

EL INTÉRPRETE MUSICAL COMO PERSONAJE EN LAS PELÍCULAS DE CARLOS GARDEL Y AMÁLIA RODRIGUES: TRANSMEDIALIDAD, PROFESIONALIZACIÓN Y GLOBALIZACIÓN

DULCE MARÍA DALBOSCO

INTRODUCCIÓN

Al despuntar el siglo XX, las nuevas tecnologías de producción y reproducción sonora y visual revolucionaron globalmente la relación de la humanidad con el sonido y la imagen, y con el entretenimiento y el arte. Los novedosos artefactos —el fonógrafo, el gramófono, la radio, el cinematógrafo— fueron modelando nuevos consumidores, nuevas audiencias y nuevos vínculos nacionales y transnacionales entre las distintas producciones artísticas. En ese marco se desarrollan de modo más o menos paralelo dos géneros de la canción popular urbana, el tango argentino y el fado portugués, entre los cuales es posible hallar algunas correspondencias, tanto en sus poéticas como en otros aspectos de su acontecer artístico. Entre estos se destaca, por su productividad y persis-

tencia, el uso que el cine mudo y luego el sonoro hicieron del fado y del tango para nutrir sus argumentos, sus elencos y sus bandas sonoras. Por ese motivo, en esta ocasión queremos analizar algunos paralelismos en la forma en que el cine sonoro aprovechó el éxito de Carlos Gardel —cantor de tangos— y de Amália Rodrigues —fadista— en sus respectivos países, para modelar la figura del intérprete musical como personaje cinematográfico y proyectarlos nacional e internacionalmente como emblemas identitarios. Con este fin, nos ocuparemos de algunas películas protagonizadas por ellos, donde representan el papel de cantantes. En concreto, de Gardel tomaremos *Melodía de arrabal* (Louis J. Gasnier, 1932) y *El día que me quieras* (John Reinhardt, 1935), mientras que de Amália hemos escogido *Fado, história de uma cantadeira* [Fado, historia de una cantadora] (Perdigão

Queiroga, 1947) y *Sangue toureiro* [Sangre torera] (Augusto Fraga, 1958).

Nuestro afán por rastrear las distintas afinidades entre el tango y el fado fue inspirado por ciertas emergencias artísticas recientes, de Argentina y de Portugal, que han congregado ambos géneros. Entre ellas destaca la actuación de la cantante argentina Karina Beorlegui, quien desde 2009 cultiva un repertorio mixto de tangos y fados. De esta manera, tanto sus discos —*Caprichosa* (2003), *Mañana zarpa un barco* (2009) y *Puertos cardinales* (2011)— como sus interpretaciones en vivo hicieron que el ejercicio de reunión de ambos géneros conllevara una relectura de sus tradiciones a la luz del diálogo de uno con otro. Sus intervenciones se han transformado en una reinterpretación en un doble sentido, por cuanto constituyen nuevas *performances*, pero también experiencias de escucha conjunta de alcance crítico, que habilitan el hallazgo de conexiones y diferencias entre el tango y el fado. El gesto de Beorlegui fue retomado por otros artistas locales e internacionales, aunque cabe destacar que las relaciones entre el tango y el fado se remontan a un siglo atrás (Gouveia, 2013) e incluso hay teorías que plantean posibles vínculos genéticos en los orígenes de ambas músicas (Moura, 2001; Gouveia, 2013), además de otra clase de cruces.

Consideramos que puede ser provechoso trasladar un planteamiento surgido en el ámbito de la intuición artística al ámbito de la investigación académica. Por esa razón, inscribimos nuestra propuesta de trabajo en el marco de las Artes Comparadas, disciplina que contempla entre sus posibilidades la confrontación de fenómenos y procesos genéticamente independientes, cuyo estudio está justificado debido a que dichos fenómenos y procesos implican condiciones sociohistóricas comunes (Guillén, 2005: 96). Manfred Schmelting se refiere a este tipo de comparación como aquella basada en «analogías de contextos» (1984: 23). En efecto, partimos de la hipótesis de que las convergencias que pueden encontrarse entre distintas aristas del tango y del fado están motivadas por

ciertos paralelismos en sus contextos, a saber: su desarrollo en ciudades urbano-portuarias, la necesidad percibida de construir relatos identitarios nacionales durante las primeras décadas del siglo XX, el surgimiento de cantantes icónicos de fuerte pregnancia (Dalbosco, 2022) y la globalización de los mecanismos de acción de la industria cultural en esa misma época, en particular del disco, la radio y el cine.

Cabe destacar que este rastreo comparativo bien podría ampliarse a otros países, puesto que el aprovechamiento de la música nacional y de sus estrellas fue una constante en el cine sonoro iberoamericano entre las décadas de los treinta y los sesenta. Silvana Flores señala que, en sus inicios, el cine musical hollywoodiense comenzó a adaptar las revistas musicales del teatro de Broadway, tendencia a la que pronto se sumaría América Latina con sus propias producciones teatrales (2023: 258). De este modo, se generó una retroalimentación que promovió la publicidad y el estrellato de cantantes y bailarines, puesto que la «frecuente asimilación entre artistas y personajes» en los comienzos del cine sonoro se instaló como «un procedimiento para la promoción de los artistas en la radio y en el teatro musical» (Flores, 2023: 255). Así sucedió en España, por ejemplo, con el cuplé, la copla y sus cantantes y bailaores folklóricos, cuya incorporación a la gran pantalla dio lugar a las películas denominadas coloquialmente *españoladas*. Imperio Argentina fue una de las figuras más internacionales de este proceso (Labanyi, 2004: 2). En América Latina, México y Brasil hicieron un uso pertinaz de sus músicas nacionales durante los albores del cine sonoro. El primero proyectó hacia el mundo la música mariachi y ranchera, a través de cantantes como Pedro Infante o Jorge Negrete. Brasil, por su parte, hizo una exhibición de la samba, las marchas y el carnaval en sus films musicales, en particular en sus famosas *chanchadas* (Paranaguá, 1985: 36-65).

Dadas estas tendencias paralelas, han surgido estudios comparativos que abordan distintos

aspectos de la relación entre la música popular y el cine musical iberoamericano de este período. Por mencionar solo algunos, Fernando Morais da Costa presenta las analogías en el pasaje del cine mudo al cine sonoro en Brasil, Portugal, Argentina, México y Cuba, y afirma que en todos estos países los regímenes políticos de carácter centralizador se valieron de la música popular y del cine para forjar la integración y la identidad nacionales (2012: 51-60). En *Modernidades primitivas: Tango, samba y nación* (2007), Florencia Garramuño co-teja el modo en que las películas de Carlos Gardel y Carmen Miranda, «figuras de una modernidad alternativa», contribuyeron a la nacionalización del tango y de la samba, mientras construían posibles historias de estos géneros (2007: 41). Silvana Flores, por su parte, se detiene en ciertas correlaciones entre el tango y el bolero, como su naturaleza híbrida, las cuales habilitaron un intercambio transnacional entre el cine argentino y el mexicano (Flores, 2019: 48-72).

Debido a las similitudes en los vínculos entre música, teatro y cine en estos países iberoamericanos, no es difícil hallar en la filmografía musical de las primeras décadas al personaje del cantor o la cantora que triunfa, ejecutado a su vez por famosos intérpretes de la vida real. Tal es el caso de los films españoles *Suspiros de España* (Benito Perojo, 1939) y *Mariquilla Terremoto* (1939) de Estrellita Castro o *Filigrana* (Luis Marquina, 1949) de Concha Piquer, en los que el trayecto de la cantante es parte de la trama argumental. Algo similar encontramos en el personaje interpretado por Rita Montaner en la película cubana *El romance del palmar* (Ramón Peón, 1938). La cinta mexicana *Canto a mi tierra* (José Bohr, 1938) narra la profesionalización de un cantor, Pedro Vargas; la especularidad con el vocalista real se pone en evidencia en el hecho de que el personaje del film mantiene su nombre verdadero.

Así las cosas, es evidente que los usos del tango y el fado y de sus cantores en sus respectivas cinematografías no constituyeron intervenciones ais-

PARTIMOS DE LA HIPÓTESIS DE QUE LAS CONVERGENCIAS QUE PUEDEN ENCONTRARSE ENTRE DISTINTAS ARISTAS DEL TANGO Y DEL FADO ESTÁN MOTIVADAS POR CIERTOS PARALELISMOS EN SUS CONTEXTOS, A SABER: SU DESARROLLO EN CIUDADES URBANO-PORTUARIAS, LA NECESIDAD PERCIBIDA DE CONSTRUIR RELATOS IDENTITARIOS NACIONALES DURANTE LAS PRIMERAS DÉCADAS DEL SIGLO XX Y LA GLOBALIZACIÓN DE LOS MECANISMOS DE ACCIÓN DE LA INDUSTRIA CULTURAL EN ESA MISMA ÉPOCA, EN PARTICULAR DEL DISCO, LA RADIO Y EL CINE

ladas, pues dan cuenta de ciertas prácticas *transmediales* extendidas de manera transnacional en el cine iberoamericano, que habría que matizar en cada caso. En una primera aproximación, hemos escogido el tango y el fado en el marco de un proyecto de mayor alcance, que explora otras correspondencias poéticas e icónicas entre ambos géneros musicales (Dalbosco, 2020 y 2022), las cuales resultan más estrechas que las que se dan entre otras músicas¹. Pero, además, estimamos que estos dos ejemplos, en distintas lenguas y en distintos continentes, ilustran cabalmente el alcance transoceánico de estos procesos en el cine, debido a la fuerte pregnancia alcanzada por las figuras escogidas —Carlos Gardel y Amália Rodrigues—. Prácticamente toda su filmografía se reduce a la representación del personaje de intérprete musical.

Para efectuar nuestro estudio, partimos de las reflexiones de Simon Frith sobre la personalidad vocal del cantor o la cantora de música popular. El musicólogo explica que en dicha personalidad se conjugan los personajes que protagonizan las canciones de su repertorio, con el personaje del cantante como estrella, creado por la difusión y la

publicidad, y el del cantante como persona, es decir, la manera como cada uno imagina que el intérprete es realmente (Frith, 2014: 348). En el caso de Gardel y Amália², a esta compleja interacción de personalidades se suman también la de ellos como artistas de cine y la de los personajes interpretados por ellos en sus películas. En consecuencia, prestaremos atención a los recursos propiamente cinematográficos puestos al servicio de la creación del cantante como personaje fílmico. Esta retroalimentación fue tan efectiva como estrategia de mercado que se sostuvo durante varias décadas en el cine iberoamericano.

EL TANGO Y EL FADO ANTE LA APARICIÓN DEL CINE SONORO

El surgimiento de la industria fonográfica y discográfica implicó una modificación radical de la relación entre el oyente y el intérprete, en la medida en que transformó la modalidad de escucha al hacer prescindible la *performance* en vivo: ya no era un requisito la presencia física del cantante para escuchar su voz. Esta situación, tan natural en la sociedad actual, resultaba en sus inicios casi mágica para los auditores. En su libro *Fábricas de músicas* (2017), Marina Cañardo explica que, si al comienzo de la industria fonográfica las interpretaciones se difundían de manera anónima, sin hacer referencia a los cantantes, luego fueron surgiendo conceptos como el de «alta fidelidad» o «copia fiel» y la publicidad comenzó a recuperar su identidad y su aspecto visual. De esta manera, a partir de 1890 empezó a desarrollarse un *star system* del disco que condujo a la «idolatría del intérprete», continuadora —para Cañardo— de «la tradición romántica del culto al genio» (2017: 73), luego alimentada también por las revistas especializadas, la radiofonía y, fundamentalmente, por el cine. Alina Mazzaferro sintetiza el modo en que las publicaciones argentinas de la época reflejaron el crecimiento del *star system* local, nutrido por algunos artistas que eran a la vez cantantes, actores y actrices de revista y de cine:

«al principio se hablaría de “figuras”; a mediados de los años veinte surgirían las “estrellas” y [...] con el auge del cine de estudios se popularizarían los “astros”» (2018: 21).

Según hemos adelantado, cuando a principios del siglo XX distintos países comenzaron a producir películas mudas, primero, y sonoras, más tarde, inmediatamente se valieron de las músicas nacionales, entonces en auge, y de sus artistas. Tal es el caso del tango y el fado, que pronto se integraron en una red *transmedial* cada vez más extensa, en la cual las letras de las canciones, los guiones teatrales y cinematográficos y la narrativa literaria intercambiaban argumentos, personajes y ambientaciones. Basta recordar en el caso argentino las numerosas películas mudas de José Agustín Ferreyra cuyos títulos e historias son directamente extraídos del tango³. Algo similar puede decirse del cine mudo en Portugal, con el emblemático ejemplo del film *O fado* dirigido por Maurice Mariaud (1924), inspirado en la pintura homónima de José Malhoa (1910). Posteriormente, así como la primera película sonora portuguesa, *A Severa* [La Severa] (José Leitão de Barros, 1931), tomó el fado y la figura de la fadista como símbolos sobre los cuales construir el relato fílmico, la primera película sonora argentina, *¡Tango!* (Luis Moglia Barth, 1933), hizo otro tanto con el tango y sus artistas. En las películas argentinas empezaron a desfilan figuras del tango como Azucena Maizani, Tita Merello y Charlo; en el cine portugués lo hicieron fadistas como Ercília Costa, Fernando Farinha, Hermínia Silva y Carlos Ramos. El factor clave es el hecho de que el cine sonoro no solo reunía voz e imagen del intérprete, sino que lo hacía accesible a una audiencia mucho mayor. El cantante pronto se transformó en un personaje cinematográfico frecuente y atractivo en la acelerada producción de guiones⁴.

Dadas estas condiciones, el cine sonoro aprovechó a las figuras que plasmaron la máxima expresión del culto al intérprete del tango y del fado: Gardel y Amália. Cabe destacar que su actuación

no es simultánea en el tiempo, pues ellos irrumpen en diferentes etapas del desarrollo musical de sus respectivos géneros. Mientras que Gardel fue el artífice del cantor del tango canción, desde que en 1917 cantara *Mi noche triste* hasta su prematura muerte en 1935, Amália, en cambio, apareció en el fado en 1939, cuando este ya estaba bastante consolidado como género musical. No obstante, fue ella, como Gardel, el gran vehículo de la proyección internacional del fado y su «héroe civilizador», en palabras de Joaquim Pais de Brito (1983: 160). De esta manera, es posible encontrar numerosas correspondencias en las trayectorias de estos dos artistas: desde su función en la evolución del tango y del fado, el modo en que los medios y ellos mismos construyeron su biografía pública, hasta su proyección simbólica nacional e internacional. Ambos representaron la profesionalización e internacionalización de sus respectivas músicas⁵. Aunque la incursión de los dos artistas en el cine no es paralela temporalmente, sí será llamativa la coincidencia en los relatos filmicos y la consiguiente construcción de la figura del intérprete como personaje.

Ya consagrado como el mayor cantor nacional argentino, entre 1931 y 1935 Gardel protagonizó siete largometrajes sonoros filmados para la Paramount en el exterior, en París y en Nueva York; algunos son incluso anteriores a la producción de cine sonoro en Argentina. Si bien en prácticamente todos ellos él desempeña el rol de cantor, se destaca dicho papel en *Melodía de arrabal* de 1932 y *El día que me quieras* de 1935. A menudo destaca en estas películas y en su banda sonora la atenuación del color local. El hecho de que se apropiaran de un producto argentino —Gardel y sus canciones— en su idioma, pero fueran filmadas en otros países y proyectadas hacia el mundo, impactó directamente en la configuración espacial y verbal del guion. Rodadas en su totalidad en estudios con montaje escenográfico, aun cuando se hace referencia a lugares supuestamente emplazados en Buenos Aires, se trata de espacios sugeridos simbólicamente.

Por el contrario, las películas de Amália Rodrigues son filmadas, en su mayoría, en Portugal cuando el fado y sus artistas ya cuentan con una estimable presencia en el cine nacional. En casi todas ellas desempeña el rol de fadista, pero donde más relevancia cobra esa figura es en *Fado, história de uma cantadeira* (1947) y en *Sangue toureiro* (1958).

Más allá de las diferencias entre las películas de Gardel y Amália, unas y otras funcionaron como metadiscursos, que trazaron «un triángulo de borrosos límites entre el personaje de la película, la vida pública de los artistas y las personas reales» (Dalbosco, 2022: 13). En efecto, los guiones a menudo dialogan con los recorridos reales de los artistas, reconstruidos en las biografías y entrevistas de circulación mediática, difundidas por las revistas especializadas y los radios. En los cuatro films seleccionados —y también en otros— el personaje del intérprete musical se construye en torno a cuatro ejes interconectados que lo modelan, a la vez, como una figura de culto y como un mediador social, a la manera de los antiguos héroes culturales: el desplazamiento espacial como viaje iniciático, la metamorfosis de la imagen personal, la marginalización social y la integridad moral y afectiva. A continuación, atenderemos al modo en que opera cada uno de ellos en la configuración de este personaje cinematográfico, pero nos detendremos sobre todo en los dos primeros, ya que son aquellos que implican un mayor despliegue de recursos cinematográficos. Los otros dos responden, más bien, a la caracterología del personaje desplegada en el argumento.

EL DESPLAZAMIENTO ESPACIAL COMO VIAJE INICIÁTICO Y LA METAMORFOSIS DE LA IMAGEN PERSONAL

Tanto en la poética del tango y del fado de las décadas de los veinte a los cuarenta como luego en las películas basados en ellos, el espacio adquiere valor más allá de lo territorial, de manera que las ciudades de Buenos Aires y de Lisboa y sus

conexiones entre los barrios, el centro, las periferias, los recintos interiores e incluso los países transatlánticos se resignifican como lugares de construcción o de vaciamiento identitario y redefinen sus límites como topografías afectivas. Numerosos estudios remarcan la relevancia de lo espacial no solo como uno de los temas poéticos más recurrentes en el tango (Bergero, Matamoro, Ulla) y en el fado (Elliott, Gray, Queiroz), sino en cuanto el vínculo sujeto-espacio es determinante en la génesis de ambas músicas y en el entramado de todos sus componentes: letra, música, instrumentalización, *performance*.

Noemí Ulla y Matthew Karush, por ejemplo, han sostenido que al menos una parte importante de las letras de tango de los años veinte y treinta revelaban una «lógica maniquea de la sociedad» (Karush, 2013: 36), donde el *suburbio-paraiso perdido* se oponía al *centro-la perdición* (Ulla, 1982: 36). El desplazamiento ecológico del barrio al centro efectuado por el propio tango en la segunda década del siglo XX fue, no obstante, el que habilitó su expansión musical; del mismo modo, en las letras de tango tal recorrido implicaba ciertas oportunidades de ascenso social para sus personajes, de

manera que la visión dualista del espacio también ofrece claves de lectura ambivalentes. Lo que resulta claro es que esta cartografía no era representativa de la realidad socioambiental porteña de aquel entonces, mucho más compleja.

Otro tanto puede decirse del fado como música fuertemente situada, que modela una cartografía afectiva en la relación simbiótica establecida entre letra, cuerpo, voz, canción y espacio (Gray, 2013: 106-108). Lila Ellen Gray sostiene que los fados que celebran aspectos de Lisboa y sus barrios son tan frecuentes que constituyen un subgénero poético. A menudo evocan una ciudad suspendida en el tiempo, atravesada por una mirada cargada de nostalgia y *saudade* (2013: 108-110). Richard Elliott, por su parte, considera que ya sea que se hable de Lisboa en su totalidad o de sus barrios fadistas Alfama, Mouraria, Bairro Alto, Madragoa—, las letras de fado proveen topografías de lo perdido que posicionan a la ciudad como objeto de deseo o de carencia, o como trasfondo de otro tipo de objeto perdido, rememorado o deseado (2016: 66).

En las cuatro películas seleccionadas, el hilo argumental básico es similar: un cantante, talentoso pero local, se transforma en una estrella de la canción, al tiempo que se enreda en una relación amorosa. Al igual que en los héroes culturales, el desplazamiento espacial es el hito que señala dicha transformación, al resignificarse como viaje iniciático. Los personajes interpretados por Gardel y Amália en estas películas transitan un doble itinerario: del arrabal —periferia— al teatro —centro de la ciudad— y del ámbito nacional al internacional. Como hemos anticipado, este recorrido emula el trayecto real efectuado tanto por las músicas como por sus protagonistas, y su consecuente evolución de productos locales a símbolos nacionales.

Debido a las exigencias de su proyección internacional y el apremio con que fueron concebidos los guiones, las películas de Gardel se sostienen en argumentos simples, donde los espacios están reducidos a escenografías de cartón piedra y a denominaciones genéricas, tales como «café del

**EN LOS CUATRO FILMS SELECCIONADOS
—Y TAMBIÉN EN OTROS— EL PERSONAJE
DEL INTÉRPRETE MUSICAL SE
CONSTRUYE EN TORNO A CUATRO EJES
INTERCONECTADOS QUE LO MODELAN,
A LA VEZ, COMO UNA FIGURA DE CULTO
Y COMO UN MEDIADOR SOCIAL, A LA
MANERA DE LOS ANTIGUOS HÉROES
CULTURALES: EL DESPLAZAMIENTO
ESPACIAL COMO VIAJE INICIÁTICO,
LA METAMORFOSIS DE LA IMAGEN
PERSONAL, LA MARGINALIZACIÓN
SOCIAL Y LA INTEGRIDAD MORAL Y
AFECTIVA**

arrabal», «bar de la facultad», «teatro», «arrabal», etcétera, a pesar de lo cual no pierden su importancia referencial. En efecto, en *Melodía de arrabal* el espacio es lo primero que se muestra. La película se abre con un paneo que pretende representar el ajetreo de la vida en el barrio, hasta que la cámara se detiene para hacer *zoom in* en la «casa de discos», que congrega gran afluencia de gente, lo cual posiciona la música como elemento esencial de la vida barrial. La siguiente escena ya nos traslada al interior del bar del arrabal, donde nuevamente la cámara hace un recorrido que da cuenta del movimiento del lugar: músicos, parejas de bailarines, juegos de naipes, hombres con miradas suspicaces.

El guion, escrito por Alfredo Le Pera, está articulado sobre la base de binarismos y duplicaciones, que se advierten tanto en el espacio como en las identidades de los personajes. Gardel es al mismo tiempo Roberto Ramírez, «el cantor del café» situado en el arrabal, y un estafador de guante blanco, que hace trampa en los juegos de naipes, habilidad que luego explotará con el nombre de Torres. Asimismo, el barrio y el café manifiestan una doble valencia. Por un lado, son celebrados por la canción homónima que es *leitmotiv* de la película, *Melodía de arrabal*, y que es integrada como música diegética y extradiegética a lo largo del film:

Barrio... barrio..
 que tenés el alma inquieta
 de un gorrión sentimental.
 Penas...ruego..
 ¿esto todo el barrio malevo
 melodía de arrabal!
 Barrio... barrio..
perdoná si al evocarte
 se me pianta un lagrimón,
 que al rodar en tu *empedrao*
 es un beso *prolongao*
 que te da mi corazón.

Por otro lado, el barrio y el café también son denostados por sus habitantes, como Marga, la maleva del café, que declara que «el arrabal sucio y sombrío le envenena el alma» y «la tiene presa



Imagen 1. Carlos Gardel vestido de esmoquin en *Melodía de arrabal*

en su cárcel de vicio», o Alina, quien se le opone a Marga como figura femenina positiva. Alina, la muchacha buena y profesora de música del barrio, le sugiere a Ramírez que «para ser alguien», «para triunfar», debe dejar de ser el «cantor del café» para convertirse en el «cantor de la ciudad», cuyo emplazamiento es el teatro. De hecho, ella misma es quien intercede ante un empresario teatral y le habilita a Ramírez ese trayecto que lo catapulta de cantor local a profesional, y que se pone en evidencia en el segundo eje que marca la consagración del cantante: la metamorfosis de su imagen personal. Mientras que en el bar Ramírez cantaba con un traje de corbata y pañuelo, pulcro pero arrabalero, en el teatro lo hace vestido de esmoquin y moño, prenda de uso internacional, que además «era un símbolo de ascenso social» (Karush, 2013: 134). Fuera de la pantalla, la imagen de Gardel vestido de este modo era la de mayor circulación; por ende, hay un guiño del personaje de ficción hacia el real. Los orígenes humildes de este cantor —como los de Amália Rodrigues— eran, según Matthew Karush, un componente central de su imagen, de modo que «Gardel con su *smoking* era la quintaesencia del chico pobre que lo había logrado» (2013: 134). Otro tanto podemos decir del tango y del fado: sus raíces populares y barriales no son silenciadas ni descartadas en estas películas; por el contrario, permanecen como la fuente

de su atractivo, que es saneada y legitimada en su traslado al centro de la ciudad.

Así como la posibilidad de proyectar simultáneamente la imagen y la voz del cantante a nivel nacional y hacia el mundo entero fomentó el culto al intérprete, el séptimo arte aprovechó sus capacidades técnicas para jugar con el aspecto sonoro y el visual, y lograr distintos efectos en el espectador. Un recurso habitual en los films sobre astros musicales es el juego de disyunciones entre imagen y sonido, para enfatizar una u otro. En la primera interpretación de *Melodía de arrabal* realizada por Gardel en la película, la cámara solo se aleja de él para encuadrar al público oyente y subrayar el efecto de admiración ante la *performance*.

El itinerario de Gardel se amplía y se complejiza en *El día que me quieras*, también de la Paramount, pero filmada en Nueva York con guion de Le Pera. Julio Argüelles (Gardel) abandona la acaudalada casa paterna para casarse con una aspirante a artista de inferior condición social. De cantar en cafés para apenas subsistir mientras su esposa agoniza, pasa a convertirse en una ce-

lebridad del tango y de la canción criolla cuando, junto a su hija Marga, logra triunfar con el nuevo nombre de Julio Quiroga —es decir, con una nueva identidad— en el exterior. Primero en Europa —París, Londres, Berlín— y luego en Hollywood, donde además se completa el círculo metadiscursivo: Julio, al igual que el propio Gardel y que el tango mismo, se consagra en el extranjero y se convierte en artista cinematográfico. Los viajes de los cantantes son sugeridos mediante fundidos de imágenes de trenes, aviones, barcos, fachadas de edificios y titulares de periódicos que se superponen vertiginosamente, recurso heredado del cine silente.

También este traslado internacional implica un cambio en la imagen del cantante: si mientras Gardel representa el papel de Julio Argüelles está siempre vestido de traje, a la manera de un cantor de tangos, cuando Julio Quiroga canta en esta puesta en abismo que constituye la escena del set de filmación dentro de la película, lo hace vestido de gaucho. Es conocida la afición internacional por vestir de gauchos a los tangueros.

Pero aquí hay algo más: así como en las letras de tango y en las películas filmadas en la Argentina muchas veces se remarcará la oposición ciudad-campo, centro-barrio —con el aspecto rural que este conserva—, en varias de sus películas Gardel personifica «tanto el folclore rural como las tradiciones urbanas del tango» (Karush, 2013: 84). En efecto, él mismo había comenzado su carrera cantando música criolla, género que nunca abandonó. Según Karush, fue «la habilidad de Gardel, y por extensión del tango, para mediar entre el campo y la ciudad, la tradición y la modernidad» lo que hizo del género un poderoso símbolo de la identidad nacional (2013: 85).

Imagen 2. Carlos Gardel vestido como un gaucho argentino en el set de filmación simulado por la película *El día que me quieras*



Como podemos atisbar, la cartografía dualista cantada por el tango y reelaborada en estas geografías fílmicas, que a su vez se resignificaba en su proyección internacional, distaba de ser una representación del trazado espacial y de la composición poblacional real de los barrios y de la ciudad de Buenos Aires, y se orientaba, en cambio, a la construcción de diversos relatos sobre la música, sus artistas y la identidad nacional.

En las películas protagonizadas por Amália Rodrigues, el recorrido de la fadista es bastante similar y también se alinea con el del fado mismo y el de la verdadera Amália. En *Fado, história de uma cantadeira*, Ana Maria, *cantadeira* aficionada, pasa de cantar en la intimidad de su hogar en el barrio lisboeta de Alfama a los *retiros* barriales, para allí ser descubierta por empresarios que la convencen de hacerlo en los teatros de las zonas céntricas de Lisboa. Se convierte así en artista profesional. Michael Colvin sostiene que, en realidad, lo que narra esta película es la génesis del *fado novo*, es decir, el proceso mediante el cual el fado deja de ser la decimonónica «canción de vencidos», afinada en zonas marginales de Lisboa y en barrios populares, para erigirse en canción nacional interpretada por profesionales y, como tal, proyectarse internacionalmente (Colvin, 2016: 106).

Al profesionalizarse, Ana Maria adquiere la imagen de una celebridad: al comienzo de la película viste sencillamente con delantales de entre casa y canta en el *retiro* con un chal negro, de acuerdo con las clásicas convenciones del fado tradicional, para luego convertirse en una diva ataviada con seda y brillos, atendida por servicio doméstico. Resulta elocuente la escena de encuadre medio en que Ana Maria amanece, ya entrada la tarde, en una cómoda cama, desde donde habla por un teléfono blanco, en lo que constituye un directo guiño a las divas de Hollywood al estilo de Jean Harlow. De esta manera, un género *transmedial* como el cine instauro una nueva clase de artista, que es una especie de figura total articulada en el cruce de distintos géneros: Ana Maria/Amá-



Imagen 3. Amália Rodrigues al estilo de una diva hollywoodense en *Fado, história de uma cantadeira*

lia es al mismo tiempo cantante profesional, actriz de teatro y actriz de cine.

No obstante, el viaje de iniciación emprendido por Ana Maria no se detiene allí. Ante la ruptura con Júlio, su antiguo guitarrista y novio de barrio, provocada por un malentendido, ella se traslada a Brasil, donde se produce su consagración definitiva. A diferencia del recorrido gardeliano, el teatro es el lugar de la simulación, con escenografías que remarcan su condición de utilería, mientras que el *retiro* —equivalente al café porteño— es representado como el ámbito del fado auténtico. Júlio, quien según Colvin simboliza la tradición del fado y el fado castizo (2016: 113), le reprocha a Ana Maria que, desde que dejó Alfama, ya no canta como antes. Varias escenas del ajetreo teatral transcurren entre bambalinas, entre andamiajes y cordeles que ponen en evidencia el artificio y que establecen un claro contraste con las primeras escenas de la película en el barrio de Alfama, donde los personajes deambulan por sus calles soleadas, por los mercados ubicados al aire libre, y por las casas y tabernas barriales. Sin embargo, el recorrido de esta fadista termina siendo circular, pues Ana Maria regresa al *retiro* de donde surgió, y allí canta el fado central de la banda sonora, *O fado de cada um*, para rendirle homenaje a Júlio, en lo que constituye una doble vuelta de trasfondo ideológico: de la

fadista a Alfama y de la mujer al hombre. Dicho fado atraviesa todo el film y ofrece una línea de interpretación, puesto que Ana Maria lo canta al comienzo, cuando es una *cantadeira* aficionada, y luego al final, ya convertida en celebridad. La letra de *O fado de cada um* refuerza la lectura ideológica de la película, así como también la autodefinición del fado en su proyección como canción nacional hacia Portugal y hacia el exterior. Se trata de uno de los tantos fados metadiscursivos, que definen el género en el cruce de significaciones de la palabra fado como *destino* y como *música*: «Bem pensado, todos temos nosso fado/ E quem nasce malfadado, melhor fado não terá/ Fado é sorte, e do berço até à morte/ Ninguém foge, por mais forte/ Ao destino que Deus dá!»⁶. Cabe destacar que en esta escena final se hace uso de la disyunción entre imagen y sonido para enfatizar la espectacularidad del regreso. Mientras la cámara enfoca a Júlio en el escenario del *retiro*, tocando la guitarra con desgana y amargura, comienza a escucharse de fondo la potente voz de Ana Maria, hasta que la cámara finalmente la enfoca caminando hacia el escenario para reunirse con su antiguo amor, ataviada con el clásico chal negro fadista y no con su ropa de diva.

El trasfondo ideológico se hace más manifiesto en las películas de Amália que en las de Gardel. Al respecto recordemos que mientras que estas últimas, filmadas en el extranjero, parecen más estimuladas por intereses comerciales y un afán de exotismo un tanto superficial, las películas portuguesas protagonizadas por Amália Rodrigues fueron filmadas en pleno salazarismo. Ni el fado ni Amália pudieron sustraerse de los usos de la cultura popular efectuados por el Estado Novo, sintetizados en el famoso eslogan de las tres f: *Fado*, *Fátima* y *Futebol* (Nery, 2004: 241). Si en sus albores, por los años treinta, la dictadura de Salazar adoptó una serie de medidas destinadas a sanear el fado, las cuales estimularon su profesionalización y su cristalización poética (Brito, 1983), luego el régimen se valió de la sugestiva alianza de esta música con el cine para promocionar su sistema

de valores. Como explica Rui Vieira Nery, a partir de los años cincuenta el Estado Novo comienza a invertir gradualmente su inicial distancia ideológica con el fado, pues procura incorporarlo a una estrategia de imagen populista que se extiende a todos los dominios de la industria cultural, entre ellos el cine (2004: 238). La pregnancy y la celebridad alcanzadas por Amália como estrella del fado y de la gran pantalla fue aprovechada por la dictadura, a tal punto que dicho vínculo ensombreció su trayectoria, sobre todo tras la Revolución de los Claveles⁷.

En *Sangue toureiro* se recrudescen el uso ideológico del fado, puesto que, como analiza Adriana Martins, «saca partido de la fama y de la representatividad social de la figura del torero y de la fadista para transmitir los valores de una sociedad patriarcal rígidamente estratificada y con papeles de género bien delimitados, que se resistía a la transformación de las mentalidades» (2017: 100). Este contenido contrasta con la modernidad cinematográfica del film, promocionado como el primer largometraje a color de Portugal y caracterizado por un habilidoso manejo de cámara y su prodigalidad de recursos cinematográficos visuales y sonoros de toda clase: panorámicas, contrapicados, voz en *off*. La trayectoria de la fadista es lineal, al estar relacionada con una historia de amor de distinto cariz y mucho más ligada al sentido etimológico y trágico de la palabra *fado* como *fatum* (destino aciago), del que tanto se han valido la propia poética del género, como los discursos sobre el fado y sus propios artistas. Amália Rodrigues encarna a una fadista llamada Maria da Graça, ya consagrada ante el público local, que canta en distintos recintos lisboetas. En uno de ellos conoce a Eduardo, hijo de un tradicional hacendado de la zona rural de Ribatejo, quien para conquistarla deviene torero, hasta que su amor se concreta en un apasionado romance e inician una convivencia extramarital. La tradicional familia del joven repudia esa situación, a tal punto que la madre de Eduardo logra convencer a Maria da Graça de que lo abando-

EN TODAS ELLAS LA CIRCULACIÓN ESPACIAL SIMBOLIZA LA PROFESIONALIZACIÓN DEL ARTISTA Y DE LA MÚSICA, Y FUNCIONA COMO MECANISMO DE LEGITIMACIÓN, QUE SE COMPLETA AL TRASPASAR LAS FRONTERAS NACIONALES, CUANDO EL GÉNERO EN CUESTIÓN SE CONSOLIDA COMO CANCIÓN NACIONAL. NO OBSTANTE, LA VALORIZACIÓN DE DICHO PROCESO ES AMBIGUA, PUESTO QUE TAMBIÉN SE PLANTEA QUE INEVITABLEMENTE IMPLICA DESENRAIZAR AL CANTANTE Y LA MÚSICA DE SU ESPACIO PROPIO, Y SACRIFICAR EN PARTE SU AUTENTICIDAD

ne con el argumento de que él debía hacerse cargo de la finca familiar, para que esta pudiera seguir contratando a los trabajadores locales. La fadista, entonces, decide dejar a Eduardo en secreto, sacrificar su amor por el bien de otros y aceptar un contrato para cantar en Brasil y luego en Nueva York, lo cual la catapulta como celebridad internacional. El recorrido de Maria da Graça emula el de la propia Amália: después de su debut en 1939 en los retiros lisboetas, Amália viajó a Brasil en 1944, donde grabó sus primeros discos, y comenzó así su etapa de internacionalización (Ferreira, 2009: 47-58). Pero, al mismo tiempo, podría leerse como un guiño hacia los orígenes del fado, puesto que algunos musicólogos los sitúan en Brasil (Nery 2004). A su vez, a principios de los años cincuenta Amália estuvo más de tres meses actuando en Nueva York.

En *Sangue toureiro* el conflicto de la trama se resuelve cuando cada uno regresa a su espacio físico, social y simbólico originario: Eduardo al campo y la fadista a los escenarios. El espacio adquiere un protagonismo especial, manifestado no solo en el argumento, sino sobre todo en la imagen. En efecto, la película pretende mostrar un Portugal

próspero y orgulloso de su cultura popular: los bailes rurales, el fado, la tauromaquia. Sin embargo, al mismo tiempo promueve un modelo social rígido y conservador. El film comienza con un larguísimo paneo que arranca en el río Tejo, cuyo cometido es exhibir el color local y el esplendor del Ribatejo, zona agrícola portuguesa. Mientras tanto, se escucha una música rural portuguesa de procedencia extradiagética y una voz en *off* que hace referencia a la simbiosis entre el paisaje y el ribatejano. Luego, otra panorámica muestra la extensión de la tierra hasta detenerse en sus tradiciones y sus bailes típicos. Dada la relevancia otorgada a la vida en el Ribatejo y a la identidad regional como ingredientes de un aparato ideológico, Martins ubica *Sangue toureiro* dentro de la categoría de *western* lusitano (2017: 102). A lo largo de la película, este lugar contrasta con una Lisboa supuestamente moderna y saneada. Es elocuente el plano contrapicado que subraya la altura del edificio donde conviven Maria da Graça y Eduardo, cuyo interior la cámara también recorre para revelar un decorado propio de los años sesenta, sumamente actual para la época y a tono con el modo libre y moderno de vivir el amor que el film pretende presentar como amenaza para la familia tradicional. Asimismo, el atractivo turístico de Lisboa se condensa en el personaje secundario de una periodista y turista norteamericana un tanto torpe, que recorre Lisboa para documentar sus atracciones y distiende la trágica trama al provocar una serie de equívocos.

Más allá de las particularidades de cada una de las películas hasta aquí comentadas y de los intereses ideológicos y/o comerciales subyacentes, en todas ellas la circulación espacial simboliza la profesionalización del artista y de la música, y funciona como mecanismo de legitimación, que se completa al traspasar las fronteras nacionales, cuando el género en cuestión se consolida como canción nacional. No obstante, la valorización de dicho proceso es ambigua, puesto que también se plantea que inevitablemente implica desenraizar

al cantante y la música de su espacio propio, y sacrificar en parte su autenticidad.

LA MARGINALIZACIÓN SOCIAL Y EL CANTANTE COMO DESCLASADO

Según hemos desarrollado, el desplazamiento espacial es el punto de partida que habilita la transformación del cantante aficionado en intérprete profesional, pasaje que se expresa en una metamorfosis de su imagen personal. Pero el o la cantante como personajes fílmicos también se asientan sobre la construcción de una determinada personalidad social y afectiva. Aquí nos ocuparemos brevemente de esa personalidad social.

Si bien hemos mencionado que el cambio en la vestimenta del cantor y de la *cantadeira* es un símbolo de su progreso y de su ascenso social, tal movimiento no significa que pasen a integrar la clase alta. Se enriquecen, pero no se aristocratizan. En efecto, otra operación que catapulta al cantante como celebridad es el proceso mediante el cual el intérprete musical se convierte en el film en una especie de desclasado, no en el sentido de una marginalización peyorativa, sino en el de una figura que, debido a su distinción, logra ubicarse más allá de las diferencias entre clases sociales, por no integrarse plenamente en ninguna de ellas. Este proceso funciona en una doble dirección: por un lado, como un endiosamiento del intérprete a quien se sitúa al margen de ciertas leyes sociales vigentes para el hombre común y, por otro lado, lo posiciona como un factor de mediación, una personalidad conciliadora entre clases, capaz de generar admiración transversalmente.

En *Melodía de arrabal* ese proceso es bastante llano: Ramírez pasa de ser un habitante del barrio a vivir como un hombre rico, a costa de la estafa, pero sin que ello implique frecuentar la clase alta. Asume una falsa identidad —Torres—, de la que reniega constantemente. Su consagración como cantor lo redime de esa vida reprochable, aunque no lo reubica en su lugar de origen. En *El día que me quie-*

ras, el itinerario social de Julio Argüelles es inverso: hijo de un empresario sin corazón se convierte en hombre trabajador —Julio Quiroga—, renuncia a su herencia y a su pertenencia de clase a cambio de independencia afectiva y profesional. El círculo se cierra, no obstante, cuando Marga, la hija de Julio —también cantante— se casa con un joven rico, cuyo padre solo la acepta al descubrir el verdadero linaje de Julio, en lo que constituye una concesión al convencionalismo tradicionalista de la época. De acuerdo con Karush, este tipo de contradicciones en el discurso sobre el ascenso social eran frecuentes en la radio y el cine. Por un lado, la cultura de masas solía adscribir a una «visión moral clasista y maniquea», que privilegiaba al pobre y rechazaba al rico, pero, por otro lado, se celebraba el ascenso social individual (Karush, 2013: 35-36).

Una dinámica similar hallamos en la caracterización de las fadistas encarnadas por Amália Rodrigues, quienes al consagrarse como celebridades quedan al margen de las clases sociales tradicionales. Cuando la Ana Maria de *Fado, história de uma cantadeira* triunfa en los teatros, comienza a ser convocada a los eventos de la clase alta lisboeta, como la recepción ofrecida en la embajada española. Sin embargo, su conducta esquiva en ella deja en evidencia su falta de integración. Así, cuando se entera de que una niña del barrio de origen de Ana Maria —Alfama— y protegida por ella está gravemente enferma, abandona la fiesta y corre a su lado. Luego, su ya mencionado regreso definitivo a Alfama al final de la película, en lo que constituye una clásica escena de tinte hollywoodense, confirma su desclasamiento: la estrella consagrada ya tampoco pertenece completamente a ese barrio. La Maria da Graça de *Sangue toureiro*, la figura más trágica de las cuatro películas, es desde el comienzo una desclasada: admirada por la clase alta portuguesa, sobre todo por los hombres, es no obstante rechazada por los tradicionales y acomodados padres de Eduardo. La unión entre ellos resulta imposible y se rompe. Como afirma Martins, «Maria da Graça acepta el



Imagen 4. Maria da Graça como artista triunfal pero infeliz en Nueva York, en *Sangue toureiro*

destino que la sociedad y su condición le imponen y pasa a cantar el fado también como forma de expresar su dolor» (2017: 113).

INTEGRIDAD MORAL Y SUPERIORIDAD AFECTIVA

Otro rasgo caracterológico con el que se modela en estas películas al cantante como personaje cinematográfico son su connatural bondad y su sensibilidad emocional, virtuosismo que constituye otra alineación con el héroe cultural. Para empezar, el móvil que impulsa el viaje iniciático del cantante es fundamentalmente afectivo; no hay *a priori* una ambición desmedida de éxito ni mucho menos de hacer dinero a través del canto. El cantor y la fadista son contruidos como personajes con una nobleza de corazón y una integridad moral superlativas, aun cuando hayan manifestado

conductas social o éticamente reprochables, como Roberto Ramírez, que logra liberarse de su falsa identidad de Torres y así, con un corazón puro, ser merecedor del amor de Alina, o Julio Argüelles, que le roba a su acaudalado padre para salvar a su moribunda mujer. Sin duda, entre los personajes aquí analizados, el *summum* de bondad lo representa Maria da Graça, una heroína al estilo decimonónico, quien como vimos se inmola por el supuesto bien de otros, aun a costa de su propia felicidad. El final del film muestra a una Maria da Graça en su apoteosis como fadista, pero paradójicamente desgraciada, como ilustra el último fado que canta en el film, *Um só amor* [Un solo amor] y como recita una voz en *off* al final de la película: «Aquí termina nossa história. Ele seguiu um caminho de tradição, ela escolheu o seu destino de artista, arrastando consigo a mágoa do unico e grande amor da sua vida» [Aquí termina nuestra historia. Él siguió un camino de tradición, ella escogió su destino de artista, arrastrando consigo la pena del grande y único amor de su vida]. La historia de este personaje, en definitiva, evoca y revive la de dos referentes del fado: la de la mítica Maria Severa Onofriana y sus amores con el conde de Vimioso⁸ y la propia Amália, que en reiteradas entrevistas alineaba su trayectoria vital al sentido etimológico de la palabra fado, estrategia a la que han recurrido también muchos otros fadistas (Jerónimo y Fradique, 1995: 91-107).

La construcción del intérprete musical como una personalidad de corazón extraordinario estaba exigida por ese culto al cantante como figura total, de clara ascendencia romántica, admirado no solo por su talento sino por sus virtudes humanas, al estilo de los antiguos héroes culturales.

CONCLUSIÓN

La revolución tecnológica que estalló a comienzos del siglo XX permeabilizó las fronteras genéricas, mediales y espaciales, al tiempo que habilitó la creación de nuevos géneros caracterizados por su

intermedialidad, como el cine. El cine sonoro aprovechó la posibilidad de recoger sonido e imagen de manera simultánea y e integró a su *star system* a los cantantes ya idolatrados durante las primeras décadas del siglo XX. En este marco, el intérprete musical no solo se transformó en una figura de culto, sino que él mismo se vuelve *transmedial* y se convierte en un personaje cinematográfico habitual. Se multiplican así los usos de la voz, el cuerpo y la biografía de los cantantes profesionales. En este contexto, Carlos Gardel y Amália Rodrigues se erigen entonces en emblemas del tango y del fado, pero también de una nueva era de la industria cultural. En efecto, como esbozábamos al comienzo de este artículo, si se extendiera este análisis a otras películas iberoamericanas, pronto se descubriría que varias de las coincidencias aquí señaladas fueron recurrentes en la cinematografía de la región. El tango y el fado, en este sentido, formaron parte de una red transnacional mucho más amplia.

En la construcción de o la cantante como personaje cinematográfico aquí analizada, quisimos destacar de qué manera se cruzan los itinerarios reales y ficticios de estas músicas y de los propios artistas en las geografías emocionales trazadas por los mapas cinemáticos. En estas cartografías es relevante la triangulación entre lo nacional y lo internacional: si el desplazamiento por el espacio nacional funciona como un modo de validación y proyección artística, el viaje internacional opera como una legitimación definitiva, lo cual da cuenta de hasta qué punto la globalización de la industria musical y cinematográfica dinamita los límites espaciales y los redefine. ■

NOTAS

- 1 Ya en 1983 el antropólogo Joaquim Pais Brito se refería al tango y al fado como «formas paralelas», ambas producidas por una cultura popular urbana (1983: 171). Daniel Gouveia, por su parte, señala la mayor cercanía entre ambos géneros musicales y esboza algunas de sus afinidades (2013: 236-241).
- 2 Con frecuencia nos referiremos a estos artistas por el modo en que han sido más comúnmente nombrados: Carlos Gardel como «Gardel» y Amália Rodrigues como «Amália».
- 3 Tal es el caso de películas como *El tango de la muerte* (José Agustín Ferreyra, 1917), *Perdón, viejita* (José Agustín Ferreyra, 1927) o *Melenita de oro* (José Agustín Ferreyra, 1923), cuyos títulos provienen de conocidos tangos.
- 4 Recordemos que la primera película sonora estadounidense, *El cantor de jazz* (*The jazz Singer*, Alan Crosland, 1927), también basa su argumento en la trayectoria de un hombre que deviene cantante profesional.
- 5 Para una ampliación de los paralelismos entre Carlos Gardel y Amália Rodrigues remitimos a nuestro trabajo previo (Dalbosco, 2022).
- 6 «Bien pensado, todos tenemos nuestro fado/ Y quien nace desafortunado, mejor fado no tendrá./ El fado es suerte, y de la cuna hasta la muerte/ Nadie huye, por más fuerte/ Del destino que Dios da». La traducción es nuestra.
- 7 Para una ampliación de la relación entre Amália y el salazarismo, remitimos al trabajo revisionista de Miguel Carvalho (2020).
- 8 Maria Severa Onofriana, nacida en 1820, es recordada como la primera y más celebre fadista decimonónica, previa a las grabaciones discográficas. Su mítica historia reúne todos los ingredientes de una heroína romántica: prostituta que entabla relaciones con un aristócrata, el Conde de Vimioso, y muere enferma a los 26 años.

REFERENCIAS

- Baptista, T. (2009). *Ver Amália: Os filmes de Amália Rodrigues*. Lisboa: Tinta da China.
- Bergero, A. J. (2008). *Intersecting tango: Cultural geographies of Buenos Aires 1900-1930*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press.
- Brito, J. P. (1983). O fado: um canto na cidade. *Ethnologia*, 1(1), 149-184.
- Cañardo, M. (2017). *Comienzos de la industria discográfica en la Argentina (1919-1930)*. Buenos Aires: Gourmet musical.
- Carvalho, M. (2020). *Amália: Ditadura e revolução*. Alfragide: Dom Quixote.
- Colvin, M. (2016). *Fado and the urban poor in portuguese cinema of the 1930s and 1940s*. Rochester: Tamesis.
- Costa, F. M. (2012). Início do cinema sonoro —a relação com a música popular no Brasil como em outros países. *VII Estudos de Cinema e Audiovisual. Socine*, 51-59.
- Dalbosco, D. M. (2020). El puerto como espacio de diálogo en el tango y en el fado: un enfoque geocrítico. *Univsum*, 35(2), 28-56.
- Dalbosco, D. M. (2022). De la voz al símbolo: Amália y Gardel como estrellas de la canción portuaria. *Contrapulso*, 4(1), 4-18.
- Elliott, R. (2016). *Fado and the Place of Longing: Loss, Memory and the City*. Londres y Nueva York: Routledge.
- Ferreira, R. M. (2009). *Amália: A divina voz dos poetas o de Portugal*. Lisboa: Parceira A. M. Pereira.
- Flores, S. (2019). Intercambios musicales entre Argentina y México: el tango y el bolero como fuentes para la difusión de los cines nacionales. C. N. Gil Mariño y L. Miranda (eds.). *Identity Mediations in Latin American, Cinema and Beyond: Culture, Music and Transnational Discourses* (pp. 48-72). Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing.
- Flores, S. (2023). Relaciones intermediales en el cine mexicano: los números musicales y el espacio teatral. *Cuadernos.info*, 56, 250-270. <https://doi.org/10.7764/cdi.56.63391>
- Frith, S. (2014). *Ritos de la interpretación: Sobre el valor de la música popular*. Buenos Aires: Paidós.
- Garramuño, F. (2007). *Modernidades primitivas: Tango, samba y nación*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Guillén, C. (2005). *Entre lo uno y lo diverso*. Barcelona: Tusquets.
- Gray, L. E. (2013). *Fado resounding: Affective politics and urban life*. Durham y Londres: Duke University Press.
- Gouveia, D. (2013). *Ao fado tudo se canta? Linda-a-Velha: DG Edições*.
- Jerónimo, R., Fradique, T. (1995). O fadista enquanto artista. *Fado: Vozes e sombras*. Milán: Electa.
- Karush, M. (2013). *Cultura de clase: Radio y cine en la creación de una Argentina dividida (1920-1946)*. Buenos Aires: Ariel.
- Labanyi, J. (2004). *Lo andaluz en el cine del franquismo: los estereotipos como estrategia para manejar la contradicción*. Sevilla: Centra.
- Martins, A. (2017). Diamantino Vizeu en "Sangue toureiro" (1958) y la construcción de género en el salazarismo. *Revista de Estudios Taurinos*, 41, 99-117.
- Matamoro, B. (1982). *La ciudad del tango: tango histórico y sociedad*. Buenos Aires: Galerna.
- Mazzaferro, A. (2018). *La cultura de la celebridad: Una historia del star system en la Argentina*. Buenos Aires: Eudeba.
- Moura, J. (2001). *Do fado ao tango*. Lisboa: Ed. de autor.
- Nery, R. V. (2004). *Para uma história do Fado*. Lisboa: Público.
- Paranaguá, P. A. (1985). *O cinema na América Latina; Longe de Deus e perto de Hollywood*. Porto Alegre: L&PM Editores.
- Queiroz, A.I. (2014). *Paisagens Literárias e Percursos do Fado*. Lisboa: FCSH/NOVA.
- Rajewsky, I. (2005). Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality. *Intermediality: History and Theory of the Arts, Literature and Technologies*, 6, 43-64.
- Schmeling, M. (1984). *Teoría y praxis de la literatura comparada*. Barcelona: Alfa.
- Ulla, N. (1982). *Tango, rebelión y nostalgia*. Buenos Aires: CEAL.

EL INTÉRPRETE MUSICAL COMO PERSONAJE EN LAS PELÍCULAS DE CARLOS GARDEL Y AMÁLIA RODRIGUES: TRANSMEDIALIDAD, PROFESIONALIZACIÓN Y GLOBALIZACIÓN

Resumen

El surgimiento del cine sonoro en torno a la década de los treinta del siglo XX encontró inspiración argumental en distintos géneros musicales urbanos y populares, que se hallaban en auge por ese entonces. De este modo, el cine pronto aprovechó la posibilidad de recoger sonido e imagen de manera simultánea e integró a su *star system* a los cantantes ya idolatrados durante las primeras décadas del siglo XX. En este marco, el intérprete musical no solo se transformó en una figura de culto, sino que él mismo se vuelve transmedial y se convierte en un personaje cinematográfico habitual. En esta ocasión queremos analizar algunos paralelismos en la forma en que el cine sonoro sacó ventaja del éxito de Carlos Gardel –cantor de tangos– y de Amália Rodrigues –fadista– en sus respectivos países, para modelar la figura del o de la cantante como personaje cinematográfico y proyectarlos nacional e internacionalmente como emblemas identitarios. Con este fin, analizaremos algunas películas protagonizadas por ellos, donde representen el papel de cantantes. De Gardel tomaremos *Melodía de arrabal* (Louis J. Gasnier, 1932) y *El día que me quieras* (John Reinhardt, 1935), mientras que de Amália hemos escogido *Fado, história de uma cantadeira* (Perdigão Queiroga, 1947) y *Sangue toureiro* (Augusto Fraga, 1958).

Palabras clave

Tango; fado; cantante; personaje; cine argentino; cine portugués.

Autora

Dulce María Dalbosco (Buenos Aires, 1984) es doctora, licenciada y profesora en Letras (Pontificia Universidad Católica Argentina, UCA) y maestranda en Literaturas Comparadas (Universidad de Buenos Aires, UBA). Es académica de número de la Academia Porteña del Lunfardo y miembro del grupo de investigación Atlas precarios: cartografías afectivas en la literatura y el cine de América Latina. Su área de investigación son las poéticas del tango y del fado y cuenta con publicaciones académicas sobre dichas materias. Ha participado en diversos proyectos de investigación grupales. Es profesora en la materia Letras de tango en la Diplomatura en Tango (Facultad de Ciencias Económicas, FCE, UBA). Es profesora titular de Culturas populares (UCA) y profesora adjunta de Teoría y análisis del Discurso Literario II (UCA). Contacto: dulcedalbosco@uca.edu.ar

Referencia de este artículo

Dalbosco, D. M. (2024). El intérprete musical como personaje en las películas de Carlos Gardel y Amália Rodrigues: transmedialidad, profesionalización y globalización. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 38, 155-170.

THE MUSICAL PERFORMER AS A CHARACTER IN THE FILMS OF CARLOS GARDEL AND AMÁLIA RODRIGUES: TRANSMEDIALITY, PROFESSIONALIZATION AND GLOBALIZATION

Abstract

The emergence of sound cinema around the thirties drew plot inspiration from various urban and popular musical genres that were flourishing at the time. Cinema quickly seized the opportunity to capture sound and image simultaneously and integrated singers who were already idolized during the early decades of the twentieth century into its star system. In this context, the musical performer not only became a cult figure but also became transmedial, regularly appearing as a cinematic character. On this occasion, we aim to analyse some parallelisms in how sound cinema capitalized on the success of Carlos Gardel – tango singer – and Amália Rodrigues – fado singer – in their respective countries, to shape the figure of the singer as a film character and project them nationally and internationally as identity emblems. To this end, we will analyse some films starring them, where they play the role of singers. From Gardel, we will take *Melodia de arrabal* [Suburban melody] (Louis J. Gasnier, 1932) and *El día que me quieras* [The day that you love me] (John Reinhardt, 1935), while from Amália, we have chosen *Fado, história de uma cantadeira* [Fado, Story of a Singer] (Perdigão Queiroga, 1947) and *Sangue toureiro* [Bullfighter's Blood] (Augusto Fraga, 1958).

Key words

Tango; Fado; Singer; Character; Argentine cinema; Portuguese cinema.

Author

Dulce María Dalbosco (Buenos Aires, 1984) holds a PhD, Bachelor's, and Professorship in Literature from the Pontificia Universidad Católica Argentina (UCA), and a Master's in Comparative Literatures from the Universidad de Buenos Aires (UBA). She is a member of the Academia Porteña del Lunfardo and the research group "Precarious Atlases: Affective Cartographies in the Literature and Cinema of Latin America". Her research focuses on the poetics of tango and fado, with academic publications on these subjects. She has contributed to various group research projects and serves as a professor of Tango Lyrics in the Diploma in Tango (Facultad de Ciencias Económicas, FCE, UBA). Additionally, she holds positions as a full professor of Popular Cultures (UCA) and adjunct professor of Theory and Analysis of Literary Discourse II (UCA). Contact: dulcedalbosco@uca.edu.ar

Article reference

Dalbosco, D. M. (2024). The musical performer as a character in the films of Carlos Gardel and Amália Rodrigues: transmediality, professionalization and globalization. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 38, 155-170.

recibido/received: 30.09.2023 | aceptado/accepted: 19.02.2024

Edita / Published by



Licencia / License



ISSN 1885-3730 (print) / 2340-6992 (digital) DL V-5340-2003 WEB www.revistaatalante.com MAIL info@revistaatalante.com