cine clásico y su época construyeron un relato de ascenso y legitimación, trazado desde arrabal al centro, del cabaret orillero a la boîte elegante y desde Buenos Aires a su consagración en París.

Palabras clave: Historia del tango, Cine argentino clásico, Música cinematográfica, representación, ascenso

Las películas cuentan la historia del tango. Representaciones de sus orígenes en el cine clásico argentino

Rosa Chalkho

Introducción

La representación de lo nacional fue uno de los tópicos recurrentes del cine clásico argentino (1933-1956) y las músicas —tanto diegéticas como no diegéticas— fueron un vector privilegiado para representar lo vernáculo. De este modo, tangos, milongas y músicas folclóricas poblaron la pantalla de un cine popular que se construyó en estrecha relación con la radio y la fonografía, conformando un sistema sinérgico de industrias de la música (Gil Mariño, 2015).

En este contexto de industrialización cultural y mediatización de las músicas populares argentinas, nos proponemos analizar un grupo de películas que narran los orígenes y la evolución del tango. Partimos de la premisa que los filmes de ambientación histórica nos permiten observar la época en que fueron producidos y el modo en que las décadas de 1930 y 1940 leyeron el pasado, construyendo a través de su mirada, un relato de la creación y desarrollo del tango. Es decir, estas películas históricas actúan como instrumentos para estudiar las visiones y pensamientos de su época a través del modo en que canonizaron visiones legendarias del pasado.

De este modo, este trabajo no se dedica a explicar la historia del tango utilizando al cine como documento, sino que el foco del texto consiste en analizar cómo el cine contó la historia (o mejor expresado “las historias”) del tango, y por trasposición, cómo las décadas del 30 y del 40 construyeron una narración más o menos mitificada de los orígenes tangueros y de su posterior devenir.

Siguiendo el concepto de “tradición inventada” de Eric Hobsbawm y Terence Ranger (2002), el texto indaga en el modo en que -a partir de la década de 1930- las películas recrean crea una “historia oficial” del tango que, más allá de las distintas variaciones, tiene en común en todos los filmes un relato de ascenso: el tango asciende desde sus orígenes marginales hacia su consagración y legitimación.

3

Algunas películas resaltan el origen afro-argentino, otras establecen una línea de continuidad desde la canción criolla y los payadores a los primeros tangos-milongas. En otros casos, se observan las distinciones entre a la guardia vieja y el pasaje modernizador hacia la guardia nueva, con la progresiva transformación de los arreglos y la incorporación y sustitución de instrumentos para la conformación de la orquesta típica moderna.

Las películas dan cuenta también de una historia social del tango con un relato de los orígenes marginales y prostibularios, y el interés de los señoritos de las clases altas en ese submundo tanguero, tan sórdido como atractivo. La legitimación y adecentamiento del tango se tornan evidentes cuando las mujeres de las clases medias y altas comienzan a bailarlo en público, reconfigurando el pasado mítico desde los “compadritos” y “milonguitas” a lo nacional y moderno. La transformación también se manifiesta en los espacios: el tango del arrabal conquista el centro, pasa del cabaret pendenciero a la boîte elegante y de Buenos Aires a su consagración en París.

El universo simbólico del tango en el cine clásico

La historiografía del cine (Di Núbila, 1998), (Couselo, 1977), (España, 2000), ha sostenido que el tango fue el género que dominó de modo casi excluyente la escena cinematográfica argentina clásica, con particular énfasis en los primeros años de la década de 1930.¹ Esta afirmación no se refiere solo a lo sonoro, sino que también alude al universo simbólico que el tango evocó en las pantallas por aquellos años.²

¹ Algunos trabajos más recientes comenzaron a discutir el supuesto de la omnipresencia del tango, por ejemplo, el artículo de César Maranghello “No todo fue tango y rock en el cine musical argentino (1933/1955)” que describe las otras músicas que habían quedado historiográficamente tapadas por un discurso dominante de lo tanguero (Maranghello, 2018).

² Se mencionan como antecedentes algunos de los artículos y libros que han estudiado el tango en el cine:

El tango por su retórica vernácula se posicionó como la característica musical del cine de la década de 1930, sin embargo, el relevamiento extensivo realizado de las músicas en las películas entre el periodo de 1933 a 1943 nos permite afirmar que hubo una abundante presencia de los otros géneros musicales. Del corpus analizado de 218 películas, 101 contienen tango (mayormente canciones diegéticas cantadas, y en menor medida en formato de bailables y fondos no diegéticos), 95 contienen jazz (en la mayoría de los casos como bailables) y unas 65 incluyen folclore (casi siempre asociado al ámbito rural o al musical multigénero).³

A partir de estos hallazgos, planteamos las siguientes preguntas: ¿Por qué razón las historias del cine erigieron al tango como la música dominante de la primera década del sonoro? ¿por qué se omitieron otros tantos y variados géneros musicales que poblaron la pantalla? Y, como foco de este texto, ¿de qué manera el cine clásico contó la historia del tango?

El artículo de Diana Paladino “El cine en dos por cuatro (en la primera mitad del siglo XX)” que coincide con nuestro supuesto ya que sostiene que el cine se musicaliza con tangos al tiempo que escribe a través de la pantalla una “historia oficial del tango”, o mejor dicho la historia que la década de 1930 esgrime como legítima, y que reproduce el relato ascendente desde los orígenes orilleros hacia su ascenso social (Paladino, 2002).

Los estudios de Héctor Goyena, en particular su artículo “Esplendor y ocaso: el tango en el cine argentino entre 1930 y 1960” que enfatiza la particular gravitación que ejercieron los directores José Agustín Ferreyra y Manuel Romero. “quienes manejaron los resortes del tango haciendo que música y letras se fundieran en la trama y propendieran a incrementar las emociones que producía en los espectadores.” (2022, p. 14)

Sandro Benedetto en su texto “El tango y las bandas sonoras del cine argentino” recorre la presencia del tango en el cine argentino y extranjero desde el mudo al primer sonoro, explicando el modo en que el universo de sentido tanguero aparece presente en el cine de manera temprana, por ejemplo en las imágenes y narrativas del cine mudo, en particular, en las películas de José Agustín Ferreyra de la década de 1920 (Benedetto, 2014).

El libro compilado por César Maranghello y Andrés Insaurralde *Cine 2x4* que reúne una serie de trabajos sobre la relación entre el tango y el cine en distintas épocas. (Maranghello & Insaurralde, 2006).

3 El presente texto forma parte de nuestra tesis doctoral *La música en el cine clásico argentino. Modernidad, tradición y nación en las identidades en tensión representadas musicalmente (1933-1943)* y la metodología empleada se desprende de esta investigación, para la que propusimos un abordaje extensivo y denso. Del universo de películas de la primera década del sonoro analizamos un corpus de 218 filmes, y esta selección amplia habilitó el hallazgo del grupo de filmes que trabajamos en este texto. También nos permitió encontrar sus particularidades, las diferentes formas en las que se narra el origen y encontrar el aspecto que todas tienen en común: la idea del ascenso como rasgo omnipresente y aplicada al propio género como a la vida de los artistas.

La colocación del tango en las historias como género musical dominante no es antojadizo, y puede ser explicado por varias razones. La primera es que no se trata solo de la música o de la mera inclusión de las canciones, sino que las películas retrataron todo un universo simbólico tanguero, con sus personajes arquetípicos (compadritos, milonguitas, cajetillas, etc.), con argumentos basados en un tango preexistente (por ejemplo, el filme *Los muchachos de antes no usaban gomina* sobre el tango “Tiempos viejos”) y con territorios y espacios simbólicos de lo tanguero (el conventillo, el cabaret, la boîte, el barrio, el centro, el arrabal etc.) (Paladino, 2002) (Sabugo, 2013).

Es así como el tango aparece asociado a personajes, territorios y sentidos sociales, bajo la idea que lo géneros musicales funcionan como artefactos culturales eficaces para la construcción de procesos sociales de identificación.⁴ La ligazón con las propias comunidades que construyen estos géneros musicales genera un vínculo de afectividad intersubjetiva (Anderson, 1993; Fabbri, 2006; Perković & Fabbri, 2017; Frith, 2003 y Vila, 1996 y 2000). Como lo explica Franco Fabbri el interés para su estudio y teorización no reside en la búsqueda taxonómica de categorizaciones *per se*, “sino que [la identidad] es un fenómeno central en la construcción del significado musical, a partir del evento sonoro particular percibido” (Fabbri, 2006, p. 3).

La función de representación de identidades en el cine no es un elemento decorativo o banal, sino que de acuerdo con Simón Frith: “La música parece ser una clave de la identidad porque ofrece, con tamaña intensidad, tanto una percepción del yo como de los otros, de lo subjetivo en lo colectivo” (Frith, 2003, p. 185).

La segunda explicación es que el tango ocupa un lugar de predominancia mediante su presentación en formato de canción cantada, cuestión que le confiere un rol protagónico y relevante. Por su parte, los otros géneros aparecen mayormente en formato instrumental, como se evidencia con el jazz, que a pesar de contabilizarse una cantidad de intervenciones casi equiparable al tango, su función es la de músicaailable o de fondo.

⁴ Tomamos la categoría de *artefacto cultural* que Benedict Anderson adopta para explicar los nacionalismos, aplicada en este caso para explicar la relación entre los géneros musicales y el modo en que producen asociaciones con lo nacional, con las identidades nacionales y con los procesos de identificación y subjetivación. (Anderson, 1993).

La tercera razón —asociada al protagonismo de lo cantado— se refiere a los cantantes de gran popularidad que interpretaban esos tangos en la pantalla. El sistema del cine clásico se asienta en la producción industrial organizada en *estudios* (*studio system*), es decir empresas que sistematizaban la producción de películas con una lógica y planificación industrial y una proyección comercial redituable. Por otro lado el negocio de los estudios se basa en el sistema de estrellas (*star system*), conformado en su mayoría por las grandes figuras del tango, con carreras exitosas en la radio y en la industria fonográfica. Libertad Lamarque, Hugo del Carril, Amanda Ledesma, Alberto Gómez, Sabina Olmos, Tita Merello y Charlo, entre otros, poblaron la pantalla con sus interpretaciones. Pero además de tangos y milongas, cantaron en varias escenas otros géneros musicales (candombes, folclore, arias líricas, boleros, foxtrots). Sin embargo sus perfiles fuertemente asociados a la canción porteña contribuyeron a la idea del predominio excluyente del tango.

Ahora bien, el propio tango como género omnipresente en el cine clásico no es “una sola cosa” sino que adopta a lo largo de la década y en distintos filmes, diversas valencias, mezclas e identidades, como algunas reinterpretaciones en clave de jazz, su ejecución con variaciones del orgánico respecto de la orquesta típica y la presentación de otros géneros ejecutados al modo tanguero o “por tango”.⁵ En la película *Así es el tango* (Morera, 1937) el personaje de Tito (Tito Lusiardo) dice con tono grandilocuente “El tango es el espíritu porteño hecho canción” (1:6’) reforzando la combinación entre un género, la ciudad y el “espíritu” de la identidad porteña.

De este modo, los tangos construyeron un entramado sonoro de lo porteño/nacional, que tuvo dos intenciones estratégicas: por un lado, dirigirse al público local que disfrutaba viendo en el cine a los cantantes vernáculos que sonaban en la radio y grababan discos y, por otro lado, conformar un cine con características propias que a partir de su diferencia con otras cinematografías tuviera un espacio competitivo en su intención de expandirse a Hispanoamérica (Gil Mariño, 2015).

⁵ Introducimos la expresión “por tango” o “por jazz” para referirnos al modo en que un género musical es asumido mediante las claves o lenguaje sonoro de otro. Ponemos como ejemplo las marchas del filme *Puerto Nuevo* tocadas “por tango” mediante el orgánico de la orquesta típica o la marcha nupcial de *Casamiento en Buenos Aires* tocada por jazz. Tomamos la idea de un género o estilo tocado “por otro” del flamenco, en donde los palos (o estilos) se intersectan tocándose unos mediante los patrones rítmico-armónico de otros. Un ejemplo de esto es la interpretación “por bulerías” del tango *Volver* de Gardel y Le Pera que canta Estrella Morente (doblando a Penélope Cruz) en la película *Volver* dirigida por Pedro Almodóvar (2006).

Las industrias culturales y la historia del tango

7

Dentro de este panorama en el que el cine clásico y el tango aparecen francamente ensamblados, un grupo de filmes tangueros se dedican especialmente a relatar la historia y los orígenes del tango. A nivel historiográfico estos orígenes han estado sujetos a nutridos debates, divergencias y reformulaciones como dan cuenta las investigaciones que día a día profundizan y sacan a la luz nuevas fuentes (Benedetti, 2015; Carozzi, 2015; García Brunelli, 2014, 2016, 2017, 2018 y Varela, 2005, 2016).

Considerando que las películas de ambientación histórica explican y representan tanto más el contexto y la contemporaneidad en la que se produjeron que la fidelidad del pasado que evocan, desde la idea de “tradición inventada” analizamos el modo en que estas películas explicaron el tango, su historia, sus mitos de origen y definieron los géneros musicales que confluyeron en su conformación (Hobsbawm & Ranger, 2002). Es decir, desde la década de 1930 se representó una historia legitimada del tango coincidente con las transformaciones que había emprendido la nueva guardia, y que se encaminaron a la denominada “época de oro” de la década de 1940.

De acuerdo con Gustavo Varela (2016), en la década de 1930 se asiste a una necesidad de refundar las ideas de “lo nacional” luego que el modelo de nación anterior entrara en crisis. Nos referimos a los cambios acaecidos como consecuencia del *crash* económico internacional, el fin del período agroexportador tal como había funcionado hasta entonces, el comienzo de la industrialización (Ferrer, 2004), la reconfiguración del espectro social como resultado del aluvión inmigratorio (Devoto, 2003) y la influencia cultural estadounidense a través de la música y el cine (Karush, 2013).

Bajo estas circunstancias se asiste en la década a un espíritu historizador generalizado, que alienta la relectura de la historia decimonónica en lo que se denominó *revisionismo histórico*. Este clima de época que va en búsqueda de un nuevo nacionalismo también involucra a las historias del tango que comienzan a propagarse, no solo en libros de historia y ensayos como el pionero *Cosas de negros* de Vicente Rossi (1926), la *Historia del tango* de Héctor y Luis Jorge Bates de 1936, sino también en obras de teatro, revistas populares, programas de radio y como en este caso, el cine. Algunos ejemplos del modo en que la industria cultural cuenta la historia del tango son el programa de radio *De Villoldo a Gardel* conducido por Juan Francisco López “Lopecito” y emitido en Radio Argentina (1937), las obras de teatro *Historia del tango en dos horas* de Enrique Santos Discépolo (1931), *De Gabino a Gardel* de Ivo

Pelay (1933)⁶, *La patria del tango* de Francisco Canaro e Ivo Pelay (1934)⁷, *La historia del tango* también de Canaro y Pelay en 1941 y el concierto *La evolución del tango (1870-1936)* dirigido por Julio de Caro con la orquesta de Radio "El Mundo" (1936) (Varela, 2016). Como sintetiza Varela, el tango se ve a sí mismo "retrospectivamente, como si algo de su presente estuviera seco y buscara fertilidad en el pasado." (Varela G., 2005).



Figura 1 A la izquierda, afiche del concierto comentado *La evolución del tango* por Julio De Caro y la Orquesta Sinfónica de Radio el Mundo en 1936. Al centro, Juan Francisco López "Lopocito", conductor del programa radial "De Villoldo a Gardel (1937)". A la derecha, anuncio del espectáculo teatral musical *La historia del tango* creado por Francisco Canaro en 1941

Un ejemplo de la relectura del pasado se puede observar en las nuevas composiciones de la década de 1930 que conforman una renovación de la milonga, como género de origen pampeano que a su vez da origen al tango (Varela, 2016).

En una nota publicada en la revista *Radiolandia* de 1937 titulada "Sebastián Piana, el nuevo creador de la milonga" se sintetiza este "renacimiento" con sonidos nuevos:

Con "Milonga sentimental", Sebastián Piana vuelve a darle personalidad al género milonga, ya desaparecido y olvidado, tanto por el pueblo como por los cultores de la canción porteña. Es por eso que Sebastián Piana ostenta, con orgullo, el título de recreador de la milonga. Ya en esta senda nos brindó composiciones admirables y que, por sus méritos, quedarán imborrables en el cancionero argentino. Nos referimos a "Milonga del 900" y "Juan Manuel", verdaderos esfuerzos de reconstrucción porteña y documentos puros de la historia de nuestra ciudad (Radiolandia, 1937, p. 21).

⁶ <https://www.todotango.com/historias/cronica/224/De-Gabino-a-Gardel-una-obra-criticada/>

⁷ <http://tangosalbardo.blogspot.com/2012/10/las-comedias-musicales-de-canaro.html>

Piana expresa su intervención en la reconstrucción y creación del pasaje de la milonga campera a la milonga urbana, a partir de un pedido que Rosita Quiroga le hiciera a Manzi. El compositor respondió que “las milongas son casi iguales, muy parecidas, por eso se improvisan” (Piana & Barrese, 1994, p. 118), refiriéndose al acompañamiento del compás de ocho corcheas acentuadas en tres, tres y dos que acompañaba las payadas (acompañamiento por milonga). A diferencia de este acompañamiento, Piana compone para Quiroga la célebre “Milonga sentimental”, pero con el patrón rítmico apuntillado de la habanera, creando esta nueva versión urbana y tanguada de las milongas, que “mantuvieron la sencillez del ritmo, pero con una forma musical definida, como si fuesen tangos-canción, pero sin perder la esencia de la milonga. (...) No era la milonga eterna, improvisada de los payadores...” (Piana & Barrese, 1994, p. 118).⁸ Lo que nos interesa destacar con esta información sobre la “renovación, la milonga porteña y suburbana” (Piana & Barrese, 1994, p. 118) es el modo en que el universo rural y el universo urbano se resignifican en esta reconfiguración musical que toma elementos camperos (las letras, “la esencia” y la sencillez) llevados al mundo urbano del tango.

Es la ciudad —en los ojos y oídos de Piana y Manzi— la que mira al campo en busca de sus raíces y las encuentra en las historias de gauchos y fortines para recuperar y reinventar una tradición pampeana modernizada, es decir, musicalmente “tanguada”. En las películas se construye una versión canonizada de los orígenes y evolución del tango asociada siempre discursivamente con un tono de nacionalismo que refuerza su carácter porteño o adoptando la representación de toda la nación como “lo argentino”. Como lo define Martín Liut, el tango y el folclore se erigieron como “metonimias de la nación”, es decir como músicas que, aunque surgieron en un lugar geográfico delimitado, se constituyeron en músicas nacionales, representando al país entero. Si bien sus orígenes y desarrollos son locales —el tango como la música de Buenos Aires y el folclore como una construcción que engloba a las músicas provinciales o regionales— los dos géneros se posicionan discursivamente como músicas que representan a la argentinidad y a la nación (Liut, 2022).

⁸ Piana explica que finalmente Quiroga no estrenó la *Milonga sentimental*, sino que la canción cobró éxito mediante otros cantantes ya que “Rosita cantaba otro tipo de milongas.” (Piana & Barrese, 1994)

Cinematográficamente, el ascenso es el vector en común que atraviesa todos los argumentos: el tango asciende del arrabal al centro, de los prostíbulos orilleros al cabaret lujoso y, desde Buenos Aires hacia su consagración en París. El ascenso también funciona en términos del pasaje de la tradición hacia la modernidad, y geográficamente, desde la tradición rural, criolla y conservadora que se eleva hacia la ciudad urbana, moderna y cosmopolita.

Como analiza Cecilia Gil Mariño, este discurso del ascenso del tango se construye en paralelo con las aspiraciones de ascenso social de la segunda generación de inmigrantes, y las películas legitimaron un verosímil del ascenso representado por los artistas y metaforizado por el derrotero del tango como género (Gil Mariño, 2015; 2019).

Varias de estas películas están dirigidas por Manuel Romero, él mismo un creador de tango como letrista y uno de los directores con mayor sensibilidad y pericia para captar y representar lo que Raymond Williams denominó “la estructura del sentir” de la cultura popular de su época (Williams, 1997). La música popular y el tango en particular están omnipresente en su cine, y como anticipamos, en muchos casos un tango preexistente es el punto de partida para desarrollar el argumento del filme.⁹

El concepto del ascenso también se replica en los argumentos, ya que uno de los tópicos más recurrentes de los filmes relata las luchas de los artistas por triunfar en el espectáculo teatral, musical y en la radio.

En los apartados siguientes, analizaremos los diversos modos, posiciones y “mitos de origen” que se representaron en las películas para narrar una historia considerada legítima de la génesis y derrotero del tango.

La década de 1930: musicales y cabalgatas

La idea de ascenso del tango y a través del tango está presente desde las primeras películas sonoras argentinas: *Tango!* y *Los tres berretines*, ambas estrenadas en 1933. Si bien estos filmes no tienen por argumento historia del tango, la narración incluye al ascenso como tema central. En *Tango!* (1933) el cantante Alberto (Alberto Gómez), deja el arrabal para ir a cantar a París y el tango como género omnipresente habita en

⁹ Alejandro Kelly Hopfenblatt sintetiza la tendencia de la Lumiton y de Romero como su director emblema a representar “los relatos familiares o a *mitologizar* el tango” (Kelly Hopfenblatt, 2019, p. 27) (el destacado es nuestro).

las clases populares, encarnadas en el personaje de Tita (Tita Merello) que canta en el arrabal sórdido y en el barrio luminoso de su infancia. Pero también, el tango de manera ubicua es la música de las clases adineradas: Libertad Lamarque, la joven rica canta en el barco rumbo a París. La profesionalización del cantante de tangos marca también el camino del ascenso, como se observa en la historia de Alberto, y también en las figuras de Mercedes Simone y Azucena Maizani, actuando de ellas mismas como cantantes profesionales consagradas.

La estructura de *Tango!* es la del musical, es decir su argumento está dispuesto para que se luzcan los cantantes y las canciones cuyas letras están asociadas a la trama. Por ejemplo, cuando Alberto Gómez canta "Alma" al conocer al personaje que interpreta Libertad Lamarque en el piróscabo rumbo a París o cuando Mercedes Simone interpreta "Cantando" en la escena de la boîte parisina, en la que Alberto confiesa a Libertad que aun quiere a Tita.

Los tangos guardan relación con los estereotipos tangueros de los personajes, a su vez asociados a las propias figuras de la canción. Por ejemplo, Tita Merello, en su papel de "milonguita" canta el tango arrabalero "Yo soy así pa'l amor" (5'16") o Elena (Libertad Lamarque) en el estereotipo de joven rica y despechada canta "Noviecita" (1:8'50").

Los tangos instrumentales musicalizan los pocos planos exteriores de la película que representan los distintos espacios: la secuencia del Riachuelo está musicalizada por la orquesta de Juan de Dios Filiberto (12'37"), la escena del lujoso cabaret Chantecler se anticipa musicalmente con el tango "Chirusa" interpretado por la orquesta de Juan D'Arienzo (42'40"), el intertítulo de la partida a París se musicaliza con la introducción de "Andate" que Libertad Lamarque cantará en el barco, acompañada al piano por Luis Visca.

En el filme, los espacios geográficos están asociados a valores simbólicos: el barrio es un lugar periférico asociado a las virtudes morales y a la pobreza digna; en cambio, el arrabal es el dominio de los malevos y la mala vida. Aunque geográficamente pueden ser el mismo espacio, simbólicamente funcionan y se representan como dos espacios distintos o antagónicos (Sabugo, 2013). Por su parte el centro es el espacio del lujo pero también de la perdición, mientras que París funciona como el lugar del triunfo y de la legitimación de los artistas y del tango como género.

Las músicas acompañan estas distinciones geográficas: las orquestas de la guardia vieja de "El Pibe" Ernesto Ponzio y Juan de Dios Filiberto ponen música a las escenas arrabaleras, en tanto que las orquestas de la Nueva Guardia (Juan D'Arienzo, Osvaldo Fresedo y Edgardo Donato) conforman el sonido del centro y de París, con arreglos orquestales elaborados, orquestas más grandes y la formación instrumental estandarizada de la orquesta típica moderna integrada por violines, contrabajo, bandoneones y piano.

La película *Los tres berretines* (1933) estrenada apenas veintidós días después, presenta algunas diferencias en términos de la musicalización. El tango forma parte de la trama al igual que la película anterior ya que uno de los tres hermanos, Eusebio (Luis Sandrini) es un aspirante a compositor de tangos diletante, que finalmente logra triunfar con el tango "Araca la cana", compuesto para la película por Enrique Delfino. Delfino explica la manera en que desde esta película fundacional se tuvo en cuenta la relación del tango con su inserción en la trama en un reportaje publicado en 1938 en la revista *Cine Argentino*: "no fue un simple tango incrustado. Tenía, por el contrario, continuidad con el argumento. Algo así como un puente entre la acción pasada y la futura. Se llamaba 'Araca la cana'" (Díaz, 1938, p. 16) Los tres hijos del inmigrante gallego tratan de progresar, y dos de ellos lo hacen mediante actividades no ortodoxas a los ojos del padre: uno quiere ser jugador de fútbol y el otro autor de tangos.

El ascenso artístico a través del tango como argumento cinematográfico se reproduce en varias películas musicales de la década, y se pueden mencionar como ejemplo: *Ídolos de la radio* (1934), *El caballo del pueblo* (1935), *El alma del bandoneón* (1935) *Noches de Buenos Aires* (1935), *Puerto Nuevo* (1936), *Radio bar* (1936), *Melodías porteñas* (1937) y *Así es el tango* (1937), en la que nos detendremos a continuación en el análisis de una escena particular.

Así es el tango es una comedia de enredos y engaños matrimoniales, en el contexto de la lucha de los artistas por triunfar, hasta que consiguen un contrato para el montaje de un espectáculo teatral musical en una boíte. El espectáculo musical tiene números de diversos géneros: un pericón (acompañado por una orquesta típica), un número paródico de jazz y una *marchinha do carnaval* brasileña. El número tanguero tiene como particularidad que cuenta el origen y evolución del tango a través de la danza y la música de distintas épocas. Tito (Tito Lusiardo) presenta la escena con el siguiente texto:

Señoras y señores: vengo a decirles que el extranjerismo y la piqueta del progreso jamás podrán abatir la fortaleza del tango (...) Tango! gran embajador que desde Francia a la China representó a la Argentina sin credenciales de honor. Y siempre reo y señor, conservando todo el brillo de sus condecoraciones, atravesando mansiones se reintegró al conventillo. Tango! inspirado misal donde reza el arrabal la alegría y el dolor. Misal de versos humildes, alegres, tristes sufridos. Versos que dicen de olvidos, de cariños, de pasiones, de esperanzas... de traición. Tango! hijo del candombe criado en el arrabal, ahora hecho un bacán bien pulido y refinado, sos el huésped obligado en toda esfera social. (*Así es el tango*, 1937, 1:15'50").

Luego de ese monólogo introductorio, la escena traza una evolución del tango mediante la danza y la música (1:17'). Lusiardo primero baila una suerte de candombe/milonga con una joven negra en una coreografía de parejas sueltas y tambores en la base rítmica. Luego entra la segunda bailarina, y danzan un tango-milonga al estilo de la guardia vieja, los cuerpos ahora en un abrazo estrecho y la melodía a cargo de una flauta.

La tercera pareja está vestida de modo elegante y a la moda de comienzos del siglo, el tango es mucho más lento, con la melodía a cargo de las cuerdas y la pareja danza de modo parsimonioso, sin cortes ni quebradas.

Para la entrada siguiente, bajan por la escalera tres bailarinas con vaporosos vestidos blancos a quienes las esperan tres bailarines vestidos de frac y danzan sin pasos específicos tangueros, de modo similar a la estampa de un musical hollywoodense. El tango en este fragmento está instrumentado con trompeta asordinada y clarinete para las melodías, y tocado "por jazz".

La música cambia y Tito Lusiardo y Tita Merello bailan un tango ahora con música arreglada al estilo de la nueva guardia por una orquesta típica y con figuras tangueras canyengues que siguen la variación del bandoneón.



Figura 2 Secuencia de fotogramas de *Así es el tango* (1937) de la escena en que se narra la historia del tango a través de la danza y la música (1:17')

De esta escena sacamos dos aspectos que tributan al supuesto que planteamos: por un lado la historia del tango está contada como un ascenso y el origen del tango está anclado en el candombe afro-rioplatense, cuestión que se verifica tanto en la escena de danza y música como en el texto filmico: “del candombe de arrabal a un bacán pulido y refinado”.

Otro ejemplo paradigmático del ascenso lo observamos en la película *Los muchachos de antes no usaban gomina* (1937) cuyo título proviene de la letra del tango “Tiempos viejos” compuesta en 1926 por Francisco Canaro con letra de Manuel Romero. Esto nos permite observar que la retórica de la nostalgia es un elemento fundacional del tango-canción, y el género se encamina hacia su consolidación musical y “época dorada” imbuido de un espíritu de evocación al pasado.

Sobre este tópico que tensiona tradición y modernidad trata esta película que recrea la versión de los orígenes prostibularios del tango, en tanto que la leyenda de la apertura de títulos explica: “Este contraste entre la ciudad romántica de ayer y la metrópoli cosmopolita de hoy, es lo que hemos intentado destacar en este film puramente argentino” (45”).

El contraste conforma la operación narrativa de la película: contraste entre clases sociales, espacios y músicas como se evidencia en la primera escena en la que se ponen en oposición el tango-milonga que toca Ponce (Florencio Parravicini) repudiado por la familia rica y el vals vienés de moda “Sobre las olas” del compositor mexicano Juventino Rosas que toca Camila, la hija de la familia burguesa (Irma Córdoba).

La narración está estructurada en formato de *cabalgata*¹⁰ y transita las cuatro primeras décadas del siglo XX alrededor de un romance interclasista prohibido entre Alberto (Santiago Arrieta) -el joven de familia burguesa adepto a las milongas de mala reputación- y Mireya (Mecha Ortiz), una rutilante mujer milonguera a la que se disputan los malevos.

El filme incluye en la trama ficcional a personajes y espacios reales del pasado, como el pionero de la aviación Jorge Newbery, estereotipo del “cajetilla” que baila el tango en “lo de Hansen” y se mide en peleas a golpe de puño con los “taitas más mentados”. Las elipsis temporales del paso del tiempo, el recuerdo y la nostalgia están

10 La expresión cabalgata es utilizada por la historiografía para referirse a los filmes que abarcan una temporalidad narrativa de varias décadas con una historia a través de dos o tres generaciones y una lógica presente - pasado (Di Núbila, 1998 y España, 2000)

representados por las imágenes en sobreimpreso musicalizadas también con tangos colocados en el espacio no diegético (52'48").

Musicalmente, establece dos hitos que representan la guardia vieja y la guardia nueva: por un lado, el tango instrumental "Don Juan"¹¹ (13'32") de Ernesto Ponzio "el pibe Ernesto", cuya orquesta estaba conformada por violín, guitarra, flauta y clarinete y, por otro lado, el tango canción "Tiempos viejos" de Canaro y Romero (1:7'11") que en la ficción se estrena años después en la radio con un arreglo para orquesta moderna con bandoneones, cuerdas y piano. El ascenso del tango también está representado mediante la transformación de los espacios geográficos y simbólicos: de los cabarets del 900 (Lo de Hansen) a la boîte lujosa de la década de 1930, en donde la orquesta típica se alterna con la orquesta de jazz.

La película sostiene la versión histórica de los orígenes del tango como una música marginal y despreciada por las clases altas, como se ve reflejado en el reproche que el padre y la madre de la novia le hacen a Alberto:

A decir verdad, querido Alberto, mi hija tiene informes muy desagradables sobre tus correrías nocturnas por los bailongos y lugares de mala fama (...) ¿Calumnias? Cuando los han visto salir de una infecta casa de bailes de la calle Chile ¿Calumnias? Cuando es notorio que hace unas noches Alberto Rosales en un tugurio de la calle Rodríguez Peña ganó el premio al mejor bailarín de tango.

(Madre) ¡Alberto, tú bailando el tango! ¡esa danza inmoral que asquea a las personas decentes! Qué vergüenza...

(Alberto responde) Mamá... el tango se pondrá de moda y quizás algún día lo bailará la sociedad (*Los muchachos de antes no usaban gomina*, 1937, 3').

La película reafirma el mito del origen prostibulario y marginal del tango, en tanto que su ascenso aparece atribuido a las incursiones de los curiosos jóvenes de clase alta en aquellos ambientes que habilitan un progresivo adecentamiento y legitimación.

¹¹ Para ampliar sobre la importancia de este tango de la Guardia vieja, véase el artículo de Roberto Selles en el sitio Todo Tango *Don Juan - Historia del tango "Don Juan"*. Disponible en:

<https://www.todotango.com/historias/cronica/215/Don-Juan-Historia-del-tango-Don-Juan/>

La película *La vida es un tango* (1939) conjuga dos aspectos del ascenso, construyendo narrativamente un paralelismo entre la promoción de las carreras de los artistas y la elevación del género, mediante una estructura de cabalgata tanguera. Los títulos de apertura incluyen la siguiente leyenda:

16

El autor no ha pretendido realizar una historia cronológica de nuestra música popular sino evocar los comienzos difíciles, el desarrollo aventurado y el triunfo final de la canción criolla por excelencia, del tango vilipendiado en sus orígenes y aceptado actualmente por todos los públicos del mundo (*La vida es un tango*, 35”).

La película cuenta la historia del tango basada en algunos hitos como el origen campero y pampeano que se articula bajo la denominación “canción criolla” y el pasaje del tango instrumental al cantado, es decir, el tango-canción como un escalón del ascenso del género, como en la escena en que Hugo del Carril trata de convencer a su padre (Florencio Parravicini) sobre el promisorio futuro del tango cantado:

Parravicini: ¿Tangos? (...) Pero si eso no lo canta nadie!

Del Carril: Yo siento que algún día cantar tangos será un arte que dará gloria y dinero. Yo sé que costará muchos sacrificios imponerlo, pero cuando buenos músicos y letristas lo tomen con entusiasmo, cuando verdaderos artistas lo interpreten, el tango argentino será famoso en todo el mundo, se lo juro (*La vida es un tango*, 1939, 9’).

Otro aspecto del ascenso es el rol central del teatro musical (sainete rioplatense) en la difusión y progreso del tango, como se aprecia en la escena en que Don Pepe Podestá (interpretado por su hijo, Argentino Podestá) contrata a los jóvenes cantantes (Sabina Olmos y Hugo del Carril) para integrar su nuevo espectáculo:

Podestá: Hay que innovar siempre Chino, yo llevé el drama del circo al escenario cuando todo el mundo se reía de mí. Ahora estoy empeñado en crear la zarzuela criolla, tengo buenos libretos, buenos músicos, pero necesito buenos cantantes y un buen director. No pierdan la oportunidad que les ofrezco muchachos (...)

Hugo: Siempre que no se trate de dejar la canción criolla...

Podestá: Casi todas nuestras zarzuelas están hechas a base de canciones criollas... (*La vida es un tango*, 18’50”).

Como lo señala Luis Ordaz en su texto “El tango en el Teatro Nacional” (Ordaz, 1977), el sainete, la revista y la comedia musical comienzan a incorporar al tango en la década de 1910 y ya de manera constante en la década de 1920, tanto musicalmente como en los temas y personajes arquetípicos. La continuidad de esta práctica con el cine se observa en las numerosas adaptaciones de las obras teatrales a guiones cinematográficos, como por ejemplo, los sainetes de Arnaldo de Malffati y Nicolás de las Llanderas, Alberto Vaccarezza o Ivo Pelay, entre otros.

El viaje artístico a París funciona como pináculo de la consagración de los artistas y del tango, del que retornan triunfantes a los altos teatros y salones porteños. Por su parte, la llegada del disco y la difusión radial asocian el ascenso con las industrias culturales y la modernidad. El filme refleja la progresiva complejización de los arreglos, la instrumentación y la interpretación, asociados a la llegada de la industria discográfica (Cañardo, 2017), y cuyo punto de inflexión es el año 1920 como lo analiza Omar García Brunelli:

El sencillo cuarteto que configuraba la primera orquesta típica de los años 10, se fue convirtiendo en el sofisticado sexteto de los años 20. A la uniformidad y monotonía de las primeras versiones la sustituyó una nutrida gama de recursos instrumentales con diversas posibilidades estilísticas (García Brunelli, 2014).

Los tangos responden a una cuidadosa selección histórica, por ejemplo “La payanca” está interpretado como tango campero por Sabina Olmos y Hugo del Carril vestidos de paisana y de gaucho, con acompañamiento de guitarras construyendo la ligazón del origen del tango con la canción rural¹², las milongas “El caburé” y “Gabino el Mayoral” formaron parte de sainetes que a su vez provienen de la herencia del género chico y la zarzuela española, con referencias a la vertiente afro como el ritmo del “tumba y retumba” del estribillo de “Gabino”.

Por su parte, “Mi noche triste” refuerza el hito del inicio del tango-canción consagrado en la grabación de Gardel para el sello Nacional-Odeón en 1917, y el foxtrot “Pero hay una melena”, remite al universo de lo popular moderno, como imaginario al que el

¹² Marina Cañardo realiza una comparación de cuatro versiones de esta canción grabadas en la discográfica Víctor para fundamentar el modo en que se configura el tango como género, pasando del tango-milonga al “tango” a secas, ya que en los comienzos los tangos llevaban innumerables adjetivos como “tango bonaerense”, “tango compadrón”, “tango aristocrático” etc., para luego pasar a denominarse simplemente “tango”.

tango suscribe con la nueva guardia y la modernización del orgánico y los arreglos, y que se refrenda con el viaje y las películas de Gardel en New York.

Como anticipamos, las letras de los tangos guardan relación con la trama, por ejemplo, Sabina Olmos canta “Mi noche triste” al sentirse abandonada, Hugo del Carril canta “El Taita del arrabal” en París, cuya letra hace referencia a bailar el tango a la francesa o el tango “La copa del olvido” cuando Hugo se emborracha despedido.

El filme *Así es la vida* (1939) dirigido por Francisco Mugica implicó un punto de quiebre para el cine argentino ya que es considerado como el inicio de la comedia burguesa (Kelly Hopfenblatt, 2019). La película retoma la idea de cabalgata narrando una saga familiar que se adapta a los cambios generacionales desde principios del siglo XX hasta 1939, mostrando un ascenso hacia la modernidad. Musicalmente, repite la contraposición entre vals y tango que observamos en *Los muchachos de antes no usaban gomina*, en la escena en que las jóvenes de la familia burguesa comienzan bailando el vals en el salón de la casa acompañadas al piano por una de las chicas. Luego, el tango “entra por la ventana” literalmente, cuando una de las jóvenes se atreve a darle una moneda al organillero a través de la ventana, para que toque “El choclo”, y casi transgrediendo a escondidas, las jóvenes intentan bailar practicando torpemente, hasta que llega el tío, quien legitima el género como expresión popular y auténtica, y les enseña a bailar. Si bien el filme no incluye ningún otro tango -aun teniendo en cuenta que relata cuatro décadas de historia- la escena que describimos habilita la adopción del tango por la burguesía, a pesar de la condena de la madre, que mira la escena espantada.

No es casualidad que luego de pocos años luego del trágico fallecimiento de Carlos Gardel, su biografía prosperara en el cine, en este caso dirigida por el entonces novel Alberto de Zavalía. Se trata de la película *La vida de Carlos Gardel* (1939), protagonizada por Hugo del Carril que tuvo varias críticas que le reprocharon la falta de fidelidad histórica y la visión un tanto edulcorada y naif del romance de juventud que vertebra el argumento.

La trama se basa en el derrotero ascendente de Gardel en contrapunto con la nostalgia de su primer amor, un romance de barrio puro y verdadero.

Está organizada musicalmente en base a los grandes éxitos gardelianos que —al igual que otras que mencionamos anteriormente— se vinculan con el argumento y

construyen el ascenso del cantante y de forma paralela, el ascenso del tango que triunfa en el extranjero, como hecho que garantiza su legitimación (París, New York).

19

Como señala Domingo Di Núbila:

Un factor que contribuyó decisivamente a popularizar al cine sonoro argentino de los primeros tiempos fue la serie de películas animadas por Carlos Gardel en estudios norteamericanos y franceses; aunque rodadas en el extranjero, casi todas con directores y elencos de apoyo extranjeros, la mayoría de ellas fue coloridamente argentina a través del carácter, el lenguaje y las canciones de su protagonista, así como, a veces, de algunos personajes secundarios (Di Núbila, 1998, p. 33)

El autor destaca el impacto que las películas de Gardel habían producido como modelos para la generación de la cinematografía local. Tanto las tramas del cantante que triunfa, como la omnipresencia de la música, influyeron también (además de lo que argumentamos en el punto anterior) en la predominancia de la retórica tanguera de los primeros años del sonoro.

La década de 1940

La historiografía cinematográfica señala que el modelo tanguero comienza a agotarse y a menguar hacia fines de la década de 1930, reemplazado por nuevas narrativas como la comedia burguesa o las películas que ambicionan una búsqueda internacionalista en base a la adaptación de literatura extranjera, con directores como Alberto de Zavalía, Carlos Hugo Christensen, Ernesto Arancibia y Francisco Mugica, entre otros.

Sin embargo, el universo tanguero no desaparece, y en *Carnaval de antaño* (1940) Romero repite el modelo de narración en cabalgata desde 1912 a 1940 relatando el ascenso y caída de las carreras y vidas de los artistas, con los populares carnavales porteños como telón de fondo. La particularidad de este filme es que el protagonista interpretado por Charlo emerge de la canción criolla y es descubierto por el empresario artístico cuando canta un *estilo* vestido de gaucho. El empresario le cambia el vestuario rápidamente para introducirlo en el famoso cabaret *Armenonville* y también le permuta el repertorio del folclore pampeano por el tango porteño.



Figura 3 Charlo en *Carnaval de antaño* (1940). De la canción pampeana (vestido de gaucho) a cantar tangos en el cabaret (vestido de frac)

Otra versión sobre la historia del tango que introduce esta película es el pasaje del tango arrabalero con letras de compadritos y malevos al tango sentimental con letras plañideras. Estas expresiones tienen su correlato en dos personajes estereotípicos de cancionistas: Sofía Bozán representa a la cantante arrabalera que canta “Don Juan” (instalado ya como el tango modélico de la Guardia Vieja) y se luce bailando al estilo del 900 con el bailarín Ovidio José Bianquet “el Cachafaz” (12’50”). Por su parte, Sabina Olmos canta “Muñequita” en su rol de cantante moderna y elegante del nuevo tango-canción que ambiciona ascender y triunfar (15’40”).

La película *La cumparsita* (1947) —dirigida por Antonio Momplet sobre una idea de Gerardo Matos Rodríguez— está ambientada en la segunda década del siglo XX y centrada en la figura de Hugo del Carril, al igual que en la mayoría de las películas tangueras de la década de 1940. Ricardo (del Carril) es un periodista y cantor de tangos enamorado de la hija del dueño del periódico de orientación conservadora, que viaja como corresponsal a París para cubrir los hechos de la Primera Guerra Mundial. Amor interclasista, amnesia traumática y final feliz son los ingredientes del melodrama. El tango “La cumparsita” —ubicua en todo el filme— funciona argumentalmente como la *magdalena proustiana* que devuelve la memoria a Ricardo.

El argumento está al servicio del lucimiento de del Carril como cantante, y retrata el tango en la primera y segunda década del siglo.¹³ Una particularidad que tiene el filme

¹³ Vale la pena reponer los títulos de las doce canciones (casi todos tangos) que se interpretan en la película como para poder dimensionar el carácter musical y la importancia para el público que tenía ir al cine a escuchar del Carril (un verdadero astro internacional en la época) “La cumparsita” (Matos Rodríguez), “Che Papusa” (Matos Rodríguez y Cadícamo), “El rosal” (Matos Rodríguez y Romero), “San Telmo” (Matos Rodríguez), “El choclo” (Villoldo), “El taita del arrabal” (Romero), “El entrerriano” (Mendizábal), “Vea, vea” (Firpo y Weiss), “Garufa” (Fontaina, Soliño y Collazo), “Compadrón” (Visco y Cadícamo), “Apache argentino” (Aróstegui y

es que gran parte de la música no diegética está realizada mediante tangos instrumentales con arreglos modernos de la guardia nueva realizados por Tito Ribero. Esta práctica de usar al tango como música no diegética y que era común en los primeros años del sonoro, convive en este filme con la orquestación sinfonista no diegética de Alejandro Gutiérrez del Barrio, que se luce en las escenas bélicas.

De esta película tomamos dos elementos típicos del modo en que se trata la historia del tango: el rechazo brutal al tango por parte de las clases altas (y en este filme explícitamente conservadoras), con el argumento de la inmoralidad. Por otro lado, el cambio de mentalidad de la generación joven de esa clase alta que comienza a entender, bailar y querer a tango. El viaje a París, aunque no es por motivos musicales, termina por consolidar la carrera triunfal del protagonista y lo enviste de legitimidad.

En 1949, Manuel Romero estrena *La historia del tango*, un filme emblemático que reúne dos eslabones que se conjugan en el origen del tango: la vertiente del candombe afro-rioplatense y la pampeana, con la milonga de los payadores.

La película comienza con la imagen de un barco traficante de esclavos africanos, que en la escena siguiente están cantando y bailando "Candombe" de Francisco Canaro. La película explica en voz en off que "el compás de los candombes del año cuarenta se aquerencia después en las milongas de los comités del ochenta" mientras se escucha una payada por milonga con letra proselitista en favor de Adolfo Alsina (2'12").

"Y lo que fue milonga de comité en boca del payador, baja a los pies de los porteños de principios del siglo, en forma de tango" se escucha en off al tiempo que la escena nos introduce en salón de baile, en donde las parejas danzan con cortes y quebradas al compás de "El porteñito" de Ángel Villoldo. En el local, se suceden disputas entre clases sociales: compadritos y milonguitas que detentan la autenticidad tanguera y "niños bien" que los miran con una mezcla de curiosidad y burla, hasta que uno de ellos (Fernando Lamas) les confronta "Yo veo en esta música y en este baile algo original, algo nuestro, no importado como todo lo que tenemos aquí" (5'). La defensa nacionalista es el argumento central de la clase alta a la hora de defender el tango, que en muchas ocasiones hasta "adivina" como será su futuro glorioso en Europa.

Al igual que en los filmes que describimos anteriormente, los territorios están en tensión y esta oposición forma parte constitutiva de la historia tanguera: "bautismo de sangre, pendencia entre arrabal y centro". (Sabugo, 2013).

Waiss), "Mañana por la mañana" (García y Bromeri).

La película traza estampas estereotípicas y anecdóticas de la historia del tango con un argumento de un romance interclasista prohibido, mientras va deslizándose hitos claves del derrotero musical, como la transformación de las orquestas con la inclusión del piano y el bandoneón: “el bandoneón ha hecho el milagro, muchachos... el tango ya dio el gran salto!” “el bandoneón y el piano, ¿no estarán destinados a ser la base de la orquesta típica del mañana?” (22’).

Al igual que en *La vida es un tango*, la inclusión del tango en el sainete criollo forma parte de su ascenso y legitimación, como el éxito de “Mi noche triste” en la obra *Los dientes del perro* (1917). El filme incluye un homenaje a Betinotti y su “Pobre mi madre querida” (23’50”) como figura articuladora entre los payadores bonaerenses y nacimiento el tango, cuestión que aparecerá nuevamente reforzada en las películas *Pobre mi madre querida* (1948) y *El último payador* (1950).

El argumento reúne todos los tópicos del ascenso del género: el triunfo en París, el adecentamiento y adopción del género por la clase alta, la transformación del orgánico de la guardia vieja a la guardia nueva, la inclusión del tango en el sainete criollo, la ligazón estrecha con la danza, la modernización de la mano de la radio y la industria discográfica.

El final de la película construye un curioso bucle, los hijos de los protagonistas de la guardia vieja triunfan en un espectáculo teatral tanguero cuya primera escena recrea al barrio portuario de La Boca como origen mítico del tango. Tita Merello canta “El choclo”, —ahora ya no instrumental— sino con la letra que le incorporara Enrique Santos Discépolo en 1947, que a su vez, relata la historia del tango como un ascenso: del tango de los bajos fondos a su legitimación como música nacional.

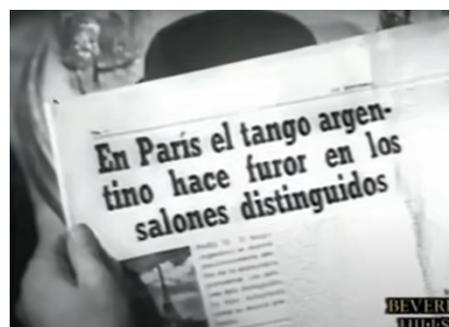


Figura 4 Dos fotogramas de *La historia del tango* (1949) que marcan los hitos de la inclusión del tango en el teatro y el triunfo en París

La figura de José Betinotti aparece en el cine como un tópico recurrente asociado a la historia del tango, en especial a través de su canción más célebre “Pobre mi madre querida” que grabara Gardel en 1912. El filme *Pobre mi madre querida* (1948) tiene un argumento basado en la canción: un hijo que se arrepiente de las angustias que le hizo pasar a su madre.

El último payador, dirigida por Homero Manzi y Ralph Pappier, es una suerte de *biopic* sobre Betinotti, protagonizado por del Carril. Contado en *flashback*, la película retrata una Buenos Aires finisecular que se asoma al progreso al tiempo que retrata el entorno político y social con la huelga obrera (liderada en el filme por el personaje de Pascual Contursi) y la relación entre los payadores y los comités radicales. Al igual que los otros filmes de del Carril, el argumento gira en torno a su lucimiento como intérprete, en este caso de los valeses, vidalitas y payadas de Betinotti. Los hitos biográficos son los momentos en que Betinotti conoce a Gabino Ezeiza, la grabación de “Pobre mi madre querida” y la participación de los payadores en el circo criollo.

El punto clave del filme es cuando al final de su vida, Betinotti escucha la grabación de “Mi noche triste” por Gardel (1917), cuestión que no hubiera sido posible ya que el payador falleció en 1915, dos años antes de la grabación del primer tango-canción¹⁴. Más allá de la infidelidad histórica, la película establece una continuidad entre los payadores y el tango-canción, reforzando el origen del tango como evolución de la canción criolla pampeana. Como anticipa el texto de la introducción: “Murió en el instante en que se eclipsaba el auge de los payadores y comenzaba a imponerse el cantor de tangos” (1’50”).

Reflexiones finales

Cuando el cine de ficción va al pasado, no lo hace con un espíritu documentalista o con rigor histórico, sino que en todos casos, construye una interpretación que refleja su época. Esto se verifica en las músicas propiamente dichas, por ejemplo en muchos de los casos los arreglos de las músicas de principio de siglo (tangos, milongas, etc.) incorporan instrumentaciones y arreglos de etapas posteriores a las que se retratan.

¹⁴ Omar García Brunelli en su artículo “Mi noche triste: La contribución de Contursi y Gardel al perfil estético del tango” analiza el rol clave del triángulo entre la canción, Pascual Contursi (su compositor) y Carlos Gardel en la interpretación/ grabación, como un hito insoslayable para el nacimiento del tango cantado o “tango canción”. Este hito fundacional aparece representado como tal en las películas *La vida es un tango* (1939) y *El último payador* (1950).

Las versiones de los orígenes del tango en las películas de la década de 1930 enfatizan alguno de los aspectos: el origen criollo-pampeano, el origen afro o su nacimiento en barrios pobres y salones prostibularios. Asimismo, la representación cinematográfica del pasado del tango es una mirada desde la cima; el tango ya es la canción nacional legitimada y desde esa posición encumbrada mira a sus detractores y críticos sabiéndolos equivocados, entroniza a los artistas que elevaron la canción criolla y cuenta una historia de ascenso, triunfo y legitimación.

Sin embargo, este ascenso acarrea consigo un elemento paradójico, ya que la consagración artística trae implícita la caída y la pérdida, aspecto también presente en las letras de los tangos: de Margarita a Margot, de Estercita a Milonguita, la Mireya de *Los muchachos...*, o la caída del cantante Raúl (Hugo del Carril) que pierde la voz en *La vida es un tango*: “fue un triunfador, paseó la canción criolla por todo el mundo y hoy vuelve a la patria triste, cansado y enfermo” (1:13’59”).

Mientras el tango triunfa, construye un relato de sí mismo y sus orígenes haciendo hincapié en la nostalgia del pasado; sus protagonistas viven tanto el éxito artístico como la amargura de los amores truncos y las vidas perdidas, aunque conforme a las reglas del melodrama, al final siempre llega la redención.

El cine hace un uso del tango, pero al mismo tiempo le devuelve una imagen reconstruida de su historia, sus universos simbólicos, sus figuras estereotipadas. Los dramas tangueros llevan a la pantalla la retórica de lo nostálgico, la euforia por el ascenso de un género que triunfa en el mundo y que lleva la argentinidad a lo más alto, pero que paga el costo del ascenso con la caída, la enfermedad y el desamor.

Las películas construyen distintos mitos originarios: algunas destacan el origen del tango en el candombe afro-rioplatense, otras refieren a los orígenes pampeanos, a la canción criolla y a los payadores como los antecedentes directos. También aparece retratado el efecto de las industrias culturales (radio y fonografía) como vectores de su desarrollo y ascenso. Desde lo social, varias películas destacan los orígenes marginales y prostibularios, no solo como una referencia, sino que cinematográficamente este aspecto es el que permite que se motoricen los argumentos: duelos, traiciones, peleas y amores interclasistas forman las tramas que cuentan el universo musical y simbólico del tango de fines del siglo XIX y principios del XX.

Bibliografía

25

- Alvarado, E. (7 de noviembre de 1940). El tango espera su gran película. Dice Francisco Canaro. *Cine Argentino*, pp. 66-67.
- Anderson, B. (1993). *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. México D.F: Fondo de Cultura Económica.
- Bates, L., & Bates, H. (1936). *La historia del tango*. Buenos Aires: Talleres Gráficos de la Cia. General Fabril Financiera.
- Benedetti, H. (2015). *Nueva historia del tango*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Benedetto, S. (2014). El tango y las bandas sonoras del cine argentino. Los primeros tiempos. Crónicas en paralelo. En M. Satarain (comp), *Fundido encadenado. Reflexiones, ficciones, documental, bandas sonoras*, Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras Universidad de Buenos Aires, pp. 263-278.
- Canaro, F. (1999). *Mis memorias. Mis bodas de oro con el tango*. Buenos Aires: Ediciones Corregidor.
- Cañardo, M. (2017). *Fábricas de músicas. Comienzos de la industria discográfica en la Argentina (1919-1930)*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones.
- Carozzi, M. (2015). *Aquí se baila el tango. Una etnografía de las milongas porteñas*. Buenos Aires: Siglo XXI editores.
- Chindemi, J., & Vila, P. (2017). La música popular argentina entre el campo y la ciudad: música campera, criolla, nativa, folklórica, canción federal y tango. *Artcultura*, 19(34), pp. 9-26.
- Couselo, J. (1977). El tango en el cine. En *La historia del tango. El tango en el espectáculo* (1). Buenos Aires: Corregidor, pp. 1289-1328.
- Devoto, F. (2003). *Historia de la inmigración en la Argentina*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Di Núbila, D. (1998). *La época de oro. Historia del cine argentino I*. Buenos Aires: Ediciones del Jilguero.
- Díaz, A. (Ed.). (1938). El humorista que trabaja en serio. Enrique Delfino se incorpora definitivamente a la cinematografía. *Cine argentino*, pp. 16-17
- España, C. (2000). *Cine argentino. Industria y clasicismo. 1933-1956*. Volumen I. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes.

- Fabrizi, F. (2006). Tipos, categorías, géneros musicales. ¿Hace falta una teoría? VII Congreso IASPM-AL *Música popular: cuerpo y escena en la América Latina*. La Habana.
- Ferrer, A. (2004). *La economía argentina. Desde sus orígenes hasta principios del siglo XXI*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Frith, S. (2003). Música e identidad. En S. Hall, & P. du Gay (comp.) *Cuestiones de identidad cultural*. Buenos Aires: Amorrortu, pp. 181-213.
- García Brunelli, O. (2014). El tango instrumental 1920-1935: la era de los sextetos. En H. Goyena (Ed.), *Antología del tango rioplatense volumen 2. 1920-1935* Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega", pp. 9-11.
- (2016). La transición de la guardia vieja a la guardia nueva en el tango. *Iras Jornadas de Lenguaje, Literatura y Tango*. Buenos Aires: Biblioteca Nacional.
- (2017). Mi noche triste: La contribución de Contursi y Gardel al perfil estético del tango. *III Congreso de la Academia Nacional del Tango "Tango, Cultura e Identidad"*. Buenos Aires.
- (2018). El tango en la época de la Reforma universitaria. El porvenir del acontecimiento. *Arte, cultura e ideas a cien años de la Reforma Universitaria (1918-2018)*. Buenos Aires.
- Garramuño, F. (2007). *Modernidades primitivas. Tango, samba y nación*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Gil Mariño, C. (2013). Del arrabal y el cafetín a la broadcasting. Imágenes del ascenso social y un tango moderno en el cine argentino de los años treinta. *Revista Sans Soleil. Estudios de la Imagen*, 5(1), pp. 92-106.
- (2015). *El mercado del deseo: Tango, cine y cultura de masas en la Argentina de los '30*. Buenos Aires: Teseo.
- (2019). *Negocios de cine. Circuitos del entretenimiento, diplomacia cultural y Nación en los inicios del sonoro en Argentina y Brasil*. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes.
- Goyena, H. (1998). El tango en el cine argentino. Período 1907-1933. *Jornadas Argentinas de Musicología y VIII Conferencia Anual de la A.A.M.* Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología Carlos Vega.
- (2022). Esplendor Y Ocaso: El Tango En El Cine Argentino Entre 1930 y 1960. *Revista del ISM* (21) s/p.

- Hobsbawm, E., & Ranger, T. (Edits.). (2002). *La invención de la tradición*. Barcelona: Editorial crítica. 27
- Karush, M. (2013). *Cultura de clase. Radio y cine en la creación de una Argentina dividida (1920-1946)*. Buenos Aires: Ariel.
- Kelly Hopfenblatt, A. (2019). *Modernidad y teléfonos blancos. La comedia burguesa en el cine argentino de los años 40*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Fundación CICCUS - Escuela Nacional de Experimentación y Realización Cinematográfica.
- Liut, M. (octubre - noviembre de 2022). Representaciones musicales de la nación. Teorías, prácticas, repertorios. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, Argentina.
- Maranghello, C. (2018). No todo fue tango y rock en el cine musical argentino (1933/1955). En G. Maia, & L. Zavala (Edits.), *El cine musical en América Latina: aproximaciones contemporáneas*. Salvador: EDUFBA, pp. 147-182
- Maranghello, C., & Insaurralde, A. (comp.) (2006). *Cine 2x4*. Museo del Cine "Pablo C. Ducrós Hicken".
- Novati, J. (2018). *Antología del tango rioplatense. Volumen 1 Desde sus comienzos hasta 1920*. Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega".
- Ordaz, L. (1977). El tango en el teatro nacional. En L. Alposta, L. Ordaz, & J. Couselo, *La historia del tango. El tango en el espectáculo*. Buenos Aires: Ediciones Corregidor, pp. 1213-1287
- Paladino, D. (junio de 2002). El cine en dos por cuatro. (V. Sánchez-Biosca, Ed.) *Archivos de la filmoteca: revista de estudios históricos sobre la imagen*, pp. 57- 69.
- Perković, I., & Fabbri, F. (Edits.). (2017). *Musical Identities and European Perspective. An Interdisciplinary Approach*. Berna: Peter Lang AG.
- Piana, F., & Barrese, R. (1994). Sebastián Piana. La vida como realidad de un deber cumplido. *Desmemoria. Re-vista de historia*, 2(5), pp. 118-127.
- Radiolandia. (30 de enero de 1937). Sebastián Piana, el nuevo creador de la "milonga". (J. Korn, Ed.) *Radiolandia*, IX (463), p. 21.
- Rossi, V. (1926). *Cosas de negros. Los orígenes del tango y otros aportes al folklore rioplatense*. Córdoba: Casa Editora Imprenta Argentina.
- Sabugo, M. (2013). *Del barrio al centro: imaginarios del habitar en las letras del tango rioplatense*. Buenos Aires: Café de las Ciudades.

- Varela, G. (2005). *Mal de tango. Historia y genealogía moral de música ciudadana*. Buenos Aires: Paidós. 28
- Varela, G. (2016). *Tango y Política. Sexo, moral burguesa y revolución en Argentina*. Buenos Aires: Ariel.
- Vila, P. (1996). Identidades narrativas y música. Una primera propuesta para entender sus relaciones. *Trans. Revista Transcultural de Música*. s/p.
- Vila, P. (2000). Música e identidad. La capacidad interpeladora y narrativa de los sonidos, las letras y las actuaciones musicales. *Recepción artística y consumo cultural*, 331-369.
- Williams, R. (1997). *Marxismo y literatura*. Barcelona: Ediciones Península.

Filmografía citada

- Almodóvar, P. (2006). *Volver*. El Deseo
- Amadori, L. C. y Soffici, M. (1936) *Puerto nuevo*. Argentina Sono Film
- de Zavalía, A. (1939). *La vida de Carlos Gardel*. Argentina Sono Film
- Manzi, H. y Pappier, R. (1948) *Pobre mi madre querida*. Estudios San Miguel
- Manzi, H. y Pappier, R. (1950). *El último payador*. Artistas Argentinos Asociados
- Moglia Barth, L. (1933). *Tango!*. Argentina Sono Film
- Moglia Barth, L. J. (1937). *Melodías porteñas*. Argentina Sono Film
- Momplet, A. (1947). *La cumparsita*. Estudios San Miguel.
- Morera, E. (1934). *Ídolos de la radio*. Estudios Río de la Plata
- Morera, E. (1937). *Así es el tango*. Porteña Film
- Mugica, F. (1939). *Así es la vida*. Lumiton
- Romero, M. (1949) *La historia del tango*. Lumiton/ Cosmos Film
- Romero, M. (1935). *El caballo del pueblo*. Lumiton
- Romero, M. (1935). *Noches de Buenos Aires*. Lumiton
- Romero, M. (1936). *Radio bar*. AIA de la Plata
- Romero, M. (1937). *Los muchachos de antes no usaban gomina*. Lumiton
- Romero, M. (1939). *La vida es un tango*. Lumiton
- Romero, M. (1940). *Carnaval de antaño*. Lumiton
- Romero, M. (1940). *Casamiento en Buenos Aires*. Lumiton
- Soffici, M. (1935). *El alma del bandoneón*. Argentina Sono Film
- Susini, E. (1933). *Los tres berretines*. Lumiton