

# Cinegrafías

Ensayos sobre cine argentino clásico y contemporáneo  
Ganadores del Concurso Domingo Di Núbila (2012-2016)



# Cinegrafías

## **Autoridades Nacionales**

PRESIDENTE DE LA NACIÓN  
Ing. Mauricio Macri

VICEPRESIDENTA DE LA NACIÓN  
Lic. Marta Gabriela Michetti

JEFE DE GABINETE DE MINISTROS  
Marcos Peña

MINISTERIO DE CULTURA  
Lic. Pablo Avelluto

## **Autoridades INCAA**

PRESIDENTE  
Lic. Ralph D. Haiek

VICEPRESIDENTE  
Dr. Fernando Enrique Juan Lima

JEFE DE GABINETE  
Mariana Dell Elce

## **Autoridades Festival Internacional de Cine de Mar del Plata**

GERENCIA DE RELACIONES INSTITUCIONALES

SUBGERENTE  
Rosendo Fraga

PRESIDENTE  
Sr. José Martínez Suárez

DIRECTOR ARTÍSTICO  
Peter Scarlet

PRODUCTORA GENERAL  
Rosa Martínez Rivero

## **Cinegrafías**

EDICIÓN: Luis Ormaechea

COMPILACIÓN Y CORRECCIÓN: Carolina Soria

DISEÑO Y MAQUETACIÓN: Santiago Chalita

# Cinegrafías

**Ensayos sobre cine argentino clásico y contemporáneo**  
Ganadores del Concurso Domingo Di Núbila (2012-2016)



Tita Merello y Francisco Petrone en *La fuga*.

# Sutiles astucias de la voz: potencia y fragilidad en la representación de las cancionistas Libertad Lamarque y Tita Merello en dos films argentinos\*

María Aimaretti

*A mis abuelas Hebe, Maruca y Belé:  
pájaros de amor y memoria*

## “Intro”: el cine canta, la industria cultural goza

Fue una mujer, y más aún una cancionista, la que con su voz inauguró un nuevo período en la historia de la cinematografía argentina: *Tango!* (Moglia Barth, 1933) es la película-emblema que marca el punto de arranque del cine con sonido óptico y en ella Azucena Maizani entona, en forma de canción popular, señas de identidad urbana, metonimia de lo nacional. El detalle no resulta menor y evidencia el considerable peso simbólico y comercial que las cancionistas de tango ostentaban en esos años en el entramado de industrias culturales: un tupido tejido de interconexiones que el sonoro recapitalizaría y transformaría exponencialmente... Llegaba último para reír mejor.

En buena medida, la configuración del modelo clásico industrial –que se extiende entre 1933 y finales de la década– se desarrolla mediante la apropiación y refuncionalización de matrices discursivas, relatos, ideologemas, fórmulas de venta, constelaciones temáticas y estrellas que ya habían probado su eficacia –narrativa y económica– en otras series de consumo masivo como el teatro de revistas, la prensa gráfica popular (folletines y novelas por entregas), la radio y el disco. En efecto, en un dispositivo inter y trans-mediático de intereses comunes estas dos últimas industrias habían

---

\* Este ensayo fue publicado en una versión abreviada en la Revista Imagofagia N° 15, 2017, ISSN 1852-9550.

contribuido, ya desde la primera mitad de la década de los veinte, a la formación y masificación de una “cultura auditiva” (D’Lugo, 2007): una masa de ecos y resonancias —metafóricas y reales— de carácter sonoro, musical y vocal que, a través de la letra de las canciones y los universos de sentido que se vehiculizan por su intermedio, supo codificar formas de sentir, pensar, actuar y percibir; es decir, producir subjetividad.

En esa experiencia o cultura auditiva mediatizada, que además se transnacionalizó, un género fue hegemónico: el tango, pieza clave en este primer período del cine sonoro ya en lo que tiene que ver con las estrategias comerciales —marca original de “modernidad alternativa” para el cine nacional en un mercado global (Karush, 2013)—, lo que refiere a las narrativas y motivos iconográficos, como también en el uso espectacularizado de la canción.<sup>1</sup> De ahí la pregnancia en nuestro primer cine sonoro del género musical hibridado con otras matrices aún sin estabilización precisa como el melodrama, el policial y la comedia: “(...) no es casual que las fórmulas para este cine musical reprodujeran los patrones para la ‘masificación de la cultura popular’ a base de ciertas fórmulas narrativas e incluso del ‘star system’ de la radio” (D’Lugo, 2007: 152). En ese epicentro donde convergían distintos medios y consumos; en esa usina simbólica y económica, productora y traductora de experiencia social que llamamos “tango”, las intérpretes tuvieron un lugar destacado: eran ellas quienes estrenaban canciones en los teatros, las difundían por la radio, las comercializaban en discos y les daban un rostro y un cuerpo también vendible (y fetichizable) en los medios gráficos... y en los films. En dicho contexto: ¿quiénes eran Lamarque y Merello?

A principios de la década de los treinta Libertad Lamarque (1908-2000) ya había debutado profesionalmente en todos los medios masivos con enorme éxito. Fue parte, primero en el coro y luego en roles pequeños, de sainetes, dramas costumbristas, teatro de variedades y zarzuelas en su Rosario natal y luego en Buenos Aires. Firmó contrato de exclusividad con RCA Víctor en 1926, integró la compañía del Teatro Nacional y fue figura central en el Teatro Maiipo desde 1930 hasta 1933 compartiendo escenario con Florencio Parravicini, Pepe Arias y Gloria Guzmán. Actuó en el cine mudo y fue artista exclusiva de Radio Belgrano por diez años consecutivos<sup>2</sup> y en 1931 ganó el concurso mu-

---

<sup>1</sup> Los ámbitos de desarrollo y consumo del tango eran múltiples y diversos, *in praesentia* o *in absentia* de los intérpretes: podían representarse en escena y como “fin de fiesta” en sainetes; ser escuchados gracias al disco en confiterías, salones y clubes barriales; interpretarse en casas familiares, sociedades de fomento y bibliotecas; oír a los músicos en vivo en bailes de locales céntricos, fiestas parroquiales y carnavales, funciones de cine y la radio, y, por supuesto, disfrutarlos en prostíbulos.

<sup>2</sup> Tal era su popularidad en el éter que en 1934 fue elegida “Miss Radio”, según una encuesta de la Revista *Sintonía*.

nicipal de cantantes en el Teatro Colón, lo que la consagró como intérprete.<sup>3</sup> Su trayectoria profesional y el fervor popular que despertaba entre los públicos le aseguraron un sitio especial en la incipiente industria, y su nombre –por contrato– encabezó siempre los afiches y créditos de las películas que protagonizó. Llamativamente, uno de los primeros roles teatrales que más éxito le deparó pero que menos le complacía –presente en el sainete de Alberto Vacarezza “El conventillo de la paloma”– fue ocupado, tras su renuncia y pedido expreso, por Tita Merello. Hacia el final de su vida, la actriz escribió: “Recuerdo que no fui feliz cuando me asignaron «la Doce Pesos», me daba vergüenza hablar y comportarme en forma burda, arrabalera, pero a mi pesar, mi personaje dio que hablar (...)” (Lamarque, 1986: 135).

Por su parte, Laura Ana “Tita” Merello (1904-2002), nacida y criada en una familia muy pobre, inició su carrera como corista y bataclana en espectáculos con cierto contenido erótico que tenían lugar en locales, teatros y confiterías de baja categoría. Hacia 1923 se integró al Teatro Maipo como “vedette rea” compartiendo escenario con Pepe Arias y Luis Arata, y años después con Sofía Bozán y Elías Alippi. En 1927 grabó sus primeras canciones para el sello Odeón y luego para RCA pero casi inmediatamente cesó su actividad discográfica hasta los cincuenta, mientras que en 1931 fue cronista de la Revista “Voces” y en 1933 se incorporó a la radio. Actuó en diferentes teatros y compañías como la de Francisco Canaro alternando en revistas, sainetes y participaciones en cine sin demasiado vuelo dramático en calidad de comediante tanguera –como en *Ídolos de la radio* (Eduardo Morera, 1934) y *Así es el tango* (Morera, 1937)– donde siguió ganando popularidad.

Teatro, prensa gráfica, radio, disco, partituras y cine sonoro: como puede notarse, las carreras de ambas cancionistas-actrices *se insertaban en*, y eran posibles *gracias a*, la sinergia del “marketing de policonsumo” (Gil Mariño, 2015), cuya eficacia reside en el aprovechamiento de la “convergencia de medios”. Es decir, la fertilización cruzada entre distintas industrias seriadas que en los treinta crecieron sustantivamente consolidando “un círculo virtuoso de consumo de masas que buscaba formar un espectador y consumidor ideal, en el marco de un proceso de modernización de las formas culturales nacionales” (Gil Mariño, 2015: 15). En ese sentido, el tango fue una “fórmula de venta” in-

<sup>3</sup> Lamarque recordó en su autobiografía: “(...) Fui invitada por la Municipalidad de Buenos Aires a tomar parte, con fines benéficos, en dos importantes espectáculos, y en días consecutivos, en nuestro Teatro Colón. La gran atracción, “El Tango”, y con él, varias famosas orquestas. En competencia de valores, todas (se dijo) las cancionistas de tangos del momento. El premio para la ganadora sería el título de “Reina del tango”, más \$500 m/n. La decisión no sería tomada por jurado alguno, sino por el mismo público asistente (...) Lamenté la ausencia de Azucena Maizani y Mercedes Simone; a Tania no le interesó competir (...) al faltar ellas, tal vez recordé en ese momento un dicho popular... «que en el país de los ciegos, el tuerto es rey»” (Lamarque, 1986: 149-150).



dispensable, un vehículo excepcional que dinamizó ese círculo virtuoso en el que el sujeto—espectador-oyente-lector— compra, se entretiene, sueña, desea y vuelve a comprar. Como es obvio, la rentabilidad de, por ejemplo, una película con tangos e intérpretes femeninas estaba en que en ella se anudaran distintas prácticas de consumo.

Teniendo en cuenta la importancia de las cancionistas en el sistema de entretenimiento masivo argentino del período, llama la atención la escasez de trabajos que problematicen tanto su inserción en la lógica comercial, así como las resonancias sociales de sus modos de figuración simbólica. Según Estela Dos Santos—la hasta ahora única historiadora de las cancionistas y, vale decirlo, primera historiadora mujer del cine argentino— habría una suerte de menoscabo respecto del histórico y constante trabajo creativo de las mujeres en y para el género, con la consecuente invisibilización de sus aportes y disminución de la atención analítica respecto de sus formas de representación: “Como exponente típico de la sociedad machista, el tango—creado, manejado y dominado por los varones— tuvo (tiene) a su costado, en su centro, una zona que podemos llamar marginal, algo así como una “casa de tolerancia” (...) ocupada por mujeres que lo cantaron, lo bailaron, lo compusieron y lo tocaron (...) en un constante amago de avanzar al frente, atreviéndose, abriéndole picadas a la zona marginal donde los varones del tango las quieren tener confinadas (...)” (1994: 2225).

En continuidad con el empeño de Dos Santos por realzar el trabajo de las intérpretes e inspirados en la minuciosa labor cronista e interpretativa de Domingo Di Núbila, procuraremos hacer una lectura que nos permita rastrear y comprender la importancia de la contribución femenina al entramado de industrias del espectáculo, advirtiendo además la clave simbólica e ideológica que articula sus formas de figuración en el cine nacional. Para ello, este trabajo ensaya una reflexión sobre las formas de representación de la cancionista a propósito de los films *Besos brujos* (José Agustín “el Negro” Ferreyra, 1937) y *La fuga* (Luis Saslavsky, 1937) que, protagonizados por Libertad Lamarque y Tita Merello respectivamente, fueron un parteaguas en las carreras de ambas actrices y acaso su consagración profesional como grandes estrellas femeninas en los primeros tiempos del sonoro.

En estas películas, estrenadas con apenas un mes de diferencia en la “Catedral” del cine—la sala Monumental, disputada por todos los estudios para hacer sus lanzamientos—, nuestras heroínas de “melodrama con cancionista tanguera”—subvariante local del melodrama prostibulario—, no se limitan a poner en escena su profesión o espectacularizar la canción. Hacen algo más que emular sus espectáculos extra-cinematográficos dentro de la diégesis: los tangos que interpretan constituyen una originalísima forma de inscripción en el mundo de forma activa, generando acciones y reacciones en el sis-

tema de personajes y siendo motores centrales de progresión dramática. En coexistencia con sentidos que ratifican el sistema patriarcal y circunscriben de forma esencialista lo femenino a la pasividad, el ámbito doméstico y la obediencia dependiente de lo masculino, una astuta inteligencia impregna el uso de la voz en pos de *la pasión amorosa*. De esa convivencia tensa de *fragilidad y potencia* femenina emana la riqueza simbólica y política de la representación de las cancionistas Marga Lucena y Cora Moreno. A fin de establecer una perspectiva de examen integral, el análisis figurativo será precedido por la descripción comparada de los perfiles interpretativos de ambas cantantes y la historización de las condiciones que hicieron posible las producciones fílmicas, destacando la interacción y convergencia de medios y sistemas de producción seriados.

### I. “Primera estrofa”: ellas... deidades de la voz y la imagen

Figuras de enorme repercusión pública y artística, Libertad Lamarque y Tita Merello habían co-protagonizado la ya nombrada *Tango!* consolidando los estilos que como cancionistas venían forjando y delineando los elementos fundamentales de los textos-estrella que las acompañarían a lo largo de sus respectivas carreras cinematográficas: dos estilos y textos que condensaban prototipos representativos de mujer.

Suave y dulce al hablar, virtuosa al cantar, Libertad encarnó a la “heroína doliente” por antonomasia, capaz de renunciar a lo máspreciado e incluso humillarse o preferir el silencio a herir los sentimientos de quienes ama. Aunque inaccesible –como toda estrella– su figura permanecía cálidamente cercana a los públicos populares-masivos justamente gracias a su modestia y generoso altruismo. Epítome del “amor romántico”, Lamarque es una santa laica, sin mácula, síntesis de belleza, abnegación y castidad. El abandono la engrandece y el tango “Noviecita”,<sup>4</sup> escrito para el desenlace de su personaje –Elena–, sintetiza de modo ejemplar los núcleos de su texto-estrella a la vez que resalta su adscripción a la canción sentimental, privilegiando la elegancia y la delicadeza interpretativa y el uso eficaz de un excepcional registro vocal que la acercaba a la música culta (en calidad de soprano). Pero, además, ese tango “prefigura la *mise en scène* de la «ópera tanguera» que Lamarque explotará en los años venideros bajo la dirección de Agustín Ferreyra (...) la angustia de un *monólogo interior devenido en canto dolien-*

<sup>4</sup> Música de Sebastián Lombardo, letra de Luis Bates, 1933.



Tita Merello y Alberto Bello en *Tango!*

te” (Manetti, 2014: 37).<sup>5</sup> El estribillo reza: *Cual rosas que agostó, glacial, la tormenta de nieve/ y lentamente muere/ sin brotar./ ¡Ella!/ la que fuera en su pureza/ todo un canto de belleza,/ nada sabe, nada quiere,/ es un himno a la tristeza:/ nada es ya/ y está sin rosas su rosas.*

Rea y temperamental aunque sin perder femineidad, de timbre rústico, tesitura vocal acotada y un modo de interpretación más dicho que cantado, Tita le puso cuerpo y voz a la mujer frontal, luchadora y audaz: una “heroína sensual” que se equivoca, cae y vuelve a ponerse de pie a fuerza de carácter y determinación. Desplegó con humor y picardía la vena crítica y trasgresora de la canción popular, cargando las tintas sobre “la «tilinguería» del «medio pelo» porteño del veinte y tantos (...) No tenía voz suficiente, pero sabía cómo recurrir al matiz irónico, prepotente o hiriente (...) con cierta natural propensión para «morder» las palabras y hacer de cada una de ellas, una intención, una verdad” (Cabrera, 2006: 27-28).<sup>6</sup> Abrevando en el tango lunfardo<sup>7</sup>

<sup>5</sup> El subrayado es nuestro.

<sup>6</sup> El subrayado es nuestro.

<sup>7</sup> En reiteradas oportunidades, Tita ratificó que su “escuela” fue la calle: “Yo soy un producto de esa Corrientes angosta”, le dijo a Claudio España en una entrevista personal (audio cedido por gentileza de Ricardo Manetti). En esa oportunidad también destacó que, en buena medida, su trabajo gestual y vocal así como su decir lunfa y canyengue se deben a que durante muchos años hizo teatro de sainete, recibiendo las mejores lecciones de maestros como Francisco Chiarmello y Marcelo Ruggero. Justamente, en relación a su estilo interpretativo: “En el caso de Tita Merello, descollaba el decir y el recitado musical deliberado, el armado cromático de cada palabra, llevados con una intencionalidad perfectamente estudiada, que remataba con gestos y repliegues inesperados en la expresión de su rostro sin perder jamás el dominio de la dicción, ni los pasos de comedia, tan graciosamente logrados en el cine y el teatro” (Vargas Vera, 2012: 114).

y enfatizando el ritmo de un estilo canyengue—semejante al de Sofía Bozán—, el cariz desprejuiciado de Tita “(...) incluye el desenfado, el dejo arrabalero, la admonición. Sólo que las vueltas de la vida le han sumado la experiencia y la necesidad, a veces premiosa, a veces exagerada, de *extrovertirla en la advertencia o el consejo*” (Couselo en Cabrera, 2006: 20).<sup>8</sup> El estribillo de la primera canción que Tita interpreta en *Tango!* dice: *Yo quiero un hombre/ y no un muñeco de vidriera,/ me desespera/ no ver un taita de mi flor,/ pero qué vachaché,/ paciencia y aguantar/ porque si no lo encuentro/ yo prefiero reventar.*<sup>9</sup>

Las siguientes películas de ambas actrices, *El alma del bandoneón* (Mario Soffici, 1935) y *Noches de Buenos Aires* (Manuel Romero, 1935), no hacen sino confirmar los caracteres planteados en el debut sonoro. Si bien las dos encarnan a cancionistas, en el primer caso se trata de una en vías de ascenso al éxito que deberá atravesar numerosas pruebas morales y duros aprendizajes, aferrada fielmente a su esposo a pesar del dolor (incluso perdiendo un hijo); mientras que en el segundo vemos a una experimentada artista, independiente, que trabaja y gana dinero, pero cuyo afecto no es correspondido por el galán al que sin embargo trata constantemente, y con probada inteligencia, de allanarle el camino para que sea feliz. Aunque lo desarrollaremos más adelante, apuntemos que estos perfiles de heroína-canora estuvieron atravesados, como buena parte de las representaciones de género en el cine de los treinta, por hibridaciones y ambigüedades:

El pasaje de las milonguitas a las cancionistas de radio implicó la consideración de una dimensión trabajadora de estas mujeres que las puso en una situación de más igualdad frente a los hombres. Ya no se trataba de una marca estigmatizante, sino de un trabajo honrado para hombres y mujeres de los sectores populares, teñido de una aureola de prestigio para las clases medias y bajas, así como de cierta relevancia nacional al percibirse como parte de las redes de sentido de la identidad cultural argentina (Gil Mariño, 2015: 155).

Pues bien: ¿cómo se capitalizaron y renovaron los caracteres doblemente estelares—en tanto que actrices y en tanto que cancionistas— de Libertad y

<sup>8</sup> El subrayado es nuestro. Añadamos que: “Una de las características más interesantes para señalar de la Tita Merello de los años ‘30 es que su aspecto difería bastante del que presentaban las cancionistas de entonces. El estereotipo era la mujer regordeta, que interpretaba temas dedicados al amor, a la madre, al sufrimiento. Las letras de las canciones de Tita, en cambio, hacían sonrojar a las señoras púdicas y, por otro lado, hacían sonreír a los hombres con picardía” (Romano, 2001: 30-31). Al respecto véase en el análisis fílmico la representación del trato diferencial que el personaje de Cora dispensa en la *boite* donde trabaja al público masculino y femenino respectivamente.

<sup>9</sup> “Yo soy así pa’l amor”: música de Lalo Etchegoncelay y Juan Antonio Collazo, letra de Luis Rubinstein.



Libertad Lamarque.

Tita en las películas que nos ocupan, teniendo como marco de referencia el entramado de industrias del espectáculo?

## II. “Segunda estrofa”: de embrujos y fugas maceradas en tango

A cuatro años de *Tango!*, y en plena expansión industrial y creativa, 1937 ofrece importantes estrenos donde varios títulos coinciden en la apelación al universo porteño y tanguero: *Los muchachos de antes no usaban gomina*, *Fuera de la ley*, *La vuelta de rocha* (las tres dirigidas por Romero), *Palermo* (Arturo S. Mom), *Mateo* (Daniel Tinayre) y los casos que nos ocupan son algunos ejemplos. Como se dijo, el tango es, en este momento constitutivo del cine argentino, un modelo narrativo, una constelación fundante, una cantera de motivos y atmósferas: “La mística tanguera, la poética realista como sedimento originario en la puesta en escena, los efluvios de un romanticismo tardío y el cosmopolitismo como marca de un tiempo moderno encuentran en este primer cine sonoro su punto de anclaje” (Manetti, 2014: 24).

*Besos brujos* y *La fuga* tienen como núcleo central de la narración el derrotero de una cantante de tangos. En el primer caso, Marga Lucena (Libertad Lamarque) —exitosa intérprete— está felizmente comprometida con Alberto (Floren Delbene) —hijo de terratenientes. Pero la tradicional familia del novio desprecia a la mujer por su profesión y le tiende un engaño para alejarla diciéndole que Alberto ha embarazado a su prima. Decepcionada, Marga huye de la ciudad y recalca en un *café concert* del litoral misionero donde trabaja cantando: allí es comprada-raptada por Don Sebastián, un estanciero que por el encanto de la voz femenina y la obsesión provocada por sus besos —rifados contra su voluntad—, se enamora de ella. Alberto va en búsqueda de la mujer y en medio de la selva es picado por una víbora. Para que sea curado por Sebastián, Marga decide sacrificar su libertad y finge querer a su captor, quien finalmente deja ir libre a la pareja. En el segundo caso, Cora Moreno (Tita Merello) es la amante de Daniel Benítez (Santiago Arrieta), un contrabandista de diamantes que tras un tiroteo debe huir pues es perseguido por el policía Robles (Francisco Petrone), quien también tiene una relación afectiva con la protagonista. Cada noche, la mujer canta en una *boite* y su presentación es difundida por medio de la radio: a través de ese canal ayuda a Daniel transmitiéndole en clave información útil para que no lo atrapen, mientras él se hace pasar por maestro y se enamora de una joven docente rural (Niní Gambier). Pero Robles advierte la cooperación de Cora, la engaña y ella es asesinada por los cómplices de Daniel, creyéndola una traidora.

Ahora bien: ¿cuáles fueron las condiciones materiales de existencia de estos films? ¿Qué intereses comerciales y artísticos, empresariales y expresivos, al converger y asociarse explican la producción de *Besos brujos* y *La fuga*?

*Besos brujos* se produjo en los Estudios Cinematográficos SIDE fundados por Alfredo Murúa, quien desde mediados de los veinte se venía dedicando a la fabricación de victrolas y al sonido en la industria discográfica. Trabajó en sociedad junto a Alfredo Ciavarra entre 1929 y 1934 en la empresa SIDE (Sociedad Impresora de Discos Electrofónicos). Pioneros en sonido óptico para películas y propietarios de la marca Sidetón, habían ayudado a Don Ángel Mentasti —dueño de Argentina Sono Film (ASF)— con la sincronización de su primera película, sonorizando luego producciones de ese y otros sellos, período en el que reunieron un buen capital. A mediados de los treinta Ciavarra se desvinculó de SIDE y su ex-socio fundó la productora trasladándose desde Barracas, donde tenía su taller, hacia Parque Centenario. Entre 1933 y 1936 Murúa había ofrecido sus servicios, pero sobre todo había aprendido el “juego” del medio: “El lugar central que SIDE ocupó en la producción de los primeros años del cine sonoro prestigió a los estudios a la vez que le otorgó a Murúa los conocimientos necesarios para seleccionar a los técnicos de la imagen que se sumarían a los especialistas del sonido” (Kohen, 2000: 266).

Murúa tenía claro que los espectadores esperaban del cine local parámetros de calidad estética y técnica —visual y sonora— semejante a la de los musicales hollywoodenses. Pero además SIDE, como estudio, aspiraba a llevar adelante un proceso de modernización cosmopolita sin perder su “acento” local, proyecto que, como señala Héctor Kohen:

(...) tiene una relación profunda con el variado, dinámico y contradictorio campo de la modernidad de entreguerras, que reúne a una burguesía urbana fascinada por la velocidad, la radio, el cine, el tango, el jazz y los *objets uniques* del *art déco*. Los personajes protagónicos (...) son representantes de esa burguesía urbana que adopta los ademanes de los nuevos tiempos intentando separarse de la tradición conservadora de los propietarios de la tierra. Por otra parte, también se diferencian nítidamente de los tipos populares que pueblan algunas zonas del imaginario tanguero (...) (2000: 268).

Tras varias giras por el interior del país y Chile, y la difícil separación de su primer esposo y representante —padre de su pequeña hija—, hacia 1936 Lamarque se propuso reimpulsar su carrera enfocándose en el cine, cons-

ciente de la potencia del nuevo medio en términos publicitarios, comerciales y artísticos, y las posibilidades de proyección internacional que podría brindarle. Así llega a SIDE y, en buena medida, de la mano de Ferreyra hace posible la etapa más productiva y rentable de la empresa con su trilogía tanguera compuesta por *Ayúdame a vivir* (1936), *Besos brujos* y *La ley que olvidaron* (1938): “Si bien la idea de hacer un melodrama con tangos según el patrón de las películas de Gardel parece haber sido propuesta por Alfredo Murúa (...) Libertad lo impulsó, invirtió dinero en él y estuvo pendiente de cada detalle (...)” (Paladino, 1999: 66).<sup>10</sup> Tras el éxito de *Ayúdame a vivir*, de la cual la actriz fue además su argumentista y co-productora, por sobre otros proyectos se privilegió la inversión en una segunda película con una fórmula semejante y así *Besos brujos* comenzó a rodarse en la primera quincena de marzo de 1937 y el 30 de junio fue estrenada en el codiciado cine Monumental. Aunque Enrique García Velloso, autor del cuento homónimo en el que se basaba el guión (incluido en su obra de novelas cortas “El falsificador de ilusiones”, 1922), se manifestó públicamente en desacuerdo con las variaciones respecto de su texto original, el éxito del film fue abrumador y acalló cualquier voz detractora.<sup>11</sup> Incluso la de algunos críticos que la describieron como “sin pretensiones”, “simpática”, “discreta”, “magra” y que incluso amonestaron al director por “romper una situación dramática buena para intercalar con toda inoportunidad una canción” (nota sin firma, *La Prensa*, 1 de julio 1937).<sup>12</sup>

Esta producción —como las otras dos que Lamarque rodó para SIDE— tuvo una excelente distribución en América Latina lo que redundó no sólo en un espaldarazo comercial para la carrera y el texto-estrella de la cantante-actriz, sino para el cine sonoro argentino en los mercados hispanoparlantes (entre otros el chileno, uruguayo, venezolano y cubano). Según expresara Libertad, las películas de la trilogía: “Son las que abrieron las puertas de las películas cantadas. Dicen que la música *doma a las fieras*; en este caso *las fieras serían los pueblos*. La música, el canto, entra por los oídos y después la imagen por los ojos: se nos hizo fácil imponer nuestro cine argentino con canciones en el extranjero (...)” (Lamarque en Calistro et al,

<sup>10</sup> Acabada la bonanza, habiendo sido Lamarque “re-capturada” por ASF, sin poder generar ingresos significativos y con un ritmo lento de producción, SIDE comenzó su caída y hacia 1939 fue absorbida por Estudios San Miguel, que adquirió el empleo de sus estudios y los derechos de las películas.

<sup>11</sup> Según cita Estela Dos Santos, García Velloso habría mandado una carta a la prensa repudiando al film en estos términos: “desvirtúa artísticamente y literariamente en el nexo de la acción y en su idioma el argumento y los diálogos que escribí” (García Velloso en Dos Santos, 1971: 38).

<sup>12</sup> Otros críticos, sin embargo, la alabaron: “Todavía no habíamos encontrado una película en que las canciones fueran intercaladas con tanta naturalidad, formando sin esfuerzo parte de la trama” (*Sintonía*, N° 220, p. 224, citado en Paladino, 1999: 67).



1978: 93).<sup>13</sup> Justamente, el éxito comercial nacional y transnacional de *Besos brujos* “despertó de su siesta” (Lamarque, 1986: 182) a los Mentasti (ASF). Tras una maniobra persuasiva Atilio consiguió, por intermedio del músico Alfredo Malerba, un contrato de exclusividad con la actriz quien filmó en ASF dos de sus grandes éxitos: *Madreselva* (1938) de la mano de Luis César Amadori —a quien ya conocía por haber sido su jefe, en calidad de director artístico del Maipo— y *Puerta cerrada* (1939) de Luis Saslavsky.<sup>14</sup>

Por su parte Ferreyra recalca en SIDE con una amplia experiencia de trabajo artesanal durante el período mudo —abrevando en la vena popular, urbana y barrial—, nutrido de la poesía y las atmósferas arrabaleras de Evaristo Carriego y con una nada desdeñable capacidad de composición visual debida a su labor como escenógrafo: primero en el Teatro Colón entre 1907 y 1910, y luego en su taller propio en tándem con el pintor Atilio Malinverno, trabajando para el Teatro Apolo de los Podestá. Constructor de “imágenes-pinturas”, se destaca en él la búsqueda de originalidad personal —una marca Ferreyra— que muchas veces se ha homologado a “instinto”, “anarquía bohemia” o “intuición”, debido a su resistencia a la planificación (presencia de guión) y avencencia al desarrollo del proyecto mientras se filma.<sup>15</sup> Pero para improvisar y que los resultados sean como los que consigue Ferreyra —aunque no siempre sean parejos—, es necesario echar mano a un peculiar maridaje de sensibilidad, ingenio, audacia, claridad conceptual e inteligencia que está lejos del repentismo espontaneísta. Estela Dos Santos (1971) señala que en el período mudo “el Negro” supo instalar dos ideas fuerza respecto de la producción cinematográfica: que los actores teatrales, en sus accesos temperamentales, eran nocivos en el cine donde debía primar la elegancia; y que con pequeños presupuestos podía rodarse una película.<sup>16</sup> Por eso fue frecuente, en análisis posteriores, insistir en la contradicción o traición a sí mismo que habría experimentado filmando con Libertad cambiando la lealtad a sus intereses, por la observancia a los requerimientos de la estrella. Sin embargo, proponemos matizar este enfoque advirtiendo una serie de elementos que hablan más de continuidades que de rupturas entre el Ferreyra “mudo” y el Ferreyra “sonoro”.

---

<sup>13</sup> El subrayado es nuestro.

<sup>14</sup> Se rumoreaba que Libertad se casaría con uno de los hermanos Murúa y, temiendo perder para siempre la oportunidad de tener a esta “estrella cadenera” a través de la cual se podían ubicar en el exterior paquetes de películas, Atilio Mentasti urdió una maniobra para convencer a Malerba quien, él lo sabía, estaba interesado sentimentalmente en la cancionista.

<sup>15</sup> Una suerte de *work in progress avant la lettre*.

<sup>16</sup> Con agudeza Jorge Miguel Couselo advierte: “Desechó a intérpretes teatrales, impuso a varias actrices y en una de ellas, María Turgenova, modeló una primera estrella, anticipo de la star-cancionista” (Couselo, 1992: 30). La siguiente figura de semejantes características con la que Ferreyra decide trabajar es Libertad Lamarque.

Si bien es palpable un cambio en el tipo de producción que llevaba adelante que, de independiente, autogestiva y sin cálculo de continuidad rentable, pasó a desarrollarse en el marco de un estudio; cabe recordar que se concretó en un sello con características muy peculiares. Estudios Cinematográficos SIDE estaba dirigido por quien ya en esa época era un querido amigo de Ferreyra, Alfredo Murúa, quien con confianza y complicidad había planteado para la primera película con Libertad un régimen de co-producción “cooperativa” (Kohen, 2000). Es decir, una alianza estratégica de intereses económicos y profesionales entre productor, estrella y director, en la cual todos tenían cuotas semejantes a la hora de decidir sobre el film y salían equitativamente beneficiados respecto de la taquilla. Además este estudio garantizaba mejor calidad de sonido a cambio de presupuestos más modestos (que sin embargo eran mayores a los que hasta ese momento se había acostumbrado el director), y fue un espacio que durante la transición al sonoro y hasta su cierre, recibió a realizadores independientes que alquilaban sus galerías.

El entusiasmo de Ferreyra no era ingenuidad respecto del medio. A fuerza de habilidad y constancia, como ningún otro de sus contemporáneos, había logrado una importante continuidad laboral desde principios del veinte atravesando las etapas muda, de transición y sonora (caso excepcional junto a Moglia Barth y Torres Ríos): sabía producir con poco capital optimizando recursos y exigiéndose el máximo de calidad, y contaba con el favor del público en plena competencia con las producciones extranjeras. Fue uno de los pocos hombres que, ya en el período silente, era consciente de la necesidad de romper con el cerco del Río de la Plata que limitaba nuestra cinematografía artesanal, por lo que se animó a recorrer varios países de América Latina y de Europa exhibiendo sus materiales —con fin de fiesta tanguero incluido—, aunque sin el éxito esperado.

El realizador no se mantuvo igual a sí mismo: su destreza e improvisación fueron de la mano de un creciente cuidado visual confiando en el poder expresivo y narrativo de imágenes bien compuestas. Insistió con tenacidad en la sonorización de películas que desde fines del veinte exploraba a través de discos, incluso ayudado por los ya nombrados Murúa y Ciavarra y sorprendido luego por el sistema *Movietone*.<sup>17</sup> Hay que notar la presencia constante y sonante de canciones de tango dentro de las estructuras

---

<sup>17</sup>En un artículo de 1943, luego republicado, dijo Mario Soffici de quien fuera uno de sus maestros: “La voz de la pantalla fue como una revelación para Ferreyra. La palabra cinematográfica permitía el nacimiento de un cine con acento argentino. Eso, por lo que había estado luchando años y años, aprovechando la generosa luz de la calle porteña (...)” (Soffici, 1962: 7).

dramáticas y narrativas en buena parte de la filmografía del director: “En algunos casos era un tango pre-existente que inspiraba un argumento; en otros, sobre la película se creaba una canción alusiva. Esa veta abriría para el cine argentino el camino de acceso hacia los mercados extranjeros, especialmente americanos, después del arribo del sonoro” (Dos Santos, 1971: 30). Las letras de tango eran para él la fuente literaria de la cual nutrirse e inspirarse: más aún, el código desde el cual interpretar/traducir la experiencia vital, o en palabras de Jorge Miguel Couselo “una manera gráfica y emocional de asirse a la realidad” (2001: 101).

Dicho esto cabe preguntarse: ¿por qué rechazar una propuesta en la que parecían condensarse las búsquedas de tantos años? ¿Por qué leer docilidad frente a la estrella lo que pudo haber sido –también– una oportunidad táctica que posibilitaría, a futuro, la concreción de otros proyectos? Tras la negativa de Mario Soffici a utilizar un tango para rematar una situación dramática, el proyecto de la primera película con Libertad pasó a Ferreyra que, intuitivo y apasionado, habilidoso y capaz, tal vez entrevió que buena parte de sus aspiraciones podrían ser colmadas: cosa que se cumplió con la primera producción de la trilogía y, más aún, con la segunda, el caso que nos ocupa. Así, fue capaz de crear un melodrama menos arrabalero o barrial de clara circunscripción localista –como el desarrollado en su etapa muda y que limitaba su proyección en el extranjero–, para pasar a otro de corte más cosmopolita, generando un producto original, exportable, modernamente nacional y, aunque a muchos les pese, “muy suyo”: “(...) Ferreyra era un reconcentrado, un contemplativo (...) Había un mundo Ferreyra... seguramente de códigos intransferibles... (...) No discutía pero en el set nadie hubiera osado contradecirlo o ni siquiera insinuar el asomo de una discrepancia. Sus películas eran muy suyas –aun las más comerciales– y nadie iba a interferirlas” (Ber Ciani en Couselo 2001: 128).<sup>18</sup>

Con un rodaje que comenzó el 11 de enero y culminó el 19 del mes siguiente, y estrenada el 28 de julio de 1937 en el gran cine Monumental, *La fuga* es un título iniciático, una cifra de pasaje: tanto para el estudio que la produce, como para su director y la estrella principal. Con esta película hace su debut Pampa Film, una productora sin galerías propias aún (de hecho fue filmada en los estudios Lumiton) pero cuyas aspiraciones artísticas y comerciales eran ambiciosas. Su dueño Ole-

---

<sup>18</sup> Ber Ciani fue amigo y estrecho colaborador de Ferreyra desde *El cantar de mi ciudad* (1930) y *Muñequitas porteñas* (1931) en las que se desempeñó como actor, hasta *Besos brujos* y *Muchachos de la ciudad* (1937) donde fue asistente de dirección.

gario Ferrando –hijo de una familia de estancieros– procuró cincelar el perfil de la empresa combinando el cuidado artístico y técnico de las cintas con contenidos que hicieran foco en la identidad nacional sin escatimar gastos de inversión en maquinaria e infraestructura. El escritor y periodista Alfredo Volpe era uno de sus principales colaboradores, y fue guionista de este primer título.

Por su parte, tras el fracaso de su opera prima dos años antes, Luis Saslavsky se consagra como un director que sin renunciar a sus búsquedas plásticas procura el favor popular.<sup>19</sup> En efecto, es consciente de los parámetros de calidad hollywoodenses a los que estaba acostumbrada la platea argentina –y que él conocía personalmente por haber sido asesor en algunas producciones en EE.UU.–<sup>20</sup> y ha seguido de cerca la trayectoria de Manuel Romero, quien reelaborando en clave local matrices genéricas transnacionales conquistaba a los espectadores –aunque, vale remarcarlo, el joven Luis calificaba “lamentable” a ese cine. En síntesis: adecuando sus aspiraciones autorales a la “lógica popular”, Saslavsky logra el éxito comercial y recupera seguridad en sí mismo. Dijo sobre el film que nos ocupa: “Lo más raro de *La fuga*, es que su argumento ya lo había escrito en Hollywood. Cuando vuelvo a Buenos Aires lo readapto y transformo en una historia más argentina, a pesar que hoy, cuando la veo, la encuentro muy poco argentina” (Saslavsky en Barney Finn, 1977: 2).<sup>21</sup>

El director supo rodearse de hombres que, además de amigos, aunque aún no tenían carrera profesional en cine, se desempeñaron como muy buenos técnicos y mantuvieron con él una poderosa afinidad co-

<sup>19</sup> Sin actores conocidos, *Crimen a las tres* (1935) se filmó para la productora SIFAL en los estudios Lumiton, tal como el segundo largometraje de Saslavsky. Enrique Cahen Salaberry, Ernesto Arancibia, Alberto de Zavalía, Carlos Schlieper y Saslavsky formaron la productora SIFAL, sello fugaz que hizo posible los debuts de nuestro director y de “Polo” Zavalía.

<sup>20</sup> En distintas entrevistas Saslavsky subrayó que en su etapa en Hollywood no aprendió nada nuevo a lo que, por intuición y afición al cine, ya sabía. Su estadía le sirvió para entender mejor la tarea de dirección de actores y conocer a estrellas como Marlene Dietrich y directores como Josef von Sternberg. Había llegado, hacia 1933, como crítico de cine y cronista enviado por *La Nación*, diario para el cual trabajaba desde hacía año y medio. A su regreso, agotado el dinero y las posibilidades de ingresar de forma estable en la meca del cine: “(...) me transformo en «el hombre que había trabajado en Hollywood». Entonces todos creyeron que mi primera película tendría una serie de conocimientos que en realidad no existían (...) Y además yo tenía un total desconocimiento del público” (Saslavsky en Barney Finn, 1977: 1).

<sup>21</sup> Borges publicó una crítica al film en la revista *Sur* donde advertía la semejanza con el film de Charles Chaplin *The pilgrim* (1923), conocido como *El reverendo caradura* o *El peregrino*, en el que un prisionero se fuga y en su huida se hace pasar por pastor. “Es un caso de memoria inconsciente. Cuando Borges lo dijo en esa crítica, yo me quedé extrañadísimo, pues ni recordaba esa película de Chaplin. Evidentemente tenía razón, hay un parecido. Después he visto muchas veces repetido ese tema. He visto películas americanas inspiradas directamente en *La fuga* (...)” (Saslavsky en Barney Finn, 1977: 2).

municativa, una búsqueda artística semejante resumida en estos términos: “La realización es saber valorizar lo plástico. Para mí, primero el cine es narrar, contar una historia. Saber expresarla de una manera que los ojos queden apresados por la belleza plástica que está en la imagen, aunque lo que se muestra no sea estéticamente bello (...)” (Saslavsky en Barney Finn, 1977: 3). Allí están Enrique Cahen Salaberry como asistente, y Ernesto Arancibia como encargado de la escenografía, en su debut en la industria. Atento observador, con una sensibilidad auditiva y plástica de enorme fineza, y la delicadeza justa a la hora de hacer un comentario crítico, Arancibia fue un colaborador más que eficaz. Con exigente sentido de elaboración visual, cuidado en los ambientes, objetos y el vestuario, y proclive a las atmósferas de claroscuro, Saslavsky aprovecha además un “cuadro” de excelencia que estaba contratado temporalmente por Lumiton, contando con la memorable fotografía del alemán Gerardo Húttula, cuyas sombras duras instalaron una corriente expresionista entre nuestros profesionales.<sup>22</sup>

El joven director se valió además de actores y actrices preparados. Santiago Arrieta, con buena experiencia en teatro y cine; Francisco Petrone, quien viene fundamentalmente de la escena y que desde su debut en 1935 en *Monte criollo* (Arturo S. Mom) encarna un modelo masculino de virilidad recia; y Tita Merello que había hecho participaciones de corte reo y humorístico en *Noches de Buenos Aires*, *Ídolos de la radio* y *Así es el tango*, pero que en teatro ya se había probado en roles dramáticos en la compañía de Luis Arata. La actriz señaló que Petrone la ayudó a componer su personaje y que el director “(...) fue el primero en marcarme ciertas pautas y diferencias fundamentales entre la actuación teatral y cinematográfica (...) «Tita recordá que en el cine lo más importante es la mirada del actor, la verosimilitud y carácter de un personaje lo transmiten siempre tus ojos». Y eso me quedó muy presente (...)” (Merello en Cabrera, 2006: 189).<sup>23</sup>

Vemos entonces que productor, director y estrella se aprovecharon mutuamente: para Ferrando fue un laureado debut empresarial con excelentes dividendos; para Saslavsky, la llave de la conquista del público popular y su afirmación en calidad de director; y para Merello, el papel de Cora

---

<sup>22</sup> Nótese que, justamente, Húttula se había encargado de la iluminación de *Fuera de la ley*, *La vuelta de Rocha* (Romero) y *Mateo*, todas de 1937 y con una estética propia del del cine negro.

<sup>23</sup> Sobre la elección de Merello, Saslavsky señaló: “Es una cuestión de gusto personal. Yo la vi actuar en teatro, entonces tuve la impresión de que ese personaje era para ella. Y además, como era actriz de teatro, sabía que lo iba a decir bien. Repitió los mismos diálogos que había dicho un personaje en la otra película [se refiere a *Crimen a las tres*] y nadie se rió cuando los dijo Tita Merello [como sí lo hicieron con los intérpretes aficionados de su primer film]” (Saslavsky en Russo e Insaurrealde I, 2013: 262).

Moreno significó su primer protagónico dramático y la confirmación de su capacidad como actriz cinematográfica.<sup>24</sup> En efecto, la película de Pampa Film fue un éxito comercial tan importante que será distribuida en el exterior por la Warner Bros. y años más tarde, en la otra macro-industria cinematográfica latinoamericana —la mexicana—, tendrá su *remake* con *Medianoche* (1949) dirigida por el chileno Tito Davison y protagonizada por Arturo de Córdova, Elsa Aguirre, Marga López y Carlos López Moctezuma.<sup>25</sup>

Descritos los condicionamientos —limitaciones y posibilidades— que hicieron al desarrollo y estreno de los proyectos fílmicos, por su valía dramática y comercial merecen un comentario específico las canciones que Libertad y Tita estrenaron en las películas que nos ocupan, que muestran además la retroalimentación de distintas —aunque convergentes— series de producción masiva. Ante todo cabe preguntarse: ¿qué es una canción? ¿qué se cifra en ella? La canción es una de las mediaciones masivas más potentes del imaginario popular y sin duda un artefacto de memorias, puesto que a través de su enorme poder de evocación se inscribe en prácticas, sensibilidades y sentidos compartidos sobre el pasado y el presente, a nivel colectivo, grupal y subjetivo. Ramillete de imágenes y sonoridades, propone un viaje o una “vida” en tres minutos, a caballo de la Historia y la imaginación. Sin embargo, la canción es algo más que un dispositivo bifronte de letra y melodía: en efecto, es muda si no consigue que un/una intérprete la haga vivir. La sinergia eficaz que hace de una “letra-con-música” una canción, se logra, por tanto, con la voz humana: voz que es personalidad y emana de un cuerpo. En síntesis: *la canción viva* es, simultáneamente, una maquinaria que cataliza cierto rendimiento económico-comercial y un vehículo moral e ideológico para la configuración normativa de identidades.

Yendo a los casos de análisis, recordemos que el primer tema que interpreta Lamarque en *Besos...* es “Quiéreme”, un bolero rítmico y ligero; luego la canción “Ansias”, también conocida bajo el título “Como el pajarito”; en el clímax dramático el famosísimo tango “Besos brujos”, y para resolver el conflicto y clausurar la trama “Tu vida es mi vida”, todas

<sup>24</sup> Luego de *La fuga* Saslavsky hará *Nace un amor* (1938) una comedia musical que no tuvo repercusión en boletería, pasando entonces de los Estudios Pampa Film a ASF. Por su parte, aunque fue bien ponderada su actuación pasarán varios años hasta que Tita vuelva a filmar y lo hará, nuevamente de la mano de Saslavsky, en *Ceniza al viento* (1942).

<sup>25</sup> Por años perdida, *La fuga* fue rescatada de la filmoteca de la UNAM (México) en 1995 por el cineasta brasileño Nelson Pereira Dos Santos, quien preparaba un film sobre cine clásico latinoamericano en el marco de los festejos por el centenario del cine, respaldado por el British Film Institute (Londres).

especialmente compuestas y escritas por la dupla Alfredo Malerba-Rodolfo Sciammarella, quienes ya habían trabajado juntos en la primera entrega de la trilogía. El primero, pianista y compositor de tango de sobria línea melódica, venía de hacer giras con la cancionista junto a sus compañeros Antonio Rodio y Héctor Álvarez –reemplazado luego por Héctor María Artola (trío Rodio-Malerba-Artola)–, y comenzaba a mantener una relación sentimental secreta con ella, quien tardaría casi diez años en divorciarse legalmente de su primer esposo. Malerba se convertiría en ese tiempo en el asesor y manager de Lamarque y en muchas de las películas que ella protagonizó se estrenarían sus composiciones, contando entonces con una formidable plataforma de difusión. El prolífico Sciammarella, también pianista y compositor además de letrista, musicalizó numerosos films durante el período clásico-industrial, trabajó para teatro e incluso se dedicó a realizar *jingles* publicitarios y de propaganda política. En suma: una dupla con experiencia, oficio y oído aguzado que supo combinar el buen gusto que exigía Libertad para las composiciones que interpretara, y el sabor popular que hiciera de las canciones productos rentables y masivos.

Aunque más adelante en nuestro análisis formal abordaremos la potencia expresiva y performativa que adquieren estos temas a partir de la voz de Lamarque, subrayemos que el formato elegido para incluirlas en el film –luego denominado “ópera tanguera”, sobre el que hablaremos enseguida– responde a una estrategia comercial que tiene su primer exponente en Carlos Gardel. Como bien lo advierte Diana Paladino, hasta ese momento las tendencias dominantes al valerse de tangos en las películas respondían al mero lucimiento del/la cantante (aprovechamiento del sonido), o la utilización simple de arquetipos, atmósferas y tópicos del arrabal:

Sin embargo hubo un tercer tipo de películas con tangos, las que había interpretado entre 1931 y 1935 Gardel en el extranjero. Films que tenían una fórmula probada, exitosa y sencilla (...) [que a Libertad] le permitiría inscribir su imagen (...) fuera del abanico iconográfico arrabalero sin sacrificar sus dotes de cancionista de tangos (...) Por otra parte, proponiéndoselo o no en ese momento, el hecho de continuar con el modelo gardeliano le posibilitaba a Lamarque heredar parte del legado cinematográfico dejado unos meses antes por el “zorzal criollo” (Paladino, 1999: 67-68).

A comienzos de junio de 1937 se registró legalmente el tema principal de la película, que Libertad Lamarque grabó para RCA Víctor en un disco en cuyo

lado B se oía “Como el pajarito” (38209).<sup>26</sup> Su registro como “Ansias” tiene fecha de febrero 1941, mientras que “Quiéreme” y “Tu vida es mi vida” figuran con el mismo día de registro legal que “Besos Brujos”, el 2 de junio de 1937.<sup>27</sup> Por supuesto, de las cuatro composiciones la más recordada, cantada y consumida fue la que da título al film. Su partitura fue editada en papel el 10 de julio de 1937 por Ediciones Musicales Julio Korn: en la tapa figura el rostro doliente pero elegante de la heroína, ataviada con el sombrero que luce apenas abre la cinta; los nombres de la dupla compositiva y la referencia a la película homónima; y en la contratapa se anuncia la publicación de “Los grandes sucesos de Libertad Lamarque”, tanto del film que nos ocupa como de *Ayúdame a vivir*—a 40 centavos cada partitura.

La interpretación del tango “Besos brujos” que hiciera Libertad fue tan paradigmática que no tuvo parangón alguno posteriormente: se adhirió con tal pregnancia al texto-estrella de la actriz que se convirtió en un clásico absoluto de su repertorio, hasta llegar incluso a emularse a sí misma e incluirla en otras películas durante su exitosa carrera en México, tal como se ve en *Cuatro copas* (Tulio Demichelis, 1958).

En el caso de *La fuga* el tango principal es “Niebla del Riachuelo”, creado especialmente para la película a pedido de Saslavsky por la dupla de amigos Juan Carlos Cobián, compositor y pianista, y Enrique Cadícamo, músico y letrista. Su registro legal data de comienzos de septiembre de 1937. Al respecto recordaba el poeta: “En entregarlo demoramos veinticuatro horas, que era un plazo común en aquella época (...) [Saslavsky] estipuló las características que debía tener el tango (...) en función del clima de la película, un asunto de intriga policial. Aunque, como suele ocurrir con este tipo de encargos, la elección del motivo de la letra no fue mía, la verdad es que el tema me atraía mucho. Siempre me gustó lo relacionado con barcos y puertos” (Cadícamo en Del Priore y Amuchástegui, 1998: 194-195). Cobián, a quien su compañero recordaba como un “bohémio de sangre azul” (Cadícamo, 1972: 75), es considerado junto a Enrique Delfino el creador del tango-romanza, pero también cultivó el tango cantable. Su audacia compositiva, sobre todo en la década de los veinte cuando forjó su estilo, radicaba en el privilegio del refinamiento melódico (con abundancia de adornos), las cadencias y la elaboración armónica en función de dotar de mayor riqueza y elegancia orquestal al tango. Cadícamo, prolífico, multifacético y de extensa trayectoria, fue uno de los autores que Gardel más grabó durante su carrera (23 letras suyas interpretadas por el Zorzal). En su lírica se percibe “el depurador in-

<sup>26</sup> Como fecha de grabación de “Besos brujos” figura el 28 de mayo de 1937.

<sup>27</sup> “Tu vida es mi vida” fue grabado en versión instrumental por la orquesta Típica Víctor en 1937, dirigida por Osvaldo Fresedo, en un disco en cuyo lado B figura “Arrabalero”.



flujo de la promoción literaria del Boedo de Olivari, de González Tuñón, de De la Púa (...)", propio del veinte; que en la década siguiente "enriqueció y concedió inesperadas dimensiones personales (...) con su nuevo preciosismo metafórico (...) cultivó con igual acierto todas las tesituras de paisaje, de tipos humanos, de situaciones que Buenos Aires involucra (...) Manejó también idénticamente los diversos géneros temperamentales" (Ferrer, 1980: 147), con versatilidad de registros que van de lo descriptivo a lo evocativo; lo cómico a lo lírico; haciendo uso de giros lunfardos o sutilizando el habla.

La partitura de "Niebla..." fue editada el 20 de noviembre de 1937 por Ediciones Internacionales Fermata, cuyo director general era Enrique Lebendiger. En la portada se lee: "De la película *La fuga* por Santiago Arrieta, Tita Merello, Francisco Petrone y Niní Gambier", los nombres de la dupla compositiva, el sello productor y la distribuidora cinematográfica. Todo ello enmarcado por una fotografía fija de Merello y Petrone: la pareja trágica de la trama. Mientras que en la contratapa se nomina una lista de tangos, fox-trots, valeses, canciones y "rumbas-marchas-pasodobles" ya editados, con sus respectivos precios—50 centavos.

En una nota sin fecha Héctor Enrié explica el carácter peculiarmente competitivo del tango principal del film que nos ocupa:

(...) sucedió algo insólito: el citado tango entró a competir con el gran suceso de la temporada "Nostalgias", colocándose a la par en las preferencias populares. Había ocurrido un fenómeno que suele suceder muy pocas veces en la vida de los autores de composiciones: tener dos éxitos al mismo tiempo y, lo que es más difícil, de igual calidad musical y poética. La obra también fue editada por la novel editorial Fermata—la misma de "Nostalgias"—por lo que a poco de comenzar sus actividades comerciales se vieron al frente de las demás, merced a la nobleza de las páginas editadas.

Pero hay más "coincidencias". El director Eduardo Morera explicó que en su película *Así es el tango* iba a ser Tita quien cantara "Nostalgias", pero tras haberlo ensayado el director prefirió, por el perfil dramático de la composición, que fuera Luisa Vehil quien lo interpretara, pese a no ser cantante profesional. Eso provocó el enojo de Merello, que jamás habría cantado ese tango (Romano, 2001; Cabrera, 2006).<sup>28</sup>

---

<sup>28</sup> Tras ser rechazada su inclusión en una obra que semejaba la biografía del recientemente desaparecido Carlos Gardel titulada "El cantor de Buenos Aires" (1936) en el teatro Smart a cargo del empresario Alberto Ballerini, "Nostalgias" se había estrenado en una *boite* muy importante llamada Charleston de la mano de Cobián y su orquesta. El cantor Carlos José Pérez, conocido como "Charlo", amigo de la dupla, había sacado ese éxito fuera del club nocturno llevándolo a Radio Belgrano consolidando su popularidad. Como recordó Cadícamo, curiosamente aquel tango que primero había sido impugnado por su complejidad melódica "(...) nos transformó en autores de moda" (Cadícamo, 1983: 152).

De la exitosa dupla Cobián-Cadícamo es también otra de las canciones interpretadas de forma completa por Tita en la película: se trata del tango “El campeón”, grabado un mes antes del estreno por la Orquesta Argentina Odeón dirigida por Julio Rosemberg con la voz de Alberto Vila, y aparecido más tarde en un disco editado por RCA Víctor (38282), donde lo ejecuta la orquesta típica de Osvaldo Fresedo contando con la voz del estribillista Roberto Ray (Del Priore y Amuchástegui, 1998: 194-195). Este tango tuvo también su edición en partitura por el mismo sello, Fermata, manteniendo idéntico diseño y textos de portada del tango principal de la película pero variando sus colores: azules y verdes para “Niebla...”; estridentes naranjas, violetas y celestes para “El Campeón”. Merello entona además de forma incompleta dos composiciones que serían apócrifas, pues no hay registro alguno de ellas. De la primera ni siquiera se menciona el título y la actriz sólo entona algunos versos; la segunda se anuncia como “La promesa”.<sup>29</sup>

Según el diario de filmación del director, las canciones fueron grabadas por Tita entre el 25 y 27 de enero de 1937 (España, 1995: 5): como sabemos, el tema principal es un clásico de la letrística de tango y ha sido versionado en numerosas oportunidades por cantantes rioplatenses y de otras nacionalidades. Sin embargo, pocos recuerdan que fue “la Merello” en *La fuga* quien la hizo pública.

Teniendo en cuenta los apartados anteriores donde dimos cuenta de los rasgos generales del entramado de industrias culturales y su marketing de policonsumo; las peculiaridades interpretativas de las estrellas; las condiciones materiales de existencia de los films, los rasgos estilísticos de sus directores y los caracteres de las canciones estrenadas allí; la próxima sección explora la dimensión estética y figurativa de los textos audiovisuales. Nos interesa describir, analizar y comparar las formas de representación advirtiendo no sólo similitudes y diferencias; sino también fisuras en el prototipo de mujer y de cancionista que encarnaran, respectivamente, Libertad Lamarque y Tita Merello.

### III. “Estribillo”: melodía y melodrama para dos estrellas canoras

Con hibridaciones en otras matrices genéricas las películas que nos ocupan responden fundamentalmente a las características del melodrama latinoamericano. Retomando “mitos” que ya estaban presentes de modo productivo en la música popular, y aportando a la configuración de un uni-

<sup>29</sup> En comunicación personal con la autora, el especialista Oscar Del Priore coincide con nuestra hipótesis.

verso icónico de masas en la región, según Silvia Oroz el melodrama cinematográfico fue el discurso amoroso de varias generaciones, dispositivo de educación sentimental y metáfora de un continente y sus procesos histórico-culturales, trabajando alrededor de campos semánticos fuertes como el amor, la pasión y la mujer (2012: 55).

La autora detecta en el melodrama dos tipos o formas del *amor*: la primera, de carácter hetero-normativo y cuyo fin es el matrimonio, “refleja las relaciones de producción de la sociedad y del patriarcado, y revitaliza la productividad (...) El otro tipo de amor abarca la renuncia y el sacrificio (...) [y] recaía más en los personajes femeninos (...) Las pocas opciones que la mujer tenía fuera de la esfera doméstica, le otorgaban más valor como ser humano cuando era capaz de aceptar la abnegación y la renuncia” (56-57). Ambas formas del amor son complementarias y el patrón modélico femenino que se desprende de su conjunción es el de la “mujer casta” que, tal como hemos dicho al comienzo de este trabajo, paradigmáticamente encarnó—dentro y fuera de la pantalla grande— Libertad Lamarque: *heroína doliente* del amor romántico, de cuyo cuerpo físico queda desplazado u obturado cualquier signo o marca de goce o deseo... no así de tormento.<sup>30</sup> Por otro lado, retomando el planteo de Oroz, la pasión “(...) está relacionada con el sufrimiento, ya que, para que ella exista y se desarrolle, son necesarios obstáculos infranqueables. Al contrario del amor, que lleva al matrimonio, la pasión es improductiva y, por lo tanto, rechazada socialmente” (56-57). En este caso el patrón genérico “anti-modélico” sería el de la “mujer del escándalo”, aquella que vive su pasión: una *heroína sensual* cuya sexualidad es manifiesta y activa. Tanto la persona pública como los personajes que Tita Merello representaba podrían asociarse a este prototipo.<sup>31</sup>

A primera vista nuestros melodramas argentinos pondrían en escena esa dicotomía amor—deseo de la cual habla Oroz y que plantea la división tajante e irreconciliable entre el “buen amor”, personificado por la *heroína*

---

<sup>30</sup> Como muestra de la percepción que los públicos y la crítica tenían de Libertad, adviértanse las palabras con que en una nota de la revista *Cine Argentino* firmada bajo el seudónimo de “Viejucho”, a propósito del éxito de *Puerta cerrada* en Italia y retomando la semblanza del diario *Il Mattino D'Italia*, el cronista se refiere a la actriz: “(...) Su tipo y su belleza nos da la sensación que es corriente en la mujer argentina. La mujer de condición modesta, pero de aspiraciones ejemplares. El tipo de mujer destinada a ser esposa y madre. Se concibe su vida solamente en el calor de un hogar, santificado por la pureza y el candor eminentemente familiar” (artículo reproducido en Lamarque, 1986: 191).

<sup>31</sup> Véase en contraposición a la cita anterior: “Anticipa Borges [dice Paraná Sendrós]: ‘Es cierto que una de las protagonistas da la vida por su hombre, pero también es cierto que no le guarda la fidelidad corporal que un director norteamericano le exigiría. La ayuda un empleado de investigaciones (...) mucho más compadre que los malevos acosados por él’. Eso es ‘romeriano’, así como el resto de los personajes creíbles del relato (...)” (Paraná Sendrós S/D: 60)

*doliente*, y el “mal amor” (sexual), representado por la *heroína sensual*. Para reforzar la imposición del mandato moral y ejemplificador las tramas presentan contrafiguras femeninas con las que se establece una oposición binaria, más débil o más fuerte según el caso, que enfrenta, por un lado a dos clases, y por otro dos códigos de decencia.

Deudora de la novela semanal —que cultiva y alaba los valores burgueses de la familia y la propiedad privada como bastiones de la felicidad—, en *Besos...* la muchacha de alcurnia, recatada, dependiente e influenciabile-dominable —la prima Laura—, colisiona con Marga, mujer trabajadora pero sin linaje. Sin embargo, ambas comparten no sólo fidelidad al *amor* por Alberto, sino su condición de vírgenes y monógamas. Si bien Marga es una exitosa cantante y su profesión la ha colocado en una buena posición económica —que se advierte en el lujoso confort y decoración de su casa, y el *glamour* de su vestuario— lo que despierta en los espectadores la fantasía de ascenso social; consiente y espera gustosa no sólo el rito marital —ajuar blanco incluido— sino el abandono de su carrera para dedicarse a tener hijos y atender a su futuro esposo. A pesar de esa elegancia sofisticada, la aspiración a tener un hogar bien constituido conforme a las normas patriarcales y el deseo de una futura maternidad, su origen popular asociado a la canción y el mundo del espectáculo es motivo de sospecha, descrédito y ninguneo por parte de la familia patricia y elitista de Alberto, llamativamente conformada por la tríada de mujeres: madre—hermana—prima.<sup>32</sup> En este punto debe recordarse que el melodrama es *discurso amoroso*, y además un *sistema de sentido/orientación* respecto del mundo circundante, estructurado a partir de la oposición ricos—pobres, donde los valores positivos como solidaridad, bondad, generosidad y altruismo recaen en la órbita popular y funcionan como compensación y revancha simbólica frente a la brutal desigualdad socio-económica del sistema capitalista. Si bien para 1937 el tango hacía tiempo había dejado de estar unívocamente vinculado al arrabal y contaba con una amplísima aceptación social, el cine argentino siguió representándolo como un género rechazado por las elites (Paladino, 1999; Karush, 2013): ello no era una operación de sentido ingenua sino que apuntaba a facilitar y reforzar la identificación de los públicos. Como advierte Matthew Karush:

En las películas de Lamarque, el tango servía para ubicar a la protagonista del lado noble y popular de la división de clases (...) La lógica melodramática dictaba que Lamarque fuera castigada por la trasgresión de cantar tangos, pero justamente ese jui-

<sup>32</sup> Es obvia la referencia a la endogamia clasista: se admite mejor un casamiento “cuasi” incestuoso con la prima, antes que el enlace con una mujer de inferior posición socio-económica.

cio no era compartido por el público (...) Interpretando el papel de una cantante de tango, Lamarque representaba al público popular, su victimización a manos de gente rica y condescendiente no podía ser experimentada como un castigo legítimo por una trasgresión real, sino solo como una persecución clasista (2013: 151).

Por su parte en *La fuga* el esquema oposicional intra-genérico adquiere otro tipo de contraste y desarrollo dramático debido a un mayor énfasis y carga ideológica en el código de decencia moral femenina, traducido en un tipo de estructura narrativa dual: dos líneas de relato paralelas, motorizadas por dos mujeres antitéticas que jamás llegan a “tocarse”. La blonda y criolla Rosita simboliza sin matiz alguno el día, la austeridad, la paciencia, la alegría, el trabajo honrado y la seguridad; es la encarnación de las instituciones del orden —escuela, familia, Estado y Ley— y, en consecuencia, “el buen amor” dulce, comprensivo, apacible y fecundo, pues es el amor casto que da hijos. En contraste Cora, morocha urbana y cosmopolita, es la noche, la exhuberancia, el peligro, la imprudencia, la seducción, la libertad sexual —tiene dos amantes— y por su complicidad con Daniel está asociada a la clandestinidad, la estafa y la trampa; personifica al “mal amor”, el deseo, ese que no conduce a la reproducción biológica, sino al goce. Sin embargo, a pesar de la fuerza de este binarismo didáctico tan rotundo que constantemente parece advertir al espectador “esto sí—esto no” bajo una retórica admonitoria; la identificación de la platea bascula “entre” ambas figuras femeninas: Cora y Rosita son anverso y reverso de la “mujer completa”, una que de día es madre, esposa y maestra; y de noche amante, puta y cantante. Así:

Los melodramas populares articulan un discurso en torno de la sexualidad; y es una peculiar concepción de la sexualidad de matriz hispanoislámica la que España exportó al continente americano en la forma del llamado machismo, que privilegia los derechos eróticos del hombre y penaliza los de las mujeres. Producto de esta moral machista, deriva el prestigio social del Don Juan, del seductor, cuyo atractivo público (su magnetismo sexual, su experiencia erótica acumulada, su pasado borrascoso) sería muy superior a su posible descalificación moral como mujeriego, legitimando la doble moral que autoriza la infidelidad masculina, pero no la femenina (Gubern en Manetti, 2000: 248).

En efecto, hablar de ellas en términos de dicotomías modélicas/antimodélicas implica también referirse a ellos, sobre todo cuando en ambos films, aunque el esquema dominante de masculinidad es uno y el mismo, cuenta con dos rostros, fisonomías o registros: un desdoblamiento por el cual conviven en disputa dos galanes por cada mujer. En el caso de *Besos...* antagonizan Alberto, de carácter justo, temple cortés y lenguaje cultivado, con Don Sebastián, un baqueano poderoso y

rico, pero rústico y prepotente. El corazón de la heroína estará siempre orientado hacia el primero llegando casi al sacrificio de su libertad por la vida de aquél, que en una cena ya le había anticipado: “Cuando nos casemos, mandaré yo... Volverás a cantar... la canción de cuna”. Por su parte Don Sebastián no se siente en absoluto menoscabado al raptar a Marga y mantenerla cautiva a la espera de poder hacerla suya. En el caso de *La fuga* se oponen un varón ligado a la rectitud y la Justicia encarnado por Robles, y otro de audacia y delincuencia, personificado en Daniel. Aunque Cora ama al segundo e inicialmente éste le corresponde, el cambio de identidad, ambiente y entorno social redundará no sólo en la conversión moral del personaje masculino sino, más aún, afectiva, enamorándose de Rosita y aceptando el castigo carcelario cuando finalmente sea apresado. Por su parte Robles, no obstante quiere sinceramente a Moreno, con tal de resolver su caso y responder con deber a la Ley, será capaz de exponerla al peligro de muerte, eventualidad que efectivamente ocurre a manos de la banda de delincuentes (hombres desde luego).

En síntesis: sea con gallardía o rudeza, en pos de la verdad y el orden, o la supervivencia, los personajes masculinos hacen valer la mirada patriarcal, con su concomitante desigualdad en las relaciones hombre-mujer, fetichizando el cuerpo femenino y ligándolo solo a una función reproductiva y de goce varonil. La mujer es un objeto de deseo, acoso y posesión, y las clausuras narrativas ratifican, vía el castigo y la redención, su subordinación respecto del varón heterosexual. Si en los melodramas de cantor de tangos las novias/esposas sostendrán una actitud de resignación, apoyo incondicional y aceptación absoluta frente a la carrera del hombre y sus posibles “desvíos” –por ejemplo: infidelidad, juego, alcoholismo, violencia doméstica–, esto resulta imposible de imaginar y mucho menos de admitir de forma inversa, pues la profesión de “artista” en las mujeres se asocia con frecuencia a la ligereza moral. Así: “La diferencia sexual, recreada en el orden representacional, contribuye ideológicamente a la esencialización de la femineidad y de la masculinidad; también produce efectos en el imaginario de las personas. La diferencia sexual nos estructura psíquicamente y la simbolización cultural de la misma diferencia, el *género*, no sólo marca los sexos sino marca la percepción de todo lo demás” (Lamas, 1994: 8).<sup>33</sup>

<sup>33</sup> Dice Ricardo Manetti respecto de las continuidades normalizadoras en el melo argentino: “En el cine mudo argentino el melodrama enuncia sus máximas y en el sonoro las institucionaliza” (Manetti, 2014: 27). Y, si de regulación se trata, el *género* constituye una categoría central en el orden social, refiriéndose a “la simbolización que cada cultura elabora sobre la diferencia sexual, estableciendo normas y expectativas sociales sobre los papeles, las conductas y los atributos de las personas en función de sus cuerpos (...) el *género* moldea y desarrolla nuestra percepción de la vida en general y, en particular, (...) evidencia la valoración, el uso y las atribuciones diferenciadas que da a los cuerpos de las mujeres y de los hombres” (Lamas, 1994: 4).

Con todo, si bien no puede negarse la contundencia de semejante esquematismo binario que llega incluso a, literalmente, traspasar con violencia el cuerpo de una de las heroínas, hay también señales que revelan cierto grado de insolencia, “contestación”, desobediencia o réplica de esas voces-cuerpos respecto del modelo hegemónico. Índices que además, lejos de toda homogeneidad compacta, ponen de manifiesto cierta textura en los textos-estrella de ambas cancionistas. En efecto, lo que permite advertir una serie de atractivos clarososcuros que fisuran lo que se considera el “buen amor” y el “mal amor” melodramático es la potencia performática de la voz femenina en la canción de tango, en la que radica el placer tanto de las protagonistas como de los espectadores y que sin duda “pesa más que la resolución moral final que respalda la ideología dominante” (Karush, 2013: 152).

Superando un enfoque reduccionista que sólo destaca el carácter conservador del *status quo* del melodrama, coincidimos con Linda Williams (1998) y Ricardo Manetti (2000) en colocar *pasión y acción* como elementos constitutivos del género y sus protagonistas, pues de su dialéctica emana “el efecto dramático del *conflicto*” (Manetti, 2000: 197) y el cuestionamiento del orden social. En tanto *discurso amoroso y sistema de sentido* el melo argentino de la década de los treinta es más sinuoso, complejo y contradictorio de lo que aparenta. Precisamente, observamos que Marga y Cora no sólo son víctimas del destino y trasgreden normas –producto de lo cual serán castigadas–, sino que en contraste con los hombres –ligados al cálculo mental, el recelo y la previsión–, encarnan doble y ambiguamente el rol de víctimas (*pasión*) y justicieras (*acción*): padecen y actúan, sufren e intervienen, buscan recomponer el cauce de las cosas. La originalidad de los títulos que nos ocupan radica en que *en pos de su pasión* estas mujeres *hacen cosas con canciones*, disfrutan haciéndolo y deleitan a los públicos.

A través de los tangos acarician, sanan y se sinceran; pero también entrapan, simulan, seducen, sentencian, persuaden. Para ello se valen de su atractivo físico y vocal: su performatividad tiene dos niveles complementarios, dado que conlleva una dimensión carnal, concreta, sensual y sensorial (el cuerpo); y también otra inmaterial, etérea, igualmente subyugante, efectiva y afectiva (la voz). En este sentido las canciones toman cuerpo en las mujeres, y el cuerpo femenino *hechiza* a través de las canciones, que se convierten en móviles de acción dramática. Su uso permite la nominación y recreación de la subjetividad femenina como *subjetividad* activa: es una forma performática de inscribir el yo en el mundo y desde allí, por medio de la palabra cantada, interactuar e intervenir con él y en él, tramitar la angustia, el dolor, la pasión y el amor. De esta manera los caracteres femeninos quedan doblemente dotados de *fragilidad y fuerza*. Su ambigüedad reside en que, si

bien en tanto que mujeres son representadas desde un patrón heteronómico-patriarcal a partir de la atribución sexo-genérica de ciertos rasgos estereotípicos como sensibilidad, debilidad física y emotividad exacerbada; en tanto que cancionistas ambas hacen un uso consciente, inteligente y audaz de su voz como estrategia para conseguir la libertad, propia y/o la del ser que aman. Así, en cada texto—estrella es posible detectar zonas porosas, de negociación paradójica, donde la pregnancia de la normativa patriarcal convive y se tensa, simultáneamente, con su gozosa trasgresión.

Ahora bien, aunque las protagonistas utilizan su voz como táctica de supervivencia, arma de seducción y vehículo de protección en relación a los co-protagonistas masculinos, notemos que lo hacen de un modo *diferente*, en estrecha relación con su propio perfil de estrella canora y a partir de un esquema/formato narrativo distinto. Mientras Lamarque utiliza el *monólogo interior devenido en canto doliente*; Tita *muerde las palabras y hace con ellas una verdad*; si la primera exterioriza con elocuencia su sufrimiento pero también la rabia convirtiendo a la canción “en motivos contestatarios que sostienen en vilo al interlocutor” (Manetti, 2000: 207); la segunda es extroversión amorosa en forma de consejo y advertencia. En *Besos...* la matriz melodramática y la canción popular se fusionan en un modelo narrativo que se conoce como “ópera tanguera”, término acuñado por Domingo Di Núbila (1959/1960).<sup>34</sup> En él, la acción dramática *no se detiene* sino que *se potencia* en forma de un elocuente soliloquio lírico: esta suerte de monólogo interior exteriorizado es, en clave musical, no sólo la expresión exaltada de los sentimientos y el mundo interno del personaje, o la respuesta estridente a situaciones de extremo dramatismo o alegría incontenible (España, 2000); sino *una forma asertiva de hacer y ser* en el mundo diegético. En la cinta de Saslavsky—que adscribe tanto al policial, como al melodrama y la comedia costumbrista—, la canción es el principal móvil de la progresión dramática: su utilización es eficiente para hacer avanzar la acción y constituye el *resorte definitorio y eficaz en el devenir vital* de los personajes con consecuencias concretas.

Pero, además de distinguir ambos modelos interpretativos, potenciados a su vez por ciertos esquemas narrativos, conviene reparar en que en el afán del disimulo estratégico, la autodefensa y la comunicación con el varón ama-

<sup>34</sup> En palabras del autor: “(...) es una forma particular de folletín donde cada momento de exaltación emocional y temperamental es acentuada por un tango” (1959/1960, I: 81). Lamarque dijo de su uso: “Por qué no lo íbamos a hacer si gustaba. No entendíamos cómo se podía cantar un tango en ese tiempo sin que viniera una situación que lo trajese (no traerlo así, de los pelos, y cantar un tango porque sí. No.). Venía la situación con anticipación. Se escribía, por ejemplo, la situación; se pensaba primero en el tango que íbamos a hacer y, a raíz de ese tango, se buscaba el argumento” (Lamarque en Calistro et al, 1978: 97).





Marga Lucena (Libertad Lamarque) cantando en el Guaraní Café Concert.

do/odiado, ese uso diferenciado de la voz-canción permite desplazamientos, “desvíos” del patrón textual estelar: de ese modo, la *heroína sufriente* y personificación del “buen amor”, delata una sensualidad corporal y vocal cautivante, por momentos pícaro, enérgica; mientras la *heroína sensual*, carnadura humana del “mal amor”, confiesa una entrega pura, honesta, íntegra, sin medida, sacrificial.

#### IV. “Primera estrofa bis”: con v(b)ocación de abismar

La tensión subterránea que organiza *Besos brujos* es el clásico binarismo profesión–independencia femenina / familia–dependencia al varón.<sup>35</sup> Resquebrajado el sueño aspiracional del *amor familiar burgués*, la “canción” tracciona al personaje de Marga Lucena hacia un viaje, anteriormente despreciado, como remedio para la tristeza. La distinción y la gracia de la cancionista contrastan con el entorno en el que ahora trabaja: el Guaraní Café Concert (!), cuyo aspecto lo acerca más a la fonda rural, e incluso al prostíbulo, que a un local de espectáculos. Allí prácticamente sólo hay hombres, quienes, frente a la doble belleza de Lamarque –cuerpo y voz–, se extasían y enardecen. Y he aquí un detalle formidable de la puesta en escena: el vestuario. En la única función que Marga

---

<sup>35</sup> De hecho, el eficiente engaño para la separación de la pareja es urdido en total concordancia con este esquema ideológico: nada como un hijo, o sea la constitución y resguardo del orden familiar-doméstico, para garantizar la renuncia personal.

realiza, luce un vestido ajustado cuya estampa es toda una señal declamatoria: se trata de hojas exóticas que remiten no sólo, como es obvio, a la naturaleza selvática del entorno, sino a la sensualidad vital y exquisita de su modelo. En efecto, aquí la cantante despliega una fresca jovialidad que despierta el deseo —no tan refinado— de toda la concurrencia, cantando el bolero “Quiéreme”. ¿Un bolero? Sí: esa zona fundamental del diccionario y gramática de la sentimentalidad que dispone la cultura de masas, según la espléndida definición de Martín Kohan (2016). Allí, en el bolero, el amor es desproporción y desmesura absoluta y “rige un principio de unilateralidad según el cual, para que se hable de amor, basta con que ame uno solo” (Kohan, 2016: 23).<sup>36</sup>

La formidable interpretación de la letra en sí misma provocadora, está potenciada y acompañada por una *performance* física que caldea el ambiente. Tras un plano general del tablado y un contraplano de conjunto del café con numeroso público, Ferreyra va recortando en planos enteros más ceñidos algunas mesas donde esperan, ansiosamente, hombres de campo y trabajo, que reconocemos gracias a los primeros planos que el director les dedica sucesivamente. Tras el retrato de la audiencia, las cortinas se abren y Marga aparece tomada en plano general: a los pocos compases de inicio del bolero, baja del escenario y va paseándose entre las mesas interpelando directamente a algunos hombres. Luego del paso fugaz de la estrella, éstos se saludan, se felicitan, comentan, se sonríen orgullosos de que semejante belleza canora les haya concedido una mirada seductora, que su aliento haya estado cerca de sus bocas cantándoles mimosa: “*Mírame, bésame/ dame miel de tu boca./ No importa que no me quieras/ si yo te quiero con ansia loca./ Mírame, quiéreme,/ con ciega adoración,/ acuname que está/ llorando mi corazón*”.<sup>37</sup>

El estribillo reúne bajo un registro hiperbólico una serie de verbos fuertes en términos expresivos y eróticos como mirar, besar, “dar miel”, querer, acunar, con énfasis—gracias a la anáfora—en los ojos y la boca, que queda definitivamente asociada por la rima interna a (ansia) loca. Si bien son más las reverberancias sonoras que las rimas, hay dos que configuran esta estructura: boca-locas, y ado-

<sup>36</sup> Tanto el tango como el bolero son géneros que figuran y configuran el universo amoroso latinoamericano: como es obvio en ellos el problema del “tú”, la otredad, la alteridad o más aún el problema del “dos”—de “ser dos”—, es central. Siguiendo a Kohan diremos que: “El peso que adquieren los verbos se debe más a la interpelación de esa segunda persona que al significado que puedan expresar (...) Los boleros son una red de solicitudes, son el fervor de la petición (...) El lenguaje asegura así la persistencia de un vínculo, aunque se lo emplee para expresar una despedida (...)” (Kohan, 2016: 12-13).

<sup>37</sup> El subrayado es nuestro. El resto del bolero dice en sus estrofas: “Ya se fueron mis tristezas/ mi alma vive en un canto, /vive el amor a mi lado/ como un sueño dorado. /Cariñito, cariñito, amor.../ he de darte de mi vida/ siempre lo mejor. // Que me mientas entre besos/ es todo lo que te pido yo/ y que jamás tus enojos/ hagan llorar a mis ojos./ Que el dulzor de tu sonrisa y tu voz/ siempre tengan el encanto que hay en el amor//”.



Libertad Lamarque y Carlos Perelli.

ración-corazón, que establecen entonces dos núcleos físicos cualificados bajo dos formas del afecto, la pasión y el amor respectivamente. Nótese que la primera persona de la voz poética se dirige, interpela directa y enfáticamente a un tú que, sin embargo, gracias al contexto de enunciación, se dilata a un tú múltiple y anónimo (la audiencia masculina): un sujeto-objeto más pasional que amoroso. El yo insiste en el juego de seducción escópico, la tensión por el deseo no correspondido, la obsesión pasional o “ciega adoración” que se busca provocar —casi diríamos hasta imponer: es “esa forma” de querer y no otra como “quiere que la quieran”—y, como es obvio, el poder de los besos.<sup>38</sup> Una verdadera síntesis anticipatoria de los *plots* que va a desarrollar la película.

El final del bolero, que —recordémoslo— está justificado diegéticamente y no se presenta bajo la forma de la “ópera tanguera”, provoca un estallido de aplausos. Astutamente Eusebio —el empresario contratista— ha reparado en el embeleso de Don Sebastián y le ha guiñado un ojo especulando con el siguiente acto: la rifa de besos de Marga, a quien se supone —por su profesión y la seducción desplegada— una puta. Desesperado, el público apuesta todo lo que tiene con tal de conseguir el premio anunciado por el propietario del lugar que —por extensión— es también dueño de la voz y el cuerpo de su empleada con derecho a disponer de ellos a su gusto. En una escena sin parangón, Marga Lucena intentará huir pero, a costa de violencia física, será obligada a besar a Sebastián que es quien más fuerte ha apostado —un campo por los besos de la cancionista. Horrorizada, la mujer grita, lo golpea, lo insulta —“¡Perro!” le espeta—y... vuelve a besarlo. Lo hace a fin de “recuperar” sus besos. Subrayemos que éste y buena parte de los cuadros que compartirá con Perelli, exudan un erotismo y sensualidad que no se han percibido en ninguno de los que mantiene con Delbene y que resultan “excepcionales” en la carrera de Lamarque. De hecho, si en general los personajes de Libertad se desmaterializan conforme avanza el conflicto, alcanzando en el clímax dramático el aura martirológica y/o hagiográfica, en esta película se produce el proceso inverso: su prístina voz de ángel ya no es la única materia de la que enamorarse...

Sellado el embrujo —oral-vocal a todas luces—, Eusebio canjeará a Marga “por unas monedas” a Don Sebastián, quien va a raptarla llevándola al monte.<sup>39</sup>

<sup>38</sup> Este yo hablante activo llega incluso a pedirle al yo-destinatario/receptor “que le mienta entre besos”: es decir, es una demanda amorosa-pasional que admite el disimulo, pero no el rechazo o la distancia.

<sup>39</sup> Decepcionado ante la reacción intempestiva de Marga, y dejando sentado su prejuicio moral respecto de la profesión de cancionista, dice a Don Sebastián: “¡Marga no es lo que suponía!”. Y más adelante, en cofradía masculina, ultimando detalles del rapto, intercambian estas palabras:

Don Sebastián: ¡Yo soy un hombre de respeto!

Eusebio: ¡Yo un hombre de responsabilidad!

La dicotomía campo-ciudad, tan cara a Ferreyra, proveniente de la literatura de fines del XIX y desplegada en su primera etapa como realizador, se invierte: ahora el Bien y la civilización quedan asociados a la urbe; mientras la barbarie se instala en el campo/la selva. Polarización que sin embargo plantea también algunos claroscuros implícitos en las siguientes tensiones entre: la humedad vital y salvaje de la Naturaleza, y la sequedad de los ambientes artificiales; la exuberancia de plantas y animales silvestres, y la modernización *art decó* como máscara de jerarquía social; la comunión desnuda con el entorno, y la desesperación higienista de la *élite* ante una potencial contaminación de clase; el “sabor” rústico de los alimentos, y las mesas jerárquicamente ordenadas, insípidas y silenciosas. En síntesis, esa no tan esquemática polarización campo-ciudad se expresa en la contradicción entre cuerpos deseantes y cuerpos reprimidos/contenidos: ¿dónde está la civilización y dónde la barbarie?<sup>40</sup>

En su nuevo y forzado hábitat, la cancionista expresa sucesivamente: desesperación por el encierro al que se la ha confinado, desconfianza e indefensión frente a un ambiente hostil, cierta ingenua y ridícula rebeldía —pronto sofocada por el temor a los animales y su torpeza física demasiado urbana—, y el desprecio al captor. Pero su protesta e incomodidad no es llanamente trágica y ascética: por contigüidad, el entorno va potenciando la sensualidad que la mujer ya manifestaba. Al respecto resulta más que sugestiva la composición visual que Ferreyra consigue al retratar a la protagonista en el interior de la choza, cuyas paredes y asientos están revestidos de cueros animales, con una serie de primeros planos de la actriz recostada en una cama cubierta con piel de leopardo. Alcanzando un poderoso valor semántico en el clímax de la película, también es significativo su vestuario. En contraste con el anterior —de tupida estampa y fondo blanco— el oscuro y liso vestido que lleva puesto hace resaltar el “lazo” que ciñe su silueta: se trata, ni más ni menos, que de un cinturón de monedas, una “cadena” de monedas... esto es, de besos, de besos brujos, que expresan no sólo el carácter de Marga como mujer cautiva —besos comprados—, o el anillo de “desdicha y dolor” que irá oprimiendo a Sebastián. Allí leemos también la condición de Libertad Lamarque como “cadenera” productiva en el mercado cinematográfico transnacional.

“Pero ¿es que piensa tenerme prisionera aquí?”. “*Hasta que se dome*”, responde Sebastián. En efecto, la metáfora de domesticación animal es precisa, sólo que terminará siendo inversa al deseo masculino, rendido

---

<sup>40</sup> Con todo, tanto en la ciudad como en la selva, la mujer es construida a partir de la mirada hegemónica, patriarcal y machista: ya sea impuesta desde el exterior, o autoasumida por las mujeres.

por la voz y la *voluntad apasionada* de la cantante.<sup>41</sup> En ese ambiente indómito, el supuesto amansamiento de las fierecillas será a través de intempestivos juegos de seducción y simulación recíproca: para ello las canciones serán centrales. Como en *Ayúdame a vivir*, la película plantea una estructura de tres interpelaciones melódicas bajo la forma de la “ópera tanguera”: la primera es una emotiva confianza para con la Naturaleza; la segunda, una demanda directa al varón-oponente buscando convencerlo de “su verdad”; la tercera es la súplica de perdón y confesión al varón-amado. Veamos los tres casos en detalle.

Lejos de toda coquetería urbana y cosmopolita, la protagonista se cubre con una manta tejida con motivos indígenas y acude al río a bañarse entre el canto de los pájaros y la exótica fauna del lugar: aquí prima un erotismo silvestre, aquel que da un cuerpo y una voz desnudas emulando el canto de las aves a las que envidia su libertad. Marga canta: “*Quiero libertarme/ de esta esclavitud./ Vivo prisionera/ con mi juventud./ Quiero libertarme/ de esta soledad,/ y volver (vivir) ansiosa/ entre las luces/ de mi ciudad*”.<sup>42</sup> Nuevamente a través de la anáfora, el yo hablante insiste, solicita por su libertad a través de una voz y un cuerpo diáfanos y a la vez vibrantes, que contrastan con la letra del estribillo y están en consonancia semántica con la primera bis: “*Vivir sin amor,/ no es posible vivir./ Sin esos ojos/ de dulce mirar,/ y sin esa voz,/ cuyo acento dulzón/ nos invita a soñar./ Yo siento en el alma/ las ansias de amar,/ las ansias de andar,/ de reír, de cantar./ Salir de este encierro,/ salir de este hastío/ que me hace penar*”.<sup>43</sup>

Nos encontramos frente a un yo hablante activo, enérgico, que “siente”, que fantasea, que recuerda, que quiere “vivir con amor y en amor”: nótese la insistencia en los verbos vivir y salir; la sinestesia aplicada a la mirada y la voz —ojos + boca nuevamente, como en el caso anterior— y la palabra ansias que vuelve a reaparecer. La voz poética no apela a un tú sino que, centrada en su subjetividad, canaliza la necesidad de hablar de sí y de su deseo interpelando imaginariamente al entorno casi como en una confianza: cerca de un animismo, Marga establece un diálogo con una entidad

<sup>41</sup> La comida es el primer tema de conversación entre ellos, con un enfático desaire por parte de Marga: “Prefiero morirme de hambre antes de comer nada de sus manos”. Sin embargo, apenas puede y a escondidas, toma una de las frutas ofrecidas y prosigue su simulacro intentando no demostrar signo alguno de debilidad, a pesar del deleite que, por ejemplo, le proporciona el aroma de la carne recién cazada por Sebastián, que se cuece en unas brazas dentro del rancho. La alusión sexual aquí es transparente: el captor alcanza a la cautiva un trozo con su mismo facón —extensión fálica: potencia y virilidad— lo que provoca casi el desmayo de la cancionista.

<sup>42</sup> Entre paréntesis el original. La primera reza: “Como el pajarito quisiera trinar,/ como el pajarito quisiera volar,/ como el pajarito que eleva sus alas/ a la inmensidad.// Como el pajarito quisiera volar,/ volar por los aires, andar y saltar. / Como el pajarito que, de rama en rama/ se pone a cantar//”.

<sup>43</sup> El subrayado es nuestro.

incapaz de contestarle como excusa para su desahogo en un mecanismo de reflejo y proyección del yo (o incluso un desdoblamiento). Aquí la Naturaleza es: destinataria, escenografía dramático-enunciativa y vestuario mismo de la heroína. Son esa voz y ese cuerpo envueltos en Naturaleza los que cautivan a Sebastián, que se allega al río y permanece absorto frente a tanta belleza natural, humana y trascendente. Si bien elegante, la escena porta un alto grado de insinuación y sensualidad que no deja de ser un “desvío” (tolerado) del texto—estrella de la actriz.

La segunda canción-acción es el remate melódico de una enardecida discusión que mantienen los antagonistas, altercado que plantea un sistema de oposiciones que construye el lugar de lo femenino y lo masculino. En sus palabras, Marga vive “un infierno” que, en contraparte, Sebastián “quisiera convertir en paraíso” convenciéndola de que él es “*un hombre bueno*”. Para la cancionista, sin embargo, “*una mujer se consigue con amor*” y no con “bondad”: el amor—y no el dinero—es lo que define a un *hombre*, amor entendido como respeto, un oxímoron en ese contexto de cautiverio... y, sobre todo, de deseo. Justamente, aún cuando el captor le declara su cariño ella grita con soberbia: “¡Pero yo lo odio! (...) Usted no tiene más que *fuerza* ¿¡Hombre!?! ¡Bestia!...”. Así hace explícita la cadena semántica con la que percibe a Sebastián y que liga deseo carnal/ físico/ sexual con animalidad/ fuerza, subrayando la oposición civilización-barbarie. Y amenaza: “Mire... soy capaz de matarme”, pero él responde recriminatorio: “Y mátese... ¿¡Qué falta hace en la vida!?! No hace nada más que *daño*. ¡Usted tiene la *culpa*!... Sus *besos*... sus *besos brujos*”. De esta forma, Sebastián también refuerza un motivo genérico hartado conocido: la “mala mujer” cuya belleza conduce a la enfermedad y la obsesión. Pero Marga no se amedrenta ni se deja acusar: “¡Qué mi culpa! ¡Qué mis besos! ¡Usted! ¡Usted que los compró en subasta!... ¡Vil! ¡Vil!”, dando lugar a la siguiente interpelación:

*¡Déjeme, no quiero que me bese!*  
*Por su culpa estoy viviendo (sufriendo)*  
*la tortura de mis penas...*  
*¡Déjeme, no quiero que me toque!*  
*Me lastiman esas manos,*  
*me lastiman y me queman.*  
*No prolongue más mi desventura,*  
*si es (eres) un hombre bueno así lo hará.*  
*Deje que prosiga mi camino,*  
*se lo pido a su conciencia,*  
*téngame piedad (no te puedo amar).*

*Besos brujos, besos brujos*  
*que son una cadena*  
*de desdicha y de dolor.*  
*Besos brujos...*  
*yo no quiero que mi boca maldecida*  
*traiga más desesperanzas*  
*en mi alma... en mi vida...*  
*Besos brujos...*  
***¡Ah, si pudiera arrancarme***  
***de los labios esta maldición!***

***¡Déjeme, no quiero que me bese!***  
***Yo no quiero que me toque,***  
*lo que quiero es libertarme...*  
*Nuevas esperanzas en su vida*  
*le traerán el dulce olvido,*  
*(pues tienes que) así podrá olvidarme.*  
*Deje que prosiga mi camino,*  
*que es la salvación para los dos...*  
***¿Que ha de ser su vida al lado mío?***  
***¡El infierno y el vacío!***  
***Su amor sin mi amor.***<sup>44</sup>

A diferencia de la insinuación provocadora del bolero hacia un tú colectivo y anónimo, o la confidencia de la canción en el río hacia un tú prosopopéyico, aquí prima la súplica directa a un tú singular y concreto encarnado en el varón oponente: la cancionista busca conmover y convencer a su interlocutor desde la voz, la gestualidad y una mirada dirigida y sostenida a Sebastián con una fuerza no desplegada antes. En este caso, se trata de un discurso emitido por un yo poético seriamente afectado por la alteridad del tú al que se dirige: aquí no caben la desacreditación, el improperio, tampoco la advertencia; sino el ruego persuasivo que se apoya en la apelación a palabras que se acaban de proferir los antagonistas como “hombre bueno” ligado a “piedad” y “conciencia” —en oposición a pasión, embrujo y obsesión—; el amor no correspondido como “infierno y vacío”, y —por supuesto— la “boca maldita” por los “besos brujos”. Esta interpelación busca ser una despedida y por ello se motiva al olvido y consigue, si no el resultado esperado —la liberación inmediata—, sí un efecto concreto: el protagonista queda arrinconado en el silencio y la disminución

<sup>44</sup> Entre paréntesis palabras del original. El subrayado es nuestro.





Libertad Lamarque y Floren Delbene.

simbólica de su masculinidad. Aún en el rechazo enfático—¡no me toque! ¡me lastima!—, Sebastián no puede sino seguir cayendo en el embrujo de la voz y el cuerpo de Marga, mientras la impugnación de la heroína compromete su amor propio: tanto es así que sólo atina a salir aturdido y atontado de la choza tras semejante súplica. Lucena gana la batalla moral-afectiva a fuerza de su *voluntad apasionada*.

La tercera canción-acción es el motor de resolución del conflicto dramático principal. Tras un fallido escape y descubrir que el hombre picado mortalmente por una víbora es Alberto, sabiendo que su captor es el único que puede salvarle la vida no sólo con sus medicinas caseras sino sacándolo de la selva, Marga fingirá afecto y respeto por Sebastián y desencanto hacia su ex-prometido en procura, mediante el sacrificio de su libertad, de la vida del hombre que ama.<sup>45</sup> Como en todo buen melodrama, los cambiantes estados del clima reflejan el devenir emocional de la heroína: azotada la cabaña por una tormenta eléctrica en mitad de la noche, el triángulo amoroso se reúne y, empapada tras haber caminado bajo la lluvia torrencial, Marga pone en escena su ficción en ese rústico escenario. La cantante se deja abrazar y tutear por Don Sebastián, y desde esa cercanía física los labios que cantaron como embrujo sensual y fueron capaces de pronunciar el desprecio, ahora fingen astutamente sentimientos de amor y disimulan el dolor por la pérdida del

---

<sup>45</sup> Dicho sea de paso, el antídoto que Alberto necesita para vivir proviene de grandes hojas que crecen junto al río: hojas como las del vestido que Marga usó en su debut en la fonda de Eusebio.

enamorado: en un mismo y calculado tono de voz, la boca bruja consciente al que detesta y aparta al que idolatra... engaño y ardid.

Pero con el día llega el sol, la claridad conciente y la “vuelta al orden”. El *torrente amoroso* de la mujer se des-boca y Marga Lucena se confiesa... más aún, pide perdón a través del tango “Tu vida es mi vida”, cuyo estribillo dice: “*Mentiras, mentiras, dijeron mis labios/ guardaba mi pecho la pura verdad./ Lo hice tan solo por miedo a perderte/ por miedo a la muerte y a la soledad./ Quería ante todo salvarte la vida,/ tu vida que vida para mi vivir./ Por ella he jurado y mi juramento/ con un sacrificio lo debo cumplir.*”<sup>46</sup> En este caso el yo poético interpela al tú singular y amoroso en pos de la enunciación de su amargura ante la pérdida del sujeto realmente querido, y suplica perdón por la mentira causante de su sufrimiento. En el develamiento de la ficción y la caída de la máscara (desengaño) se muestran los verdaderos sentimientos de la heroína, quien se hace cargo de ellos valerosamente así como también del juramento proferido por su boca (su sacrificio: quedarse junto al captor). Esa operación discursiva por la cual cantando se *dice el amor* a uno y se *desdice el afecto* al otro, tiene semejante fuerza performativa que Marga consigue dos veces la victoria: Alberto comprende la voluntad apasionada, el generoso y abnegado acto de amor que su prometida realizara mintiéndole, la perdona y la estrecha protectoramente; y Sebastián deja ir en paz a la pareja... “He sido un loco...” se reprocha. Mediante su voz la heroína ha sido capaz de conmovier y doblegar a sus pretendientes, consiguiendo su libertad y la del ser que ama.

## V. “Segunda estrofa bis”: voz de encaje y terciopelo

*La fuga* presenta un relato bifronte: en una de sus caras, diurna, cómica y costumbrista, un hombre ha usurpado el lugar de otro y finge ser quien no es enredándose en equívocos risueños y banales; en la otra cara, nocturna y dramática, una mujer produce un juego de opacidades donde nada es totalmente verdadero ni totalmente falso, y lo hace a través de su voz de tango. De este modo, con destreza la “noche” dará al “día” las llaves, claves y pistas para

<sup>46</sup> El resto de la canción dice: “Amor perdoname por Dios/ si hice sangrar tu corazón./ Todo el dolor en tu vida volqué/ para salvarte fue. /Amor perdoname si así /te hice llorar y sufrir.// Amor tu recuerdo será/ fuerza en mi fe, dulce mi andar./ Sé que me espera una marcha infeliz,/ bajo de un cielo gris./ Volver a encontrarte y después/ llorarte y perderte otra vez”.

sobrevivir a resguardo, aún exponiéndose, tras su *performance* de simulación, a su propio eclipse. En otras palabras: el Olimpo es la cara oculta de la Esperanza; sin garantías divinas, no existe la vida humana.

Envuelto en misterio y cargado de ambigüedad, entre el lujo y el hampa, el espacio al que pertenece la protagonista Cora Moreno se llama El Olimpo: una *boite* cuyos *shows* son retransmitidos por la radio y en la cual la cancionista es la figura principal. Identificada por completo con los caracteres de su lugar de trabajo, Moreno camina peligrosa y camaleónicamente entre lo legal y lo ilegal *velando* su decir, su voz y su corazón, donde *velar* implica triplemente: 1) esconder, solapar, enmascarar; 2) proteger, amparar, custodiar, y 3) permanecer en vigilia, “trasnochar”. La primera vez que la vemos es al ser sorprendida por Daniel Benítez en su camarín, rogándole éste por protección y cuidado de las joyas que ha contrabandeado: Cora está frente al espejo de su tocador arreglándose el cabello con una flor que inmediatamente hará a un lado. La puesta en escena enfatiza su desdoblamiento identitario —previo y constitutivo al personaje— al potenciar esta superficie especular con un bellissimo cuadro de su rostro que domina la habitación al fondo de la escena. Tres rostros para una misma mujer: superficie especular, carnadura sensual y representación plástica.

Como en el film anterior, aquí el vestuario es “decidor” y señala, desde su composición cromática y texturas, el camino dramático de la estrella. Luce vestido largo con un fino lazo en la cintura, que semeja un cuadro en sí mismo. Sin estampa, pero con un moderno diseño en blanco y negro, una línea diagonal “divide” al cuerpo del personaje en dos mitades asimétricas: los primeros planos subrayan el dualismo cromático-afectivo, un hombro y la mitad del pecho claros, la otra mitad oscuros. Y, si de opacidades hablamos, nótese que el director elige que sea detrás de un biombo de fina esterilla que apresuradamente la pareja intercambie información y pedidos, y Moreno esconda las joyas en un porta-sombreros.<sup>47</sup> En un plano de esmerada composición formal, sobre-encuadrados por los marcos de los tres cuerpos del biombo, por la textura de la imagen pareciera que los personajes estuvieran ya atrapados en una fina tela de araña.

Casi inmediatamente después llega Robles y Cora muta de piel-ropa-je: frente al mismo cuadro visto antes pero desde un ángulo que permite advertirlo más completamente, la cancionista se desviste —queda apenas con una enagua de encaje negro y medias opacas: toda una osadía para la época— y se coloca un nuevo atuendo, idéntico al que ahora se divisa luce

---

<sup>47</sup> Nótese que Benítez ha perdido su sombrero en la redada policial y ello ha provocado que, descubierto su rostro, se delate su identidad.

ella misma como diva en la representación. Se trata de una oscura falda larga, y una blusa cuya mitad derecha es negra, y la mitad izquierda —la del corazón— blanca con un estampe de corazones negros: su adorno final es una gargantilla bicolor... justo a la altura de las cuerdas vocales la heroína se coloca los *lazos* que, blanco y negro representando a sus amantes, habrán de quitarle el aliento. En esta escena también se conversa pero, a diferencia del momento anterior, simulación mediante, Moreno obtiene información útil para Daniel. Mientras en una rutina habitual para los personajes ella termina de vestirse y oculta sus verdaderos propósitos tras una voz despreocupada, el policía toma un mazo de cartas y comienza un juego de azar cuya partida final se dará en la última noche que la protagonista cante frente al micrófono.

Como en un motivo dramático-visual circular el encuentro con Robles culmina frente al espejo de la cómoda donde la estrella se retoca el maquillaje y, fingiendo, coloca una nueva máscara a su cuerpo. Disimula la presencia de Daniel delatada por un cigarrillo haciéndolo propio, y casi podría decirse que en ese mínimo gesto se sella el compromiso amoroso de la heroína: una inteligente y *apasionada lealtad*. Más allá de la tensión por el peligro inminente, es a la cancionista a quien se le ocurre utilizar el medio radial para enviarle mensajes cifrados a Benítez en las letras de tango a fin de explicarle el desarrollo de las investigaciones que lo tienen por blanco, confiando en la llegada de su voz a cualquier rincón del territorio y en su capacidad de astucia expresiva. A semejanza de su amante, que contrabandea diamantes, Cora contrabandeará los “preciosos” datos que serán capitales para el resguardo de la vida de su *amor-pasión*.<sup>48</sup>

Moreno sale a escena y la primera de las canciones que interpreta es el tango “Niebla del riachuelo”. El yo poético que se exhibe en el estribillo se sirve de la descripción portuaria desarrollada en la primera y primera bis para enfatizar el carácter nostálgico de su sufrimiento y enunciar la pérdida irreparable del Amor: habla en medio de un escenario de derrumbe, derrota y soledad que la espeja. No hay un destinatario concreto al que dirigirse sino que, por medio de un animismo, el entorno —el arrabal— se convierte en interlocutor silencioso y testigo del dolor. Ese puerto representa ade-

---

<sup>48</sup> En esta secuencia paradigmática de un film temprano en su carrera cinematográfica, se advierten ya rasgos del texto-estrella que como actriz Merello explotará y enriquecerá años después, es decir: “ (...) el arquetipo de la *mujer-hombre* (...) [en el que] la pasión, el amor y la entrega femeninos se recubren de irremediable dureza, de áspera respuesta y de lucha encallecida contra el medio natural o contra la sociedad (...) los personajes de Tita deben arrostrar la ausencia de hombre (...) y, con titánica fuerza asumir *su lugar y su función* (...) [es] la mujer de humo y de noche (...) de seductor cigarrillo y de formas insinuantes que había cautivado a los argentinos” (Valdez, 1996: 256).



Cora Moreno (Tita Merello) cantando en El Olimpo.

más el puerto diegético desde el cual simultáneamente está embarcando Daniel en su huída. Así, la canción interpretada se convierte en la forma en que Cora efectiviza su despedida, amarga y dramática, “del hombre que quiere”, siendo ella y él esas “sombras que se alargan en la noche del dolor; náufragos del mundo que han perdido el corazón...”.

Repárese que el estribillo explicita tres núcleos semánticos clave de la trama: *¡Niebla del Riachuelo! Amarrada(o) al recuerdo/ lo (yo) sigo esperando.../ ¡Niebla del Riachuelo!/ Del hombre que quiero (De ese amor, para siempre,)/ me vas alejando.../ Nunca más volvió,/ nunca más lo vi, (la vi)/ nunca más su voz nombró mi nombre junto a mí.../ esa misma voz que dijo: ‘¡Adiós!’*<sup>49</sup> Primero, el peso de los recuerdos de una pasión que atan e impelen a la fidelidad y la espera, lo que equivale a la imposibilidad —angustiante— del olvido del objeto amoroso, a quien se aguarda perpetuamente y a costa de todo. Luego, la sospecha de que la lejanía es definitiva, la duda sobre el retorno, es decir, la intuición del fracaso del sueño de amor —

<sup>49</sup> Entre paréntesis del original. El subrayado es nuestro. El resto de la canción dice: “Turbio fondeadero donde van a recalar,/ barcos que en el muelle para siempre han de quedar.../ Sombras que se alargan en la noche del dolor;/ náufragos del mundo que han perdido el corazón.../ Puentes y cordajes donde el viento viene a aullar,/ barcos carboneros que jamás han de zarpar.../ Torvo cementerio de las naves que al morir,/ sueñan sin embargo que hacia el mar han de partir...// Sueña, marinero, con tu viejo bergantín,/ bebe tus nostalgias en el sordo cafetín.../ Llueve sobre el puerto, mientras tanto mi canción;/ llueve lentamente sobre tu desolación./ Anclas que ya nunca, nunca más, han de levar,/ bordas de lanchones sin amarras que soltar.../ Triste caravana sin destino ni ilusión,/ como un barco preso en la “botella del figón”...//”.

más adelante la letra dice: *Anclas que ya nunca, nunca más*, han de levar. Y por último, la presencia obsesiva de la voz de quien se aleja, es decir, el carácter fantasmático del Otro ausente que flota insistentemente en todos lados. A la elaboración poética de toda la letra, agréguese la inestabilidad de los tiempos verbales utilizados en el estribillo: aquí toda cronología se des-arregla, los tiempos se confunden y dilatan... ese es el carácter de la espera, la memoria y la promesa.<sup>50</sup> Hacia el final de la canción Cora canta: *Llueve sobre el puerto, mientras tanto mi canción;/ Llueve lentamente sobre tu desolación*, y son estas palabras las que buscan alcanzar y tocar, por última vez, al amante. Pero nótese además que son las que sirven al director para sembrar ya la estructura dual de la narración a la manera de un montaje paralelo.

Sumida en la interpretación del tango, que devela públicamente su experiencia íntima y real, Moreno ha desplegado todo su encanto y *glamour nostálgico* y, lejos de permanecer estática frente al micrófono, ha recorrido parte de la *boite* sin tomar contacto visual con ningún asistente. Cabe subrayar el modo en que aquí también se insiste en el motivo de las máscaras y las ficciones de identidad, esto es, la producción y puesta en escena de discursos. Tanto el camarín como el escenario son ámbitos paradigmáticos en lo que hace a metamorfosis y duplicidades, y así como veíamos la puesta en abismo especular –física/vocal– representacional en el primero; en el segundo se reitera una operación semejante. A la vista del elegante público, a lo largo de “Niebla del...” hay un ostensible cambio de decorados y el primer fondo escénico, conformado por la típica que interpreta en vivo el tango, es “eclipsado” por un segundo fondo que, apareciendo como si fueran dos cortinillas, semeja el arrabal portuario –farol incluido– donde la cancionista culminará su interpretación entre ovaciones.

Como señalamos, a partir de este momento el relato cinematográfico se desdobra en dos líneas dramáticas siguiendo la diurna el derrotero de Benítez en “Puerto Esperanza” como falso maestro rural; y tomando la nocturna las acciones de Cora en El Olimpo, que seguiremos con más atención. Sin embargo, conviene señalar que incluso en la primera, donde primarán las atmósferas bucólicas y el humor cari-

---

<sup>50</sup> El alto valor expresivo de la descripción de este tango ha hecho que en general los y las intérpretes enfatizaran más las estrofas que el estribillo. Merello, por su parte, como es obvio, desarrolla la progresión dramática coronando en el estribillo para aprovechar el hálito romántico y refinado de la canción de Cobián y Cadícamo y volcarlo a su propia imagen.

caturesco, se seguirá insistiendo en la puesta en evidencia de distintos sistemas de producción de sentido. O, más aún, del uso naturalizado de dispositivos discursivos y visuales de representación. Ejemplo de ello, amén la falsa identidad de Daniel-Pallejac, es el método de enseñanza-aprendizaje ideado por María Luisa (María Santos), la directora de la escuela del pueblo: un sistema didáctico-pedagógico que, según su creadora, se dirige al sentido óptico de los alumnos y consiste en representar-actuar-interpretar aquello que se quiere inculcar. “De ese modo no lo olvida jamás, porque, señor Pallejac: ¡todo entra por los ojos! *Ver es aprender, observar es progresar*”, sentencia.<sup>51</sup>

Con un brillante vestido plateado, el segundo tango que interpreta de forma completa la protagonista, y que es, ya no una canción-acción de despedida sino de aviso contundente, se titula “El campeón”. A diferencia de la *performance* de la noche anterior, en este caso Cora irá paseándose entre las mesas interpelando al público en una proximidad propia del *café concert*: intercambiando miradas y “toques” cómplices y provocativos con los asistentes hombres, y de desafío sobrador para con el auditorio femenino.<sup>52</sup> Su desempeño vocal está acompañado por una serie de movimientos a través de los cuales va “cubriéndose” con una fina capa de encaje negro –envolviendo los destellos luminosos que emanan de su vestido– hasta incluso colocarse una coqueta capucha en un gesto que reitera la idea-fuerza de producción de opacidades e insinuaciones. Este tango, lejos del romanticismo del primero, de pleno en el registro irónico refiere, una vez más, a un sistema de representación: es la semblanza de un hombre fanfarrón que cuenta historias inverosímiles, miente y dice ser quien no es. Como mencionamos al comienzo de este ensayo, la cancionista tiene una original forma de decir la letra más que de cantarla y, además de su peculiar pronunciación, en este caso produce una serie de inflexiones en la voz –e incluso tartamudeo– que le permiten enfatizar el carácter dialógico de la letra. Si el yo poético recomienda jocosamente en el estribillo: *Che campeón dejanos respirar/*

---

<sup>51</sup> Otra situación que pone de manifiesto la producción deliberada de ficciones discursivo-visuales es cuando, invitado a una reunión de jóvenes en la estancia de Sara (Amelia Bence), Benítez sufre un percance con sus pantalones, que requieren ser lavados y planchados, y debe, momentáneamente, quitárselos y permanecer en calzoncillos escondido en la sala, cuando afuera todos lo esperan. Mientras la dueña de casa se acerca a la ventana y conversa seductoramente con Daniel, a quien sólo puede ver de la cintura hacia arriba, en el espectador se activa el resorte cómico, pues ve el cuadro completo y el juego de apariencias.

<sup>52</sup> Como decíamos al principio del trabajo, repárese en la articulación entre varias lógicas de consumo y escucha del tango-canción en los treinta: la experiencial *in convivio (boite)*, y la diferida a través de la radio. Ambas consiguen la democratización y diseminación masiva de un mismo producto.

*y hacenos el favor de quedarte donde estás*, un énfasis especial dado por el cambio de tono deja entrever que, más que consejo, hay una súplica dramática en ese “quedate donde estás”.<sup>53</sup> Nada más coherente que el contraste entre ésta y la primera canción interpretada. Nótese que ha sido un tango con giros lunfardos y corte arrabalero el elegido para dar la señal de alerta al prófugo: un tango escrito en ese “código de inversiones” por medio del que se problematizan las normas de habla o, dicho en otros términos, esa visión de mundo desviada de la normativa legal que es y hace al “lunfa”. Mientras este recurso lingüístico “ilícito” es utilizado de forma táctica para resguardar la continuidad de una vida ilegal; un tango romántico, “neblinoso”, ha sido el que dejó entrever el corazón de la heroína.

Inmediatamente después, tras el final de su número y en bastidores, Cora se encuentra con Robles y casi al borde del desmayo ve cómo el avisador del teatro (botones) se lleva de su camarín las cajas porta-sombreros en una de las cuales se hallan las joyas. Allí se produce una discusión en la cual se advierte el poder que ostenta la diva de la revista radial –consentida en todos sus caprichos, a la que se le soportan gritos, órdenes y amenazas–; pero también la tensión constante que sufre Moreno por cubrir a Daniel –su complicidad respecto del contrabando y la huida–, pues nuevamente debe mentir para explicar por qué quiere conservar las cajas. Esta serie de pliegues discursivos, de juegos de opacidades y veladuras adquieren seguidamente forma visual en el camarín de Cora, donde espera María, la asistente personal y cómplice de la cómplice, que ha logrado rescatar a tiempo las joyas. Allí Moreno y Robles mantienen un áspero diálogo entre cortinados traslúcidos: nerviosa, ella le recrimina por sus preguntas, sus pesquisas, mientras él le responde que la quiere; cuando la cancionista aduce cansancio y espera del policía contención amorosa y dedicación, éste le responde que tendrá que irse sola a su casa pues su deber es seguir trabajando para resolver la investigación.

<sup>53</sup> El resto del tango dice: “Por fin nos diste vacaciones por un rato,/ por fin te fuiste con tus globos de una vez./ Nos has cachao sin compasión pa'l patronato,/ contando los relatos de un año en el café./ También, decías que una dama encopetada/ por tu cariño echó al marido y al chofer/ y que una tarde sorprendió a una platinada/ y un tiro de patadas se armó en tu garçonier.// Che campeón! Dejanos respirar/ y hacenos el favor de quedarte donde estás!/ ...estás lo hemos sabido, lo dijo Don José/ en tu casa metido cuidando a tus bebés.../ Rezonga tu señora, tu suegra le hace el tren/ y si no vas ahora morfás en el sartén/ Che campeón! Quedate donde estás/ de guardia en tu sillón, que para eso sos papá!// Y cuando pienso, che globero, que decías/ “Me han invitado en un elegante “rendez vous”/ Pero le dije que ¡imposible!, que hoy salía/ con Lala, Lele, Lili...con Lola y la Lulú./ Lulú es tu suegra que ha robado tu alegría,/ Lola se llama tu cuñada y Madeleine (Lele)/ es tu señora que rezonga noche y día/ y Lala, Lele y Lili, (fiato) se llaman tus bebés.” Entre paréntesis palabras del original.



El tercero de los tangos que Tita interpreta es una milonga apócrifa y sólo se escuchan unos versos que corresponderían al refrán o estribillo y denotan de un modo transparente la advertencia al delincuente: *No te arrimes a la vidriera, / no te acerqués al mostrador. / Quedate tranquilo, / quedate en tu casa, / tu sitio es el mejor*. En esta oportunidad no se ve en banda de imagen a la cancionista, pero se deja en claro la efectividad performática de su interpretación en el acto de escucha/consumo radial por parte de Daniel, que comprende claramente cómo debe proceder. La misma audición es sintonizada por la banda de traficantes de diamantes, que conoce el arreglo entre los amantes y permanecen atentos a nuevas informaciones. Su jefe—de acento extranjero—instala ya la sospecha respecto de la fidelidad de Cora hacia Daniel, cuestión que más adelante volverá a reiterar en estos términos: “A la que hay que vigilar es a Cora Moreno. Esa mujer es de cuidado. Hay que seguirle los pasos y no tener ninguna consideración con ella”. Cabe señalar que tanto el personaje principal, como María y Lidia—la prostituta, modelo vivo y ex-amante de Daniel—son representadas como mujeres hábiles para urdir engaños y trampas mediante el uso astuto de la palabra. Si bien su caracterización como féminas urbanas, cosmopolitas y “de la noche” puede caer en el esquematismo tanguero y la moral estigmatizante—enfaticada por la permanente comparación con las mujeres puras del campo, María Luisa y Rosita—, no es despreciable la belleza, inteligencia y agencia dramática que igualmente las constituye diferencialmente de las otras.<sup>54</sup>

Tras descubrir amargamente que Cora es cómplice del contrabando y que cada noche mientras solapadamente obtiene información de la investigación la remite a su amante vía la radio, Robles “juega su última carta”, invierte los roles y en pos de apresar a Benítez, utiliza a la mujer como vehículo—o red de captura—“haciéndole cantar”—delatar—por verdad lo que es en realidad una mentira. Como al comienzo de la cinta, el sistema de vestuario explicita la condición emocional y dramática del personaje y adelanta el desenlace: cual víctima propiciatoria, la cancionista se ve resplandeciente, blanca, luciendo una flor en el cabello y vestido claros, que manifiestan su credulidad virginal, proporcional y semejante a la pureza de su inminente sacrificio. En efecto, a partir de este momento se desencadena el largo desenlace de la película y la restauración melodramática de un campo de inocencia que nunca se ha visto en cuadro, pero que

---

<sup>54</sup> Saslavsky reitera una vez más el juego de espejos identitarios y la puesta en abismo del sistema de representación incluso en líneas dramáticas complementarias como la de Lidia, quien trabaja como modelo vivo—y puta—para un joven pintor: en medio de una sesión será encubiertamente interrogada y, devolviendo la simulación, mentirá sobre su vínculo con Daniel. Pero, conociendo sus antecedentes y sospechando de su “ignorancia”, Robles le ha tendido una trampa y en el momento oportuno la sorprende hablando con el jefe de la banda. Nuevamente, vuelve a desplegarse un juego de palabras y simulacros, menos amable que el anterior, que culmina con la detención de la mujer y su interrogatorio “oficial” en la comisaría: “El único departamento al que tenés que ir vestida”, como irónicamente dice Robles

se presume y se desea para Moreno: donde el “deseo” del espectador es poner, tranquilizadamente, las cosas en su sitio frente a la agencia de una mujer como ésta. Resulta notable el modo en que la diferencia de encuadres respecto de la primera escena expresa la transformación del personaje, que comienza a “desmaterializarse” y adquirir un aura mártir: ahora la cancionista no es retratada mirándose al espejo, desdoblada a partir de la superficie especular; sino de forma oblicua y frontal desde atrás del espejo y muy cerca del foco de luz de un velador lo que vuelve su rostro y su cuerpo aún más diáfanos. Pero este tipo de composición... es breve.

Más desanimada luego de notar cierta frialdad en Robles —que extrañamente ha bebido—, Cora confiesa en un tono de voz de exquisita contención dramática:

Cora: Estoy cansada, cuando termine este contrato me voy.

Robles: ¿A dónde?

Cora: No sé... al mar o al campo.

Robles: Todos los años decís lo mismo y al final... te quedás. Seguí cantando.

Cora: *Es tan difícil separarse de lo que uno quiere.*

Robles: ¡Qué amor le tenés a tu trabajo!

Cora: Como vos al tuyo.

Con la frase “Es tan difícil separarse de lo que uno quiere”, se produce una torsión visual: nuevamente Cora es retratada a través del espejo, duplicada, justo cuando también su discurso se desdobra y, más que hablar de su profesión, ella se refiere al amor clandestino por Daniel. El policía y la cancionista comienzan entonces un extraordinario juego de preguntas, simulaciones y disimulos, extrayendo de mentiras “falsas verdades” mientras caminan entre tules, cortinillas y transparencias por el camarín, hasta que en una *performance* interpretativa excepcional —llena de medio-tonos, gestos mínimos y sutilezas— Robles confirma sus sospechas respecto de la complicidad de Moreno y le tiende un engaño en el que ella cae confiada. El remate dramático de esta escena lo da el juego de cartas que, iniciado la noche del contrabando, es metáfora de la pesquisa de investigación: Petrone lo concluye con una exitosa estrategia. Desdoblada en su propio cuadro, que oficia como fondo omnisciente, crédulamente feliz, Cora toma por los hombros a Robles y le pregunta: “¿Resultó?”, a lo que él contesta “Sí... por primera vez”. Su suerte está echada.<sup>55</sup>

<sup>55</sup> La táctica del policía ha sido “devolver” engaño por engaño a Cora haciéndole creer que la investigación se ha cerrado pues han encontrado al verdadero culpable, que no era Benítez: “Es increíble lo mal encaminados que estábamos”, le ha dicho a la cantante.

El último tango que la cancionista, sonriente y esperanzada, interpreta es—valga la redundancia del título—“La promesa”, una composición apócrifa de la que sólo se escuchan los siguientes versos: *¡Volvé, volvé pa'l pago!./ que aquí todos te esperamos./ Volvé que esta tardecita,/ yo no he podido olvidar./ ¡Volvé, volvé pa'l pago!, /cumplí con tu promesa...* Esta canción funciona como espejo invertido de “Niebla...”: si en una se ve al amor partir y entonces sólo queda amarrarse al recuerdo para esperar con fidelidad; en la otra se proclama la bienvenida “a casa”, “al pago”, al lugar de procedencia, de identidad, reafirmando que la espera vale la pena si quien ha partido “cumple la promesa” y retorna. El yo poético no se encubre sino que se “ex-pone”: con estas palabras Cora espera hacer volver a su amante, lo interpela directamente para traerlo de vuelta a sus brazos sano y salvo, le solicita cumplir con su parte del pacto. Pero, en su lugar, estas palabras constituyen su propia condena. En efecto, su *lealtad apasionada* al Amor (Benítez) y no a la Ley (Robles) es su sentencia: esa fidelidad a Daniel ha sido confundida por los malhechores como traición rastrera y le disparan a quemarropa en medio del espectáculo-audición. Canción trunca, espera interrumpida, rotura del pacto amoroso: todo se da en un mismo momento, simultaneidad de tiempo y convergencia de espacios distintos.

Tras el caos y el pánico generalizado, músicos, compañeros de elenco y público se colocan en derredor de la estrella-mártir que, agonizando, yace en brazos del policía, a quien le susurra: “¿Por qué?! ¿Por qué?!”.<sup>56</sup> Tomada en un primerísimo primer plano, Cora ruega con conmovedora sobriedad le acerquen el micrófono, canal de comunicación salvífico del amante a quien, hasta en sus últimos instantes, necesita seguir unida y proteger. Si con la mirada, silenciosamente, Moreno interpela de forma admonitoria a Robles; con la voz buscará llegar hasta su amante, a quien supone prendido de la radio y consternado por el violento suceso. Y entonces —¡ay!— por amor, *vuelve a simular* incluso con el último aliento: “No es nada Daniel, no te preocupes, estoy bien... fue un accidente pequeño sabés... la gente se ha asustado... Da... Daniel...”. Pero los contraplanos de este diálogo no se corresponden con el rostro de Benítez sino con el aparato radial, primero tomado en un plano detalle y luego en un plano de conjunto de su habitación vacía y con la ventana abierta, donde hace un

---

<sup>56</sup> Nótese con qué inteligencia Saslavsky —seguramente ayudado por Arancibia— dirige a sus actrices haciéndoles “jugar” el mismo tono de voz en el clímax dramático. Rosita utiliza el susurro menos por precaución a despertar a sus padres al visitar de noche la ventana del cuarto de Daniel, y más como coquetería seductora: “Usted prefiere ‘El Olimpo’ al cielo” le murmura con inocencia persuasiva. En oposición, con el último hilo de voz que le queda, Cora interpela justa y dulcemente a su amante uniformado, y procura maternalmente la serenidad en su amante prófugo.

momento el hombre ha salido en busca de Rosita para cortejarla y finalmente besarla. Si la muerte es sacrificio y expiación, no cabe duda de que el coraje, *femenino y sensual*, que Moreno arrostra durante toda la trama, no tiene comparación ni entre sus congéneres ni con ninguna de las figuras masculinas.

### “Coda”

Este trabajo reúne dos objetos de deseo: el cine clásico argentino en su etapa de conformación industrial-institucional, y las cancionistas de tango de las décadas de los veinte y treinta. Todo objeto de deseo inquieta, hace pulsar la curiosidad, que en este caso tuvo forma de pregunta... de sospecha: ¿qué hacen las mujeres con las canciones que interpretan? ¿en qué consiste y hasta dónde llega su *poder...* sus reverberancias? ¿Qué poderosa combustión se genera entre el peso icónico visual de una estrella femenina y la voluptuosidad incandescente de una voz canora?

Las películas que analizamos se sitúan en un momento de plena expansión industrial, consolidación de públicos en el mercado local e hispanoamericano, y experimentación y estabilización progresiva de formas genéricas con sesgos vernáculos. Un tiempo en el que fue central capitalizar el vínculo empático entre espectadores y estrellas a través del culto a la personalidad, a la *star*. La música popular fue para el cine un modelo central: ya en términos temáticos, como narrativos, de atmósferas emocionales y tipos visuales. Como hemos visto, el formato canción de tango constituyó, en tanto que fenómeno social, la “banda sonora” hegemónica en la época y entre las audiencias radiales, los espectadores cinematográficos y los discómanos se encumbró como expresión privilegiada de la subjetividad urbana, moderna, cosmopolita y nacional. De ahí el uso intensivo de la fórmula “estrella + canción de tango”.

No obstante su utilización profusa, fue nuestro interés advertir ciertos modos diferenciales a propósito de dos films que no han sido puestos en diálogo anteriormente, dando cuenta de sus caracteres convergentes y divergentes ya sea en términos estéticos, narrativos, como en sus condiciones de producción. Los aportes que en su momento de emergencia hicieron estas películas tanto a la economía de la industria, como al olimpo de estrellas cinematográfico argentino, son indudables; igual de significativo fue el empuje que recibieron las carreras profesionales de ambas protagonistas: una, expandiendo su fama por todo el Cono Sur; la otra radicando carta de ciudadanía legítima en el territorio “serio” pero popular del melodrama como actriz dramática.

Sin duda Libertad Lamarque fue la cantante-actriz por excelencia del “reino de la lágrima” latinoamericano, y *Besos brujos* un jalón extraordinario y paradigmático. De agudo trino lírico y heredera de la línea de la copla y zarzuela españolas de las primeras cantantes del ámbito teatral y discográfico; su armónica belleza, la preferencia por la canción sentimental, su perfil de mujer romántica y versatilidad interpretativa permitieron a Lamarque que, posteriormente, en sus giras no sólo lograra difundir ampliamente su repertorio –uno de cuyos temas emblemáticos fue “Besos...”–, sino ampliarlo, incluyendo canciones de todas las latitudes. Así consiguió entronizarse como “la Novia de América” y consagrarse –simbólica y económicamente– como estrella de carácter trasnacional derivando, conforme pasaron los años, al perfil de las madres canoras. Por su parte, de voz grave y acriollada, sin giras por América Latina, ni discos que penetraran en los mercados hispanoparlantes, la proyección de Tita Merello fue fundamental e intensivamente de carácter rioplatense, enfatizada por un repertorio “cerrado” para oídos poco avezados al lunfardo localizado en el arrabal. De ahí la adhesión y fervor popular que provocó y provoca su nombre, su distintivo atractivo físico y su memoria en nuestro país: ella es y será siempre “la Morocha Argentina”, o simplemente “Tita de Buenos Aires”. Los personalísimos repertorios de ambas cancionistas no sólo confirman su sello propio –configurando a su vez el tipo de oyente-espectador al que se dirigían (segmentación de público + *marketing* de policonsumo)–, sino que, cabe notar, al ser gestionados por ellas mismas son una demostración contundente del hábil control de su propia imagen y el manejo artístico y comercial de su voz, que les pertenecía con plena autoridad.

La zona-problema que quisimos iluminar en este ensayo tiene que ver con el modo en que la representación de la profesión de cancionista revela simultáneamente, las consecuencias del choque con un poderoso abanico de prejuicios y mandatos morales; y la potencia de su carácter como trabajadora, portadora de una no desdeñable independencia y agencia económica. Nos detuvimos en films que muestran una figuración activa, inteligente y sensual de la mujer, donde las canciones son una extensión física –con eficacia simbólica y material– de las protagonistas, en cuyos cuerpos y *voces acción y pasión* se adhieren en una amalgama compleja que en el caso de Marga denominamos *voluntad apasionada y sensual*, y en el de Cora *lealtad apasionada, henchida de coraje*.

Nuestras heroínas fueron superficies de proyección/construcción identitaria, resonadores culturales de experiencias de género: miradas donde reconocerse en las aspiraciones de ascenso social o autonomía

económica; voces donde oír el eco libre de las vocaciones propias; y cuerpos en los cuales tramitar la audacia y el deseo. La radio, la partitura y la adquisición del formato físico del disco permitían, luego del visionado, la rememoración del derrotero de las protagonistas y el refuerzo identificador con sus caracteres. Justamente, las canciones fueron para el público de la época “el estribillo” de la película: recordándolas, se reactivaba el placer vivido en la experiencia espectral.

Como decíamos al inicio de esta coda, nuestro ensayo aglutina dos vectores de interés y una serie de interrogaciones: lo hace en procura de ejercitar una mirada y una escucha “a contrapelo”. Una mirada-escucha afectiva y reflexiva que exhuma fenómenos de la cultura popular desatendidos, sin prejuicios ni exaltación acrítica sino con respeto por el objeto y audacia interpretativa, en pos de favorecer la ampliación de cartografías históricas sobre el cine argentino. Por ello, bien vale el esfuerzo de convertir el “margen en centro”, el bajo continuo en línea melódica principal.

Si fue la “Ñata Gaucha” la que hizo hablar a nuestra cinematografía conjurando el nombre de la gran ciudad a través de la canción; hay que recordar que en abril de 1918 en el estreno del sainete “Los dientes del perro” (José González Castillo y Alberto Weisbach), otra mujer, acompañada por Roberto Firpo, debutó con éxito cantando “Mi noche triste”, emblema fundacional del tango-canción, parteaguas en la historia del género y la letrística porteña. Su nombre era Manolita Poli y se considera el puente entre las primeras cancionistas emparentadas con la zarzuela y el circo; y las profesionales vinculadas al tango-canción, inaugurando una modalidad dentro del teatro popular vernáculo por secciones, en la que se estrenaba en escena un tango destinado a adquirir gran popularidad. Estos señalamientos insisten en el hecho de que aunque no siempre ponderadas ni visibilizadas, *ellas* han sido parte activa en procesos de cambio y transformación de esas sensibles plataformas de memoria e identidad como son la canción popular y luego el cine. Cantantes, compositoras, intérpretes, letristas y actrices de la talla de Azucena Maizani, Mercedes Simone, Rosita Quiroga, Ada Falcón, Amanda Ledesma, Sofía Bozán, Tania o Aída Luz, han contribuido de manera insoslayable a la historia de la cultura popular, el mundo del espectáculo y el imaginario vernáculo. Su aporte merece ser estudiado con el mismo rigor y minuciosidad que el de los colegas varones, advirtiendo tensiones y resonancias sintomáticas respecto de la serie histórica y recuperando sistemática y afanosamente archivos, documentos y fuentes que permitan “hacer oír” la voz y la palabra creativa de las mu-

jeros. Pero además es necesario comprender cómo cobraron cuerpo en representaciones audiovisuales para entender los procesos históricos de figuración simbólica de las subjetividades femeninas, y las dinámicas de poder que atraviesan su constitución. Fue en pos de abonar a esa perspectiva de análisis que este trabajo se detuvo en las máximas representantes de la canción y el cine argentino de los treinta, entablando una afinidad sensible a sus *sutiles astucias de la voz*.

## BIBLIOGRAFÍA

Barney Finn, Oscar (1994). *Los directores del cine argentino: Luis Saslavsky*. Buenos Aires, CEAL.

\_\_\_\_\_ (1977). "Luis Saslavsky a cuatro décadas de su película «La fuga». Los pulcros jardines del recuerdo, entrevista con Luis Saslavsky" en Suplemento *La Opinión Cultural*, 14 de agosto de 1977.

Cabrera, Gustavo (2006). *Tita Merello. El mito, la mujer y el cine*. Buenos Aires, Marcelo Oliveri Editor.

Cadícamo, Enrique (1983). *Bajo el signo del tango*. Buenos Aires, Corregidor.

\_\_\_\_\_ (1977). *Enrique Cadícamo: cancionero*. Buenos Aires, Torres Agüero.

\_\_\_\_\_ (1972). *El desconocido Juan Carlos Cobián*. Buenos Aires, SADAIC.

Couselo, Jorge Miguel, Juan Carlos Fisner y Guillermo Fernandez Jurado (1962). *José Agustín Ferreyra (1889.1943)*. IV Festival Cinematográfico Internacional de Mar del Plata. Centro de Investigación de la Historia del Cine Argentino.

Couselo, Jorge Miguel (2001). *El "Negro" Ferreyra, un cine por instinto*. Buenos Aires, Grupo Editor Altamira.

\_\_\_\_\_ (1994). "El período mudo" en Jorge Miguel Couselo (dir.) *Historia del cine argentino*. Buenos Aires, CEAL.

Crítica sin nombre (1937). "Estrenóse ayer en el Monumental «Besos brujos»" en Diario La Prensa 1 de julio 1937.

Del Priore, Oscar e Irene Amuchástegui (1998). *100 tangos fundamentales*. Buenos Aires, Aguilar.

Di Núbila, Domingo (1959). *Historia del cine argentino*. Vol I y II. Buenos Aires, Cruz de Malta.

D'Lugo, Marvin (2007). "Gardel, el film hispano y la construcción de la identidad auditiva" en *Cine, nación y nacionalidades en España*. Madrid, Casa de Velázquez.

Dos Santos, Estela (1994). *La historia del tango. Las cantantes*. Vol. 13. Buenos Aires, Corregidor.

\_\_\_\_\_ (1971). *El cine nacional*. Buenos Aires, CEAL.

España, Claudio (2000). "El modelo institucional. Formas de representación en la edad de oro" en España, Claudio (dir.) *Cine Argentino, 1933-1956: Industria y clasicismo*, Vol. I. Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes.

\_\_\_\_\_ (1995). "Se podrá ver «La fuga», un film largamente perdido" en *Diario La Nación* 16 de abril 1995, Sección 4.

Ernié, Héctor S/D. "«Niebla del Riachuelo» y una fuga de película".

Ferrer, Horacio (1980). *El libro del tango. Arte popular de Buenos Aires. Diccionario*. Vols. I, II y III. Buenos Aires, Antonio Tersol editor.

Gil Mariño, Cecilia (2015). *El mercado del deseo. Tango, cine y cultura de masas en la Argentina de los años '30*. Buenos Aires, Teseo.

Goity, Elena (2000). "Luis Saslavsky" en España, Claudio (dir.) *Cine Argentino, 1933-1956: Industria y clasicismo*, Vol. I. Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes.

\_\_\_\_\_ (2000). "Cine policial. Claroscuro y política" en España, Claudio (dir.) *Cine Argentino, 1933-1956: Industria y clasicismo*, Vol. II. Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes.

Gomez Rial, Susana (2000). "Art decó" en España, Claudio (dir.) *Cine Argentino, 1933-1956: Industria y clasicismo*, Vol. I. Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes.

Karush, Matthew (2013). *Cultura de clase. Radio y cine en la creación de una Argentina dividida (1920-1946)*. Buenos Aires, Ariel.

Kohan, Martín (2016). *Ojos brujos. Fábulas de amor en la cultura de masas*. Buenos Aires, Ediciones Godot.

Kohan, Pablo (2010). *Estudios sobre los estilos compositivos del tango (1920-1935)*. Buenos Aires, Gourmet Musical.

Lamarque, Libertad (1986). *Libertad Lamarque. Autobiografía*. Buenos Aires, Javier Vergara Editor.

Lamas, Marta (1994). "Cuerpo: diferencia sexual y género" en *Debate feminista* Año 5, N° 10, Septiembre 1994.

Manetti, Ricardo (2014). "Aprender y consumir: legitimación de un modelo estelar" en Manetti, Ricardo y Lucía Rodríguez Riva 30-50-70. *Conformación, crisis y renovación del cine industrial argentino y latinoamericano*. Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras (UBA).

\_\_\_\_\_ (2000). "El melodrama, fuente de relatos: un espacio artístico para madres, prostitutas y norcherniegos melancólicos", en España, Claudio (dir.) *Cine Argentino, 1933-1956: Industria y clasicismo*, Vol. II. Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes.

\_\_\_\_\_ (2000b). "Libertad Lamarque" en España, Claudio (dir.) *Cine Argentino, 1933-1956: Industria y clasicismo*, Vol. I. Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes.

Maranguello, César (2000). "Tita Merello" en España, Claudio (dir.), *Cine Argentino, 1933-1956: Industria y clasicismo*, Vol. II. Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes.



## Cinegrafías

---

Kohen, Héctor (2000). “Estudios Cinematográficos SIDE. *Sidetón*, una herramienta eficaz” en España, Claudio (dir.) *Cine Argentino, 1933-1956: Industria y clasicismo*, Vol. I. Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes.

Oroz, Silvia (2012). “La «época de oro» del cine latinoamericano: el momento nacionalista” en Soberón Torchia (comp.) *Los cines de América Latina y el Caribe. Parte I 1890-1969*. San Antonio de los Baños, Ediciones ECTIV.

Paladino, Diana (1999). “Libertad Lamarque, la reina de la lágrima” en *Revista Archivos de la filmoteca* N° 31, febrero 1999. Valencia, Filmoteca de la Generalitat Valenciana y Paidós.

Romano, Néstor (2001). *Se dice de mí. La vida de Tita Merello*. Buenos Aires, Sudamericana.

Russo, Guillermo y Andrés Insaurralde (2013). *Más allá del olvido. Conversaciones inéditas con grandes del cine nacional*. Vols. I y II. Buenos Aires, Poesía y Prosa American.

Sendrós, Paraná (S/D). “Saslavsky vs. Volpe, a ballotage” en *Revista Film*.

Soffici, Mario (1962). “Ellos ponían dólares, él, humilde, centavos” en Jorge Miguel Couselo et al *José Agustín Ferreyra (1889-1943). IV Festival Cinematográfico Internacional de Mar del Plata*. Centro de Investigación de la Historia del Cine Argentino.

Valdez, María (1996). “Tita Merello. Una soberbia intérprete” en España, Claudio (dir.) *Cien años de cine*. Vol. II. Buenos Aires, La Nación.

Vargas Vera, René (2012). *Mujeres del tango hasta los años 50*. Buenos Aires, AADI.

Williams, Linda (1998). “Melodrama revised” en Rick Browne (comp.) *Refiguring American Film Genres. Theory and History*. Berkeley, University of California Press.

## ARCHIVOS SONOROS Y AUDIOVISUALES

Entrevista a Tita Merello por Claudio España. Audio cedido por gentileza de Ricardo Manetti.

“Las cantantes y cancionistas”, programa televisivo del ciclo “Volver Tango”, Canal Volver, 1999.

## PÁGINAS DE INTERNET

<http://www.todotango.com/english/music/song/5286/Noviecita/>

<http://www.todotango.com/english/music/song/6520/Yo-soy-asi-pal-amor/>

[http://sadaic.org.ar/index.php?titulo=besos+brujos&nro\\_obra=&autor=&iswc=&b\\_enviar\\_form.x=0&b\\_enviar\\_form.y=0&area=busqueda&subarea=resultados&capitulo=B%C3%BAsqueda+de+Obras+y+autores&tipo=abierta](http://sadaic.org.ar/index.php?titulo=besos+brujos&nro_obra=&autor=&iswc=&b_enviar_form.x=0&b_enviar_form.y=0&area=busqueda&subarea=resultados&capitulo=B%C3%BAsqueda+de+Obras+y+autores&tipo=abierta)

<http://www.todotango.com/musica/tema/1796/Besos-brujos/>

<https://www.discogs.com/es/Libertad-Lamarque-Besos-Brujos-Como-El-Pajarito/master/850841>

[http://www.sadaic.org.ar/index.php?titulo=Ansias&nro\\_obra=&autor=&isw-](http://www.sadaic.org.ar/index.php?titulo=Ansias&nro_obra=&autor=&isw-)

c=&b\_enviar\_form.x=43&b\_enviar\_form.y=5&area=busqueda&subarea=resultados&capitulo=B%C3%BAsqueda+de+Obras+y+autores&tipo=abierta

[http://www.sadaic.org.ar/index.php?titulo=tu+vida+es+mi+vida&nro\\_obra=&autor=&iswc=&b\\_enviar\\_form.x=0&b\\_enviar\\_form.y=0&area=busqueda&subarea=resultados&capitulo=B%C3%BAsqueda+de+Obras+y+autores&tipo=abierta](http://www.sadaic.org.ar/index.php?titulo=tu+vida+es+mi+vida&nro_obra=&autor=&iswc=&b_enviar_form.x=0&b_enviar_form.y=0&area=busqueda&subarea=resultados&capitulo=B%C3%BAsqueda+de+Obras+y+autores&tipo=abierta)

<http://www.iberamericadigital.net/BDPI/Search.do;jsessionid=1A3FFE8E-D1Bo48644D1DDC3C5321F503?numfields=1&field1=docId&field1val=bd-h0000073951&field1Op=AND&advanced=true&hq=true&important=T%C3%ADtulo%3A+Tu+vida+es+mi+vida+%3A+tango>

[http://sadaic.org.ar/obras.repartos.php?nro\\_obra=2168](http://sadaic.org.ar/obras.repartos.php?nro_obra=2168)

En todos los casos: última consulta realizada en julio de 2016.

## §