



## De la voz al símbolo: Amália y Gardel como estrellas de la canción portuaria

From the voice to the symbol: Amália and Gardel as Port song stars

Dulce María Dalbosco

Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Católica Argentina

Academia Porteña del Lunfardo

dulcedalbosco@uca.edu.ar

Recibido: 13/10/2021

Aceptado: 26/11/2021

**Resumen:** Durante los últimos años, en el circuito musical de Buenos Aires han surgido algunos músicos consagrados a la interpretación conjunta de tangos y fados, propuesta artística que conduce a una escucha fraternizada de ambos géneros musicales, en la que inevitablemente emerge la pregunta por sus analogías y la revisión de sus tradiciones. Aunque una indagación sobre posibles influencias o vínculos genéticos todavía está pendiente, el surgimiento del fado y del tango en importantes ciudades puerto y su desarrollo durante el siglo XX, mancomunado a las nuevas tecnologías de registro y reproducción sonora, motivaron algunos paralelismos. Creemos que estos, ponderados en comparación, nos permiten analizar ciertos modos de acontecer de la canción popular urbana. En esta oportunidad, a partir de un abordaje comparativo entre Amália Rodrigues y Carlos Gardel, voces icónicas del fado y del tango, queremos analizar el rol que estos cumplen en sus respectivos géneros. Estimamos que una revisión dialógica de ambas figuras y su (auto)construcción como imágenes-símbolo (Vázquez Montalbán 1972), incluso a través de la gran pantalla, habilita una reflexión sobre algunos aspectos de las relaciones entre palabra, voz, identidad y tecnología en el tango y el fado del siglo XX.

**Palabras clave:** fado, tango, intérprete, voz, símbolo

**Abstract:** In recent years, in the musical circuit of Buenos Aires, certain renowned musicians have emerged devoted to the interpretation of tangos and fados, an artistic orientation conducive to a fraternized listening to both musical genres, inevitably leading to the question of their similarities and the revision of their traditions. Although research on possible genetic influences or links is still pending, the birth of fado and tango in important port cities and their development during the 20th century, combined with new technologies for recording and sound reproduction, motivated some parallels. We believe that these, considered in comparison, allow us to analyze certain modes of behavior in urban popular song. Here, based on a comparative study of Amália Rodrigues and Carlos Gardel, iconic voices of fado and tango, we seek to analyze the roles that they play in their respective genres. We believe that a dialogical review of both figures and their (self)construction as symbol-images (Vázquez Montalbán 1972), including a consideration of film productions, enables a reflection on some aspects of the relationships between word, voice, identity and technology in the tango and the fado of the 20th century.

**Keywords:** fado, tango, performer, voice, symbol

Según cuentan las crónicas periodísticas, el reciente encuentro entre los presidentes de Argentina y Portugal, Alberto Fernández y Antonio Costa, estuvo amenizado por una conversación en la que no faltaron las comparaciones entre el tango y el fado (Dapelo 2021). Aun si no

conocemos los pormenores de ese intercambio, era esperable que surgiera alguna mención a ambas músicas en una reunión de carácter diplomático, donde cada país suele sacar a relucir sus fortalezas, enorgullecerse de su identidad y establecer una plataforma de diálogo. Más allá de la pintoresca anécdota, creemos que los paralelismos entre el tango y el fado son susceptibles de ser abordados en otro espacio de discusión. En efecto, su desarrollo como géneros de la canción popular urbana, atravesado por la explosión de las tecnologías de grabación y reproducción sonora, comporta algunas convergencias cuyo análisis comparativo nos conduce a reflexionar sobre los modos de acontecer de la canción popular urbana durante el siglo XX.

Las analogías entre el tango y el fado fueron advertidas en distintas esferas de la praxis cultural: las posibilidades de combinación y diálogo estético fueron planteadas por ciertas manifestaciones artísticas, y también por algunas plumas ensayísticas y académicas. Entre las primeras debemos nombrar a Karina Beorlegui, autodefinida “cantante de música de puertos”, quien desde fines de los años 90 cultiva un repertorio mixto de tangos y fados, además de llevar a cabo una enérgica labor de fomento del intercambio musical entre ambos géneros y ambos países<sup>1</sup>. Beorlegui justifica su unión del tango y el fado en una atmósfera afín y “una bohemia especial de ciudades de puerto” (2016).

Algunos intelectuales han reparado en las coincidencias entre ambos géneros. En 1949 Ramón Gómez de la Serna los confraternizó al designarlos cantes desgarrados (1979: 99), Miguel Ángel Vera Sepúlveda y Daniel Gouveia los clasifican dentro de los géneros portuarios y sostienen que el fado podría haber influido en el primitivo tango (2013: 237). Por su parte, el antropólogo Joaquim País de Brito —uno de los pioneros en el estudio del fado dentro del ámbito académico— advierte las afinidades entre el tango y el fado, a los que considera “formas paralelas” (1983: 171). El autor señala sus similitudes: se forjan en barrios marginales, asociados a la prostitución, a las hablas populares —el caló portugués y el lunfardo rioplatense— y a la poetización de determinados temas vinculados con la experiencia de la vida urbana. Estas similitudes, según Brito, nos obligan a usar herramientas que sobrepasen las especificidades de cada música y nos permitan pensar, entre otros aspectos, la producción y la circulación de símbolos (171-2).

Es justamente este objeto el que nos convoca en esta ocasión. Dada la posibilidad de un abordaje comparativo del tango y el fado, queremos analizar algunas correspondencias entre las figuras de Carlos Gardel y Amália Rodrigues, los cantores más importantes de los respectivos géneros, no solo por la preminencia de su voz, sino también por haber tenido injerencia directa en la forma poética y compositiva del tango y del fado. Si bien hasta el momento no hemos hallado estudios comparativos sobre Gardel y Amália<sup>2</sup>, las convergencias son llamativas. A partir de su canto, se proyectaron como referentes culturales y sociales, se convirtieron en figuras transmediales, modelaron subjetividades y devinieron agentes culturales, para luego erigirse en íconos internacionales de las músicas que representaron.

El presente estudio girará en torno a la voz “como concepto literario y musical a la vez” (Frith 2014: 335). Partimos de la base de que en la canción popular este término designa una encrucijada de sentidos, que afloran “en la articulación entre el cuerpo y el discurso” (Barthes 1986: 252) y que se contienen, se completan, y a veces se desafían unos a otros. Dos significados básicos afloran en toda canción: el de la voz como emergente de la enunciación, donde toma forma un sujeto, “el que habla en el habla” (Dorra 2003: 72), y el de la voz como “corporeidad del habla”

<sup>1</sup> La artista condujo durante diez años el Fado-tango club y editó tres discos mixtos, donde alternan tangos y fados clásicos: “Caprichosa” (2003), “Mañana zarpa un barco” (2008) y “Puertos Cardinales” (2011). También organizó el “Festival porteño de fado y tango” (2012, 2014, 2017, 2019 y 2021).

<sup>2</sup> A la fadista se le suele nombrar por su nombre de pila, mientras que al cantor por su apellido.

(Barthes 1986: 252) o voz interpretativa (Frith 2014: 327). Sin embargo, concebida la canción popular urbana como un “racimo de textos” (González 2013: 109) y entendida la voz como una noción plurivalente, en seguida advertimos que las voces se multiplican, por cuanto al menos hay que considerar las que afloran en cada texto que constituye la canción –el lingüístico, el musical, el sonoro, el performativo, el visual y el discursivo (González 2013: 99)–, cuya autoría suele ser múltiple. En la misma línea, Claudio Díaz y María de los Ángeles Montes subrayan que el sentido proviene de la interacción de todos esos elementos, de manera que las canciones populares, en cuanto producciones discursivas, se caracterizan por su complejidad semiótica (2020: 43).

En esta oportunidad, para analizar las figuras de Amália y de Gardel tomaremos en cuenta los valores de la voz que, según Simon Frith, se conjugan en una *performance*: En primer lugar, aparece el personaje que protagoniza la canción, su cantante y narrador, las personas que llevan adelante la trama, con una actitud y tono de voz; pero también puede que haya un personaje ‘citado’, la persona sobre la que trata la canción (y los cantantes, como los conferencistas, tienen su propio modo de poner comillas). Primero y principal, está el personaje del cantante como estrella, lo que sabemos acerca de él o lo que nos hacen creer acerca de él por medio de la difusión y la publicidad, y luego lo que sabemos del cantante como persona, el modo en que nos gusta imaginar cómo es realmente, que se revela, *en última instancia*, en la voz (2014: 349).

Esta multiplicidad de voces que puede oírse en toda forma pop (2014: 350), vale para el tango y el fado, y específicamente para Gardel y Amália, cuyo alcance como estrellas y como personas se complejiza aún más al sopesar los roles cinematográficos que tuvieron en algunas de sus películas. Para analizar cómo se configuraron estas distintas voces en ambos artistas atenderemos a su constitución como cantores, su acción en el género, la construcción narrativa de sus biografías y su proyección como estrellas cinematográficas. Partimos de la hipótesis de que la manera en que se conjugaron estas diversas voces en Amália y Gardel no estuvo exenta de contradicciones, como tampoco lo están los significados que estos dos íconos adquirieron en el tiempo. Aunque en la actualidad se identifique metonímicamente a Gardel y a Amália con sus respectivas músicas, en su momento desafiaron los límites del fado y del tango. Intentaremos reflexionar sobre por qué dos personalidades geográfica y lingüísticamente distantes y separadas por un lapso de 20 años han condensado una carga identitaria semejante y se han perfilado de manera análoga como voces, artistas y símbolos. Por último, consideramos que un análisis comparativo de las dos figuras puede contribuir a pensar la forma en que funcionaron estos géneros en sus respectivos países, particularmente en lo que respecta al rol del artista y las interrelaciones entre voz, identidad y relato en la canción popular urbano-portuaria del siglo XX.

## La lengua y la voz

Pese a que Gardel y Amália irrumpen en diferentes etapas del desarrollo musical del tango y del fado, su acción es susceptible de ser comparada en varios aspectos relacionados con la delimitación de ambos géneros, por cuanto ellos los redefinen. Estos cantores constituyen voces fundacionales, porque resignifican la práctica vocal ejercida hasta entonces en los márgenes musicales del fado y el tango. Ni uno ni otro son lo mismo tras la aparición de esas personalidades, que actuaron como antenas al captar los signos de sus tiempos y adelantarse a sus demandas. En determinado momento de su trayectoria artística se convierten en referentes ineludibles para cantores y músicos, al erigirse en norma susceptible de ser acatada o no, pero imposible de obviar. Amália y Gardel marcan un antes y un después en la historia de sus músicas.

En el caso de Gardel su trascendencia es incuestionable, pues es el artífice vocal del tango. Como explicita Ricardo Salton, “supo forjar un modo de canto que hasta entonces no existía”

(2014: 12). La historia es conocida: un joven Pascual Contursi tenía la afición de escribir letras para tangos instrumentales de la época, novedosas por la combinación de recursos poéticos, como la interpelación, el tono de lamento, la inclusión de una anécdota y el lenguaje urbano y coloquial. Sin embargo, recién cuando en 1917 Carlos Gardel, hasta entonces cantor nacional, canta “Mi noche triste” se produce el encuentro entre la lengua y la voz (Barthes 1986) que da lugar al llamado tango canción o tango vocal (Salton 2014: 12)<sup>3</sup>. Como afirma Omar García Brunelli, prácticamente no se discute el hecho de que Gardel sea el creador de la normativa tanguística del tango vocal-instrumental (2020: 16). El musicólogo explica que el gran aporte del cantor fue el fraseo, “uno de los componentes más pregnantes del género” y “una de las más sólidas razones de la vigencia del cantor” (16), puesto que no solo señaló una forma de cantar el nuevo género, sino también un modo de ejecución musical. Su fraseo fue imitado por el tango instrumental (68).

La transición de cantor nacional a cantor de tango, figura que Gardel modela a medida que incorpora tangos en su repertorio, fue gradual. Según atestiguan las grabaciones, es recién en 1923 que estos empiezan a imponerse sobre los estilos, las cifras y otros ritmos criollos que él solía cantar. Este traspaso lo implicó en toda su corporalidad: no solo su voz fue modulando la forma de cantar el nuevo género, su gestualidad y su vestimenta marcaron el estilo de los cantores de tango. Voz, cuerpo, gesto y tono delinearon una nueva subjetividad, que sería alimentada por el relato personal y periodístico. Cabe señalar que el tango nunca anuló la interpretación de otros géneros musicales: tanto en el caso de Gardel como en el de otros cantores contemporáneos, el 2x4 convivió en sus repertorios con valeses, milongas, canciones, zambas, entre otras músicas.

Amália Rodrigues, en cambio, asoma a fines de los años 30 en un fado consolidado como género poético-musical, con sus dos grandes vertientes definidas: el fado castizo y el fado canción. Asimismo, los y las fadistas ya contaban con una trayectoria artística, y el género tenía un sólido vínculo con el teatro y el cine. No obstante, desde sus comienzos Amália es más que una vocalizadora destacada. A los 19 años es contratada para cantar en el *Retiro da Severa* con una paga muy superior a la de dos fadistas emblemáticos de la época, Alfredo Marceneiro y Berta Cardoso (Ferreira 2009: 43)<sup>4</sup>. Su consagración se completa fuera de su país de origen, tras su estadía en Río de Janeiro en 1944 y sus primeras grabaciones, realizadas al año siguiente en esa misma ciudad, para el sello Continental (47). Brito describe a Amália como héroe civilizador del fado, tanto por la proyección internacional que le dio al género a partir de los años 40, como porque con ella se afianzó la profesionalización de los fadistas, quienes comenzaron a actuar en locales exclusivamente destinados a la escucha de fado, a recibir un *cachet* más jugoso y a firmar contratos de exclusividad (1983: 160-1).

Si Amália no es una figura fundacional en el sentido de estar situada en los orígenes, sí lo es en cuanto artífice de la renovación del fado, cuyos movimientos fueron desafiantes pero planificados. Como resume Salwa El-Shawan Castelo-Branco, su alianza con el músico de origen francés Alain Oulman abrió otra fase en el desarrollo del fado canción, caracterizada por el uso de la poesía culta y las armonías complejas (2000: 84). La apuesta fue clara: el título escogido para uno de los álbumes experimentales, *Com que voz* (1969), en alusión a un poema de Luís de Camões musicalizado, presente en el disco, traza un puente con la poesía culta, al tiempo que resume el desafío desplegado en el primer verso del soneto (en)fadado: “Com que voz chorarei meu triste fado”. La pregunta explícita –con qué voz vamos a seguir cantando fado– lleva implícito el reclamo por nuevas exploraciones. Se demanda, por un lado, una nueva voz poética, inspiración

<sup>3</sup> Fabián Russo explica que el *cantor nacional*, heredero del *gaucho cantor*, fue quien difundió la música criolla en los arrabales urbanos y en las ciudades (2011: 31).

<sup>4</sup> Una anécdota similar se recoge con respecto a Gardel (cfr. Collier 1999: 52).

que Amália va a buscar en los poetas portugueses de todos los tiempos, en un gesto que pretende acortar las distancias entre lo popular y lo culto.

Pero esta operación de remediación (Rajewsky 2005) que reformuló la voz poética fue en parte posible al ser asumida por una –la– voz canónica del fado, es decir, por una voz interpretativa que condensaba socialmente el imaginario del género. En su momento esta jugada de Amália y Oulman fue considerada provocativa, no fueron pocos los detractores. Vítor Pavão dos Santos, el biógrafo de Amália, recoge testimonios de ese tiempo. Figuras públicas, como el escritor José Cardoso Pires o el poeta José Gomes Ferreira, consideraban indecoroso que en un mismo repertorio se mezclara a Camões con poetas populares (Santos 2014: 613). Tampoco los colegas de Amália fueron indiferentes: una destacada fadista de aquella época, Maria Teresa de Noronha, le recriminaba que saliera del fado (Ferreira 2009: 70). Al mismo tiempo, Hernâni Cidade, reconocido especialista en el poeta lusitano, declaraba que Amália tenía todas las capacidades indispensables para ampliar el renombre de Camões y para hacerlo sentir más vivamente (Santos 2014: 613).

En cierto modo, estas últimas palabras sugieren que si estos ensayos hubieran sido realizados por un fadista de menor envergadura, probablemente no hubieran tenido tanta trascendencia. Pero la conjunción del culto Oulman con una Amália inimputable lo hacía posible, no solo por sus posibilidades expresivas, sino también por su implicancia como voz social e identitaria, cuya proyección la colocó en los bordes del género, le permitió desplazarse por los límites y experimentar con ellos. Solo alguien como ella –Amália para muchos era el fado– era capaz de resistir las controversias. Simultáneamente rupturista y conciliadora, su repertorio nunca abandona fados tradicionales y fados canción considerados clásicos y preexistentes a ella. Estas oscilaciones entre el centro y el borde exponen la movilidad y las suturas propias de todo proceso de construcción identitaria, que se mantiene siempre inacabado y en devenir (cfr. Arfuch 2005: 24 y Frith 2003: 184).

De la misma manera, en los años 30, Gardel devenido astro de cine pudo cantar un tipo de tango depurado del color local e incluso, en palabras de Salton, “reformular su discurso poético y musical cuando pensó que eso lo acercaría a esos públicos de otros lugares del mundo” (2020: 144), sin por ello dejar de ser el cantor de tangos de referencia. La densidad que alcanzaron como símbolos los habilitó para desafiar los límites del género y expandirlos, actitud no exenta de críticas en ambos casos.

Advertimos, entonces, que partiendo de la posición de voces-cuerpo Gardel y Amália modelaron la voz poética de sus géneros, a través de sus elecciones de repertorio y sus intervenciones directas sobre la letra de las canciones. Gardel desempeñó este rol activo en el género desde muy temprano, al fomentar la producción de los primeros tangos. Basta recordar que fue él quien, junto con el guitarrista José Ricardo, musicalizó el primer tango de Celedonio Flores “Margot” (1921), texto originalmente concebido como poema, con el título de “Por la pinta” (1914) y no como letra de canción. Con este gesto, el Zorzal contribuye a ampliar el repertorio del incipiente tango canción, con unos versos que darán impulso a uno de los temas más recurrentes de la década del 20, el de la milonguera que, si bien ya había sido esbozado por Contursi en su tango “Flor de fango”, adquiere con “Margot” otra envergadura. Celedonio, hasta el momento poeta, se convierte en letrista de la mano de Gardel, hasta transformarse en un autor emblemático de la época. Teresita Lencina destaca, en este sentido, la capacidad de agencia de este cantor, es decir, su habilidad para modificar las condiciones estructurales del tango (2020: 107), característica que comparte con Amália.

La segunda gran operación de Gardel sobre el discurso consistió en la reformulación poética del tango, mencionada por Salton, en función de aspiraciones cosmopolitas, la cual no

estuvo desligada de intereses comerciales. A pesar de no ser él mismo letrista, en alianza con Alfredo Le Pera compuso varios tangos y canciones cuyo objetivo era el uso de la lengua española en un código más universal, sin que se borrara plenamente el contenido identitario, para que pudieran integrar la banda sonora de las películas donde actuaba el Zorzal, rodadas en el exterior. Su intención era formar parte de ellas, sin dejar por ello de ser cantor de tangos, por el contrario, afianzándose internacionalmente como su paradigma.

Este intento de adaptar el género a formas de expresión más comprensibles a grande escala tuvo algunos detractores, más bien aislados. Sin ir más lejos, Homero Manzi criticó que el cantor se doblegara ante el cine extranjero y afirmaba que los tangos compuestos *ad hoc* solo se imponían debido a la capacidad interpretativa del autor. Calificaba como error de Gardel que no cantara “tangos realmente buenos” y “con el fondo de un acompañamiento verdaderamente típico” (1934: 334). Estos reclamos nacionalistas de Manzi a Gardel<sup>5</sup>, como el de Noronha a Amália, que suplican una fidelidad al género que hoy podemos tildar de esencialista, en última instancia exponen a Amália y a Gardel como símbolos complejos y contradictorios, incluso en relación con el género al que muchas veces se los homologa. En este sentido, ambos fueron intérpretes no solo en cuanto *performers*, sino también al ser voces críticas que supieron captar los síntomas de incipientes desgastes e intuyeron la potencialidad de sus respectivos géneros.

La intervención de Amália sobre la voz poética del fado es aún más directa que la de Gardel: además de su ya mencionada incursión en la poesía cantada, ella misma fue letrista. Escribió una cantidad nada desestimable de fados, muchos de los cuales se convirtieron en clásicos de su repertorio: “Fado Mouraria”, “Estranha forma de vida”, “Lagrima”, entre otros. Y aunque incursionó en distintos tonos, los más exitosos fueron aquellos que complementaban sus relatos autobiográficos del fado como destino trágico.

### **Nace una voz: el relato de los orígenes y del ascenso social**

En una visita a Buenos Aires en 1967, Amália Rodrigues le confiesa a la periodista argentina Mónica Cahen D’Anvers que de pequeña solía cantar los tangos de Gardel. Las sospechas de que podría ser un comentario complaciente en su calidad de invitada se disipan cuando recurrimos a las biografías sobre la fadista. Rui Martins Ferreira afirma: “A primeira influência musical na sua vida foi a de Carlos Gardel. Amália descobriu as próprias faculdades musicais cantando os seus tangos” (2009: 40). Esta circunstancia es elocuente en un doble sentido. En primer lugar, porque el puente Gardel-Amália iría más allá de las meras comparaciones, de hecho, podría plantearse una inspiración cuanto menos simbólica, en la que destacamos la direccionalidad del modelo: de América Latina hacia Europa.

Para la época en que Amália empieza a hacerse conocida y a profesionalizarse, esto es, a fines de los años 30, Gardel ya había muerto. Pero la referencia a la niña Amália cantando los tangos del morocho del Abasto también da cuenta de la proyección del cantor y de la globalización de una música de raigambre local como es el tango. Gouveia menciona la presencia de este en la música popular portuguesa de los años 30 y 40, fenómeno al que se refiere como “furor porteño”, logrado sobre todo a partir de la internacionalización de Gardel (2013: 236-7). Comenta el autor que los filmes portugueses de los años 40 incluían tangos junto con fados y que el tango formaba parte de las veladas bailables, donde los conjuntos locales se afanaban por imitar a Gardel, a Canaro y a otros músicos representativos (237). Cabe destacar el movimiento inverso: en la década

<sup>5</sup> En 1931 Gardel había recibido un reclamo similar de parte de su amigo Carlos de la Púa, quien se había indignado al escucharlo cantar una *canzonetta* en un espectáculo (1931:163-4).

del 20 Gardel grabó cuatro composiciones denominadas “fados” en sus respectivas partituras: “Mi china”, (Roldán y Rodríguez 1920), “De mi tierra” (Lozano y Manella 1921), “Mi bien querido” (Ricardo 1922) y “Caprichosa” (Aguilar 1930). Gouveia sostiene que, en realidad, se trata de “pseudofados” (2013), mientras que Gobello los designa “paratangos” (cfr. 2003).

Si nos atenemos a las interrelaciones entre la voz como persona y como estrella –que se entrecruzan y se confunden continuamente–, encontraremos no pocas conexiones en la manera en que Gardel y Amália se constituyeron en sujetos y en discursos. En una primera instancia, la voz como persona es construida por los relatos que ellos mismos y que otros –biógrafos, investigadores, periodistas, críticos– han hecho de sus vidas y de sus itinerarios artísticos. Este conocimiento y las consecuentes ensoñaciones suscitadas *ipso facto* inevitablemente interfieren en la experiencia de escucha de los oyentes o espectadores. Pero, además, estas narraciones a menudo obedecen a la intención más o menos consciente de forjar la voz como estrella, es decir, están de alguna manera alineadas con la imagen proyectada por los cantantes para tal fin, con la publicidad, con la difusión de sus productos para fines comerciales y también, en este caso, con su incursión en la actuación cinematográfica.

Es pues en este punto que el relato de los orígenes de ambos cantores cobra importancia. Y aquí asoman otras semejanzas entre Gardel y Amália, en los discursos de autoconstrucción que entran en sintonía con la historia de sus géneros musicales. Vale la pena detenernos en las correspondencias entre sus inicios, marcados por la pobreza, la incertidumbre y la controversia. Durante décadas se discutió el nacimiento de Gardel: el año exacto, su lugar de procedencia, sus verdaderos padres. Sus propios pronunciamientos al respecto fueron confusos (Collier 1999: 89 y 108-9) y aún hoy hay posturas encontradas<sup>6</sup>. Sabemos, también, que el pequeño Carlos pasó largos períodos al cuidado de Rosa de Franchini (23), porque su madre Berta no siempre podía hacerse cargo de él. Algo similares fueron los comienzos de Amália: nació en julio de 1920, pero la fecha exacta se desconoce. Se sabe que fue inscrita días más tarde, el 23 de julio. Su abuela solía decirle que había nacido en la época de las cerezas. La familia no registró el nacimiento de su quinta hija, quien al año de vida fue llevada a vivir con sus abuelos maternos y permaneció con ellos hasta su adolescencia.

El desarraigo físico y afectivo que signó los primeros años de ambos cantantes, así como las imprecisiones en la reconstrucción de sus infancias, sirvieron como plataforma sobre la que modelar la identidad artística y simbólica de Amália y Gardel. Ambos se convirtieron en emblemas de músicas cuyos orígenes eran igualmente nebulosos, rasgo constante en los géneros de procedencia popular. Este recorrido coincidente, de la semi marginalidad al estrellato, fue uno de los factores que fomentó la sinonimia artista-género registrada durante sus carreras, con intervalos de transparencia y opacidad, que cobró fuerza en su consagración internacional y se cristalizó luego de su muerte: Gardel era el tango y Amália era el fado. Paradójicamente, esta identificación llegó a su apoteosis en el extranjero, cuando dentro de sus países, algunos cuestionaban a Gardel y a Amália su fidelidad al género.

A esta altura, corresponde destacar una cuestión relevante: Amália vino a darle voz a un mito femenino preexistente, el de la Severa. El fado surge en las zonas marginales de Lisboa, aledañas al puerto, varias décadas antes que lo hiciera el tango. Esta primera etapa del género fue denominada “espontánea” o “popular” y abarcaría *grosso modo* el período de 1830-1870 (Brito 1983: 151). En este período la fadista María Severa Onofriana, más conocida como “la Severa” (*a Severa* en portugués), se constituye en el mito fundador. Nacida en 1820, justo un siglo antes que

<sup>6</sup> Salton sostiene que existen fuertes controversias con respecto a su nacimiento y a la identidad de sus progenitores. Él adhiere a la tesis de que nació en Tacuarembó (2020: 132).

Amália, muere prematuramente a los 26 años, después de una vida breve, pero intensa. Humilde, prostituta y aficionada al fado, se involucra sentimentalmente con un noble, el conde de Vimioso y, según la tradición, es invitada a cantar fados a las mansiones aristocráticas, cuyos habitantes se sentían atraídos por el naciente género. La Severa pervive como símbolo mudo del fado, ante la inexistencia de tecnologías que posibilitaran los registros sonoros. A pesar de las destacadas fadistas que más tarde surgieron con la profesionalización del canto, solo Amália logra la misma fuerza icónica de la Severa, esta vez con una voz inmortalizada por la grabación sonora.

A partir de los años 40, Amália comienza a imponerse como símbolo identitario superador, que reelabora a la Severa, demasiado cargada de una impronta romántica. Como indica Leonor Arfuch, la identidad no debe ser entendida en clave esencialista como el retorno a algo original y verdadero, sino “en su cualidad de contingente”, visible en su posición dentro de una trama social, en la que entran en juego la temporalidad y sus mutaciones (2005: 14). Amália se propone como una embajadora portuguesa más acorde a su época, no por ello exenta de ambivalencias. Recordemos que el punto culminante de su éxito internacional coincidió con estas tensiones internas, cuando incursionó en las experimentaciones musicales y poéticas con Oulman.

Tales tensiones en el alcance identitario de Amália también provienen de sus propios relatos autobiográficos. Si la vida de la Severa está marcada por el fado no solo en el sentido del género musical, sino también en el de su significado primigenio de *fatum* o “destino trágico”, Amália marcará una ambigua continuidad con esta idea. Sabemos que el juego con la polisemia de la palabra es constante en muchas letras de fado y en guiones cinematográficos afines al género. En las declaraciones de Amália sobre cómo había acontecido su carrera artística, ella se alineaba con esa idea: “Não tive de lutar nada. Tudo na vida me aconteceu” (Santos 2005: 36). Y, si bien su repertorio, al igual que el de Gardel, fue amplísimo y estuvo sujeto a las ya comentadas aperturas estilísticas y poéticas, muchos de sus fados célebres fomentan su voz de personaje trágico:

Que o fado que é o meu castigo  
só nasceu para me perder  
o fado é tudo o que eu digo  
mais o que eu não sei dizer  
(Nazaré, “Tudo isto é fado”)<sup>7</sup>

Sin embargo, detrás de sus comentarios y sus canciones, sí encontramos a una Amália que gestiona su carrera y que desafía las normas familiares; parte de su familia, de hecho, rompió relaciones por considerar deshonrosa su profesión (Ferreira 2009: 45). Como afirma Tiago Baptista, cuando la carrera de Amália comenzó a consolidarse, a mediados de los años 40, la reproducción de una biografía que legitimase a la fadista en cuanto tal era imprescindible para su afirmación en el espacio mediático y para la promoción del carácter artístico de una actividad todavía muy asociada a la marginalidad (2009: 34).

La imagen del artista como autogestor es más fuerte en Gardel, a quien los análisis biográficos suelen considerar “un prototipo del self-made man” (Lencina 2020: 106). Como explica Salton, “entendió la importancia de las grabaciones fonográficas, la radio y el cine y explotó muy bien esos medios; y construyó su imagen pública con racionalidad y esfuerzo” (2014: 12). Detrás de la apariencia de que todo se le dio naturalmente debido al talento de su voz, Gardel fue un hombre atento a los códigos de la nueva industria del entretenimiento. Lencina comenta, de

<sup>7</sup> Amália lo grabó por primera vez en 1952 en los estudios de Abby Road en Londres. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=GXi8yIV-o4> [1/22]



hecho, que su capacidad para captar el gusto de las audiencias y satisfacerlo se debió tanto a su habilidad innata, como a esmerados ensayos y preparaciones de repertorio. Y agrega: “Hay en esta característica del perfil de Gardel una impronta de la clase media que se estaba gestando: la idea del esfuerzo para conseguir el ascenso social” (2020: 21), cuya aspiración marcó a las generaciones argentinas provenientes en la era de la inmigración masiva.

Muchas veces se ha insistido en que Carlos Gardel condensaba la posibilidad del ascenso social para la clase media. Es interesante revisar el alcance de esa representación, detrás de la cual aflora la lucha simbólica subyacente a toda afirmación identitaria (Arfuch 2005: 14). En efecto, Matthew Karush (2013) sostiene que, en la Argentina de los años 20 y 30, la identidad de clase media no estaba extendida, como lo demuestra, por ejemplo, el hecho de que no hubiera ningún sindicato o partido político que se presentara como defensor de ese sector. Esta situación no implicaba que no estuvieran en alza algunos valores tradicionalmente asociados con la clase media, entre ellos la movilidad social, así como también la frugalidad, el pudor, la respetabilidad o el patriarcado. Pero estos valores eran compatibles con la identidad obrera del “suburbio de clase trabajadora decente”, de manera que difícilmente se podría hablar de una “una ideología o una identidad unificada” atribuible a la clase media (60). En este contexto, aunque el itinerario de Gardel desde la lucha por la supervivencia al éxito era claro, el alcance de su representatividad no era homogéneo.

Asimismo, la relación de Gardel con la plasmación de la movilidad social se complejiza aún más al confrontarla con sus tangos, particularmente con su voz como personaje y con el personaje citado en la canción, según las categorías de Frith. Entre los primeros tangos grabados por el cantor es frecuente el reproche a la milonguera por haber abandonado el barrio para trabajar en un cabaret, de manera que el personaje de la canción condena el intento de camuflar su identidad originaria y su aspiración de progreso socioeconómico. En el segundo tango grabado por el Zorzal la denuncia es explícita:

Te gustaban las alhajas,  
los vestidos a la moda  
y las farras de champán  
(Contursi y Gentile, “Flor de fango”)<sup>8</sup>

La lectura de estas letras en clave de género es obligada, pero irreductible, pues se integran en un conjunto más amplio cuyo *leitmotiv* fue, en palabras de Andrea Matallana, “la idea de esconder una condición social” (2008: 87), también agrupados por Blas Matamoro como los tangos del reproche (1982: 122). A mediados de los años 20, Gardel comienza a incorporar tangos en los que la condena de encubrir la propia identidad y de fingir ser otro se extiende a personajes masculinos, como “Compadrón”, “Mala entraña” “Dandy”, “Qué fenómeno”, “Malevito”. La voz como personaje articula una crítica, en última instancia, a la voluntad de autoconstrucción:

Dandy,  
ahora te llaman  
los que no te conocieron  
cuando entonces  
eras terrán,  
porque pasás por niño bien

<sup>8</sup> Grabado en 1918 con la guitarra de José Ricardo para el sello Odeón. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=Z0G5nTOEpmI> [1/22]

y ahora te creen que sos un gran bacán;  
 mas yo sé, dandy,  
 que sos un seco, y en el barrio  
 se comentan fulerías,  
 para tu mal...  
 (Irusta y Fugazot, "Dandy")<sup>9</sup>

La voz del personaje de estos tangos asumida por Gardel resulta, cuando menos, paradójica, en una sociedad donde el ascenso social no está exento de ambigüedades. Deseado pero también condenado, encuentra en el cantor la encarnación de las tensiones sociales, más que un referente unívoco. Como sostiene Florencia Garramuño, los tangos no reflejan "una identidad previamente constituida, sino cristalizaciones de complejos procesos de negociación de diferencias culturales" (2007: 38).

### Persona, personaje, estrella: la voz en el cine

La industria del cine sonoro supo aprovechar la voz y la imagen de ambas figuras, cuando sus carreras como cantores ya estaban afianzadas. Como es sabido, la estrecha relación entre el tango y el fado con el séptimo arte no se limitó al aporte de una banda sonora entonces moderna y atractiva para las masas. Por el contrario, estos géneros también nutrieron a la gran pantalla de núcleos temáticos y simbólicos, que se integraron en la compleja red de significaciones transmediales tejida entre estas músicas portuarias, los artistas, la radio y el teatro. En este marco, los cantores, las cancionistas y los fadistas fueron aprovechados en calidad de voz, cuerpo e imagen-símbolo, pues en las ficciones llevadas al cine solían desempeñar el papel de cantantes aficionados o profesionales. De esta manera, los filmes funcionaban como metadiscursos, que producían un triángulo de borrosos límites entre el personaje de la película, la vida pública de los artistas y las personas reales.

Tal vez sea *Melodía de arrabal* la película de Gardel que mejor manifieste esa tensión. De 1932, es el segundo largometraje sonoro donde él se desempeña como actor, después de *Luces de Buenos Aires*. Para ese entonces, ya había integrado el elenco de una película muda, *Flor de durazno*, de 1917, y su fotogenia se había confirmado en una serie de cortos de canciones. El personaje de Gardel, Roberto Ramírez, está articulado sobre la base de duplicaciones. Con ese nombre es "el cantor del café", pero asume en simultáneo la identidad de Torres, estafador de guante blanco. Como describe Garramuño, Ramírez, a su vez, tiene otro doble: se contrapone como "compadrito bueno" a Rancales, "compadrito malo", de manera que "cada uno de ellos representa un costado del tango" (2007: 224). Nuevamente aparece la asimilación metonímica entre Gardel y el tango, a la que se suma la figura del cantor de tango en clave arquetípica.

Ramírez, el cantor del arrabal, compartirá dos características con las fadistas que representará Amália en sus películas: la capacidad hipnótica, que hace que todos se detengan a escucharlos embelesados, y el buen corazón. A pesar de sus comportamientos moralmente reprochables, Ramírez-Torres se muestra constantemente compungido por la vida que lleva. Es una figura femenina, Alina, quien se presenta como redentora y logra sacarlo de la mentira, al decirle que él podría ser "el cantor de la ciudad" "para ser alguien, para triunfar". Como en la poética del tango, el arrabal adquiere un significado ambivalente: celebrado por el cantor en la

<sup>9</sup> Grabado en 1928 con las guitarras de José Ricardo y Guillermo Barbieri para Odeón. Disponible en [https://www.youtube.com/watch?v=d\\_MAV6BWB0](https://www.youtube.com/watch?v=d_MAV6BWB0) [1/22]

canción “Melodía de arrabal”, es menospreciado por Alina como el lugar donde no podía “ser alguien”.

En la trama del film las alternativas para el ascenso socioeconómico son ser estafador o cantante, el trabajo no aparece como opción. El desplazamiento de Ramírez del arrabal –café– al escenario –centro– es el del propio Gardel y, en definitiva, el del tango. La profesionalización y el adcentamiento consisten en ese itinerario social y espacial, simbolizado en el asesinato de Rancales, el lado marginal del tango. La operación es evidente: esta película producida por la Paramount y rodada en Francia pretende mostrar al tango como un producto moderno, que obtiene su gracia de los bajos fondos, pero que se redime en la ciudad, desde donde se proyecta al mundo. Así, la identidad del tango se reescribe como una construcción narrativa maleable, en función de su apertura a distintas tramas sociales (cfr. Frith y Arfuch).

En las películas de Amália Rodrigues, bastante posteriores a las de Gardel, también se refuerza la metonimia entre la cantante y la música, en la tríada Amália-fado (música)-fado (destino). Especialmente visible es en *Fado, história de uma cantadeira* (1948) y en *Sangue toureiro* (1958), en las que el uso ideológico-político cristaliza las oposiciones y recrudece las dualidades. El primer film es anterior a la codificación de las convenciones performativas que caracterizarán las interpretaciones de Amália, las cuales se volverán sello distintivo de ella y también del fado: vestimenta negra, chal, inclinación de la cabeza hacia atrás.

En *Fado, história de uma cantadeira*, Ana Maria –Amália– debuta como fadista en un *retiro* –local de fado– e inmediatamente se le abren las puertas al estrellato: se transforma en una famosa artista en el teatro, es decir, describe el mismo recorrido que Ramírez del barrio al escenario. El precio del éxito es su amor, el guitarrista Júlio, de quien se distancia. Desde el comienzo, el hecho de que la joven de Alfama se convierta en *cantadeira* en los *retiros* es señalado como un riesgo para su moralidad y su reputación. Una serie de enredos, no obstante, la arrastran al éxito –su destino/fado–, como ya había sido anticipado en el primer fado que canta en el film:

Bem pensado  
 todos temos nosso fado  
 e quem nasce malfadado,  
 melhor fado não terá!  
 [...]  
 Mas a gente  
 já traz o fado marcado  
 e nenhum mais inclemente  
 do que este de ser mulher!<sup>10</sup>

Estos versos, que pueden escucharse en clave de solapada denuncia, remiten a la imagen de la Severa, cuyo fado está vinculado con sus tormentosos amores con el conde de Vimioso. En la misma línea, Ana Maria alcanza la fama como fadista cuando sacrifica su amor; en pleno triunfo se muestra infeliz y es rechazada por su círculo social originario. El conflicto se disuelve cuando ella vuelve al lugar de donde salió. Esta resolución, sin duda ambivalente, se comprende en el marco del proceso de profesionalización del fadista, devenido artista, iniciado a fines de la década del 20, que desencadenó una reescritura de la identidad del fado. Según Rita Jerónimo y Teresa Fradique, esta construcción buscaba, por un lado, remitir el género a su matriz emotiva –el sentimentalismo, el *saudosismo* y la melancolía– y a su origen –la creatividad popular o castiza–, pero por otro procuraba recusar el contexto real de emergencia del fado, signado por la bohemia,

<sup>10</sup> Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=pUIaqN0SqtK> [12/21]

la marginalidad, la inconstancia afectiva y profesional (1994: 102). Se observa, entonces, una intervención depurativa paralela a la de *Melodía de arrabal*.

La correspondencia éxito-sufrimiento advertida en *Fado...* se reforzará en *Sangue toureiro*, que concentra muchos de los símbolos culturales de Portugal, entre ellos el fado y la tauromaquia<sup>11</sup>. Como sintetiza Adriana Martins, esta película “saca partido de la fama y de la representatividad social de las figuras del torero y la fadista para transmitir los valores de una sociedad patriarcal rígidamente estratificada y con papeles de género bien delimitados, que se resistía a la transformación de las mentalidades” (2017: 100). Su carácter moderno, por haber sido el primer largometraje portugués a color, contrasta con los usos del film. Si hacia el exterior promueve la imagen de una Lisboa pintoresca y atractiva, hacia el interior es un nítido testimonio de la manera en que el régimen salazarista se valió del cine para transmitir una ideología arcaizante, aun en los albores de los años sesenta. La figura de la fadista está encarnada por Maria da Graça –Amália Rodrigues–, quien al comenzar la historia ya cuenta con reconocimiento del público local. Al conocer a Eduardo, hijo de un tradicional hacendado y devenido torero, inician un apasionado romance con convivencia extramarital, situación que escandaliza a la familia de Eduardo. Las fadistas recreadas por Amália en la gran pantalla se proponen como objetos de admiración y deseo, mas no de imitación.

La madre del joven intercede ante Maria da Graça para que lo libere del lazo amoroso y le permita volver a sus tierras, heredar el oficio de su padre para evitar la venta del campo y la consiguiente pérdida de empleo por parte de sus trabajadores. La fadista es, como Gardel/Ramírez, una artista de buen corazón, que abandona a su amante por su supuesto bien y sin exponerle las verdaderas razones. Maria da Graça parte a Brasil, donde –como Amália– alcanza la apoteosis como fadista. Al igual que en *Fado...* y, sobre todo, al igual que la Severa, es el sacrificio por amor lo que la elevan a la cima artística. Es aquí cuando ella adopta, en el film, los códigos performáticos que remiten directamente a la verdadera Amália, no presentes en la primera parte: el chal, la vestimenta negra y la postura. Y esta transformación obedece al relato de la necesidad simbólica del dolor, de las *mágoas*, para llevar el canto de fado a su máxima expresión.

El vínculo especular Maria da Graça-Severa-Amália se intersecta con el propio relato autobiográfico de Amália: “eu levei o fado para o meu temperamento, que está de acordo com a palavra fado no seu verdadeiro sentido, de destino triste” (Santos 2005: 80). Jerónimo y Fradique, quienes estudiaron la función de los relatos biográficos y autobiográficos de los fadistas desde los años 20 en adelante, hallaron que la mención al sufrimiento y al destino es recurrente en ellos, y la decodifican como un mecanismo de autopromoción en cuanto artistas, por un lado, y por otro, como intento de religar al fado con su sentimentalismo original, para así redimirlo (1995: 95).

Aun si estas películas probablemente no constituyen obras cumbre del séptimo arte, corroboran la estrecha relación que hubo en los comienzos del cine sonoro con el tango y el fado, géneros urbano-portuarios proyectados hacia el exterior como símbolos identitarios. Son también testimonio de la manera en que el cuerpo de los artistas se convirtió en sede de un coro polifónico, por momentos disonante, en el que se cruzaron, se contradijeron o se potenciaron las distintas voces articuladas por ellos: la de sus canciones, la de sus personajes, la de sus papeles cinematográficos, la de sus discursos.

---

<sup>11</sup> Los símbolos portugueses son puestos en evidencia por la presencia de un personaje torpe, una periodista “americana” cuya incomprensión del portugués y su afán por registrar los clichés generan pequeños equívocos que distienden la historia y enfatizan el pintoresquismo lusitano.

## Conclusión

“No hemos perdido un cantor, sino la canción misma” fueron las palabras del dramaturgo Carlos Martínez Paiva, en su discurso fúnebre en honor a Gardel, cuando sus restos fueron repatriados a Buenos Aires en 1936 (Collier 1999: 319). Además de confirmar la mencionada homologación de Gardel con el tango, esa frase da cuenta de la insospechada dimensión alcanzada por el artista, incluso antes de promediar el siglo, en cuyo estrellato jugaron un rol inestimable las nuevas tecnologías de reproducción sonora y visual. Si nos atenemos a la definición de la canción como “*comunicado rítmico interpretado por un personaje susceptible de convertirse en imagen-símbolo*”<sup>12</sup> (Vázquez Montalbán 1979: XIII), entenderemos la importancia que el carácter audiovisual del intérprete adquirió en el siglo XX. Las celebraciones fúnebres de Gardel no conmemoraron la muerte del artista, sino la inmortalización del mito. Moría el cantor, pero ya no moría la voz, susceptible de repetirse al infinito. Casi a fines del siglo XX, las pompas ofrecidas en honor de Amália Rodrigues conmemoran el mismo acontecimiento: la voz inmortal pertenece a la primera mujer en ser enterrada en el Panteón Nacional de Lisboa, en la Sala de los poetas, en una especie de gesto que repara los usos políticos que el régimen dictatorial hiciera de ella.

A Gardel y Amália los separan 20 años y un océano. La breve vida del cantor atraviesa el auge de la inmigración en la Argentina y las consecuentes hibridaciones y negociaciones sociales, no libres de turbulencias. Muestra también las inestabilidades de una nación cuya promesa de prosperidad se desvanece casi inexplicablemente. Amália, en cambio, le da voz a un Portugal hostigado por una asfixiante dictadura y sufre en sí misma la violencia de las prácticas políticas, al margen de la confusa relación que tuvo con el régimen. Los pormenores de estos hechos implicarían, claro está, la apertura de otro capítulo. En el presente trabajo intentamos abordar las confluencias y las disrupciones entre las distintas voces que emanan de la voz del artista, cuya manera de conjugarse quedó para siempre transformada a raíz de las revoluciones tecnológicas que hoy nos permiten revivir el mito.

Más allá de las diferencias de coyunturas sociales y políticas de Buenos Aires y de Lisboa, ciertas coincidencias ambientales y las revoluciones tecnológicas de alcance transnacional ofrecen –al menos parcialmente– una posible comprensión de los paralelismos entre Gardel y Amália y entre el tango y el fado. Su condición de ciudades portuarias y su consiguiente permeabilidad, la expansión de la vida urbana y los contrastes sociales, junto con la globalización de productos, conductas y paradigmas, el desarrollo de las industrias del disco y el cine y la puesta en marcha de un poderoso *star system* fueron, entre otras, las variables que propiciaron la aparición de estos géneros de música popular urbana distantes, pero con significativas afinidades. Entre ellas, la trascendencia alcanzada por el o la vocalista y el personalismo que caracterizó a estas músicas favoreció la emergencia de figuras tan célebres como las de Amália y Gardel.

La fascinación de la fadista por el cantor porteño plantea una continuidad simbólica, que también supone una América Latina que, con voz propia, se proyecta al mundo como emblema de modernidad. Las trayectorias de estos artistas muestran hitos y relatos convergentes, en dos contextos diferentes pero atravesados por tensiones intrínsecas que ellos mismos representaron. Tal vez la única capacidad de representación que realmente tuvieron fue esa: la de exponer las fragilidades y las fisuras de los relatos identitarios y sociales.

---

<sup>12</sup> En cursiva en el original.

## Bibliografía

- Arfuch, Leonor. 2005. "Problemáticas de la identidad" en *Identidades, sujetos y subjetividades*. Buenos Aires: Prometeo: 21-43.
- Baptista, Tiago. 2009. *Ver Amália: os filmes de Amália Rodrigues*. Lisboa: Tinta da China.
- Beorlegui, Karina. 28 de octubre de 2016. "Entrevista a Karina Beorlegui". Gustavo Grosso. <https://www.eldestapeweb.com/entrevista-karina-beorlegui-n22210> [acceso 6/20]
- Brito, Joaquim Pais de. 1983. "O fado: um canto na cidade" en *Ethnologia* 1.1: 149-184.
- Castelo-Branco, Salwa El-Shawan. 1997. *Voces de Portugal*. Madrid: Akal.
- Collier, Simon. 1999. *Carlos Gardel*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Dapelo, Santiago. 10 de mayo de 2021. "Portugal: peronismo, tango, fado y Piazzolla, el entretenido almuerzo de Alberto Fernández y Antonio Costa" en *La Nación*, <https://www.lanacion.com.ar/politica/portugal-peronismo-tango-fado-y-piazzolla-el-entretendido-almuerzo-de-alberto-fernandez-y-antonio-nid10052021/> [acceso 5/20]
- De la Púa, Carlos (1931). "Che, Carlitos... largá la canzoneta" en *Carlos Gardel y la prensa mundial*. Hamlet Peluso y Eduardo Visconti eds. 1990. Buenos Aires, Corregidor: 163-4.
- Ferreira, Rui Martins. 2009. *Amália: a divina voz dos poetas de Portugal*. Lisboa: A. M. Pereira.
- Frith, Simon. 2003. "Música e identidad" en *Cuestiones de identidad cultural*. Stuart Hall y Paul Du Gay eds. Buenos Aires: Amorrortu: 181-213.
- . 2014. *Ritos de la interpretación: Sobre el valor de la música popular*. Buenos Aires: Paidós.
- García Brunelli, Omar. 2020. "Gardel músico. Su proyección en la historia del tango" en *El mudo del tango: ocho estudios sobre Carlos Gardel*. Buenos Aires: INM: 59-95.
- Garramuño, Florencia. 2007. *Modernidades primitivas: tango, samba y nación*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Gobello, José. 2003. *Paratangos*. Buenos Aires: Marcelo Héctor Oliveri.
- Gómez de la Serna, Ramón. 1979. *Interpretación del tango*. Buenos Aires: Albino y asociados.
- González, Juan Pablo. 2013. *Pensar la música desde América Latina*. Buenos Aires: Gourmet.
- Gouveia, Daniel. 2013. *Ao fado tudo se canta? Linda-a-Velha*: DG Edições.
- Jerónimo, Rita y Fradique, Teresa. 1995. "O fadista enquanto artista" en *Fado: vozes e sombras*. Milán: Elemond: 91-123.
- Karush, Matthew B. 2013. *Cultura de clase: Radio y cine en la creación de una Argentina dividida (1920-1946)*. Buenos Aires: Ariel.
- Lencina, Teresita. 2020. "Gardel, figura icónica del tango. Construcción y vigencia de una imagen identitaria en la ciudad de Buenos Aires" en *El mudo del tango: Ocho estudios sobre Carlos Gardel*, Omar García Brunelli ed. Buenos Aires: INM: 97-120.
- Manzi, Homero. 1934. "El error de Gardel" en *Carlos Gardel y la prensa mundial*, Hamlet Peluso y Eduardo Visconti eds. 1990. Buenos Aires: Corregidor.
- Martins, Adriana. 2017. "Diamantino Vizeu en 'Sangue toureiro' (1958) y la construcción de género en el salazarismo" en *Revista de Estudios Taurinos* (41), Sevilla: 99-117.
- Matallana, Andrea. 2008. *Qué saben los pitucos: La experiencia del tango entre 1910 y 1940*. Buenos Aires: Prometeo.
- Matamoro, Blas. 1982. *La ciudad del tango*. Buenos Aires: Galerna.
- Rajewsky, Irina. 2005. "Intermediality, intertextuality, and remediation: a literary perspective on intermediality" en *Intermedialités*. 6: 43-64.
- Russo, Fabián. 2011. *El tango cantado: una lectura acerca del canto en la escuela gardeliana*. Buenos Aires: Corregidor.

Salton, Ricardo. 2014. “El tango vocal Salton, Ricardo. 2014. “El tango vocal 1920-1935: un modelo gardeliano” en *Antología del Tango Rioplatense. Vol. II 1920-1935*. Buenos Aires: INM: 12-15.

———. 2020. “Carlos Gardel también era un cantante” en *El mudo del tango: Ocho estudios sobre Carlos Gardel*, Omar García Brunelli ed. Buenos Aires: INM: 131-145.

Santos, Vítor Pavão dos. 2005. *Amália: uma biografia*. Lisboa: Presenca.

———. 2014. *O fado da tua voz: Amália e os poetas*. Lisboa: Bertrand Editora.

Vázquez Montalbán, Manuel. 1972. “Introducción” en *Cancionero general (1939/1971)* Barcelona: Lumen.

### **Filmografía**

*Fado, história d’uma cantadeira*. Perdigão Queiroga, Portugal, 1947.

*Melodía de arrabal*. Louis Garnier, Francia, 1932.

*Sangue toureiro*. Augusto Fraga, Portugal, 1958.