

Alberto eifersüchtig; sie geht angeblich mit anderen Männern aus, wartet in Wirklichkeit im Garten, bis er zum Balkon seines Landhauses geht und seine Einsamkeit im wunderschönen Tango 'Soledad' aussingt: „...manchmal denk' ich, daß ich ihre Schritte vor der Tür höre, als ob sie sich nicht hereinzukommen traut; aber es ist niemand da, und sie kommt nicht. Es ist nur eine Erscheinung meiner Illusion, die wieder verschwindet und Asche in meinem Herzen hinterläßt ...“ (Wer jetzt noch immer den Mythos Gardel nicht versteht, dem ist nicht zu helfen ...)

Endlich treten die 'Criollos' der Folkloregruppe auf, und Alberto muß natürlich den betrunkenen Hauptsänger ersetzen. Der Onkel sitzt derweil zufrieden im Kabarett, ruft immer wieder 'Qué país! ('Was für ein Land!'), wenn ein schöner Hintern vorbeigeht; und ist die Dame füllig, auch 'mal 'Qué gran país!' ('Was für ein großes Land!'). Am Ende erfährt der Onkel, daß Celia und die Tänzerin dieselbe Person sind, sagt: „Jetzt bin ich ihr doppelter Sklave“, und will sie sofort heiraten. Alberto hat es etwas schwerer, Laura von seiner Liebe zu überzeugen. Er tut, als lasse er sie im Wald stehen. Und als Laura hilflos in eine Pfütze fällt, ist sie bereit, nachzugeben. Als Dank und zu unserem Glück singt Gardel nochmals 'Golondrinas'.

Jeanine Meerapfel

CUESTA ABAJO

Bergab

Land	USA 1934
Produktion	Exit Corporation, Inc. (Paramount)
Regie	Louis J. Gasnier
Buch	Alfredo Le Pera
Musik	Carlos Gardel
Musikal. Leitung	Alberto Castellanos
Kamera	George Webber
Darsteller	Carlos Gardel, Mona Maris, Vicente Padula, Anita Campillo, Manuel Peluffo, Jaime Devesa, Guillermo Arcos, Susanne Dulier, Carlos Spaventa
Format	35 mm, s/w
Länge	75 Minuten

Inhaltsangabe

Das Café an der Ecke ersetzt jedem Porteño (Hafenbewohner, Kosenamen für die Bewohner Buenos Aires), der etwas auf sich hält, noch heute Mutter, Heim und Büro. Es ist der Ort, an dem man träumt und von dem aus man die Welt verbessert; der Ort der Freundschaften und der Liebeleien.

Folgerichtig ist das 'Café de la Facultad' Hauptort der Handlung in CUESTA ABAJO. Aber damit sind die Ähnlichkeiten mit der Realität in diesem Film schon beinahe zu Ende. Und dies nicht nur, weil der Film in den USA gedreht wurde. Es geht hier um Tango, und Tango ist die Überhöhung, die Verabsolutierung des Gefühls. Wen kümmert die Wirklichkeit, wenn Carlos Gardel, der größte argentinische Mythos, der 'König des Tangos', die 'singende Seele', der 'Meister', in dem Film die Hauptrolle spielt und fünfmal singt?

Die 'Studenten', die das Café besuchen (Carlos Gardel, Vicente Padula), sind zwar nicht mehr ganz jung, aber das macht nichts, weil der Film nicht vom Studium, sondern von Liebe, Eifersucht

und Reue handelt – typische Topoi von Tangotexten.

Auch Alltäglichkeiten stören nicht den Verlauf der Liebeshandlung, denn die 'Studenten' sind glücklicherweise gut betucht. Nur Rosa nicht (Anita Campillo); sie ist gut und arm, muß hinterm Tresen vom Café arbeiten, wartet nachts artig schaukelnd im Stuhl, daß sich ihr Geliebter meldet, und hat einen alten Vater zu versorgen (der nur im Off zu hören ist).

Rosa liebt Carlos (Carlos Gardel), aber dieser ist dem Vamp Raquel (Mona Maris) verfallen. Carlos' Freund Jorge (Vicente Padula) versucht, ihn vor der verkommenen Raquel zu warnen. (Wenn Raquel an ihrer Zigarette zieht, bläht sie den Rauch genüßlich und langsam vor sich hin – ein deutliches Signal für Verurteilung!). Aber Carlos' Leidenschaft für Raquel macht ihn blind und taub; er ist ihr verfallen. Für Jorge ist die Situation doppelt schwer, denn er liebt seinerseits Rosa, das gute, reine Mädchen, dessen Herz aber, wie gesagt, schon an Carlos vergeben ist.

Carlos kommt ins Café, alle Frauen drehen sich nach ihm um, er hilft im Vorbeigehen einem Freund mit etwas Geld aus der Tasche, jovial und großzügig. Er hat Mitleid mit dem 'armen Mädchen' Rosa, aber er möchte so gern 'noch einen Tag das Studentenleben genießen!' Und so singt er, mit der warmen Ausstrahlung, für die er heute noch geliebt wird, den ersten Tango des Films, rechts und links ein Mädchen im Arm: „...Heute ein Schwur, morgen ein Verrat, die Liebschaften eines Studenten sind Blumen, die am selben Tag verwelken ...“ ('Amores de Estudiante').

Jorge lädt Carlos in seine 'Estancia' auf dem Land ein, um ihn von seiner Begierde zu Raquel zu heilen, aber Carlos bringt Raquel mit, die sofort mit einem 'Paisano' (Landarbeiter) anbandelt. Carlos hat noch schnell, zu unserem Glück, die Gelegenheit, am Lagerfeuer zu singen. Dann wendet er sich angeekelt von Raquel ab und fährt in die Stadt zurück. Hin- und hergerissen zwischen wahrer Liebe (Rosa) und feuriger Leidenschaft (Raquel), entschließt sich Carlos nach Europa zu fahren. Aber Raquel schwört ihm Treue und fährt mit. In Paris versucht Carlos, einen Job zu kriegen, aber er scheitert immer wieder. Raquel hält ihm vor, daß man 'entweder Geld oder Mut haben muß'. Er haßt sie und er liebt sie, und kurz bevor er sie küßt, sagt er: 'Perra!, Perra!' ('Hündin! Hündin!') zu ihr ... Er weiß, daß Raquel ihn weiter betrügt.

Sie landen schließlich in New York in einer Kneipe, wo Carlos als Gigolo mit fetten Nordamerikanerinnen tanzen muß. Dort findet ihn sein alter Freund Jorge, der nun Schiffskapitän ist. Carlos und Jorge ertappen Raquel mit einem anderen, Carlos will sie umbringen, wird aber davon abgehalten, und singt – wie nur er singen kann – den Titel-Tango 'Cuesta abajo': „... Ich träume von der Vergangenheit, nach der ich mich sehne, von der alten Zeit, die ich beweine, und die nie wiederkehren wird ...“ Die Vergangenheit kehrt dann doch wieder, denn Freund Jorge nimmt ihn mit auf sein Schiff. Nach anfänglichem Widerstand ('Nein! Als ein Besiegter zurückkehren – nein!') singt er an der Reeling 'Mi Buenos Aires querido', und Bilder der geliebten Stadt erscheinen vor seinen Augen. Schon sind sie wieder da, im alten Café, wo Rosa noch immer auf ihn wartet, ihn noch immer liebt.

Der großzügige Freund verabschiedet sich mit einer eleganten Geste, die Liebenden sind vereint.

Jeanine Meerapfel

DIE TANGO-KÖNIGIN

Land	Deutschland 1913
Produktion	Vitascope GmbH
Regie	Max Mack

Personen/Darsteller: Die alte Weisse (Hanni Weisse), Fräulein Mie, Ferdinand, Leutnant Lulu, Schüfftan der Tanzmeister, Kellner 'Fein', ein Ladenmädchen

Uraufführung 5. 12. 1913

Format 35 mm, s/w

Länge ca. 45 Minuten

Inhalt

Hanni, das Ladenmädchen, stammt aus einem Milieu wie bei Zille, aus dem sie von Ferdinand, einem wohlhabenden älteren Herrn, sozusagen befreit wird. Aus dem ersten Stelldichein wird ein Einkaufsbummel, und nach den neuen Kleidern kommt ein neues Heim. Da wir das Jahr 1913 schreiben und damals das Kino noch züchtig war, erspart uns Max Mack die Details des Techtelmechtels. Damit die Geschichte am Laufen bleibt, erlernen beide den neuen Modetanz: Tango, an dem sich schon vergeblich der Leutnant Lulu versuchte. Ein Tango-Wettbewerb macht das Lustspiel zur Verwechslungskomödie: es obsiegt – wer hätte es nicht gedacht – Hanni als Tangokönigin.

Der Stumme

„Er singt“ – so lautet ein geflügeltes Wort – „jeden Tag besser“. Er, Carlos Gardel (1890 - 1935), in seiner Sängerschaft 'El Morochito del Abasto', der Dunkelhaarige vom Abasto-Großmarkt, bald der 'Zorzal', die Amsel, später 'El Mago', der Zauberer, und schließlich nach seinem Tod 'El Mudo', der Stumme. (...)

Der Kult um den zum Mythos stilisierten Sänger mag negative Aspekte aufweisen, wie sie der argentinische Essayist Juan José Sebreli hervorgehoben hat: „Gardel ist das Symbol der verblendeten Träume des sozialen Abschaums, der die Reichen haßt, weil er selbst nicht reich sein kann. Gardel ist derjenige, der aufgestiegen ist und alle diejenigen rächt, die nicht aufsteigen konnten. Er ist derjenige, der aus der dunklen Höhle der Mietskaserne vom Abasto-Markt bis zum gleißenden Fest der internationalen Großbourgeoisie emporkommen ist. Sein Mythos beinhaltet jedoch keine Forderung nach sozialer Gerechtigkeit, in ihm wird keine Struktur attackiert. Die Gardel-Welt ist fest und unbeweglich, mit ihren Reichen und ihren Armen, ihren Siegen und ihren Gescheiterten, ihren Lichtern des Stadtzentrums und der Bitterkeit ihrer Vororte, jedoch – es ist möglich, heimlich vom einen zum anderen überzuwechseln. Gardel, Abenteurer und Opportunist, sorgt sich nur um die Stabilität der eigenen Situation, die er darum mit der Stabilität der Gesellschaft verbindet (...). Für einen zerlumpte Subproletarier, der nicht über die Mittel zu wirksamem Handeln verfügt, liegt die Lösung seiner Probleme nicht in jener langsamen und geduldigen Arbeit der Selbstverwirklichung in der Geschichte, sondern in der absurden Großzügigkeit der Magie, die sofort und ohne Anstrengungen selbst die hanebüchsten Wünsche erfüllt. Gardel – selbst ein Lumpenproletarier – mußte nicht arbeiten, um sich zu retten; es genügte, daß er sang.“ Sebreli's Urteil trifft in dieser Formulierung jedoch nicht allein den realen und mythisierten 'Opportunisten' Gardel, sondern den Tango allgemein und damit weite Bereiche der populären Kultur Argentiniens und Uruguays. Zumindest steht es noch als Forschungsarbeit aus, Gardels auf Schallplatten aufgezeichnetes Repertoire – fast 1000 verschiedene Lieder, davon mehr als 500 Tangos – daraufhin zu analysieren, was er nicht gesungen hat. Für das Nicht-Gesungene wäre sodann ein kultureller Zusammenhang auf der gleichen Ebene aufzuweisen, in dem sich emanzipatorische Tendenzen, wie sie Sebreli versteht, verwirklicht hätten. Letzteres aber dürfte kaum möglich sein. Insofern, wenn man nicht die gesamte Millionengemeinde der Gardel-Verehrer über den Kamm lumpenproletarischer Ressentiments und Korruption scheren will, bleibt als gemeinsamer Nenner wohl nur die Identifikation mit dem Repräsentanten einer Kultur übrig, deren Alternative allein in der Elitekultur bestand. Gardels internationaler Erfolg mochte dabei verstanden werden als Triumph über eine dependente Nationalelite, die für die populäre Kultur ihres Landes nur Verachtung übrig hatte, wenn ihn auch zu Lebzeiten die Teilhabe am 'gleißenden Fest der internationalen Großbourgeoisie' von seinem eigentlichen Publikum eher entfremdet hatte. Für dessen kulturelles Selbstbewußtsein war der Applaus von Pa-

ris oder Cannes kein Grund zu einer besonderen Anerkennung. Erst die Verunsicherung der unteren Bevölkerungsschichten im Gefolge von politischer Entmündigung, wirtschaftlicher Not und Wiederherstellung der oligarchischen Kulturhoheit während der 'infamen Dekade' der 30er Jahre ergab den notwendigen Hintergrund zur Idolisierung des Weltstars. Sein Tod machte bewußt, daß eine Epoche unwiderruflich zu Ende gegangen war. Der internationale Ruhm Gardels erschien als angemessene Vergoldung für ein Denkmal jener Epoche. (...)

Die Undurchdringlichkeit seines Lächelns, die dunklen Stellen seiner Biographie, die Gabe, Sympathien zu erwecken, Feindschaften und Skandale zu vermeiden, die wohltdosierte Mischung von Bescheidenheit und Hochmut, von Glück und eigener Leistung, all das macht ihn so aalglatt, daß eine Festlegung seiner Persönlichkeit oder der Motivation seines Handelns zur Hermeneutik mit ihren unvermeidbaren Zirkeln gerät. Dabei bieten sich grundsätzlich zwei Lösungen an. Entweder sieht man in ihm das Individuum, das bewußt und mit Eifer seine Eingliederung in die argentinische Gesellschaft betrieb, um dann Schritt für Schritt seinen eigenen Mythos als Interpret der Gesellschaft – wie er sie verstand – aufzubauen. Oder man sieht ihn als Produkt einer historischen und sozialen Konstellation und seinen künstlerischen Lebensweg als den eines armen Burschen aus einem Stadtviertel von Buenos Aires, der das sang, was er gerade vorfand, ohne daß ihm dessen gesellschaftliche Funktion sowie die eigene schöpferische Leistung bewußt wurden, und der – vielleicht gerade deshalb – von Erfolg zu Erfolg schwebte. Die belegten Bruchstücke seiner Lebensgeschichte lassen sich in beide Richtungen interpretieren. Das verweist zwar auf die Wahrscheinlichkeit einer Synthese von Bewußtheit und Unbewußtheit, von Selbstgestaltung und Konditioniertsein, aber diese Synthese bleibt unbefriedigend im Hinblick auf den Tango. Ohne Zweifel ist Gardel eine Schlüsselfigur in dessen Entwicklung, aber von ihm, seinem Mythos und dessen Aposteln wird mehr vernebelt als erhellt. Sein Aufstieg, seine Auftritte vor zunehmend reichem Publikum, sein internationaler Star-ruhm, versperren die Sicht auf das soziale Gefüge, von dem der Tango produktiv und rezeptiv getragen wurde, und von Gardel selbst gibt es dazu an Äußerungen nicht mehr als ein paar Gemeinplätze.

Die Fakten seiner Biographie, vor allem Jahr und Ort seiner Geburt waren lange Zeit umstritten. Eine im südfranzösischen Toulouse ausgestellte Urkunde bezeugt, daß Charles Romuald Gardés, fils de Marie Berthe Gardés, dort am 11. 12. 1890 geboren wurde. Die Zeit bis etwa 1910 liegt dann im Halbdunkel mehr oder weniger genauer Rekonstruktionen mündlicher Berichte. Demnach kam er mit seiner Mutter im Alter von drei Jahren nach Buenos Aires. Seine Mutter fand hier Arbeit als Büglerin. Er besuchte sechs Jahre lang die Grundschule, fing dann verschiedene Lehren an – Juwelier, Drucker, Kartonagenarbeiter –, bis er allmählich als Sänger ländlicher Folklore in verschiedenen Stadtvierteln von Buenos Aires, hauptsächlich jedoch in den Kneipen der Umgebung des Abasto-Großmarkts bekannt wurde. Damals – er hatte bereits seinen Namen hispanisiert – befreundete er sich mit einem jungen Sänger aus Uruguay, José Razzano, 'El Oriental'. Mit Razzano und zunächst zwei weiteren Sängern begab er sich 1912 auf eine Tournee durch die Provinz von Buenos Aires, wo sich das Quartett in Anbetracht der geringen Einkünfte, die sie sich in Gaststätten, Cafés und Kinos ersangen, nach und nach auflöste. Fotos aus jener Zeit zeigen ihn pausbäckig, mit Mittelscheitel im schwarzen Haar und einem Ausdruck sympathieerweckender Unsicherheit oder Verschlagenheit. 1913 erhielten er und Razzano im luxuriösen Restaurant-Cabaret 'Armenonville' von Buenos Aires ihr erstes Engagement als Sänger-Duo ländlichpopulärer Lieder. Eine der meistkolportierten Gardel-Anekdoten bezieht sich auf die Gage: Gardel, noch schüchterner als Razzano, bat ihn nachzufragen, ob die zugesagten 70 Pesos für einen oder einen halben Monat bezahlt würden. Als er erfuhr, daß es das Tageshonorar wäre, rief er aus, daß er dafür nicht nur singen, sondern auch die Teller waschen würde. Von da an ging es in ununterbrochener Serie erfolgreicher Auftritte des Duos weiter. Sie sangen in bonaerenser Theatern, gastierten 1915 zum erstenmal in Montevideo und bald folgten weitere Auslandstourneen. Von jenem Jahr an bis 1925 begleitete sie der Gitarrist José Ricardo.

Die ersten Schallplattenaufnahmen (Columbia) Gardels datieren von 1913 – noch frühere Aufnahmen von ihm auf Tonzyllindern scheinen Legende zu sein –, seine kontinuierliche Schallplattenproduktion bei der argentinischen Odeon-Filiale setzte aber erst 1917 ein. Unter den vierundzwanzig Liedern jenes Jahres befindet sich als einziger Tango 'Mi noche triste' (Meine traurige Nacht), 1919 folgten in ähnlicher Proportion die Tangos 'Flor de fango' (Sumpflume) und 'De vuelta al bulin' (Zurück auf die Bude). Erst ab 1923 verschiebt sich das Verhältnis zugunsten von Tangos. Bei den anderen, zunächst noch häufiger, dann immer seltener mit Razzano im Duo gesungenen Liedern handelt es sich um argentinische Gatos, Cifras, Estilos, Zambas, Valses, Tonadas etc. Hin und wieder findet sich ein kolumbianischer Bambuco, ein portugiesischer Fado oder ein Shimmy (auf spanisch). Insgesamt bleibt unter seinen tausend Schallplattentiteln jedoch der Anteil der nicht-argentinischen Lieder verschwindend gering.

1923 reiste das Duo, das bereits von zwei Gitarristen begleitet wurde, zusammen mit einer argentinischen Schauspieltruppe zum erstenmal nach Europa, wo sie in Madrider Theatern sangen. Von nun an hielt sich Gardel seltener – zu Schallplattenaufnahmen und Rundfunksendungen – in Buenos Aires auf. 1925 trennte er sich von Razzano, dessen Stimmbänder der ununterbrochenen Beanspruchung nicht mehr gewachsen waren. Es mochte hinzukommen, daß Razzanos helle Tenorlage – er beherrschte das Falsett über weite Strecken – gegenüber der weichen, samtigen Sonorität Gardels dem Publikum immer weniger zusagte. Die Trennung bedeutete jedoch nicht den Abbruch der freundschaftlichen Beziehungen, die sich über die gemeinsame Karriere hinaus auch auf die Passion für Pferderennen gründete. Ihr eigener Rennstall 'Las Guitarras' kostete sie ein Vermögen und wurde nach manchen Enttäuschungen wieder aufgelöst. So debütierte Gardel allein 1925 in Paris, wo er dann auch in den folgenden Jahren oft monatelang gastierte.

(...) Als Filmschauspieler war Gardel bereits 1917, damals mit mehr als einhundert Kilogramm etwas übergewichtig, in dem Film *Flor de durazno* (Pfirsichblüte) aufgetreten. 1930 drehte er eine Reihe von Kurzfilmen, die von kurzen Sketches mit den Textdichtern Celedonio Flores und Enrique Santos Discépolo sowie dem Orchesterleiter Francisco Canaro umrahmt wurden. Es sind dies überhaupt die ersten in Argentinien hergestellten Tonfilme. Seine eigentliche Filmkarriere – bei der Gesellschaft Paramount, nun mit reduziertem Leibesumfang – begann 1931 mit *Luces de Buenos Aires* (Lichter von Buenos Aires), dem zwischen 1933 und 1935 *Melodia de arrabal* (Vorortmelodie), *Espérame* (Warte auf mich), *CUESTA ABAJO* (Bergab), *EL TANGO EN BROADWAY*, *EL DIA QUE ME QUIERAS* (Der Tag, an dem du mich lieben wirst) und *TANGO BAR* außer einem Kurz- und einem Hollywood-Revuefilm folgen. Bis auf *Luces de Buenos Aires* stammten die Drehbücher sowie die Texte der in diesen Filmen von Gardel vorgetragenen Lieder von Alfredo Le Pera (1904 - 1935), einem argentinischen Journalisten. Regie führte Louis Gasnier und bei den zwei letzten Filmen John Reinhardt.

Zusammen mit Le Pera und seinen drei Gitarristen José María Aguilar, Guillermo D. Barbieri und Angel Domingo Riverol begab sich Gardel im April 1935 auf seine letzte Tournee durch mehrere Länder Lateinamerikas. Mit fast allen seinen Begleitern kam er bei dem Flugzeugunglück im kolumbianischen Medellín am 24.6.1935 ums Leben.

Aus: Dieter Reichardt, *Tango-Verweigerung und Trauer*, Frankfurt 1981

Tangofilme, Vorherrschaft in Lateinamerika, US-Intervention (1931 - 1943)

Die 'goldene Epoche' des Tonfilms stand zunächst im Zeichen der aus den späten zwanziger Jahren fortgeschleppten Krise, die durch die Umstellung auf das Tonsystem verschärft wurde und 1932 zu einem absoluten Produktionstief von 2 Spielfilmen führte. Aber auch die ausländischen Filme hatten es zunehmend schwer, nachdem die erste Sensation des 'tönenden Bildes' vorüber war. Hollywood versuchte zwar die Sprachbarrieren mit Untertiteln zu umgehen, doch sie wurden vom Publikum als lästig empfunden, und auch spanisch gesprochene Versionen wurden zuerst nicht akzep-

tiert, weil ihrem 'Castellanisch' der argentinische Akzent fehlte. So holte man sich populäre Stars aus Argentinien wie den berühmtesten der Tangosänger Carlos Gardel und drehte mit ihnen in französischen und nordamerikanischen Studios Filme mit argentinischem Ambiente sowie argentinischer Musik.

Der Mythos Gardels hat viel zum Massenerfolg dieser Beiträge und zur Verbreitung des Tonfilms beigetragen. Zwischen 1933 und 1935 spielte er u.a. in *Espérame*, *Melodia de arrabal*, *CUESTA ABAJO*, *EL TANGO EN BROADWAY* unter der Regie von Louis Gasnier und in *EL DIA QUE ME QUIERAS* sowie *TANBAR BAR* unter der Regie von John Reinhardt, nach Drehbüchern und Liedtexten von Alfredo Le Pera. 1935 konnte ihn endlich die Filmgesellschaft Lumiton nach Argentinien verpflichten. Doch er kam bei einem Flugzeugunglück in Kolumbien kurz vor Beginn der Dreharbeiten ums Leben.

Vor den Ausländern hatten allerdings die Argentinier den Tango für das Kino entdeckt. Den ersten Beitrag lieferte wohl J.A. Ferreyra mit *El tango de la muerte* (1917). Aber erst der Tonfilm ermöglichte die adäquate Verwendung dieser Musik der Massen und verschaffte dem Kino eine Attraktion, die sehr bald zu einem immensen Aufschwung führte, während die Einführung des Tonsystems in den meisten anderen lateinamerikanischen Ländern die Produktion lähmte.

Die Konjunktur begann 1933, kurz nachdem Ferreyra den ersten langen Tonfilm hergestellt hatte: *Munequitas portenas* (1931). Und sie begann – ähnlich wie der Stimmfilm-Boom – mit zwei Kassenschlagern: *Tango* von Luis José Moglia Barth und *Los tres berretines* von Enrique T. Susini u.a. Ihre Riesengewinne ermöglichten die Expansion der im selben Jahr gegründeten Produktionsgesellschaften 'Argentina Sono Film', die sich auf Tangofilme spezialisierte, und 'Lumiton', die über die beste Studioteknik verfügte und für hervorragende Tonaufnahmen bekannt wurde.

Damit setzte ein Prozeß der Industrialisierung und bald auch der Standardisierung der Produktion ein, die von 6 im Jahr 1933 auf 56 Filme 1942 stieg – ein Volumen, das damals kein anderes Film-land Lateinamerikas erreichte und Argentinien für kurze Zeit zum Zentrum der spanisch-sprachigen Filmproduktion machte.

Die Situation war günstig, denn Hollywood hatte den populären Musikfilmen nur seine mediokren Produkte mit lateinamerikanischer Couleur entgegenzusetzen, das heißt: nicht viel. Der Tangofilm war für die Massen Argentinien wie auch Lateinamerikas ein einzigartiges Kommunikationsmittel, das ihnen eine Bestätigung ihrer Träume bot, ihre Gefühle ausdrückte, ihr Milieu darstellte und ihr Unterhaltungsbedürfnis befriedigte. Er war affirmativ, eskapistisch, opportunistisch, in manchen Momenten durchaus sozialkritisch, in jedem Fall ein Medium, das die Massen als das ihre betrachteten.

Aus: Peter B. Schumann, 'Handbuch des lateinamerikanischen Films', Frankfurt 1982, S. 20 f.