

Esplendor y ocaso: el tango en el cine argentino entre 1930 y 1960



Splendor and twilight: tango in the Argentine cinema between 1930 and 1960

Goyena, Héctor Luis

Héctor Luis Goyena *
hectorgoyena@yahoo.com.ar
Universidad Nacional de las Artes, Argentina

Revista del Instituto Superior de Música
Universidad Nacional del Litoral, Argentina
ISSN: 1666-7603
ISSN-e: 2362-3322
Periodicidad: Semestral
núm. 21, 2022
extension@ism.unl.edu.ar

URL: <http://portal.amelica.org/ameli/journal/645/6453538004/>

DOI: <https://doi.org/10.14409/rism.2022.21.e0014>



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución-
NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional.

Resumen: Se realiza una aproximación a las distintas modalidades que desplegó el tango en el cine sonoro argentino entre los años 1930 y 1960, período en que el género musical tuvo su mayor auge en la cinematografía nacional. Se considera la trascendencia estética y artística de varias de las realizaciones para tratar de determinar en qué medida el tango contribuyó o no a potenciar la significación dramática y plástica de un film. Se examina parte de la obra de creadores como José Agustín Ferreyra y Manuel Romero que manejaron los resortes del tango haciendo que música y letras se fundieran en la trama y propendieran a incrementar las emociones que ambas producían en los espectadores. También se trata de brindar una perspectiva social, buscando delimitar cómo la música estudiada dentro de las producciones fílmicas fue recibida por el auditorio en un contexto determinado y tomando como fuentes principales de análisis, comentarios, artículos y críticas de diarios y revistas especializadas de la época.

Palabras clave: tango, cine argentino, danza, José Agustín Ferreyra, Manuel Romero.

Abstract: *An approximation is made to the different modalities displayed by the tango between the years 1930 and 1960, period in which this musical genre had its biggest peak in the national cinematography. The aesthetic and artistic transcendence of several of the realizations is considered to try to determine to what extent the tango contributed or not to enhance the dramatic and plastic values of a film. Part of the work of creators as José Agustín Ferreyra and Manuel Romero is examined, who handled the springs of tango, by making music and lyrics melted into the plot and tend to increase the emotions that both produced in the spectators. It also seeks to provide a social perspective, seeking to delimit how the music studied within the film productions was received by the audience in a specific context, taking as main sources of analysis, comments, articles and reviews of new papers and specialized magazines of the time.*

Keywords: tango, Argentine cinema, dance, José Agustín Ferreyra, Manuel Romero.

1. INTRODUCCIÓN

El presente trabajo tiene por finalidad realizar una aproximación a las diferentes vertientes que desarrolló el tango en el cine sonoro argentino entre los años 1933 y 1960, etapa en que este género musical logró su mayor apogeo y éxito en la pantalla nacional.

Juan Pablo González y Claudio Rolle en la introducción de su libro *Historia Social de la Música Popular en Chile* expresan que una historia de la música popular puede efectuarse a través de un enfoque artístico, estético, económico, tecnológico, biográfico o social, pero privilegian el último pues “[...] sin renunciar a la dimensión estética y artística que posee la música [...] interesa descubrir cómo una sociedad recibió, seleccionó, transformó, hizo suya y preservó determinadas propuestas musicales” (González y Rolle, 2005: 13).

En este trabajo, acotado a una etapa de la historia del tango en el cine argentino, se sigue, en parte, también un enfoque social, buscando determinar en lo posible cómo sus contemporáneos conceptualizaron la música estudiada dentro de las realizaciones fílmicas. Es decir, cómo la recibió el oyente en un entorno concreto, ya muy lejano, para lo cual se tomaron como fuentes principales de análisis comentarios, artículos y críticas de los diarios y de las revistas especializadas del período. Asimismo, se considera la magnitud estética y artística de diversas películas para analizar hasta qué punto el tango coadyuvó o no a potenciar sus valores dramáticos y plásticos. Se tienen también en cuenta algunos aspectos tecnológicos, pues la industria cinematográfica en la Argentina se inició, en la práctica, con el arribo del sonido óptico y es imposible desconocer la importancia de la radio y de la fonografía que aportaron al cine figuras que, en especial, interesaban por sus voces.

Dentro del período se registraron doscientos veinte películas conteniendo música de tango de las que pudieron visualizarse y estudiar noventa y ocho, pues muchas se encuentran perdidas o en copias de difícil acceso. En estos casos se recurrió a ediciones discográficas y de partituras para conocer sus particularidades musicales y se tuvo acceso a fotografías, críticas y testimonios que se hallan en los archivos del Museo del Cine “Pablo Ducrós Hicken” de la Ciudad de Buenos Aires.

2. UN CINE POPULAR Y COMERCIAL

El inicio del cine sonoro argentino estuvo signado por la búsqueda de soluciones –en gran parte de manera intuitiva– a los nuevos planteamientos técnicos y estéticos. Los realizadores de ese momento, en su mayoría de formación anárquica, eran de extracción popular y de tal procedencia eran los temas y los tipos que reflejaban en la pantalla, destinados a un amplio sector del proletariado que se sentía identificado con sus héroes y heroínas de la ficción. Por lo tanto, es comprensible que la primera película argentina de largometraje con sonido óptico que se estrenó en 1933, *¡Tango!*¹ (Dirección de Luis Moglia Barth), buscara exaltar el género musical popular de mayor vigencia en el momento, a través de un prolongado desfile de cantantes, orquestas y bailarines.²

NOTAS DE AUTOR

* Héctor Luis Goyena es Licenciado en Música, especialidad Musicología y Profesor Superior de Música por la Facultad de Artes y Ciencias Musicales de la Universidad Católica Argentina. Entre 2010 y 2017 fue Director del Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”, dependiente del Ministerio de Cultura y Director-editor de la Revista *Música e Investigación* de la institución. Realizó trabajos de investigación en diversas provincias argentinas, en Bolivia, en Paraguay y en Venezuela. Ha sido investigador y docente en la Universidad Católica Argentina y en la carrera de Etnomusicología del Conservatorio Superior de Música “Manuel de Falla” y actualmente lo es en la Maestría en Musicología en la Universidad Nacional de las Artes. Tiene publicados libros con autoría compartida, entre los que se encuentran *Cine en 2 x 4*; *El Tango, ayer y hoy*; *Estudios sobre la obra de Carlos Vega*; *El repertorio payadoril en el Partido de Dolores y Música Tradicional Argentina*. Asimismo artículos en diccionarios y en revistas especializadas y participó como par evaluador y como jurado en distintas instancias académicas



IMAGEN 1.

Aviso publicitario de la película *Tango!* (1933) publicado en *Crítica* el 24 de abril de 1933.

Tampoco extraña que días después se presentara otra realización, *Los tres berretines* (Equipo Lumiton),³ cuya denominación y trama se referían a una de las pasiones más acendradas de los porteños: el tango (las otras dos a las que aludía el título eran el fútbol y el cine). La resonancia de ambas fue excepcional y determinó que el tango se transformara durante años en la base sobre la cual se estructuraron las más diversas producciones.



IMAGEN 2.

Afiche del estreno en el cine Astor, de la película *Los tres berretines* (1933).

Es de destacar que en *¡Tango!* surgen periódicamente, como resabios del cine mudo, intertítulos escritos por Carlos de la Púa⁴ que ubican o remarcan la acción. El primero, rotulado *Arrabal*, señala la tónica de toda la realización y el lugar que el tango ocupa en su desarrollo: “Callejas que se cruzan en un corte aprendido del paso de un malevo. Rincón porteño donde el tango reina y es, en el silencio de la noche, himno, caricia, llanto y oración.”

Abel Posadas y otros definen acertadamente el contorno del espectador de estas primeras películas sonoras argentinas cuando escriben:

El perfil del narratorio (el espectador común, destinatario de la narración o relato cinematográfico) de *¡Tango!* Y *Los tres berretines* es el de alguien que recién se asoma al cine sonoro –cuando no al cine en general– y lo contempla, aunque no pasivamente: acepta o rechaza. La actividad discográfica y radial había preparado el camino para que el narratorio se sintiera atraído por ese medio de reproducción mecánica que agregaba el sonido a las imágenes. Tanto el teatro como los sitios de diversión nocturna, donde se podía ver a los dueños de las voces, a los ejecutantes y bailarines, se encontraba fuera del alcance de los sectores de menor poder adquisitivo. Las copias de una película facilitaban el paseo simultáneo por varias ciudades y pueblos, tanto de Argentina como del exterior. Y, por sobre todo, ¿cómo lograr un primer plano sonoro en el teatro, cómo observar de cerca sintiéndose junto a quienes deleitaban con sus canciones? En ese aspecto el cine argentino, al menos en los años 30, no se diferencia mucho de las otras cinematografías. Lo que se vende es un producto conocido para ser gozado en la oscura intimidad de las salas, allí donde nadie impediría establecer lazos afectivos con cantantes, bailarines u orquestas altamente populares. (Posadas, 2005: 32-33)

Dos años antes, en 1931, Carlos Gardel había iniciado su carrera de astro cinematográfico, filmando en los estudios que la empresa **Paramount** tenía en la localidad de **Joinville-le-Pont**, a 40 kilómetros al sudoeste de París, *Las luces de Buenos Aires*, su primera película sonora de largo metraje. Participaron en ella, junto a algunos actores procedentes de diversos países hispanohablantes, los integrantes de la compañía de revistas del Teatro Sarmiento de Buenos Aires.

Gardel realizó tres películas más en los estudios franceses: *Espérame*, *La casa es seria* (mediometraje) y *Melodía de Arrabal*; y en Estados Unidos, otras cuatro: *Cuesta abajo*, *El tango en Broadway*, *El día que me quieras*. *Tango Bar* y una participación especial en *The big Broadcast of 1936*. Consideradas en su totalidad, las películas no son realizaciones perfectas. Gardel no era un buen actor, pero su prestancia de galán, su personalidad que derrochaba simpatía y en especial sus excepcionales dotes canoras permitieron propalar su

imagen a lo largo de toda Hispanoamérica. Domingo Di Núbila en su *Historia del cine argentino*, lo afirma con nitidez:

Un factor que contribuyó decisivamente a popularizar el cine sonoro argentino de los primeros tiempos fue la serie de películas animadas por Carlos Gardel en estudios norteamericanos y franceses; aunque rodadas en el extranjero, casi todas con directores y elencos extranjeros de apoyo, la mayoría de ellas fue coloridamente argentina a través del carácter, el lenguaje y las canciones de su protagonista, así como, a veces, de algunos personajes secundarios. (Di Núbila, 1959, I: 68)

En un trabajo anterior (Goyena, 1994) investigué cómo fue explotado el tango en la etapa silente del cine nacional y comprobé que se lo hizo dentro de dos modalidades. La primera como pintura descriptiva de ciertos ambientes o para que el género y sus intérpretes más exitosos, sin observar necesidades argumentales concretas, tuvieran una participación descolante, y la segunda, la que desplegó como ingrediente esencial en la configuración dramática del relato, buscando diseñar tipos y situaciones. En el período 1933-1960 verifiqué la persistencia de los dos enfoques, pero también algunos hallazgos en la utilización de la música de tango equiparada a la dialéctica de la imagen que contribuyeron al enriquecimiento de la sintaxis fílmica.

La primera pauta, es decir el empleo del tango por su popularidad, fue la que prevaleció. *¡Tango!* inició en el sonoro la senda que siguieron numerosas películas en las que se compensó su poca solidez argumental con una sucesión de cantantes y orquestas de segura atracción masiva.⁵ El público fue a admirar a los pilares de la canción, muy conocidos a través de la radio, el género chico teatral y el disco, sin importarle la calidad de los códigos cinematográficos que se utilizaron.⁶ Las estrellas y los astros de la canción ciudadana se transformaron en estrellas y astros de la pantalla.

En una larga lista de filmes en los que participaron cantantes como Libertad Lamarque, Hugo del Carril, Amanda Ledesma, Charlo, Mercedes Simone, Azucena Maizani, Alberto Castillo o Tita Merello y orquestas como las de Francisco Canaro, Julio De Caro, Elvino Vardaro, Francisco Lomuto o Juan D'Arienzo, los tangos que se ejecutan aparecen, la mayoría de las veces, injertados de forma muy forzada como números musicales desligados de la acción. Su disociación con el desarrollo visual y dramático se evidencia al recurrir para determinadas escenas al complemento sonoro de la denominada música de fondo,⁷ a cargo generalmente de un compositor no relacionado con el tango que solía utilizar en la tarea los clichés musicales comunes en el cine del momento, ya que, como señala Claudia Gorbman (1987: 82), una de las funciones semióticas de la música en un film clásico fue la de subrayar los principios y finales de secuencia, las partes o actos de una película y asimismo realizar una "ilustración" de los pensamientos, diálogos y acciones.

Los críticos de la época señalaron las limitaciones y el escaso valor de las producciones realizadas con el único propósito de explotar la popularidad de determinados cantantes de tango. Con el título "Si hay tango, es mala", puede leerse en la revista *Cine Argentino* N° 107 de mayo de 1940, este breve comentario:

La comedia musical es un género que todavía está por explotarse entre nosotros. Elementos no faltan. Además del tango, contamos con la música folklórica. La cosa está en aprovecharlos bien, en vez de intercalar unas cuantas canciones en un argumento cualquiera, aunque sea trayéndolas de los pelos, como se ha hecho generalmente hasta ahora. El mercado local y todo el mercado sudamericano tienen interés en nuestras músicas.

Los siguientes datos estadísticos testimonian sobre la fuerza con que el tango arraigó en el cine nacional. De treinta películas filmadas en 1937, veinte contenían música de tango. En 1940 sobre un total de cuarenta y nueve películas, veintidós contaban con expresiones musicales tangueras. Al promediar la década del 40' su participación en la pantalla nacional disminuye. Algunos realizadores comenzaron a mostrar otras búsquedas, se alejaron en parte de lo popular e indagaron en temáticas más universales, para lo cual recurrieron muchas veces a adaptaciones de novelas de la literatura mundial.⁸

Abel Posadas y otros, escriben al respecto:

Al iniciarse la década del 40 se advierte un cambio en la banda de sonidos. Se percibe un intento por ampliar el espectro musical del narratorio, acostumbrado al tango, música popular por excelencia [...] Podrían arriesgarse varias hipótesis: en primer lugar se trata de imponer desde la pantalla una forma de vida de alta burguesía –con ingenua incluida– para captar

otro tipo de público, el mismo que había menospreciado las bandas de sonido de los años 30. En segundo término, debe recordarse que desde esferas gubernamentales se había lanzado una ofensiva contra lo que se consideraba la deformación del castellano. (Posadas, 2005: 73)

3. EL TANGO DANZA EN LA PANTALLA

Curiosamente, el tango como danza estuvo menos representado en la pantalla, pese a que la precisa sincronización entre imagen y sonido permitía suponer que se explotarían ampliamente sus posibilidades cinéticas y coreográficas. De todas maneras, merecen destacarse las apariciones de José Ovidio Bianquet “El Cachafaz” bailando con Carmencita Calderón en *¡Tango!* y con Sofía Bozán en *Carnaval de antaño* (1940, dirección de Manuel Romero), más una fugaz aparición en *Giácomo* (1939, Augusto C. Vatteone).



IMAGEN 3.

José Ovidio Bianchet y Sofía Bozán, bailando tango en la película *Carnaval de antaño* (1940).

También una escena antológica de *Así es el tango* (1937, Eduardo Morera), en la que Tita Merello y Tito Lusiardo ejemplifican de manera admirable las distintas maneras de bailar el tango, desde el orillero hasta el de salón. Lo inician con el “canyengue”, continúan con el de salón, en el que los torsos de la pareja se disponen de manera más erguida, realizando movimientos coreográficos de mayor simpleza, y prosiguen, junto con otras parejas, con un estilo internacional, con los bailarines siempre abrazados, pero con mayor soltura en la postura de los cuerpos. El número culmina con Lusiardo y Merello bailando nuevamente “canyengue”, pero cabeza a cabeza y conformando con los cuerpos un arco de medio punto.



IMAGEN 4.

Escena final de los distintos estilos de bailar el tango, en la película *Así es el tango* (1937).

También antológica es la escena en la que Elías Alippi, otro legendario bailarín de tango de la época, enseña a danzarlo a sus pudorosas sobrinas en *Así es la vida* (1939, Francisco Mujica). Pero además son numerosas las ocasiones en que la danza aparece de manera más breve en la pantalla ambientando distintos sitios, ya sean salones, cafetines, *boîtes* o conventillos o como número dentro de un espectáculo teatral. Algunas de las que sobresalen son las de *Noches de Buenos Aires* (1935, Manuel Romero), *El conventillo de la paloma* (1936, Leopoldo Torres Ríos), *Los muchachos de antes no usaban gomina* (Manuel Romero, 1937), *La chismosa* (1938, Enrique Susini), *Carnaval de Antaño* (1940, Manuel Romero), *La cumparsita* (1947, Antonio Momplet), *Derecho viejo* (1950, Manuel Romero).

A comienzos de los años cuarenta los críticos manifestaron las falencias que se detectaban en las películas donde se bailaban tangos. En la revista *Cine Argentino* N° 105, de abril de 1940, el cronista Enrique Alvarado expresó:

El tango falla en uno de sus aspectos. No diremos el mejor, pero sí en uno de sus aspectos básicos. Es precisamente el tango que se baila en nuestras películas.

Abrimos un paréntesis tomando producciones donde el tango bailado prestó su coreografía mejor y fuerza es mencionar todas las películas que van desde *Los muchachos de antes no usaban gomina hasta Carnaval de antaño*. Y en todas—completamente en todas— salvo excepciones hechas por verdaderos artistas del “canyengue”, los que animan pasajes de tangos bailados, ¡no saben bailar! Parece increíble, pero fuerza es confesarlo: en la tierra donde se inventó el tango, el cine demuestra que no lo sabemos bailar [...] Hemos demostrado que solo sabemos dominar el tango “canyengue” o el “orillero”. Nunca en masa, como bien hubiera podido cuadrar en ciertos films y siempre en pareja sola. (Alvarado, 1940: 19)

La aseveración se comprueba visualizando las películas descriptas y otras contemporáneas. Los extras que participaban en escenas en las que se bailaba tangos se limitaban a hacer un paso básico o simplemente a caminar. Conformaban la pareja, en general, no dispuestos uno frente al otro, sino ubicados uno al lado del otro, colocándose flanco con flanco en el mismo frente y realizando un movimiento de traslación periférico en sentido contrario a las agujas del reloj.

Se percibe que a menudo se confinó a los números musicales elaborados en base al tango a las limitaciones de un escenario teatral real. Se los captó con una cámara que no exhibía movilidad. Recursos de barrido,

efectos de montaje o movimientos de cámara están casi ausentes en el desarrollo de los números coreográficos tangueros.

Tampoco se explotaron como en ciertos números musicales hollywoodenses, secuencias coreográficas que desarrollaran un hilo argumental, ya fuera para reflejar empáticamente el contenido de la letra si el tango era cantado o inspirándose en las melodías y los ritmos tangueros. Como excepción a lo expuesto, puedo señalar dos únicos ejemplos en los que se intentó concretar un despliegue kinésico más elaborado. Uno pertenece a la película *Yo quiero ser bataclana* que dirigiera Manuel Romero en 1941. Mercedes Quintana, bailarina de formación académica, coreografió un cuadro con música de Rodolfo Sciammarella en la que junto a su ballet buscó contrastar una milonga bailada en el suburbio con la danza de salón de estilo internacional. El otro ejemplo proviene del film *La doctora quiere tangos* (1949), que dirigió Alberto de Zavalía. Con coreografía de Beatriz y Víctor Ferrari, el cuerpo de baile desarrolló un número en el que confrontó el tango bailado en el arrabal con el de salón. Sus creadores, inspirados por la música de ribetes un tanto grandilocuentes de Mariano Mores, alternaron los pasos básicos del tango con pasajes en los que diseñaron figuras muy libres empleando códigos de la danza clásica.

La última película argentina del período que trato en la que el tango bailado tuvo cierta presencia fue *He nacido en Buenos Aires* (1959, Francisco Mujica). En una secuencia que transcurre en el café de Hansen, una pareja baila un tango en estilo “canyengue”.

4. JOSÉ AGUSTÍN FERREYRA Y MANUEL ROMERO: CINE Y SUSTANCIA TANGUERA

En la segunda modalidad en la que se explotó el tango en el cine nacional, es decir utilizándolo para tratar de producir una fusión orgánica con la imagen, destaca en primer lugar el realizador José Agustín Ferreyra, quien, desde la etapa muda, tomó la impronta popular del tango de la época inicial como componente esencial en la configuración de argumentos, tipos y actitudes. Señala Jorge Miguel Couselo:

No es el tango para Ferreyra una mera fórmula de éxito, que tal pudiera inferirse por su apelación a él en sus más comerciales películas sonoras, en el “dímelo cantando” [...] Hay que revisar los argumentos más imaginados que escritos por Ferreyra, en nada descuidar sus letras o los tangos de otros que lo imantaron e igualmente le sugirieron películas, para ejemplificar su identificación con el tango. (Couselo, 1969: 92-93)

Pionero en el empleo en nuestro país del sistema Vitaphone, es decir de sonorización con discos, Ferreyra lo empleó en su film de 1931 *Muñequitas porteñas*⁹ y en 1933 estrenó *Calles de Buenos Aires*, con sonido óptico. El relato se centra en dos muchachas, una que encandilada por una vida más fácil abandona su barrio y su novio, un honrado cantor de tangos, y la otra que acepta esa vida humilde y que finalmente obtiene el amor del joven cantor. Al margen de la simpleza de ese argumento, la verdadera protagonista del film es la ciudad, captada de manera espontánea en toda su animación callejera, en sus vehículos, en el ir y venir de sus tipos populares con una impronta casi documental y, por supuesto, con la presencia constante del tango en la banda de sonido. Algo similar transmite la película *Muchachos de la ciudad* de 1937, sobre la que Posadas y otros señalan que:

Muchachos de la ciudad es una de las pocas películas que, gracias a la banda de sonidos y casi a fines de los años 30, permite al narratorio emitir su propio juicio. De ahí el observador silencioso. La película no escapa a las convenciones del folletín en el caso del conventillo. Se rescata el uso de los códigos sonoros que no intentan transformar a este hábitat en un espectáculo anacrónico, emparentado con la revista o el género chico. (Posadas, 2005: 43)

La crítica marcó estos aciertos, pero también reprochó el débil hilo argumental: “Ferreyra no hizo caso de estas objeciones y siguió fiel a sus intuiciones de la realidad, ajenas al híbrido de desnaturalizado sainete, revista y radiotelefonía que era la fórmula de éxito desde *¡Tango!*” (Couselo, 1969:72).

En 1936 filmó *Ayúdame a vivir* e inició en el cine argentino una modalidad que Domingo Di Núbila calificó como “ópera tanguera” (1959-60, 1:81), ya que cada situación dramática está subrayada con la entonación de un tango a cargo de la protagonista, encarnada por Libertad Lamarque.¹⁰

El argumento de tintes melodramáticos, ideado por la propia Lamarque, presenta a Luisa que, luego de un casamiento feliz, cae enferma y parte al campo a reponerse. Al regresar descubre a su esposo que ingresa en su propia casa con una amante. El marido se avergüenza y huye, la amante sorprendida tropieza, rueda por las escaleras y queda agonizante. Luisa es considerada culpable y encarcelada. La amante, antes de morir, atestigua la inocencia de la heroína, quien recobra la libertad y perdona a su arrepentido marido.

En esta historia, el tango se transforma en el elemento clave para el desarrollo de la trama, al conducir a solucionarla o a hacerla más compleja. La irrupción de la música desempeña una función dramática y ayuda en cierto modo, como bien expresaran Adorno y Eisler, “a dominar indirectamente una situación que, tratada de forma inmediata, como acción principal, hubiera resultado imposible” (Adorno y Eisler, 1981: 47-48). Además contribuye a la unidad de la obra como una totalidad al crear una atmósfera de peculiar significación. Como ejemplo basta citar el momento en que Luisa encuentra al esposo con su amante y remata la dramática situación entonando el tango que da título a la película, compuesto por Atilio Supparo y Alfredo Malerba.

Las pautas pergeñadas por Ferreyra surtieron efecto y causaron impacto en el público. Los testimonios de la época son contundentes. En el periódico *Crítica*, Rolando Fustiñana (Roland) expresó sobre el estreno de *Ayúdame a vivir*:

La intercalación de tangos que en algunos momentos del drama puedan parecer ridículos en una ficción artística, no hacen más que acentuar el agrado de los espectadores [...] dan de súbito la impresión de que nos hallamos antes situaciones gráficas que ilustran a números del cancionero popular, impresión que se acentúa cuando la heroína, en el momento más dramático de la obra, interrumpe el diálogo para reprochar al marido desleal, con un tango, su perfidia y también su cobardía [...] La fuerza del temperamento dramático [de L. Lamarque] se evidencia admirablemente en la entonación de un tango que mereció una sincera, espontánea y calurosa ovación de la enorme concurrencia que llenaba la sala¹¹ a pesar de su inoportunidad desde el punto de vista descriptivo. (Fustiñana, 1936: 18)

Ferreyra volvió a repetir la fórmula con Libertad Lamarque en *Besos brujos* (1937) y *La ley que olvidaron* (1938). Con posterioridad en películas como *El ángel de trapo* y *Pájaros sin nido*, las dos de 1940, y *La mujer y la selva* (1941), reiteró el modelo en forma más o menos similar con las cancionistas Elena Lucena en las dos primeras y Fanny Loy en la última, pero sin obtener el suceso que había logrado con Libertad Lamarque.

Pero Ferreyra se reservó la realización paralela de otras obras en las que una vez más trató de reflejar temas y conflictos de su etapa muda describiendo la vida de los modestos habitantes de los suburbios de Buenos Aires. En particular, *Muchachos de la ciudad* (1937) contiene una escena que sintetiza la visión de Ferreyra del tango ligado al arrabal y su manera de integrarlo a la esencia dramática del film. Presenta la interpretación del tango “Noches de mi barrio”, de Rodolfo Sciammarella a cargo de un grupo de niños reunidos en un suburbio porteño, que contrasta en rápido montaje con imágenes cotidianas del barrio en un magnífico contrapunto sonoro y visual. Se produce en ella lo que Chion (1997: 233) denomina efecto empático “por el cual la música se adhiere o parece adherirse directamente al sentimiento sugerido por la escena”.

En los últimos años de actividad de Ferreyra surgió otra figura emblemática para la relación del tango con el cine: Manuel Romero, que en muchos aspectos fue su continuador. Personaje del teatro y la revista porteña, pródigo letrista de tango, se inició en el cine como guionista realizando, junto a Luis Bayón Herrera, el de *Luces de Buenos Aires* (1931), la primera película que filmó Carlos Gardel en Francia. A partir de 1934, ya como director, construyó con su filmografía, y durante más de veinte años, un Buenos Aires arquetípico donde el tango reinó soberano.

En una de sus primeras realizaciones, *Noches de Buenos Aires* (1934-35), desde el inicio, con los títulos de presentación, el tango surge como rasgo musical definitorio. Ambientada en un teatro de revistas, la trama – una conjunción de elementos melodramáticos y policiales – gira en torno a un triángulo amoroso. Los tangos, todos con letras de Romero, surgen intercalados como números dentro de un espectáculo teatral o, como en

el caso de “Cogote”, tango con música de Alberto Soifer, entonado por Tita Merello al hacer clara referencia a uno de los protagonistas de la historia.

Radio Bar (1936) tiene como escenografía una radio conducida por un conjunto de camareras y mozos que también se desempeñan como artistas, lo que sirve de excusa para que se sucedan diversos géneros musicales en boga en el momento de la realización: foxtrot, rumba, *blues*, vals, aunque de todas formas el tango prevalece por sobre todos ellos interpretado por destacadas figuras como Alberto Vila, Carmen Lamas, Juan Carlos Torry y la Orquesta de Elvino Vardaro con Osvaldo Pugliese.

En otro de sus filmes, *Los muchachos de antes no usaban gomina* (1937), Romero posa una mirada retrospectiva sobre el tango de la Guardia Vieja. La acción se inicia en 1906. Alberto (Santiago Arrieta), perteneciente a una familia aristocrática de Buenos Aires y su amigo Gervasio (Florencio Parravicini) concurren a escuchar y bailar tango en el restaurante “lo de Hansen”. Entre la heterogénea clientela de milongueras, compadritos y “niños bien” se encuentra la rubia Mireya (Mecha Ortiz), amante del guapo Rivera, de la que Alberto se enamora. Inician una relación hasta que Rivera consigue separarlos. Alberto contrae matrimonio con una joven de la sociedad porteña y Mireya retorna a su vida anterior. Pasan los años y en 1936 los dos amigos concurren a un cabaret donde vuelven a encontrar a Mireya, vieja y harapienta. De regreso a su hogar Alberto y Gervasio encienden la radio y escuchan el tango “Tiempos viejos”, entonado por Hugo del Carril. La letra resume los treinta años vividos por los dos amigos y que el film acaba de reseñar.

Cinegraf, año 6, N° 61, señaló en oportunidad de su estreno:

[...] Lo de Hansen, especie de santuario del tango de la guardia vieja, que allí se escuchó por Firpo, Ponzio y Aragón, entre otros [...] Excesivamente dialogado y de cierta complacencia sainetesca, capta con frescura y vivacidad aspectos costumbristas de Buenos Aires, contrastando a generaciones. Reverdece mitos del tango de la guardia vieja, simbolizados en la rubia Mireya. (*Cinegraf*, 1937: 43)

La vuelta de Rocha (1937) desarrolla un melodrama con trasfondo policial con escenario en un cafetín de La Boca y permite el lucimiento de dos destacados cantantes de tango del momento (Mercedes Simone y Hugo del Carril) y asimismo cuenta con la intervención de la orquesta de Miguel Caló.

Tres anclados en París (1938) retrata a tres porteños, encarnados por Florencio Parravicini, Hugo del Carril y Tito Lusiardo, que sobreviven a duras penas en la capital francesa y que buscan regresar a Buenos Aires. Por diversas causas sus deseos se verán frustrados, pero a lo largo de la película la ciudad anhelada se hará presente a través del tango “Buenos Aires”, de Manuel Jovés que desde los créditos entona Hugo del Carril y que a manera de leitmotiv vuelve a oírse en otros momentos de la historia. Raimundo Calcagno (Calki) en el periódico *El Mundo* manifestó:

[...] Hay en la película un solo tango. Y es viejo. Pero está colocado con tanta oportunidad y lo canta tan bien Hugo del Carril, que a cualquiera que se sienta porteño lo sacude hondamente. Ese tango y el elemento melodramático cercano al final, son las escenas cumbres del film. Dos columnas que van a sostener este éxito de público que será, sin duda, *Tres argentinos en París*. (Calcagno, 1938: 19)¹²

En *La vida es un tango* (1939), a través de los altibajos del romance de Julián (Hugo del Carril) y de Elisa (Sabina Olmos), intérpretes de tango, Romero diseña una evocación de diversas etapas del género: sus inicios asociados a la zarzuela criolla, su triunfo en París y su ingreso en los salones, los teatros y la radio porteños. Cada época surge subrayada por la música y la letra de los tangos más significativos del período.

El crítico Emilio Zolezzi en el periódico *El Diario*, a raíz del estreno de *La vida es un tango*, sintetizó la concepción fílmica de Romero y la aceptación que lograban sus películas en la platea de la época:

Hay películas musicales, cuyo aditamento melódico es el complemento de una acción que sirve para darle nexos. En *La vida es un tango*, Manuel Romero se ha preocupado de que las cosas sucedieran al revés. El tango, es el eje de la acción al mismo tiempo que primer actor de reparto. Lo que le sucede a los personajes no tiene, al lado del desfile de piezas popularizadas en sus diversas épocas, importancia alguna [...] puede decirse que no se suceden tres escenas sin que un tango haga irrupción y arrastre detrás de su melodía el recuerdo emocionado de la platea. (Zolezzi, 1939: 22)

Opinión compartida por el anónimo crítico del periódico *La Nación* el 9 de febrero de 1939:

El argumento, que está desarrollado con vivacidad, sobre todo después de promediar la película, se encuentra forzosamente en una relación de dependencia con respecto a la nutrida recopilación de tangos que ilustran el estreno que nos ocupa. Es una colección de diez y seis o diez y ocho tangos, más o menos, lo cual explica la satisfacción con que los más extendidos sectores del auditorio la acogieron [...].

Y por la crítica, también anónima, del periódico *La Prensa*, el 9 de febrero de 1939:

[...] en conjunto *La vida es un tango*, realizada su fábula como con letra de tango, queda como una película lograda. Cumple su propósito de ser popular, sin excesivas concesiones; pinta en síntesis convincente, la evolución del tango, hace reseña de las músicas mejores de cada época y está animada por un núcleo de artistas capaces, cada uno identificado con su responsabilidad.

Por último, Domingo Di Núbila lo condensa con acierto y escribe:

La vida es un tango cerró el primer ciclo de las películas representativas de Manuel Romero que sentía al pueblo a través del tango, se dejaba guiar en sus creaciones filmicas por ese sentimiento y obtenía respuesta en las lágrimas, risas y aplausos que sus películas despertaban en la multitud. (Di Núbila, 1959-60: 119)

El guión de *Carnaval de antaño* (1940) reitera situaciones de *Los muchachos de antes no usaban gomina* y de *La vida es un tango*. La acción se inicia en los carnavales de 1912 y cuenta con una minuciosa reconstrucción de la época y de locales como el Armenonville, el Pigall y el Petit Salón y en la que se luce en una breve escena el legendario bailarín de tango José Ovidio Bianquet “El Cachafaz”.

La crítica fue a menudo adversa a Romero, tal y como testimonia el siguiente párrafo extraído del diario *El Mundo*, en el que Raimundo Calcagno (Calki), reseña el estreno de *Carnaval de antaño*: “Film con el “sello de Romero”, sólidamente realizado, pero sin la menor calidad en el argumento, *Carnaval de antaño* está destinado, como los anteriores, a hacer blanco en los grandes sectores populares, con calculada eficacia. Constituye en ese sentido, un espectáculo logrado” (Calcagno, 1940: 24).

Andrés J. Rolando Fustiñana (Roland), en el periódico *Crítica*, y con el título “Tangos y una Feliz Evocación hay en *Carnaval de Antaño*”, señala:

Cada vez que se estrena una película de Manuel Romero se hace necesario observar y censurar el marcado desnivel que hay entre el Manuel Romero director y el Manuel Romero argumentista. *Carnaval de antaño*, film de realización superior al tema, nos vuelve a colocar en ese trance. La endeblez del asunto, busca la compensación que generosamente le ofrecen la técnica y el oficio. [...] Manuel Romero, realizador capacitado en ese aspecto y con una experiencia de más de veinte películas, tiene que rehusar, por una vez siquiera, a la exaltación de lo popular y hacer una película de más refinada estructura y de más afinada puntería. Lo obliga su habilidad en el manejo de las situaciones, su sentido perfecto del ritmo y sobre todo, su magnífico alarde de director de muchedumbres en las escenas iniciales de *Carnaval de antaño*. Manuel Romero debe hacer una película de categoría superior. Aunque en seguida retorne a la senda más cómoda y eficaz de sus grandes éxitos populares. (Fustiñana, 1940: 22)

Tanto Calcagno como Fustiñana coincidieron en objetar a Romero la inconsistencia de sus argumentos, pero reconociendo que sus películas obtenían inmediata aceptación y éxito en “los grandes sectores populares” a los que iban destinadas.

También la noche porteña y su mundo del espectáculo, que Romero conocía muy bien, desfilan en películas como *Gente bien* (1939), *La calle Corrientes o la locura del tango* (1943) y *Adiós, Pampa mía* (1946) y sirven de marco a distintas expresiones tangueras. En producciones posteriores Romero reiteró temas y situaciones de muchas de sus primeras películas, pero mantuvo su óptica centrada en la canción ciudadana y en la fuerza que ejercía en la sensibilidad popular. Destacan *El tango vuelve a París* (1947), *La rubia Mireya* (1948), *La historia del tango* (1949), *Derecho viejo* (1950), donde esboza una biografía del compositor e intérprete de tangos Eduardo Arolas, y *Arriba el telón o El patio de la morocha* (1951).

En el período tratado o en paralelo con Ferreyra y Romero hubo otros directores que de manera ocasional incursionaron en la temática tanguera. Pueden citarse entre ellos a Luis Saslavsky en el policial *La fuga* (1937), en el melodrama *Puerta cerrada* (1938) o en la comedia *Eclipse de sol* (1942), las dos últimas con protagonismo

de Libertad Lamarque; Luis César Amadori en *Madreselva* (1938); Antonio Momplet en *La Cumparsita* (1947); Hugo del Carril en *Historia del 900* (1949); Julio Saraceni en *Alma de bohemio* (1949) y *La barra de la esquina* (1950), ambas para lucimiento del cantor Alberto Castillo; Lucas Demare en *Mi noche triste* (1951); León Klimovsky en *La parda Flora* (1951) y Arturo S. Mom en *El tango en París* (1956), pero ninguno de ellos abrazó o buscó continuar la impronta de Ferreyra y Romero. Andrés Insaurralde sostiene al respecto: “Si Romero influyó en otros realizadores, es algo a discernir; pero resulta indudable que para éstos significó referencia obligada, cuando enfocaron temas del arrabal, melodramas tangueros, historias de principios de siglo, o del exilio en París” (Insaurralde, 1994: 43).

5. OTROS LOGROS EN LA AMALGAMA CELULOIDE- TANGO

Importa detenerme sobre algunos momentos de otros filmes en los que sus creadores, quizás de manera intuitiva, alcanzaron a conjugar el tango con el relato, obteniendo una correspondencia inusual entre música e imagen. Por ejemplo en *Monte criollo* (1935, Arturo S. Mom). Francisco Petrone y Florindo Ferrario encarnan a dos fulleros o “pequeros”, como se los denominaba entonces, que, gracias a su habilidad con los naipes y unidos al personaje que interpreta Nedda Francy, logran un rápido progreso económico. Una secuencia resume con asombroso poder de síntesis el ascenso desde el suburbio hasta su encumbramiento como dueños de un lujoso cabaret. Realizada mediante un montaje encadenado que incluye el caminar de sus piernas en las que se va advirtiendo el cambio de atuendo, que pasa progresivamente de sencillas prendas a otras más suntuosas, alterna con la visión de naipes y de una orquesta típica, mientras el ritmo del tango “Muchacho de cafetín” creado y ejecutado por Francisco Pracánico se ensambla con las imágenes. En una elipsis visual y sonora se percibe cómo la música en función no diegética o de fondo se transforma progresivamente en música de pantalla o diégetica cuando la escena culmina con la orquesta ubicada en el escenario del cabaret y frente a ella Ferrario entona los últimos versos del tango.

En uno de los primeros filmes sonoros, *Riachuelo* (1934, Luis Moglia Barth), se recurrió al tango para caracterizar a manera de *leitmotiv* a un personaje del suburbio, Berretín, que interpretaba Luis Sandrini. Desde su primera aparición se oye el tango compuesto por Edgardo Donato en su versión instrumental, que luego, en otra escena, canta María Esther Gamas definiendo al protagonista. En diversas situaciones que atraviesa Berretín se vuelve a oír la primera sesión del tango con leves variantes melo-rítmicas. Con posterioridad, este recurso del *leitmotiv* fue, al igual que en la cinematografía de otras latitudes, muy explotado. A modo de ejemplo puede nombrarse al tango “La morocha” de Saborido para distinguir al personaje del mismo nombre en la ya citada *La historia del tango* de Romero y también el tango “Tiempos viejos” de Canaro-Romero para definir musicalmente a la protagonista de *La rubia Mireya*, del mismo director. En *Los pulpos* (1948, Carlos Christensen), el compositor George Andreani utiliza, entre otros temas, una ingeniosa reelaboración del tango “Uno” de Mariano Mores y Enrique Santos Discépolo que se oye en el transcurso del filme para ir acentuando con concisión y contundencia la progresiva degradación del protagonista, apresado en su enfermiza pasión por una mujer. Por último, es de destacar el sutil manejo del tango “Arrabalera”. de Sebastián Piana, que hace el compositor Julio Rosemberg en la película del mismo nombre (1950, Tulio Demicheli) para reflejar, en precisa correspondencia con la dialéctica de la composición plástica, los distintos estados anímicos por los que atraviesa la protagonista y contribuye de esa manera a marcar los puntos culminantes de la evolución dramática. El recurso del *leitmotiv*, que por otra parte aún sigue vigente en la cinematografía, ha sido muy criticado, pero, como señala Chion: “encarna el propio movimiento de la repetición que, en la fugacidad de imagen y sonido propia del cine, dibuja y delimita poco a poco un objeto, un centro” (Chion, 1997: 22).

De igual forma, se hace necesario referirse brevemente al escaso grupo de compositores que posiblemente, por contar con mayor preparación académica, intentaron en el cine aquilatar las posibilidades melo-rítmicas del tango y reinsertarlo con nuevos atractivos sin por ello desvirtuar su carácter. Además de Piana en *He*

*nacido en Buenos Aires*¹³ (1959, Francisco Mujica) –que constituye prácticamente la última película del período en la que la temática del tango estuvo presente– sobresalen Isidro Maiztegui, en particular en *La cabalgata del circo* (1945, Mario Soffici), Astor Piazzolla en *El cielo en las manos* (1950, Enrique de Thomas), en *Sucedió en Buenos Aires* (1954, Enrique Cahen Salaberry) y en *Marta Ferrari* (1956, Julio Saraceni) y Mariano Mores en *La voz de mi ciudad* (1953, Tulio Demicheli).

En las décadas del 30 y el 40, a través de numerosas producciones filmicas, se evidencia la fuerza con que el tango se imponía en la pantalla nacional. En los años 50 su presencia se hace más escasa y en los 60 el tango desaparece de la pantalla nacional, desplazado por nuevos géneros musicales de moda –rock, twist, surf– y por el protagonismo que toman los jóvenes intérpretes de la música pop.

6. A MANERA DE SÍNTESIS

Sintetizando lo expuesto, queda explicitado que una de las pautas que desarrolló el tango dentro del cine nacional desde los inicios del sonoro y hasta fines de la década del 50' fue ante todo el intento de explotar su vigencia como género musical de aceptación masiva en los ambientes populares. Pero también fue muy importante la vertiente que trató de integrarlo en estrecha fusión con los códigos cinematográficos y que estuvo representada por creadores como José Ferreyra y Manuel Romero, quienes manejaron los resortes del tango haciendo que música y letras se fundieran en la trama y propendieran a incrementar las emociones que producía en los espectadores. En algunos casos se lograron verdaderos hallazgos en la búsqueda de su uso ligado al acaecer visual. Lo que no puede negarse es que, en las diferentes modalidades, el tango configuró una manifestación que sustentó con bases sólidas un cine popular integrándose durante años al desarrollo de una imagen audible y visual fácilmente reconocible de la idiosincrasia porteña.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADORNO, Theodor W. y EISLER, Hanns (1981[1944]): *El cine y la música*. Traducción de Fernando Montes. 2a. ed., Madrid, Fundamentos.
- ALVARADO, Enrique (1940): “El tango bailado en el cine argentino”. En *Cine Argentino* N°105, Buenos Aires, pp.19.
- CALCAGNO, Raimundo (Calki): “Tres anclados en París”. En *El Mundo*, Buenos Aires, 27/01/1938, pp.19.
- CALCAGNO, Raimundo (Calki): “Carnaval de antaño”. En *El Mundo*, Buenos Aires, 18/04/1940, pp. 24.
- CALCAGNO, Raimundo (Calki): “José Agustín Ferreyra”. En *El Hogar*, Buenos Aires, 05/1956, pp. 46.
- CINEGRAF*, 1937.
- CINE ARGENTINO*, 1940.
- COUSELO, Jorge Miguel (1969): *El Negro Ferreyra, un cine por instinto*, Buenos Aires, Freeland.
- COUSELO, Jorge Miguel (1977): “El tango en el cine”. En *La historia del tango*. Vol. 8: 1291-1328, Buenos Aires, Corregidor.
- CHION, Michel (1997): *La música en el cine*, Barcelona, Paidós.
- CRITICA*, 1933-36.
- DI NÚBILA, Domingo (1959-60): *Historia del cine argentino*. 2 vols., Buenos Ares, Cruz de Malta.
- EL DIARIO*, 1939.
- EL HOGAR*, 1956.
- EL MUNDO*, 1938.
- FUSTIÑANA, Rolando (Roland) (1936): “Ayúdame a vivir” En *Crítica*, Buenos Aires, 27/05/1936, pp.18.
- FUSTIÑANA, Rolando (Roland) (1940): “Carnaval de antaño”. En *Crítica*, Buenos Aires, 18/04/1940, pp.22.

- GONZÁLEZ, Juan Pablo y ROLLE, Claudio (2005): *Historia Social de la Música Popular en Chile, 1890-1950*. 2 vols., Santiago/La Habana, Ediciones Universidad Católica de Chile y Casa de las Américas.
- GORBMAN, Claudia (1987): *Unheard Melodies. Narrative Film Music*, Londres y Bloomington, British Film Institute/Indiana University Press.
- GOYENA, Héctor Luis (1994): "El tango en el cine argentino- período 1907-1933". En RUIZ, Irma y CRAGNOLINI, Alejandra, eds.: *Procedimientos analíticos en musicología: Actas de las IX Jornadas Argentinas de Musicología y VIII Conferencia Anual de la AAM, Mendoza*, Buenos Aires, Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega". pp. 125-30. Reeditado en *Cine en 2 x 4*. (2006) VIEITES, María del C., ed., Buenos Aires, Museo del Cine "Pablo Ducrós Hicken". pp.19-23
- HAWKINS, Stand (2002): *Settling the Pop Score. Pop texts and identity politics*, Aldershot, Ashgate.
- INSAURRALDE, Andrés (1994): *Manuel Romero*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina.
- LUSNICH, Ana María (2007): *El drama social-folclórico. El universo rural en el cine argentino*, Buenos Aires, Editorial Biblos.
- POSADAS, Abel, LANDRO, Mónica y SPERONI, Marta (2005): *Cine Sonoro Argentino 1933-1943*. Tomos I y II, Buenos Aires, El Calafate Editores.
- ROMAGUERA I RAMIÓ, Joaquín y ALSINA THEVENET, Homero (1988): *Textos y manifiestos del cine*. 2a. ed., Buenos Aires, Corregidor.
- ZOLEZZI, Emilio (1939): "La vida es un tango". En *El Diario*, Buenos Aires, 9/02/1939, pp.22

NOTAS

- 1 Fecha de estreno: 27 de abril de 1933, en el cine Real de la ciudad de Buenos Aires.
- 2 Como antecedente deben nombrarse los diez cortometrajes (en rigor de verdad, fueron quince, pero cinco se dañaron en el laboratorio y fueron descartados) que Carlos Gardel filmó con sonido óptico (sistema Movietone) en 1930, dirigidos por Eduardo Morera. Cada corto comprende una canción del repertorio de Gardel y el conjunto conforma un antecedente de los que hoy se denomina videoclip. Los diez conservados son: "El carretero", "Añoranzas", "Rosas de otoño", "Mano a mano", "Yira, yira", "Tengo miedo", "Padrino pelao", "Enfundá la mandolina", "Canchero" y "Viejo smoking". En el último, un tango con letra de Celedonio Flores y música de Guillermo Barbieri, Gardel antes de cantar, protagoniza una breve escena dramática con los actores César Fiaschi e Inés Murray, desarrollando una temática relacionada con el desempleo, la pobreza y el desalojo. En "Yira, yira", "El carretero", "Mano a mano" y "Rosas de otoño", Gardel mantiene diálogos con sus autores, Enrique Santos Discépolo, el payador Arturo de Nava, Celedonio Flores y Francisco Canaro, respectivamente.
- 3 En los créditos del film no aparece el nombre de un Director, sino la leyenda: "Versión cinematográfica, fotografía, sonido y laboratorio, Lumiton", pero suele atribuirse la dirección a Enrique Susini, uno de los fundadores de los Estudios Lumiton. Fecha de estreno: 19 de mayo de 1933 en el cine Astor de la ciudad de Buenos Aires.
- 4 Seudónimo del escritor y periodista argentino Carlos Raúl Muñoz y Pérez (1898-1950).
- 5 Las películas que se nombran y analizan en este trabajo se encuentran disponibles en YouTube. La mayor parte de ellas están editadas comercialmente en DVD. Puede consultarse el catálogo de Arte Video. (www.artevideo.com.ar)
- 6 Stan Hawkins (2002: 12) expresa que la música se vende tanto en base a la identidad de la estrella como al aparato de *marketing* y producción vinculado a la industria de la grabación. Es evidente que esta aseveración ya es aplicable al cine argentino en el período que se trata.
- 7 Michel Chion (1997: 193) prefiere esta denominación, y no la de "música no diegética" que emplean otros investigadores, para designar a la música que el espectador identifica como proveniente de una orquesta imaginaria que acompaña o comenta la acción y los diálogos, sin formar parte de ellos. Por el contrario, la "música diegética" o, de acuerdo con Chion, "música de pantalla" es la producida por una fuente presente o sugerida por la acción: radio, orquesta, cantante, equipo de audio, etc.
- 8 El cine argentino cultivó en esos años, progresivamente y en menor medida, otros géneros: histórico, biográfico, de denuncia social. Ana María Lusnich en la Introducción de su libro *El drama social-folclórico - El universo rural en el cine argentino*, señala: "Creemos que entre 1933 y 1957 fueron dos los modelos espectaculares hegemónicos en nuestro país. Uno lo constituye el estudiado en este libro; el otro, que denominamos *drama social urbano*, encuentra en los films *¡Tango!* (1933, Luis Moglia Barth), *Dancing* (1933, Luis Moglia Barth) y *Los tres berretines* (Equipo Lumiton) los primeros títulos dedicados al gran público." (Lusnich, 2007:19).

- 9 También sonorizó con el sistema Vitaphone *Perdón viejita*, película muda que había filmado en 1927. La mayor parte de los números musicales de la banda sonora se conformaron con tangos.
- 10 El crítico Raimundo Calcagno (Calki) en revista *El Hogar*, señaló: sobre Ferreyra: “[...] Hasta en ese punto fue innovador; halló una receta que más tarde iba a explotar Hollywood en tantas comedias musicales, cortar un diálogo, en plena situación romántica o dramática y transformarlo en una canción; en nuestro caso un tango.”(Calcagno, 1956: 46).
- 11 Con referencia a la “sincera, espontánea y calurosa ovación de la enorme concurrencia que llenaba la sala” que cita el cronista, es destacable el fervor que provocaban la mayoría de los intérpretes de la pantalla nacional, en especial los cantantes de tango. Devoción que se ponía de manifiesto en el ritual convocante de multitudes las noches de estreno, fuera y dentro de la sala, para admirar a dichos astros. Las presentaciones se realizaban generalmente en el cine Monumental de la calle Lavalle, conocido en esos años con la denominación por demás elocuente de “catedral del cine argentino”.
- 12 El título originalmente pensado para la película era *Tres argentinos en París*, pero problemas de censura impuestos por el Instituto Cinematográfico del Estado obligaron a cambiarlo por *Tres anclados en París*.
- 13 Las críticas del estreno de esta película, en 1959, la calificaron de “anacrónico film del 1900” o de “estilo de un cine argentino de años atrás”, pues la cinematografía local estaba ya encaminada hacia otras búsquedas estilísticas. Pese a ello, la película tuvo extraordinario éxito y demostró que el público continuaba apoyando un cine popular. Además, dio origen, en 1961, a una secuela, *Mi Buenos Aires querido*, con el mismo conjunto de intérpretes y director.