

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

Por María Aimaretti*

Resumen:

Este ensayo reflexiona respecto de la representación de la figura de la cancionista a propósito de los films protagonizados por Libertad Lamarque y Tita Merello, *Besos brujos* (José Agustín Ferreyra, 1937) y *La fuga* (Luis Saslavsky, 1937), respectivamente. Teniendo en cuenta los rasgos estilísticos de los directores, las condiciones de producción de ambos films y las particularidades interpretativas de las estrellas, analizaremos similitudes y diferencias en la representación de la intérprete advirtiendo de qué manera queda doblemente dotada de fragilidad y fuerza. Su ambigüedad radica en que, si bien en tanto que mujer es representada desde un patrón heteronómico-patriarcal a partir de la atribución de ciertos rasgos estereotípicos, en cuanto que cancionista ambos caracteres hacen un uso consciente, inteligente y audaz de su voz como táctica de supervivencia, arma de seducción, vehículo de protección en relación a los co-protagonistas masculinos e incluso estrategia para conseguir la libertad, propia y/o la del ser que aman.

Palabras clave: Libertad Lamarque, Tita Merello, canción, género, industria

Abstract:

This essay examines the representation of the female singer in Libertad Lamarque's *Besos brujos* (José Agustín Ferreyra, 1937) and Tita Merello's *La fuga* (Luis Saslavsky, 1937). Taking into account the respective director's aesthetics, the styles of the stars, and the conditions of production, this article compares the representation of the singer, underscoring differences and similarities in the paradoxical endowment of strength and frailty. Though the patriarchal heteronormative perspective results in stereotypical representations, both singers make conscious, intelligent, and audacious choices. Indeed, they use their voice as a tactic for survival, a weapon of seduction, a means of protection against male co-stars, and even a strategy to achieve freedom—their own, or that of the person with whom they are in love.

Key words: Libertad Lamarque, Tita Merello, song, gender, industry

El presente trabajo obtuvo el primer lugar en el 5° Concurso de Ensayos Domingo Di Núbila, organizado conjuntamente por ASAECA y el 31° Festival Internacional de Cine de Mar del Plata en noviembre de 2016. El jurado estuvo compuesto por Mónica Acosta, Julia Kratje y Laura Utrera.

“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!* (Luis Moglia Barth, 1933) 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. Esa elección narrativa evidencia el 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 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, la radio y el disco. En efecto, estas dos últimas industrias habían contribuido, ya desde la primera mitad de la década del 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, supo codificar formas de sentir, pensar y actuar; 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 período, 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. En dicho 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: estrenaban canciones en los teatros, las difundían por la radio, las comercializaban en discos y les daban un rostro y un cuerpo vendible (fetichizable) en los medios gráficos... y los films.

Teniendo en cuenta la importancia de las cancionistas en el sistema de entretenimiento masivo, 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 constante trabajo creativo de las mujeres en y para el género, con la consecuente invisibilización de sus aportes y disminución de la atención analítica sobre 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, haremos una lectura que nos permita comprender la importancia de la contribución femenina al entramado de industrias del espectáculo, advirtiendo además sus formas de figuración en el cine nacional. Para ello, este trabajo reflexiona sobre las formas de representación de la cancionista a propósito de *Besos brujos* (José Agustí Ferreyra, 1937) y *La fuga* (Luis Saslavsky, 1937), protagonizadas por Libertad Lamarque y Tita Merello

respectivamente. En estas películas, estrenadas con apenas un mes de diferencia en la “Catedral” del cine –la sala Monumental–, 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 extracinematográficos 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 sistema 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 entre *fragilidad* y *potencia* femenina emana la riqueza simbólica y política de la representación de 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 de producción fílmica.



Disco “Besos brujos”

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

Libertad Lamarque y Tita Merello habían co-protagonizado *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.

A principios de la década del '30, Lamarque (1908-2000) ya había debutado profesionalmente en todos los medios masivos con enorme éxito. Fue parte de sainetes, dramas costumbristas 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 Maipo desde 1930 hasta 1933. Actuó en el cine mudo, fue artista exclusiva de Radio Belgrano por diez años y en 1931 ganó el concurso municipal de cantantes en el Teatro Colón. Esa trayectoria profesional y el fervor que despertaba entre el público le aseguraron un sitio privilegiado en la incipiente industria, y por contrato encabezaba los afiches de las películas de las que era protagonista.



Portada original de la partitura de la canción "Besos Brujos"

Suave y dulce al hablar, virtuosa al cantar, encarnó a la "heroína doliente", 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 gracias a su modestia y generoso altruismo. Epítome del "amor romántico", Lamarque era una santa laica, síntesis de belleza, abnegación y castidad. Este carácter favoreció su adscripción a la canción sentimental, que privilegia la

elegancia y la delicadeza interpretativa, utilizando de forma eficaz su registro vocal (cercano a la música culta en calidad de soprano).

Por su parte, Laura Ana “Tita” Merello (1904-2002) inició su carrera como corista y bataclana en espectáculos con cierto contenido erótico que tenían lugar en teatros y confiterías de baja categoría. Hacia 1923, se integró al Teatro Maipo como “vedette rea” y 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 comediente tanguera donde siguió ganando popularidad.



Portada original de la partitura de la canción “Niebla del riachuelo”

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, subrayado nuestro). Abrevando en el tango lunfardo y enfatizando el ritmo de un estilo canyengue, 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, subrayado nuestro).



Retrato Tita Merello, por Annemarie Heinrich.

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 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 –cancionistas y actrices– de Libertad y Tita en las películas que nos ocupan? ¿Qué intereses comerciales y artísticos, empresariales y expresivos, al converger y asociarse explican la producción de *Besos brujos* y *La fuga*?

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

Besos brujos se produjo en los Estudios Cinematográficos SIDE (Sociedad Impresora de Discos Electrofónicos) 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. Teniendo en claro que los espectadores esperaban del cine local parámetros de calidad estética y técnica semejante a la de los musicales hollywoodenses, SIDE aspiró a llevar adelante un proceso de modernización cosmopolita sin perder su “acento” local (Kohen, 2000).

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, consciente de la potencia del nuevo medio en términos comerciales y artísticos, y las

posibilidades de proyección internacional que podría brindarle. Así llega a SIDE, y 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* (1937) 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). Tras el éxito de *Ayúdame a vivir*, por sobre otros proyectos se privilegió la inversión en una segunda película con fórmula semejante: *Besos brujos*.

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– y con una nada desdeñable capacidad de composición visual debida a su labor como escenógrafo. Se destaca en él la búsqueda de originalidad personal que muchas veces se ha homologado a “instinto”, “anarquía bohemia” o “intuición”, debido a su resistencia a la planificación (presencia de guión) y avenencia al desarrollo del proyecto mientras se filma.¹ 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 e inteligencia que está lejos del repentismo espontaneísta. Su destreza fue de la mano de un creciente cuidado visual; ensayó con tenacidad la sonorización de películas e insistió en incluir canciones de tango dentro de las estructuras dramáticas y narrativas de sus films.² 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, “una manera gráfica y emocional de asirse a la realidad” (Couselo, 2001: 101).

¹ Una suerte de *work in progress avant la lettre*.

² “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).



Afiche de la película *Besos brujos*

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, tal vez, entrevió que buena parte de sus aspiraciones podrían ser colmadas, cosa que efectivamente se cumplió con la primera producción de la trilogía y, más aún, con el caso que nos ocupa. Así, fue capaz de crear un melodrama menos arrabalero, de clara circunscripción localista –como el desarrollado en su etapa muda–, para pasar a otro de corte más cosmopolita, generando un producto original, exportable, modernamente nacional y, aunque a muchos les pese, “muy suyo”: “[...] 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 era muy suyas –aun las más comerciales– y nadie iba a interferirlas” (Ber Ciani en Couselo 2001: 128).³

Estrenado el 30 de junio de 1937, el éxito del film fue abrumador y acalló cualquier voz detractora, 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

³ Ber Ciani fue amigo y estrecho colaborador de Ferreyra desde *El cantar de mi ciudad* (1930) y *Muñequitas porteñas*, en las que se desempeñó como actor, hasta *Besos brujos* y *Muchachos de la ciudad* (1937), donde fue asistente de dirección.

intercalar con toda inoportunidad una canción” (nota sin firma, *La Prensa*, 1 de julio 1937).⁴ 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 de la estrella sino para el cine sonoro argentino en los mercados hispanoparlantes.

Estrenada el 28 de julio de 1937, *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, productora sin galerías propias aún (de hecho, *La fuga* fue filmada en los estudios Lumiton), cuyas aspiraciones artísticas y comerciales eran ambiciosas. Su dueño, Olegario Ferrando, 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.

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. 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 EEUU– 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–.

⁴ 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).



Cora Moreno (Merello) es abrazada por su amante Robles (Francisco Petrone)

Saslavsky eligió como protagonista a Tita Merello, que había hecho participaciones de corte reo y humorístico en cine pero que en teatro ya se había probado en roles dramáticos en la compañía de Luis Arata. La actriz señaló que su coprotagonista Francisco 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).

La película fue un éxito: para Ferrando significó un laureado debut empresarial con excelentes dividendos; para Saslavsky, la conquista del público masivo y su afirmación en calidad de director; y para Merello, la confirmación de su capacidad como actriz dramática sellando carta de ciudadanía legítima en el territorio “serio” pero popular del melodrama. En efecto, el film será distribuido

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.⁵

Dada su centralidad dramática y comercial en las películas que nos ocupan, vale preguntarse: ¿qué es una canción?, ¿qué se cifra en ella? Ese viaje o “vida” en tres minutos hecha de imágenes y sonoridades, a caballo de la Historia y la poesía, que llamamos canción, es una de las mediaciones masivas más potentes del imaginario popular. Artefacto de memorias, 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. Es algo más que un dispositivo bifronte de letra y melodía: 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. Así, la *canción viva* es, simultáneamente, una maquinaria que cataliza cierto rendimiento económico y un vehículo moral e ideológico para la configuración 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 especialmente compuestas y escritas por Alfredo Malerba y Rodolfo Sciammarella, quienes ya habían trabajado juntos en la primera entrega de la trilogía. Una dupla con experiencia, oficio y oído aguzado que supo combinar el buen gusto que exigía

⁵ 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).

Libertad para las composiciones que interpretara, y el sabor popular que hiciera de las canciones productos rentables. De los cuatro temas, el más recordado y consumido fue el que da título al film. Su partitura fue editada en julio de 1937 por Ediciones Musicales Julio Korn, y la interpretación que hiciera Lamarque se convirtió en un clásico inigualable que ella aprovechó, incluso en clave paródica, durante su carrera cinematográfica en México.

En *La fuga*, el tango principal es “Niebla del Riachuelo”, creado para la película por la dupla Juan Carlos Cobián, compositor y pianista, y Enrique Cadícamo, músico y letrista. 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” (Cadícamo en Del Priore et al, 1998: 194-195). La partitura fue editada en noviembre de 1937 por Ediciones Internacionales Fermata, que hizo lo propio con el tango “El campeón”, otra de las canciones de la dupla Cobián-Cadícamo interpretada en la película. 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”.⁶ Como sabemos, el tema principal es un clásico de la letrística de tango y ha sido reversionado por cantantes rioplatenses y de otras nacionalidades: sin embargo, pocos recuerdan que fue Tita en *La fuga* quien la hizo pública.

Teniendo en cuenta las peculiaridades interpretativas de las estrellas y las condiciones materiales de existencia de los films, las próximas secciones exploran la dimensión estético-figurativa de los textos audiovisuales. Nos interesa describir y analizar las formas de representación advirtiendo no sólo

⁶ En comunicación personal, el especialista Oscar Del Priore coincide con nuestra hipótesis.

similitudes y diferencias, sino también fisuras en el prototipo de mujer y de cancionista que encarnaran Libertad Lamarque y Tita Merello.

“Estríbillo”: melodía y melodrama para dos estrellas canoras

Con hibridaciones en otras matrices genéricas, las películas que nos ocupan responden 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 universo 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 formas del *amor*: la primera, de carácter hétero-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 [...]” (56-57). Ambas variantes son complementarias y el patrón modélico femenino que se desprende de su conjunción es el de la “mujer casta”, que tan bien encarnó Lamarque: *heroína doliente* del amor romántico, de cuyo cuerpo físico queda desplazado cualquier signo de goce o deseo, no así de tormento. Por otro lado, 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” (Ídem). En este caso el patrón genérico sería el de la “mujer del escándalo”, aquella que vive su pasión: una *heroína sensual* cuya sexualidad es manifiesta y activa. Un prototipo con el que, al menos parcialmente, los personajes que Merello representaba podrían asociarse.

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 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 –Marga popular-Laura aristocrática–, y por otro, dos códigos de decencia –Cora mujer de la noche-Rosita mujer respetable–. Por su parte, sea con gallardía o rudeza, en pos de la verdad 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, mientras las clausuras narrativas ratifican, vía el castigo y la redención, la subordinación y la obediencia. Así: “La diferencia sexual, recreada en el orden representacional, contribuye ideológicamente a la esencialización de la femineidad y de la masculinidad [...] el *género*, no sólo marca los sexos sino marca la percepción de todo lo demás” (Lamas, 1994: 8).



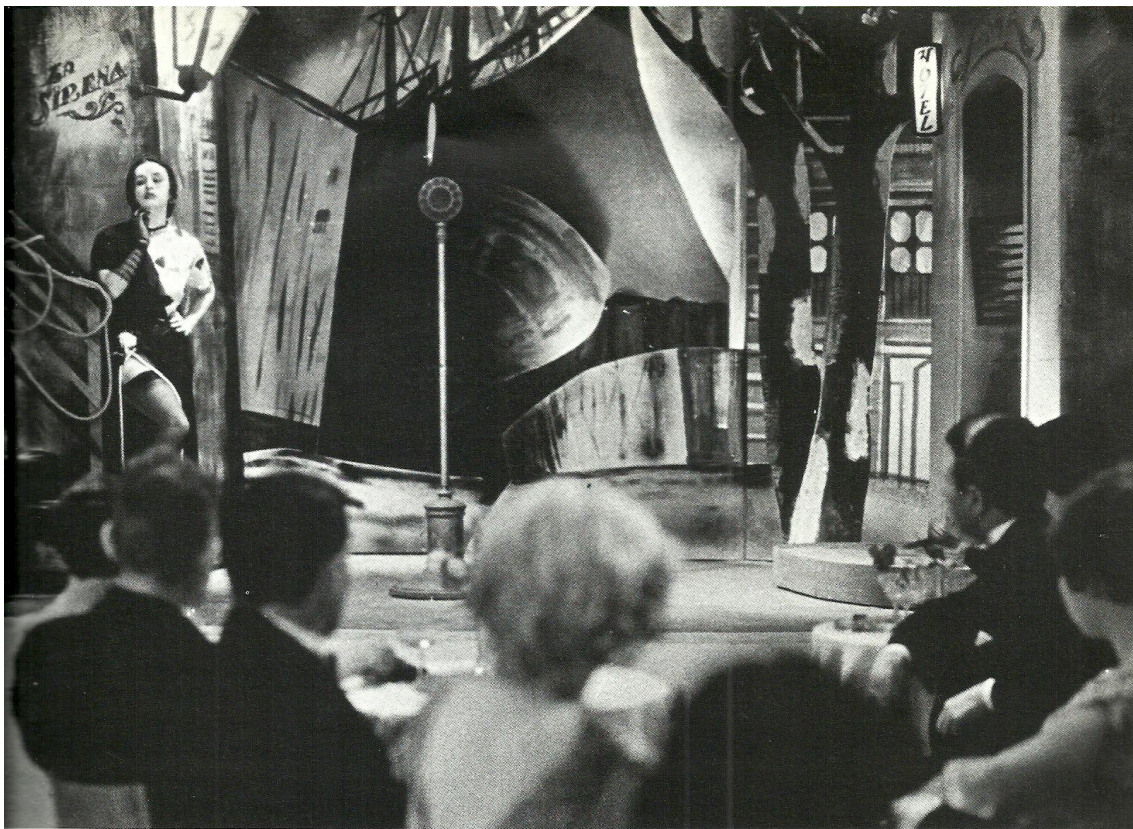
Marga Lucena (Lamarque) estrechada por Don Sebastián (Carlos Perelli)

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 o desobediencia de esas voces-cuerpos respecto del modelo hegemónico, y que además ponen de manifiesto cierta textura en los textos-estrella de ambas cancionistas. 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. Precisamente, observamos que Marga y Cora no sólo son víctimas del destino y trasgreden normas –producto de lo cual serán castigadas–, sino que encarnan doble y ambiguamente el rol de víctimas (*pasión*) y justicieras (*acción*): padecen y actúan, sufren e intervienen. 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 y se sinceran; pero también simulan, seducen, sentencian, persuaden. Su performatividad conlleva una dimensión carnal, concreta y sensual (el cuerpo); y otra inmaterial, etérea, igualmente subyugante, efectiva y afectiva (la voz): así, 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 rasgos estereotípicos como 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 donde la pregnancia de la normativa patriarcal convive y se tensa, simultáneamente, con su gozosa trasgresión.



Cora Moreno entonando en la *boite* el tango "Niebla del Riachuelo"

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, 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 (Manetti, 2014: 37); Tita muerde las palabras y hace con ellas una verdad; si la primera exterioriza con elocuencia su sufrimiento y rabia convirtiendo 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 se fusionan en un modelo narrativo que se conoce como “ópera tanguera” (Di Núbila, 1959). En él, la acción dramática no se detiene sino que se potencia en forma de soliloquio lírico constituyendo *una forma asertiva de hacer y ser* en el mundo diegético. En la cinta de Saslavsky, la canción es el principal móvil de la progresión dramática: su utilización constituye el *resorte definitorio y eficaz en el devenir vital* de los personajes con consecuencias concretas.

Por último, conviene reparar en que, en el afán del disimulo estratégico, la autodefensa y la comunicación con el varón amado/odiado, ese uso diferenciado de la canción permite “desvíos” del patrón textual estelar: así, la *heroína sufriente* y personificación del “buen amor” delata una sensualidad corporal y vocal cautivante, por momentos pícaro, enérgico; mientras la *heroína sensual*, carnadura del “mal amor”, confiesa una entrega sin medida, sacrificial.

“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: 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 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 realiza, luce un vestido ajustado cuya estampa es 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 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).⁷ La interpretación de la letra, en sí misma provocadora, está potenciada y acompañada por una *performance* física que caldea el ambiente, pues Marga va paseándose entre las mesas interpelando directamente a algunos hombres.

Astutamente Eusebio –el empresario contratista– ha reparado en el embeleso de Don Sebastián (Perelli) 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. Ella intentará huir pero, a costa de violencia física, será obligada a besar a Sebastián que es quien más fuerte ha apostado. Horrorizada, la mujer grita, lo golpea, lo insulta y... vuelve a besarlo, 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

⁷ 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.

que mantuvo con su ex-prometido (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, en esta película se produce el proceso inverso.



Marga Lucena recostada en un rústico catre de cuero animal, observando a su captor.

Eusebio canjeará a Marga “por unas monedas” a Don Sebastián, quien va a raptarla llevándola al monte. En su nuevo y forzado hábitat, la cancionista expresa sucesivamente desesperación, desconfianza e indefensión frente a un ambiente hostil, y desprecio al captor. Pero su protesta e incomodidad no es llanamente trágica y ascética: por contigüidad, el entorno va potenciando la sensualidad de la mujer. 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. 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.

En ese ambiente indómito se desplegarán intempestivos juegos de seducción y simulación, y para ello las canciones serán centrales. La película plantea una estructura de tres interpelaciones melódicas bajo la forma de la “ópera tanguera”: la primera es una emotiva confidencia para con la Naturaleza; la segunda, una demanda directa al varón-oponente buscando convencerlo de su verdad; y la tercera es la súplica de perdón y confesión al varón-amado.

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 trino de las aves. 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*”.⁸ A través de la anáfora, el yo insiste, solicita por su libertad por medio 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 ojazos/ 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*”. Nos encontramos frente a un hablante activo, enérgico, que “siente”, que fantasea: nótese la insistencia en los verbos vivir y salir; la sinestesia aplicada a la mirada y la voz, y la palabra ansias, es decir, deseo. Centrada en su subjetividad, la voz poética canaliza la necesidad de hablar de sí interpelando al entorno como en una confidencia: cerca de un animismo, Marga establece un diálogo con una entidad incapaz de contestarle como excusa para su desahogo en un

⁸ En este y todos los casos, entre paréntesis el original; el subrayado es nuestro.

mecanismo de reflejo y proyección de sí, o incluso de desdoblamiento. 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, y que plantea un sistema de oposiciones que construye el lugar de lo femenino y lo masculino. Aún cuando el captor le declara su cariño, ella grita: “¡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 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 hartamente conocido: la “mala mujer” cuya belleza conduce a la enfermedad y la obsesión. Pero Marga no se amedrenta ni se deja acusar, dando lugar a la 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!* (...) *Besos brujos, besos brujos/* que son una *cadena/* de desdicha y de dolor!”.

A diferencia de la insinuación provocadora del bolero hacia un tú colectivo y anónimo, o la confidencia 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 la mirada. Esta interpelación quiere 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 simbólica de su masculinidad. Aún en el rechazo enfático –¡no me toque!, ¡me lastima!–, Sebastián no puede sino seguir

cayendo en el embrujo de Marga, mientras la impugnación de la heroína compromete su amor propio: tanto es así que sólo atina a salir aturdido de la choza. Lucena gana la batalla moral-afectiva a fuerza de su *voluntad apasionada*.



En un mismo y calculado tono de voz, la boca bruja consciente al que detesta y aparta al que idolatra.

La tercera canción-acción es el motor de resolución del conflicto principal. 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. 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 hechizo sensual y fueron capaces de pronunciar el desprecio, ahora fingen astutamente sentimientos de amor y disimulan el dolor por la pérdida del 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*”. 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 el sufrimiento causado. En el develamiento de la ficción se muestran los verdaderos sentimientos de la heroína, quien se hace cargo de ellos valerosamente así como también del juramento proferido: el sacrificio de 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. Mediante su voz la heroína ha sido capaz de conmover y doblegar a sus pretendientes, consiguiendo su libertad y la del ser que ama.

“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; 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. Cora Moreno trabaja en la *boite* “El Olimpo” en cuyos *shows*, retransmitidos por la radio, es la figura principal. Allí 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”. De este modo, con destreza la “noche” da al “día” las claves para sobrevivir a resguardo, aún exponiéndose, tras su *performance* de simulación, a su propio eclipse.

La primera vez que la vemos está frente al espejo de su tocador y es sorprendida por Daniel Benítez (Arrieta) rogándole protección y cuidado de las joyas que ha contrabandeado. La puesta en escena enfatiza su desdoblamiento identitario –previo y constitutivo al personaje– al potenciar aquel reflejo con un cuadro suyo que domina la habitación. Tres rostros para una mujer: superficie especular, carnadura sensual y representación plástica.



Cora encubriendo a su amante y las joyas robadas. Por la textura de la imagen pareciera que los personajes estuvieran ya atrapados en una fina tela de araña.

Casi inmediatamente después de haber escondido las joyas, llega el policía Robles (Petroni) y Cora muta de piel-ropaje: como en el film anterior, el vestuario señala desde su composición cromática el camino dramático de la estrella. 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. Como en un motivo dramático-visual circular el encuentro con Robles culmina frente al espejo donde la estrella disimula la presencia de Benítez delatada por un cigarrillo haciéndolo propio. 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 ella a quien se le ocurre utilizar el medio radial para enviarle mensajes cifrados a Daniel en las canciones a fin de explicarle el desarrollo de la investigación que lo tiene por blanco, confiando en la llegada de su voz a cualquier rincón del territorio y su astucia expresiva. A semejanza del amante que contrabandea diamantes, Cora contrabandeará los preciosos datos que serán capitales para el resguardo de la vida de su *amor-pasión*.

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 y soledad que la espeja. Por medio de un animismo, el entorno –el arrabal portuario– se convierte en interlocutor y testigo del dolor: ese “fondeadero” representa además el puerto diegético desde el cual está embarcando Daniel en su huida. Así, la canción es 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: “*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!’ ”. Primero, el peso de los recuerdos de una pasión que atan e impelen a la fidelidad, lo que equivale a la imposibilidad – angustiante– del olvido del objeto amoroso al que se aguarda perpetuamente. Luego, la sospecha de que la lejanía es definitiva, la intuición del fracaso del sueño de amor. 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: toda cronología se des-arregla, los tiempos se confunden y dilatan... ese es el carácter de la memoria y la promesa.

Con un brillante vestido plateado, el segundo tango que interpreta de forma completa la protagonista, y que ya no es 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. 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 miente y dice ser quien no es. Si el yo poético recomienda jocoso en el estribillo: “Che campeón dejanos respirar/ y hacenos el favor de quedarte donde estás”, un énfasis especial dado por el cambio de tono señala que más que consejo, hay una súplica dramática en ese “quedate donde estás”. Nótese que ha sido un tango con giros lunfardos y corte arrabalero el elegido para dar la señal de alerta al prófugo: uno escrito con 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.

El tercero de los tangos que Tita interpreta es una milonga apócrifa y sólo se escuchan los 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 acerques al mostrador./ Quedate tranquilo,/ quedate en tu casa,/ tu sitio es el mejor”. En esta oportunidad no hay imagen de la cancionista, pero se deja en claro la efectividad de su interpretación en el acto de escucha/consumo radial de Daniel que comprende cómo debe proceder. La misma audición es sintonizada por la banda de traficantes, que conoce el arreglo entre los amantes y permanece atenta a nuevas informaciones: su jefe –de acento extranjero– instala ya la sospecha injusta respecto de la fidelidad de Cora.



Tres rostros para una mujer que se trasfigura: superficie especular, carnadura sensual y representación plástica.

Tras descubrir amargamente que Moreno remite información de la investigación a su amante vía la radio, Robles invierte los roles y, en pos de apresar a Benítez, utiliza a la mujer como red de captura “haciéndole cantar” – delatar– por verdad lo que es 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, luciendo una flor en el cabello y vestido claros que manifiestan su credulidad virginal, proporcional y semejante a la pureza de su inminente sacrificio. 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, Cora confiesa en un tono de exquisita contención dramática: “Es tan difícil separarse de lo que uno quiere”. Con esa frase, que alude supuestamente a su vocación, se produce una torsión visual: nuevamente Moreno 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 juego de preguntas, simulaciones y disimulos mientras caminan entre tules, cortinillas y transparencias por el camarín, y en una *performance* excepcional –llena de medio-tonos, gestos mínimos y sutilezas– Robles confirma sus sospechas y le tiende un engaño en el que ella cae confiada.

El último tango que la cancionista interpreta es –valga la redundancia– “La promesa”, una composición apócrifa de la que sólo se escuchan los 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 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 confía en hacer volver a su amante sano y salvo; pero en su lugar, esta *lealtad apasionada* al Amor (Benítez) y no a la Ley (Robles), constituye su propia condena. La 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 sucede en un mismo momento.

Tras el caos y el pánico generalizado, músicos 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?!", y luego ruega le acerquen el micrófono. Si con la mirada Moreno interpela de forma admonitoria a Robles, con la voz buscará llegar hasta Benítez, 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.⁹ Pero los contraplanos no devuelven el rostro de Daniel sino el aparato radial, primero tomado en detalle y luego en un plano de conjunto de una habitación vacía y con la ventana abierta, donde hace un momento el hombre ha salido en busca de su nuevo y casto amor. 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.

⁹ Nótese con qué inteligencia Saslavsky dirige a sus actrices Niní Gambier (Rosita) y Tita Merelo (Cora) haciéndoles "jugar" el mismo tono de voz en el clímax dramático. La primera utiliza el susurro menos por precaución 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 procura maternalmente la serenidad en su amante prófugo.



La heroína frente al micrófono con un hilo de voz.

“Coda”

¿Qué *hacen* las mujeres con las canciones que interpretan? ¿Qué poderosa combustión se genera entre el peso icónico visual de una estrella femenina, y la voluptuosidad incandescente de una voz canora? A partir de estos interrogantes abordamos dos películas, que no habían sido puestas en diálogo anteriormente, procurando una interpretación que articulase la dimensión histórica y comercial, y sus formas de representación, dando cuenta de los caracteres convergentes y divergentes.

La zona-problema específica que iluminamos fue el modo en que la representación de la profesión de cancionista revela, simultáneamente, la fuerza de los prejuicios y mandatos morales, y la potencia de su carácter como trabajadora, portadora de una no desdeñable independencia económica. Los films 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 que en el caso de Marga denominamos *voluntad apasionada y sensual*, y en el de Cora, *lealtad apasionada, henchida de coraje*.

Nuestras heroínas fueron 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 el 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.

En pos de favorecer la ampliación de cartografías históricas sobre el cine argentino, este ensayo procuró ejercitar una mirada y una escucha “a contrapelo”, 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. Aunque no siempre ponderadas ni visibilizadas, 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 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 afanosamente documentos que permitan “hacer oír” su voz creativa. Pero además es necesario comprender cómo cobraron cuerpo en representaciones audiovisuales para entender los procesos históricos de figuración de las subjetividades femeninas y las dinámicas de poder que atraviesan su constitución. Fue en pos de abonar a esa perspectiva que nos detuvimos en las máximas representantes de la canción y el cine argentino de los ‘30, entablando una afinidad sensible a sus *sutiles astucias de la voz*.

Agradecimientos: A Clara Kriger y Julia Tuñón por el entusiasmo cómplice de sus preguntas; a Oscar Conde por sus observaciones atentas; a Matías Mauricio por compartir conmigo los secretos del mundo de la canción popular.

Bibliografía:

- Cabrera, Gustavo (2006). *Tita Merello. El mito, la mujer y el cine*. Buenos Aires: Marcelo Oliveri.
- Couselo, Jorge Miguel (2001). *El "Negro" Ferreyra, un cine por instinto*. Buenos Aires: Altamira.
- Crítica sin nombre (1937). "Estrenóse ayer en el Monumental «Besos brujos»" en *Diario La Prensa*, 1 de julio 1937, Buenos Aires.
- 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 (1971). *El cine nacional*. Buenos Aires: CEAL.
- ____ (1994). *La historia del tango. Las cantantes*. Vol. 13. Buenos Aires: Corregidor.
- España, Claudio (2000). "El modelo institucional. Formas de representación en la edad de oro" en Claudio España (dir.) *Cine Argentino, 1933-1956: Industria y clasicismo*, Vol. I. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes.
- Gil Mariño, Cecilia (2015). *El mercado del deseo. Tango, cine y cultura de masas en la Argentina de los años '30*. Buenos Aires: Teseo.
- 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: Godot.
- Lamas, Marta (1994). "Cuerpo: diferencia sexual y género" en *Debate feminista* Año 5, N° 10, Septiembre 1994, México.
- Manetti, Ricardo (2000). "El melodrama, fuente de relatos: un espacio artístico para madres, prostitutas y norcherniegos melancólicos", en Claudio España (dir.) *Cine Argentino, 1933-1956: Industria y clasicismo*, Vol. II. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes.
- ____ (2000b). "Libertad Lamarque" en Claudio España (dir.) *Cine Argentino, 1933-1956: Industria y clasicismo*, Vol. I. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes.
- ____ (2014). "Aprender y consumir: legitimación de un modelo estelar" en Ricardo Manetti y Lucía Rodríguez Riva (comps.) *30-50-70. Conformación, crisis y renovación del cine industrial argentino y latinoamericano*. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras (UBA).
- Kohen, Héctor (2000). "Estudios Cinematográficos SIDE. *Sidetón*, una herramienta eficaz" en Claudio España (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 Edgar Soberón Torchia (comp.) *Los cines de América Latina y el Caribe. Parte I*. San Antonio de los Baños: EICTV.

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.

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

Páginas de internet:

<http://sadaic.org.ar>

<http://www.todotango.com>

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

* María Aimaretti es doctora en Teoría e Historia de las Artes por la UBA, e Investigadora Asistente del CONICET. Docente en la cátedra de Historia del Cine Latinoamericano y Argentino de la carrera de Artes (FFyL, UBA), e investigadora en los institutos Gino Germani y Artes del Espectáculo. Sus áreas de reflexión se vinculan, por un lado, con las relaciones entre arte y política en América Latina, las representaciones visuales de la violencia, la historia y la memoria en el cine y el video entre los sesenta y ochenta. Y por otro, las vinculaciones entre cultura popular y cultura masiva a propósito del cine argentino, atendiendo especialmente a las figuraciones audiovisuales de lo femenino. E-mail: m.aimaretti@gmail.com