

La construcción del fado y del tango como símbolos nacionales en las primeras películas sonoras de Portugal (*A Severa*) y de Argentina (*Tango!*)

Dulce María Dalbosco

Universidad Católica Argentina/CONICET, Argentina
dulcedalbosco@hotmail.com

RESUMEN: El propósito de este artículo es analizar la imagen del tango y del fado construida por *Tango!* y *A Severa*, los primeros filmes sonoros de Argentina y de Portugal, respectivamente, y sopesar las coincidencias entre ambos procesos. En una apuesta nacionalista, estas dos cintas canalizan el asombro colectivo frente a la creación espontánea de estas dos músicas, pronto devenidas símbolos nacionales en sus correspondientes países, y fomentan ciertos mitos relacionados con sus historias y sus universos metafóricos. Postulamos que ambas producciones coinciden en realizar la mitificación del tango y del fado sobre la base de cuatro ejes: lo femenino activo, la transgresión, el traslado y la verticalidad.

PALABRAS CLAVE: fado, tango, cine, nacionalidad, mito.

THE DEVELOPMENT OF FADO AND TANGO AS NATIONAL SYMBOLS IN THE
FIRST SOUND FILMS OF PORTUGAL (*A SEVERA*) AND ARGENTINA (*TANGO!*)

ABSTRACT: The purpose of this article is to analyze the image of the tango and the fado presented by *Tango!* and *A Severa*, the first sound films of Argentina and Portugal respectively, and to consider the similarities between these two

processes. These movies channel the collective amazement caused by the spontaneous birth of both musical genres, which soon became national symbols in their corresponding countries, and encourage certain myths related to their histories and their metaphorical universes. We postulate that both productions coincide in mythologizing the tango and the fado, based on four axes: the active feminine, the transgression, the journey and the verticality.

KEYWORDS: fado, tango, cinema, nationality, myth.

El desarrollo del tango ha sido parangonado al de otros géneros musicales populares americanos y más o menos contemporáneos, como el *jazz* en Estados Unidos o la samba en Brasil (Garramuño). Pero del otro lado del océano también hay una música con la que el tango tiene asombrosos puntos de convergencia: el fado portugués. En efecto, en Buenos Aires, durante la última década, han surgido grupos musicales que cultivan un repertorio mixto de tangos y fados, fundamentando su elección en las afinidades poéticas entre ambos géneros. Y hasta se han celebrado dos ediciones de un Festival Porteño de Tango y Fado (2012, 2014). Más allá de las conexiones poéticas que ocasionalmente han sido señaladas (Gouveia 236-240) y cuyo análisis es un asunto aún pendiente, hay muchas otras analogías vinculadas a la historia de ambos géneros, su impacto cultural en las sociedades que los gestan, las simbolizaciones y las mitificaciones de las que son objeto, las relaciones que contraen con otras manifestaciones como el cine o el teatro y las reflexiones sobre ellos realizadas por los primeros historiadores y pensadores del tango y del fado.

Una de las coincidencias entre ambos fenómenos consiste en el vínculo que han establecido con el cine sonoro desde sus más incipientes expresiones. Sin ir más lejos, en la primera película sonora portuguesa y en la primera argentina el fado y el tango, respectivamente, forman parte del núcleo argumental y simbólico. Si se tiene en cuenta que el primer largometraje sonoro a nivel mundial fue *The Jazz Singer* (1927), no es de extrañar que la música ocupe un lugar central en estas producciones pioneras. El propósito de este artículo es analizar la imagen de estos géneros construida por *Tango!* y *A Severa*, los primeros filmes sonoros de Argentina y de Portugal. En una apuesta nacionalista, ambas cintas canalizan el asombro colectivo frente a la creación espontánea de estas dos músicas, pronto devenidas símbolos nacionales en sus correspondientes países, y fomentan ciertos mitos relacionados con sus historias y sus universos metafóricos.

Para el análisis compararemos tanto los relatos como las imágenes presentadas por cada película sobre los géneros tango y fado. Sopesaremos tales discursos y representaciones en relación con las teorías sobre el origen y la esencia de estos géneros, circulantes en la bibliografía precedente, contemporánea o posterior a las mencionadas cintas. Nos ocuparemos particularmente de los personajes femeninos, especialmente destacados en las dos tramas fílmicas. También consideraremos de qué manera *A Severa* y *Tango!* fueron presentadas a los espectadores de entonces, basándonos en el comentario de sus afiches promocionales.

Nos ocuparemos, en primer lugar, de *A Severa*, puesto que su aparición es anterior en el tiempo a *Tango!* Intentaremos dilucidar de qué manera el fado es introducido como una manifestación de la nacionalidad portuguesa y cuáles son sus atributos, según la visión ofrecida en el film. En función de la propuesta metodológica recién esbozada, propondremos algunos ejes de análisis, para luego observar si estos resultan también pertinentes para desentrañar la imagen del género argentino introducida en la película argentina.

CONVERGENCIAS TRANSATLÁNTICAS ENTRE DOS GÉNEROS AFINES

El tango y el fado son géneros poético-musicales en los que palabra y melodía forman una alianza expresiva. A diferencia del fado, el tango es bailable. En realidad, el fado también lo fue en sus comienzos, en el siglo XIX. El surgimiento de esta expresión lusitana es anterior al del tango. Aquel se gesta en Lisboa hacia el último cuarto del siglo XVIII, según señala Eduardo Sucena (20). En sus comienzos era acompañado por dos especies de danzas, una de las cuales, llamada “bater o fado” por Pinto de Carvalho, tenía implicancias obscenas (252).

Con respecto a los orígenes del fado no hay unanimidad. Se han esbozado distintas teorías, las cuales, indica Daniel Gouveia, son igualmente probables e improbables, pues no se pueden demostrar (11). Entre las propuestas planteadas que han gozado de más o menos crédito se destacan: el origen lusitano/celta, el origen islámico, el origen trovadoresco, el origen marinero, el origen africano, el origen brasileiro y el origen sanjuanino. Al igual que sucede con el tango, al tratarse de un fenómeno popular, surgido espontáneamente, no es de extrañar que sea engorroso ahondar con certeza en la cuestión de

la procedencia del fado. A pesar de esta dificultad, Sucena encuentra sus raíces remotas en las canciones provenzales, particularmente en el planto, en las cantigas de amigo y en las cantigas de amor (12).

En una primera etapa, el fado, como el tango, surge en ambientes populares de Lisboa, principalmente marginales, entre tabernas, lupanares, calles, cafés de camareras, corridas de toros y otros antros frecuentados por prostitutas, delincuentes, marineros, bohemios y jóvenes aristócratas en busca de diversión¹. Hacia fines del siglo XIX el fado comienza lo que Sucena denomina “proceso de saneamiento” (49)², pues se va desplazando hacia áreas menos disolutas y conquista distintos espacios de recreación, como las huertas³. En esta instancia, el fado es mayormente cultivado por gente analfabeta o semianalfabeta, pero luego va conquistando distintos estratos sociales. Si en una primera etapa la improvisación ocupa un lugar importante en el género, con el paso del tiempo se va perdiendo. La guitarra portuguesa se afirma como principal compañera del fado y la décima como forma poética frecuente.

El tango es posterior al fado; comienza a gestarse a fines del siglo XIX en ambientes orilleros de Buenos Aires, en una zona intermedia entre el campo y la ciudad, socialmente heterogénea. Subrayamos esta heterogeneidad, fomentada por el proceso inmigratorio, en pleno auge durante la gestación

¹ En Buenos Aires también era común que los jóvenes de clase alta frecuentaran sitios de entretenimiento popular. En efecto, estos muchachos, conocidos como *niños bien*, fueron participantes activos en los lugares orilleros donde se gestó el tango. Por ese motivo, Gustavo Varela defiende el origen socialmente heterogéneo del género: “A partir de diferentes documentos y a contrapelo de lo que se dice, es posible afirmar que en el nacimiento del tango hay una presencia activa de los llamados por entonces ‘*high life*’ o ‘niños bien’. Es decir que el tango no tiene un origen de clase, no es únicamente en los sectores populares donde surge, sino que procede de una heterogeneidad social ambigua que incluye también a los sectores altos. El tango como una prenda de unidad política, de reunión de lo que parece tener destino de diferencia” (19).

² Curiosamente, los historiadores del tango también hablan de una etapa de “adecentamiento” (Romano, *Las letras* 8) del género. En efecto, hacia fines de la segunda década de existencia del tango (1910-1920), este comienza a trasladarse desde los prostíbulos, los bajos fondos, las academias y las orillas hacia los conventillos, los barrios, las casas suburbanas y los hogares de la clase media.

³ Las huertas eran lugares de esparcimiento, alejados de la ciudad, donde lisboetas de todas las condiciones sociales acudían los días festivos para disfrutar del aire campestre. Eran frecuentados por gente de lo más variada: familias, trabajadores, bohemios y artistas.

del tango, que redefinió la geografía humana del país y, específicamente, de la ciudad de Buenos Aires, donde esta música funcionó como un factor de integración. El tango surge cuando los músicos de las academias –sitios de baile– comienzan a adaptar los ritmos preexistentes a la forma de bailar de los compadritos⁴, con cortes y quebradas (Gobello, *Breve historia* 16). Hacia fines del primer decenio del siglo xx, el tango se instala en los *cabarets* del centro, recién importados de París. El tango canción es posterior. A comienzos del siglo xx aparecen algunos tangos con versos, pero la letra de tango como hoy se la conoce inicia su desarrollo a partir de 1917, cuando Pascual Contursi da a conocer las estrofas de “Mi noche triste”, escritas para la música preexistente del tango “Lita” de Samuel Castriota. Durante un tiempo el tango cantado era mayormente ejecutado con guitarras, mientras que las orquestas se limitaban a la interpretación instrumental. Recién durante la década de los treinta empieza a incorporarse a ellas, paulatinamente, la figura del cantor.

Tanto el tango como el fado tempranamente llamaron la atención de aficionados, sorprendidos por la magnitud de estos fenómenos. A algunos de ellos debemos ciertas contribuciones a la creación de una historia paralela o mítica de estos géneros, donde los hechos se mezclan con algunas anécdotas cuyo pintoresquismo es más comprobable que su veracidad. Lejos de menospreciar estas crónicas, se destaca su valor como testimonios de una forma de mirar, de interpretar y de sentir dos manifestaciones en pleno acontecer. Algunas partes de estas historias han alimentado mitos sobre el surgimiento del fado y del tango con elementos atractivos y magnéticos para el gusto popular. En uno y otro relato hay coincidencias: el ambiente marginal en el que surgen las músicas, los personajes de orígenes ambiguos o desconocidos, la fascinación de las clases altas, la censura moral⁵.

⁴ El compadrito era el joven habitante del suburbio, de modesta condición social, usualmente considerado heredero de los gauchos. José Gobello señala gráficamente esta ascendencia, cuando explica que el compadrito “era algo así como un gaucho que hubiera desensillado” (13).

⁵ A pesar de que muchos de estos aspectos son verídicos, han sido sazonados con versiones y anécdotas por la fantasía popular. Un ejemplo claro lo constituye la cuestión del tango en París. Una versión popular de la historia sostiene que el tango triunfó en Buenos Aires, luego de que fuera exportado a París, conquistara allí el favor del público y regresara transformado a la sociedad porteña. Hay quienes todavía reiteran este relato (Humbert 143). Sin embargo, Hugo Lamas y Enrique Binda, en su estudio sobre el tango en la sociedad porteña entre 1880 y 1920, indican que el refinamiento del tango en París y su posterior aceptación por parte de la clase alta

En el caso del fado, al despuntar el siglo xx ya circulaban los primeros escritos que se preguntaban por su historia y sus personajes. Entre estas primeras obras se destacan, por su aspiración a cierta rigurosidad, *História do fado* (1903) de Pinto de Carvalho y *A triste canção do Sul* (1904) de Alberto Pimentel. El interés despertado por el fado en ese entonces, que aún no había alcanzado su etapa poéticamente más destacada, está relacionado con el afán por desentrañar el folclore y los fenómenos populares, heredado del romanticismo. Ya a principios del siglo xx, De Carvalho señalaba el lugar relevante del fado como símbolo en la tradición portuguesa:

O *fado*, a navalha e a guitarra constituem uma trindade adorada pelo lisboeta –adoração ethnicamente explicável. O *fado* –*fatum*– canta as contingências de sorte voltária, a negregada sina dos infelizes, as ironias do destino, as dores lancinantes do amor, a crises dolorosas da ausencia ou do afastamento, os soluços profundos da desesperança, a tristeza dolente da saudade, os caprichos do coração, os momentos ineffáveis em que as almas dos amantes descem sobre seus lábios [...]. Nenhuma das canções populares portuguesas retrata, melhor do que o fado, o temperamento aventureiro e sonhador da nossa raça essencialmente meridional e latina (20).

LA LEYENDA DE LA SEVERA EN LA LITERATURA Y EN EL CINE

Así las cosas, para la década de los treinta el tango y el fado gozaban, en sus respectivos hogares, de gran popularidad. En este sentido, es elocuente la apropiación que hace de ellos el cine. La primera película sonora portuguesa, *A Severa* (1931), está inspirada en la vida de la legendaria fadista Maria Severa Onofriana, nacida en 1820. De esta manera, el argumento está ambientado en una época pasada, el siglo xix. El guión se basa en la obra

no son más que un mito (94, 183), con lo cual coincide Mario Broeders (75-94). En realidad, hacia principios del siglo xx el tango ya estaba extendido en las distintas capas sociales de Buenos Aires, era frecuentado por algunos sectores de la clase alta y, de hecho, fue en gran parte gracias a los niños bien que el tango llegó a París (Gobello 35-37). Sobre la base del análisis de documentos de principios del siglo xx, Lamas y Binda afirman que antes de 1902 ya había pruebas de que el tango “era aceptado y bailado por todo tipo de habitantes de nuestra ciudad [Buenos Aires], sin distinción de clases sociales, etnias o procedencias” (100).

homónima de Júlio Dantas, de 1901, en la cual el autor construye el mito de la fadista gitana que conquista el corazón de un joven aristócrata. Este se debate, entonces, entre el amor genuino y desprejuiciado que siente por ella y el coqueteo con una marquesa de su misma condición social. Vale precisar que, en 1901, Dantas publicó primero una pieza teatral y, ante su éxito, el mismo año escribió una novela más extensa de igual título, en la cual ampliaba la descripción del personaje y de su entorno, lo que evidencia la impronta fuertemente costumbrista del texto.

El personaje de la Severa creado por Dantas aglutina todos los clichés de la heroína romántica: gitana, prostituta, de carácter salvaje, muere joven, enamora a un muchacho de la nobleza. Trasciende, así, como fundadora del género, como *a primeira fadista*. Si bien fue una de las primeras intérpretes, no se puede decir que haya sido la primera en cantarlo, pero sí en tener fama como *cantadeira*. La Severa responde, básicamente, a la necesidad de buscar una figura fundadora, una encarnación del *arjé* del fado.

La difusión de la Severa de Dantas llegó a poner en duda la existencia real de la fadista. De acuerdo con Sucena, hay suficiente evidencia de su paso por el mundo (22). De hecho, se conserva su partida de nacimiento. Nació en Lisboa en 1820 y murió ahí mismo en 1846, víctima de una apoplejía. Su casa estaba situada en la rua do Capelão, calle que será celebrada en varios fados, al igual que Mouraia, el barrio donde se hallaba. La Severa ejercía la prostitución como medio de vida, lo cual no la privó de tener amantes. El más célebre, cuyos amores inspiraron las obras de Dantas, fue el conde de Vimioso, don Francisco de Paula de Portugal y Castro. En las ficciones del mencionado autor, tendrá el nombre de don João, conde de Marialva. El propio De Carvalho reconoce que hay una leyenda alrededor de la Severa, construida por la creencia popular y fomentada por los literatos. Téngase en cuenta que la obra de Dantas se publicó dos años antes que *História do fado*. En este libro, De Carvalho dedica un capítulo a la Severa, con el objetivo, justamente, de distinguir la leyenda de la realidad.

La primera inexactitud denunciada por De Carvalho se refiere a los orígenes gitanos de la Severa. El investigador afirma que no son reales. Serán tomados, sin embargo, en las ficciones de Júlio Dantas y en el film de José Leitão de Barros. El mito de la Severa gitana tiene más que ver con la imagen del fado que se quiere construir que con el propio personaje, por cuanto lo gitano remite a la idea de los orígenes inciertos, de lo agreste, de lo itinerante, de lo indómito. Pero incluso aquellos datos que De Carvalho

afirma verídicos rozan, por pintorescos, lo fabulesco. Basta referirnos a la mamá de Severa, apodada “A Barbuda” –la barbuda– debido a las vellosidades de su rostro. La descripción de la madre ofrece un cuadro grotesco, es una virago: “A Barbuda, mãe da Severa, era mulher de faça na liga, cabellino na venta e lingua de prata, uma fadistona que podia pedir meças ás mais decididas, trigueira e mal encarada –um estafermo. As barbaças davam-lhe uns ares suspeitosos”⁶ (De Carvalho 51-52). Dantas le dedica gran parte de la novela al personaje de la Barbuda; en esta ficción, don João aparece primero como amante de ella y luego de la hija. No es casual, pues, que De Carvalho se detenga en la descripción de esta figura tan peculiar, quien además da la pauta de la procedencia de la Severa. De su madre esta hereda el carácter desenfadado y viril, el afán de libertad e independencia, la autosuficiencia, pero, a diferencia de su progenitora, es más agraciada físicamente.

Más allá de la voluntad declarada por De Carvalho de ofrecer un cuadro histórico, en *História do fado* también hay una construcción romántica de la Severa. En efecto, el autor la compara con la dama de las camelias, sublimación por excelencia de la prostituta de buen corazón. De hecho, el autor acota que el personaje Margarita Gauthier y sus amores también fueron inspirados por un hecho real (De Carvalho 54).

Hasta el momento se advierte, entonces, que se erige una leyenda en torno a los comienzos del fado y a la emergencia de los primeros fadistas alejados aún de cualquier paradigma de profesionalismo, como la Severa. Treinta años después de las obras de Dantas, ese relato sigue despertando el interés popular, a tal punto que la primera película sonora portuguesa lo fomenta. En este marco, nos interesa ocuparnos de la construcción de la Severa hecha por la película de José Leitão de Barros⁷, la cual conlleva, en definitiva, una visión sobre los orígenes y sobre el carácter del fado. La película *A Severa* retoma la figura de esta fadista, basándose en las obras de Dantas, quien estuvo a cargo de los diálogos y los versos. Al tratarse de la primera película sonora, conserva aún muchos aspectos del cine mudo. En efecto, los diálogos son espaciados y breves, hay largas escenas de descripción

⁶ Aclaremos el significado de algunas expresiones, por si acaso resultan confusas: “*cabellino na venta*”: mal carácter; “*lingua de prata*”: mal hablada; “*pedir meças*”: desafiante; “*mal encarado*”: mala cara; “*estafermo*”: persona fea.

⁷ Para la época en que José Leitão de Barros dirige *A Severa*, él ya contaba con una trayectoria en el cine mudo. En varias de esas cintas se evidenciaba su interés por las costumbres y los usos del pueblo portugués, tal como se verifica en *Nazaré, praia de pescadores* (1929), *Lisboa* (1930) y *Maria do mar* (1930).

y de narración visual —eso sí, musicalizadas— y aparecen carteles explicativos que tienen injerencia en la diégesis.

La película contiene escenas de gran sensualidad para la época, por ejemplo, cuando la Severa aparece recostada sobre la hierba con una pollera corta movida por el viento. Esta imagen contrasta con la de la marquesa de Seide, contrincante en el amor del Marialva, enteramente cubierta por un vestido saturado de volados. Estas representaciones ilustran el contraste entre una clase y otra, entre las que el fado se erigirá como un punto de convergencia, como ya lo eran las toreadas⁸. La película expone, además, las dinámicas de atracción, de tensión y de rechazo entre la clase alta y el pueblo. Una muestra de ello es que, si bien el conde se enamora de una ramera gitana, intenta hacerle cambiar su forma de vestir, al enviarle a su casa a una diseñadora francesa para que le haga vestidos a la rimbombante moda aristocrática. La respuesta de la Severa es contundente: “No es para mí, yo uso faca en la liga”. En esta afirmación subyace una apología de otra forma de feminidad, activa, propia de la mujer que debe defenderse a sí misma.

Pero donde más se manifiestan los celos y el magnetismo de la clase alta hacia las clases populares es en el trayecto realizado por la Severa, quien encarna el itinerario del propio fado desde las zonas marginales hacia los salones de la clase alta. En la película se distinguen claramente tres instancias en dicho viaje:

- el margen, espacio rural, lugar de tránsito, zona de los desclasados o de los desarraigados;
- el barrio, Mouraia, en Lisboa, donde habita el pueblo;
- la residencia aristocrática, donde la clase alta disfruta del fado como entretenimiento.

Al comenzar la cinta, Severa aparece acompañada por otros dos gitanos, haciendo una vida itinerante por los caminos y las *lezirías*, zonas agrícolas de la región de Ribatejo⁹. Hasta que, en determinado momento, le entregan una

⁸ Hacia el final de la película, de hecho, la marquesa y la Severa se encuentran en una toreada. Entre el público hay tanto gente del pueblo como nobles; se trata de un entretenimiento para todas las clases sociales. De hecho, el Marialva es el torero erigido como héroe por la plebe.

⁹ En el cine mudo portugués de los años veinte la exhibición de los ambientes rurales y los paisajes portugueses había sido una de las claves. Así lo vemos, por ejemplo, en *Mulheres da Beira* (1921) y *Os lobos* (1923), dos películas filmadas en Portugal por el director italiano Rino Lupo.

guitarra y ella canta el primer fado, del que se oyen los versos: “O meu destino na vida, já adivinho qual é / correr, saltar pra onde? / chorar sem saber por que”. E inmediatamente se muestra un cartel al estilo de las películas mudas con la leyenda: “E o seu fado levou-la ao coração da Mouraia”. Se pone en juego, entonces, el doble significado de la palabra *fado* como “hado, destino fatal” y como “canción lisboeta”. En la siguiente escena ella está cantando “Novo fado da Severa” (Dantas y Freitas)¹⁰, rodeada de una atenta audiencia, constituida por gente del pueblo, según lo evidencia su vestimenta. El siguiente escenario de la película es una mansión aristocrática, con deslumbrantes jardines, en los que se desarrolla una fiesta. Está precedida de otro cartel donde el fado, tildado de “moda de perdición”, es visto como una amenaza moral:

A tais demasias e abusos nos tem levado a nova moda do fado, cantada nas ruas e praças de Lisboa, que até já os palácios da nobreza se abrem, com escandalo da religião e dos bons costumes, aos cantores e cantoras dessa moda de perdição. Onde param as austeras virtudes dos nossos avós? Oh, tempora! Oh, mores!

Hay una voluntad de presentar el fado como una transgresión, una perturbación del orden, algo prohibido, que logra incluso derrumbar los pruritos de la clase noble, guardiana —en las apariencias, claro está— de las buenas costumbres. En esos jardines aristocráticos, bien tupidos y ornamentados en evidente contraste con la naturaleza salvaje y fértil de los caminos del comienzo, la Severa canta “O velho fado da Severa”, en que ella se identifica con el sujeto de la enunciación en una especie de autoapología:

Embora digam que não
eu sou boa rapariga.
Trago o sol no coração,
trago a navalha,
trago a navalha na liga.
Quem tiver filhas no mundo,
não ria das desgraçadas.
Porque as filhas da desgraça
também nasceram,
também nasceram honradas.

¹⁰ “Novo fado da Severa” fue un fado de gran éxito, con letra del propio Júlio Dantas y música de Frederico Freitas. Reproducimos, aquí, los primeros versos: “Ó Rua do Capelão / juncada de rosmarinho, / se o meu amor vier cedinho / eu beijo as pedras do chão / que ele pisar no caminho. // Há um degrau no meu leito, / que é feito p’ra ti somente. / Meu amor, sobe-o com jeito... / Se o meu coração te sente, / fica-me aos saltos no peito”.

Insistimos en que los atributos de esta fadista son los del primitivo fado y el recorrido realizado por ella coincide con el de la música; de ahí que la Severa y el fado se fundan en una misma entidad, como ella misma afirma: “A Mouraia, sou eu! O fado, sou eu”. Aunque gramaticalmente masculino, el fado es una mujer, pero no cualquier tipo de mujer, sino una “de faca en la liga”, esto es, independiente, autosuficiente, capaz de defenderse. A través de este film fundacional se afianza el mito de la Severa como encarnación de la esencia del fado: indomable, telúrica, sensual, amante de la libertad y la independencia, especialmente sensible a las necesidades de los desgraciados.

Cabe reparar en que en la historiografía del tango también aparecen estas mujeres “de faca en la liga”, ya no como cantoras sino como las primeras bailarinas¹¹. Los primeros pensadores, literatos y artistas que repararon en el fenómeno del fado quisieron modelar su imagen de esta manera, como una fuerza femenina, sensual e indomable. Es una feminidad de contrastes, porque a la actitud defensiva se le aúna la piedad y la aguda sensibilidad frente a los más desgraciados. Es un rasgo que suele ser destacado en las biografías o ficciones biográficas sobre la Severa. Y en las obras de Dantas y en el film, esa compasión es la que desata la pelea entre ella y el conde de Marialva y la posterior tragedia: Severa enferma y muere. Y muere por amor, lo cual confirma la naturaleza ambivalente de su feminidad. Ella antepone al amor por el conde la protección de Custodia¹², el mísero Quasimodo que maltratan todos, menos ella. Y eso mismo es el fado,

¹¹ Al referirse al papel de algunas mujeres orilleras durante los primeros tiempos del tango, Julio Mafud las describe de la siguiente manera: “[D]e prostituta y bailarina de tango, la mujer se transformaba en proxeneta y cuchillera. En sus correrías por los bajos fondos ‘calzaba daga o sable bayoneta’. Se afieraba [sic], en el baile o en el prostíbulo, en defensa de sus beneficios [...]. La milonguita y la bailarina de tango, como la prostituta y la cuchillera, eran rebeliones negativas contra una existencia inhumana y cruel. Escapar por el tobogán de la ‘caída’ era un modo de fugarse de un mundo mísero y despiadado” (48-49).

¹² Custodia es un joven epiléptico, físicamente deforme, hijo de un clérigo y su amante y, por ende, criado en una sacristía. Su apodo provenía, justamente, de la custodia del Santísimo Sacramento, la joya de la sacristía que él solía mostrar a los visitantes. El personaje, por sus defectos físicos, es despreciado por todos. Así se lo describe en la novela: “Era um epilético, com uma queixada volumosa e um grande olhar profundo e sentimental, pobre diabo canhestro, oblíquo, acrocéfalo e disforme, que arrastava consigo, como uma sombra, todos os vícios de um claustro e todas as monstruosidades de uma herança mórbida” (Dantas 255).

sensible a las necesidades del pueblo, capaz de conjurar sus males o, al menos, de aliviarlos por un rato:

O fado funcionou aí como uma espécie de válvula de escape de angústias e incertezas num período particularmente crítico da vida nacional, que deixou marcas profundas no tecido social e sobretudo na classe popular. Nesses ambientes o fado teria, pois, constituído uma forma de superação de complexos e limitações, um processo de evasão das tristes realidades do dia-a-dia. Quem canta seus males espanta –diz o ditado, fruto de uma sabedoria feita de experiencia (Sucena 43).

Tanto en la novela y en el drama de Dantas como en la película hay una voluntad que va más allá de ofrecer una ficción biográfica sobre un personaje pintoresco. Hay un afán nacionalista, el deseo de reivindicar el fado como símbolo nacional y de ilustrar las costumbres y el carácter del pueblo portugués. Cuando se afianza el romance entre el conde de Marialva y la Severa, así dice el narrador en la novela de Dantas: “Não eran apenas dois amantes que se uniam; eran dois símbolos que se abraçavam –o fado e as touradas, a ternura e a força, o cavalo e a guitarra” (304). La cinta, por su parte, se regodea en las imágenes que muestran los paisajes portugueses, tanto rurales como urbanos, las residencias de la aristocracia, las procesiones plebeyas por los barrios portugueses, las *touradas*. Esa intención es claramente explicitada en el afiche de promoción de la película, donde se la describe como la más portuguesa de las películas portuguesas y como un verdadero poema de raza.

Pero entre todos esos símbolos nacionales, el fado y la fadista ocupan el lugar destacado. En función de lo expuesto hasta el momento, creemos que la imagen del fado ofrecida en el film se articula sobre la base de cuatro ejes. El primero es el de lo femenino como principio activo, pues la Severa es una mujer “de faca en la liga”, provocadora, rebelde, libre. El segundo eje es el de la transgresión, en la medida en que el fado se erige como un desafío al orden y a las buenas costumbres. El tercero es el traslado, por cuanto este género se expande gracias a los desplazamientos internos: del margen al barrio y del barrio a los salones aristocráticos. El cuarto eje es el de la verticalidad, puesto que todos los estamentos sociales gozan del fado, esta música es un ámbito de confluencia de todas las clases.

LA IMAGEN DEL TANGO EN EL FILM DE LUIS MOGLIA BARTH

La primera película sonora argentina, dirigida por Luis Moglia Barth, es posterior a *A Severa*. En efecto, se estrenó en 1933 y se llamó *Tango!* Como su nombre permite sospechar, este género es el verdadero protagonista de la cinta. El tango ya contaba con un historial de estrecha colaboración con el cine mudo, tanto en la musicalización llevada a cabo en las salas de cine como en la relación con los argumentos de dichas películas. En este sentido, *Tango!* demuestra una línea de continuidad con el cine precedente¹³. En efecto, así como la película *La costurerita que dio aquel mal paso* (1926) remite al poema homónimo de Evaristo Carriego¹⁴, otras cintas mudas como *Melenita de oro* (1923), *Midinettes porteñas* (1925), *El organito de la tarde* (1925), *Perdón viejita* (1927) y *El poncho del olvido* (1929) toman su nombre de célebres tangos de la década de los veinte. En todas ellas aparece, de alguna manera, el personaje de la mujer caída, cuya más insigne representante en la poética del tango es la milonguera o milonguita¹⁵.

A diferencia de *A Severa*, *Tango!* no trata sobre los orígenes del género, pero sí aparece el relato del ascenso del cantor de tangos, en una época

¹³ Lauro Zavala explica el dinamismo de continuidad establecido en la cinematografía: “Cada película es un conglomerado de alusiones a películas producidas anteriormente en distintas tradiciones genéricas. Toda película es parte de un interminable proceso de recreación genérica” (6). Así como el cine mudo es, de alguna manera, deudor de los géneros literarios preexistentes, el cine sonoro, al tiempo que inaugura nuevos géneros cinematográficos, es también deudor del precedente cine mudo. *Tango!* es, simultáneamente, homenaje y fundación.

¹⁴ El poema “La costurerita que dio aquel mal paso” de 1908 afianza la versión criolla del mito de la mujer caída y prenuncia la figura de la milonguera del tango. En efecto, a grandes rasgos, ciertas características generales que tendrán las milonguitas ya están presentes en la figura de la costurerita: tiene que abandonar el barrio ya que este, refugio de la moral pequeñoburguesa, la rechaza; su situación la conduce a la tristeza; es socialmente condenada. Por otra parte, cabe destacar que la película incorpora también un tango llamado “La costurerita”.

¹⁵ El personaje de la milonguera abunda en la letrística tanguera hasta mediados de los treinta aproximadamente. Se trata de la muchacha de condición social modesta que, seducida por la posibilidad de mejorar su situación material, económica o social, abandona su barrio para trabajar como copera y bailarina en los *cabarets* del centro de la ciudad. Su nueva profesión suele ponerse en evidencia en un cambio de imagen, basado en oposiciones binarias entre el antiguo y el nuevo aspecto: cambia los vestidos de percal por los de seda, se tiñe el pelo de rubio platinado y se lo corta, se coloca un apodo francés e incorpora galicismos a su vocabulario (ver Dalbosco 71-179).

supuestamente contemporánea a la filmación. La trama, como expondremos, contiene elementos afines a los relatos presentes en las letras de tango. A pesar de estas diferencias, intentaremos demostrar que los cuatro principios sobre los que se articula la imagen del fado en *A Severa* también subyacen con respecto al tango en la película de Moglia Barth.

El primer eje mencionado es el de lo femenino activo. En *Tango!* la presencia de las mujeres también es preponderante. En el afiche de promoción de la película, el rostro de Azucena Maizani ocupa el lugar central, rodeado de las caras de otros participantes: Tita Merello, Libertad Lamarque, Pepe Arias, Alberto Gómez, Alicia Vignoli y Mercedes Simone. De los siete intérpretes destacados en el afiche, cinco son mujeres. Excepto Vignoli, todas ellas cantan tangos durante el film, aunque no desempeñen un papel en la diégesis. De hecho, *Tango!* se abre con Azucena Maizani entonando “La canción de Buenos Aires” (Romero y Cuffaro / Maizani, 1933), a los quince minutos reaparece en un número donde canta “Botines viejos” (Vaccarezza y Filiberto, 1932) y, finalmente, cierra la película con la famosa “Milonga del 900” (Manzi y Piana, 1933). Esta actriz no desempeña ningún papel ficcional durante la cinta, pero sí lo hace Tita Merello, quien canta “Yo soy así pa’l amor” (Rubistein y Etchegoncelay / Collazo, 1933) y “No salgas de tu barrio” (Rodríguez Bustamante y Delfino, 1927), y también Libertad Lamarque que, por su parte, canta “Andate (No te vayas)” (Fontaina / Sciammarella y Sciammarella, 1933)¹⁶ y “Noviecita” (Bates y Lombardo, 1933). Incluso aparece una orquesta de tango formada íntegramente por mujeres, quienes tocan “Sollozos” (E. Fresedo y O. Fresedo, 1922). También se introducen dos números musicales de Mercedes Simone, quien tiene a su cargo “Milonga sentimental” (Manzi y Piana, 1931) y “Cantando” (Simone, 1931), tango de su autoría. Como podemos observar, las cancionistas¹⁷ ocupan un lugar destacado en la película y cantan muchos más tangos –y milongas– que los hombres. El protagonismo otorgado a las intérpretes femeninas no es una innovación de este film: se trata de una muestra elocuente del papel que la mujer había alcanzado en el tango durante la década de los veinte¹⁸.

¹⁶ El primer registro sonoro de este tango es el que aparece en el film. Las otras grabaciones son posteriores a su estreno.

¹⁷ Con este nombre se designa usualmente a las intérpretes vocales femeninas de tango.

¹⁸ De hecho, será durante la década de los treinta que las cancionistas comenzarán a perder popularidad frente a los cantores. Al afianzarse la figura del cantor de orquesta, el género masculino se impondrá en este rubro sobre el femenino.

Por otra parte, en lo que respecta a la trama, los personajes femeninos también tienen un rol protagónico y activo. La acción se desencadena cuando Tita, una muchacha de barrio, decide irse de ahí siguiendo a Malandra¹⁹, un malevo engreído y valentón, para dedicarse a la milonga. Aquí hay, entonces, un primer traslado. Los motivos de su elección son expresados a través de un tango, de modo que el número musical no es digresivo, sino que ilustra la manera de pensar del personaje. El personaje y el sujeto de la enunciación del texto se identifican:

Yo soy así pa'l amor
qué vachaché.
Y no me engrupe "Menjou"
ni "Chevalier".
Yo quiero un gavión bien reo
d'esos que saben querer,
un "coso" que haga explosión
al caminar
y que de un solo "viandún"
me haga rodar,
que no me venga con caramelitos
ni me recite versitos
de esos que hacen llorar.
Yo quiero un hombre
y no un muñeco de vidriera,
me desespera
no ver un taita de mi flor,
pero qué vachaché,
paciencia y aguantar
porque si no lo encuentro
yo prefiero reventar.
(Rubistein y Etchegoncelay / Collazo, "Yo soy así pa'l amor", 1933).

Alberto, el muchacho bueno, aspirante al amor de ella y aficionado cantor de tango, queda con el corazón roto. El viaje de Tita representa, en la cosmovisión del film y del tango, una caída. En efecto, durante las décadas de los veinte y los treinta hay numerosos tangos que relatan este viaje de iniciación femenino, realizado por la milonguera, usualmente

¹⁹ El nombre del personaje no es casual. La palabra lunfarda "malandra" significa "malviviente, delincuente", "persona en la que no se puede confiar" (Conde, *Diccionario* 209).

juzgado como un desliz. Es el mismo desplazamiento del barrio al centro realizado por la costurerita de Carriego. Se trata de un dualismo ya instalado, según el cual Buenos Aires, como explica Noemí Ulla, se divide en dos categorías: el suburbio-paraíso perdido y el centro-perversión. Esta oposición se mantiene hasta 1935 aproximadamente, “fecha que coincide con el desarrollo industrial de la ciudad, en cuyo progreso se registra además la incorporación de la mujer a las actividades generales de la industria y la desaparición de los prostíbulos” (36).

Además, ese viaje es el que había realizado el propio tango al desplazarse del arrabal al centro. Y, como indica Diego Armus, dicho desplazamiento también forma parte de “los cambios urbanos que harían de Buenos Aires una metrópolis”²⁰ (“Milonguitas’ en Buenos Aires” 193). En ese sentido, veremos luego que en la película hay un afán por recuperar el tango del arrabal. La caída de Tita introduce, entonces, el tercer eje, la transgresión, que es el motor desencadenante de los hechos. En realidad, la transgresión es el traslado.

Tiempo después, una de las primeras imágenes de Tita tras su huida la muestra en un cafetín, fumando, algo que también hace la Severa, en tiempos en que fumar en público era una atribución eminentemente masculina. Alberto encuentra a Tita y la ve infeliz. Ella admite su partida como un error y reconoce que Malandra resultó un canalla. Al verlos conversar, el Malandra desafía a Alberto a duelo. Este lo hiere, razón por la cual pasa un tiempo en la cárcel. Mientras tanto, Tita regresa, arrepentida, al arrabal, donde canta “No salgas de tu barrio” (Rodríguez Bustamante y Delfino, 1927), en el que aconseja a una mujer no abandonar el barrio donde nació. Nuevamente, el personaje y el sujeto de la enunciación del tango se identifican:

No salgas de tu barrio, sé buena muchachita
casate con un hombre que sea como vos
y aún en la miseria sabrás vencer tu pena
y ya llegará un día en que te ayude Dios.
(Rodríguez Bustamante y Delfino, “No salgas de tu barrio”, 1927).

²⁰ Recordemos que, a fines del siglo XIX, se precipitaron una serie de hechos que aceleraron la transformación de Buenos Aires de aldea en metrópolis. Entre tales acontecimientos están la construcción del nuevo puerto en 1870, el fin de la guerra del Paraguay en 1871, la federalización de Buenos Aires en 1880 (Matamoro, *Historia del tango* 5) y la llegada del aluvión inmigratorio a partir de la misma década.

La música y el baile tienen un papel protagónico en el film. Son muchas las escenas con números musicales y rondas de baile, como una forma de exhibir el ritual implicado por el tango. En algunos casos, como en el recién citado, la letra del tango está directamente vinculada al argumento de la película. Esta canción funciona como un modo de subrayar una cosmovisión de la película, que responde, en muchos aspectos, a la de gran parte de la poética del tango existente en ese momento. El personaje de Tita busca reparar su transgresión a través de la vuelta y del consejo²¹. El film, en este sentido, confirma y amplía el discurso del tango, del que se apropian los personajes y el argumento. Al igual que la cinta portuguesa, *Tango!* conserva elementos del cine mudo, como los carteles que intervienen en el avance de los hechos o que refuerzan el significado de la imagen. Ambas funciones tiene el cartel que anuncia la escena del regreso de Tita al barrio, el cual reza:

Barrio.
Rincón donde florecen los recuerdos...
Tierra del ayer en donde nada cambia.
Lugar bendito donde al volver un día nos volvemos a encontrar
con nuestras almas.
Allí, a su barrio, fiel a su promesa, volvió Tita.

En la película, el barrio está idealizado como verdadero hogar. Pero se asemeja más al arrabal de comienzos de siglo que al contemporáneo a la filmación de la película. La construcción de este espacio hecha por *Tango!* es un ejemplo de la aguda observación de Armus, quien explica que en los años veinte muchos barrios ya se habían consolidado y modernizado en varios aspectos. No obstante, las letras de tango, el cine y la literatura presentaron otra imagen del arrabal, pues, de acuerdo con dicho autor, retomaron, y reformularon en parte, “la mirada pionera y sentimental del Evaristo Carriego de los primeros años del siglo y sus ‘costureritas’” (Armus, “El viaje al centro” 82). Por otro lado, si en este film el barrio es sublimado como el lugar de la infancia, de la calma y la quietud, también es, al mismo tiempo y casi siniestramente, el lugar de lo estancado, de lo eternamente igual. De ahí que la transgresión de Tita, la misma de las milongueras de tantos tangos,

²¹ Durante los años veinte la letra de tango se asienta sobre un discurso moral. En relación con las milongueras, es habitual que las letras de tango incorporen una amonestación hacia el personaje. Gustavo Varela señala que en esta época aparece en el género “una voz delimitada por lo que debe ser” (102), cuya moraleja en los tangos sobre milonguitas es que “desear en exceso produce dolor” (107).

esconde también otra faceta, la de quien tiene iniciativa, la de quien busca algo distinto, la de quien no se conforma con lo que le toca en suerte.

Mientras tanto, el representante artístico de Alberto le oculta que Tita ha dejado a Malandra y ha regresado al barrio, para convencerlo de que vaya a París a realizar su carrera de cantor. Al principio, Alberto es receloso: “No puedo, amo mucho a mi Buenos Aires”, dice. Pero, luego, decide partir. Aquí se da, entonces, un segundo traslado, que es, a la vez, un guiño a la historia del tango y a su letrística. En efecto, uno de los mitos de la historia de este consiste en que es gracias a su triunfo en París que el tango se extiende en la sociedad porteña y es aceptado por las clases más altas. Se trata de una versión que ha sido últimamente cuestionada por distintos trabajos científicos (ver nota 5). El trayecto de Alberto emula el de la historia del tango, puesto que alcanza la consagración como cantor en la capital francesa. No obstante, al mismo tiempo, a pesar del éxito alcanzado, el personaje se siente desajustado en París, añora Buenos Aires y a Tita. El estado de Alberto está en plena consonancia con la actitud de muchos personajes de las letras de tango, los cuales, estando en París, sienten nostalgia por Buenos Aires²². La capital francesa es, en el universo del tango, a la vez un referente y un espacio ajeno. Hay en el tango una dinámica de atracción-rechazo con respecto a París, un estilo al cual parecerse, pero un lugar otro, que no es Buenos Aires.

En París Alberto conoce a Elena –Libertad Lamarque–, una cancionista que se enamora de él y que, finalmente, logra que él se comprometa con ella. Elena, sin ser un personaje negativo, es la contrapartida de Tita: proviene de una familia con dinero, es cosmopolita, se viste lujosamente. Es un exponente del cuarto eje mencionado en la construcción de la imagen del tango, por cuanto representa su verticalidad: es igualmente cultivado por el pueblo y por la gente adinerada²³, por las muchachas de barrio y las niñas bien. Los novios deciden regresar a casarse a Buenos Aires, antes de lo cual Elena entona “Cantando”, un tango que funciona como ironía trágica, pues anticipa la acción de la película: “Cantando lo encontré, cantando lo perdí / Porque no sé llorar cantando he de morir”. En efecto, al llegar a Buenos Aires Alberto descubre el engaño de su representante, rompe su compromiso con

²² Basta recordar algunas letras como “Anclao en París” (Cadícamo y Barbieri, 1931) o “Araca París” (Lenzi y Collazo, 1930).

²³ A diferencia de Portugal, que tuvo un régimen monárquico hasta empezado el siglo xx, en Argentina no existen los títulos nobiliarios. La clase alta estaba principalmente constituida, a principios del siglo pasado, por el sector pudiente, proveniente de familias con larga tradición en tierras argentinas.

Elena y regresa al barrio con Tita. Como en *A Severa*, el galán antepone el amor a una mujer del pueblo al de la mujer aristocrática. El cantor decide abandonar su vida de éxito para vivir en el barrio. Ante la pregunta de Tita por su antigua vida, le responde: “Sí, Tita, pienso quedarme en el barrio y a tu lado. Yo, que conocí todo y tuve todo, nada me parece [...]. El tango sos vos misma, el barrio, nuestros amigos. Solamente en el suburbio de Buenos Aires los tangos tienen alma”. A lo que el representante, perdonado por Alberto, acota: “Y pensar que en Europa *semo* aguantado cada marcha japonesa como si fuera un tango”.

Este remate explicita la ya mencionada concepción estamental vigente en la poética tanguera de los años veinte, la cual, al menos en una primera lectura, privilegia el *statu quo*, el quedarse en el lugar que a cada uno le tocó en suerte, en definitiva, la inmovilidad social. La transgresión se puede pagar caro. Pero, por otro lado, más allá de la moralina implicada en esta visión, el final de la película también constituye una toma de postura con respecto a la esencia del tango. Hacia 1933 el género ya había triunfado en el exterior. Las giras y los contratos para trabajar en Europa y en Estados Unidos eran moneda corriente. En el film hay, por consiguiente, una apuesta por la autenticidad del tango, identificada con el suburbio y sus personajes, con el pueblo. Al igual que el fado en *A Severa*, el tango es representado como una música plebeya, nacida y enraizada en el corazón del pueblo, que las clases altas también gozan pero no poseen.

Hemos remarcado que en esta película hay una fuerte presencia de figuras femeninas, integradas o no a la diégesis. Por lo pronto, hay más cancionistas que cantores. *Tango!* se cierra, como mencionamos, con un número donde canta nuevamente Azucena Maizani, esta vez travestida de hombre, precedida por las palabras “sientan con qué alma la voz del arrabal le canta al tango”. Y esa voz de arrabal es, en este caso, femenina. Maizani canta la “Milonga del 900”, la cual presupone un personaje masculino como sujeto enunciador. Se crea, entonces, un juego de ambigüedad. Oímos una voz de mujer, en un registro claramente femenino, aunque vemos un disfraz de hombre. Como en *A Severa*, en *Tango!* hay una fuerte apuesta por lo femenino, pero, como hemos dicho, por una feminidad activa y desafiante. En el film portugués se destacan dos personajes femeninos contrapuestos, Severa y la marquesa de Seide, pero es la Severa la que carga con toda la fuerza de la película. En cambio, en *Tango!* hay muchas más mujeres. Sin embargo, en ambas cintas la protagonista femenina se enfrenta a los preconceptos entonces vigentes en relación con su género. Severa y Tita son dos transgresoras, dos mujeres

que sufren, de alguna manera, el peso de atreverse a ir más allá. Por más que la Severa muera y Tita regrese arrepentida y haya una instauración del viejo orden, lo que nos interesa destacar es la relevancia otorgada al género femenino, y particularmente a la figura de la mujer cantora, en la constitución del tango y del fado.

Por último, queremos añadir algunos comentarios a un asunto ya esbozado. Hemos comentado que, como *A Severa, Tango!* pone en evidencia la voluntad de mostrar las costumbres del pueblo, fundamentalmente de los porteños. De ahí que abunden las escenas en las que se muestra el circuito del consumo de tango. Al igual que la película portuguesa, tiene una impronta nacionalista, por cuanto hay un espíritu celebrativo del tango y de Buenos Aires. Así como Mouraia es sinónimo de fado en el film portugués, Buenos Aires es sinónimo de tango en el argentino. De hecho, esta correspondencia es explicitada mediante la pieza musical que abre el film, “La canción de Buenos Aires”, cantada por Azucena. El carácter de estos versos es eminentemente conmemorativo y anticipan, de alguna manera, el argumento de la cinta:

Buenos Aires, cuando lejos me vi
solo hallaba consuelo
en las notas de un tango dulzón
que lloraba el bandoneón.
Buenos Aires, suspirando por ti
bajo el sol de otro cielo,
cuánto lloró mi corazón
escuchando tu nostálgica canción.
Canción maleva, canción de Buenos Aires,
hay algo en tus entrañas que vive y que perdura,
canción maleva, lamento de amargura,
sonrisa de esperanza, sollozo de pasión.
Este es el tango, canción de Buenos Aires,
nacido en el suburbio, que hoy reina en todo el mundo;
este es el tango que llevo muy profundo,
clavado en lo más hondo del criollo corazón.
(Romero y Cúfaro / Maizani, “La canción de Buenos Aires”, 1933).

En cierta forma, estas líneas remiten a la misma idea que Eduardo Sucena defendía respecto del fado —*ut supra*—: esta música funcionó como una válvula de escape y una forma de evasión para las clases populares, en un período crítico de la historia portuguesa. Salvando las distancias contextuales, esa

misma postura han manifestado algunos autores, como Carlos Mina, con respecto al tango. Este autor sostiene que, durante las primeras décadas del siglo xx, el tango desempeñó el papel de un mito fundador, de la misma manera en que estos actuaban en las sociedades arcaicas (200). Y en una sociedad que, por ese entonces, recibía abrumadores aluviones inmigratorios, el tango fue un instrumento de integración, una forma de forjar una nueva nacionalidad.

CONCLUSIONES

En dos orillas signadas por contextos históricos distintos, el del Viejo Mundo y el del Nuevo Mundo, el tango y el fado emergen como manifestaciones de la cultura popular cargadas de significado. Al llegar el cine sonoro, inmediatamente encontró en estos géneros poético-musicales el modo idóneo de canalizar la admiración provocada por la fuerza expresiva de estas manifestaciones y de fomentar los mitos que dieran sentido a la reflexión sobre el espíritu de estos pueblos en transformación.

BIBLIOGRAFÍA

ARMUS, DIEGO. “Milonguitas’ en Buenos Aires (1910-1940): tango, ascenso social y tuberculosis”. *História, Ciências, Saúde. Manguinhos*, N° 9, 2002, pp. 187-207.

_____ “El viaje al centro. Tísicas, costureritas y milonguitas en Buenos Aires, 1910-1940”. *Salud Colectiva*, N° 1/1, 2005, pp. 79-96.

BROEDERS, MARIO. *Los mitos del tango*. Buenos Aires, Corregidor, 2007.

CAMPODÓNICO, RAÚL HORACIO Y FERNANDA GIL LOZANO. “Milonguitas en-cintas: La mujer, el tango y el cine”. *Historia de las mujeres en la Argentina. Siglo xx*. Tomo II. Fernanda Gil Lozano, Valeria Silvina Pita y María Gabriela Ini, editoras, Buenos Aires, Taurus, 2000, pp. 137-153.

CONDE, OSCAR. *Diccionario etimológico del lunfardo*. Buenos Aires, Taurus, 2004.

CONDE, OSCAR, editor. *Poéticas del tango*. Buenos Aires, Marcelo Héctor Oliveri Editor, 2003.

- _____. *Las poéticas del tango-canción: Rupturas y continuidades*. Buenos Aires, Biblos/Remedios de Escalada/Universidad Nacional de Lanús, 2014.
- DANTAS, JÚLIO. “A Severa”. *Luso livros*. <https://www.luso-livros.net/Livro/severa/>
- _____. *A Severa. Peça em quatro actos*. Lisboa, Portugal-Brasil Sociedade Editora, 1931.
- DE CARVALHO, PINTO. *História do fado*. Lisboa, Empreza da Historia de Portugal, 1903.
- GARRAMUÑO, FLORENCIA. *Modernidades primitivas: Tango, samba y nación*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2007.
- DALBOSCO, DULCE MARÍA. “El imaginario mítico simbólico de los personajes de las letras de tango”. Tesis. Universidad Católica Argentina, 2011.
- ESPAÑA, CLAUDIO. *Medio siglo de cine: Argentina Sono Film*. Buenos Aires, Heraldo, 1985.
- FRASCHINI, ALFREDO E. *Tango: tradición y modernidad: hacia una poética del tango*. Buenos Aires, Calderón, 2008.
- GIL MARIÑO, CECILIA. *El mercado del deseo: Tango, cine y cultura de masas en la Argentina de los '30*. Buenos Aires, Teseo, 2015.
- GOBELLO, JOSÉ. *Breve historia crítica del tango*. Buenos Aires, Corregidor, 1999.
- GOUVEIA, DANIEL. *Ao fado tudo se canta? Linda-a-Velha*, DG edições, 2013.
- HUMBERT, BÉATRICE. “El tango en París de 1907 a 1920”. *El tango nómada: Ensayos sobre la diáspora del tango*. Compilador Ramón Pelinski. Buenos Aires, Corregidor, 2000, pp. 99-162.
- LAMAS, HUGO Y BINDA, ENRIQUE. *El tango en la sociedad porteña (1880-1920)*. Buenos Aires, Ediciones Héctor L. Lucci, 1998.
- LEITÃO DE BARROS, JOSÉ, director. *A Severa*. Portugal, 1931.
- MAFUD, JULIO. *Sociología del tango*. Buenos Aires, Américalee, 1966.
- MATAMORO, BLAS. *Historia del tango*. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1971.
- _____. *La ciudad del tango (Tango histórico y sociedad)*. Buenos Aires, Galerna, 1982.
- MOGLIA BARTH, LUIS, director. *Tango!* Argentina, 1933.
- QUEIROLO, GRACIELA AMALIA. “Malos pasos’ y ‘promociones’. Aproximaciones al trabajo femenino asalariado desde la historia y la literatura (Buenos

- Aires, 1919-1939)". *Anuario de la Escuela de Historia de la Facultad de Humanidades y Artes de la Universidad Nacional de Rosario*, N° 22, 2010, pp. 53-80.
- ROMANO, EDUARDO. *Las letras del tango: Antología cronológica 1900-1980*. Rosario Editorial Fundación Ross, 1993.
- _____. *Sobre poesía popular argentina*. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1983.
- SUCENA, EDUARDO. *Lisboa, o Fado e os Fadistas*. Lisboa, Vega, 2008.
- MINA, CARLOS. *Tango: La mezcla milagrosa (1917-1956)*. Buenos Aires, Sudamericana, 2007.
- ULLA, NOEMÍ. *Tango, rebelión y nostalgia*. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1982.
- VARELA, GUSTAVO. *Tango y política: Sexo, moral burguesa y revolución en Argentina*. Buenos Aires, Ariel, 2016.
- ZAVALA, LAURO. *Elementos del discurso cinematográfico*. México DF, UAM Xochimilco, 2003.

Recepción: 18.01.2017

Aceptación: 12.06.2017