

## Música y sentido en los comienzos del cine sonoro en Argentina

Rosa Chalkho<sup>1</sup>

UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES/  
DOCTORADO EM CIENCIAS SOCIALES  
SIMPOM: *Linguagem e Estruturação Musical*  
rosachalkho@gmail.com

**Resumo:** Este artículo forma parte de la investigación doctoral “La música y el sonido en la construcción de sentido del discurso audiovisual en el cine argentino (1933 - 1956)”<sup>2</sup> y se focaliza en caracterizar los inicios de este periodo considerando los contextos local e internacional que permiten explicar las prácticas musicales para este cine como así también las condiciones que intervinieron en el modelado y codificación del sentido. El texto comienza con la descripción de la música en los inicios del sonoro en general para luego avanzar en el análisis de las dos películas pioneras del sonoro argentino: *Tango!* y *Los tres berretines*. La emergencia de la industrialización cinematográfica en 1933 camina en paralelo con el crecimiento de la industria discográfica, y en este sentido, la asociación entre canción popular (tango y folklore) y cine es evidente y encuentra un correlato paralelo en otras cinematografías como la norteamericana. El estreno de estos dos filmes implicó también el nacimiento de la industria cinematográfica argentina con el nacimiento del sistema de estudios (Lumiton y Argentina Sono Film). Este modelo de representación institucional establece una distinción entre dos maneras de tratar la música: por un lado la música incluida dentro del relato (canción en la mayoría de los casos) y por el otro la música incidental. La primera va a aportar el color local y el sentido de lo nacional fuertemente arraigado en este periodo, mientras que la música extra-diegética apelará a un lenguaje internacional, de corte sinfonista y cuya ligazón con los sentidos locales estarán dados por los tópicos estilizados del nacionalismo musical.

**Palavras-chave:** Música cinematográfica; Cine argentino; Década 1930; Sentido música

### Music and Meaning at the Beginning of the Sound Cinema in Argentina

**Abstract:** This article is part of the doctoral research "Music and sound in the construction of sense in the audiovisual discourse in the Argentine Cinema (1933 - 1956)" and focuses on characterizing the beginning of this period considering both the local and international contexts that allow to explain the musical practices for this cinema as well as the conditions

---

<sup>1</sup> Orientador: Dr. Marcos Zangrandi.

<sup>2</sup> Tomamos la periodización del denominado “cine clásico argentino” enunciada por Claudio España (ESPAÑA, 2000) y asumida por otros varios autores que considera como comienzos del sonoro al primer largometraje argentino *Tango!* estrenado en 1933 con sistema sonoro óptico Movietone y 1956 como el fin de una etapa con la sanción del decreto ley N° 62/57 que abre una nueva etapa de producción y distribución del cine argentino.

Esto plantea una diferencia con la periodización norteamericana ya que se considera a *The Jazz Singer* el primer largometraje sonoro y su sincronización es con el sistema de discos Vitaphone.

involved in the modeling and codification of sense. The text begins with the description of the music at the beginning of sound film in general then advancing in the analysis of two pioneering Argentine sound films: *Tango!* and *Los tres berretines*. The emergence of film industrialization in 1933 transits in parallel with the growth of the music industry, and in this sense, the association between popular song (tango and folklore) and cinema is evident and finds an equivalent counterpart in other cinemas such as in the USA. The release of these two films also implied the birth of the Argentina film industry with the start of the studio system (Lumiton and Argentina Sono Film). This model of institutional representation makes a distinction between two ways of treating music: first the music featured in the story (song in most cases) and then other incidental music. The first will provide local color and sense of nationalism deeply rooted in this period, while the extra-diegetic music will appeal to an international language, symphonic style and whose link with local directions will be given by the stylized topics of the musical nationalism.

**Keywords:** Film Music; Argentinian Cinema; 1930's; Musical Sense

## 1. Música y sentido en el cine

Este estudio investiga la manera en que la música, en su función de *música aplicada*, construye sentido en el discurso audiovisual en el cine clásico argentino.<sup>3</sup> En el siglo XX, el cine como máquina productora de sentido ha potenciado la funcionalidad significativa de la música a partir de su uso, construyendo un fenómeno recíproco, en el que la pantalla no sólo ha utilizado el poder comunicacional de la música en términos de la representación de sentimientos, emociones y climas sino que también ha investido a la música de sentido como resultado de asociaciones en la que los géneros cinematográficos y musicales se vinculan.

Con el surgimiento y posterior industrialización y masificación de la cinematografía a comienzos del siglo XX, la música se convierte en un factor determinante en la construcción de sentido del discurso audiovisual. Si bien la asociación de la música con la escena y la narrativa ya tenía como sólidos antecedentes a la ópera, la música programática y el *vaudeville* entre otros, con el advenimiento del cine, el discurso musical desarrolla exponencialmente su faceta semántica, cuya construcción discursiva se produce a través de un proceso histórico y social, sacudido por los cambios tecnológicos de fines del siglo XIX y principios del XX que afectan las condiciones de producción.

---

<sup>3</sup> La principal dificultad para la realización de esta investigación es la ausencia casi total de partituras de la música cinematográfica argentina de este periodo, a lo que se suman las deterioradas condiciones de los filmes y en especial de la calidad del audio. Por esta razón se ha optado por señalar los fragmentos musicales a los que se hace referencia indicando la temporalización del filme. Las complicaciones para estudiar esta época no atañen únicamente a la música, los especialistas en preservación calculan que el 90% de las películas mudas y el 50% de las sonoras se han perdido.

*The Jazz Singer* (1927) considerado el primer largometraje sonoro, representa el hallazgo del musical como género apropiado para el 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 cine 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 que 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 con la música y los músicos como tema narrativo predilecto<sup>4</sup>.

Una de las primeras evidencias en el estudio de las bandas sonoras del cine clásico argentino es la articulación que se establece entre la canción popular y la música incidental o extra-diegética. La canción forma parte de la diégesis<sup>5</sup> y asume una expresión elocuente en la representación de “lo nacional” como tema predilecto de la cinematografía vernácula, ya sea en su faceta urbana como en la vertiente histórica o folklórica.

En otro orden, la música incidental “habla” en un lenguaje internacionalista. Forma parte constitutiva del discurso audiovisual y su operatoria está asociada a los otros elementos del cine, así como la fotografía, el montaje y el guión confluyen en la construcción del significado fílmico, la música extra-diegética forma parte de las técnicas y procedimientos que resultan en la construcción del código fílmico.

Esta codificación de la música cinematográfica analizada en su dimensión histórico-cultural es la que interesa para este estudio, a partir de poner en relieve las tensiones y vínculos ejercidos entre la música diegética como expresión de lo local y la extra-diegética de corte universalista.

Con el nacimiento del cine y su masificación, la capacidad de representar sentimientos con la música, que hasta el momento permanecía en el terreno de lo polisémico y

---

<sup>4</sup> Luego de *The Jazz Singer* comienzan a producirse toda una saga de musicales que rápidamente se pliegan al nuevo modelo productivo como *Broadway Melody* (la respuesta cinematográfica de la Metro Goldwyn Meyer al éxito de Warner), *The singing fool* (1928), *Lights of New York* (1928) o *Sally* (1929) entre otras.

<sup>5</sup> La diégesis es un concepto de la teoría literaria que ha sido aplicado al cine en especial para el estudio de la música y el sonido de la banda sonora por Michel Chion (1993). Diégesis designa al universo ficcional de un filme, de modo que la música diegética es aquella incluida en la trama mientras que la música extra-diegética es la denominada incidental, la que es dada al espectador y opera especialmente construyendo los climas y afectación emocional.

lo subjetivo, comienza a construir codificaciones más estrechas, en gran parte por efecto de la propia asociación directa con la narrativa cinematográfica. Es así como la música en el cine empieza a categorizarse y especificarse en los discursos sociales en *tópicos* como “música romántica”, “música de terror”, “música épica” cuya ligazón puede estar vinculada tanto a géneros fílmicos (considerando sistemas macro) como al sentido de una escena.

Mientras la música es utilizada para construir el clima o emoción predominante de una escena o resulta definitoria a la hora de connotar el género cinematográfico, es al mismo tiempo encasillada, afectada y semantizada por el aparato discursivo de estos géneros.

Este proceso comienza paralelamente con el surgimiento del cine primigenio o Movimiento de Representación Primitivo<sup>6</sup> es el cine mudo el que empieza a sellar las primeras asociaciones, que son heredadas de la utilización de la música en la escena y permiten explicar el comportamiento de la música como dispositivo de movilización emocional en la pantalla (LACK, 1997).

El cine argentino en sus comienzos expresa rasgos identitarios fuertes mediante utilización del tango y el folklore, mientras que las entradas de música incidental no escapan a un uso del “sinfonismo internacional”, a un tratamiento en lenguaje romántico, post romántico e impresionista de la orquestación y al uso recurrente del *leitmotiv* como características propias de la banda de música de una película.

La recurrencia a los lenguajes europeos del siglo XIX incluye un interesante aspecto: el uso de los recursos compositivos de los nacionalismos musicales en las bandas sonoras. Este uso implica una reformulación estilizada de algunos tópicos que remiten a músicas locales como rasgos indígenas y folklóricos que se observan principalmente en un grupo importante de películas categorizadas por Ana Laura Lusnich como “drama social-folklórico”<sup>7</sup>.

Este cine forja e institucionaliza toda una manera de contar con música un relato, su impronta estilística heredada de la música europea incluye los tópicos de los nacionalismos musicales como por ejemplo el uso del tópico de la pentafonía<sup>8</sup> para la representación de las escenas rurales del siglo XIX, teñidas de color indigenista.

---

<sup>6</sup> Noël Burch (BURCH,1991) introduce las categorías Movimiento de Representación Primitivo (MRP) para caracterizar la etapa primigenia y experimental del surgimiento de la cinematografía que diferencia del Movimiento de Representación Institucional (MRI) en donde el código alcanza un consenso asentado principalmente en el montaje y en condiciones de producción industriales. Esta etapa es también denominada del “cine clásico”

<sup>7</sup> Ana Laura Lusnich en su libro *El drama social-folklórico. El universo rural en el cine argentino* analiza uno de los modelos hegemónicos espectaculares de producción de la cinematografía argentina de este periodo, caracterizado por una marcada representación de temáticas nacionales como las biografías de héroes populares, los films de ambientación histórica como las luchas por la independencia y la conformación de la nación. (LUSNICH, 2007).

<sup>8</sup> Melanie Plesch en su artículo “La lógica sonora de la generación del ’80: una aproximación a la retórica del nacionalismo musical argentino” analiza los tópicos del nacionalismo musical argentino en la obra de Alberto

El topos de la pentafonía no es exclusivo de la música cinematográfica argentina ya que aparece de manera evidente en los primeros *westerns* estadounidenses sonoros de la década de 1930 y anteriormente (desde 1910 al menos) en las colecciones de partituras que se comercializaban para los pianistas acompañantes del cine mudo para musicalizar diversas películas eligiendo “la hoja de entrada” acorde a la escena.

He aquí un ejemplo extraído de la colección de partituras en “páginas” (*cue sheets*) compuestas por J. S. Zamecnik que editaba Sam Fox Publishing Co. Se observa el uso del tópico de la pentafonía en la melodía y armonía (como por ejemplo en la abundancia de acordes con quintas y sin la tercera) con una rítmica que remite a la música de los pueblos nativos norteamericanos Hopi o Zuni (entre otros).

## INDIAN MUSIC

J. S. ZAMECNIK.



**Ex. 1: Indian Music** Fragmento de Sam Fox Moving Pictures Music  
(ZAMECNIK, 1914, p. 3.)

Los tópicos musicales como colección tipificada de lugares comunes funcionan como reservorio para la creación y permiten iniciar un análisis que revele estos sentidos codificados. Para el cine, esto adquiere un gran valor procedimental ya que la música funciona como un fuerte agente semantizador del relato y estos tópicos interpretados de manera sencilla por la discursividad social colaboran precisamente en la inteligibilidad del sentido musical.<sup>9</sup>

---

Williams. Uno de estos tópicos es el de la pentafonía que tiene alusión directa es al imaginario incaico y al pasado americano precolombino (PLESCH, 2008, p. 95)

<sup>9</sup> La teoría tónica fue expuesta en primer término por Leonard Ratner en su libro pionero *Classic Music: Expression, Form and Style* y luego desarrollada y aplicada por Raymond Monelle (MONELLE, 2000) y Kofi Agawu (AGAWU, 2012).

## 2. Variaciones entre lo local y lo extranjero en la música de *Tango!* y *Los tres berretines*

Este punto analiza el tratamiento musical y en parte sonoro de las dos películas precursoras de la etapa sonora. 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.

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 de “el 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 intención discursiva más elaborada, 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 el atractivo fuerte de la película, 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. p. 27).

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 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.

Cabe destacar una excepción a la totalidad de la música tanguera: las imágenes de París<sup>10</sup> (exteriores de día) están musicalizadas con un *charleston o 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 *charleston o foxtrot* aparecen en el imaginario social asociados a lo foráneo, la moda y la cultura *apache* parisina.

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. El tango 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 y funciona como factor aglutinante de un entramado social que comienza a cambiar de signo.

Un nuevo clima de época que funde tradición y modernidad como ideas generacionales en tensión está claramente representado en *Los tres berretines*, producida por el naciente estudio Lumiton, que con un tono asainetado y reconciliación final combina tangos, música “académica” y sinfonismo incidental.

La música aparece acreditada a “Enrique 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.

---

<sup>10</sup> Las imágenes parisinas no fueron filmadas para la producción de *Tango!* sino que fueron extraídas de alguna película de la época (ESPAÑA, 1983).

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 guión 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, que echa a su hijo jugador de fútbol de la casa, prohíbe a su hija y esposa que vayan al cine y obliga al compositor de tangos aficionado a que trabaje en la ferretería en vez de frecuentar los cafetines.

Esta tensión entre tradición y modernidad está representada por la música: la película comienza con una pieza de jazz. El tópico 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 y más adelante el racionalista COMEGA<sup>11</sup>.

El jazz es la música que en la época representa lo moderno. Mathew Karush en su estudio *Cultura de clase* (KARUSH, 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.

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

---

<sup>11</sup> El Edificio COMEGA (de la Compañía Mercantil Ganadera) está ubicado en las Avenidas Corrientes y Leandro N. Alem. Es una construcción racionalista que se estaba terminando de construir al tiempo de ser filmada la película. Esto confirma la voluntad de la cinta por mostrar lo último y más moderno de la ciudad.

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 de Julio De Caro<sup>12</sup> y la jerarquización de los arreglos y grabaciones. Sin embargo, la película deja claro 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.

La música en *Los tres berretines* también va a representar 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<sup>13</sup>. 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 y Eduardo 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

---

<sup>12</sup> 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.

<sup>13</sup> Dora del Grande en la película hace de sí misma era en la época la primera bailarina del Teatro Colón.

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<sup>14</sup> y dan cuenta de “lo nacional” y la música incidental de Maiztegui que forma el discurso internacional.

### **Reflexiones finales**

De esta manera este artículo se ha propuesto reponer la vacancia investigativa existente en los estudios sobre la música cinematográfica argentina y en especial intenta visibilizar una rica y extensa producción musical que comienza en la década de 1930 tomando como ejes el análisis atravesado por la teoría tópica y las relaciones entre el lugar de la canción popular ubicada en la diégesis y la música incidental compuesta y arreglada por compositores de formación académica.

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” (WILLIAMS, 1951, p. 19).

El lenguaje y las técnicas son de impronta norteamericana en vez 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 y en el folklore, en el tono melodramático, en los estereotipos, en la representación de la ciudad y del espectro social.

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*. Para concluir, la teoría de los tópicos musicales esbozada en este artículo se constituye en un interesante eje vertebrador que intervendrá como sustento teórico para el desarrollo en progreso de la tesis doctoral.

---

<sup>14</sup> El tango *Araca la cana* fue compuesto especialmente para la película por Enrique Delfino con letra de Mario Rada.

## Referencias

- AGAWU, K. *La música como discurso. Aventuras semióticas en la música romántica*. Buenos Aires: Eterna Cadencia. 2012.
- BURCH, Noël. *El tragaluz del infinito (contribución a la genealogía del lenguaje cinematográfico)*. Madrid: Cátedra. Signo e imagen. 1991.
- CHION, Michel. *La audiovisión. Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*. Barcelona: Paidós. 1993.
- ESPAÑA, Claudio. (dir) (2000). *Cine argentino: industria y clasicismo 1933/1956*. En: *El cine argentino y su aporte a la identidad nacional*. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes.
- KARUSH, Mathew. *Cultura de clase. Radio y cine en la creación de una Argentina dividida (1920-1946)* Buenos Aires: Ariel. 2013.
- MONELLE, Raymond. *The Sense of Music: Semiotic Essays*. Princeton N.J: Princeton University Press. 2000.
- LACK, Rusell. *La música en el cine*. Madrid: Cátedra. 1997.
- LUSNICH, Ana Laura. *El drama social-folklorico*. Buenos Aires: Biblos. 2007.
- PLESCH, Melanie. La lógica Sonora de la generación del 80: una aproximación a la retórica del nacionalismo musical argentino. En *Los caminos de la música. Europa y Argentina*. Jujuy: Universidad Nacional de Jujuy. 2008.
- RATNER, Leonard. *Classic Music: Expression, Form and Style*. New York: Schirmer Books. 1980.
- WILLIAMS, Alberto. *Orígenes del arte musical argentino*. En *Obras completas*, Vol. 4, Buenos Aires: La Quena. 1951.
- ZAMECNIK, J. S. *Indian Music* [partitura]. Cleveland: Sam Fox Publishing Co. 1913.

## Filmografía Citada

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