

SE DIO EL JUEGO DE REMANYE⁵. TANGO, CINE Y DISCO ENTRE LA GRAN DEPRESIÓN Y LA DÉCADA INFAME.

Ramiro Mansilla Pons (UNLP, FBA, IPEAL) – María Paula Cannova (UNLP, FBA, IPEAL) – Abel Almada (UNLP, FBA) – Macarena Aguilar Tau (UNLP, FBA)

Resumen

Tanto Alberto Rasore (2006) como Jorge Gagliardi (2016) se preguntan sobre la invención del videoclip en relación con la grabación y filmación cinematográfica sincronizada en Argentina. El punto en común son los quince cortometrajes realizados por Eduardo Morera con producción de Federico Valle, protagonizados por Carlos Gardel en 1930 en la ciudad de Buenos Aires. Se trata de una de las primeras experiencias locales de cine sonoro, que incluyeron tangos, canciones criollas, valeses y una cifra, además de diálogos y una ficción con el tango *Viejo Smoking*. Estos cortometrajes implican el uso del sistema Movietone, una tecnología con patentamiento norteamericano para la empresa Fox, que permitía sincronizar el sonido con la imagen. Tales cortometrajes eran alquilados por los dueños de la sala de forma autónoma a los largometrajes. Incluso también la entrada difería en costo si los incluía o no en la proyección. En estos cortometrajes Gardel declara, en diálogo con Canaro, la intencionalidad de promocionar <<“nuestras canciones con la ayuda del film sonoro”>> (Gardel en Morera, 1930).

Esta forma de promoción musical y cinematográfica no resulta aislada si se considera que, tres años después, el primer largometraje sonoro de sistema óptico producido en el país se denomina *¡Tango!*, realizado por Luis Moglia Barth. Estas acciones permiten observar el lugar de privilegio que adquiere la música urbana en los inicios de la industria cinematográfica. A la vez se proyectaron como una de las estrategias para ampliar la circulación de la cinematografía argentina, que en la década de 1920 había decaído frente al incremento en salas del cine norteamericano (Barsky y Barsky, 2017: 60).

Al año siguiente Gardel lleva, junto a algunas grabaciones, varios de estos cortos en un viaje a Francia y España, lo que constituye un viaje de exportación (Florencia Garramuño, 2007), caracterizado por la actitud emprendedora propia a algunos artistas de la época (Andrea Matallana, 2016). Ese viaje era una experiencia habitual que músicos sudamericanos realizaban a Europa y Estados Unidos, para comerciar sus producciones. Las mismas serán identificadas como músicas referentes de sus naciones, ayudadas por la difusión masiva que proveen el cine y la radio.

Este trabajo forma parte del proyecto de investigación B318 *Silencios retardados en sonoridades permanentes*, dirigido por María Elena Larrégle asentado en el IPEAL, FBA/UNLP. El mismo estudia las características del tango y de la música criolla en relación con las producciones cinematográficas, observando las transformaciones que adopta el género para su registro fílmico, ya sea en términos de instrumentación (Rubén Pesce, 2011), tratamiento audiovisual o escenificación visual de los músicos (Matallana, 2016). Asimismo, se analizan también los rasgos generales en la grabación del tango en los albores de la industria discográfica (Marina Cañardo, 2017) y el modo en que se constituyen en productos de exportación.

⁵ Verso del tango *Mano a Mano* grabado en 1923 por Carlos Gardel, autor de la música junto a José Razzano sobre una poesía de Celedonio Flores.

Los cortometrajes sonoros y la tecnología de reproducción en sala

En el Buenos Aires de 1930, Federico Valle, cineasta y propietario de la empresa *Cinematográfica Valle*, coordinó con José Razzano, músico -y por entonces apoderado legal de Carlos Gardel-, la realización de una serie de quince cortometrajes basados en interpretaciones del *Zorzal*. Valle fue un inmigrante italiano que había tenido acceso a la formación cinematográfica directamente de su experiencia laboral con los hermanos Lumière y con George Méliès. La dirección audiovisual quedó a cargo de Eduardo Morera, Antonio Merayo en cámara e iluminación, junto a Ricardo Raffo y Roberto Schmidt en sonido. Además, contó con la participación de diversos músicos: los guitarristas Ángel Domingo Riverol, Guillermo Barbieri y José María Aguilar (los integrantes del cuarteto); Francisco Canaro y su orquesta –a la sazón productor capitalista del proyecto–. También en los cortometrajes aparecen los actores César Fiaschi e Inés Murray y los autores Arturo de Nava, Celedonio Flores y Enrique Santos Discépolo⁶.

Esta práctica no era extraña en los albores de la cinematografía nacional: según los autores Julián y Osvaldo Barsky, ya algunos artistas tangueros de renombre como Ángel Villoldo y Alfredo Gobbi habían sido protagonistas, desde 1907 de breves filmaciones donde interpretaban canciones, las cuales coincidían con la duración de un disco –entre dos y cuatro minutos–, de modo que fueran proyectadas de manera sincrónica, a través del sistema conocido como Vitaphone (Barsky y Barsky, 2017). Si bien mecanismos de este sistema eran de gran calidad sonora, la duración posible de los discos oscilaba entre los siete y nueve minutos, por lo que los largometrajes requerían durante su exhibición que se cambien los discos de sonido, lo que implicaba una muy segura falta de sincronía respecto de la imagen. Sin embargo, para formatos de muy corta duración tanto para el rodaje como para la exhibición en salas, el sistema Vitaphone funcionaba con cierta fluidez. Para esta tecnología, que no podía editar el disco una vez grabado, el sonido orientaba el rodaje fundamentalmente en los tipos de ángulos de cámara tanto como mediante la duración de los planos, a los fines de garantizar el registro sonoro en relación con el visual (Stephen Handzo, 1985).

Durante la década de 1910 la industria cinematográfica norteamericana tuvo una fuerte política de exportación de sus producciones, hecho que durante la década siguiente se incrementó en función de los desarrollos técnicos relativos al sonido sincronizado. Argentina comenzó rápidamente a importar dicha tecnología y producir cine local. De esta forma, ya en 1930 se contaba con el sistema Movietone, el cual permitía registrar sonido e imagen en una misma película, es decir en simultáneo. La realización de cortometrajes musicales existieron con anterioridad en el sistema Vitaphone, pero su desarrollo está directamente vinculado al Movietone justamente porque las salas de proyección se adecuaron tecnológicamente a ese sistema. La realización de estos cortometrajes de difusión en Argentina fue una de las primeras experiencias de este tipo en Latinoamérica⁷. Además, se

⁶ Se estrenaron diez cortos completos de los quince que se grabaron. Los restantes se perdieron durante el procesamiento de laboratorio –aunque uno de ellos, *El quinielero*, fue luego parcialmente reconstruido–. Irineo Leguisamo, afamado jockey y amigo de Gardel, aparecía en la interpretación del tango *Leguisamo solo*.

⁷ Existe una polémica en torno a quién fue el primer realizador de cortometrajes musicales, en la que algunos autores ubican como pionero a José Bohr, con su producción realizada en Nueva York en 1928 –hoy perdida– en torno a la interpretación de tangos de la argentina Sofía Bozán. Las experimentaciones de integración de imagen y movimiento se remontan a la 1927/28 con el trabajo de Oskar W. Fischinger.

trata de la primera experiencia fílmica sonora⁸ de Carlos Gardel, quien posteriormente logró expandir su imagen al status de artista internacional, en gran parte gracias a sus apariciones en el cine. El Movietone proveerá un alcance estandarizado a un sistema de mecanización de la exhibición fílmica: la sincronización entre imagen en movimiento y el sonido.

La intención de filmar estos videos era que funcionaran como *cortos de complemento*, material breve que se proyectaba antes de la película central y que tenían un costo adicional (Gagliardi, 2016). La figura de Gardel aseguraba un interés en ellos, continuando la práctica mencionada de incluir temáticas y figuras del tango en el cine, costumbre que también se llevaba a cabo en el ámbito teatral, donde el tango pisaba fuerte en los sainetes criollos y otras representaciones escénicas (Lamas y Binda, 2008). Publicitados como “tangos teatralizados”, los cortos fueron estrenados en Argentina en mayo de 1931, como complementos de películas de mayor longitud, o incluso compartiendo cartel con espectáculos de ilusionistas (Barsky y Barsky, 2017). En diciembre se presentaron en España –Madrid y Barcelona–. Poco tiempo antes, el propio Gardel había emprendido una gira a Francia y España, donde había filmado, con otras condiciones y repercusiones, su primer largometraje sonoro, *Las luces de Buenos Aires*.

Los cortometrajes fueron exitosos en el país y en el exterior. De este modo, como veremos más abajo, cooperaron al cimentar la proyección internacional del cantor. También observaremos el rol que ocupa la música ciudadana, a través de sus figuras prominentes, en la transformación del cine como forma de entretenimiento masivo.

El tango y el cine

Para 1930, el vínculo del séptimo arte con la música ciudadana rioplatense ya era estrecho. En la primera década del siglo, el género había tenido su desembarco en Europa –principalmente en París–, en los salones de baile y como número de danza en los cabarets, difundiéndose gracias a las giras de músicos locales, a las primeras publicaciones de partituras de tango y su inclusión en la naciente industria discográfica (Cañardo, 2017). Si bien su consumo se detuvo durante la Primera Guerra Mundial, finalizado el conflicto bélico el tango se ubicó como una de las principales danzas provenientes de América y, rápidamente, fue incluido en el cine, especialmente en el producido en los Estados Unidos. En 1921, *The Four Horsemen of the Apocalypse*, film silente elaborado por la Metro-Goldwin-Mayer, que desarrolla una historia en la cual Argentina resulta protagonista y donde el mítico Rodolfo Valentino baila tango vestido de gaucho, alcanza un éxito notable, siendo el más taquillero del año. Le seguirán películas como *The Gaucho* (1927) –ambientada en Argentina, donde Douglas Fairbanks y Lupe Vélez también lo bailan con un vestuario ligado a lo rural– o la comedia musical *Let's go Native* (1930), ya sonora, donde el tango aparece como número musical. La lista continúa con *The Dancers* (1930), *Dance, fools, dance* (1931), *Flying down to Rio* (1931), *Hi Gaucho* (1933), *Wonder Bar* (1934) y *Under the pampas moon* (1935), entre otras. Todas ellas incluyen, con su cuota de exotismo y tipicidad, a la Argentina como parte de sus escenas, generalmente con alguna versión de tango (Matallana, 2016).

No resulta casual, dada la popularidad del género en nuestro país y su utilización en el cine norteamericano, que las primeras películas sonoras producidas en Argentina también lo tengan como protagonista. Se trata de *¡Tango!*, realizada por Argentina Sono Film y dirigida por Luis Moglia Barth, y *Los tres berretines*, producida por Lumiton y dirigida por Enrique Susini, ambas de 1933 y estrenadas con una semana de diferencia. Sin embargo la producción local, como señalamos anteriormente, ya lo incluía desde sus inicios mudos:

⁸ En 1917, Gardel protagoniza *Flor de Durazno*, film mudo realizado en Argentina por Francisco Defillippis Novoa.

Tango Argentino (1900) y *Pica, pica compadrito* (1903), de Eugenio Py; *Nobleza gaucha* (1915), de Humberto Cairo, Ernesto Gunche y Eduardo Martínez de la Pera; las producciones de José Agustín Ferreyra, como *Una noche de garufa* (1915), *El tango de la muerte* (1917), *La muchacha del arrabal* (1922), *Buenos Aires ciudad de ensueño* (1922), *Mi último tango* (1922), *El organito de la tarde* (1925) o *La vuelta al bulín* (1926), entre otras, o los filmes de Julio Irigoyen, como *El guapo del arrabal* (1923) o *Tu cuna fue un conventillo* (1925). Esta práctica pone en evidencia el férreo lazo que unía a ambas disciplinas, y es allí donde se inserta la producción de Morera y Gardel. El sistema media que integraba fonografía, cinematografía y radiología permitía retroalimentar una industria nacional e internacional. Está claro que el público argentino entre 1920 y 1930 consumía música y cine que hablaba -aún con estilizaciones- de lo local. La apuesta por la danza que originalmente fuera marginada, en la década infame llegaba a hacerse de lleno canción, para escucharse y para verse. La promoción musical de una grabación es en gran medida una de las funciones clásicas del conocido videoclip. Los cortometrajes aquí analizados poseen claramente la intención de la promoción, pero tal vez localicen en otros productos: el sistema de sonido sincronizado y la figura de Carlos Gardel como cantante a internacionalizar. Además es posible que en estos cortometrajes musicales la promoción de los discos que incluían las canciones filmadas e interpretadas por Gardel posea especial interés. Pero aún en estos cortometrajes y junto a lo anteriormente señalado, la centralidad de la música se configura en el uso del plano frontal, corto y mirando a cámara del cantor del arrabal. Ese hecho marca una huella difícil de evitar en el video clip, incluso en los que la ficción desborda la promoción musical⁹.

La grabación

La realización de los cortos se llevó a cabo durante quince días, entre finales de octubre y principios de noviembre, en un estudio propiedad de Valle sito en San Telmo. Se trataba de un depósito construido con chapas de zinc que fueron cubiertas de material aislante. Las precarias condiciones de registro se asemejan a las vicisitudes que también solían aparecer en las grabaciones sonoras de por entonces, que incluían muchos inconvenientes que debían sortearse.

La cámara debió aislarse con una cabina de vidrio, para evitar que el ruido del motor tapase la voz de Gardel. De gran tamaño, la cámara no podía moverse, por lo cual los desplazamientos (travellings) no fueron posibles. Esto significó que, ante cada nuevo plano, debía cambiarse el objetivo. Al no haber disponibilidad de luces pequeñas, se decidió utilizar luces potentes y llenar el set de luz, lo que hizo que la temperatura fuera muy alta y que, por ello, debieran hacerse largas pausas para refrescarse. La decisión de filmar de noche, con una temperatura un poco más fresca, respondería a esto último (Barsky y Barsky, 2017).

En la interpretación de *Viejo Smoking* y de *Rosas de otoño*, ambos con acompañamiento orquestal dirigido por Francisco Canaro, la orquesta se escucha pero no se ve, ya que ésta debió disponerse rodeando a la cámara por razones acústicas, por detrás. Para ello, el director debió revisar la ubicación de los músicos, decidiendo acercar o alejar determinado instrumento de acuerdo a la intensidad y al rol que cumplía en el arreglo. Esta práctica resulta similar a la que señala Timothy Day como habitual en las grabaciones acústicas del primer cuarto de siglo, donde los cantantes debían acercarse o alejarse de la campana de grabación de acuerdo al registro vocal que utilizaran, donde se interpretaban instrumentos especiales -como el piano reproductor o el violín stroh- y donde la disposición espacial era nodal a la hora de lograr un equilibrio entre los instrumentos (Day, 2002).

⁹ Como el caso *Thriller* de Michael Jackson (1982).

Las canciones. El problema de uno padecidos por muchos

Excepto por *Viejo Smoking* y de *Rosas de otoño*, todos los cortometrajes están centrados en la interpretación de Gardel como cantante solista con acompañamiento de guitarra, formación típica del autor y característica del tango canción (Pesce, 2011). Sin embargo, no siempre coincide la instrumentación que se muestra en el video con lo que efectivamente suena, recurso habitual en el videoclip. En *Padrino pelao*, típico tango de dos secciones con un cambio modal, se observa, a través de un plano medio, a Gardel cantando y tocando la guitarra delante de un fondo negro, pero el arreglo consiste en el acompañamiento con tres guitarras. Ángel Riverol y Guillermo Barbieri, intérpretes de las otras dos, no aparecen¹⁰. Asimismo, se articula también un interesante efecto de sonido fuera de campo, cuando en el estribillo final Gardel canta <<"Aquí en esta casa osté non me dentra">> y, luego de una pausa en la que Gardel mira hacia un punto inaccesible al espectador, se escucha una voz fuera de campo que pregunta <<"¿Por qué, don Antonio, no me deja entrar?">>. Finalizando la canción, Gardel responde: <<"Me sun dado coenta que osté es un colao">>.

En el tango *Mano a mano* es posible observar a Gardel con su guitarra en un primer plano, delante de Barbieri y Riverol. Sin embargo, el arreglo está elaborado para cuatro guitarras, pero José María Aguilar, el músico restante, queda fuera del plano. Son particularmente interesantes las fluctuaciones rítmicas que realiza Gardel en los comienzos y finales de algunas frases, aspecto característico de su estilo, pero que no desarrolla en los otros cortos, salvo en *Tengo miedo* y en *Canchero*. También resulta curioso que, antes de empezar, Gardel y Celedonio Flores, autor de la letra, caminan desde el fondo, acercándose a la cámara, para entablar una pequeña conversación. Allí, Gardel da un paso en falso y se detiene, como esperando la indicación del director para continuar.

Como señalamos en el párrafo anterior, en *Tengo miedo*, cuya estructura binaria con cambio de modalidad resulta típica del tango en la época, Gardel vuelve a utilizar un estilo basado en la aceleración repentina de los inicios y en la detención de los finales de frase. Al finalizar, Gardel saluda con una reverencia hacia ambos laterales, como lo hubiera hecho ante un público presente, inexistente en el set¹¹. *Canchero*, por su parte, también se caracteriza por el estilo menos riguroso y más *compadrito*, debido a su utilización del lunfardo y de un tipo de canto por momentos nasal.

En la introducción del cortometraje *Yira, yira*, Gardel se encuentra con Enrique Santos Discépolo, su autor, de fondo el telón del teatro bajo. El plano americano los muestra a ambos con un encuadre frontal, aunque Gardel por momentos se ubica de perfil a la cámara. En ese encuentro, tiene lugar una conversación singular. Gardel pregunta: <<"Decime Enrique, ¿qué has querido hacer con el tango Yira, yira?">>. <<"Una canción de soledad y desesperanza">>, responde Discépolo. El cantor, que pareciera sugerir que el rol de un intérprete es reflejar la intención del autor, dice: <<"Hombre, ¡así lo he comprendido yo!">>; <<"Por eso es que lo cantas de una manera admirable">>, reconoce el compositor. A posteriori continúa el diálogo que remata con una broma de Discépolo sobre la edad a la que el protagonista advierte <<"...que al mundo nada le importa">>, hecho que cierra con un gesto de ambos que rememora el golpe final de una pelea o el cierre subrayado de un evento cómico como ese. La centralidad del rostro de Discépolo también permite considerar que no sólo el sistema medial artístico reverenciaba a los cantantes, una figura como Discépolo que por aquel entonces era actor, letrista, compositor y dramaturgo. El Discépolo cineasta llegará al regreso de su gira europea a partir de 1935. Esa versatilidad en el medio,

¹⁰ Sucede lo mismo en las representaciones de *Tengo miedo* y *Enfundá la mandolina*.

¹¹ También realiza esta acción al final de *Padrino pelao*, *Rosas de otoño* y *Enfundá la mandolina*.

sumado a la notoriedad de su persona permiten a Morera centrar la imagen en Discépolo, quien al respecto de la composición del tango en cuestión indicará años más tarde: *“Usé un lenguaje poco académico porque los pueblos son siempre anteriores a las academias. Los pueblos claman, gritan, ríen y lloran sin moldes. Y una canción popular debe ser siempre el problema de uno padecido por muchos...”* (Discépolo en Galasso, 1986:30).

En la interpretación de Gardel, quien graba este tango en el mismo año para Odeón¹², al igual que en *Mano a mano*, el plano no incluye a Aguilar. También es llamativo el efecto de utilizar otro plano, levemente más cerrado, cuando finaliza el primer estribillo y regresa a la estrofa. En *Yira, yira*, esto coincide con una leve retención temporal en el levare sobre el verso: *“Cuando estén secas las pilas de todos lo timbres que vos apretás”*. La repetición de las estructuras formales del tango canción no se mantuvo en la distancia focal de la cámara, hecho que considerando las condiciones de grabación sonora y lo fijo de los planos es probable que no responda una búsqueda únicamente estética sino también a necesidades técnicas.

En el vals *Añoranzas*, también instrumentado con cuatro guitarras, se utiliza la misma disposición de la cámara que en *Mano a mano*, pero el plano es más abierto, con lo cual aquí sí se logra registrar a Aguilar.

En *El carretero*, canción criolla donde una estrofa se repite con diferentes letras, Gardel decide eliminar la segunda y, para finalizar las restantes, utiliza el recurso de silbar, simulando el llamado que el carretero hace a sus caballos. La inclusión de esta canción supone un vestigio del ambiente rural que el propio Gardel frecuentaba como artista. En la presentación de la canción, Gardel habla con Arturo de Nava, su autor, quien le agradece por haberse *“acordado de este pobre viejo, y que hayas sacado ese ‘macarroncito’ criollo que estaba enterrado en el potrero del olvido, para que estas nuevas generaciones se den cuenta de lo que es el olor a pasto y olor a fogón”*>>. Hay, entonces, un valor casi museístico, el de resguardar el acervo musical rural para que no se pierda en el olvido. Gardel responde *“yo no he hecho más que interpretar en lo posible tu canción”*>> y, mirando a cámara, finaliza: *“y que el público juzgue”*>>.

Esa tarea de salvaguardar la herencia nacional se plasma en la introducción a la ya mencionada *Rosas de otoño*, donde Gardel y Canaro se encuentran y dialogan. Canaro pregunta: *“Hola, Carlos, ¿qué tal?”*>> a lo que Gardel responde orgulloso: *“Como siempre, hermano, dispuesto a defender nuestro idioma, nuestras costumbres y nuestras canciones con la ayuda del film sonoro argentino”*>>. Así, la nueva tecnología no tiene porqué venir a socavar las tradiciones culturales locales, sino que puede ser utilizada para documentar nuestra idiosincrasia. Canaro también quiere cooperar en la tarea, y responde: *“yo, por mi parte, te acompañaré con mi orquesta, y haré lo imposible para que nuestras canciones sigan triunfando en el mundo entero”*>>. En los momentos más nobles de sus oraciones, ambos miran a cámara. El recurso básico del testimonio frontal a cámara refuerza el vínculo individualizado con el espectador.

La inclusión de estas tres canciones suponen entonces, por un lado, una tarea honorífica que los intérpretes, privilegiados, deben llevar a cabo: resguardar aquellas producciones locales que están en peligro de extinción. Sin embargo, la continuidad de la canción criolla como género musical difundido en la industria fonográfica a comienzos de las década de 1920, estaba presente y deja en estos cortometrajes en particular su impronta de promoción cinematográfica. Por el otro, permiten observar el constante giro entre lo rural y lo urbano que caracterizará a Gardel. Según Julián y Osvaldo Barsky, esto prefigura la fórmula que luego, con la ayuda del letrista Alfredo Le Pera, Gardel desarrollará como personajes en sus películas de mayor envergadura, aquél que “sintetiza el contraste entre el optimismo

¹² Con el número de catálogo 18830 6189, en Odeón está registrada la grabación de Yira- Yira por Carlos Gardel el 16/10/1930.

campero de De Nava y el pesimismo ciudadano de Discépolo” (Barsky y Barsky, 2017, p.69). Esta doble situación da cuenta de la ambigüedad del Zorzal con la época. Con el golpe militar que derrocó la segunda presidencia de Hipólito Yrigoyen en septiembre de 1930 a cargo del general José Félix de Uriburu, una serie de composiciones de tangos caracterizados como patrióticos se escribieron y grabaron. La caracterización es anterior y se relaciona a los tangos compuestos en ocasión del centenario¹³, sin embargo durante la Década Infame la denominación patriótico será un adjetivo que al tango poco tiempo más acompañe. El caso del tango Viva la Patria, de Anselmo Aieta y Francisco García Jiménez, que celebra el golpe de estado, antes mencionado, fue grabado por Gardel en 1931 para Odeón, código de catálogo 18828 A.

Viejo smoking, la narratividad clásica en el cortometraje musical

Esta canción merece un apartado especial, debido a que en ella se articula una representación ficcional previa a su interpretación. Esta representación, guionada por Enrique Maroni, dura un poco más de cuatro minutos, y cuenta con la actuación de Gardel – como el inquilino–, Inés Murray –como Manuela – y de César Fiaschi –como el amigo–. Mientras Gardel está con aire preocupado en su habitación de pensión, entra Manuela, que con un claro acento de inmigrante le comunica que debe tres meses de alquiler y que, si no paga, será desalojado. Luego de una conversación donde Gardel se lamenta de su situación, ingresa el amigo, también angustiado por su situación laboral. Al abrir el ropero, el amigo observa el viejo smoking de Gardel, y le sugiere venderlo para hacer frente a las deudas. Gardel responde: <<”No podría separarme de él. En la historia de mis mejores aventuras de amor, él fue el testigo fiel. ¡Cuánta pebeta linda se afirmó en ese brazo, en las vueltas de un tango! ¡Cómo sintió ese smoking el latir de mi corazón, apresurado por las emociones del primer beso! Separarme de él, sería como si me arrancasen un pedazo de vida. Nunca me separaré de él”>>, y arremete el tango, acompañado por la invisible orquesta de Canaro.

Gardel comienza directamente por el primer estribillo –recitado, no cantado–, omitiendo las dos primeras estrofas, y recién canta a partir de la tercera. De este modo, la duración de la parte musical se reduce a la mitad de la canción original, mientras que la ficción es notablemente más larga. El uso del lunfardo tanto en las poseías de los tangos como en los diálogos colabora con la caracterización que desde la existencia del sonido sincronizado puede realizarse con los personajes y su pertenencia cultural. El cocoliche, esa mezcla entre el idioma madre y la segunda lengua en el caso de los inmigrantes configura el rasgo esencial de la administradora de la pensión, que interpretó Inés Murray.

El recurso de la actuación es diferente a todos los otros cortos. Los protagonistas nunca miran a la cámara, salvo Gardel cuando interpreta la canción –es decir, cuando el devenir de la ficción se ha desarticulado–. Además, se trata del único que tiene un vestuario¹⁴ específico y una escenografía referencial, ambientando una pensión. Asimismo, el montaje es más complejo, ya que dispone de muchos planos, utilizando por única vez el recurso de plano y contraplano.

La ficción, entonces, articula elementos icónicos del tango –la pensión, los inmigrantes, el lamento por el presente y la consecuente nostalgia por un pasado mejor– a la vez que se enfoca en un aspecto central de la cotidianeidad argentina del 1930, y de la Gran Depresión

¹³ En torno a 1910 existieron varios tangos catalogados como patrióticos, el primero en referenciarse es Independencia de Bevilacqua grabado en 1912 por Juan Maglia.

¹⁴ En todos los demás, Gardel hace gala de un vestuario elegante, frac o smoking con moño, al igual que sus músicos. Aquí, lleva traje y corbata. El maquillaje, por otro lado, es más intenso.

en general: la falta de trabajo. Incluso, se anima con una frase envalentonada, ante el aviso de desalojo, el amigo dice <<”¡pero che, no acertamos ni una! ¡Y a mí que me dejaron cesante, y eso que también fui revolucionario”>>, en alusión al golpe de estado liderado por el general José Félix Uriburu, instalando una dictadura militar y promoviendo luego una serie de gobiernos instituidos sobre el fraude electoral.

Conclusiones

La exhibición de los cortos, sumado a la difusión de su música grabada, las giras por España, Uruguay, Francia ubican a Carlos Gardel en torno a las década del 1930 como un artista con potencial internacional. En ese contexto, su asunción como defensor de “...*nuestro idioma, nuestras costumbres y nuestras canciones*” lo expone como artista con potencial internacional. El cine sonoro encuentra en el tango una posibilidad de desarrollo comercial, estético y cultural. Ese tango que ya había superado la marginalidad y por su construcción de tipicidad se convertía en un representante de lo nacional. La organización temporal de los cortometrajes cantados por Gardel, está supeditada a las características sonoras y eso hace a un rasgo prototípico de lo que va a ser el videoclip. Pero los cortometrajes no son aún un montaje centrado en las transformaciones rítmicas de la obra musical.

En el contexto de una crisis económica sin precedentes como fue el crack de la bolsa en 1929, la adopción de una tecnología que permitía sincronizar sonido e imagen en movimiento con mayor precisión implicaba en Argentina, la importación técnica y la readecuación de las salas de reproducción a dicha tecnología. La comercialización del sistema Movietone estuvo a cargo de la empresa Twenty Century Fox, quien rápidamente concentró gran parte del desarrollo técnico del sistema. Su pronta inclusión en la Argentina, es concurrente con otras formas tecnológicas de la comunicación y de la cultura, la radiofonía, la fonógrafos por ejemplo. La experiencia de los cortometrajes con el tango expresan una época donde la danza se vuelve canción, es capas de identificar a la nación, así como desarrolla el lunfardo. También exponen la diversidad de géneros musicales que los artistas cantores populares abordaban, anteponiendo cuestiones de mercado, inserción de las obras y de su propia figura en países latinoamericanos y en EE. UU. Hecho que en el caos particular de Carlos Gardel esto llegará a partir de 1933.

El endeudamiento, la pobreza, el desempleo y el descreimiento de la clase política sobrevolaron los años 30, en Argentina además con dictaduras también. Sin embargo, en ese contexto el consumo cinematográfico se amplía, se masifica. Por ello, el recurso a músicos populares resulta claro y lógico. No obstante, las elecciones estéticas que asumieron músicos y realizadores en estos cortometrajes excede únicamente la difusión de discos, y la versión local de pequeñas películas habladas y cantadas. Son además el testimonio de artistas vinculados al tango que ya sin ser perseguidos son víctimas de los horrores económicos vividos en ese período. Y tanto en el guión como en la selección de repertorio a cantar, Gardel y Morera permitieron la expresión del lunfardo, de las expectativas frustradas de una generación también insumisa frente a la mano amenazante de las dictaduras y el fraude electoral. Por ello, la música que expuso la falta de tornillos que el mundo posee, enuncia lo que Galasso dijo de la obra de Discépolo, esa: “Implacable radiografía económico-socialde la Década Infame, en un testimonio literario-político ilevantable” (Galasso, 1986: 7).

La identidad sintética entre sonoridad de la grabación fonográfica y la de los cortometrajes, no implica el playback sino la orientación que la tecnología de la época permitía, y a la vez ofertaba un mundo sonoro con el que caracterizar personajes, situaciones y cantores. El sistema medial: cine, disco y radio; conjugaron el potencial exportador de las músicas que siendo marginales representan a la nación (Garramuño, 2007).

Bibliografía

- Barsky, J. y Barsky, O. (2017). *El cine de Gardel. De Patria Films a Joinville*. Buenos Aires, Argentina: Editorial Teseo – Universidad Abierta Interamericana
- Cañardo, Marina. (2017). *Fábrica de Músicas. Comienzos de la industria discográfica en la Argentina (1919-1930)*. Buenos Aires, Argentina: Gourmet Musical Ediciones.
- Day, Timothy. (2002). *Un siglo de música grabada*. Madrid, España: Alianza.
- Handzo, Stephen (1985). <<A narrative glossary on film sound technology>>, en *Film Sound*, Elisabeth Weis y John Belton (eds.), pp. 383-426, New York: Columbia University Press.
- Gagliardi, J. (2017). Morera y Gardel: «video clip» porteño. *Culturas*, (10), 59-70. <https://doi.org/10.14409/culturas.v0i10.6135>, última consulta 23/09/18
- Galasso, Norberto (1986). *Escritos inéditos de Enrique Santos Discépolo*. Buenos Aires: Ediciones del Pensamiento Nacional.
- Garramuño, Florencia. (2007). *Modernidades primitivas. Tango, samba y nación*. Buenos Aires, Argentina: Editorial Fondo de Cultura Económica.
- Lamas, H. y Binda, E. (2008). *El tango en la sociedad porteña 1880-1920*. Stuttgart, Alemania: Editorial Abrazos.
- Matallana, A. (2016). *El tango entre dos américas: Representaciones en Estados Unidos durante las primeras décadas del siglo XX*. Buenos Aires, Argentina: Eudeba.
- Pesce, R. (2011). *La historia del tango 3*. Buenos Aires, Argentina: Ediciones Corregidor.
- Rasore, A. (2006). *Gardel en los cortometrajes de 1930*. Disponible en: Sitio web Buenos Aires Antiguo, <http://www.buenosairesantiguo.com.ar/carlosgardel22.html> última consulta, 20/09/18.
- [3] En 1917, Gardel protagoniza *Flor de Durazno*, film mudo realizado en Argentina por Francisco Defillippis Novoa.