

02. La música en los inicios del cine sonoro argentino

Music in the beginning of Argentinian sound film

ROSA CHALKHO

Universidad Nacional de las Artes, Universidad de Buenos Aires
CABA, Argentina
rosachalkho@gmail.com

Letra. Imagen. Sonido L.I.S. Ciudad mediatizada
Año VIII, #16, Segundo semestre 2016
CABA ARG | Pág. 40 a 58
Fecha de recepción: 22/9/2016
Fecha de aceptación: 03/11/2016

El inicio del cine sonoro argentino en 1933 coincide con el comienzo de la industria cinematográfica formada por el naciente sistema de estudios que consolidó el modelo de representación institucional o clásico. El presente artículo parte de una descripción general del pasaje del cine norteamericano mudo al sonoro cuyas instancias marcaron el pulso de la producción nacional, incluyendo un recorrido por la secuencia histórica de los dispositivos técnicos y sus vínculos con el contexto social y productivo. En este marco se sitúa el análisis de la dimensión sonora de las dos primeras películas argentinas de este periodo: *Tango!* y *Los tres berretines*, cuyo tratamiento musical permite explicar tanto el clima de época como las condiciones de producción de sentido en el cine.

Palabras clave: cine clásico argentino ~ música cinematográfica ~ década del 30 ~ sonido síncrono

*The birth of Argentinian sound film in 1933 matches the beginning of the film industry formed by the early stages of the studio system which cemented the institutional mode of representation or classic cinema. This article starts from a general description of the transition from American silent film to sound film which instances paved the way for Argentinian productions, including a tour through the chronology of technical devices and their bonds with the social and productive context of the time. This context is where the analysis of the sound characteristics of the first two Argentinian films of this period, *Tango!* and *Los tres berretines* is situated, and the musical treatment of this films allows us to explain the spirit of the time, the conditions of production of meaning in cinema.*

Key words: Argentinian classic cinema ~ Film music ~ 1930's ~ synchronized sound

Introducción

El presente trabajo estudia el sonido y la música en los comienzos del llamado cine argentino clásico (1933-1956) y se focaliza en lo que se ha considerado su punto de partida¹ con el estreno en Buenos Aires en 1933 de las películas *Tango!* y *Los tres berretines*. Si el abordaje de esta época del cine nacional resulta dificultoso dada la gran cantidad de películas y documentos perdidos o en mal estado, el estudio de su sonido y de las músicas se torna aún más complejo debido a la inexistencia de partituras y grabaciones. Además, gran parte de la cuestión musical aparece invisibilizada en la mayoría de las historias del cine.

Los nuevos posicionamientos teóricos de los estudios del sonido y la música en el audiovisual que vinieron a reponer esta ausencia ya llevan más de dos décadas de formulación de las problemáticas del sonido en los discursos audiovisuales (CHION, 1993; LACK, 1999; PRENDERGAST, 1992), y sin embargo, aún persisten numerosas vacancias sobre el tema, en especial para el cine local. Mientras los filmes dan cuenta de una gran riqueza en los productos y sus procesos sonoros, su estudio permite vislumbrar no solo los aportes al campo de las investigaciones del sonido sino también a la construcción misma de la historia del cine.

El origen claramente musical del cine sonoro tanto en Hollywood con *The Jazz Singer* (1927) como en Argentina con su remedo local *Tango!* hablan de una relación intrínseca entre cine sonoro y música, o más precisamente entre cine sonoro y canción popular, cuestión que da pie a la constitución del cine musical como primer género del sonoro.

Rudy Behlmer expresa a propósito de la gestación de *The Jazz Singer* motorizada por la ambición de Sam Warner (uno de los fundadores de la Warner Bros.) de producir películas sonoras: “Sam (Warner) convenció a sus hermanos de que iba a ser un riesgo positivo. No para películas sonoras sino para la música. Música y efectos de sonido” (BEHLMER, R. EN BADER, R. 2007).

La enunciación lingüística en las películas mudas estaba resuelta mediante la consolidación del código cinematográfico asentado en el montaje y el sistema de inter-títulos. El cine no necesitaba convertirse en un “teatro filmado”, tampoco necesitaba de la música que ya existía con el acompañamiento orquestal o pianístico en directo en las salas. Es el poder de la palabra cantada y en especial de la canción popular lo que daría lugar al nacimiento del sonoro como acontecimiento luego de todo un derrotero de pruebas fallidas.

Es interesante poner en evidencia qué aspectos de la música cinema-

1 Se asume la periodización de Claudio España (2000) estipulada en Cine argentino. Industria y clasicismo, 1933/1956.

tográfica de la primera década del sonoro han sido historizados y cuáles no, ya que justamente esta distinción demuestra todo un orden perceptivo que ha caracterizado los análisis sobre el cine, en los que la imagen visual comporta el centro de la atención mientras que lo sonoro subyace operando en un segundo plano.

Es así que se puede trazar esta primera división en las historiografías del cine argentino en las que la canción, el tango, ocupa el centro en el modo de estudiar la música de las películas mientras que la música incidental o extra-diegética ha quedado relegada.

Un contundente ejemplo de esto se encuentra en *Los tres berretines*, considerada la segunda película sonora argentina cuya música figura en los créditos compuesta por Enrique Delfino e Isidro Maistegui (sic) y, como se analizará más adelante, mientras las referencias y datos mencionan los tangos compuestos por Delfino y las interpretaciones en la pantalla, casi nada aparece documentado sobre la composición, interpretación y grabación de la música incidental de Maistegui.

En Argentina, a partir de 1933, la emergencia de la industrialización cinematográfica camina en paralelo con el crecimiento de la industria discográfica. Las películas y músicas reflejan las tensiones ambivalentes entre los imaginarios sociales de nacional - extranjero; urbano - rural; moderno - antiguo; local - foráneo y tradición - modernidad; centro y suburbio.

Talkies, música y canción popular: el inicio del sonoro como acontecimiento

El acontecimiento que inaugura el cine sonoro en el mundo es el estreno del film *El cantor de jazz* el 6 de octubre de 1927 en Nueva York. Ahora bien, ¿por qué este hecho tiene semejante carga fundacional si existen películas sonoras anteriores y además su sistema de sincronización no es el que definitivamente se impondrá como estándar? La respuesta tiene varias aristas que intentaremos analizar en este punto, pero que pueden resumirse en que este acontecimiento está tanto más signado por la repercusión social que tuvo su estreno, atribuible a la mejora en la calidad del sonido y al audio sincrónico, centrado en la canción popular en la voz y figura carismática de Al Jolson. Si bien la filmación de música (cantantes solistas de ópera, o populares, orquestas, etc.) había sido hasta el momento el tema más recurrido de todos los ensayos y pruebas, en *The Jazz Singer* aparecen incluidos en una trama ficcional verosímil y melodramática.

Luego de 20 años de intentos fallidos por lograr el sonido sincronizado sumado a la mayoría de edad que el discurso del cine mudo había ad-

quirido², el campo cinematográfico estaba convencido que el cine nunca sería sonoro y que cada nuevo intento repetiría los fracasos anteriores. Al respecto Ron Hutchinson comenta: “Y debemos recordar que las películas sonoras eran sinónimo de perder dinero en la industria cinematográfica. Todos los intentos previos de películas mudas sincronizadas habían sido un fracaso, la gente tiraba cosas a la pantalla” (BADER, R. 2007).

La bien conocida resistencia de los directores frente al sonoro refuerza un espíritu de época para el que el sonido es visto como un retroceso frente a la madurez alcanzada por el lenguaje del mudo. Serguei Eisenstein, por ejemplo, expresa puntualmente la manera en que el sonido debe utilizarse para que el cine no retroceda a convertirse en la filmación de un teatro hablado, cuando firma junto a Alexandrov y Pudovkin el 5 de agosto de 1928 el *Manifiesto del Contrapunto Sonoro* (EISENSTEIN ET. AL. 1928).

Casi como en una sumatoria de malas experiencias, el prestigioso pionero del cine norteamericano, David Wark Griffith incluye un prólogo sonoro grabado con el sistema técnico de Orlando Kellum para su película *Dream Street* (1921), en un intento de salvarla del fracaso de taquilla, pero la película se hunde arrastrando las buenas intenciones de uno de los pocos directores que veían con buenos ojos las innovaciones del sonoro.³

En torno al resonante estreno de *The Jazz Singer*, todo haría pensar que su condición de sonora jugaba en contra a la hora de su estreno comercial ya que debía remar contra toda una corriente de fracasos técnicos y de público que hicieron que los selectos espectadores acudieran escépticos a la *première* en el Warner Bros. Theater de New York a la espera de un nuevo fiasco.

Contra los pronósticos, sucedió lo contrario. *The Jazz Singer* aparece historizada como la primera cinta sonora, aunque en verdad, es el primer largometraje sonoro comercial. Su rutilante éxito de taquilla descansa en la construcción de una trama verosímil y en la emoción que provocó en el público Jackie Rabinowitz (Jolson) dirigiéndole unas palabras a su madre⁴ y cantando *Blues skies* mientras se acompaña al piano.

2 Scott Eyman explica en una entrevista: “A mediados de los años 20 el cine mudo había alcanzado un incomparable nivel de sofisticación. Al público le gustaban las películas mudas. (...) Los estudios estaban encantados haciendo cine mudo. Era una tecnología con la que estaban cómodos. Y el público también se sentía cómodo con esa tecnología. ¿Por qué complicarse la vida?” (BADER, R., 2007).

3 Otro de los rechazos más conocidos y elocuentes es el de Charles Chaplin quien se pliega tardíamente al uso del sonido en sus filmes.

4 La frase inmortalizada en la película por Al Jolson: “*Wait a minute, wait a minute... you ain't heard nothing yet*” (“Esperen un minuto, esperen un minuto... no habéis oído nada aún”) se convierte en retrospectiva en una sentencia profética respecto a todo lo que el cine haría escuchar a las audiencias de allí en adelante.

Lo determinante del acontecimiento de *The Jazz Singer* como primer largo sonoro es el hallazgo del musical como género apropiado para lucimiento de la música. El poder de la voz cantada en una narrativa de ficción aporta un eslabón central para la reformulación revolucionaria en la producción cinematográfica que ocurrirá luego de su estreno. No era necesaria la voz hablada de los actores, ya que el discurso del mudo había construido un código lo suficientemente fuerte como para enunciar sofisticados mensajes, tampoco la música incidental necesitaba del sonido síncrono, ya que estaba de manera omnipresente con la ejecución en la sala. Es así como la canción popular (sincronizada en los histriónicos gestos de Al Jolson) y las *talkies* forman esta primera alianza que constituye al musical cinematográfico en el primer género del sonoro y a la música y los músicos como tema narrativo predilecto.

Los temas de estas primeras películas son historias basadas en cantantes y artistas de musicales como se comprueba en *Broadway Melody*, la respuesta cinematográfica de la Metro Goldwyn Meyer al éxito de Warner o *The singing fool* (1928), *Lights of New York* (1928), *Sally* (1929). En el período de transición entre 1927 y 1930 los estudios realizan dos versiones de cada film, uno sonoro y otro mudo, es decir no están pensados en origen como sonoros sino que se reconvierten las películas diseñadas por el plan de cada estudio adaptándose a una versión *talkie* o agregan escenas sonoras habladas y cantadas a alguna producción ya filmada. Algo fundamental para tener en cuenta es que esta transición no compete solamente a la producción sino que también debieron reconvertirse al sonoro las salas de exhibición, incorporando los dispositivos de reproducción sonora a los proyectores e instalando parlantes. En cuatro años se pasa de 157 salas con sonido a 14.000 en 1931 (BADER, R. 2007).

La descripción tradicional de la cadena de valor de la industria cinematográfica en producción, distribución y exhibición como negocios contingentes aunque diferenciados merece también ser rediscutida a la luz de la contrastación de algunos datos, que permiten describir un magma indiferenciado de actividades y empresas en torno al incipiente espectáculo popular, y que se muestran alejados aun de un sistema industrial diversificado. Los hermanos Harry, Albert, Sam y Jack Warner inician su empresa en 1904 con la creación de salas de proyección populares (nickelodeons) entre las cuales iban rotando las cintas. Rápidamente incorporaron la distribución de films, los estudios y la radio, armando un sistema de medios del entretenimiento popular característico de la época.

En Argentina, esta unión primigenia de actividades en torno al negocio del espectáculo y al nacimiento del cine industrial se verifica en

varios casos. Ángel Mentasti, fundador de Argentina Sono Film fue dueño de emprendimientos variados: una empresa de mudanzas y una pensión, fue mánager de una compañía teatral y su relación con el cine arranca cuando en ocasión de dedicarse al corretaje de vinos, el gerente de la New York Film, Pascual Massimo le ofrece la representación de algunas películas, que llevaba mientras recorría la provincia de Buenos Aires con los vinos (España, 1984).

Max Glücksmann y Eugenio Py trabajaron en la Casa Lepage de fotografía, propiedad del barón belga Enrique Lepage, que comenzó con la importación de cámaras y proyectores de Francia. En 1908 Glücksmann compró la firma y comenzó con la apertura de salas (biógrafos) y junto con Py produjo los noticiarios *Actualidades*. Trabajó como agente importador para la alemana Odeón y fundó su propia discográfica Discos Glücksmann, antecesora de la que sería Disco Nacional Odeón.

Enrique Telémaco Susini, fundador y alma máter de Lumiton, fue también mentor de las consideradas primeras transmisiones radiofónicas. Suma a sus antecedentes en medios y espectáculos la fundación de dos empresas radiales: Radio Argentina y más tarde S.A.R.A Sociedad Anónima Radio Argentina que vende a la I.T.T. International Telephone and Telegraph Corporation en 1930. Entre sus multifacéticas actividades fue concertista de piano y cantante lírico, fundador del Conservatorio López Buchardo, *regisseur* de ópera, crítico, autor de obras de teatro además de su profesión de médico.

Radio, teatro, fotografía, discos, salas y cine forman un entramado interrelacionado de la producción de contenidos culturales cuyo signo de época está marcado por el nacimiento de la mediatización masiva y por la reproductibilidad técnica de los nuevos soportes.

Yuxtaposiciones y acontecimientos en la cronología de los dispositivos técnicos

En la historia vernácula, el acontecimiento fundacional del sonoro lo asume la película *Tango!* (Buenos Aires, 27 de abril de 1933) a cuyo estreno como evento bisagra también se le pueden imponer interrogantes ya que existen películas sonoras precedentes. Este apartado entonces, intentará caracterizar estos acontecimientos vinculando la cronología de los dispositivos tecnológicos con la repercusión social de los estrenos.

Lo que caracteriza a *Tango!* como la primera sonora argentina es bastante diferente a las circunstancias de su par norteamericana: el sistema de sonido es el ya estandarizado *sound to film* (sonido óptico fotografiado en el celuloide) y su producción comienza a sabiendas, a diferencia de la incertidumbre y dificultades y contrariedades de *The Jazz Singer*, que el

advenimiento del sonoro es indefectible. Por otro lado, otro rasgo que la posiciona como fundacional en Argentina es su producción, no ya como producto unitario, sino como parte inicial de un plan productivo de la flamante Argentina Sono Film.

Una característica en común tanto para el estreno de *The Jazz Singer* como para *Tango!* es que en los dos casos existió una gestión de medios y publicidad que contribuyó a la anunciación de estos estrenos como acontecimientos fundacionales del sonoro.

Es así que nos topamos con una de las problemáticas clave para la historización de los fenómenos tecnológicos y mediatizados, que José Luis Fernández tomando a Barthes define como “la determinación acerca de qué es un acontecimiento” (FERNÁNDEZ, J. L., 2008: 15) Por otro lado se abren interrogantes sobre la duración de un dispositivo o fenómeno tecnológico y lo que es más complejo para discernir, el modo en que se solapan estas permanencias. La cronología de la primigenia sincronización del sonido y las imágenes en la década de 1920 está conformada por toda una paleta heterogénea de creadores de aparatos y sistemas, que incluye inventores solitarios “de garaje” como Case, en paralelo con verdaderas fábricas de novedades como la Thomas A. Edison Inc. o los viajes por el mundo de Lee De Forest promocionando su sistema a través de las filmaciones de talentos locales de la música.

Para situarnos en la época, y aunque parezca una obviedad, la incertidumbre respecto al futuro del sonido cinematográfico era dominante: Edison abandona la carrera por el sonido síncrono luego de varios fallidos intentos con un sistema de sincronización mecánica entre el proyector y fonógrafo, Lee De Forest no logra superar la calidad del óptico aunque su innovación el *vacuum tube* (tubo de vacío) denominado Audion es un invento ineludible en la mejora del sonido amplificado. Por otro lado, Theodore Case realiza una colección de *home movies* (en el laboratorio emplazado en su casa de Auburn, New York) con las que prueba su sistema óptico con más interés científico que visión comercial. Luego de una malograda asociación con De Forest, quien pretende quedarse con el crédito de los inventos de Case (especialmente el dispositivo AEO light, un modulador que convertía la variación acústica en variación lumínica posible de ser impresa en la película), la Fox termina comprando las patentes de Case (entre otras varias) y el Movietone resultará ser el sistema ganador.

A sabiendas de la arbitrariedad que comportan las periodizaciones, este clima de época de ensayos más o menos exitosos y otros fallidos en búsqueda de la sincronización del sonido encuentra como punto de partida una pieza de 17 segundos realizada en 1894 por T. A. Edison

y William Dickson (un ingeniero inglés que trabaja en la empresa de Edison) en el estudio Black Maria en Nueva Jersey, y concluye con la estandarización del sistema óptico Movietone de la Fox-Case Corporation y su adopción paulatina por parte de todos los estudios entre 1930 y 1931.

Sin embargo, la cuestión técnica no es el único obstáculo del sonoro. El cine mudo había encontrado un modo de representación con códigos establecidos y una aceitada maquinaria de producción en Estados Unidos consistente en los llamados sistema de estudios (*studio system*) y sistemas de estrellas (*star system*). La circulación estaba garantizada por una constelación de salas distribuidas en todo el territorio (inclusive por las filiales extranjeras de los estudios) y una logística asegurada por la distribución. La clásica cadena de valor de la industria cinematográfica comprendida por la producción, la distribución y la exhibición estaba ya consolidada. La recepción masiva descansaba en el público de clase trabajadora como herencia del *nickelodeon* al que comenzaba a sumarse las clases medias y altas como consecuencia de la amplia mejora de los teatros y el advenimiento del largometraje de ficción a comienzos de los 20.

Es interesante reponer el vínculo entre radio y cine, tanto para el traspaso de tecnologías como en la constitución del clima de época. Esto se verifica en los relatos de Scott Eyman y Robert Gitt acerca de la inauguración de la KFWB, la emisora propia de la Warner: “La radio comenzó a acosar a la población. Ahí empezaron a surgir las cadenas de radio y la gente quedó fascinada por el sonido que salía y se oía en el aire. Eso fue lo que impulsó las películas sonoras, fue la radio” (BADER, R. 2007).

“Nathan Levinson, que trabajaba para la Western Electric estaba en Los Ángeles instalando la cadena de radio de Warner Bros. Le habló a Sam Warner de unas demostraciones que había visto de películas habladas en New York.” (GITT, R., UCLA Film and Television Archive en BADER, R. 2007). Estas pruebas de sonido sincronizado interesaron inmediatamente a Sam Warner y así se inició la alianza entre las dos firmas que cristalizó en la creación del Vitaphone.

El primer acontecimiento instala una pregunta sobre aquel otro acontecimiento canonizado como la fecha de nacimiento de la cinematografía el 28 de diciembre de 1895 con la primera proyección pública de una cinta realizada por los hermanos Lumière: ¿qué es lo que define que un hecho se constituya en piedra fundacional mientras otros eventos son solo antecedentes? ¿Cómo es posible que una cinta fílmica sonora de Edison y Dickson realizada un año antes del gran estreno de los Lumière haya pasado al olvido?

La respuesta se encuentra en la propia definición legitimada de cine, amasada por todo un siglo de tradiciones y por el resultado de una cons-

trucción social dominante de lo que el cine es. Es así que lo que caracteriza a la cinematografía como tal no es solamente el artificio técnico, sino todo un sistema que incluye la técnica, las instancias de producción y la recepción pública o comunitaria. La proyección en una sala es una condición imprescindible para la definición legitimada de la cinematografía clásica que recién ha sido puesta en cuestión sobre el final del siglo XX.

El aparato de Edison, el kinetophone, funciona a partir de sincronizar mecánicamente dos de sus aparatos: el kinetoscopio y el fonógrafo. La visualización de la película era individual, el aparato tenía un visor en su parte superior al que luego se le incorporan auriculares.

Edison intenta vender el kinestoscopio a la manera en que se vendían los fonógrafos, es decir para un uso hogareño, pero la falta de resultados comerciales sumados a sus posteriores traspiés técnicos para la mejora de la sincronización hicieron que relegue la división dedicada al cine de su empresa. Es justamente la concepción privada e individual del dispositivo la que entra en contradicción con la reciente pero veloz industrialización del cine asentada en la producción a cargo de los estudios, la distribución en el sistema de salas (de gran alcance territorial) y la recepción masiva y cuasi universalizada asegurada por el mínimo costo de la entrada gracias a la reproductibilidad.

Las tres primeras décadas del siglo XX están atravesadas por el desarrollo en competencia de dos sistemas de sincronización de sonido y film: el *sound on disc* “sonido sobre disco” consistente en dispositivos mecánicos de ajuste entre la película y el sonido grabado y reproducido por discos, cuya principal virtud radicaba en una buena calidad de audio y su principal problema era la facilidad con la que el sistema se desajustaba produciendo desincronizaciones especialmente en las películas más largas con cambios de discos.

El otro sistema, el *sound on film*, o “sonido sobre película” consistía en la transducción óptica de la onda sonora fotografiada en la propia película. La ventaja era la sincronización asegurada y su principal debilidad la baja calidad de audio en sus comienzos.

Entre 1930 y 1931 el exitoso Vitaphone de la Warner comienza a ser reemplazado por el Movietone (*sound on film*) gracias a las mejoras que resultan de la alianza entre Theodor Case y William Fox (Fox Film) constituyendo la Fox-Case Corporation y que concluyen en un estándar de sonido aceptable con la introducción de las mejoras en la grabación eléctrica (micrófonos de condensador y grabadores de línea de caucho) de la AT&T/Western Electric.

El tratamiento de la música en *Tango!* y *Los tres berretines*

El advenimiento del sonido sincrónico en las películas argentinas en 1933 no solamente marca los cambios evidentes en la producción y recepción de los filmes sino que además, para el caso local, marca el comienzo de la industrialización, caracterizada entre otras cosas por la constitución del denominado “sistema de estudios”⁵. Este pasaje del modo de producción del mudo y del sonoro sincronizado con discos a la realización de largometrajes con sincronización óptica encuentra explicación, entre otras variables, en el vacío que se produce cuando el cine norteamericano se reconvierte al sonoro en 1928 y tarda unos años en consolidar el sistema de doblaje.

Una particular sustitución de importaciones alienta la producción en las periferias, y en América Latina, Argentina y México son las cabezas de fila de la producción vernácula y el inicio de lo que en el decir de la crítica y las investigaciones se denominó “el modelo institucional”, “la edad de oro del cine argentino” o “el cine argentino clásico”.

Por otro lado, las temáticas locales y las músicas populares en el cine ya habían sido alentadas por las filiales de las compañías norteamericanas radicadas en Buenos Aires hacia 1920 como Victor, Columbia y Brunswick (EEUU) y Nacional-Odeon (Alemania) que completan el negocio con la búsqueda de figuras locales, en especial de la música.

Otra de las condiciones de posibilidad para el desarrollo cinematográfico local es la importación temprana de equipos de grabación y filmación. Ya en 1897 Glücksmann, Py y Lepage importan Cronofotógrafo Elgé de la empresa francesa Gaumont - Demeny y un Cinematógrafo Phaté, distribuido por la Compañía General de Fonógrafos, Cinematógrafos y Aparatos de Precisión, de Pathé Freres. Las importantes mejoras de los micrófonos Bell llegan a Buenos Aires en 1926, a un año de su invención. Hacia 1930, el biógrafo era un espectáculo popular masivo, la compañía de Glücksmann contaba para entonces con 70 salas y 1500 empleados que en Buenos Aires estaban instalados no sólo en el corredor céntrico sino también en los barrios.

El 27 de abril de 1933 se estrena *Tango!* seguida de la *première* algunos días después de *Los tres berretines* (19 de mayo de 1933). Estas dos cintas, prácticamente simultáneas, muestran grandes diferencias tanto en el tratamiento sonoro y musical como en la representación de tensiones territoriales.

5 Argentina Sono Film creada para la producción de *Tango!* por idea de Moglia Barth y Mentasti perfila desde el comienzo una secuencia de tres películas *Tango!*, *Dancing* (cinta perdida) y *Riachuelo* al modo de un plan de producción a largo plazo de los estudios norteamericanos, es decir un sistema en el que se va filmando y estrenando de manera paralela y continua (*studio system*).

La música de *Tango!* es una sucesión de tangos intercalados dentro del argumento y dentro de la diégesis. La orquesta tocando en patios y bares es un motivo recurrente y forma parte de la idea del tango como tema. En este sentido, tampoco es menor la premeditada y protagónica presencia de distintas formaciones orquestales como la de Juan D' Arienzo, Osvaldo Fresedo y Juan de Dios Filiberto.

A pesar de este planteamiento simple respecto de la enunciación musical, se observan algunos procedimientos con cierta elaboración discursiva, como por ejemplo el pasaje de la música del campo al fuera de campo en la escena en que Mario y Malandra salen de la milonga a la calle para pelearse (20' 50''), mientras sigue sonando el tango *Malevaje* o el tango instrumental que hilvana los planos fijos del barrio (23' 38'') recurriendo a un procedimiento primario pero tempranamente codificado del sonoro.

La película puede ser considerada un musical y su tema se encuadra en los tópicos tangueros casi como excusa argumental excluyente para enlazar las canciones que constituyen su atractivo fuerte, interpretadas por relevantes figuras musicales: Tita Merello, Libertad Lamarque, Mercedes Simone, Azucena Maizani y Alberto Gómez. "Tango! debía ser una cabalgata de números interpretados por figuras del decir porteño más representativo" (ESPAÑA, 2000: 27)

Una crítica del diario La Prensa, publicada el 28 de abril de 1933 sin firma comenta al respecto:

Quiere ser el trasunto de distintas modalidades de la emotiva canción criolla, suerte de exposición de sus más populares cultores, mechados unas y otros a través de una de esas endeables intrigas de pretexto, (...) de acuerdo con el ejemplo de las producciones norteamericanas del género (...). Lo guiaba la intención simpática de hacer de su trabajo variado álbum de cancionistas, cantores y orquestas criollas, intérpretes todos de la doiente música nativa. (s.a. 1933)⁶

Técnica norteamericana y tema local es la combinación que aparece como constante, especialmente en la primera década del sonoro, y en el marco de las operaciones de enunciación cinematográfica. La música incidental o extra-diegética va a formar parte de este discurso internacionalista con el que el cine enuncia, como se verá más adelante en *Los*

6 CLAUDIO ESPAÑA (1983) apunta el carácter eminentemente popular del cine al que asistían personas de condición humilde, y señala el tono condescendiente e irónico en el tratamiento de las películas locales por parte de la crítica de la época.

tres berretines. La traducción del modelo de cine musical norteamericano al contexto argentino no se explica solamente con la mera intención de copiar películas como *El cantor de jazz* o *Melodía de Broadway*, sino también por las condiciones de producción locales definidas por el alcance institucional del tango como género consolidado con un *star system* propio entre las grandes figuras de la canción, la calidad de las orquestas y una ebullición creativa de compositores y arreglistas.

La trama narra los desencuentros amorosos de Tita, una muchacha de arrabal (Tita Merello) y Alberto (Alberto Gómez), un cantor de tango que “la quiere bien”. Ella prefiere al guapo Malandra (Juan Sarcione) mientras que Alberto se refugia en la aristocrática Elena (Libertad Lamarque) en un viaje a Francia. La historia se enmarca en el folletín popular con una redención final marcada por la “vuelta al barrio”, como el lugar de las virtudes morales, la vida familiar y la pobreza digna.

En la película los significados están territorializados: las clases sociales, las virtudes, los valores morales, lo propio y lo extranjero ocupan espacios de representación reales y simbólicos y se sitúan en pares de opuestos como barrio-centro o Buenos Aires-París, lo nacional-lo extranjero.

Las denominaciones de barrio, arrabal y suburbio hacen referencia a un mismo territorio físico ubicado en la periferia de la ciudad y si bien pueden ser tratados como sinónimos, comportan imaginarios muy distintos (SABUGO, 2013): el barrio es el sitio bucólico e idealizado de la familia y los valores morales, “pobre pero decente”. Es el lugar al que retorna Tita luego de haber descarriado su vida con tentaciones nocturnas de milongas y malandras, y es el sitio en donde espera a Alberto. En cambio, el arrabal, es una periferia oscura y nocturna, un sitio al margen de la ley cuyos conflictos se dirimen en peleas a cuchillo como la que muestra la película entre Alberto y Malandra.

Los imaginarios de barrio y arrabal están precisamente expresados por la fotografía e iluminación en la película: el arrabal es nocturno, interior y oscuro⁷. La escena en la calle de la pelea de Alberto y Malandra tiene una iluminación teatral en la que se perfilan marcadas las sombras de los personajes casi al modo expresionista. Por el contrario, las únicas escenas de exterior - día son las que representan el retorno al barrio, con plazas soleadas y niños jugando mientras los títulos en superposición dicen: “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”.

7 Antonio Merayo, director de fotografía de la película refiere en una entrevista realizada por Pablo Scholtz en el diario Clarín del 27 de abril de 1993 que filmaban de noche “porque de día todos teníamos otros trabajos”. También hace referencia a anécdotas sobre la precariedad técnica y de insumos con que trabajaban.

Cabe destacar una excepción a la totalidad de la música tanguera: las imágenes de París⁸ (exteriores de día) están musicalizadas con un foxtrot que reafirma el uso territorial de la música en este film. Mientras que el tango además de comunicar en cada letra aspectos relacionados con la trama y el sentir de los personajes expresa de manera indudable la condición de porteñidad, de lo nacional y local, el foxtrot aparece en el imaginario asociados a lo foráneo, la moda y la cultura parisina y también vinculado al éxito de Joséphine Baker en la época.

En la película, la música de tango aparece como una costura omnipresente que entreteje los espacios y las clases sociales: las dos protagonistas femeninas, Elena y Tita, pertenecientes a distintos estratos sociales cantan tangos, a la que se suma una nueva figura: la de la cantante profesional encarnada en Mercedes Simone y Azucena Maizani. Es la música de todos los espacios y de todos los personajes; es la música del barrio y el arrabal, y también del barco que va a Europa y del café parisino.

El tango funciona como factor aglutinante de un entramado social que comienza a cambiar de signo. José Luis Romero describe así este cambio de década signado por el golpe de Uriburu, la crisis económica y el inicio de lo que denomina la república conservadora: “el país criollo se desvanecía poco a poco y por sobre él se constituía una nueva Argentina, cuya fisonomía esbozaba la cambiante composición de la sociedad” (ROMERO, 2000: 141).

Este nuevo clima de época que funde tradición y modernidad como ideas generacionales en tensión está claramente representado en *Los tres berretines*, que con un tono asainetado y reconciliación final combina tangos, música clásica y sinfonismo incidental.

Los tres berretines, producida por los estudios Lumiton y estrenada días más tarde que *Tango!* muestra grandes diferencias tanto discursivas como en su calidad técnica respecto de su antecesora. Su gestación también es diferente: Enrique Telémaco Susini, José Guerrico, Miguel Mugica y Luis Romero Carranza que forman un grupo de amigos de muy buena posición económica y aspiraciones innovadoras en términos de tecnología y medios fundan los estudios Lumiton.

Los llamaban “los locos de la azotea” ya que realizaron en 1920 la primera transmisión radial argentina desde los techos de teatro Coliseo con la emisión de la ópera *Parsifal* de Richard Wagner. Instalaron sus estudios en Munro equipados con aparatos traídos de Estados Unidos y también importaron técnicos experimentados, como el prestigioso fotógrafo John Alton. (PEÑA, 2011). La música aparece acreditada a “Enrique

8 Las imágenes parisinas no fueron filmadas para la producción de *Tango!* sino que fueron extraídas de alguna película de la época (ESPAÑA, 1983).

Delfino e Isidro Maistegui” (sic) y si bien no está documentado, todo indica que los tangos pertenecen a Delfino mientras que la música incidental es obra de Maiztegui.

El manejo del sonido y la música en la película indican una preocupación importante desde su concepción y una operatoria actualizada en términos de recursos de montaje sonoro. Uno de los indicadores de estas ideas se observa cuando Eusebio, el personaje que interpreta Luis Sandrini, imagina la melodía de un tango inspirado por “los tonos” que producen unas cacerolas al caerse mientras trabaja displicentemente en la ferretería de su padre.

La trama de *Los tres berretines* tampoco está improvisada, sino que se basa en un sainete teatral de gran éxito en su época de Arnaldo Malfatti y Nicolás de las Llanderas, cuyo guion fue adaptado al cine por los mismos autores. Tango, fútbol y cine son los caprichos inaceptables de la nueva generación a los ojos del padre de familia gallego (Luis Arata) que echa a su hijo jugador de fútbol (Miguel Ángel Lauri) de la casa, prohíbe a su hija (Malena Bravo) y esposa (Benita Puértolas) que vayan al cine y obliga al compositor de tangos aficionado (Luis Sandrini) a que trabaje en la ferretería en vez de frecuentar los cafetines.

Esta tensión entre tradición y modernidad está también representada por la música: la película comienza con una pieza de jazz. El ritmo del *swing* acompaña exteriores que muestran una Buenos Aires moderna, con filas de automóviles y tranvías en la calle, plazas cuidadas con paseantes urbanos y fachadas de edificios ejemplares como el palacio de Tribunales o el COMEGA.

El jazz es la música que en la época representa lo moderno. MATHEW KARUSH en su estudio *Cultura de clase* (2013) se refiere a la percepción local de Estados Unidos como el *locus* de las cosas modernas y en este sentido, el tango es quien gana espacio al folklore al acercarse al jazz en la orquestación. En los comienzos del siglo XX los dos géneros, tango y folklore, son representativos de lo nacional y comportan una primigenia indiferenciación que se escinde cuando el tango es el que se posiciona en “lo moderno” al modificar las orquestaciones abandonando un orgánico inicial (centrado en la guitarra) por una formación internacional con la inclusión del piano, el violín y el contrabajo.

Mención aparte merece la fotografía de John Alton (Johann Jacob Altmann), el fotógrafo húngaro que había cobrado prestigio trabajando con Ernst Lubitsch en Francia y que en esta introducción a ritmo de jazz se luce con una cámara en movimiento con *travellings* y paneos de la ciudad que acentúan esta representación moderna y dinámica de una Buenos Aires à la page.

El tono ciudadano está reforzado también por el sonido ambiente cada vez que hay exteriores, que no se priva de hacer sonar voces de niños jugando, bocinas, motores y campanas de tranvías. El uso del sonido fuera de campo es un recurso sumamente precoz para la época que en la película se emplea tanto para algunos diálogos como para construir el decorado sonoro urbano en los exteriores que encuentra su máxima expresión en la sonorización las escenas finales del partido de fútbol. También se destaca el uso de la música sobre el final, cuando las imágenes resuelven los finales felices de las historias perpetuando la música del estreno de *Araca la cana*, el tango de Eusebio que pasa de ser diegética a extra-diegética.

A diferencia de *Tango!* los personajes tangueros no responden a los estereotipos del arrabal, sino que el tango está situado en el centro, en bares y ambientes bohemios. Los músicos aparecen profesionalizados en contraste con el personaje de Luis Sandrini, un diletante cómico y entrañable que necesita que un músico profesional le escriba en una partitura el tango que imaginó. Esta profesionalización en el tango está asociada con la lectoescritura musical y con el advenimiento de la llamada Guardia Nueva, signada por la transformación musical que realiza Julio De Caro⁹ y la jerarquización de los arreglos y grabaciones. Sin embargo, la película deja clara la importancia del anclaje local tanto en la performance como en la escritura de la música, cuando Eusebio tiene un intento fallido al pagarle a un maestro italiano la escritura de su tango que al tocarla luego suena a una tarantela.

Retomando la idea del nacimiento de las llamadas industrias culturales como un magma indiferenciado que entreteje música, discos, cine, fotografía, teatro y cuyo ligue principal es su condición de popular, resulta interesante la anécdota de la composición del tango *Ventanita florida* interpretado en la película por la orquesta Foccile-Marafiotti. Allí están en realidad, José María Rizutti (piano), Vicente Tagliacozzo (violín) y Aníbal Troilo con 18 años (bandoneón) y la voz de Luis Díaz.

Enrique Delfino lo compuso para el estreno de una revista musical en el Teatro Maipo en 1931 y el propio Delfino recrearía años más tarde la anécdota recogida por José María Otero:

Ventanita florida pareció estar condenado al fracaso en un principio. Cuando llevé la partitura al Teatro Maipo, donde debía presentarse, no le

9 Los hermanos Julio y Francisco De Caro tuvieron desde niños una formación en la música académica y la aplicación de estos conocimientos al tango produce esta conocida transformación en la calidad de las orquestaciones, los arreglos y la ampliación de la armonía. La importancia de la transformación de Julio se conoce más tarde como el "estilo decareano" que sintetiza en su sexteto en 1925.

gustó a nadie. Ni al director de la orquesta ni a los letristas. Nadie se ofrecía para hacer los versos (...) uno de los autores de la Revista se levantó. ‘Yo creo interpretar ese tango’ —dijo. ‘Le haré la letra’. (...) Era Luis César Amadori. (OTERO, 2013)

La música en *Los tres berretines* también representa las clases sociales: mientras los hijos del inmigrante gallego tienen berretines populares como el tango que la película se encarga de reivindicar, Susana, una señorita rica y de clase alta toca en el piano música clásica, estudia ballet y se presenta en una función bailando *El amor brujo* de Manuel de Falla y compartiendo cartel con Dora del Grande, primera figura del Teatro Colón. También el espíritu redentor alcanza además de las reconciliaciones generacionales, al acercamiento de clases con el amor de Susana y Eduardo.

El trabajo de Isidro Maiztegui para la película está mucho más invisibilizado. No se ha podido recuperar la partitura original ni tampoco están acreditados los datos de las grabaciones de la música incidental (orquesta, estudio, etc.) Se puede inferir que le pertenecen las escenas del paseo de Susana (Luisa Vehil) y Eduardo (Florencio Ferrario) y la pieza de piano melancólica que toca Susana que por transición pasa a ser incidental acentuando el clima de nostalgia. El lenguaje de Maiztegui es un sinfonismo post-romántico con algunos recursos del impresionismo en la instrumentación y el tratamiento del arpeggio.

Este tratamiento vincula la música incidental de *Los tres berretines* con cualquier música incidental del cine occidental de su época, le pertenece al discurso, a la operatoria y a la manera en la que el cine dice las emociones y sentimientos universales. La música incidental se comporta como parte del discurso codificado, si el cine arriba a un código enunciativo con el montaje, la música forma parte de ese código. Esto explica también la elección de los dos compositores: Delfino para la composición de los tangos que además forman parte de la trama y dan cuenta de “lo nacional” y la música incidental de Maiztegui que forma el discurso internacional.

Reflexiones finales

El compositor Alberto Williams, pionero del denominado nacionalismo musical argentino tiene una célebre frase, que si bien se aplica a la música de tradición académica de la primera mitad del siglo XX define también el cine de esta época: “La técnica nos la dio Francia y la inspiración los payadores de Juárez” (1951: 19).

El lenguaje y las técnicas son de impronta norteamericana en lugar de francesa, y la inspiración es netamente nacional en los temas y motivos. Las técnicas están en el equipamiento, en el montaje y desde luego en la música incidental. La inspiración para el caso del cine a diferencia del nacionalismo de Williams es una presencia concreta y evidente: está en el tango, en el tono melodramático, en los estereotipos, en la representación de la ciudad y del espectro social.

Estas dos puntas del elástico en ocasiones están tensas, como en la brecha inter-generacional de *Los tres berretines* en donde la generación de los hijos representa una nueva construcción de lo nacional asociada a lo moderno y lo popular, que es rechazada en primera instancia por el padre inmigrante. También están representadas en los imaginarios territoriales del barrio, el arrabal y el París de *Tango!* En cualquier caso, las narrativas cursan trayectos que llegan a situaciones reconciliatorias de clases sociales, de padres e hijos, de tango y de jazz. La redención es el *topos* constante del género melodramático que va a atravesar todo el cine clásico argentino. Su música incidental, como agente portador de los sentimientos y las emociones, se constituye en un factor esencial del discurso cinematográfico, que encuentra su punto de partida en Argentina en estas primeras composiciones de Isidro Maiztegui para *Los tres berretines*.

El artículo abordó el tema del nacimiento de la industria cinematográfica argentina estudiado por las historiografías, pero enfocándolo desde un ángulo novedoso: la manera en que lo sonoro y lo musical marcaron el pulso en esta coyuntura particular que implicó el paso de un modelo de producción a otro.

La mirada en paralelo entre Estados Unidos y Argentina sobre los particulares acontecimientos mediante los que se produce la transición del mudo al sonoro, observados desde lo musical, permitió revelar algunas interesantes coincidencias, como la primacía de la música en la estructura discursiva del film. Por otro lado y al mismo tiempo, el uso funcional de la canción es el elemento distintivo del color local, el tango funciona como la foto musical de la ciudad retratada en estos filmes pioneros.

El cambio de época también queda evidenciado al describir el derrotero de los dispositivos técnicos del sonido expuestos desde una perspectiva de los usos sociales, que resulta diferente a pensarlos como cronología de los inventos. Al transparentar la existencia de equipos que estaban desde hace décadas y que afloran cuando se combinan con otros factores, se verifica la manera en que las condiciones de producción descansan también en sentidos culturales, aspectos sociales y como en este

caso, en fenómenos artísticos como el auge de la música, la canción popular y su dimensión mediatizada por la fonografía, el cine y la radio.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- A. A. V. V. (2008) *Los caminos de la Música. Europa y Argentina*. Jujuy: Universidad Nacional de Jujuy.
- AGAWU, K. (2012) *La música como discurso. Aventuras semióticas en la música romántica*. Buenos Aires: Eterna cadencia editora.
- CHION, M. (1993) *La audiovisión. Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*. Barcelona: Paidós.
- COUSELO J. M. (comp.) (1992) *Historia del cine argentino*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- DI NÚBILA, D. (1996) *Cuando el cine fue aventura*. Buenos Aires: Ediciones del Jilguero.
- DI NÚBILA, D. (1998) *La época de oro: historia del cine argentino I*. Buenos Aires: Ediciones del Jilguero.
- ESPAÑA, C. (1984) *Medio siglo de cine. Argentina Sono Film*. Buenos Aires: Editorial Abril y Editorial del Heraldo
- ESPAÑA, C. (2000) El modelo institucional. Formas de representación en la edad de oro. En: *Cine argentino. Industria y clasicismo, 1933/1956* (pp. 22 - 157). Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes.
- ESPAÑA, C. (DIR.) (2000) *Cine argentino: industria y clasicismo 1933/1956*. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes.
- FERNÁNDEZ, J. L. *Modos de producción de la novedad discursiva*. En: Fernández, J. L. *La construcción de lo radiofónico* (Director). Buenos Aires, La Crujía, 2008.
- KARUSH, MATHEW (2013) *Cultura de clase. Radio y cine en la creación de una Argentina dividida (1920-1946)* Buenos Aires: Ariel.
- KOLDOBSKY, D. (2013) Lo musical cinematográfico en el cruce. *Letra. Imagen. Sonido L.I.S. Ciudad mediatizada*. Año IV, N° 9, Primer semestre. Buenos Aires
- LACK, R. (1999) *La música en el cine* (Vol. Signo e imagen). Madrid: Cátedra.
- PEÑA, F. M. (2011) *Cien años de cine argentino*. Buenos Aires: Editorial Biblos.
- POSADAS, A.; LANDRO, M.; SPERONI M. (2005) *Cine sonoro argentino 1933-1943*. Tomo I y II Buenos Aires: El Calafate
- PRENDERGAST, R. (1992) *Film Music. A neglected Art*. New York: W.W. Norton & Company.
- QUIÑA, G.; LUCHETTI, F. Del fonógrafo a la pantalla grande. Las tecnologías sonoras en los albores de la industria cultural. *Question*, [S.l.], v. 1, n. 28, abr. 2011. ISSN 1669-6581. Disponible en perio.unlp.edu.ar/ojs/index.php/question/article/view/1138 Recuperado el 22 jul. 2015
- ROMERO, J. L. (2000) *Breve historia de la Argentina*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- RUSSO, E. (2008). *El cine clásico. Itinerarios, variaciones y replanteos de una idea*. Buenos Aires: Manantial.
- SABUGO, M. (2013) *Del barrio al centro: imaginarios del habitar en las letras del tango rioplatense*. Buenos Aires: Café de las Ciudades.
- WILLIAMS, ALBERTO (1951) *Orígenes del arte musical argentino*. En Obras completas, Vol. 4, Buenos Aires: La Quena.

FUENTES

- s.a. (1933) "Tango", cinta argentina expone expresiones de esa música popular. Fue estrenada anoche, en el cinematógrafo Real, esta producción de Moglia Barth. *Diario La Prensa* 28 de abril de 1933.
- s.a. (1936) La música clásica y el cine. *Mercurio Musical. Revista de la Cámara del Comercio Musical Argentino*. Año VI. Vol. 69 (pp 10-11)
- BADER, R. (2007) *The dawn of sound: how the movies learned to talk* [video].
- EISENSTEIN, S., VSEVOLOD P. Y GRIGORI A. (1928) "Zaiavka" *Manifiesto del contrapunto sonoro. Zhizn Iskusstva* 32. elllla.files.wordpress.com/2009/06/manifiesto-contrapunto-sonoro.pdf. Recuperado el 15/7/2014
- ESPAÑA, C. (1983) Tango! a la vuelta del medio siglo. *Revista Cine Libre*. Vol. Mayo de 1983. pp 47 -52
- OTERO, J. M. (2013) Ventanita florida. Tangos al bardo. Recuperado el 07/08/2015. tangosalbar-do.blogspot.com.ar/2013/05/ventanita-florida.html

FILMOGRAFÍA CITADA

- broadway Melody* (1929). Harry Beaumont (dir.) EEUU: Metro-Goldwyn-Mayer Studios
- Lights of New York* (1928). Bryan Foy (dir.) EEUU: Warner Bros.
- Los tres berretines* (1933). Argentina: Estudios Lumiton
- Sally* (1929) John Francis Dillon (dir.) EEUU: First National Pictures
- Tango!* (1933). Moglia Barth (dir.). Argentina: Argentina Sono Film
- The Jazz Singer* (1927). Alan Crosland (dir.). EEUU: Warner Bros.
- The Singing Fool* (1928). Lloyd Bacon (dir.) EEUU: Warner Bros.