

Una descripción reseñada de sus primeras grabaciones ⁽¹⁾ por Héctor Ángel Benedetti.

Los pormenores de la carrera artística de Carlos Gardel fueron suficientemente estudiados por historiadores de toda conducta, pero en raras ocasiones se ha estacionado con intención analítica en uno de sus momentos más cruciales: la primera vez que accede a la grabación en disco. Lo trascendente de este hecho quedó opacado ante la rápida superación técnica y estilística, que desplazó a sus primeros registros fonográficos, hechos en 1912, hasta un plano lindante con el olvido. El objeto de este ensayo es, precisamente, revisar desde una óptica crítica y comparativa el período menos conocido de su trayectoria discográfica.

I. En los tanteos iniciales de un artista suele encontrarse algo de su verdad futura; un sustento, apenas perceptible en los más versátiles, de sus formas y sus contenidos maduros. Después de muchos años de producido, este momento todavía inquieta al espectador sensible; le ejerce una seducción misteriosa, un afán por la búsqueda de señales que permitan explicar la magnificencia posterior. En el caso de Carlos Gardel, cuya capacidad creadora e interpretativa evolucionó permanentemente, aquella estética primigenia se ubica en torno a 1912.

Este año encuentra al cantante en medio de avatares que incidirán con gran significación en su vida artística. Objetivamente considerado es un período de búsqueda de su posición interpretativa, en la que hace y deshace sucesivamente un dúo con Francisco Martino, un trío con Martino y José Razzano, y un cuarteto con Martino, Razzano y Saúl Salinas, hasta quedar configurado definitivamente como Gardel-Razzano en diciembre de 1913 (en este lapso, el proceso evolutivo de Gardel no está determinado sólo por el pulimento de un repertorio coherente o por la comodidad del canto a varias voces, sino que también influye el resultado económico de sus presentaciones con una u otra formación).

Además, comienza a reconocérselo trasponiendo los límites naturales de uno o dos barrios; y aunque esta nombradía sea modesta, cuando no difusa, apuntalará la realización de pequeñas aventuras, como una gira por pueblos de la Provincia de Buenos Aires.

II. A sus virtudes, o quizá a la mera fama de sus virtudes, débese el hecho que Gardel fuera convocado en aquel año para realizar grabaciones en discos, las primeras de su carrera.

No es la intención de este trabajo ahondar en la historia de la fonografía argentina (ni siquiera en una descripción más acotada de la industria del disco en esta época, pues en lo sucesivo todo quedará circunscripto al caso particular de un solo intérprete), pero es conveniente recordar, aunque sea a grandes rasgos, que esta actividad era entonces un negocio floreciente. Evidencia de ello fue la proliferación de sellos grabadores y los permisos de publicación concedidos a cualquier comercio —incluso a los que estaban fuera del ramo—, con lo que surgió una insólita variedad de marcas de discos en la que cada una ofrecía un catálogo abundante. Este fenómeno de dispersión de etiquetas tendrá su fin durante los años de la Gran Guerra, cuando el tráfico empresarial con el resto del mundo se volverá cada vez más difícil;⁽²⁾ pero en 1912 el rubro se encuentra en un período de máxima rentabilidad, siendo una de las compañías líderes en la República Argentina la Columbia Phonograph Company Gen'l, representada en Buenos Aires por la Casa Tagini.

Su propietario, el piamontés Giuseppe Tagini (padre del autor de tangos Armando Tagini), había entendido como pocos el afán del público porteño por consumir las novedades importadas. Desde 1885 estaba instalado con esta tienda, primero sobre la calle Florida y después, al modificarse la traza ciudadana con la apertura de la Avenida de Mayo, en la privilegiada esquina noroeste de ésta con Perú. Ya por ese tiempo había castellanizado su nombre, al trocar el Giuseppe original por un más criollo José.

Hacia 1905, entre los muchos artículos de su establecimiento (productos ópticos, objetos de bazar, abanicos, sombrillas, bastones, etcétera) comienzan a tener preponderancia los relacionados con la fonografía, hasta prácticamente desplazar el resto y convertir esa ochava, ante la que desfilaban diariamente 150.000 personas, en una referencia para todo lo que fuese música impresa.⁽³⁾

Aconsejado por Ernesto Tosi, su gerente comercial, Tagini aprovecha una oportunidad irrepetible al tomar Columbia Record. La marca estaba registrada en la República Argentina desde el 26 de noviembre de 1904 a nombre de Tomás Drysdale y Cía.,⁽⁴⁾ pero esta empresa había renunciado a ella en septiembre de 1910. Cuatro meses más tarde, el 27 de enero de 1911, la recoge Tagini.⁽⁵⁾ El sello tendrá un nuevo y certero impulso con la contratación de los grandes artistas del momento, sumado a la inclinación del público por el tango y la música criolla, a los grandes tirajes de estas placas y a sus convincentes estrategias publicitarias. “Toda la música de todo el mundo”, rezará su papelería; y sin riesgo a la hipérbole, podrá en poco tiempo afirmarse que los discos Columbia son capaces de entrar a todos los hogares del país.

III. En medio de esta prosperidad fue incorporado Gardel. Ha sobrevivido el acuerdo de grabación entre la empresa y el cantor, celebrado en Buenos Aires el 2 de abril de 1912. Fue hallado por el historiador Héctor Ernié en los años ochenta, quien ante la sorpresa de sus pares exhibió las fojas insospechadas durante siete décadas.

La autenticidad de este documento ha sido discutida, siempre puertas adentro, desde el momento mismo en que se hiciera público. La objeción principal apunta al propio papel sellado del contrato, acusado de no ser de la época por estar timbrado con un valor muy superior al que se estilaba entonces: de hecho, era costumbre utilizar hojas de coste mínimo, completándose con estampillas el importe que correspondía según el monto del convenio. Fuera de esto, que por sí no constituye un argumento definitivo, no habría causas graves para impugnarlo; sin embargo, es justo aclarar que cualquier crítica sería a este expediente debería basarse en su observación directa, pero se desconoce su paradero actual.

En él se informa que Gardel, “de profesión actor, cancionista, escritor de versos y prosa y [sic] improvisador de música popular”, según se lee al comienzo,⁽⁶⁾ cedería al empresario José Tagini todos sus derechos sobre las canciones, comprometiéndose incluso a no volverlas a grabar para otra compañía por un plazo de cinco años.

Es necesario repasar esta cláusula. Textualmente habla de un impedimento para volver a grabar los temas detallados, pero no dice que el cantor no pudiera incorporarse a otra grabadora para hacer otro repertorio.⁽⁷⁾ Es cierto que Gardel reanudaría sus grabaciones recién en 1917, al ingresar a la empresa de Max Glücksmann; pero nada le inhibía hacerlo antes mientras respetase aquello de no reiterar las mismas composiciones cedidas a José Tagini. Por lo tanto, no es válido suponer que Gardel no grabó durante cinco años por “estar sujeto” a este mismo contrato, cosa que se ha venido diciendo sin corroboración.

Otra inexactitud, aunque menos frecuente, es tomar el 2 de abril de 1912, fecha de la firma, como el mismo día en que fueron realizadas las grabaciones. A pesar de lo pretendido por algunos autores, de Columbia Record hoy no consta ni una sola fecha concreta de los registros de sus artistas, pues los libros ordinales de matrices se perdieron y con ellos la información completa del inventario.

Junto con el contrato apareció también un recibo con membrete de la Casa Tagini por \$ 180 m/n, único pago que recibiera Gardel por grabar y ceder los derechos de las canciones.

IV. Los siete discos de Gardel en Columbia Record responden en todo a los parámetros de empresa y época. Son placas de diez pulgadas de diámetro, acordes a la medida corriente; sus registros fueron hechos con el primitivo sistema mecánico (también llamado “sistema acústico”: sin micrófono), para ser reproducidos a setenta y ocho revoluciones por minuto.⁽⁸⁾ Fueron grabados en los altos del edificio ⁽⁹⁾ de Avenida de Mayo 601/611, esquina Perú 25/31; y se prensaron en los Estados Unidos. Su precio de venta en 1912 era de \$ 2 m/n.

Llevaron etiqueta de fondo azul ultramar, con viñeta, letras y filetes en dorado y blanco. En la terminología del coleccionismo se conoce este diseño como “semicorcheas”, por el logotipo característico de la empresa;⁽¹⁰⁾ en efecto, las dos gruesas semicorcheas fueron comunes en los discos Columbia de todo el mundo durante décadas, pero nunca ocuparon un sitio tan predominante como por estos años.

En la indicación del intérprete, debajo del nombre figura “Artistas del Teatro Nacional”⁽¹¹⁾ y más arriba, a la derecha de la perforación, se aclara “Tenor y guitarra”. La guitarra la pulsa él mismo; estos discos son las únicas oportunidades de escuchar a un Gardel guitarrista además de cantor. Según el orden de aparición de los discos, y tomando siempre la información que brindan sus etiquetas, el detalle es el siguiente ⁽¹²⁾

Disco	Título	Género	Autor	Matriz
T 594	<i>La mañanita</i>	Estilo	Carlos Gardel	56.750-1
	<i>Me dejaste</i>	Estilo	Carlos Gardel	56.753-1
T 595	<i>Es en vano</i>	Canción	Carlos Gardel	56.758-1
	<i>Mi madre querida</i>	Vidalita	Carlos Gardel	56.762-1
T 637	<i>Pobre flor</i>	Estilo	Carlos Gardel	56.756-1
	<i>La mariposa</i>	Estilo	Carlos Gardel	56.757-1
T 638	<i>Brisas de la tarde</i>	Canción	Carlos Gardel	56.759-1
	<i>El almohadón</i>	Vals	Carlos Gardel	56.760-1
T 728	<i>Sos mi tirador plateado</i>	Estilo	Carlos Gardel	56.748-1
	<i>Yo sé hacer</i>	Cifra	Carlos Gardel	56.749-1
T 729	<i>A mi madre</i>	Estilo	Carlos Gardel	56.752-1
	<i>Mi china cabrera</i>	Estilo	Carlos Gardel	56.754-1
T 730	<i>El sueño</i>	Estilo	Carlos Gardel	56.755-1
	<i>A Mitre</i>	Vals	(no aclara)	56.761-1

Valen unas pocas aclaraciones para la mejor interpretación de esta nómina. Tanto en las etiquetas de los discos como en los catálogos, Columbia Record identificaba cada placa con una letra y un número de pedido, sin diferenciarse los lados (A ó B). En cuanto a la última columna de la lista, el primer número de cinco dígitos indica la matriz. Luego del guión viene el número de toma, que aquí siempre es 1; es decir, no hay repeticiones de ningún tema.⁽¹³⁾ Después de éste aparece un segundo guión seguido de otro número, cuyo significado no ha sido del todo elucidado; suele variar entre diversos ejemplares de un mismo disco y por tal motivo no figura en este listado (se ha sugerido que estaría señalando el número de edición, pero establecer las distintas tiradas de cada pieza exigiría un ciclópeo trabajo comparativo, de escaso provecho). Este grupo numérico se presenta impreso en relieve sobre la pasta virgen en cada lado del disco, en zonas próximas a la etiqueta y muchas veces bajo ella.

Algunas canciones se reimprimieron antes de 1920 bajo otro diseño de etiqueta (llamado “Columbia horizontal”, por la posición de la marca en el marbete). Aunque inmediatos, estos discos son mucho más raros que los originales de 1912. Se ha indicado la existencia de una edición fraudulenta de las matrices Columbia Record en el sello Ruiseñor, que estuvo activo desde 1913; pero este dato necesita verificarse.

V. En la revista Fray Mocho N° 48 (28 de marzo de 1913) apareció un catálogo de la Casa Tagini donde se incluyeron los cuatro primeros discos de Gardel. Esto ha llevado a que algunos comentaristas afirmen y repitan que las grabaciones son de este año y no de 1912.

Sin embargo, deben tenerse en cuenta varios factores que permiten inclinarse más por 1912. En primer término, si es genuino el contrato descubierto entre Gardel y la empresa, no habría motivos para suponer una postergación de casi un año desde la fecha en que fue firmado (abril). Luego, lo normal era que entre la grabación del disco, su fabricación en serie y su puesta en venta pasaran algunos meses, pues el prensado se hacía en Norteamérica; por el tiempo que insumía la ida y vuelta del material, una placa anunciada en marzo de 1913 ya debía estar grabada, cuando menos, a fines de 1912. Por último, lo publicado en Fray Mocho no es un boletín de novedades, sino un sumario de todos los discos Columbia Record que la Casa Tagini tenía en existencias en ese momento.⁽¹⁴⁾

Este catálogo es tan extenso que se lo presentó desdoblado en siete secciones, ocupando varias páginas de sucesivos números de Fray Mocho a partir del N° 45 (7 de marzo de 1913). Gardel vino en la cuarta de estas entregas, en un apartado denominado “Repertorio Criollo” donde también estaban Diego M. Munilla, el matrimonio Gobbi, Arturo Navas, Ángel G. Villoldo, Luis M. Vellion, Eugenio G. López, Juan Maglio “Pacho”,

Vicente Greco, Genaro Espósito, Francisco Píriz, Juan A. Sarcioni, Saúl Salinas, Arturo A. Mathon y muchos otros.

Es difícil observar estas hojas sin excitación. En él se compendia lo más representativo del arte musical de la época; abrirlo y comenzar a recorrerlo es todo uno; sus páginas amarillentas van ofreciendo el milagro ora de un nombre, ora de otro; y a la vez, todo es reflejo de aquel momento álgido en la historia discográfica argentina.

Gardel está ahí. Nada lo distingue del resto del elenco; la diferencia entre este cantor y los demás se producirá años después, ahondándose a grado tal que será el único de todos ellos capaz de tener una proyección universal. Pero por entonces es uno más. Su pequeña fotografía es la imagen de un joven común y hasta trivial, muda de cualquier vaticinio. Debajo, un epígrafe corriente: “Carlos Gardel, tenor. Artistas del Teatro Nacional”.

VI. Original o espurio, lo cierto es que el contrato aporta un dato clave. Se trata de la “grabación perdida” de esta primera sesión de Gardel, descrita en la lista de títulos que trae el acuerdo y vulgarmente citada como la “decimoquinta canción”, aunque fuera efectuada —según puede deducirse— en cuarto lugar.

La obra en cuestión es El prisionero. A falta de una puntualidad mayor, se ha establecido con ligereza que fue trovada por el propio Gardel, pues el contrato aclara que de todas las composiciones él es “propietario y autor” (más adelante se comprobaría que varias eran de otros creadores); asimismo, se la ha rotulado como “canción”, una forma muy difusa de establecer el género, pero harto frecuente en partituras y discos.

La ubicación de El prisionero en cuarto lugar dentro de la discografía de Gardel viene de disponer sus registros no por orden de publicación, sino de matriz (es decir, cronológicamente). Al hacerlo, se observa un salto en la correlatividad de las ceras que bajo ningún punto de vista puede atribuirse a una grabación por otro intérprete: no se ha visto esta matriz editada en otro disco, ni existe en el sello Columbia Record algún caso de un artista “insertado” en el bloque de grabaciones de otro.

Ordenada entonces por número de matriz, la lista es la siguiente (obsérvese, de paso, que el orden de grabación no es el mismo de publicación,⁽¹⁵⁾ y lo que es más: los dos primeros temas ni siquiera están anunciados en el catálogo de Fray Mocho, pues se pusieron a la venta con posterioridad):

La matriz 56.751, aquí faltante, sería la ocupada por El prisionero. Huelga aclarar que tampoco ha aparecido un disco de muestra (no comercial) conteniéndola, por lo que se ignora completamente cómo sería la versión de Gardel.

Pero ¿por qué no se editó? Las respuestas admisibles son: o bien se consideró que la matriz no era óptima para ser copiada, ya sea por defectos técnicos como por rendimiento insatisfactorio del cantante; o bien quedó “suelta” por haberse acordado un

número impar de grabaciones, cuando es bien sabido que los discos eran dobles. Aunque entonces, como dubitando *ad veritatem pervenimus*, sería válido preguntarse por qué no se repitió la matriz o por qué no se acopló esta grabación “suelta” al disco de otro artista, como se hizo numerosas veces. Con lo que se estaría entrando en un terreno tan conjetural como baldío.

VII. Lo terminante de estos datos no impidió que años atrás circulara en el ambiente del coleccionismo cierta fantasía sobre la posible existencia de otra grabación en Columbia Record, titulada Infanta Isabel. Por supuesto, el poseedor de tal rareza aportaba un número de disco, que resultó corresponder a una placa de Juan Maglio “Pacho”. Sobran comentarios.

Aún luego de la aparición del contrato hubo quien para la matriz 56.751 diera como título A Eduardo Newbery. En realidad, Gardel y Razzano hicieron un estilo llamado A Jorge Newbery, pero es imposible que haya sido grabado en 1912, año en que ni siquiera estaba compuesto: la canción es en memoria del trágico fallecimiento del deportista, muerto en Los Tamarindos el 1 de marzo de 1914.

También se llegó al extremo de afirmar que los discos Columbia Record eran veintidós; es decir, cuarenta y cuatro temas grabados. Entre ellos estarían Mi techo de estrellas, Glorioso centenario, El prisionero (¡editado!), La tísica... y otros antojos.

Asimismo debería desterrarse del imaginario gardeliano el rumor sobre otro lote de grabaciones, hoy perdidas, quizá realizadas sobre los últimos años de la empresa y nunca editadas por problemas comerciales. Ningún indicio sólido permite suponerlo, quedando fuera de discusión que las versiones de Gardel en este sello son sólo quince, de las que se publicaron catorce.

Son éstas, pues, las que aparecieron en los siete discos Columbia Record, que con el tiempo se convirtieron en una referencia obligada para todo aquel que deseara explicar este Gardel anterior a Mi noche triste, pero que en rigor han sido más aludidos que escuchados.

VIII. Una vez analizado lo extrínseco de estos discos, ¿qué hay del contenido en sí, del valor propio de las primeras grabaciones de Gardel? Es cierto que las catorce obras presentan una sólida y reconocible unidad, pues tanto el repertorio de invariable carácter cuyano-pampeano como lo estrecho de su temática le confieren a este grupo una apariencia monolítica.

Los ritmos escogidos (estilos, valeses, una vidalita, una cifra y dos “canciones” a secas) jamás se apartan más al Norte o más al Sur de una especie de “franja folklórica” determinada por el eje Cuyo-Buenos Aires, identificable a primera audición, estimando que su influencia primaria va de océano a océano y se extiende entre los grados treinta

y cuarenta de latitud Sur, aunque es capaz de llegar tan al Nordeste como el Territorio de Misiones y tan al Sudoeste como la isla de Chiloé.

El musicólogo Carlos Vega, en un importante estudio publicado hace ya cuarenta años, aseguraba que este cuadro musical —claramente conformado durante la Colonia— provenía de la fusión de dos grandes cancioneros: el occidental (de la Sudamérica hispánica) y el oriental (de la Sudamérica portuguesa), dominantes los dos del folklore no-aborigen de todo el continente.⁽¹⁶⁾ Luego, no sería por accidente que este encuentro se produjera en tierras argentinas; la misma geografía era propicia a ello. Frutos híbridos del período colonial, con puntos radiantes en las capitales del Perú y del Brasil, ambos cancioneros fueron bajando por sus rutas naturales: el occidental lo hizo siguiendo el camino de Lima-Santiago de Chile; el oriental, el de Río de Janeiro-Buenos Aires; después, el acercamiento de los litorales Pacífico y Atlántico a la altura de lo que otrora fueran las provincias del Plata logró que la región central de la Argentina fuese una rica zona de intercambio. Toda ella se define como el área del cancionero criollo occidental.

De esta unidad general toma su repertorio Gardel, dando preferencia dentro de ella a las manifestaciones del conocido cancionero platense, del que es su exponente más divulgado el estilo. Entre segura y probable, la incidencia del cancionero platense abarca una superficie de casi un millón de kilómetros cuadrados en derredor del Río de la Plata, lo que trasladado a un mapa resulta ser una amplia circunscripción oval cuyo centro cae más o menos por Martín García.

Pero en 1912 tal elección no constituye una característica propia: por el contrario, responde al común denominador de la época; y aunque de a poco vayan incorporándose nuevas manifestaciones nativas, lo real es que el predominio de los ritmos de esta zona se mantendrá vigente por varios años más. En el caso de Gardel, continuará siendo la opción favorita hasta el final, en 1935.

Hasta aquí, lo genérico; vistas en detalle, cada grabación hecha por Gardel en 1912 requiere su examen por separado.

Antes, es necesario hacer hincapié en el problema de la autoría de estas obras. De confiar en el contrato, en los discos y en el catálogo (y en los estudios apresurados), el autor de todas las canciones sería el propio Gardel; sin embargo, esta afirmación es insostenible, y aún en aquella época debía serlo. ¿Qué oyente de 1912 no reconocía en estas canciones las melodías rutinarias que utilizaban todos los intérpretes? La diferencia estaba en el poema; el acompañamiento de un estilo o de una cifra muy rara vez sobresalía por lo original. Sus formas venían heredadas del canto colonial, siendo la guitarra el instrumento transmisor.

De todos modos, se verá que algunas apropiaciones son menos legítimas; lo que tampoco es privativo de este artista: cualquier sondeo a conciencia revelará que una buena porción de la fonografía nacional anterior a 1920 admite deudas en su música o en su letra.

IX. En principio, no es fácil resolver si los quince temas formaban o no parte del conjunto corriente de obras que solía interpretar Gardel por aquellos días, ya que algunos quizá fueran seleccionados en función del disco. Ni discusión tiene que el cantante debía poseer muchas más piezas en su repertorio. Limitar un artista a su lista de grabaciones es error sabido, pero en este caso no hay mejores elementos: si bien se detectaron varios artículos periodísticos de 1912 y 1913, ninguno menciona un título o un autor.

Entonces: ¿habitual o circunstancial? Lo más probable es que fuera mezcla de ambos este repertorio. La mañanita, Me dejaste, Es en vano, El almohadón, Mi china cabrera y A Mitre no avanzaron mucho más allá del registro fonográfico. Cada caso tiene su razón. Por ejemplo, A Mitre está al borde del ditirambo, mientras que a El almohadón, a pesar de su interesante poesía, le hubiera costado mucho sobrellevar los vaivenes del gusto. Y en verdad no pudo hacerlo. En cambio, Sos mi tirador plateado, Mi madre querida, La mariposa y El sueño tuvieron mejor suerte. Además, una cosa fue el alcance que tuvieron los discos de Gardel en Columbia Record; otra, muy distinta, la persistencia de las obras independientemente de su grabación.

La mañanita. Estilo; primer tema en anunciarse, aunque por orden de registros fuese el tercero. Gardel ya se presenta como un cantor que a sus dones naturales, todavía sin bruñir, suma la influencia de Betinotti en el fraseo; tímido aún, pero presente. Otros modelos para Gardel fueron Saúl Salinas y los hermanos Juan y Pedro Garay (el último, posible introductor del canto criollo a dúo).

Me dejaste. Estilo. En los discos aparece como obra de Gardel; sus versos, en realidad, pertenecen al “divino poeta de la prisión” Andrés Cepeda. Para el cantante fue trascendental haber descubierto la obra de Cepeda: cinco de las composiciones de 1912 llevan letra suya, aunque ninguna esté acreditada.

Es en vano. Canción. Tanto la letra como la música, cuya forma original sería la de vals, pertenecen al payador Federico Curlando, otra poderosa referencia para este Gardel inicial. Curlando fue el último (y uno de los más jóvenes al morir, en 1917) de una generación de payadores en la que se ubicaron también Betinotti, Ezeiza, Cazón y Trejo; pero él habría de ir más lejos que la simple improvisación. Cuando se aplaudía la solvencia acrobática de una respuesta rápida e ingeniosa, apareció este hombre ofreciendo sus composiciones de un valor literario mucho mayor; y si hubo un nexo postrero entre los payadores y los poetas del folklore urbano, puede afirmarse que Curlando lo fue. Es en vano representa muy bien su estilo. Informado por familiares de Curlando, uno de sus biógrafos apuntó que: “...como en los discos no figuraba el nombre del autor, éste mandó retirarlos de la venta pero con muy poca fortuna, ya que igualmente se vendieron por no existir en aquel tiempo sociedades de autores ni leyes de defensa de la propiedad intelectual que lo impidieran”.⁽¹⁷⁾

Mi madre querida. Vidalita. Su título primigenio fue Pobre mi madre querida y aquí conviene devolvérselo, ya que es así como se la conoce. Fue una de las canciones criollas más escuchadas en los primeros años del siglo XX y su fama aún perdura; pero la grabación de Gardel no tuvo incidencia en ello y hasta podría decirse que su nombradía —asentada en la condición de “obra legendaria”— creció prescindiendo de Gardel. Es curioso observar que Pobre mi madre querida continuó llevándose al disco, mereció otras canciones en su homenaje y llegó a tener una película propia de excelente realización; pero asociarla con Gardel no es sencillo. Sus versos fueron escritos o recogidos por José Luis Betinotti, aunque la etiqueta del disco, como siempre, comunicase que era obra del propio Gardel.⁽¹⁸⁾ De su música, queda claro que no pertenecía ni a uno ni a otro: Pobre mi madre querida se asienta en motivos populares cuyanos que estaban muy difundidos entre los payadores, pues sobre ellos encabalgaban sus improvisaciones. Esta melodía habría llegado a Buenos Aires hacia 1891, traída por un señor Guiñazú del que no hay mayores datos; desde entonces ha estado presente en muchas composiciones de diversos ritmos: Aires criollos (potpourri, Domingo Santa Cruz), A mi madre (vals, Carlos H. Macchi), El estribo (tango, Vicente Greco), El moro (estilo, Gardel-Razzano), La montura (tango, Genaro Espósito), La oración (vals, Carlos D. Nasca), etcétera.⁽¹⁹⁾

Pobre flor. Estilo. Para completar otro estilo, llamado El cardo azul, Gardel utilizó la primera octava de Pobre flor. Gardel grabó El cardo azul en 1919, en 1929 y en 1930; en las dos últimas versiones es donde aparece el fragmento de Pobre flor.⁽²⁰⁾

La mariposa. Estilo; también conocido como Gorjeos y como La mariposa liviana. Los versos son de Andrés Cepeda; Gardel volvería a grabarlos en 1917, en 1929 y en 1930. La partitura fue dedicada a Lola Membrives.

Brisas de la tarde. Canción. Un temprano reportaje menciona Brisas de la tarde en un contexto sugestivo por el carácter de confesión que presenta la última frase: “— ¿Cómo se llama todo eso que han cantado?—preguntamos. —«La pastora», el «Ay, Ay, Ay», «Mirala cómo se va», «Brisas de la tarde», «Aquí me tenés sentao»... Son aires netamente criollos. Canciones que hemos recogido después de varios años de hacer vida errante”.⁽²¹⁾ El dúo Gardel-Razzano vuelve a grabarla en 1917 como Brisas, figurando en la etiqueta del disco como obra compuesta por ambos. Sin embargo, se trata del poema “Melancolía”, de José Mármol, musicalizada con parte de un tema de Arturo A. Mathon titulado A ella.

El almohadón. Vals. Otra poesía de Andrés Cepeda, ahora puesta sobre la música de ¿Qué me habrán hecho tus ojos? (Tu diagnóstico), de José Betinotti, que a su vez era otra de las viejas melodías criollas que venían repitiéndose de canción en canción. Entre los últimos años del siglo XIX y los primeros del XX estos motivos seguían siendo tomados con total despreocupación por cuanto cantor quisiese, bien para adaptarles estrofas propias, bien para cuando olvidaban la música de las ajenas; y así fue como quedaron establecidos y “firmados” durante este período. Además de en El almohadón, las notas de ¿Qué me habrán hecho tus ojos? se escuchan en otras composiciones, como A la Guardia Nacional (Gabino Ezeiza).

Sos mi tirador plateado. Estilo; primera grabación de Gardel. Mencionado a veces como Aquel tirador plateado, fue atribuido al Cnel. Carlos Félix Escayola Medina, caudillo político de Tacuarembó. Después se prefirió conceder la autoría a un sobrino del militar: el poeta Juan Gualberto Escayola Méndez ("Juan Torora"). Pero la verdad es que ha sido detectado en una publicación argentina del año 1900, bajo el título "Retruco", siendo firmado por Oscar Orozco, autor del que no se tienen otras referencias. Gardel vuelve a imprimirla en disco (como El tirador plateado) en 1917 y en 1933, ocasiones en las que aparece como obra de Gardel-Razzano. Yo sé hacer. Cifra. En su original, estas décimas se titulan "Hernández" (también recitadas como "A Hernández" o como "José Hernández", por sus líneas iniciales: "Dijo Hernández con razón / en acriollado lenguaje / es al ñudo que lo fajen / al que nace barrigón...").(22) Son de Andrés Cepeda. Sus versos fueron muy divulgados y hubo una época en que cualquier músico le ponía su propia melodía en cualquier ritmo, siendo la de Gardel una más entre tantas (aunque más afortunada por haber accedido al registro fonográfico).(23) Cepeda despliega en "Hernández" un verdadero catálogo de actividades rurales, comparando la instrucción escolar con la que da el trabajo en el campo: pialar, poner un apero, bolear en campo raso, carnear una res, capar un potrillo, arar, sembrar, cosechar, armar un lazo trenzado, hacer de baqueano en el desierto, participar en la esquila y en la yerra, domar un mañero, etcétera. Parte de la música de Yo sé hacer reaparecerá en El pangaré, estilo que Gardel graba cinco años más tarde.

A mi madre. Estilo. Otro título de Andrés Cepeda, aunque en la etiqueta del disco figure sólo Gardel. Cabe aclarar que Luisa Rovira ya había grabado para la misma Columbia un estilo de idéntico nombre, e Ignacio Corsini otro para el sello Víctor. En realidad, A mi madre como título o subtítulo era muy común. Gardel hará un nuevo registro en 1920, rebautizándolo Pobre madre.

Mi china cabrera. Estilo. Notable porque mientras varias obras de 1912 son de corte gauchesco-nativista, Mi china cabrera opta por un lenguaje suburbano, incluso con algunos lunfardismos.

El sueño. Estilo. Su verdadero autor es Francisco Isidro Emilio Martino; el recordado "Pancho" Martino, amigo y compañero de arte de Gardel, quien a lo largo de su carrera le llevaría al disco once obras. La primera parte figura en un poema del mexicano Juan de Dios Peza. Gardel volvió a grabarlo en 1927.

A Mitre. Vals, a veces mencionado como A Bartolomé Mitre. Es una de las canciones más complejas a la hora de establecer su verdadera autoría, pues tanto la letra como la música presentan puntos oscuros. El disco omite toda referencia. Durante muchos años se creyó que era del dramaturgo y orador Belisario Roldán, o del cantor bohemio Fernando Nunziata (dos personajes de musas opuestas); pero una investigación oportuna demostró que ya estaba publicado en 1910 como obra de Juan Bautista Etchepare.⁽²⁴⁾ En cuanto a la melodía, es claramente la del conocido vals Loca de amor, que firmó el editor Enrique Caviglia, pero que está tomada del Santos Vega del payador Pablo José Vázquez. Éste la había recogido y adaptado, proveniente de un pasado al parecer antiguo; y como ocurriera con las notas de Pobre mi madre querida y ¿Qué me habrán hecho tus ojos?, resultó ser uno de esos aires anónimos muy frecuentados por los payadores para colocar sus versos. A Loca de amor sólo le cupo el mérito de ser la más conocida, pero su música se escucha también en Canción proletaria (Sócrates Fígoli), Volad golondrinas (atrib. a Ángel G. Villoldo), Decadencia criolla (Ignacio Corsini), etcétera.

El prisionero. Queda excluida del presente estudio. Nadie informó poseer partitura o versión por otro artista. Se ignora cuál sería su forma; es de sospechar que poco se diferenciaba del resto.

X. Habrá que esperar hasta 1955 para ver en el mercado discográfico las primeras reediciones, lanzadas en conmemoración del vigésimo aniversario del fallecimiento del artista. Con propósitos de remozar el sonido, a la lejana guitarra que pulsaba el propio Gardel se superpuso, con un trabajo muy cuidado y de buen efecto, la de Roberto Grela. Fueron cuatro canciones, en dos placas. Más de cuarenta años llevaban grabadas, impresas y olvidadas, pero mientras tanto el fervor por Gardel había crecido a tal punto que la publicidad de ambos discos en la revista Ahora N° 2.295 (24 de junio de 1955) ni siquiera mencionaba su nombre; sólo traía su fotografía y una frase que apelaba al interés arqueológico del oyente: “De cuando empezaba a brillar”. Y una sorpresa, aunque entonces pasara desapercibida: dos obras aparecían con sus títulos cambiados (Columbia N° 15.146: Pobre madre – La mañanita; N° 15.147: Palanganeando – Yo sé hacer). Pobre madre resultaba ser el estilo originalmente llamado A mi madre, mientras que Palanganeando no era sino Mi china cabrera.⁽²⁵⁾

Con nuevas técnicas y sonido mejorado, en 1971 las catorce grabaciones se publicaron en un disco de larga duración (Columbia N° 9.116), introduciendo nuevos cambios en los nombres y varias inexactitudes. Sos mi tirador plateado pasaba a ser El tirador plateado, tal como lo repetiría Gardel en 1917 y en 1933; La mañanita quedaba en Lo que fui (título de otro estilo que Gardel grabó cinco años después y que nada tiene que ver con La mañanita); Mi china cabrera insistía con ser Palanganeando, por el curioso gerundio que dice uno de sus versos; Es en vano aparecía geminado: En vano, en vano (en realidad, este último título corresponde a otra obra que Gardel grabó en 1920, completamente distinta); Me dejaste ahora era El poncho del olvido; Mi madre querida se convertía en la mucho más conocida Pobre mi madre querida; y A Mitre se hallaba como Memoria a Mitre. Extrañamente, A mi madre seguía siendo (como en 1912) A mi madre, y no Pobre madre (como en 1920 y en 1955).

Gracias a las gestiones de los coleccionistas Cespi, Lucci y Olivieri, en 1985 se hizo otra reedición en disco de larga duración (CBS N° 20.619), restituyendo todos los títulos a sus originales de 1912, a la vez que se colocaron los registros por orden de grabación. Este trabajo fue enriquecido con fotografías y un lúcido comentario, obteniéndose un producto de calidad poco común.

Pero más allá de estos importantes intentos por dar a conocer los comienzos de Gardel, los discos Columbia Record permanecieron en la oscuridad precisamente por primitivos. Ya en 1930 era difícil que alguien deseara comprar discos tan antiguos; no sólo de Gardel, sino de cualquier artista: venían superándose en todo sentido desde mediados de los años veinte. Viejos montevideanos recordaban que en programas radiofónicos (normalmente los 24 de junio, fecha propicia para recorridos nostálgicos) solía escucharse El almohadón en una época tan tardía como la década del cuarenta, pero a todas luces esto era una excepción. No existía entonces un criterio analítico ni mucho menos de conservación, y si se lo pasaba, era porque las emisoras Carve o Solís tenían la placa de casualidad.

XI. Al apreciar vivamente las artes se consigue algo más que una simple admiración. Se ahonda en su goce; se siente por la estética aquella “grande y hasta irresistible tentación” que confesaba Paul Valéry.⁽²⁶⁾

Redescubiertas, las grabaciones de Gardel en 1912 son el único testimonio tangible que ha quedado de sus cualidades como intérprete durante su primera juventud. Pasaría todo el resto de su vida desarrollándolas. Son el comienzo de su explicación, si es que resulta necesario explicar algo en aquel que diera con su canto el más destacado honor a la música popular argentina, llevándola hasta la cumbre y afirmándola allí.

1 Este ensayo ha sido premiado por la Secretaría de Cultura de la Ciudad de Buenos Aires (junio de 2003).

2 El mercado quedará durante más de tres décadas en manos de las sociedades más fuertes (Victor, Odeón), con la aparición de vez en cuando de compañías menos dependientes del flujo comercial europeo (Electra, Brunswick). El ímpetu de muchas marcas volverá a verse recién en la década del cincuenta.

3 Tagini registra el logotipo de Fonotipia el 1 de abril de 1905 bajo el N° 15.219. El 10 de enero de 1907 según acta N° 19.611 renuncia a esta marca, cediéndola a la Società Italiana de Fonotipia, con sede en Milán. El 29 de enero de 1909 registra Jumbo Record bajo el N° 25.371. El 15 de junio de 1910 registra la marca Sonora bajo el N° 29.947, haciendo lo propio con la viñeta el 12 de junio de 1912 bajo el N° 36.936. Más adelante registra la marca Tocasolo sin rival, el 11 de septiembre de 1913 bajo el N° 37.859.

4 Acta N° 14.604.

5 Acta N° 32.188.

6 El mercado quedará durante más de tres décadas en manos de las sociedades más fuertes (Victor, Odeón), con la aparición de vez en cuando de compañías menos dependientes del flujo comercial europeo (Electra, Brunswick). El ímpetu de muchas marcas volverá a verse recién en la década del cincuenta.

7 Tagini registra el logotipo de Fonotipia el 1 de abril de 1905 bajo el N° 15.219. El 10 de enero de 1907 según acta N° 19.611 renuncia a esta marca, cediéndola a la Società Italiana de Fonotipia, con sede en Milán. El 29 de enero de 1909 registra Jumbo Record bajo el N° 25.371. El 15 de junio de 1910 registra la marca Sonora bajo el N° 29.947, haciendo lo propio con la viñeta el 12 de junio de 1912 bajo el N° 36.936. Más adelante registra la marca Tocasolo sin rival, el 11 de septiembre de 1913 bajo el N° 37.859. 4 Acta N° 14.604. 5 Acta N° 32.188.

8 En la República Argentina, dejando de lado algunos experimentos de Alfredo P. Murúa en 1925, la primera grabación comercial efectuada con micrófono data del 1 de marzo de 1926. Corresponde al tango La musa mistonga por Rosita Quiroga (disco Victor N° 79.632 lado A).

9 Demolido en 1969.

10 El famoso lema "Nótense las Notas", que solía acompañar las semicorcheas, no aparece.

11 Esta frase alterna con "Actores del Teatro Nacional" en alguna etiqueta. Pero en una y otra no debe interpretarse literalmente que Gardel ya actuaba en el Teatro "Nacional" (Corrientes 960, Bs. As.), pues su debut se producirá recién el 8 de enero de 1914. En realidad, la etiqueta se está refiriendo a que él era un artista de la escena nacional, del teatro de asunto argentino. Las mayúsculas iniciales en "teatro" y en "nacional" obedecen a la costumbre de poner así frases tales como títulos, encabezamientos, etcétera.

12 Podrá observarse que los discos pertenecen a un serial que lleva antepuesta la letra T. Este serial está dividido en: a) El que comienza de T 1, con reposiciones de discos Fonogramas Marconi y matrices extranjeras; b) El que comienza de T 135, con matrices originales de las series 55.000, 56.000, 57.000 y 59.000 (en este serial T están los discos de Gardel); c) El que comienza de T 945, con matrices de la serie 82.000 grabadas en Estados Unidos; d) El que comienza de T 1.000, para discos de 30 cm. de diámetro, con matrices de la serie 9.500 y algunas de la 56.000; y e) El que comienza de T 1.200, con matrices de la serie 94.000.

13 Entiéndase repeticiones publicadas, aunque publicadas o no es muy difícil que se haya reiterado alguna de estas matrices. En el sello Columbia Record la mayoría de las matrices son de toma 1; pocas veces aparece una toma 2 y con menos frecuencia aún se ve una toma 3

14 Además, el mismo Gardel da a entenderlo en un reportaje que le hiciera Alfredo Bigeschi: "—¿Cuándo comenzaste a grabar discos? —No recuerdo bien. Pero más o menos hará unos 22 años. Razzano ya había grabado antes que yo..." (revista El canta claro del 19 de mayo de 1933). Según el cómputo de Gardel, se encontraría grabando en 1911, lo que no es posible; pero evidentemente el cantor recordaba más de veinte años: lo suficiente para ubicar los registros antes de 1913.

15 Tampoco es el orden que se menciona en el contrato, pero esto no tiene ninguna importancia.

16 VEGA, CARLOS: Panorama de la música popular argentina. Con un ensayo sobre la ciencia del folklore. Buenos Aires, 1944; Editorial Losada. Páginas 153 a 209.

17 DEL GRECO, ORLANDO: Carlos Gardel y los autores de sus canciones. Buenos Aires, 1990; Akian Ediciones. Páginas 109 y 110.

18 En el catálogo de la Casa Tagini, en cambio, sí aparece como obra de Betinotti.

19 AYALA, JUAN: "Con respecto a la música y la letra del estilo «El Moro»". Revista Club de tango N° 6 (julio-agosto de 1993). Páginas 8 y 9.

20 Aunque no figure en los discos, el resto de El cardo azul pertenece al poema "Flor de cardo" de Isabel Cecilia Canavery.

21 «JUAN JOSÉ»: “Cartera del reporter. Dos ruiseñores criollos que nos visitan. La poesía de los transhumantes. Hablando con los jóvenes Gardel y Razzano”. Diario La razón (Montevideo) del 17 de julio de 1915. Reproducido en PELUSO, HAMLET & VISCONTI, EDUARDO (recopilación y compilación): Carlos Gardel y la prensa mundial. Buenos Aires, 1990; Ediciones Corregidor. Páginas 21 y 22.

22 El proverbio está invertido y totalmente fuera de contexto. El original (HERNÁNDEZ, JOSÉ: La vuelta de Martín Fierro. Buenos Aires, 1879; Librería del Plata) dice: “Los que no saben guardar / son pobres aunque trabajen; / nunca, por más que se atajen, / se librarán del cimbrón: / al que nace barrigón / es al ñudo que lo fajen” (versos 2.415 a 2.420).

23 Es muy interesante la versión en tiempo de milonga que recopiló Carlos Vega en 1952. La interpreta el informante Sr. Luis Propato, platero de oficio, asentado en Las Flores (Prov. de Buenos Aires). Se incluye y analiza en JACOVELLA, BRUNO C. (coordinación, supervisión general y redacción del prospecto): Las canciones folklóricas de la Argentina (antología). Caja conteniendo tres discos y un folleto descriptivo. Buenos Aires, 1982; Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”. Página 18 (grabación: disco 1, faz B, banda 28).

24 Revista La Pampa Argentina del 11 de diciembre de 1910. Información del Sr. Víctor Di Santo al historiador Orlando del Greco, publicada luego como carta de lector en la revista Club de tango N° 8 (marzo de 1994). Página 4.

25 En el contrato de 1912 se lee que “...también se concede al Señor Tagini el derecho de cambiar el título de las piezas y traducirlas” (cláusula cuarta). Pero la empresa Columbia de 1955 no era la misma de 1912. En su larga trayectoria en Argentina, la marca Columbia no tuvo una presencia ininterrumpida, como Odeón o Victor; por el contrario, fue concesionada varias veces a firmas distintas que nada tuvieron que ver entre sí. En 1955 ya hacía casi cuatro décadas que la Casa Tagini había quebrado.

26 Léonard et les philosophes (1928).

© by Héctor Ángel Benedetti (Prohibida su reproducción total o parcial, por cualquier medio, sin la expresa autorización del autor)

Apostilla: El día 6 de enero de 2023 se solicitó al autor autorización para la reproducción del documento al correo electrónico porsiempregardel@argentina.com y se recibió este mensaje automático del servidor de correo: “No se ha encontrado la dirección”.

[Por siempre... Gardel \(unsl.edu.ar\)](http://unsl.edu.ar)