

# *Del cine mudo al sonoro: El problema de los músicos*

*PALADINO, Diana / IAE, Facultad de Filosofía y Letras UBAI - dypaladino@gmail.com*

*Tipo de trabajo: ponencia*

» *Palabras claves: cine sonoro - músicos – música en el cine*

## › **Resumen**

Durante la transición del cine mudo al sonoro la exhibición cinematográfica sufrió una serie de cambios respecto al modo en que se había desarrollado hasta entonces. Uno de ellos fue la cancelación de las orquestas que acompañaban a las películas en la sala, puesto que con la nueva tecnología la música (al igual que los ruidos y la palabra) se convirtió en un código sonoro del propio film. Pero, al eliminar la ejecución de música en la sala, orquestas enteras de músicos quedaron sin trabajo de un día para otro. Frente a esta problemática el gremio se movilizó, se buscaron referentes que acompañen la lucha, se lanzaron propuestas y se ensayaron soluciones.

## › **Presentación**

Esta presentación es parte de la investigación que llevamos adelante en el marco del Proyecto FiloCyt (programación 2022-2024) radicado en el Instituto de Artes del Espectáculo (UBA). Nuestro proyecto se sitúa en el período que va desde 1927 a 1934, y aborda la problemática que se desplegó en el campo cinematográfico porteño durante la transición del cine mudo al sonoro.

El tema de la ponencia que presentaré a continuación contempla un aspecto colateral pero no por ello menor de esa coyuntura: la situación de los músicos que trabajaban en los cinematógrafos acompañando a las películas mudas y que quedaron sin trabajo cuando comienzan a llegar los films sonoros.

## › **La música y los músicos**

Durante la década del diez, el cine era una importantísima cantera de trabajo para los músicos. Pianistas, tercetos, cuartetos u orquestas completas, según el horario de la función y según la categoría de la sala, acompañaban a las películas. Según testimonio de Pablo Ducrós Hicken, la música servía más para disimular

el silencio que para enfatizar la acción que transcurría en la pantalla. “Apenas cesaba el acompañamiento musical, la gente incurría en demostraciones de impaciencia, como si algo fundamental hubiera roto el encanto del ritmo”.<sup>1</sup> Hicken, además, aporta otro dato, que se corrobora en imágenes de la época, y es que con frecuencia incluso se ejecutaba música durante el rodaje de las películas.

En esos primeros años, el acompañamiento de las proyecciones se constituía únicamente de música clásica, no obstante, a medida que fueron cobrando auge las varietés (a partir de 1915) se introdujeron otros géneros musicales. Las varietés eran números artísticos en vivo, que se realizaban entre sección y sección de las proyecciones. Se trataba de espectáculos sumamente heterogéneos en el que se presentaban cantantes, tonadilleras, bailarines, patinadores, prestidigitadores, ventrílocuos, contorsionistas y hasta lanzadores de cuchillos. Los testimonios de la época dan cuenta de la mixtura de estos espectáculos y del esfuerzo que hacían los músicos para seguir a los artistas. “La música sonaba todo el día desde la primera función hasta el cierre”, recuerda el maestro Sebastián Piana entrevistado por Sergio Pujol.<sup>2</sup> Además, dice Piana: “como [en las varietés] había mucha improvisación los músicos no conocíamos todos los textos y teníamos que estar atentos a las indicaciones casi imperceptibles que nos daban los cantantes y actores para entrar con la música en el momento preciso.”<sup>3</sup>

De tal modo, para los músicos, el cinematógrafo no sólo fue una fuente de trabajo, representó también un entrenamiento formidable y un aprendizaje valiosísimo de estilos y géneros musicales diversos debido a las varietés. Tengamos en cuenta que hacia fines de la década del, en Buenos Aires había unas ochenta salas en las que diariamente, desde las tres de la tarde hasta las once o doce de noche, se sucedían varietés y proyecciones.

En cuanto al repertorio que musicalizaba a las proyecciones, la principal proveedora era la casa Max Glücksmann. La firma Glücksmann no solo era importadora y alquiladora de películas, dueña de una de las cadenas de exhibición más importante de Sudamérica -con salas en Buenos Aires, Rosario, Bahía Blanca, Montevideo y Bolivia-, sino que también representaba al sello de discos Odeón y era propietaria del edificio del cine teatro Gran Splendid (hoy librería El Ateneo), en cuyo primer piso se vendían las partituras, funcionaba un estudio de grabación de discos y, desde 1923, también se hacían las transmisiones de radio Splendid. René Cospito recuerda: “los músicos íbamos a buscar el material que más nos interesaba. Había para todos los gustos, para trío, para cuarteto, para orquesta grande... y todos los géneros y especies. Yo iba

---

<sup>1</sup> “La afinidad [entre la música y el cine] era tan manifiesta, que hacia 1910 se había descubierto la conveniencia de la música para la ejecución y rodaje de escenas.”, Ducrós Hicken, “Datos para una historia del Cine”, *El Hogar*, 05/01/1951

<sup>2</sup> Pujol, S. pp. 250-266

<sup>3</sup> *Ibidem* Pp. 253-254.

directamente al sector americano y de ahí sacaba partituras de óperas y comedias de moda, con motivos de fox-trots”.<sup>4</sup>

A comienzo de los años veinte se puso de moda el jazz y los empresarios de las salas decidieron incorporarlo a través de una segunda orquesta. Según Cospito, éstas atraían casi más que las películas. Algo similar ocurrió luego, en la segunda mitad de la década, con el tango. “El cine era algo internacional, explica Piana, y hasta entonces el tango estaba rotulado como música típica y básicamenteailable”. Pese a ello, en 1926, al tiempo que llegaban las noticias del éxito que Francisco Canaro y su orquesta cosechaban en París, algunas salas de primera categoría (Gaumont, Paramount, Select Lavalle, Electric) incorporaron una orquesta típica. Al año siguiente lo hicieron el resto de las salas céntricas. Así, se estandarizó en los cines el esquema de tres orquestas (la clásica, la Jazz Band y la orquesta típica).

### *Malestar de los músicos por el film sonoro*

En marzo de 1928, el jefe del departamento extranjero de la Fox, Clayton Sheehan, anuncia a los medios locales que en Nueva York algunos films ya se estrenaron con música sincronizada prescindiendo de la orquesta.<sup>5</sup> A cuentagotas, en los meses siguientes llegan noticias sobre la situación de músicos cesanteados en otras ciudades del mundo (Londres y México D.F., entre otros).<sup>6</sup> Y se advierte sobre restricciones adoptadas por otros gremios, como los actores de la Comedia Francesa que se comprometieron a no intervenir en films sonoros basados en títulos tomados del repertorio de la compañía.<sup>7</sup>

En 1929 las publicaciones argentinas de cine pronostican una invasión de películas habladas. La revista *La Película* destaca la novedad que significará escuchar la reproducción de ruidos (“el cerrar de una puerta, el andar de un automóvil, vidrios que se rompen, las pitadas de una locomotora, etc.”)<sup>8</sup> y festeja el hecho de que ya no habrá música en vivo en las salas. La música tendrá en muchas de estas producciones un rol importante desapareciendo así los actuales contrasentidos de las orquestas de nuestros cines, que tocan un tango rezongón en el momento más alegre de una escena o en patética situación atacan con un motivo de opereta”.<sup>9</sup> También *Caras y Caretas* señala como ventajoso el hecho de que los films sonoros “reemplazarán las orquestas de muchos ejecutantes y hasta cantores solistas que solamente pueden contratar los grandes teatros de las grandes capitales, en tanto que las salas modestas se limitan a algunos músicos más o menos buenos”.<sup>10</sup> En agosto, *La Película* titula en la primera página: “Alrededor de 140 músicos quedarán cesantes

---

<sup>4</sup> Pujol S. p. 260.

<sup>5</sup> *La Película*, 15/03/1928, N°599.

<sup>6</sup> *La Película*, 15/09/1929, N°673.

<sup>7</sup> *Excelsior*, 22/08/1929.

<sup>8</sup> Ciertamente, la experiencia era novedosa pues la radio todavía no había desarrollado el *foley*. *La Película*, 30/08/1928.

<sup>9</sup> “La película hablada o sincronizada será distribuida por varias alquiladoras”. *La Película*, 30/08/1928.

<sup>10</sup> “El cinematógrafo sonoro”, *Caras y Caretas*, 9/2/1929 N°1584 p.160

antes de fin de mes debido a los films sonoros”. En la lista de salas que enumera el artículo están el Grand Splendid, Palace, Teatro Porteño, Electric, Select Lavalle, Astral y Petit Splendid; con un promedio de entre 15 y 25 músicos cesanteados por sala. Si bien reconoce la gravedad de la situación para los músicos, el artículo termina sentenciando que “este desgraciado estado de cosas ha venido a compensar las pretensiones desorbitadas que estaban teniendo de un tiempo a esta parte las primeras figuras de las orquestas. Con el cine sonoro se acabaron los sueldos fabulosos y las actitudes desdeñosas.”<sup>11</sup> En cierto modo, esta situación desató además un ajuste de cuentas entre exhibidores y músicos.

Pero, sin dudas, 1930 fue el año clave en el que la lucha de los músicos contra el film sonoro alcanzó mayor visibilidad. Siguiendo el ejemplo de los actores, músicos y autores teatrales mexicanos que peticionaron al gobierno de su país por la prohibición de películas sonoras en inglés, los artistas criollos se unieron para organizar una campaña similar.

En mayo de ese año, *Caras y Caretas* dedica un dossier a la cuestión bajo el título: “El film sonoro hizo sonar las orquestas de los cines de Buenos Aires”. En la nota principal el autor desarrolla de modo esquemático los argumentos que corporativamente esgrimen actores del gremio. Revisemos algunos de ellos. El director de orquesta sostiene que debido al film sonoro no menos de 5000 [¿?] músicos enfrentaran la desocupación. El empresario de cine se muestra feliz por haberse liberado de las orquestas “porque imponían su condenada manera de trabajar (...). Porque eso de tocar una pieza y descansar diez minutos no le causaba ninguna gracia [al público]”. El director de orquesta típica (última formación que se integra a los cines) se lamenta porque el público los extrañará. El compositor nacional y el defensor del idioma señalan que con el film sonoro prevalecerán la música estadounidense y el idioma inglés sobre lo propio. El productor de películas argentinas recrimina a los cantantes y músicos por la falta de cooperación que han tenido siempre con los productores nacionales a la hora de fijar sus sueldos. El distribuidor dice que el progreso no puede detenerse con campañas nacionalistas y que “el mismo derecho de protección que por hoy piden los músicos solicitando la prohibición del film sonoro porque perjudica a una minoría del gremio, pues no pasarán de 250 los músicos sin trabajo por el film sonoro, debieron solicitarla los carreros criollos cuando el tren les dejó las carretas metidas en los galpones”. Finalmente, se suman las voces de los empresarios de teatros, de los compositores de música y la de los propios espectadores que aportan similares líneas de razonamiento. En términos generales, la disyuntiva se plantea en dos ejes: proteccionismo versus desempleo y, nacionalismo versus progreso.

Para los músicos ésta no era la primera batalla. Marina Cañardo da cuenta de la lucha librada durante las primeras décadas del siglo contra la reproducción de “música mecánica” (es decir, discos) en bailes, bares y cafetines.<sup>12</sup> Otro embate se produjo a finales de la década de 1920, cuando los renombrados Ignacio

---

<sup>11</sup> *La Película*, 15/08/1929

<sup>12</sup> Cañardo, M. pp. 89 -96.

Corsini, Carlos Gardel y José Razano entablaron un pleito a las broadcastings locales para que les pagaran derechos por propalar su discografía. El litigio, que tuvo varias instancias, resultó favorable para los músicos<sup>13</sup> y sentó jurisprudencia tanto para las futuras películas nacionales con sonido como para los exhibidores que buscaban conformar al público acompañando la proyección de films silentes con discos de artistas locales.<sup>14</sup>

### › **A modo de cierre**

En el dossier mencionado (*Caras y Caretas*) surgen aspectos de la campaña en contra del film sonoro y se menciona la redacción de un petitorio para presentar ante el Consejo Deliberante de la ciudad de Buenos Aires. José Razzano (presidente de la asociación de autores y compositores) junto con Vázquez Vigo (secretario de la misma asociación) aparecen en una fotografía dando los últimos toques a la campaña. En otra, se ve a Julio de Caro (director de la orquesta del Select Lavalle) y Elpidio Fernández (presidente del Comité del profesorado de música) firmando el petitorio. Como resultado de este documento surgieron dos proyectos en el Consejo Deliberante: uno, solicitaba lisa y llanamente la prohibición del film sonoro, y el otro, establecía un canon impositivo a las salas que realizaran estas proyecciones. Al conocerse la noticia, los exhibidores, hasta entonces ajenos al problema de los músicos, se reunieron para analizar la situación. Finalmente, tras arduas discusiones concluyeron que, habiendo un solo film sonoro programado por función, era razonable reincorporar a las orquestas cesanteadas bajo el formato de conciertos.

En los meses que siguieron los músicos volvieron a las salas y se fueron acomodando como complemento entre cada función. La solución no fue definitiva, pero fue el inicio de lo que luego derivó en el “número vivo”, una modalidad que perduró por décadas y que constituyó parte del atractivo de los cines hasta fines de los años cincuenta.

---

<sup>13</sup> Excelsior, 3/11/1930

<sup>14</sup> *Revista del Exhibidor*, “La música mecánica en los cinematógrafos”, 10-12-1929

## **Bibliografía**

Cañardo, M. (2017). *Fábricas de músicas. Comienzos de la industria discográfica en la Argentina (1919-1930)*, Buenos Aires, Gourmet Musical.

Ducrós Hicken, P. "Datos para una historia del cine", El Hogar, 05/01/1951. <http://pabloducroshicken-pintor.blogspot.com/> (consulta 19/05/2023).

Pujol, S. (1994). *Valentino en Buenos Aires. Los años veinte y el espectáculo*, Buenos Aires, Emecé.

## **Fuentes hemerográficas**

*Caras y Caretas*, años consultados 1930 y 1931, Buenos Aires.

*Excelsior*, años consultados 1929, 1930 y 1931. Buenos Aires.

*La Película*, años consultados 1928, 1929 y 1931, Buenos Aires.

*Revista del Exhibidor*, años consultados 1929 y 1930, Buenos Aires.