

# Imágenes del pasado

## Panorama histórico del cine argentino en los años 30

**L**a implantación del sonido, frontera técnica que revolucionó al cine a fines de la década del 20 —también en su estética— afectó considerablemente a los centros de producción más poderosos, la industria norteamericana en especial, que debían iniciar una reconversión costosa pero que se volvió inevitable. Para los países con cinematografías menos desarrolladas en la etapa muda —entre ellos Argentina— fue una coyuntura favorable. Ante todo, esas cinematografías podían hablar en su propia lengua por primera vez. Durante algunos años, antes de la implantación del subtítulo y el doblaje, Hollywood y los países europeos más desarrollados se enfrentaron con esa barrera idiomática; el cine norteamericano, durante esa etapa de transición, ensayó las versiones en otros idiomas, duplicando los films con artistas —en el caso del castellano— reclutados entre intérpretes españoles y latinoamericanos. Aunque esta vía tuvo un auge relativo, pronto abandonado, dio tiempo para el crecimiento de los cines nacionales.

Pese a ciertos éxitos esporádicos —*Nobleza gaucha* por ejemplo, en 1915— la cinematografía argentina del período mudo fue una serie de aventuras pioneras improvisadas y sin un respaldo económico sólido. La competencia extranjera era aplastante y salvo el atractivo de algunos rostros conocidos (provenientes del floreciente teatro vernáculo) y algunos temas autóctonos, aquellos films primitivos poco podían hacer ante las poderosas industrias que dominaban los mercados mundiales.

A medida que éstas ampliaban su radio de acción, también se ensanchaban las distancias tecnológicas. Si en Argentina, como en otros países, se importaban los equipos necesarios (cosa que aún sucede), porque sólo en los centros más poderosos se fabricaban las cámaras, ópticas y elementos químicos (como el mismo soporte del film necesario para el medio) la progresiva sofisticación de los mismos hacía inviable el desarrollo de una tecnología propia. A principios de siglo, sin embargo, aún era posible a nivel artesanal, fabricar cámaras.

El advenimiento del sonido permitía en cambio obtener el apoyo fundamental de un público más numeroso ante productos aún defectuosos técnicamente pero que le habla-

ban en su propia lengua. No obstante hubo que compensar con rapidez, en apenas un lustro, la enorme desventaja técnica y expresiva de la que partía esa novel industria, que aún no lo era; desde la construcción de estudios modernos hasta los canales propios de distribución. Asimismo era necesario formar los cuadros profesionales, técnicos y artísticos, hasta entonces reducidos a la intuición improvisada, carente de una tradición cinematográfica sólida.

Los iniciadores de esta nueva etapa —algunos, por supuesto, provenían de esa época muda discontinua e improvisada— contaron sin embargo con algunos factores que facilitaron la utilización del sonido. Uno fue la sólida tradición teatral, con obras y actores de prestigio y arraigo popular. Otro, la difusión mundial del tango, una música propia que aún no había sido desplazada por el jazz. La radio proporcionó asimismo figuras que alcanzaban masivas audiencias. Estos elementos proporcionaron al cine sonoro que comenzaba una base que multiplicaba su éxito. Una base que proporcionaba a través del cine temas, intérpretes e imágenes nacionales a una gran masa de público —sobre todo en el interior del país— aún ajena al cine importado, con la facilidad añadida de no tener que leer los títulos...

Todo esto compensó al principio la técnica rudimentaria y las carencias en la gramática cinematográfica, incluido el dominio de la narrativa argumental, el montaje y la iluminación.

Para dar una idea de las dificultades de estos improvisados comienzos basta narrar los avatares del primer film sonoro argentino, *Mosaico criollo*, un corto de un rollo sonORIZADO con discos. Tal como lo recuerda Domingo Di Nubila en su *Historia del cine argentino* (1959), el rodaje estuvo rodeado de pintorescos incidentes. La cámara era una Bell and Howell importada unos años antes y por lo tanto carecía de blindaje. Para eliminar el ruido de la misma y del motor sincrónico se creyó que bastaba encerrarla en una caja de madera terciada, con una ventana de cristal frente al objetivo, pero esto, por supuesto, no bastaba. Luego se pensó en forrarla por dentro con lana y el ruido seguía atravesándola, lo mismo que con un material prensado... Instalando la cámara en una especie de tienda de lona tapizada por dentro y colocando el motor en una habitación contigua, conectado mediante una cadena sinfín que pasaba por pequeños orificios en la tienda, se consiguió eliminar el ruido del motor en gran parte, pero subsistía el ruido de los engranajes de la cámara. Por último se recurrió a una solución heroica: se colocó la cámara y el motor en una habitación contigua a la galería de filmación y se abrió un boquete en el muro, colocando un vidrio en cada lado de la pared. Así se logró el silencio, pero a costa de la inmovilidad de la cámara. «Para poder variar en alguna medida los planos se recurrió a tres sistemas: cambiar los objetivos, acercar los actores o alejarlos y... ¡arri-mar el decorado a la ventanilla!»

El film se iniciaba con un discurso del director Roberto Guidi (de la época muda, que se había retirado en 1924) y contenía además una canción por Anita Palmero y otra por el trío Vázquez Vigo. *Mosaico criollo* y otras semejantes de este período (1930-1932) se hicieron mediante discos sincronizados, con los accidentes de desincronización, durante las proyecciones, típicos del sistema.

Otras ya utilizaron el sistema óptico, tanto en los estudios Lumiton como en Argentina Sono Film, ambos fundados en 1933. Lumiton fue el primer estudio construido de acuerdo a los módulos de Hollywood, con galerías, laboratorio y otras dependencias. El grupo fundador estaba formado por César Guerrico, Enrique T. Susini y Luis Romero Carranza, expertos en electricidad y sonido, que habían viajado a Estados Unidos y en Los Angeles se entusiasmaron con el futuro del cine. Compraron un equipo de filmación en la Bell and Howell y al regresar levantaron el estudio, en la localidad de Munro. Allí se les agregó el ingeniero Orzábal Quintana, que construyó el equipo de sonido.

Hasta entonces, el entusiasmo y el ingenio debían compensar la falta de máquinas. Los laboratorios, por ejemplo, no tenían moviolas ni trucas: los mismos directores montaban sus films a mano, con ayuda de una lupa; los efectos, como los fundidos, se hacían también artesanalmente, con baños de permanganato fotograma por fotograma.

Este trabajo artesanal y sin maquinaria apropiada, hacía que el revelado y copiado de imagen y sonido careciera de la precisión y continuidad necesarias, dependiendo de la práctica y el ingenio de los técnicos.

Los nuevos estudios Lumiton, por su parte, contrataron al fotógrafo norteamericano John Alton, de larga y prestigiosa carrera en Hollywood, al montador húngaro Laszlo Kish y al técnico argentino Juan Carlos Lemos para el laboratorio. Todos ellos formaron a nuevos especialistas. En cuanto a los temas, el teatro (especialmente géneros populares como la revista y el sainete), los folletines y el tango, fueron las vetas del inicial cine sonoro. También en cuanto a intérpretes. El primer largometraje sonoro fue *La canción del gaucho*, de José A. Ferreyra, un intuitivo y desordenado creador, cuya gran sensibilidad destacó luego en *Muñequitas porteñas* (1931) pese a su bohemia tendencia a descuidar la técnica y los respaldos económicos. En este film folletinesco destacó un actor que más tarde fue uno de los más notables directores argentinos: Mario Soffici. *La barra de taponazo* de Del Conte (1932), *La vía del oro* (Edmo Cominetti, 1931) y *Pancho Talero en Hollywood* de Lanteri (inspirado en una popular historieta, 1931) fueron otros ensayos primitivos de esta etapa inicial. El mismo año Quirino Cristiani realizó el primer largometraje de dibujos animados, *Peludópolis*, que era una sátira humorística al presidente radical Hipólito Yrigoyen, recientemente derrocado por el primer golpe militar triunfante del siglo, en 1930.

Cabe recordar que esta alusión a una realidad política, aunque sesgada y caricaturesca, era la primera que aparecía en el cine argentino. El movimiento yrigoyenista, que tomó el poder en las primeras elecciones libres, con voto secreto y universal, había gobernado por más de una década y el presidente Yrigoyen, reelegido en 1928, era un caudillo muy popular que había roto el largo dominio de los partidos conservadores. Ampliamente criticado por sus vacilaciones, había realizado (sobre todo en su primera presidencia) una política progresista y contraria a los monopolios extranjeros. Esta política y no sus errores fueron la causa principal de su derrocamiento por parte de esos intereses y los de la oligarquía local.

El 27 de abril de 1933 se estrenó la película *Tango* de Luis Moglia Barth y 22 días más tarde *Los tres berretines*, dirigida por Enrique T. Susini, con la colaboración de Francisco Mugica y los técnicos John Alton y Laszlo Kish. Ambos films, que tuvieron un gran

éxito, definían la impronta popular del cine argentino de esta época: la música vernácula y sus intérpretes. Los «tres berretines» (las tres obsesiones) eran el tango, el fútbol y el cine...

Fueron asimismo los films iniciales de dos nuevas productoras —Argentino Sono Film y Lumiton— que nacían con proyectos más firmes y una organización más sólida, ya que hasta entonces las escasas producciones se hacían en forma individual y con pobre respaldo económico, como sucedía con las obras del inspirado pero bohemio José A. Ferreyra. Lumiton, como hemos dicho antes, inauguraba con *Los tres berretines* el primer estudio moderno del país. Argentino Sono Film edificó sus estudios sólo en 1937, pero ya se había convertido entonces en la productora más poderosa, puesto que conservó durante muchos años.

Sono Film, encabezada por Ángel Mentasti, que era gerente de una distribuidora, nació de la iniciativa de Moglia Barth, el director de *Tango*, que había hecho su experiencia «adaptando» películas extranjeras de la distribuidora donde trabajaba. Esa «adaptación» consistía en cortar y modificar el montaje de esos films importados, junto con una «argentinización» de los títulos intercalados. Esas tareas le permitieron familiarizarse con el lenguaje de las imágenes y el montaje en forma puramente pragmática. Ya con el argumento de *Tango*, Moglia Barth trató de conseguir financiadores, entre ellos el citado Mentasti. Su idea era planificar por lo menos tres películas a la vez, de tal modo que al estrenar la primera ya se iniciase la segunda y estuviera anunciada la tercera. Esta idea empresarial era desconocida hasta entonces, cuando cada proyecto era único y sus autores llegaban indefensos ante los exhibidores. Moglia Barth propuso a Mentasti y a otros posibles capitalistas una empresa que diera así una imagen de solidez. Incluso había pensado en un nombre muy simbólico: Argentina Sono Film. Ángel Mentasti, Favre (ex director de la Pathé local) y el doctor Ramos, un abogado vinculado también a distribuidoras y el propio Moglia, aportaron dinero y constituyeron la empresa.

Los hechos confirmaron las previsiones de Moglia Barth: el estreno de *Tango* fue el primer éxito masivo del cine argentino; el segundo, *Dancing*, tuvo un resultado modesto y el tercero, *Riachuelo*, fue —como escribía Di Núbila— «la gran pegada». Costó menos de 80.000 pesos y recaudó en un año más de un millón. Y en esa época, el peso nacional era fuerte, apenas por debajo del dólar, que también era mucho más fuerte que ahora... En cuanto a la otra productora naciente, Lumiton, tenía un capital de 300.000 pesos. Su film inaugural, *Los tres berretines*, costó 18.000 y también tuvo más de un millón de ganancia. Esto animó a las dos productoras a persistir en el camino de un plan continuado de realizaciones y las consolidó como empresas.

La producción de ese año, 1933, fue de seis largometrajes e incluyó a *El linyera*, escrita y dirigida por el famoso autor Enrique Larreta; un proyecto digno, donde destacaba el ambiente rural, pero que carecía de virtudes cinematográficas. Las demás, acertaron en su clima popular, pese a sus tramas folletinescas que sin embargo atraían a un público modesto y sencillo. En cuanto a las audiencias de clases altas y medias desdeñaron, durante mucho tiempo, ese cine que consideraron burdo y limitado. Un joven actor cómico, Luis Sandrini, se convirtió desde entonces en un ídolo con características muy definidas.

En 1934 se estrenó *Riachuelo* de Moglia Barth, que críticos y observadores consideraron la mejor película argentina hasta entonces. Su argumento, escrito en una noche por

Bustamante y Ballivián, tenía todos los ingredientes populares, con acertados apuntes de ambiente y humor que aparecían en los films anteriores, pero mejor narrados y unos diálogos espontáneos, recogidos de la vida cotidiana de entonces. No faltaban los trazos gruesos heredados del sainete criollo, pero su agilidad y su técnica más cuidada lo convirtieron en un modelo interesante. Consolidó además la figura del cómico Luis Sandrini, arquetipo del género por muchos años de este cine algo primario, accesible y estrechamente unido a la vida del pueblo. Asimismo, consolidó la economía de la productora, que había flaqueado con el fracaso de *Dancing*. Mentasti y Barth habían quedado solos, entonces, tras el abandono de sus otros socios, y *Riachuelo* se terminó con grandes dificultades, como se trasluce por una *boutade* de Sandrini (narrada por Di Núbila) según la cual, sin dinero para comprar un canario que se necesitaba para una escena, tuvieron que pintar un gorrión de amarillo...

En 1934 José A. Ferreyra rodó dos películas, *Calles de Buenos Aires* y *Mañana es domingo*. Siempre con historias que parecían letras de tango y con más sensibilidad que técnica, Ferreyra consiguió, sobre todo en la segunda, apuntes líricos y sensibles de la ciudad, su verdadero protagonista. Era un poeta de los barrios humildes, que lograba captar íntimamente pese a su desorden narrativo y formal.

Entretanto, se anunciaba una expansión y el aporte de nuevos temas y realizadores. En 1935 se rodaron trece films (en 1934 fueron seis) y debutaron cinco directores que deberían influir en el desarrollo posterior del cine argentino: Mario Soffici, Manuel Romero, Luis Saslavsky, Alberto de Zavalía y Daniel Tinayre.

Mario Soffici había nacido en Florencia en 1900 y llegó a Argentina nueve años después. Autodidacta, tras desempeñar múltiples oficios desde niño, llegó a ser un sólido actor y director de teatro en obras de Pirandello, Lenormand, Gorki o Molnar. En cine comenzó como actor en *Muñequitas porteñas* de Ferreyra y luego como protagonista de *El linyera* de Larreta; luego actuó en *Calles de Buenos Aires*, donde Ferreyra le permitió dirigir una escena. *Noche federal* (1933) fue el primer film que dirigió, pero insatisfecho del resultado, no quiso presentarlo. Por fin, su primer estreno fue *El alma del bandoneón*, (1935) donde demostró un dominio técnico y narrativo apreciable. Así iniciaba una trayectoria significativa y un rigor artístico que daría obras importantes al cine.

El mismo año hicieron sus primeras experiencias Daniel Tinayra, formado en Francia, su país natal; Manuel Romero, antiguo fundador, con Bayón Herrera, de las primeras revistas porteñas (también había intervenido en la dirección de *Luces de Buenos Aires*, film de Gardel rodado en París), Alberto de Zavalía, abogado y escritor, que debutó con *Escala en la ciudad* y Luis Saslavsky, que había tenido una breve experiencia en Hollywood tras haber sido crítico cinematográfico del diario *La Nación* de Buenos Aires.

Antes, había realizado un largometraje experimental en 16 mm., mudo, que obtuvo un premio en Estados Unidos, en un concurso. Se llamaba *Sombras*. Su primer largometraje sonoro, *Crimen a las tres* (1935) fue bastante imperfecto, pero ya se advertía cierta inquietud formal, que se desarrollaría más tarde en *La fuga* (1937) hasta desembocar en el esteticismo de *La casa del recuerdo* y *La dama duende*.

Un simple hecho estadístico —en 1936 se estrenaron 16 films y en 1937 hubo 30 estrenos— señala un crecimiento notable para una cinematografía que seis años antes