

Vueltas al bulín

Nicolás Poppe *

Resumen: En este trabajo de crítica videográfica, que examina el film *De vuelta al bulín* (José Agustín Ferreyra, 1926), sostengo que el uso de la forma cinematográfica y, más específicamente, del plano contraplano desestabiliza y subvierte el imaginario masculino del texto del cual supuestamente fue adaptado: el tango “La vuelta al bulín” (1919) de Carlos Gardel. Utilizando digitalizaciones de ambas “vueltas” como objeto de estudio, y también como materiales de argumentación, exploro distintas conexiones intermediales e intertextuales, incluyendo el espectáculo de Álvaro Escobar (al que se integró la película) y luego propongo que el film problematiza y desafía el entendimiento cultural del tango como género.

Palabras clave: cine silente argentino, crítica videográfica, intermedialidad, José Agustín Ferreyra.

Vueltas al bulín

Abstract: In this work of videographic criticism, which examines José Agustín Ferreyra’s *De vuelta al bulín* (1926), I argue that the use of film form and, more specifically, of the shot/countershot destabilizes and subverts the masculine imaginary of the text from which it was ostensibly adapted: Carlos Gardel’s “La vuelta al bulín” (1919). Using both (digitized) “vueltas” as objects of study, as well as materials of argumentation, I explore distinct intermedial and intertextual connections, including Álvaro Escobar’s show (into which the film was integrated), then I suggest that *De vuelta al bulín* problematizes and challenges cultural understandings of tango such as gender.

Keywords: Argentine silent cinema, José Agustín Ferreyra, intermediality, videographic criticism.

Vueltas al bulín

Resumo: Neste trabalho de crítica videográfica, que examina *De vuelta al bulín* (José Agustín Ferreyra, 1926), eu argumento que o uso da forma cinematográfica e, mais especificamente, o plano/contraplano desestabiliza e subverte o imaginário masculino do texto do qual supostamente foi adaptado: “La vuelta al bulín” (1919) de Carlos Gardel. Utilizando as duas “vueltas” (digitalizadas) como objetos de estudo, e também como materiais de argumentação, eu exploro diferentes conexões intermediárias e intertextuais, incluindo o espetáculo de Álvaro Escobar (ao qual o filme foi integrado), e então eu proponho que *De vuelta al bulín* problematiza e desafia entendimentos culturais do tango como o gênero.

Palavras chave: cinema silente argentino, crítica videográfica, intermedialidade, José Agustín Ferreyra.



La vuelta al bulín (José Agustín Ferreyra, 1926)

Conservado y restaurado por Paula Félix-Didier y Fernando Martín Peña, con la colaboración adicional de Rubén Santos, *La vuelta al bulín* (José Agustín Ferreyra, 1926) forma parte de la *Colección Mosaico Criollo: primera antología del cine mudo argentino*.¹ Junto a otros films, desde largometrajes taquilleros como el melodrama *Hasta después de muerta* (Eduardo Martínez de la Pera, Ernesto Gunche y Florencio Parravicini, 1916) a films científicos como *Operaciones del Dr. Posadas* (Eugenio Py, ca. 1899-1900) y noticieros de la serie *Film Revista Valle* (1926 y 1931), *La vuelta al bulín* se integra (al mismo tiempo que se excluye) al mosaico del cine silente al que pertenece. Teselas de la temprana producción cinematográfica argentina, de un mosaico cuyas piedras se habían esparcido y que la arqueología mediática trata de recrear con materiales tan diversos como los pocos films sobrevivientes, las revistas especializadas y otros textos de distinta índole.

¹ AA. VV. *Colección Mosaico Criollo: primera antología del cine mudo argentino*. Buenos Aires: Museo del Cine Pablo Ducrós Hicken, 2009.

La vuelta al bulín es una de las pocas producciones del período silente que se conservan de José Agustín “El Negro” Ferreyra. Este director –que alcanzaría amplio éxito recién en el cine sonoro con la trilogía de la Sociedad Impresora de Discos Electrofónicos (SIDE) protagonizada por Libertad Lamarque– fue uno de los máximos realizadores del cine silente argentino, particularmente en su período tardío.² Antes de la emergencia del cine industrial, impulsada en la década del treinta por Ángel Mentasti y su productora Argentina Sono Film, el modo de producción del cine argentino se basaba en una suerte de “sistema de director”.³ A pesar del carácter efímero de gran parte las productoras de la época (Mayo Film, la compañía de Ferreyra, solamente lanzó dos films), el director dirigiría veintiocho películas en el período silente.⁴ En su *Historia del cine argentino*, Domingo Di Núbila revisa una cita de Manuel Peña Rodríguez que propone que Ferreyra es “el hombre de los comienzos”.⁵ Por juicio o prejuicio, Di Núbila propone que “(...) no es improbable que su secreta ambición consistiera en crear un modo propio de hacer cine, absolutamente libre de toda influencia ajena aún en lo meramente formal”.⁶ Tomando a Di Núbila como punto de partida, Jorge Couselo, autor de *El Negro Ferreyra. Un cine por instinto*, único libro dedicado al *auteur*, arguye que: “Era, pues, esencialmente intuitivo y autodidacta en todo, formado a saltos. Lo alumbraban una viva inteligencia y ramalazos de talento natural”.⁷ Textos fundacionales de la historiografía cinematográfica argentina, y también imprescindibles, los libros de Di Núbila y Couselo no sólo carecen de precisión académica sino también de rigor formal.

La vuelta al bulín aletea la reminiscencia de un tango de la vieja guardia “De vuelta al bulín” (ca.1914).⁸ Con música de José Martínez y letra de Pascual Contursi, este tango

² Las producciones de la SIDE fueron *Ayúdame a vivir* (1936), *Besos brujos* (1937) y *La ley que olvidaron* (1938).

³ El cine argentino –como el de otros países latinoamericanos– careció en su período silente de los modos de producción industrializados de Hollywood y algunos cines europeos. Sin embargo, antes de la llegada de las tecnologías del cine sonoro al cine nacional en 1933, otros sectores de la industria cinematográfica –o sea, la distribución y la exhibición– ya se habían convertido en un gran negocio.

⁴ *La gaucha* (1921) y *Buenos Aires, ciudad de ensueño* (1922) fueron las dos películas de la Mayo Film. En 1932, Ferreyra estrenó su primer film sonoro, *Muñequitas porteñas*. Considerado por algunos como el primer largometraje hablado, debido al uso del sistema Vitaphone, *Muñequitas porteñas* fue restaurado en 2017 sin los discos sincronizados de su banda sonora

⁵ DI NÚBILA, Domingo. *Historia Del Cine Argentino I*. Buenos Aires: Cruz de Malta, 1959, p. 46.

⁶ *Ibid.*, p. 48

⁷ COUSELO, Jorge Miguel. *El “Negro” Ferreyra, un cine por instinto*. Buenos Aires: Freeland, 1969, p. 16.

⁸ *Ibid.*, p. 104.

relata la desilusión de un hombre traicionado, cuyos versos comienzan así: “Percanta que arrepentida / de tu juída / has vuelto al bulín. / Con todos los despechos / que vos me has hecho, te perdoné”. Grabado en 1919 por Carlos Gardel y el guitarrista José Ricardo, “La vuelta al bulín” es uno de los tangos más desconocidos de su máxima estrella.⁹ El tema de su letra, sin embargo, recurre a un tópico gastado en la cultura tanguera: el desengaño masculino tras la infidelidad femenina. Es un tema tan frecuentado que las particularidades de la canción casi no importan, y mucho menos las de la grabación de Gardel en particular. Lo importante es la apelación al mundo del tango, sus tropos, lugares comunes e imágenes.

Semejante a *La muchacha del arrabal* (1922), *Mi último tango* (1925), *El organito de la tarde* (1926) y *Muchachita de chiclana* (1926), *La vuelta al bulín* formó parte de un programa mayor, ya que “se exhibía integrando un espectáculo que el actor Alvaro [sic] Escobar montaba con monólogos y estampas de tango”.¹⁰ Los intertítulos al inicio del film aluden a esta incorporación: “Alvaro Escobar uno de nuestros grandes artistas de la Cinematografía Argentina que mas películas ha filmado, la prensa en general conceptua este artista como el cómico mas eficaz, se presenta con una de tantas películas (La Vuelta al Bulín) saluda al público como buén Argentino.”¹¹ Del espectáculo poco se sabe, pero “*La vuelta al bulín*, de solo tres actos, [fue] tejido para dar a su consecuente intérprete cómico Álvaro Escobar (dicharachero, pintoresco, bombín, pañuelo al cuello, ternura con visos malevos) una oportunidad protagónica”.¹²

Las aproximaciones intermediales nos exhortan a entender el cortometraje en relación con el tango y el espectáculo de Escobar.¹³ Es una obviedad, pero las limitaciones atribuidas por los críticos a *La vuelta al bulín* y, en términos más generales, al trabajo de Ferreyra nos han circunscrito a malentender un proyecto cinematográfico más complejo. Es decir, el cortometraje no resulta ser el objeto de estudio sino un objeto a través del

⁹ También conocido como “el negro”, Ricardo tocó con Gardel de 1916 a 1929.

¹⁰ COUSELO, *op. cit.*, p. 138.

¹¹ Los errores ortográficos son originales del intertítulo.

¹² COUSELO, *op. cit.*, p. 57.

¹³ O, más bien, las aproximaciones intermediales de la historiografía tradicional del cine argentino (y no las más recientes de investigadores del cine silente que nunca ignorarían cuestiones formales para sólo atender a lo intermedial o intertextual.

cual se estudia otro tema –por ejemplo, el tango (canción), el teatro popular, etc.–. El trabajo de Fernando Martín Peña es una excepción. En su lectura de los elementos narrativos del cortometraje, y más específicamente de la sátira de la letra al servicio del espectáculo de Escobar, Peña nota que: “Su argumento central es una variación humorística de un tango casi homónimo”.¹⁴ Subvirtiendo el tango y dando vigor al espectáculo, *La vuelta al bulín* es considerado de nuevo en relación a textos de otros medios. Por su parte, Mary Vieites pone el film en otro contexto: la producción cinematográfica de Ferreyra de los años veinte. La autora señala un dato fascinante: *La vuelta al bulín* utiliza fragmentos de otro film rodado por Ferreyra, *Melenita de oro* (1923). Nos recuerda, además, que: “La irreparable pérdida de películas producidas durante la etapa muda y la escasez de información en fuentes gráficas no han permitido –hasta ahora– constar si recurrió otras”.¹⁵ Y, de ahora en adelante, propondría yo que no sólo nos corresponde recurrir a bibliografía de historia cinematográfica sino también rescatar (y preservar) lo que podamos de archivos en decadencia.

Arraigado en la tradición ensayística, mi trabajo videográfico “Vueltas al bulín”, cuya banda sonora es una digitalización del disco original de Gardel de 1919, considera estas relaciones intertextuales y comenta sobre otro elemento clave en la construcción de la diégesis del film: la forma cinematográfica. En particular, me propongo mostrar que el uso del plano-contraplano subvierte el tango (canción), y tal vez al espectáculo, y también que el lenguaje cinematográfico utilizado expresa otras texturas afectivas no humorísticas. Ferreyra emplea el plano-contraplano (entre otras técnicas cinematográficas) no sólo con fines cómicos sino también para relatar un melodrama menos tanguero y más cinematográfico.¹⁶ No es que esto le sirva a Ferreyra para recuperar en el espectáculo de Escobar algunos de los elementos melodramáticos del tango sino que, al reiterarlos en lenguaje cinematográfico, el melodrama se transfigura. Al hacerlo, desestabiliza la masculinidad del yo poético de la canción (sin representar, sin embargo, la subjetividad femenina). Se podría plantear que esta

¹⁴ PEÑA, Fernando Martín. *Cien años de cine argentino*. Buenos Aires: Editorial Biblos, 2012, p. 25.

¹⁵ VIEITES, Mary. “La vuelta al bulín”. En: AA.VV. *Colección Mosaico Criollo: primera antología del cine mudo argentino. Dossier*. Buenos Aires: Museo del Cine Pablo Ducrós Hicken, 2009.

¹⁶ Otro efecto del primer uso del plano-contraplano es la generación de cierta comicidad producida por la inversión paródica de los papeles de género del tango (o sea, el guapo le teme a la percanta).

desestabilización en la representación de lo femenino en *La vuelta al bulín* se ve en las escenas en las que aparece Pulguita y no Mucha Espuma. Sin embargo, en el transcurso de “dejar el barrio” el personaje de Pulguita se vuelve un tópico del tango. La representación plástica (como diría Kristin Warner) de Pulguita –cuyo nombre de insecto alude a las percepciones de la mujer en el tango– no le otorga el lugar de una suerte de contrapunto del mundo masculino, sin embargo el empleo del plano-contraplano posibilita al espectador experimentar matices de subjetividades femeninas.¹⁷ Este cambio en *La vuelta al bulín* de Ferreyra problematiza la narración de “De vuelta al bulín”, y desafía sutilmente ciertos entendimientos culturales del imaginario del tango, por ejemplo, el del género.

Enlace al video ensayo:

<https://vimeo.com/298491462>

Referencias bibliográficas

AA.VV. *Colección Mosaico Criollo: primera antología del cine mudo argentino*. Buenos Aires: Museo del Cine Pablo Ducrós Hicken, 2009.

COUSELO, Jorge Miguel. *El “Negro” Ferreyra, un cine por instinto*. Buenos Aires: Grupo Editor Altamira, 2001.

_____. *El “Negro” Ferreyra, un cine por instinto*. Buenos Aires: Freeland, 1969.

DI NÚBILA, Domingo. *Historia Del Cine Argentino I*. Buenos Aires: Cruz de Malta, 1959.

GARDEL, Carlos. “El vagabundo/De vuelta al bulín,” Odeón Disco Nacional 18020, 1919.

PEÑA, Fernando Martín. *Cien años de cine argentino*. Buenos Aires: Editorial Biblos, 2012.

¹⁷ WARNER, KRISTIN J. “In the Time of Plastic Representation,” *Film Quarterly* vol. 71, no. 2, 2017, pp. 32-37. En su ensayo, y refiriéndose a la noción de *plastic soul* [un término acuñado por músicos negros para describir a artistas blancos que cantaron *soul* y que luego fue usado por David Bowie para describir su disco *Young Americans* (RCA, 1975)], Warner cuestiona la mera representación en la pantalla (en sus varias formas) de hombres y mujeres de color, y mujeres blancas. Warner nos recuerda la importancia de la representación significativa.

VIEITES, Mary. “La vuelta al bulín”. En: AA.VV. *Colección Mosaico Criollo: primera antología del cine mudo argentino. Dossier*. Buenos Aires: Museo del Cine Pablo Ducrós Hicken, 2009.

WARNER, Kristin J. “In the Time of Plastic Representation,” *Film Quarterly* vol. 71, n. 2, 2017, pp. 32-37.

Fecha de recepción: 27 de septiembre de 2018

Fecha de aceptación: 1 de noviembre de 2018

Para citar este artículo:

POPPE, Nicolás, “Vueltas al bulín”, *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*, n. 4, diciembre de 2018, pp. 143-149. Disponible en: <<http://www.vivomatografias.com/index.php/vmfs/article/view/174>> [Acceso dd.mm.aaaa].

* **Nicolás Poppe** es profesor asistente en el Department of Luso-Hispanic Studies de la Middlebury College e investigador del cine latinoamericano. Es autor de varios ensayos publicados en libros y revistas académicos y coeditor de un número especial dedicado al cine latinoamericano de *[in]Transition* –la primera revista de crítica videográfica con referato– y de la antología *Cosmopolitan Film Cultures in Latin America, 1896-1960* (Indiana University Press, 2017). E-mail: npoppe@middlebury.edu