

Literatura, dispositivos y soportes

Isabel Quintana y Marina Ríos
(coordinadoras)

NJ
Editor

MARINA RIOS E ISABEL QUINTANA

COORDINADORAS

**LITERATURA, DISPOSITIVOS
Y SOPORTES**

**NJ
EDITOR**

Literatura, dispositivos y soportes / Patricio Fontana ... [et al.] ;
Compilación de Isabel Quintana ; Marina Ríos ; Prólogo de Isabel
Quintana ; Marina Ríos. - 1a ed - Ciudad Autónoma de Buenos Aires : NJ
Editor, 2024.

Libro digital, PDF - (Asomante / 14)

Archivo Digital: descarga y online

ISBN 978-987-48994-4-6

1. Literatura Latinoamericana. 2. Ensayo Literario. 3. Crítica Literaria. I.
Fontana, Patricio II. Quintana, Isabel, comp. III. Ríos, Marina, comp.

CDD 860.998



CC BY-NC-ND 4.0

Comité de evaluación

Adriana Amante, Pablo Ansolabehere, Valeria Añón, Graciela Batticuore,
Beatriz Colombi, Nora Domínguez, Roberto Ferro, Gustavo Lespada,
Celina Manzoni, Isabel Quintana, Adriana Rodríguez Pésico,
Guadalupe Silva, Noé Jitrik, Vanina Teglia, Loreley El Jaber.

.UBA FILO
Facultad de Filosofía y Letras



Agencia I+D+i
Agencia Nacional de Promoción
de la Investigación, el Desarrollo
Tecnológico y la Innovación

Este volumen se publica con el apoyo de los subsidios de la Universidad de
Buenos Aires y de la Agencia Nacional de Promoción Científica y Tecnológica.

Este volumen cuenta con evaluación de pares ciegos.

Director: Noé Jitrik †

Secretaría Académica: Celina Manzoni

Coordinación: Guillermo Vitali

Coordinación y edición de Colección Asomante: María Fernanda Pampín

Diseño de tapa en base a propuesta original de Luz Valero

NJ Editor

25 de mayo 221, 3° piso

1002 – Buenos Aires – República Argentina

Tel: (54-11) 5287-2630

e-mail: ilh@filo.uba.ar

Impreso en Argentina, 2022

1930: GARDEL ANTE LA CÁMARA

IMAGEN, SONIDO Y POLÍTICA EN *VIEJO SMOKING*

Emiliano Sued

Suena el cine: atiende Gardel

Entre junio y julio de 1917, Carlos Gardel tuvo su primera experiencia frente a una cámara cinematográfica, durante el rodaje de *Flor de durazno*, un largometraje mudo dirigido por Francisco De-filippis Novoa. En abril de ese mismo año, Gardel había grabado su primer tango: “Mi noche triste”, de Samuel Castriota (música) y Pascual Contursi (letra). Esta grabación marcaría el comienzo de su exitosa carrera como cantor de tangos, que culminaría trágicamente en junio de 1935. Pero aquel primer paso como actor de cine en *Flor de durazno* no tendría la misma continuidad y vertiginoso progreso. Bien pensado, resulta bastante lógico: el cine mudo dejaba fuera su principal virtud. Gardel debió esperar más de 13 años para reencontrarse con la cámara cinematográfica. La tecnología del cine sonoro —específicamente aquella que finalmente logró unir en un mismo material de reproducción la imagen y el audio— sería la que lo llevaría de vuelta a un set de filmación, la que reuniría al actor trunco con el ya experimentado cantor, la que diera origen al actor y cantor de tangos de la primera mitad de los años 30. Pero la historia del trascendental paso tecnológico y la manera en que el tango lo capitalizaría comienza en la década anterior.

En abril de 1923, el estadounidense Lee De Forest presentó ante la prensa un dispositivo de sonido cinematográfico que permitía grabar el audio de una película sobre la misma cinta de celuloide. El sistema Phonofilm transformaba el sonido grabado en haces de luz de densidad variable que se imprimían sobre uno de los márgenes de la película y eran luego decodificados. En 1927, Theodore Case, que había colaborado con De Forest, se asoció con la compañía cinematográfica Fox, mejoraron el dispositivo de sonido óptico y lo rebautizaron Movietone. La tecnología que competiría en aquellos

años con el invento de De Forest era el sistema Vitaphone, de sonido *on disc*, utilizado por la Warner; se grababa el sonido sobre un disco que luego era necesario hacerlo girar de manera sincronizada con la película que contenía las imágenes.

Entre las películas de aquella época que fueron incorporando estos nuevos dispositivos y dieron comienzo al cine sonoro hollywoodense, suele mencionarse *Don Juan*, dirigida por Alan Crosland. Este fue el primer largometraje en emplear un sistema de sonido durante todo el film. Fue producida por la Warner en 1926 y preestrenada en agosto de ese mismo año, acompañada de ocho cortos de interpretaciones musicales con una introducción de cuatro minutos de Will H. Hays, presidente de la Motion Picture Association of America. En febrero del año siguiente, se la exhibió para el público en general. Es así que *The Better 'Ole*, un largometraje de Charles Reisner producido por la Warner poco después que *Don Juan* pero estrenado en octubre de 1926, fue el primero en ser presentado frente a una amplia audiencia.

Durante la primera mitad de 1927, Fox estrena algunos cortometrajes realizados con sonido óptico, el sistema que se terminaría imponiendo en la industria cinematográfica. En septiembre de ese mismo año, la Fox lleva a cabo una adaptación técnica que se volvería una práctica habitual: relanza una versión con banda sonora sincronizada de una película muda; en esta primera ocasión se le agregaron música y efectos de sonido a *Seventh Heaven* (de Frank Borzage), cuyo estreno original había sido en mayo de ese mismo año. Pocos días después de este relanzamiento, la Fox estrena un largometraje grabado directamente con el sistema Movietone: *Sunrise*, del director alemán F. W. Murnau. Como con *Don Juan* y otras películas de esta primera etapa –sonorizadas original o posteriormente–, la banda sonora de la película estaba compuesta de música y efectos de sonido pero sin diálogos. Al mes siguiente, la Warner estrena otro largo, mucho más exitoso: *El cantante de jazz*, producido con el sistema Vitaphone. La mayor parte del sonido de la película consiste en música y efectos sonoros; pero hay algunas interpretaciones musicales, a cargo de Al Jolson, y dos escenas habladas. Las películas en las que los diálogos sonorizados tuvieran una presencia importante llegarían a partir de 1928, con el largometraje *Lights of*

New York, de Bryan Foy (Warner, sistema Vitaphone), estrenada en julio de ese año.

En la Argentina, la tecnología del sonido comienza a utilizarse muy poco después. En 1928, la Corporación Argentino-Americana de Films ya había importado el sonido óptico de De Forest, el Phonofilm. Según Héctor Benedetti (2015), este sistema fue utilizado durante la primera mitad de ese mismo año en la realización de tres cortometrajes, sobre cuya exhibición poco o nada se sabe. El primero de ellos estaba basado en fragmentos del Himno Nacional Argentino; el segundo se titulaba *Entre mate y mate* y estaba anunciado como “boceto criollo”; el tercero era *El viejo tango*, con “música original compuesta por Samuel Castriota y ejecutada por la orquesta típica Larocca” (168). Poco después de la realización de estos cortometrajes, la “Corporación tomó el primer noticiario con el Phono Film: El Desfile del 9 de Julio” (Maranghello, 2000: 52). Benedetti menciona dos instancias de estreno para producciones hechas con sonido óptico. Una exhibición privada, del 8 de septiembre de 1928, cuyo programa fue: un corto llamado *Presentación*, en el que el productor y promotor del evento, Sebastián Naón, explicaba las ventajas del cine sonoro; unas vistas de Mar del Plata; unas *Breves palabras*, a cargo del intendente de la ciudad de Buenos Aires; un monólogo del actor Rico; y filmaciones de personalidades del espectáculo interpretando tangos y otras canciones: “Felicia” (tango), cantado por Azucena Maizani; “Andate con la otra” (tango), por Felisa San Martín; “Campera” (canción criolla), por Mercedes Simone; “Chorra” (tango), en una versión paródica realizada por Marcos Caplán; “El sepulturero”, una canción mexicana cantada por Adria Delhort. La segunda instancia de exhibición, esta vez pública, fue en el teatro Apolo el 18 de octubre de 1928. Según Benedetti, aquel evento fue el estreno oficial del cine sonoro nacional. El espectáculo consistió en tres cortos en los que se interpretaban sendos tangos: “Haragán”, cantado por Sofía Bozán; “¡Qué lindo es estar metido!”, por José Böhr; y “Caminito”, por Libertad Lamarque (168-169). De acuerdo con César Maranghello, estos tres números musicales “acompañaron a la ‘actualización sonora’ que registró la asunción presidencial de Hipólito Yrigoyen [12 de octubre de 1928], con las palabras de su juramento y las ovaciones del pueblo” (52).

Mediante el sistema de disco sincronizado Vitaphone, en 1929 se filma *Mosaico criollo*, un cortometraje dirigido por Eleuterio Iribarren. Se trata de cuatro breves números musicales. En el último, Anita Palmero canta el tango “Botarate”, de Acuña y De Cicco. Ese mismo año se filmó otro corto que formaba parte del mismo ciclo; se trataba de una chacarera y una escena titulada “El adiós del unitario”, bajo dirección de Edmo Cominetti. En octubre de 1930, se estrenó el largometraje *El cantar de mi ciudad*, de José Agustín Ferrreira; aunque parcialmente sonorizada (con el sistema Vitaphone) fue promocionada como “la primera producción sonora, cantada y hablada nacional” (Maranghello, 2000: 64).

En 1930, el Phonofilm fue adquirido por la productora Cinematográfica Valle. En octubre de ese año, Federico Valle –en línea con las intenciones originales de De Forest, quien imaginaba las futuras producciones sonoras como breves números musicales y humorísticos, inspirados en el vodevil y el espectáculo de variedades, que acompañaran la proyección de largometrajes mudos–, decidió rodar cortometrajes que complementarían el programa de los cines. El director a cargo de la realización sería Eduardo Morera, y la estrella que los protagonizaría, Carlos Gardel.

Los cortometrajes fueron filmados en Buenos Aires entre el 23 de octubre y el 3 de noviembre de 1930. No hay total consenso respecto de las circunstancias del estreno, que fue el 3 de mayo de 1931 en el cine Astral. Según Miguel Ángel Morena (1990) y Jorge Gagliardi (2016), los cortos acompañaron la película –sonora pero de diálogos silentes– *City Lights* de Charles Chaplin, y eran anunciados como “Variedad Musical”. Según Julián y Osvaldo Barsky (2017), fueron complemento del largometraje estadounidense *Ángeles del infierno*. Estos mismos autores informan que “el 18 de mayo, además del Cine Astral, se los presenta en el Gran Cine Florida junto con la actuación del ilusionista Fu-Man-Chu y las películas *Náufragos del amor* [de Leo McCarey] y *Los pequeros* [de John Cromwell]” (70).

De los quince cortos filmados por Morera, solo diez de ellos pudieron exhibirse, el resto fue descartado por fallas técnicas. Gardel interpreta los tangos “Viejo smoking”, “Mano a mano”, “Yira yira”, “Tengo miedo”, “Padrino pelao”, “Canchero” y “Enfundá la mandolina”; los valeses “Rosas de otoño” y “Añoranzas”; y la canción “El carretero”. En cuanto a los cinco cortos restantes, el del tango “El

quinielero” fue hallado en 1995 en mal estado, y se sabe que otro de los títulos filmados fue el tango “Leguisamo solo”, con la participación del jockey uruguayo Irineo Leguisamo en un diálogo con Gardel. Acompañado por la orquesta de Francisco Canaro, *Viejo smoking* fue el primero de los cortos filmados y el único donde se desarrolla una breve escena, que dura seis minutos. El guion es de Enrique Maroni (guionista también de “El adiós del unitario”). La sinopsis del film, que tiene como única escenografía¹ un cuarto de pensión, podría ser esta: Carlos vive solo en su “cotorro”. Sin empleo y sin nadie a quien recurrir, ya debe tres meses de alquiler. Manuela, una joven empleada de la pensión, golpea la puerta de su cuarto: viene a traer el nuevo recibo de alquiler y a decirle que, si no paga, la dueña va a desalojarlo. Carlos le explica su triste situación, le recuerda su falta de recursos. Durante esa conversación llega un amigo del inquilino. Su situación es similar: acaba de perder el empleo. Para salir adelante, le propone a Carlos que empeñe algo, pero este dice que ya ha empeñado todo lo que tenía. Guiado por la curiosidad o la necesidad de confirmar la carencia absoluta de Carlos, el amigo revisa el ropero: descubre que aún le queda un smoking. Inmediatamente, le propone empeñarlo, pero Carlos le dice que no, que jamás lo haría, porque aquella prenda representa el esplendor de su vida pasada, es el “testigo fiel” de sus “mejores aventuras de amor” durante sus noches tangueras. Comienza entonces a recitar versos del tango “Viejo smoking” y luego, en un plano cerrado y con música de fondo, continúa cantándolo hasta el final.²

1 Tan austera es la escenografía que, además de que solo vemos dos paredes del cuarto (una menos de las que se habrían visto en una representación teatral), lo que parece un hall o pasillo donde está parada Manuela cuando golpea la puerta no es más que el mismo cuarto, con un cambio en el mobiliario (una silla por una planta) que pretende transformarlo en otro espacio. Gracias a los límites que impone el plano y al montaje, más allá de que el picaporte de la puerta y otros detalles delatan el fallido truco, Manuela parece pasar del pasillo al cuarto.

2 Por supuesto, se puede ver el corto en YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=9uCIzEvB4mo>

Imaginar la letra

El tango “Viejo smoking” se había grabado el 1º de abril de 1930. La música era de Guillermo Barbieri, y la letra, escrita por Celedonio Flores, decía así:

Campaneá cómo el cotorro va quedando despoblado
todo el lujo es la catrera compadreando sin colchón
y mirá este pobre mozo cómo ha perdido el estado,
amargado, pobre y flaco como perro de botón.

Poco a poco todo ha ido de cabeza p'al empeño
se dio juego de pileta y hubo que echarse a nadar...
Solo vos te vas salvando porque pa' mi sos un sueño
del que quiera Dios que nunca me vengán a despertar.

Viejo smoking de los tiempos
en que yo también tallaba...
¡Cuánta papusa garaba
en tus solapas lloró!
Solapas que con su brillo
parece que encandilaban
y que donde iba sentaban
mi fama de gigoló.

Yo no siento la tristeza de saberme derrotado
y no me amarga el recuerdo de mi pasado esplendor;
no me arrepiento del vento ni los años que he tirado,
pero lloro al verme solo, sin amigos, sin amor;
sin una mano que venga a llevarme una parada,
sin una mujer que alegre el resto de mi vivir...
¡Vas a ver que un día de estos te voy a poner de almohada
y, tirao en la catrera, me voy a dejar morir!

Viejo smoking, cuántas veces
la milonguera más papa
el brillo de tu solapa
de estuque y carmín manchó,
y en mis desplantes de guapo
¡cuántos llantos te mojaron!

¡cuántos taitas envidiaron
mi fama de gigoló!

El corto empieza con Carlos (el inquilino) sentado a una mesa, solo, jugando al solitario, fumando (*smoking*, el gerundio inglés que termina dándole nombre a la prenda). Los verbos y adverbios de los primeros versos de la letra señalan movimiento, algo que está ocurriendo o que ha venido ocurriendo: “va quedando”, “compadreando”, “ha perdido el estado”, “poco a poco todo ha ido”, “te vas salvando”. Esta especie de introducción de la letra, que invita a ver mediante el “campaneá” y el “mirá”, en el corto está elidida (el primer verso que se escucha en off es “Yo no siento la tristeza de saberme derrotado”) y es reemplazada por la imagen, que no se ajusta tal cual, pero la sustituye con eficacia. La que mira, espía, es Manuela (interpretada por Inés Murray). Pero el verbo “campanear”, en rigor, es más que “mirar”; es también una conjunción, una sincronía de sonido e imagen: es la acción de alertar mediante alguna señal sonora en el preciso momento en que se ve algún peligro.

Durante los primeros seis versos de esa introducción (hasta llegar a “se dio juego de piletas y hubo que echarse a nadar”) pareciera que estamos escuchando la voz de un narrador que se dirige a un interlocutor indeterminado para contarle la historia o la situación de un tercero (“este mozo”). Al llegar al verso “Solo vos te vas salvando porque pa’ mí sos un sueño” todo lo escuchado se reconfigura: el interlocutor comienza a quedar determinado, es uno de los objetos que el protagonista de la historia (“este mozo”) hasta ahora no ha empeñado, a pesar de que se dirija a él como si se tratara de una persona; y se revela que ese protagonista que ha estado empeñando casi todos sus bienes es el propio narrador, que ha estado hablando de sí mismo en tercera persona. Cuando estamos en la parte que comienza con “Viejo smoking de los tiempos”, intuimos que el objeto que se ha estado salvando es esa prenda; y cuando dice “en tus solapas lloró” terminamos de estar seguros de que el destinatario es, y ha sido desde el comienzo, el smoking.

Acaso porque la escenificación cinematográfica ponía a este tango en un contexto estético diferente, muy cercano al sainete criollo, en

el corto, el conflicto de la letra aparece atenuado.³ En clave cómica, se acentúa lo sexual. Cuando Manuela aparece en pantalla, se encuentra del otro lado de la puerta del cuarto. Luego de golpear, pega la oreja a la puerta y trata de escuchar lo que sucede en el interior del cuarto; a continuación, espía por el ojo de la cerradura, se acomoda el vestido, se arregla la voz y pregunta: “¿Se puede penetrar?”. No “pasar” o “entrar”, sino *penetrar*. Y cuando Carlos le indica enfáticamente que pase, ella explica con sorna por dónde pasaban sus dudas: “Es que tengo miedo que usted se abuse”, y baja la cabeza con falsa timidez. Manuela no le teme realmente; más bien parece considerarlo inofensivo, parece reírse de él; lo trata como si el brillo de aquel pasado en que lucía el smoking ya se hubiera extinguido para siempre, y ella estuviera simplemente frente a un gigoló retirado, vencido (económicamente), una versión decadente del guapo que supo dominar a las mujeres y hacerlas llorar. Sin embargo, Carlos no parece registrar el tono sarcástico de Manuela, o en todo caso ha decidido ignorarla para sostener el drama de su situación, como una última apelación a la tolerancia y la compasión de la muchacha e, indirectamente, de la dueña de la pensión.

El actor César Fiaschi es el amigo que visita a Carlos, contradiciendo la soledad sin atenuantes de la que habla la letra. Luego de que Manuela lo pone al tanto del inminente desalojo que amenaza a Carlos, este amigo se aleja hacia el ropero silbando un tango que Gardel había grabado en 1926: “*El cirujá*”, término del lunfardo que significa “vagabundo”, persona que vive en la calle e intenta subsistir revolviendo la basura en busca de desechos que puedan ser comercializados; casualmente, aquello en lo que Carlos podría convertirse si finalmente fuera desalojado. Se trata de una cita parcial, evocada

3 A menor escala, sucede algo similar en el corto *Yira yira*. En el diálogo entre E. S. Discépolo y Gardel que presenta la interpretación del tango, el cantor le pregunta: “¿Qué has querido hacer con el tango ‘Yira yira’”. Discépolo responde: “Una canción de soledad y desesperanza”. Gardel, luego de acordar con esa definición, interroga nuevamente: “Pero el personaje es un hombre bueno, ¿verdad?”. Discépolo contesta: “Sí, es un hombre que ha vivido la bella esperanza de la fraternidad durante 40 años; y de pronto, un día, a los 40 años, se desayuna con que los hombres son unas fieras”. Gardel parece reclamar un tono más trágico para la interpretación de la letra: “¡Pero dice cosas amargas!...”. Entonces Discépolo remata: “Carlos, ¿no pretenderás que diga cosas divertidas un hombre que ha esperado 40 años para desayunarse?”. Gardel se sorprende —o finge sorpresa— y levanta sus puños, en gesto de amistosa venganza por la trampa lingüística que le ha tendido.

por un probable devenir, ya que la historia del protagonista de la letra de aquel tango de Ernesto de la Cruz y Alfredo Marino nada tiene que ver con la de Carlos. Un tango evocado mediante su melodía dentro de un cortometraje que escenifica la historia que cuenta la letra de otro tango constituye un procedimiento que el género frecuentaría –a partir de mediados de la década del 30– en varias ocasiones bajo diferentes variantes. En este sentido, Julio Schwartzman (2014) señala: “Si naturalizamos ese juego de inclusiones en abismo es porque el tango ha instalado, con inusitada potencia, su propio mito” (164).

La palabra “desalojo” aparece dos veces en el guion de Maroni. Aunque resulta compatible con el panorama de apremiante pobreza que despliega la letra, no figura en los versos de Flores; ni siquiera se habla de que el hombre que habita el cuarto de pensión pueda quedar en la calle; es más: él piensa dejarse morir “tirao en la catre-ra”, utilizando el smoking de almohada. En cambio, en el comienzo del corto, con fuerte acento gallego, Manuela le informa a Carlos: “dice la pitrona que si no paja tocarán el tango ‘El desalojo’”. Esta composición instrumental de Augusto Gentile es de 1915 y, algunos años después, Pascual Contursi le puso letra y se transformó en “Flor de fango”, tango grabado por Gardel en 1919. Los versos de Contursi, en consonancia con el cambio de nombre, no cuentan la historia de un desalojo sino la de una *milonguita*. Pero el juego de inclusiones también nos lleva hacia el futuro, a 1961: Alberto Hilarión Acuña (música) y Francisco Amor (letra) componen una milonga llamada “El desalojo”. Con el tono humorístico que suelen tener las milongas, el protagonista de esta historia no lleva tres meses sino tres años sin pagar el alquiler. Termina en la calle, rodeado de sus pertenencias. Los últimos versos dicen así:

Y en la vereda, marchitas,
mis pobres cosas quedaron.
Yo sé bien que se nublaron
tus ojitos, vecinita.
Lo que me apena y me agita
es que por ser “angelito”,
aquel dorado marquito
que siempre me ha acompañado,

el changador me ha afanao,
con tu estampa, che Carlitos.

Como el smoking, la foto de Gardel –la iconografía del mito– se transforma en el objeto máspreciado de otro inquilino que no paga el alquiler y cuya suerte traspasa el límite en el que se encuentra Carlos, a quien, según informa Manuela, ya le han aplicado “el bando de desalojo”, pero todavía no es un ciruja.

El sonido del golpe: otro desalojo

A mediados de la década del 30, en una nota al pie de “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, Walter Benjamin proponía una reveladora relación entre crisis económica, cine sonoro y fascismo:

[...] el cine sonoro trajo consigo por de pronto un movimiento de retrocesión. Su público quedaba limitado por las fronteras lingüísticas, lo cual ocurría al mismo tiempo que el fascismo subrayaba los intereses nacionales. Pero más importante que registrar este retroceso, atenuado por lo demás con los doblajes, será que nos percatemos de su conexión con el fascismo. Ambos fenómenos son simultáneos y se apoyan en la crisis económica. Las mismas perturbaciones que, en una visión de conjunto, llevaron a intentar mantener con pública violencia las condiciones existentes de la propiedad, han llevado también a un capital cinematográfico, amenazado por la crisis, a acelerar los preparativos del cine sonoro. La introducción de películas habladas causó en seguida un alivio temporal. Y no solo porque inducía de nuevo a las masas a ir al cine, sino además porque conseguía la solidaridad de capitales nuevos procedentes de la industria eléctrica (Benjamin, 1994: 27-28).

Los efectos de la quiebra de la bolsa de valores de Nueva York en octubre de 1929 llegaron a la Argentina ese mismo año. En los meses siguientes, cundió la incertidumbre económica y creció la desocupación (Luna, 2006: 892). Según Schwartzman (2014): “En 1930, en un contexto de derrumbe general, el tango entra en su primera gran crisis: deja, casi, de bailarse y las grabaciones disminuyen

drásticamente” (165). La letra de “Viejo smoking”, más allá de que plantea una crisis de tipo personal, un estado de soledad y decadencia que no parece tener ninguna trascendencia social, presenta un panorama de escasez económica; como ya fue señalado, para el protagonista ya no hay empeño que lo socorra. En la historia contada por el corto, la crisis económica ha ampliado sus fronteras, es colectiva y, además, aparece vinculada a una nueva situación política. Si bien es inevitable, como sostiene Oscar Steimberg, “que en los productos de la transposición se instalen [...] las marcas de los desvíos particulares que fundan la condición diferencial de cada ‘obra’” (2012: 91-92), en el pasaje de la letra al film, la inclusión del contexto presente produce la principal transformación semántica.

Las productoras cinematográficas, y especialmente la de Federico Valle, ya estaban acostumbradas a poner sus equipos y su experiencia al servicio de la política. Meses antes de las elecciones legislativas de marzo de 1930, “el partido Socialista Argentino encargó a Valle una película de largometraje con fines de propaganda política, *Hacia un mundo mejor*” (Maranghello, 2000: 60). Después del golpe de Estado, filmó *Apuntes para la historia argentina*, un documental que registraba los sucesos del 6 de septiembre. César Maranghello señala que con el material sobrante, “Valle ofreció tiempo después, en una función extraordinaria en el Grand Palais, la película parlante *Los hombres de la revolución*, ‘filmada en la propia Casa de Gobierno’” (64). Y pocos días antes de comenzar el rodaje de los cortos musicales, para los festejos del 12 de octubre de 1930, en tono celebratorio del nuevo gobierno, Valle estrenó *El gran desfile argentino* (64).

La preocupación por defender los valores nacionales también impregna los discursos involucrados en uno de los cortos de Morera. Benjamin señala que el “retroceso” del cine sonoro tiene que ver con la consecuente instauración de barreras lingüísticas que luego serán atenuadas por los doblajes. El corto “Rosas de otoño” es presentado a partir de un diálogo entre Gardel y el director de la orquesta que lo acompañaría: Francisco Canaro. En este intercambio, al saludo de Canaro –“Hola, Carlos, ¿qué tal?”–, Gardel responde: “Como siempre, hermano, dispuesto a defender nuestro idioma, nuestras costumbres y nuestras canciones con la ayuda del film sonoro argentino”.

En *Viejo smoking*, Carlos, ante el reclamo de Manuela para que pague el alquiler, dice que ya ha “agotado todos los recursos”, y a continuación, recuperando una parte del contenido de la letra, agrega: “Sin empleos, sin amigos, y sin nada que empeñar”. En este caso, la soledad, en lo que al diálogo respecta, no se vincula con la ausencia de un amor; y la carencia extrema –hasta el punto de que no tenga ya nada más que empeñar– encuentra en la desocupación una causa plausible. Poco después, el amigo de Carlos dice: “¡Pero, che, no acertamos ni una! ¿Y a mí?, que me dejaron cesante; y eso que también fui revolucionario, ¿eh?”.

La llamada “revolución” de José Félix Uriburu tuvo lugar el 6 de septiembre de 1930, es decir, poco antes de que comenzara el rodaje de los films. Y aquí *desalojo* es una clave hermenéutica, un puente semántico para abordar el contexto sociopolítico del momento en que se filma el corto.⁴ Entre los medios gráficos que participaron de la campaña desestabilizadora que condujo al derrocamiento de Hipólito Yrigoyen, el diario *La Prensa* fue uno de los periódicos que más celebró el golpe de Estado encabezado por el teniente general Uriburu, cuyo proyecto corporativista tenía como modelo el fascismo italiano (Luna, 2006: 894). Pero la decisión de combatir al radicalismo yrigoyenista, un gobierno de base popular y democrática que llegó al poder luego de la sanción de la ley Sáenz Peña, podría decirse que fue declarada públicamente incluso antes de la primera asunción de Yrigoyen, el 12 de octubre de 1916. El 13 de agosto de ese mismo año, con Yrigoyen ya electo, *La Prensa* publicó un editorial que contenía una amenaza: “He ahí el gran programa conservador que le impone la República, bajo el apercibimiento solemne de que de no observarlo, fracasará y será batido y desalojado del poder” (en Luna, 2006: 823). La amenaza finalmente se cumple y el desalojo liderado por Uriburu deja fuera de la Casa Rosada al presidente constitucional. Pocos días antes, el 4 de septiembre de 1930, en el diario *Crítica*, uno de los medios opositores que con mayor virulencia atacó el segundo gobierno de Yrigoyen, aparece una nota titulada: “Líderes opositores opinan acerca de la situación actual”. Antonio

4 Conviene recordar que el 25 de septiembre de 1930, Gardel graba el tango “¡Viva la patria!” –compuesto por Anselmo Aieta (música) y Francisco García Jiménez (letra)–, cuyos versos están dedicados a celebrar el levantamiento militar ocurrido pocos días antes.

Santamarina, presidente del Partido Conservador, aseguraba sobre la gestión de Yrigoyen: “No debe producirnos inquietud la gravedad del momento actual; antes bien, debe satisfacernos. El pueblo entero, apercibido de su mal gobierno, lo ha repudiado ya, afianzando su decisión de desalojarlo” (*Crítica*, 1930: 3). Rodolfo Moreno, diputado nacional del Partido Demócrata Nacional, declaraba:

El pueblo ha resuelto que Hipólito Yrigoyen no lo gobierne más, y ha resuelto también, que se vuelva a la normalidad constitucional, repudiando con la misma fuerza con que desaloja al personalismo [yrigoyenista], cualquier intento de dictaduras o tiranías, aunque transitorias, pero que serían materialmente derribadas (*Crítica*, 1930: 3).

El primer gobierno de Yrigoyen, entre otras medidas destinadas a la protección de los sectores más humildes, justamente se había propuesto atender el problema habitacional de la ciudad de Buenos Aires con la sanción en 1921 de las leyes 11.156 y 11.157, que congelaron el precio de los alquileres, dispusieron plazos mínimos de duración y limitaron los desalojos (Pérez Amuchástegui, 1965: 422). El yrigoyenismo estaba interviniendo en uno de los pilares de la dinámica capitalista, estaba afectando el *statu quo* de la propiedad privada, los bienes materiales y privilegios de clase que el fascismo nacional de 1930 defendería con violencia, reprimiendo protestas y fusilando o encarcelando a miembros de grupos contestatarios que pretendieran oponerse al orden económico y social que la “revolución” venía a reinstaurar.

Del viejo al nuevo smoking

En *Ritos de la interpretación*, Simon Frith (2014) afirma que los cantantes pop forman parte de un proceso de representación doble: encarnan tanto la personalidad de una estrella (su imagen) como la personalidad de la canción, el rol que cada letra requiere; y el arte de la estrella pop es mantener a la vez ambas representaciones en juego (370-371). Esa *representación doble*, en el corto *Viejo smoking* se equilibra recién al final; se avanza gradualmente hacia una singular dualidad. Al principio, Gardel encarna la voz enunciativa de la letra,

la personalidad de la canción; concretamente, es Carlos, el inquilino, el personaje de una ficción cinematográfica. La letra del tango es precisamente una guía que se ha transformado en guion. La representación de la letra, del protagonista y su historia, excede el ámbito de la voz y el cuerpo, y se impone como representación dramática: es el cantante pop en la transición hacia la estrella de cine. El corto de Gardel explicita y expande analíticamente lo que Frith señala para la performance. El personaje de la letra se sumerge gradualmente en otro tipo de irrealidad, que es la del *performer* (cantante pop y futura estrella cinematográfica); este proceso está marcado/acompañado/subrayado por la cámara que va cerrando gradualmente el plano. Y hasta parece reforzado por un error de continuidad: el saco de Carlos está abrochado justo antes de empezar a cantar, mientras que durante todo lo anterior no lo estaba.

Michael Rössner (2000) señala que el tango-canción utilizó la escena teatral solo como medio de difusión, y que el sainete se sirvió de él para sobrevivir. El tango era un elemento libremente intercambiable tanto en obras dramáticas –cuyo argumento incluía un local de tango, un cabaret o un café de arrabal– como en revistas que simplemente agrupaban números inconexos (82); “solo algunas pocas veces aparece como elemento integrado plenamente en el drama, o incluso como elemento que determina el desarrollo de la acción. En general, la letra no tenía ninguna relación con la obra” (85).

Según Rössner, en casi todas las películas de Gardel, “la situación no es muy diferente, solo sirven de marco para la gran estrella internacional” (85). En las diferentes etapas de la carrera artística del personaje interpretado por Gardel se presentan varias ocasiones en las que la acción simplemente exige que se cante una canción. El protagonista lleva por lo menos durante algún tiempo una vida de cantor. Sin embargo, en sus últimas películas, sobre todo en *El día que me quieras* (1935), el papel de las canciones cambia. Cambia la escenografía –se muestra mucho menos al Gardel cantor en los teatros, bares o cabarets–, y las canciones pasan a ser lo que Rössner llama –citando a Wolfgang Matzat– un aspecto teatral, un elemento que le hace presente al espectador el hecho de estar participando de un juego. Son canciones sin público, y lo que se canta está íntimamente vinculado con lo que sucede, con los sentimientos

del protagonista; son como aires de ópera, “textos casi líricos de una gran intensidad” (85), no son piezas intercambiables, concluye Rössner.

Viejo smoking ya ofrecía la fórmula de esa resolución estética. En el corto (quizá no podría ser de otra manera), el argumento es funcional al tango; la pequeña trama duplica, complementa, expande, sustituye la letra de la canción. Como en el código de la ópera, la comedia musical o la zarzuela, la música que acompaña el tango es un elemento diegético. Pero el paso de la palabra hablada a la canción no es abrupto, sino que aparece retardado, atenuado y anunciado por la recitación, como en varias canciones de las últimas películas.

Pero aquella fórmula de *Viejo smoking*, en su desarrollo futuro, ya no volvería a incluir el componente político, y paulatinamente se combinaría con las modificaciones estéticas de las que habla Rössner a fin de consagrarse como fórmula para una difusión internacional. El cine sonoro —decía Benjamin más arriba— fue una vía de salvación, al menos temporal, para la industria del cine en medio de la Gran Depresión. El tango, que también sufrió las consecuencias de esta crisis económica, encontró en el cine sonoro un importante aliado para sortearla, al mismo tiempo que una vía directa para hacerse un lugar en la incipiente industria cultural internacional. En ese sentido, el aporte de Alfredo Le Pera fue clave para la etapa cinematográfica de Gardel promovida y financiada por la productora estadounidense Paramount, que tuvo como objetivo convertir a este cantor de tangos en una estrella del cine para el mercado hispanohablante. Le Pera integra el grupo de los letristas que en la década del 30 protagonizaron —en palabras de José Gobello (1999)— una lenta *deslupanarización* de la poesía del tango, que expurgó —en un sentido moral— el espectro temático y produjo versos más cercanos a los de la poesía culta (Romano, 1983: 109-110), alejados del lunfardo (de, por ejemplo, Celedonio Flores). Fue Le Pera el que escribió casi todos los guiones y buena parte del repertorio de letras de las películas producidas por la Paramount. Como bien señala Eduardo Romano: “El tango ingresa así al circuito de la industria cultural internacional y sus palabras adquieren la melancolía del que está lejos de su ciudad natal (‘Mi Buenos Aires querido’), del que viaja permanentemente —como Gardel— en ‘Golondrinas’ o del que ansía ferrosamente ‘Volver’” (2014: 48). Aquellas palabras (universales),

casi inseparables de aquella voz, para volverse memorables, contaron con la gran innovación del cine sonoro. Esa voz y esa imagen, que habían sido (tecnológicamente) reunidas por primera vez en 1930, no solo exhibían y consagraban al cantor y al actor, sino también al Gardel actor de tangos. El viejo smoking había abandonado el ropero para darles esplendor a algunos de sus nuevos personajes.

Bibliografía

Barsky, J. y Barsky, O. (2017). *El cine de Gardel*, vol.1: *De Patria Films a Joinville (1917-1932)*. Buenos Aires, Teseo-UAI.

Benedetti, H. (2015). *Nueva historia del tango: De los orígenes al siglo XXI*. Buenos Aires, Siglo XXI.

Benjamin, W. (1994). “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”. En *Discursos interrumpidos*. Madrid, Planeta-Agostini.

Crítica (1930). Año XVII, no 6161, 4 de septiembre.

Frith, S. (2014). “Performance”. En *Ritos de la interpretación: sobre el valor de la música popular*. Buenos Aires, Paidós.

Gagliardi, J (2016). “Morera y Gardel: ‘video clip’ porteño”. En *Culturas*, no 10, 59-70. Santa Fe, Centro de Investigaciones en Estudios Culturales, Educativos, Históricos y Comunicacionales, Facultad de Humanidades y Ciencias, Universidad Nacional del Litoral.

Luna, F. (2006). *Historia integral de la Argentina*, vol. 2. Buenos Aires, Planeta.

Gobello, J. (1999) “La censura”. En *Breve historia crítica del tango*. Buenos Aires, Corregidor.

Maranghello, C. (2000). “El cine argentino entre el mudo y el sonoro (1928-1933)”. En *La Mirada Cautiva: Cine & Medios*, año 1, no 4, 49-87. Buenos Aires, Museo del Cine “Pablo C. Ducrós Hicken”.

Morena, M. Á. (1990). *Historia artística de Carlos Gardel. Estudio cronológico*. Buenos Aires, Corregidor.

Pérez Amuchástegui, A. (1965). *Mentalidades argentinas 1860-1930*. Buenos Aires, Eudeba.

Romano, E. (1983). “Las letras de tango en la cultura popular argentina”. En *Sobre poesía popular argentina*. Buenos Aires, CEAL.

_____ (2014). “Primera etapa del tango-canción: del suburbio malevo a la cultura de masas (1915-1935)”. En Conde, O. (ed.), *Las*

poéticas del tango canción. Rupturas y continuidades. Buenos Aires, UNLa-Biblos.

Rössner, M. (2000). “El papel de la canción en las comedias. Del teatro en torno al 1900 a las películas de Gardel”. En Rössner, M. (ed.), “*¡Bailá! ¡Vení! ¡Volá!*” *El fenómeno tanguero y la literatura*. Madrid-Frankfurt am Main, Iberoamericana-Vervuert.

Schvartzman, J. (2014). “El tango en el tango”. En Oscar Conde (ed.), *Las poéticas del tango canción. Rupturas y continuidades*. Buenos Aires, UNLa-Biblos.

Steimberg, O. (2012). “Libro y transposición”. En *Semióticas. Las semióticas de los géneros, de los estilos, de la transposición*. Buenos Aires, Eterna Cadencia.