

EN LA OTRA ISLA

REVISTA DE AUDIOVISUAL LATINOAMERICANO

TRANSICION AL SONORO PARTE I

DIANA PALADINO Y SONIA SASIAIN LA TRANSICIÓN DEL CINE MUDO AL SONORO EN LATINOAMÉRICA (1929-1935)/LEA HAFTER "ESPECTROS QUE HABLAN", HORACIO QUIROGA ANTE EL ADVENIMIENTO DEL SONIDO EN EL CINE/LEONARDO MALDONADO 1929: CRÓNICAS, CRÍTICAS Y COLUMNAS DE OPINIÓN EN TORNO A LA LLEGADA DEL CINE SONORO A BUENOS AIRES/ÁNGEL MIQUEL HISPANO-PARLANTES: RECEPCIÓN PERIODÍSTICA EN MÉXICO DE PELÍCULAS DE HOLLYWOOD EN ESPAÑOL (ENERO DE 1930 - MARZO DE 1932)/MARÍA CONSTANZA GRELA REINA HORAS DE CINE: FORMATOS EN LOS QUE LA RADIO INCORPORÓ AL CINE EN SU PROGRAMACIÓN DURANTE LOS PRIMEROS AÑOS DE 1930/SONIA SASIAIN LA TRANSICIÓN DEL CINE SILENTE AL SONORO EN BUENOS AIRES 1929-35: NUEVOS EMPRESARIOS Y PÚBLICOS EN UNA CIUDAD EN PLENA TRANSFORMACIÓN/ALEJO ALONSO SUAREZ PRECARIZADOS Y SOÑADORES. CRÍTICA A *LA NOCHE ESTÁ MARCHÁNDOSE YA* (EZEQUIEL SALINAS Y RAMIRO SONZINI, 2025)

NÚMERO 14

ENERO-JULIO/2026
ISSN 2796-9924



DIRECTOR

MARIANO VELIZ (IAE-UBA)

COMITÉ EDITORIAL

MERCEDES ALONSO (IAE-UBA)

DÉBORA KANTOR (IAE-UBA, IDAES-UNSAM/CONICET)

MARIELA STAUDE (IAE-UBA, UNA)

MATÍAS MARRA (IAE-UBA)

COMITÉ CIENTÍFICO

ANTONIO RIVERA GARCÍA (UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID)

BEATRIZ TADEO FUICA (UNIVERSIDAD DE LA REPÚBLICA, URUGUAY)

CLARA KRIGER (IAE-UBA)

DANUSA DEPEs PORTAS (PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DO RIO DE JANEIRO, BRASIL)

DAVID OUBIÑA (UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES, ARGENTINA)

EDUARDO RUSSO (UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA PLATA, ARGENTINA)

ERIKA THOMAS (UNIVERSITÉ CATHOLIQUE DE LILLE, FRANCIA)

IDELBER AVELAR (TULANE UNIVERSITY, ESTADOS UNIDOS)

JENS ANDERMANN (NEW YORK UNIVERSITY, ESTADOS UNIDOS)

LAURO ZAVALA (UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA DE XOCHIMILCO, MÉXICO)

MARCELA CROCE (UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES, ARGENTINA)

MARÍA LUISA ORTEGA (UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE MADRID, ESPAÑA)

MARIANO MESTMAN (UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES, ARGENTINA)

NADIA LIE (KU LEUVEN, BÉLGICA)

PABLO CORRO (PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DE CHILE, CHILE)

TAMARA FALICOV (UNIVERSITY OF KANSAS, ESTADOS UNIDOS)

DISEÑO

DÉBORA KANTOR

MAQUETACIÓN

PAZ HIGGINS

CON AUSPICIO DEL INSTITUTO DE ARTES DEL ESPECTACULO (IAE-UBA)

ÍNDICE

DOSSIER

LA TRANSICIÓN DEL CINE MUDO AL SONORO EN LATINOAMÉRICA (1929-1935) DIANA PALADINO Y SONIA SASIAIN.....	5
“ESPECTROS QUE HABLAN”, HORACIO QUIROGA ANTE EL ADVENIMIENTO DEL SONIDO EN EL CINE LEA HAFTER.....	9
1929: CRÓNICAS, CRÍTICAS Y COLUMNAS DE OPINIÓN EN TORNO A LA LLEGADA DEL CINE SONORO A BUENOS AIRES LEONARDO MALDONADO.....	21
HISPANO-PARLANTES: RECEPCIÓN PERIODÍSTICA EN MÉXICO DE PELÍCULAS DE HOLLYWOOD EN ESPAÑOL (ENERO DE 1930 - MARZO DE 1932) ÁNGEL MIQUEL.....	42
HORAS DE CINE: FORMATOS EN LOS QUE LA RADIO INCORPORÓ AL CINE EN SU PROGRAMACIÓN DURANTE LOS PRIMEROS AÑOS DE 1930 MARÍA CONSTANZA GRELA REINA.....	57
LA TRANSICIÓN DEL CINE SILENTE AL SONORO EN BUENOS AIRES 1929-35: NUEVOS EMPRESARIOS Y PÚBLICOS EN UNA CIUDAD EN PLENA TRANSFORMACIÓN SONIA SASIAIN.....	78

CRÍTICA

PRECARIZADOS Y SOÑADORES. CRÍTICA A *LA NOCHE ESTÁ MARCHÁNDOSE YA* (EZEQUIEL SALINAS
Y RAMIRO SONZINI, 2025)

ALEJO ALONSO SUAREZ..... 98

LA TRANSICIÓN DEL CINE MUDO AL SONORO EN LATINOAMÉRICA (1929-1935)

POR DIANA PALADINO Y SONIA SASIAIN

Parte 1

Con la aparición del sonoro en el cine se inició un proceso complejo, rápido e intenso que desató una batería de cambios profundos. Tal vez, los más importantes que el medio experimentó hasta la reciente conversión digital y la aparición de las plataformas WEB.

Desde una perspectiva generalista, las historias del cine de autores clásicos como Lewis Jacobs (1ra. ed. 1939), el francés Georges Sadoul (1949), los españoles Carlos Fernández Cuenca (1950) y Román Gubern (1969) plantean la llegada del cine sonoro como parteaguas en la diacronía histórica. Como un salto imprevisto y sin transiciones que puso de cabeza al campo e inició una nueva era del cine. Este fue también el caso de los dos autores latinoamericanos que construyeron la narrativa histórica dominante en sus respectivos países: Emilio García Riera (*Historia documental del cine mexicano*¹) en México y Domingo Di Núbila (*Historia del Cine Argentino*, 1959) en Argentina. Ambos conciben la aparición del sonido como acontecimiento fundacional de la industria, no como objeto de estudio autónomo. García Riera inicia su historia del cine en 1929, cuando el sonido ya es un hecho. En tanto que Di Núbila, divide de modo tajante la diacronía del cine argentino entre “la prehistoria” (período silente) y “la historia” que comienza con la producción sonora industrial en 1933. También el argentino Agustín Mahieu, abona en este sentido al señalar que con la llegada del sonoro el público sintió “un cine que hablaba su lenguaje y le dio el envión necesario para intentar una industria estable” (1966: 14). Este es otro común

1. La edición original fue publicada por entregas, entre 1969 y fines de los años setenta, por la editorial ERA. Luego, entre 1992 y 1998, la Universidad de Guadalajara publicó una edición ampliada en 18 volúmenes.



denominador, el entender a la “historia del cine” como “historia de la industria cinematográfica”, entendiendo como industria principalmente al área de la producción, y dejando de lado cuestiones relacionadas con la exhibición, la distribución y la comercialización de películas.

El salto en la concepción historiográfica se produjo en la década de 1980, cuando aparecieron las primeras historias del cine con una visión integradora. En Latinoamérica, se destacó especialmente la obra de Paulo Paranaguá, *O cinema na América Latina. Longe de Deus e perto de Hollywood* (1984), sucinto análisis sobre los cambios tecnológicos, económicos y estéticos que produjo la innovación del sonido en los países de la región. También en los años ochenta surgieron importantes ensayos que abordan cuestiones específicas sobre el proceso de sonorización del cine. Entre ellos, los trabajos de Rick Altman (“The Evolution of Sound Technology”; 1985) y Douglas Gomery (*Cinema History: the Coming of Sound*; 1982). En la década siguiente, se publicaron los trabajos de la norteamericana Janet Staiger², que da cuenta de las transformaciones que se produjeron en los modos de producción de Hollywood, de Scott Eyman³, que analiza los cambios que provocó la llegada del sonoro en el campo laboral de Hollywood, y de John Belton⁴ que detalla los sistemas sonoros experimentados por las productoras hollywoodenses. Sin embargo, los aportes más novedosos de la producción ensayística de esos años fueron los estudios sobre los públicos y la recepción de películas que realizaron Donald Crafton (“El público y la conversión al sonoro en Hollywood, 1923-1932”) y Joan M. Minguet Batllori (“El público en el período de transición del cine mudo al sonoro en Europa”).⁵

En los últimos años, esta coyuntura de transición cobró interés como fenómeno *per se*. Dejó de considerarse meramente como el cambio de una tecnología a otra, y de reconocerse sólo como el punto de inflexión que posibilitó la industria. En este sentido, para la historiografía argentina fue determinante el ensayo de César Maranghello⁶ “El cine argentino entre el mudo y el sonoro”, en el que el autor realiza la traza de la cronología técnico-sonora en la plaza porteña y analiza detenidamente las tensiones que existieron entre los distribuidores de los sellos productores estadounidenses radicados en Argentina y los exhibidores locales durante la transición de un sistema a otro. Otro estudio digno de mención es el magnífico ensayo de Rafael De Luna Freire⁷ que da cuenta de las adaptaciones tecnológicas que sufrieron las salas de cine en Brasil (concretamente en San Pablo y Río de Janeiro) y cómo la empresa norteamericana Western Electric buscó establecer un monopolio en la venta de los equipos de sonido.

2. Staiger, Janet (1995). “Los modos de producción en Hollywood durante la transición del mudo al sonoro”, *Historia General del Cine, vol. VI: La transición del mudo al sonoro*, Cátedra.

3. Eyman, Scott (1997). *The Speed of Sound: Hollywood and the Talkie Revolution, 1926-1930*, Simon & Schuster.

4. Belton, John (1995). “Cine sonoro: Tecnología y estética”, *Historia General del Cine, vol. VI: La transición del mudo al sonoro*, Cátedra.

5. Ambos ensayos fueron publicados en *Historia General del Cine, vol. VI: La transición del mudo al sonoro*, Cátedra.

6. Maranghello, César (2000). “El cine argentino entre el mudo y el sonoro (1928-1933)”. La mirada cautiva. Cine & Medios, n° 4, agosto-septiembre, Museo del Cine.

7. de Luna Freire, Rafael (2013). “A conversão para o cinema sonoro no Brasil e o mercado exibidor na década de 1930”. Significação: revista de cultura audiovisual, 40(40), 29-51.

En definitiva, los estudios mencionados evidencian la riqueza y complejidad de esta transición. Una transición en la que se produjo mucho más que una sustitución tecnológica, se produjeron cambios en todos los niveles del sistema cinematográfico. Se promovieron debates, se reorganizaron las relaciones de fuerzas, se hicieron alianzas nuevas y se renegociaron las existentes. Sin dudas, fue un momento de tensiones en el campo gremial, de reacomodamientos, de ingresos y salidas del negocio del cine, de pruebas y errores. Y, sobre todo, fue un momento de incertidumbre.

Por todo ello, decidimos coordinar este dossier en el que colaboran colegas procedentes de diferentes disciplinas y con distintas áreas de interés respecto al período. Uno de esos aspectos inexplorados es el papel que jugó la crítica de cine en relación con el público y los propios productores. Así, Lea Hafter, a partir de los artículos sobre cine de Horacio Quiroga, describe la postura desconfiada del escritor respecto al sonido en el cine y analiza la diferenciación estética que Quiroga establece entre el uso de la música y la voz en las películas. Leonardo Maldonado aborda cómo se reflexionó en la prensa del período acerca la dimensión artística del film sonoro a través de las búsquedas que hacían críticos y cronistas para desarrollar una terminología que diera cuenta del cambio. Por su parte, Ángel Miquel examina aspectos de la recepción de las películas estadounidenses habladas en español que se exhibieron en la Ciudad de México a principios de 1930. María Constanza Grela Reina desarrolla la intermedialidad entre el cine y la radio y profundiza en el modo en que se generaban, en la programación radial, figuras de críticos y cronistas cinematográficos. Por último, Sonia Sasiain aborda el vínculo entre la modernización urbana y la de las salas, en especial los cine-teatros, y la programación que permitió la convivencia de los diversos sistemas sonoros con el vivo como respuesta de los exhibidores locales a la transición.

Consideramos que esta publicación resultará un valioso aporte para comprender aspectos del proceso de transición del cine mudo al sonoro en Latinoamérica, así como también, una puesta a punto de los estudios últimos sobre el tema.

Esta entrega corresponde a la primera parte del dossier. Esperamos que les guste.

Diana Paladino (Instituto de Artes del Espectáculo, Facultad de Filosofía y Letras, UBA)
dianapaladino@gmail.com

Doctora en Artes (UNLP); Especialista en Prácticas, medios y ámbitos educativo-comunicacionales (UNLP) y Licenciada en Artes (UBA). Es profesora de la Universidad Nacional de las Artes y de la Universidad de Buenos Aires. Es investigadora del Instituto de Artes del Espectáculo de la Facultad de Filosofía y Letras (UBA) donde dirige junto con Sonia Sasiain el proyecto de investigación (FILOCyT) La transición del cine mudo al sonoro (1929-1935) que dio origen a este dossier. Se especializa en la historia del cine argentino y los medios audiovisuales de la primera mitad del siglo XX, ha publicado ensayos sobre el tema.

Sonia Sasiain (Instituto de Artes del Espectáculo “Dr. Raúl Castagnino”, Facultad de Filosofía y Letras, UBA)

soniasasiain@gmail.com

Doctora en Historia. Docente e investigadora en el área de Historia del Arte, especializada en fuentes filmicas y su vinculación con el espacio urbano. En la actualidad participa de diferentes proyectos de investigación sobre el cine clásico argentino, en el marco de los programas FILOCyT y PIACyT en los que profundiza sobre la transición del cine silente al sonoro. Desde 2018 estudia los públicos de cine en Buenos Aires desde 1930 hasta 1960. Es secretaria, desde 2022, de AsAECA (Asociación Argentina de Estudios sobre Cine y Audiovisual). En la Universidad Nacional de las Artes desarrolla investigaciones acerca de la danza filmada. Las pesquisas dentro del Programa de Incentivo Docente en UNA abordan los registros fílmicos de la danza realizados en Buenos Aires entre 1933 y 1956.

“ESPECTROS QUE HABLAN”, HORACIO QUIROGA ANTE EL ADVENIMIENTO DEL SONIDO EN EL CINE

POR LEA HAFTER

“Espectros que hablan”, Horacio Quiroga on the advent of sound in cinema

Resumen

Durante las primeras décadas del cinematógrafo, el escritor Horacio Quiroga puede reconocerse como una de las firmas principales en la configuración y consolidación de una incipiente crítica cinematográfica. Si bien el autor es preeminentemente conocido por su obra literaria, su relación con la pantalla rebasa la influencia leída por la crítica en sus cuentos y se despliega además en una no tan conocida aunque sí prolífica escritura aparecida por períodos regulares en las páginas de diversas publicaciones periódicas —*Atlántida*, *Caras y Caretas*, *El Hogar*, *La Nación*— entre los años 1917 y 1931. En ese espacio, el autor del rioplatense se muestra fascinado con la llegada y consolidación del nuevo arte, defendiendo su independencia con respecto al espectáculo teatral y desarrollando progresivas ideas sobre aspectos como la dirección, la escritura de argumentos y la actuación; sin embargo, el advenimiento del sonido no contó, por parte de Quiroga, con una buena recepción. El asunto se refleja en sus últimas apariciones en la prensa dedicadas al tema publicadas en 1929, especialmente en el artículo “Espectros que hablan”, una suerte de registro privilegiado de sus motivaciones que requiere ser leído en contexto para comprender por qué el autor deja de interesarse por los asuntos del cine en su escritura.

Palabras clave: cine, prensa, años veinte, sonoro, silente

In the early years of cinema, the writer Horacio Quiroga played a role in shaping an early form of film criticism —and even an early film theory—. Although the author is primarily known for his literary work, his relationship with the screen goes beyond the influence noted by critics in his short stories and is also evident in lesser-known writings that appeared in newspapers such as *Atlántida*, *Caras y Caretas*, *El Hogar*, and *La Nación* between 1917 and 1931. In these pieces, Quiroga reveals his fascination with the arrival and consolidation of cinema; he defends its independence from theater and develops ideas on aspects such as

directing, screenwriting, and acting. However, the advent of sound was not well received by Quiroga. This is reflected in his final appearances in the press, in 1929, especially in the article “Espectros que hablan,” a kind of privileged testimony to his motivations that must be read in context to understand why the author withdrew from the world of cinema.

Keywords: cinema, magazines, 1920s, sound films, silent films

Un escritor en el cine

La figura de Horacio Quiroga tiene su lugar indiscutido en la literatura rioplatense¹ (Jitrik, 1967) y su nombre es referencia obligada cuando de narrativa breve se trata (Lafforgue, 1996), género con el que se destaca en el campo literario con sus libros, desde el temprano *Cuentos de amor de locura y de muerte* publicado en 1917, o el siempre consagrador para la crítica *Los desterrados*, en 1926, por mencionar únicamente algunos de los ejemplos más difundidos. Sin embargo, su obra comenzaría a desarrollarse años antes, en la prensa escrita, durante la primera década del siglo XX, hecho que conlleva un gran reconocimiento popular para el autor. Esta escritura, además, no se circunscribe sólo al relato breve: en esas mismas páginas donde Quiroga imprime sus ficciones explora también otros géneros mediante la publicación de columnas, ensayos y textos fronterizos que dan cuenta de la multiplicidad de intereses que, de forma simultánea, cautivaban su atención.² En ese variado conjunto escriturario se recorta un corpus con identidad propia y a la vez heterogénea, sus escritos sobre cine.³ En un período que resulta central para el desarrollo y afianzamiento del nuevo medio, Quiroga interviene en diferentes publicaciones —diarios y revistas—⁴ con sus columnas sobre cine, durante un lapso

1. Emir Rodríguez Monegal afirma que el autor nacido en Salto “tiene como pocos el derecho a no ser considerado ni uruguayo ni argentino, sino rioplatense. Por su tradición, por su sangre, por la anécdota de su vida, pertenece cabalmente a la cuenca del Río de la Plata: esa cuenca que también abarca, geográfica y culturalmente, todo el sur de Brasil (a pesar de la diferencia idiomática), todo el Paraguay, buena parte de Bolivia” (1967: 11).

2. Para ilustrar este aspecto basta mencionar la inclusión en el tomo *Todos los cuentos* de un dossier que incluye una variedad de textos que escapan a la categoría cuento, y donde resulta esclarecedora la nota “Criterios de selección de los textos del dossier” (Quiroga, 1996: 1139-1140).

3. La intensa relación de Horacio Quiroga con este nuevo medio se manifestó de diversas maneras en su obra. Por fuera del señalado corpus que aparece en la prensa y sobre el que se detiene este artículo, se conocen otras escrituras cinematográficas: dos guiones, *La jangada* (un argumento completo —o “bosquejo de filme con el argumento a grandes líneas”, como lo llama el propio Quiroga (2007: 347)— ambientado en la selva misionera donde retoma y reescribe situaciones de algunos de sus relatos) y *La gallina degollada* (adaptación de su cuento homónimo, del que se conserva sólo una página); un conjunto de cuentos con temática cinematográfica (“Miss Dorothy Phillips, mi esposa”, 1919; “El espectro”, 1921; “El puritano”, 1926; “El vampiro”, 1927); y la supuesta intención del mismo Horacio Quiroga de crear una empresa cinematográfica junto a Manuel Gálvez (ver Rocca 2003: 32) e incluso de planificar la creación de una “primera gran escuela de cinematógrafo” (ver Ferreira y González Estévez, 2014: 99-100).

4. Los textos aparecidos hasta el momento circularon en su mayoría en las páginas de *Caras y Caretas*, *El Hogar*, *Atlántida* y *La Nación*; más recientemente, por fuera de la compilación detallada en la siguiente nota al pie (Quiroga, 2007), fueron hallados dos textos publicados en *Mundo Argentino* (ver

que abarca desde el año 1917 hasta 1931. Ese corpus heterogéneo —y discontinuo—, menos conocido que su obra literaria,⁵ reúne notas que demuestran su fascinación ante el mundo del cine, que se despliega en una escritura que abordará diferentes aspectos en sucesivas entregas, y de la que se menciona apenas una representativa muestra: la condición de industria y de arte del cine, con especial atención a una temprana crítica a la superproducción de películas y a la priorización de lo económico por sobre lo estético (“si [la *Blue Bird*] quería continuar viviendo como empresa comercial y ganar dinero, debía filmar dramas más o menos sensibleros, pero siempre de grueso efecto”, “Dorothy Phillips y William Stowell”, *Caras y Caretas*, N° 1137, 17 de julio de 1920; Quiroga, 2007: 147) y al fenómeno del *star-system* (“Algunas estrellas”, *Caras y Caretas*, N° 1130, 29 de mayo de 1920), la elaboración de reseñas de películas (“Pimpollos rotos”, *Caras y Caretas*, N° 1126, 1° de mayo de 1920); incursiones en los debates de la época (especialmente sobre las diferencias entre el teatro y el cine con, por ejemplo, tres entregas consecutivas de “Teatro y cine” en *El Hogar*, N° 934, 9 de septiembre, N° 937, 30 de septiembre, y N° 942, 4 de noviembre de 1927) sobre el lugar del escritor en el cine (“La muerte del drama cinematográfico”, *Caras y Caretas*, N° 1109, 3 de enero de 1920); algunas pocas columnas que presentan referencias al cine nacional (entre las que se cuentan “Las cintas nacionales. *La vuelta al pago*. Mundial Film”, N° 1106, 13 de diciembre de 1919; “El cine nacional”, *El Hogar*, N° 973, 8 de junio de 1928), y otros textos de compleja clasificación, cercanos a sus propios relatos ficcionales (uno de los ejemplos más notables es “Aquella noche...” —*El Hogar*, N° 469, 27 de septiembre de 1918— suerte de borrador de su cuento “Miss Dorothy Phillips, mi esposa”⁶ publicado en la colección *La novela del día*, en febrero de 1919). En perspectiva, podría hablarse de una labor pionera en la consolidación de una incipiente crítica cinematográfica (Alsina Thevenet, 1995; Rocca, 2003; Maldonado, 2006 y 2022) desarrollada en el devenir interrumpido de sus intervenciones.

Ahora bien, en todas y cada una de esas notas o columnas Quiroga se refiere casi de manera exclusiva al cine en su etapa silente.⁷ Cuando las figuras en el cine comienzan a hablar,

la presentación de Pablo Rocca en Quiroga, 2003: 261, y Ferrari, 2021: 100), y otro en *El Monitor de la Educación Común* (ver Ferreira y González Estévez, 2014: 115).

5. El asunto tiene su explicación y se enmarca en los alcances que en nuestro territorio ha tenido el denominado giro archivístico (Caimari, 2020). La nula difusión con la que contó esta zona de su escritura no puede dejar de llamar la atención; incluso en las ediciones de obras completas o cuentos completos la mención suele ser marginal. Habrá que esperar varias décadas para que estos textos dedicados al cine aparezcan reunidos por primera vez. En 1997 se publica por la editorial Losada *Arte y lenguaje del cine*, una recopilación de las notas de cine del autor, tarea llevada adelante por Gastón Gallo, acompañada por un estudio preliminar de Carlos Dámaso Martínez y una nota de advertencia de Jorge Lafforgue. Como anexo, se publica allí el ya mencionado guion *La jangada*. El mismo trabajo será reeditado por Losada en el año 2007 con un sugerente cambio de título, *Cine y Literatura*.

6. “El esposo de Dorothy Phillips” será además la firma elegida por el autor para sus intervenciones cinematográficas en *Caras y Caretas* a partir del 6 de diciembre de 1919.

7. Cabe señalar, como se ha adelantado, que el hecho de tratarse de un cine silente no impide a Quiroga —al igual que a otros autores de la época— reflexionar en numerosas ocasiones en torno al lugar del escritor en el cine. Desde su primera colaboración en 1917, “El Teatro Mudo: elogio del cinematógrafo” —artículo sobre el que se volverá más adelante—, espera que “las leyendas estén en manos de un novelista

Horacio Quiroga se calla. Ante este acontecimiento la pregunta surge de manera inevitable, ¿qué provoca la retirada del autor de ese territorio que lo había cautivado de modo tan intenso?,⁸ ¿por qué alejarse del cine cuando este nuevo medio —y la escritura en torno a él, especialmente desde las revistas especializadas— consolidaba su presencia en la cultura y en la sociedad rioplatense? En su artículo “Horacio Quiroga ante la pantalla” Pablo Rocca propone algunas hipótesis al respecto, entre las que menciona su “desacuerdo con el cine sonoro” (2003: 30);⁹ por su parte, Gerardo Ferreira coincide en este punto al hablar de un problema “de índole conceptual” que detecta en “el advenimiento del cine sonoro/parlante” (2014: 73).¹⁰

Será el propio Quiroga quien deje asentada esta posición en sus colaboraciones escritas. En este sentido, más allá de una cuantas y breves menciones referidas en distintas columnas, el asunto se advierte con mayor contundencia en una de sus últimas apariciones en la prensa dedicadas por completo al tema, ocurrida el 17 de marzo de 1929 en las páginas del suplemento dominical “Letras y Artes” del diario *La Nación*, con el artículo “Espectros que hablan”. Allí Quiroga señala una serie de motivos que generan su desconfianza hacia esta novedad técnica a la que denomina “fenómeno de helada fantasía”, mientras esboza las principales líneas de una posición anclada en diversas ideas y conceptos desarrollados previamente a lo largo de sus

de verdad” (Quiroga, 2021: 115). Incluso defiende muy tempranamente la especificidad de su oficio: “si para escribir una novela se requiere un novelista, y para escribir un drama, un dramaturgo, para meditar, planear, desarrollar artísticamente una obra de cine, confiemos por lo menos en un escritor. Este oficio, como todos los que exigen ‘una mano hecha’, no se improvisa, y duele bastante adquirirlo” (“Los films nacionales: *El remanso*”, *Atlántida*, N° 214, 11 de mayo de 1922, en Quiroga, 2007: 199). Pero tal vez sea su columna “Los grandes escritores del cine: *El camino de hierro*” el texto más agudo sobre el asunto, donde asegura que “los únicos” que pueden “escribir una historia para el filme” son “los escritores de profesión” (*Atlántida*, N° 241, 16 de noviembre de 1922, en Quiroga, 2007: 297-300).

8. Beatriz Sarlo, al analizar la postura de Quiroga frente al cine y la relación que potencia (en) su escritura, señala: “Por un lado, Quiroga exaspera lo que el cine, como técnica de producción y reproducción de imágenes, promete a la fantasía: si es posible capturar para siempre un momento y convocarlo cuando se lo desee; si es posible que la imagen bidimensional e inmóvil de la fotografía se convierta en una imagen todavía plana pero temporalizada por el movimiento; si es posible que un puro presente de la imagen sea, en realidad, la captación de un pasado que puede actualizarse indefinidamente, por lo menos en términos teóricos no hay que descartar un desarrollo técnico que permita el pasaje entre la bidimensionalidad de la imagen y la tridimensionalidad del mundo, entre el presente congelado de la imagen y un movimiento que lo libere de la repetición y lo devuelva al fluir temporal.” (1992: 28). Frente a esta potencialidad alojada en la escritura de Quiroga, resulta aún más desconcertante la adversa postura del autor con respecto a la inclusión de las voces en el cine. Sin embargo, como se verá, es también en otras zonas de esa misma escritura donde se halla su fundamento.

9. La primera de ellas “de índole pragmática”, referida a sus obligaciones y su asentamiento en Misiones; la segunda ya mencionada, “de naturaleza teórica”, y la última “de tipo poético”, relacionada con los intereses estéticos y formales del autor en esta etapa en la que “busca superar el modelo del cuento tradicional, hibridando la reflexión con el artículo costumbrista de fuerte tono narrativo y las observaciones científicas, sobre todo naturalistas” (2003: 30).

10. La lectura de Ferreira propone entender el alejamiento de Quiroga en su contexto, desde allí plantea dos “problemas” a los que se enfrentará el escritor al intentar ejercer nuevamente el “rol crítico”. El primero fundamentado en el “desplazamiento de su interés por el fenómeno volcándolo a lo narrativo, sumado al *taponeo* de sus pares en los espacios de crítica fílmica”. El segundo problema es el ya mencionado (2014: 73).

intervenciones en la prensa durante algo más de una década. Principalmente, refuerza con ello sus convicciones acerca de la necesaria independencia del cine con respecto al teatro, así como alerta sobre los peligros de la sobreproducción de películas, factores que atentan contra la esencia del nuevo arte y que se erigen nuevamente como amenaza ante la incorporación de un aparente adelanto que, en verdad, para el autor, atrasa. Sobre todo, esto es preciso avanzar para entender su posición, que da cuenta a la vez de un momento clave en el campo cinematográfico, el pasaje gradual del silente al sonoro.

Novedades que atrasan

Cuando emprende su retirada, tras algo más de una década dedicado a reflexionar sobre los más diversos temas en torno al cine, Horacio Quiroga publica su artículo “Espectros que hablan”. Para el inicio del texto recurre a uno de los tópicos que asiduamente había visitado tanto en sus ficciones como en otras zonas de su escritura, el arte: “Una que otra vez vale la pena recordar las definiciones de arte, en particular cuando su concepto peligra”, pero sin demoras aborda la cuestión que en verdad le preocupa, “el cinematógrafo, arte realista y mudo por excelencia, que por obra de factores diversos amenaza convertirse en arte espectral y hablado”. La declaración es contundente, y elimina desde el inicio cualquier atisbo de ambigüedad acerca de su opinión con respecto a los efectos de la incorporación de las voces —aunque no por completo del sonido, como se verá¹¹ en las películas. Las palabras que siguen permiten rastrear las razones de tal postura, articuladas con una serie de señalamientos que el autor ya había desarrollado en las páginas de sus intervenciones en la prensa dedicadas al cine.

En primer lugar, inmerso, una vez más, en las polémicas en torno a la independencia del cinematógrafo con respecto al viejo arte teatral, el novedoso recurso de la palabra hablada en el cine parece ser un mecanismo que, para Quiroga, en lugar de fortalecer sus cualidades específicas, las debilita. “El cinematógrafo comenzó remedando a la pantomima, creció imitando al teatro, para adquirir luego [...] una personalidad marcadísima, tan lejos de la pantomima inicial como de la escena hablada” (1929: 13). Es entonces cuando, “mientras el teatro reivindicaba para sí la expresión de los sentimientos por la palabra, y apenas por su reflejo en el semblante, el cine desechaba casi totalmente la palabra para erigir su independencia por medio de la expresión” (1929: 13). De esta manera vuelve Quiroga en “Espectros que hablan” a un tema abordado en numerosas ocasiones en sus columnas, desde sus inicios. Ya en 1917, en “El Teatro Mudo: elogio del cinematógrafo”¹², su primera columna dedicada al asunto observará que el Teatro Hablado

11. Al respecto cabe mencionar aquí la distinción entre el *film* sonoro, donde la película es acompañada por sonidos, del *film* parlante, que incorpora las voces de los actores. González Estévez (2014: 98) registra para la misma época la referencia a esta distinción no solo en Horacio Quiroga, sino también en la pluma “de un cronista anónimo” en la revista *Caras y Caretas*, cuya escritura revela una “solidez conceptual y profundidad técnica”, además de abordar muchas de las ideas en torno a la incorporación al sonido sobre las que Quiroga reflexiona.

12. Alejandro Ferrari en “Adendas a la bibliografía de Horacio Quiroga” recupera una serie de publicaciones del autor entre las que se encuentra este texto que “[n]o aparece en el registro de Rela ni tampoco

“se defiende enérgicamente contra ese fantasma mudo del telón blanco” afirmando que “[e]l cinematógrafo carece de voz, y es por lo tanto una simple mímica, siempre gruesa, casi siempre detestable. En el mejor de los casos, es un simple retorno a la pantomima, por faltarle el alma de todo arte literario, que es la palabra” (Quiroga, 2021: 111); frente a esto el autor sostiene que “el Teatro Hablado no tiene razón”, y despliega una serie de argumentos para sostener que “el Teatro Hablado y el Teatro Mudo [son] dos géneros bien distintos. Lo que es natural en el uno, es artificial en el otro, o poco menos. De aquí los trastornos de apreciación” (2021: 113). Ya a comienzos de los años veinte, al analizar las diferencias entre el cine y el teatro, especialmente en lo referente a la actuación, afirmará que la “sobriedad, en el arte cinematográfico, consiste en no exagerar la expresión fisonómica de los sentimientos. Lo mismo en el teatro, desde luego. Pero en este el juego del rostro se ve mal, o no se ve”, y mientras el actor de teatro “*posa siempre* ante el público”, volviendo con ello “inútil que la pieza dramática pretenda darnos un trozo de vida”, por su parte el “actor de cine (el *buen* actor) ignora totalmente que está en público. [...] No sabe que, a cincuenta centímetros de su rostro, la máquina está registrando su expresión”. Por eso: “La verdad de los sentimientos y su expresión, solo el cine nos la da hoy día” (“La expresión por la expresión”, revista *Atlántida*, N° 219, 15 de junio de 1922, 2007: 223 y 224). Pero será en 1927 cuando Quiroga desarrolle su aporte más preciso sobre el tema, en una serie de tres entregas tituladas “Teatro y cine” para la revista *El Hogar* (2007: 163-173)¹³, en las que, retomando las líneas esbozadas en su primer artículo, se destaca la idea de “impresión de realidad sin engaño” que el cine ofrece frente al teatro.¹⁴

Paralelamente, durante las primeras décadas del siglo XX, las referencias a la relación entre el teatro y el cine resultan un tópico frecuente que aparece de la mano de diversas firmas en la prensa latinoamericana.¹⁵ En 1928, la escritora María Wiesse, en un artículo para la revista peruana *Amauta*, titulado “Los problemas del cinema”, señala una serie de peligros para el nuevo arte, entre los que se encuentra “la imitación al teatro”, en tanto que “pedirle prestado al teatro su técnica, sus reglas —además de sus actores, sus decorados y sus escenarios— es el gravísimo error en que incurren muchos de los cineastas” (Borge, 2005: 185). Por su parte, Manuel Ugarte dedicará al asunto su artículo “El teatro y el cine” (1929) en la revista *Atenea*, afirmando que es “absurdo hacer cine con los procedimientos del teatro” en tanto el cine “mudo por definición, no ha de obstinarse en invadir los dominios de la palabra” (Borge, 2005: 88 y 89).¹⁶

en las ediciones que se han hecho de los textos cinematográficos que se vienen publicando desde 1961” (2021: 100).

13. Las ideas desarrolladas en esas entregas reaparecen casi en su totalidad en la sección “Los escritores en el cine. Una rápida entrevista a Horacio Quiroga”, publicada en la revista *Atlántida* en diciembre de ese mismo año (2007: 327).

14. Sobre la relación de Quiroga con “lo real” en el cine ver el trabajo de Laura Utrera (2020).

15. En su trabajo *Avances sobre Hollywood*, Jason Borge (2005) recopila una variada serie de columnas de temática cinematográfica aparecidas en la prensa latinoamericana entre 1915 y 1945, las citas utilizadas corresponden a esta compilación. Por su parte, el objetivo de Borge es mostrar un panorama y las características de la escritura que en esta parte del mundo se producía en torno al cine, especialmente el de Hollywood. En esa compilación aparecen firmas que, como las de Quiroga, se detienen en cuestiones teóricas del cine y afianzan un novedoso género discursivo.

16. A estos nombres pueden sumarse los de Alfonso Reyes y Martín Luis Guzmán (Borge, 2005).

Separar al cine del teatro no es una preocupación personal de Quiroga sino que interpela a intelectuales y escritores de la época, resultando sustancial para poder establecer las señas particulares del novedoso arte. Como se ve, además, el hecho de volver sobre este debate, que no es nuevo ni tampoco asunto exclusivo del autor, permite sí afirmar que la paulatina incorporación de los parlamentos sonoros en los films refuerza su posición, que, a esta altura será irreconciliable.

El cine parlante como efecto del agotamiento

Un segundo tópico del repertorio temático que Quiroga ha tratado en sus columnas sobre cine aparece en “Espectros...” en el momento en que el autor busca entender y explicar a sus lectores los motivos que pueden haber generado la actual innovación, esto es, el abandono de la mudez para explorar la inclusión de las voces de actrices y actores en las películas; propone entonces que, de manera similar a la de un niño que pretende nuevas piruetas con su juguete, hemos dado “cuerda hacia atrás [...] por ver si obteníamos algo nuevo” (1929: 13), provocando con ello un retorno a la presencia excesiva de la palabra en la pantalla, cuyos efectos alejan al cine de sus cualidades particulares. Cabe señalar que no deja de resultar paradójico el hecho de que un autor pionero en la defensa del nuevo arte y a la vez exponente de la fascinación por las novedades técnicas, reaccione negativamente ante una innovación en el campo. Sin embargo, una vez más, esta postura debe leerse desde la concepción que el propio Quiroga manifiesta y construye en sus páginas sobre la especificidad del cine. Y en esta misma dirección agrega: “cuando [...] esperábamos que las leyendas o títulos de las cintas quedaran, si no excluidas, por lo menos reducidas a las diez o quince palabras [...], he aquí que damos un vuelco atrás”, provocando que “la literatura excesiva” vuelva a “diluír, empañar y falsear la neta y clara elocuencia de una mirada, un gesto, una intención apenas perceptible en la extremidad de los dedos” (1929: 13). La expresión en el rostro —principalmente de la mirada, asunto repetido en la amplia zona de la escritura del autor relaciona con el cine— y el detalle más sutil, resultan para Quiroga cualidades distintivas del arte cinematográfico, perceptibles, como se ha visto, únicamente en la gran pantalla.

“El cine parlante: tal es la novedad que nos ofrecen este año”, denuncia finalmente el autor, para quien, más allá de las búsquedas de renovación estética, “debe de hallar más razonable origen en la crisis que sufre la industria del cinematógrafo por su inconsulta superproducción” (1929: 13). El argumento de Quiroga introduce un segundo tema que devela y reafirma una preocupación insistente, tema que, una vez más, puede rastrearse tempranamente en sus primeras intervenciones en la prensa: “Este estado de fatiga creciente, de disgusto progresivo por la decadencia del drama cinematográfico, tiene como única causa la superproducción” (“Un próximo estreno: *La ley de herencia*”, *Caras y Caretas*, N° 1134, 16 de junio de 1920, 2007: 136).¹⁷ En tanto autor prolífico inserto en la industria cultural (Rivera, 1998), Quiroga comprende tanto

17. Incluso antes, en 1918, escribirá: “La sola presencia de un rasgo fuertemente personal en un actor novel, es aprovechada enseguida por el empresario en diez cintas sucesivas” (“Jorge Walsh”, *El Hogar*, N° 467, 11 de septiembre de 1918, 2007: 157-158).



los fundamentos como los alcances de estos modos de producción, sin embargo, por la misma razón puede a la vez reconocer sus aspectos más nocivos. Y en este caso se trata de perder la potencia que el cine, ante todo imagen en movimiento, ha logrado conquistar como arte. Y, una vez más, en “Espectros...” agregará, frente al agotamiento y desinterés del público ante la superproducción de películas, que: “Es necesaria una novedad salvadora, y se vuelve entonces a un teatro fotográfico, acústico y espectral, como es el cine parlante” (1929: 13).

Meses más tarde de haber publicado el artículo en el suplemento de *La Nación*, Quiroga volverá a manifestar una misma postura y argumentos similares contra el cine sonoro, esta vez en las páginas de la revista *Mundo Argentino* (N° 972, 4 de septiembre de 1929), con un texto denominado “Jóvenes bellos”,¹⁸ y que, por varios motivos, resulta complementario a “Espectros...”.¹⁹ Dirá allí que “Para salvar al cine de la bancarrota a que lo llevaba el film mudo, las empresas cinematográficas crearon la industria del film parlante, sin pensar que la antigua industria caía por ser precisamente lo que se acababa de inventar para su salvación: una industria”. Nuevamente, Quiroga no vacila en denunciar el estado en que se encuentra el cine. Sin embargo, aquí el argumento que señala los efectos negativos de la superproducción será solo punto de partida para indagar en torno a otros aspectos del cine y su —aparente— decadencia, ya que “La superproducción del cine, forzando a los autores a repetirse, y al público a aceptar historietas estilizadas, sosas y cursis, no hubiera bastado, sin embargo, a determinar la agonía del cine mudo, si otros factores de orden más elevado no precipitaran aquella” (2003: 262).²⁰

De este modo, en la primera parte de “Espectros...” Quiroga establece que su postura adversa frente a la incorporación del sonido de las voces en el cine tiene su origen, por lo menos, en dos cuestiones que lo habían ocupado desde sus comienzos: un modelo de producción con su consecuente agotamiento y la peligrosa amenaza de la presencia de aspectos teatrales nuevamente en la pantalla. Todo esto iría en detrimento de la autenticidad (en un complejo sentido) que el autor detecta en el cine como una de sus características fundamentales a partir de la que defiende firmemente su estatuto de arte.

18. La exhumación de este artículo, en este caso, estuvo a cargo de Pablo Rocca, quien menciona en la presentación: “Hasta donde pudimos indagar, se trata del único texto que tiene como centro la reflexión sobre el cine, por otra parte el último que Quiroga dio a conocer en una publicación periódica, que no está incluido en la excelente recopilación *Arte y lenguaje del cine*” (Quiroga, 2003: 261). El trabajo es anterior a la mencionada recuperación por parte de Alejandro Ferrari (2021) de “El Teatro Hablado...”, el otro texto quiroguiano dedicado al cine publicado en *Mundo Argentino*.

19. Así como sucede con sus cuentos publicados en la prensa, a los que Quiroga acude para reescribir y volver a publicar (Baccino Ponce de León, 1996), otro tanto acontece con el resto de sus textos, que suelen reaparecer en nuevas notas bajo la forma de ampliaciones, préstamos o reelaboraciones.

20. El objetivo principal del breve texto se centra en otro de los temas también recurrentes —y ya mencionados— sobre los que se detiene Quiroga, las actrices y los actores de cine, especialmente su capacidad de transmitir en la pantalla a partir de la caracterización. Por otra parte, resulta al menos curioso que al momento de ejemplificar sus ideas recurra a una película muda cuando al inicio del texto menciona su desacuerdo con el nuevo *film* parlante.

Inventos para hacer hablar

Por otra parte, además de dejar asentada la posición de Quiroga frente al cine parlante, la nota en el suplemento de *La Nación* presenta un valor adicional: el autor no se refiere en esta ocasión al fenómeno de la incorporación de las voces de los personajes en el cine como un hecho general, sino que hace mención concreta a uno de los sistemas que por aquellos años empezaba a funcionar en las salas de nuestro país; la responsabilidad, señala, es del “señor de Forrest”,²¹ quien “tuvo la feliz idea de inventar la perfecta sincronización del movimiento y la voz” (1929: 13). El invento de Lee de Forest al que alude Quiroga no es otro que el Phonofilm, un sistema de sonido que para ese entonces ya había debutado en Argentina.²²

Como sucede con todo adelanto técnico, el pasaje del cine mudo al sonoro fue un proceso paulatino y de coexistencia, tanto en nuestro país como en el resto del mundo. Si bien en la década del veinte habían aparecido diversas propuestas para la incorporación del sonido a las películas, los dos modos más difundidos y estandarizados para poder reproducirlo en las salas de cine fueron el Vitaphone, desarrollado por la compañía Western Electric, que emplearía la productora Warner Bros, y el Movietone, desarrollado por Fox a partir del sistema Phonofilm que había creado Lee De Forest (Maranghello, 2000), el invento, según Quiroga, causante del “fenómeno de helada fantasía”. Mientras que el primero contaba con una mejor calidad sonora, ya que imagen y sonido se grababan separadamente, implicaba luego la tarea de sincronización al momento de la función (entre la proyección de la imagen y la reproducción del sonido en discos), que no siempre resultaba del todo exitosa. El segundo, en cambio, salvaba esta dificultad, puesto que consistía en la grabación conjunta de la imagen y el sonido en la cinta fílmica; y si bien al comienzo presentaba menor calidad que su competidor, se impuso finalmente gracias a las mejoras tecnológicas en la captación del sonido. En nuestro país habrá que esperar a la modernización y actualización de las salas, que llegará en la década siguiente (Quiña y Luchetti, 2008), para asistir a la consolidación del cine sonoro.²³ Pero para ese entonces Quiroga ya se habrá retirado por completo del asunto, al menos en la escena pública.

21. Resulta llamativo que Quiroga se refiera al “señor de Forrest” cuando en la misma página, junto a un retrato caricaturizado aparece el epígrafe “Lee de Forest ingeniero norteamericano inventor del cinematógrafo parlante”.

22. La primera exhibición de películas sonoras con el sistema Phonofilm acontece en 1927 y aparece registrada en la revista *Fray Mocho*: “El día 27 de julio tuvo lugar la primera exhibición de películas parlantes en el Empire Theatre [...]. Ellas serán proyectadas por medio del Phonofilm, aparato cuya exclusividad tiene la Corporación Argento Americana de Films” (“Cinematográficas. Notas-informaciones, *Fray Mocho*, N° 797, en Ferreira y González Estévez, 2014: 93).

23. Resulta revelador al respecto observar cómo apenas un año después de la publicación de “Espectros...”, en 1930, hay señales que permiten vislumbrar un cambio de posición. En el primer número de la revista *Magazine Cinematográfico*, bajo el título “La pantalla con sonido”, se retoman muchas de las cuestiones abordadas en los años previos, pero la diferencia es marcada: “Si el cinematógrafo mudo ha logrado todas esas posibilidades como elemento expresivo y de perspectiva ¡cuánto más nos brindará ahora con el nuevo invento!”. El número completo de la revista se encuentra incluido en la revista *Vivomatografías*, acompañado por un estudio introductorio que revela y analiza las condiciones bajo las que surgió la publicación, en un contexto signado por el pasaje del cine silente al sonoro (Grela Reina, 2021).



Antes de que esto suceda, el texto quiroguiano prosigue y avanza sobre una idea que ya había sido adelantada en estas páginas: la postura del autor no implica una oposición absoluta al sonido, sino a las voces de los personajes. En ese sentido, asegura que para “la documentación aislada, para las ciencias y aun para el registro fragmentario de alguna actividad artística, el invento del señor de Forrest prestará reales servicios”. Su posición se circunscribe a aspectos estéticos, a la vitalidad que ha encontrado en el cine como posibilidad de representación de la realidad; la innovación técnica aleja al cine, para Quiroga, de su especificidad, y parece realzar la condición de artificio, al “animar con palabras de ultratumba unos cuantos espectros que se agitan sobre un lienzo con la boca abierta para simular más la hueca realidad”,²⁴ y es por eso que “tal fenómeno de helada fantasía puede ser muy bien una tentativa para remediar la crisis existente, pero no una solución artística” (1929: 13).

Comoquiera que sea, a estas alturas puede entenderse que, tal como afirma el texto que acompaña la caricatura del autor realizada por Francisco Alberto Palomar para la nota, estamos ante un “Horacio Quiroga, a quien las películas parlantes no le inspiran ningún entusiasmo” (Quiroga, 1929: 13).

A modo de breve conclusión

La conciencia de la realidad no alcanza a sincronizar, como lo hace el aparato del señor Forrest, la voz más o menos artificial y ruidosa de un altoparlante, con la vida también artificial del espectro que se desliza de un lado a otro por la superficie de la pantalla. El mundo de las convenciones tiene en arte un límite; y este límite lo ha hallado el cine al detenerse ante la voz. Ni en la realidad, ni en la pantalla los espectros deben hablar.

El mutismo forma parte de su esencia misma, y en estas condiciones su ilusión de vida puede llegar a ser perfecta (Quiroga, 1929: 13).

Hacia el final del artículo Quiroga apunta con firmeza que la voz en el cine, lejos de añadir vida a la pantalla, denuncia aún más su condición espectral por sobre cualquier efecto de lo real. De esa manera, afirma su postura y resignifica los principales puntos de su argumentación: la incorporación de los parlamentos sonoros en el cine conlleva una involución, ante todo por su nuevo acercamiento al teatro; junto a ello, la superproducción de películas concluye en el agotamiento tanto del espectador como de los recursos del arte cinematográfico, y en el intento por atrapar al público con nuevos artilugios —en este caso, sumando las voces de los personajes— se vacía al cine, según el autor, de sus cualidades más potentes. Curiosamente, frente a la notable resistencia que Quiroga manifiesta frente al cine parlante, la consagración de su firma en la

24. La condición espectral de los cuerpos en el cinematógrafo, tan presente en el artículo, había sido ya abordada por Quiroga en su literatura, especialmente en los cuentos “El espectro” (1921) y “El vampiro” (1927).

pantalla grande llegará —a diferencia del destino de sus proyectos no concluidos—pocos años más tarde, en pleno auge del sonoro, con la adaptación de un conjunto de sus cuentos misioneros en la emblemática película *Prisioneros de la tierra* (Mario Soffici, 1939).

En suma, el recorrido anterior permite vislumbrar apenas las tensiones existentes en los modos de recepción de uno los puntos de inflexión en el cine, como lo es la innovación del sonido, en este caso de la mano de una voz que contribuyó al desarrollo de un discurso crítico sobre el medio, pero que, frente a la llegada de las figuras parlantes, decide que ya no es tiempo de hablar.

Bibliografía

- Alsina Thevenet, Homero (1995). Un segundo oficio. Leonardo Garet (com.), *Horacio Quiroga por uruguayos*. Montevideo: Academia Uruguaya de Letras/Editores Asociados (373-374).
- Baccino Ponce de León, Napoleón (1996). Nota filológica preliminar. Horacio Quiroga, *Todos los cuentos*. ALLCA XX/Fondo de Cultura Económica (XLV-LI).
- Borge, Jason (2005). *Avances sobre Hollywood. Crítica cinematográfica en Latinoamérica, 1915-1945*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- Caimari, Lila (2020). El Momento Archivos. *Población & Sociedad*, Vol. 27(2), 222-233. DOI:<http://dx.doi.org/10.19137/pys-2020-270210>.
- Ferrari, Alejandro (2021). Adendas a la bibliografía de Horacio Quiroga. *(an)ecdótica*, Vol. V, 2, (95-105).
- Ferreira, Gerardo y Andrés González Estévez (2014). *Horacio Quiroga: contexto de un crítico cinematográfico. Diálogos con Caras y Caretas y Fray Mocho [Buenos Aires] (1911-1931)*. Cuadernos de Literatura, N°7.
- Grela Reina, María Constanza (2021). *Magazine Cinematográfico: Una publicación entre el silente y el sonoro. Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*, Año 7, n. 7, 198-252.
- Jitrik, Noé (1967). *Horacio Quiroga. Una obra de experiencia y riesgo*. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina.
- Lafforgue, Jorge (1996). Actualidad de Quiroga. Horacio Quiroga, *Todos los cuentos*. Madrid: ALLCA XX, (35-44).
- Maldonado, Leonardo (2006). *Surgimiento y configuración de la crítica cinematográfica en la prensa argentina (1896-1920)*. Buenos Aires: iRojo Editores.
- Maldonado, Leonardo (2022). *Los primeros artículos sobre cinematografía en Caras y Caretas (1907-1915). Oscilaciones entre la crónica-reclame, la crítica-reclame y la crítica impresionista*. Córdoba: Tinta Libre.
- Maranghello, César (2000). El cine argentino: entre el mudo y el sonoro (1928-1933). *La mirada cautiva. Cine y medios*. N° 4, (49-87).
- Quiña, Guillermo y Florencia Luchetti (2008). Del fonógrafo a la pantalla grande. Las tecnologías sonoras en los albores de la industria cultural. *Question*, vol. 1, n. 18, otoño (abril-junio), (1-14).
- Quiroga, Horacio (1929). Espectros que hablan. *La Nación*, suplemento dominical *Letras y Arte*, 17 de marzo (13).



- Quiroga, Horacio (1996). *Todos los cuentos*. Napoleón Baccino Ponce de León y Jorge Lafforgue (coords.). Madrid: ALLCA XX.
- Quiroga, Horacio (2003). Jóvenes bellos. *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 32 (261-263).
- Quiroga, Horacio (2007). *Cine y Literatura*. Buenos Aires: Losada.
- Quiroga, Horacio (2021). El Teatro Mudo: elogio del cinematógrafo. *(an)ecdótica*, Vol. V, 2, (111-113).
- Rivera, Jorge B. (1998). La forja del escritor profesional (1900-1930). *El escritor y la industria cultural*. Buenos Aires: Atuel (33-63).
- Rocca, Pablo (2003). Horacio Quiroga ante la pantalla. *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 32 (27-36).
- Rodríguez Monegal, Emir (1967). *Genio y figura de Horacio Quiroga*. Buenos Aires: Eudeba.
- Sarlo, Beatriz (1992). Horacio Quiroga y la hipótesis técnico-científica. *La imaginación técnica. Sueños modernos de la cultura argentina*. Buenos Aires: Nueva Visión (21-42).
- Utrera, Laura (2020). *De cómo el cine hizo realista a Horacio Quiroga*. Montevideo: Editorial Quiroga.

Lea Hafter (IdIHCS, UNLP/UNA)

Correlo electrónico: eahafter@gmail.com

Doctora en Letras (UNLP) y Guionista (ENERC), actualmente se desempeña como Profesora Adjunta en la cátedra Filología Hispánica (UNLP) y como JTP de Guion (UNA). Su labor se centra en el abordaje de las relaciones entre la literatura hispánica y el cine, especialmente en la producción escrita, desde una perspectiva anclada en el trabajo con y desde el archivo; en ese marco desarrolla su actividad docente y de investigación, difundida en diversas publicaciones en el ámbito académico. En 2023, a partir de la exhumación de documentos de archivo, editó y publicó *Textos tempranos (El desencuentro y La Tajada)* de Manuel Puig (Ediciones Bonaerenses). En la actualidad dirige el proyecto PI+D “El archivo visible: escrituras, circulación y edición en América Latina” (FaHCE-UNLP).

1929: CRÓNICAS, CRÍTICAS Y COLUMNAS DE OPINIÓN EN TORNO A LA LLEGADA DEL CINE SONORO A BUENOS AIRES

POR LEONARDO MALDONADO

**1929: chronicles, reviews and opinion columns about the arrival
of sound film in Buenos Aires**

Resumen

La llegada del cine sonoro a las salas comerciales de Buenos Aires a partir de junio de 1929 fue ampliamente cubierta tanto por la prensa periódica como por las revistas especializadas en cinematografía. La novedad sedujo inmediatamente al público porteño y los films sonoros alcanzaron una notoria popularidad. El presente trabajo tiene por objetivo examinar cómo los cronistas y los críticos describieron, entendieron y definieron la dimensión sonora de un film (la textualidad sonora y la dificultad terminológica para denominar al film que incorpora el sonido) y al film sonoro en tanto que arte (el vínculo entre la condición sonora y el estatuto artístico del cinematógrafo).

Palabras claves: cine silente, cine sonoro, crítica cinematográfica, textualidad sonora, estatuto artístico del cine

Abstract

The arrival of sound cinema in commercial theaters in Buenos Aires from June 1929 was widely covered by both the periodical press and specialized film magazines. The novelty immediately captivated the public and the sound films achieved considerable popularity. The present work aims to examine how chroniclers and critics described, understood and defined the sound dimension of a film (the sound textuality and the terminological difficulty in naming the film that incorporates sound) and the sound film as an art (the link between the sound condition and the artistic status of the cinematograph).

Key words: silent films, sound films, film reviews, sound textuality, artistic status of cinema

Introducción

A fines de la década de 1920, la llegada del cine sonoro a Buenos Aires tuvo un fuerte impacto en el público porteño, implicó una convivencia con las producciones silentes, produjo reajustes y cambios en el negocio de la exhibición, impulsó el modesto rodaje de cortometrajes nacionales sonorizados y suscitó la atención tanto de la prensa diaria como de la especializada. Si bien ya había habido algunas presentaciones de cintas sonorizadas en la ciudad, como las experimentales posibilitadas por la sincronización con el gramófono en la década de 1910 y las producciones realizadas a partir del sistema Phonofilm a fines de la siguiente,¹ el estreno el 12 de junio de 1929 de *La Divina Dama* (*The Divine Lady*, Frank Lloyd, 1929) fue el puntapié inicial de la exhibición continuada de los films comerciales sonoros en el país.

La tecnología sonora incorporada a las imágenes ya venía suscitando la atención del periodismo gráfico. Por tomar solo un caso, la revista especializada *La Película* muestra interés constante por lo menos desde enero de 1928. Desde esa fecha publica artículos (noticias, crónicas y notas de opinión) y publicidades que aluden a ella. El sonido es trabajado en sus páginas a partir de los siguientes ejes: 1) sistemas de captación del sonido y sus presentaciones públicas; 2) producción, rodajes y estrenos de films; 3) exclusividad de distribuidoras locales; 4) equipamiento para salas; 5) publicidades de films sonoros; y 6) problemáticas suscitadas en torno a la nueva tecnología. Así, por consignar algunos ejemplos de las aristas señaladas, la publicación informa la llegada de uno de los sistemas sonoros a una ciudad del sur de la provincia de Buenos Aires (“En la segunda quincena de marzo se presenta en Bahía Blanca el Phonofilm”, n° 597, 1/3/1928); comunica que una empresa distribuidora y productora local se abocará al rodaje de films sonoros nacionales con el sistema inventado por Lee de Forest (“La Corporación se apresta a iniciar la filmación de películas parlantes”, n° 592, 26/1/1928); anticipa que una estrella del tango argentino trabajará en Hollywood (“Carlos Gardel hará una película hablada para la Paramount”, n° 658, 2/5/1929); muestra preocupación por la inversión que deben realizar los empresarios porteños para la exhibición de los films sonoros (“Una buena parte de las películas que se filman en los Estados Unidos son para aparatos parlantes. ¿Se podrán exhibir entre nosotros?”, n° 632, 1/11/1928); plantea algunas problemáticas vinculadas a la incorporación del sonido, como las barreras idiomáticas y las voces de los artistas (“Para ser ahora artista de cine no basta ser fotogénico: se necesita tener buena voz...”, n° 649, 28/2/1929); publica las opiniones de una estrella del cine norteamericano que se niega a dejar el silente y que responsabiliza al sonido de aniquilar el arte mudo (“La diatriba de Chaplin contra el cine parlante”, n° 668, 11/7/1929); y da crédito a un astro de la comedia musical de Broadway en relación con el éxito del sonoro (“El hombre que tiene la culpa de las películas parlantes. El arte de Al Jolson determinó los primeros éxitos del cine hablado”, n° 663, 6/6/1929).²

1. Véase Maranghello (2000: 51-52).

2. En la sección *La Cinematografía Yanqui al día* (n° 593, 2/2/1928), la revista publica un apartado denominado “El capitán de jazz” en el que informa que Al Jolson debutará como actor de cine y que las canciones serán registradas con el sistema Movietone. Como ocurre con la mayoría de los artículos, *La*

La primera y obvia evidencia del film sonoro es que contiene sonido y que el público puede oírlo. El auditorio puede ahora escuchar la pantalla, lo que proviene de la pantalla. Como plantea Costa (1986), la novedad tecnológica implicó un cambio en la instancia de la recepción: los espectadores tuvieron que aprender a hacer silencio para oír las películas. El espectador de cine es ahora un *homo videns* y un *homo audiens* a un tiempo: no puede percibir ni leer la imagen y el sonido por separado. La película ya no es lo que era, es decir, *silente*. Es necesario, frente a la novedad, que especialistas en el tema definan lo que un film sonoro es. El presente trabajo tiene por objeto examinar cómo en las crónicas, en las críticas y en las columnas de opinión de la prensa periódica y de las revistas especializadas porteñas publicadas en 1929, se describe, entiende y define *lo sonoro* de un film y el *film sonoro*. El corpus está constituido por los diarios *La Nación*, *La Prensa*, *La Razón y Crítica* y por las revistas especializadas *La Película* y *Excelsior*. El periodo de tiempo de estudio está comprendido entre junio y diciembre de 1929. Centramos nuestro análisis en las que consideramos (y establecemos como) las dos problemáticas más importantes que el material suscita: 1) la textualidad sonora y la dificultad denominativa del film que contiene sonido, y 2) la condición sonora en relación con el estatuto artístico del cinematógrafo. La estructura del artículo está organizada en dos apartados y en una breve recapitulación. Cuando escribimos los títulos de los artículos que utilizan las comillas inglesas para destacar los nombres de las películas estrenadas o algún otro término, reemplazamos a estas por las angulares dado que nos servimos de aquellas para marcar la cita. En la transcripción de los títulos de los artículos, eliminamos las mayúsculas intermedias de los vocablos. Cuando no hemos podido acceder al número de página de la publicación utilizada, escribimos la abreviación que alude a la expresión “sin página” (s/p.).

Primera problemática: la textualidad sonora y la dificultad denominativa

Alrededor del estreno de *La divina dama*, en días anteriores y en posteriores al 12 de junio, tanto la prensa periódica como la especializada otorgan varias líneas (en anuncios, crónicas, críticas y columnas de opinión) y espacio (en publicidades) a la novedad tecnológica que el cinematógrafo incorpora y a los inconvenientes y a las bondades que ella conlleva. Hay un interés periodístico y sociocultural por describir y entender lo sonoro de un film y por denominar y definir al film sonoro. Por ejemplo, diez días antes del estreno, *La Nación* ya publicó una crónica en ese sentido. En ella, el anónimo periodista informa que la batalla legal emprendida por Lee de Forest contra la Western Electric no tendrá consecuencias para la distribución de sus films en nuestro país, a cargo de la Corporación Argentino-Americana de Films, que realizará

Película no cita sus fuentes ni aclara si se trata de traducciones propias. En este caso, no solo hay alteración del título original, *The Jazz Singer* (Alan Crosland, 1927), sino también un error en cuanto al sistema de captación del sonido, ya que el utilizado fue el Vitaphone. El film, distribuido por Julián Ajuria, se estrenó finalmente en Buenos Aires el 15 de abril de 1930 en el Gaumont Theatre, el Petit Splendid y el Grand Palais. En el afiche publicitario, la empresa exhibidora exagera (y engaña al público respecto de) el tratamiento sonoro del film con el siguiente elogio: “La obra suprema del cine sonoro”.

“la exhibición de películas de voz o sonidos fotografiados, es decir, el único tipo de película parlante o sincronizada que hasta ahora se conoce y que en los Estados Unidos se usa también con algunas otras denominaciones”, en alusión al Movietone, que “no vendría a ser nada más que un nombre distinto de una misma cosa: película de sonidos o voz fotografiados” (“Las nuevas películas. A propósito de las películas parlantes”, 1/6, p. 11). Organizamos el análisis de esta problemática a partir de tres ejes: la descripción de los elementos discontinuos sonoros (acompañamiento musical, presencia de canciones, registro del ambiente sonoro, voces de los actores), la técnica de la sincronización (eficacia, deficiencias) y los problemas denominativos de las cintas (definiciones, clasificaciones).

Cuando se estrena el film de Lloyd, *La Nación* plantea que se inicia “la era de las producciones sincronizadas y parlantes” y que las películas mudas fueron sustituidas por “películas sonoras o fonéticas y las películas habladas”. Mientras las primeras “ofrecen la novedad de haber sido impresionadas con música especial, sonidos naturales, cantos, coros, etc., que guardan una sincronización perfecta con las imágenes”, las segundas “tienen voz, es decir, que por este sistema los actores hablan y el público en adelante podrá contemplar y oír a las estrellas de la pantalla”. Luego de este introito de corte teórico y explicativo, se aboca al film de Lloyd, que corresponde a la primera categoría: “una película fonética, de música, cantos y sonidos”. Informa que la protagonista interpreta dos canciones, valora que el acompañamiento musical esté acorde a cada situación, destaca los “ruidos” de dos batallas navales y critica la ausencia de una sincronización perfecta del sonido con el movimiento de la boca de la actriz (“Con «La Divina Dama» de Corinne Griffith, es inició la serie de cintas sonoras en Buenos Aires” (13/6, p. 12).

Su colega de *La Razón* la define primero como “un nuevo género que está transformando la pantalla” y luego realiza una especificación: “no es un film dialogado sino musical, es decir, con acompañamiento musical, sonidos, y ruidos naturales”. También aprecia que la música utilizada esté en consonancia con la atmósfera de la trama en vez de, “como solía verse (...) una escena sentimental mientras que la orquesta tocaba un fox trot” (“El público recibió con muestras de mucho interés el film sonoro «La divina dama»” (13/6, p. 5). El crítico de *La Prensa* elogia la sincronización que ofrecen el Vitaphone y el Movietone: “La voz está emitida con claridad y sincronizada de manera perfecta con el intérprete”. A diferencia de la música, “los ruidos originales” de las batallas (los cañonazos) y de una feria de diversiones tienen una “aproximada nitidez” y por lo tanto “no ofrecen la sensación real de efectiva contienda” (“Anoche fueron exhibidos los primeros «films sonoros». «La divina dama», por Corinne Griffith, Víctor Varconi y Montagú Love”, 13/6, p. 18). Por su parte, el reseñista de *Crítica* la cataloga como “película sincronizada” y si bien considera que podría haberse estrenado como muda (¿es importante el sonido entonces?, cabe pensar), resalta que el público que asistió a la función privada oyó (“oímos” escribe) la “voz” de la protagonista y que “también nos llegaron nítidas y armoniosas las notas del arpa”. A diferencia de los otros casos, el crítico deja asentado las sensaciones del público asistente (más de doscientas personas) de la función privada organizada por la empresa distribuidora:

este auditorio “sui generis” se deleitó con el espectáculo y pasada la primera impresión, de agradable sorpresa, aplaudió con calor y entusiasmo, y los comentarios más diversos surgieron, pero todos favorables al film sonoro y todos de acuerdo en que el séptimo arte ha encontrado su complemento...

El sonido es conceptualizado como un aditamento de la imagen (“El film sonoro. En el Grand Splendid ofrecióse un espectáculo de arte. «La divina dama», por C. Griffith”, 12/6, p. 9).

En “La presentación de los «films sonoros» con «La divina dama» y otras películas cantadas señala una nueva modalidad en el arte cinematográfico” (nº 664, 13/6, p. 7), el crítico de *La Película* inicia el primer párrafo dando cuenta de la expectativa que generan el cine parlante, “los films sonoros, o las cintas con intercalados hablados y auditivos”. Afirma que la cinta es sonora y “no parlante” y realiza un juzgamiento positivo, aunque mejorable en su sincronización, sobre el uso del sonido. Por un lado, destaca la labor de Griffith (en tanto “admirable *diceuse*”) y plantea que “la anexión simultánea del comentario musical, los ruidos de la acción en sus momentos más álgidos y tumultuosos, y las canciones que subrayan los protagonistas” constituyen las “indiscutibles ventajas” del sonoro. El sonido, así pensado, acompaña, ilustra o subraya la imagen (la acción que tiene lugar en la imagen). Y por otro, en aras de realizar una clasificación relativa a la cuestión denominativa, diferencia el *film sonoro* del *film parlante*: mientras el primero contiene algunos fragmentos musicalizados, el segundo implica el registro de los diálogos de los personajes (“la palabra es la proyección obligada del gesto”, escribe).³ El film vuelve a ser abordado en el número siguiente: “Ante salas desbordadas se pasa en el Gran Splendid la película sonora «La divina dama»” (nº 665, 20/6, p. 9). Se enfatizan las bondades de la nueva tecnología y ahora la diferencia denominativa es entre *film sonoro* y *film hablado*. El plano sonoro es pensado como un anexo de la imagen que cumple una función comentativa y expresiva que potencia las sensaciones que aquella genera:

Las escenas, debido al carácter de la música que las comenta, alcanzan una singular profundización de su sentido emocional, y en algunos pasajes [...] alcanzan una fuerza lírica y sentimental realmente penetradora. Teniendo esto en cuenta, es indudable que esa película gana en valor expresivo, ya que lo que sería su acción objetiva — movimiento y gesto — está acentuada por el comentario musical o cantado que da especial relieve a ciertos momentos y escenas.

En *Excelsior*, los artículos son más breves y no se observa la misma preocupación (teórica) por definir a las nuevas cintas. La crítica de “Con «La Divina Dama» inauguró ayer el Gran Splendid el espectáculo del film sonoro” (nº 796, 13/6, p. 13) adopta las características de una

3. *La Película* (nº 676, 5/9/1929) informa que el film *El secreto del doctor* (*The doctor's secret*, William C. de Mille, 1929) se exhibe en el Petit Splendid especialmente para “la colonia anglo-americana” ya que es “la primera cinta totalmente hablada” en inglés.

crítica-reclame, es decir, de sesgo publicitario.⁴ Aunque hay algunas débiles marcas que podrían dar cuenta de que el crítico estuvo presente en la función (“el público vió y oyó la batalla de Trafalgar”), parece realizada a partir de folletería publicitaria o material de prensa. Por un lado, abunda la información (sistema de sonido, validación de la crítica extranjera, argumento) antes que la valoración de los distintos aspectos que conforman el film, y por otro, se sirve de rimbombantes *hyper-elogios* que reducen el sentido del film a su aspecto mercantil y no permiten un análisis serio (“vastísima realización escénica”, por ejemplo). La descripción de lo sonoro es mínima y de carácter informativo: Griffith “aparece en el film cantando y ejecutando en el arpa un vals especialmente compuesto”. No menciona cómo es ese canto ni esa ejecución, y tampoco describe cómo son los sonidos de la batalla de Trafalgar. La última línea alude al distribuidor del film, otra marca que indica el rasgo publicitario de la crítica: “A la empresa Max Glücksmann le cabe el honor de ser la primera en presentar, en el Grand Splendid, tan formidable película sonora”.

Las críticas de los films sonoros que se van estrenando a lo largo del año siguen la línea planteada por estos primeros artículos dedicados al film de Lloyd en cuanto a la descripción del aspecto sonoro de un film y a la definición de un film sonoro. Cuando la casa Glücksmann estrena su segunda adquisición sonora, *La marcha nupcial* (*The Wedding March*, Erich von Stroheim, 1928), todos los medios hacen referencia a ella. El crítico de *La Nación* informa que el film fue realizado hace unos años y que se le añadió sonido posteriormente. Elogia la dirección, la elegancia de la puesta en escena y el registro en colores de la escena de la procesión de Corpus Christi. Se refiere al sonido en una sola oportunidad: “A la grandiosidad de los escenarios y a la vistosidad del espectáculo, (...), se une esta vez la sincronización musical de órganos, orquestas y coros, que guardan una precisa correspondencia con las imágenes” (“«La marcha nupcial» es una admirable película sonora”, 28/6, p. 11). El crítico de *La Razón* cataloga a lo sonoro como un “género” que tiene éxito en el público porteño, manifiesta reparos con respecto al trabajo de von Stroheim y alude al sonido en el mismo pasaje que su colega de *La Nación*, tal vez porque fuera el cuadro sonorizado más importante: “La realización de este episodio —todo en colores— constituye, con la sincronización del repique de campanas, las musicales marchas, etc., uno de los espectáculos más suntuosos y bellos que haya presentado hasta hoy la pantalla” (“Constituyó un franco éxito el estreno de «La marcha nupcial», 28/6, p. 7). Por su parte, el crítico de *La Prensa* juzga negativamente la labor del realizador porque entiende que no puede ser actor y director al mismo tiempo. Así, este “espectáculo fotográfico y musical superior” se ve afectado “por el fracaso de la técnica”. Elogia asimismo la sincronización de la escena de la procesión (“«La marcha nupcial», 28/6, p. 17). En *Excelsior* también se hace referencia al sonido en la procesión de Corpus Christi (probablemente porque fuera la escena más sonorizada del film): “con los efectos sonoros —campanas echadas al viento, músicas marciales, etcétera— cobra una realidad impresionante”. Como ocurre con el crítico de *La Razón*, el autor también interrumpe la enumeración de los elementos sonoros con ese *etcétera* en ese breve pasaje sobre el sonido (“Los films sonoros se imponen en nuestro público!”, n° 800, 11/7, s/p.).

4. Véase el concepto y la configuración de la *crítica-reclame* en Maldonado (2022).

El tercer film sonoro estrenado es *El amor nunca muere* (*Lilac Time*, George Fitzmaurice y Frank Lloyd, 1928). La descripción de los elementos sonoros discontinuos es breve y similar en todos los medios. En *La Razón*, el crítico alude al ambiente sonoro de las batallas aéreas y plantea que la “sincronización auditiva” colabora en la creación de realismo: “el espectador recibe una impresión de realidad sencillamente admirable” (“«El amor nunca muere», estrenado ayer, corrobora el éxito del film sonoro entre nosotros”, 29/5, p. 5). El crítico de *La Prensa* considera que tanto los episodios idílicos como los que recrean la guerra, “están sincronizados con música adecuada” y elogia la técnica utilizada: “su calidad sonora permite registrar los ruidos, canciones guerreras, frases, risas y otros detalles escénicos” (“«El amor nunca muere», 30/6, p. 16). En *Crítica*, también se pone de manifiesto esta cuestión: “No es posible pedir mayor realismo. Los estampidos, los choques, las caídas, en fin, el zumbar de los motores, todo está registrado con una nitidez sencillamente asombrosa” (“Una producción espectacular es «El amor que nunca muere». El film sincronizado nos presenta emocionantes batallas aéreas”, 30/6, p. 13). *La Película* hace una breve referencia al sonido cuando destaca como novedad “la parte (...) de los ruidos de los aviones y ametralladoras que se sienten con una claridad perfecta”, y también lo relaciona con el realismo: “la sincronización de los ruidos alcanza una precisión admirable dando la sensación de la realidad” (“«El amor nunca muere», la segunda película sonora estrenada en el Grand Splendid, obtiene igual éxito que «La divina dama», n° 667, 4/7, p. 13).

El crítico de *La Prensa* considera que en *Cuatro diablos* (*Four devils*, F.W. Murnau, 1928) la labor del director no está a la altura de su film anterior, *Amanecer* (*Sunrise: A Song of Two Humans*, 1927), y plantea que “la condición sonora” de este drama ambientado en un circo no modifica la deficiente dirección: “Este sentido fonético pocas novedades ofrece (...), como no sea la sincronización de las pintorescas marchas que ejecuta la banda del circo. No se registran los ruidos de importancia, limitándose los micrófonos a recoger, algunas veces a destiempo, los aplausos de los espectadores” (“«Los cuatro diablos», 3/8, p. 20). El crítico, para apreciar la ausencia de sincronización entre el sonido de los aplausos y la imagen de los aplausos demuestra que ha prestado atención a la conjunción de la imagen y de la dimensión sonora. El crítico de *La Nación*, por el contrario, considera de excelencia el trabajo de Murnau (la puesta en escena, la dirección de actores), y con respecto a lo sonoro, juzga como “buena” a la “sincronización musical” y considera que “los ruidos que acompañan a algunas escenas han sido medidos y calculados con muy ponderable inteligencia” (“«Los cuatro diablos» es una película maestra. Una vez más demuestra la capacidad directiva de Murnau”, 3/8, p. 13). Llamativamente, en tanto revistas especializadas y dada la novedad tecnológica, ni *La Película* ni *Excelsior* realizan menciones al aspecto sonoro del film. La primera se centra en el argumento y elogia la puesta en escena al modo de las *críticas-reclame* (“Es una magistral película «Los cuatro diablos» que, en forma sonora, se exhibe en el Grand Splendid”, n° 672, 8/8, p. 13). En *Excelsior* se transcribe la trama de modo detallado en un amplio texto y en el último párrafo se encomia el trabajo del director (“La Fox Film presentó su extraordinaria «Los cuatro diablos» de admirable técnica y dramática emoción. Es el primer film sonoro que se presentó con el procedimiento Movietone” (n° 804, 8/8, p. 11).

La ausencia de descripciones de los elementos sonoros vuelve a repetirse, en ambas publicaciones, con los abordajes de *Bohemios* (*Show Boat*, Harry A. Pollard, 1929) y *Cariño que mata* (*Mother knows best*, John G. Blystone, 1928). ¿Naturalizaron ya la existencia del sonido o se trata de *críticas-reclame* que responden a fines promocionales de las distribuidoras?, ¿no dan abasto los periodistas de las revistas para cubrir todos los estrenos que se producen en la ciudad? Los titulares de *La Película* son los siguientes: “Ante mucho público se pasa en el teatro Porteño la extraordinaria «Bohemios», de la Universal” y “La Fox estrenó en el Palace el film sonoro «Cariño que mata», con Barry Norton y Madge Bellamy”, n° 675, 29/8, p. 13). A esta última la cataloga como una “comedia sentimental y dramática de sincronización musical y fonética”. De *Cariño que mata*, *Excelsior* menciona que el actor argentino Barry Norton “aparece cantando, bailando y ejecutando al piano” y transcribe el largo argumento (“Estrenóse en el Palace Theatre el film sonoro «Cariño que mata» por Barry Norton y Madge Bellamy”, n° 807, 29/8, p. 21). En el caso del otro film, las marcas textuales de la crítica permiten inferir que el crítico efectivamente vio el film. En vez de describir y detallar lo sonoro del film, el crítico resalta “la intervención del cuerpo de baile del teatro, que ejecuta al principio danzas con música del mismo film, las cuales fueron aplaudidas por el público” (“«Bohemios», film sonoro de la Universal, es una magnífica producción”, n° 807, 29/8, p. 25).

En la prensa diaria, por el contrario, los críticos continúan mencionando los efectos sonoros. Las críticas de *La Nación* de ambos films tienen una sólida estructura, están bien escritas, hay sojuzgamiento estético y contienen marcas que dan cuenta de que el crítico asistió a la sala. Con respecto al plano sonoro de *Bohemios*, menciona la “sincronización musical y fonética” y la presencia de “canciones diversas a cargo de los intérpretes” y expone algunos reparos: “a veces la sincronización fonética carece de novedad o de buen gusto, como pasa con algunos ruidos inútiles o aislados” (“«Bohemios» es una hermosa película sincronizada. Presenta por igual valores de espectáculo y de interpretación”, 24/8, p. 12). Con respecto a lo sonoro del film de Blystone, el crítico afirma que “presenta la novedad de algunas canciones (...), varias partes dialogadas en inglés y otras sincronizaciones fonéticas además de la musical que acompaña todo su desarrollo” (“Barry Norton aparece en «Cariño que mata». Esta nueva película sonora destaca valores de interpretación”, 24/8, p. 12). La música es concebida como un acompañamiento de la imagen. En el caso de *La Prensa*, también en ambas críticas, bien construidas y escritas, se alude al sonido. De *Bohemios*, el crítico plantea que su condición sonora colabora en la creación de atmósferas y tipos que “ofrece bellas canciones populares norteamericanas, quizás algunas veces no bien sincronizadas” y realza el acompañamiento del sonido ambiente que rodea al barco: “la aparición del teatro flotante (...) está subrayada con fortuna por silbatos de sirena y música de banda y de un órgano a vapor” (“«Bohemios»”, 23/8, p. 17). De *Cariño que mata*, el crítico juzga que tiene una “discreta condición sonora”. Pareciera referirse tanto a la brevedad como a la calidad. En este sentido, realiza una distinción entre dos escenas: mientras que la protagonista canta algunas canciones “regularmente registradas”, “un vals ejecutado a piano y a toda orquesta, «leit motiv» de la obra, concluye por familiarizarse al oído” (“«Cariño que mata»”, 25/8, p. 15).

Las breves descripciones de los elementos discontinuos sonoros de los films que venimos exponiendo pueden obedecer a varias razones. En primer lugar, a que los films no eran totalmente sonoros, sino que poseían algunos pocos cuadros con sonido incorporado; de allí que las distintas críticas enfatizan las mismas escenas. En segundo lugar, debido a la novedad, los críticos podían estar subyugados por la técnica y eran incapaces de encontrar el distanciamiento necesario para no hacer más que *crítica impresionista* (de todos modos, expresan sus sensaciones —y las del público— muy escuetamente). En tercer lugar, por el acostumbramiento a escribir sobre el silente, que ya había formado sus miradas. En cuarto lugar, al ser el sonido una incorporación reciente, no pueden vislumbrar sus usos expresivos futuros (en algunas notas se hace referencia a esta cuestión). Son hipótesis, creemos, pertinentes. Por otro lado, por más que estas publicaciones entiendan a la crítica como una mediación fundamental entre el cine y el público y erijan al crítico como un juez especialista en la materia que orienta al público, tanto en la prensa periódica como en la especializada se siguen publicando *críticas-reclame* que mantienen los rasgos estructurales y estilísticos de las publicadas en las pioneras secciones de *Caras y Caretas* de principios de la década de 1910. Hay, evidentemente, un interés de las compañías exhibidoras y/o productoras de tener injerencia en este tipo de paratextos (como si los afiches publicitarios, que contienen eslóganes con *hiper-elogios*, les fueran insuficientes). Para los críticos, en el marco de un negocio que estrena muchas películas por semana y frente a un público lector que demanda información sobre cine, evidentemente, contar con ese material promocional facilita su tarea. Nuestro corpus de estudio nos ofrece un caso interesante que ejemplifica este problema que atañe a la profesionalización de la crítica cinematográfica.

En *Crítica*, la crítica de *La marcha nupcial* se presenta un día antes de su estreno. También refiere al sonido en la escena de la procesión cristiana en las calles de Viena: “La música, las grandes masas corales, los tañidos de las campanas, todo admirablemente sincronizado producen una impresión imborrable” (“El Palace iniciará las películas sonoras con «La marcha nupcial»”, 26/6, s/p). *La Película*, que elogia el “comentario musical” y la sincronización de la escena, le cambia un solo adjetivo a ese texto: ““La música, las grandes masas corales, los tañidos de las campanas, todo admirablemente sincronizado producen una excelente impresión” (“«La marcha nupcial» llena diariamente la sala del Palace Theatre. Es de la Paramount”, n° 667, 4/7, p. 9). El ejemplar de *La Película*, por ser una publicación semanal, es posterior al de *Crítica*. ¿Se copió el anónimo crítico de *La Película* de la mirada del anónimo reseñista de *Crítica*? Pero la crítica que *Crítica* publica tiene la estructura y el estilo típicos de las *críticas-reclame*. ¿Hay allí entonces una genuina mirada sobre el film?, ¿vio ese crítico el film? Los interrogantes continúan: ¿con cuánta antelación se imprime *La Película*, como para haber evitado las mismas palabras?, ¿compartirán ambos medios la misma fuente?, ¿podría ser ella un material promocional? El distribuidor del film es Max Glücksmann, empresario que tenía vasta experiencia en la propulsión, injerencia y/o financiamiento (estos podrían ser los verbos adecuados) de reseñas y secciones sobre cine desde los estrenos de los *films d’art* franceses a fines de 1908 en la revista *Caras y Caretas*.⁵

5. Véase Jelicié (2020) y Maldonado (2022).

El problema de la denominación de los films se revitaliza cuando se estrenan los primeros films basados y/o adaptados de los grandes y exitosos musicales teatrales de Broadway. La primera de ellas es *La melodía de Broadway* (*The Broadway Melody*, Harry Beaumont, 1929).⁶ En *La Película*, la alusión a la cuestión denominativa aparece en el título de la crítica: “«La melodía de Broadway» es una película cantada, musicada y hablada” (nº 676, 5/9, p. 11). El crítico afirma que “se advierte un notable progreso técnico en lo que respecta a la fusión de las palabras, la música y los ruidos, los que tienen una nitidez que se aproxima notablemente a las voces y sonidos originales”, y advierte un problema en tanto los diálogos son en inglés: “ello presenta un inconveniente para nuestro público, que en mínima proporción conoce ese idioma”. No obstante, matiza el hecho: “esta falla está ampliamente compensada por los abundantes intercalados musicales y auditivos de la cinta”. *Excelsior* también se preocupa por esta cuestión y considera que el muro idiomático fue sorteado con “gran habilidad” en tanto “se han sobreimpreso en el film leyendas explicativas en castellano que están redactadas con sobriedad y que guían con claridad al público sobre la acción de la película”. El crítico define cómo lo sonoro inviste a este film:

“La melodía de Broadway” viene a hacernos conocer el verdadero carácter del film hablado. Es un género de espectáculo híbrido. No es cinematógrafo ni es teatro. Participa de los dos géneros. Quizás está mucho más cerca del teatro que del cinematógrafo. Por lo menos, los actores actúan más teatralmente.

Que el punto de partida del film haya sido un musical de Broadway, evidentemente, influye en la conceptualización (“«Melodía de Broadway» es una comedia musical brillante y emotiva. Es un film dialogado y cantado”, nº 808, 5/9, p. 7). El crítico de *La Nación* también elogia la calidad sonora, hace referencia al inconveniente que genera el idioma original y define de modo similar al film: “estas obras nuevas aparecen como una mezcla de cinematógrafo y teatro, con muchas características originales, y también sin las cualidades fundamentales y realmente nobles de uno y otro género”. Y continúa explicando ese proceso de pérdida que sufre cada uno: “Sin ser teatro ni cinematógrafo estrictamente considerados participan de ambos y constituyen una forma indiscutiblemente nueva, cuyo porvenir no puede preverse exactamente” (“«La Melodía de Broadway» tiene varios diálogos. Esta nueva película hablada, cantada y musicada vale por sus figuras”, 30/8, p. 12). En *Crítica* también se menciona la impresión de los títulos explicativos (“las leyendas”) y se realiza una reflexión sobre la evolución de la técnica: mientras en los films anteriores “se había aprisionado fugazmente la voz humana en alguna canción o frase aislada”, este posee “la mayor parte de sus escenas dialogadas”. El crítico agrega que el

6. Altman (2000) refuta la noción extendida de que ella es la primera película musical de la historia del cine y plantea que el uso del término *musical*, en tanto que género, no se utilizó sino hasta fines de 1930. Con anterioridad a este año, el musical no era considerado un género pleno (un *género sustantivo*) sino un *género adjetivo* (una cualidad que acompaña a otras matrices sustantivas, como “melodrama musical”, “romance musical”, “drama musical”).

“constante” diálogo “produce la sensación de estar presenciando una obra teatral” y elogia la calidad sonora: “La voz llega con claridad (...) haciéndose notar las inflexiones y modulaciones con las cuales expresan los intérpretes el estado de ánimo” (“«Melodía de Broadway», film dialogado y escenas de Tecnicolor, estrenóse ayer”, 30/8, p. 16).

Junto con este film, los estrenos de *Follies de 1929* (Fox Movietone *Follies of 1929*, David Butler, 1929), *La revista de Hollywood* (*The Hollywood Revue of 1929*, Charles Reisner, Christy Cabanne y Norman Houston, 1929), *Noches de Broadway* (*Broadway*, Pál Fejös, 1929) y *La revista Universitaria* (*Words and Music*, James Tinling, 1929) disparan las definiciones sobre las cintas sonoras tanto en las críticas (en los títulos y en los cuerpos) como en los afiches publicitarios. Entran en juego las denominaciones que los propios distribuidores proponen en los afiches promocionales que publican en los medios que analizamos. Estos eslóganes, textos y clasificaciones que sobresalen en los pósteres, ¿son pensados por los distribuidores locales o son traducciones que realizan de los términos utilizados por la industria norteamericana? ¿O las compañías hollywoodenses, en tanto interesadas en el mercado sudamericano, les envían, directamente, las traducciones? ¿Leen los críticos argentinos las crónicas y las críticas publicadas en Estados Unidos?, ¿acceden a diarios y a revistas especializadas?, ¿utilizan sin más las denominaciones que proponen los agentes del negocio cinematográfico? ¿O hay una retroalimentación entre las denominaciones preparadas por la industria y las propuestas por los críticos?

Excelsior cataloga a *Follies de 1929* como “revista-comedia musical”. El crítico elogia algunos cuadros, considera que las canciones “son gratas al oído y de una melodía inspirada” y menciona que fue más difícil resolver el tema de los subtítulos, en comparación con *La melodía de Broadway*, debido a que “el sistema Movietone (...) no permite la sobreimpresión de las leyendas” (“Gustó «Follies de 1929» revista-comedia musical Fox Movietone, estrenada el viernes pasado”, n° 810, 19/9, p. 9). Los periodistas de *La Prensa* y de *La Nación* se preocupan por la relación que este tipo de films tiene con el teatro. En el primer caso, el crítico opina que al responsable de este tipo de films no puede llamársele “director cinematográfico” sino “director teatral” en tanto a él “corresponde la aceptación de una «película-revista»” (“Follies 1929”, 14/9, p. 18). *La Nación* juzga negativamente al film de Butler. El crítico sostiene que no posee valor cinematográfico debido a su puesta teatral y porque los decorados y las canciones no son dignos del “género”. Aunque “la sincronización hablada y musical es buena”, ella “nunca será suficiente para prestigiar las obras cuando éstas fallan por la calidad del material” —como si el sonido no fuera un “material” del film— (“«Follies 1929» es una revista cine-sonora. Carece de animación y de la suntuosidad propia del género” (14/9, p. 12). *La Película* publica una *crítica-reclame* que elogia desmesuradamente al film (“Es una amena y variada revista sonora «Locuras de 1929», de la Fox”, n° 678, 19/9, p. 53). Para *Crítica*, “los cuadros revisteriles” del film están “sincronizados con maestría” (“Estrenó la Fox Movietone la producción sonora Follies 1929. Un espectáculo artístico en el cual se exponen lujosos cuadros de revista, sincronizados con destreza, 15/9, p. 18). Con respecto a *La revista universitaria*, *La Película* la define como “producción sonora y musicada” y destaca los cuadros musicales de charleston, “impecablemente ejecutados por una nutrida orquesta, que llena de vigor y movimiento las de por sí ya animadas escenas” (“En el



Renacimiento estrenó la Fox la película sonora «La revista universitaria», nº 690, 12/12, p. 11).



Copy-paste en la crítica reclame

Al fondo: *La Nación*; a la izquierda, *Excelsior*; a la derecha, *La Película*

La escritura de críticas a partir de material promocional vuelve a evidenciarse con el estreno de *La revista de Hollywood*. *La Nación*, *Excelsior* y *La Película* publican un idéntico y largo párrafo que en el principio atañe a la valoración del aspecto sonoro (que es la parte que transcribimos) y continúa con elogios a otros elementos de la puesta en escena: “La sincronización hablada, coral y musical es perfecta (...)” (“«La revista de Hollywood», film de gran espectáculo. Comporta una versión de las grandes revistas teatrales norteamericanas”, *La Nación*, 27/10, p. 11; “Estrenóse en el Palace Theatre «La revista de Hollywood». Tiene un reparto de actores de la pantalla y del teatro”, *Excelsior*, nº 816, 31/10, p. 17; “Es un brillante espectáculo «La revista de Hollywood» estrenada en el Palace”, *La Película*, nº 684, 31/10, p. 13). La crítica-reclame es siempre una pseudocrítica. Paradójicamente, esto sucede cuando *La Película*, que desde su creación en 1916 viene publicando editoriales en contra de los reseñistas de la prensa diaria acusándolos de no dar importancia al cine, de falta de profesionalismo y de robarles información, felicita el compromiso, el trabajo intelectual, la imparcialidad y la condición de “guías”

del gusto del público nacional de los críticos que se desempeñan en ellos en este año (“La labor orientadora de nuestra prensa en la crítica cinematográfica”, nº 678, 19/9, p. 31). Los menciona con nombre y apellido, los filia al medio en el que trabajan y publica una foto de cada uno. Ellos son: Luis María Álvarez (*La Prensa*), José B. Cairola (*La Razón*), José Ma. Coco (*Crítica*), Arturo S. Mom (*La Nación*) y Miguel P. Tato (que utiliza el seudónimo “Néstor”, *El Mundo*).⁷

Segunda problemática: lo sonoro en relación con el estatuto artístico del cine

Cuando se da por hecho que el cine silente es un arte, o que ha logrado estatuto artístico luego de varios años y tras encontrar su modo de expresión, el perfeccionamiento de la técnica (los sistemas de captación del sonido, la sincronización, la calidad del sistema de reproducción del sonido en la sala, la solución a las barreras idiomáticas) y la concepción del plano sonoro como anexo, ilustración y/o acompañamiento de la imagen que le otorga al cine mayor realismo, constituyen las dos premisas fundamentales que los críticos exponen para relacionar al cine que incorpora al sonido con el arte. Cuando se estrena *La divina dama*, el anónimo crítico de *La Película* cierra su artículo con un párrafo auspicioso: el cine “completamente hablado” llegará a imponerse “como una maravilla técnica y artística, que haga el milagro de repetir en todos sus aspectos, detalles y palpitaciones, el espectáculo de la vida” (nº 664, 13/6). Dado que en las críticas las menciones siguen esta posición y son breves (a excepción de una publicada en *La Nación* y que aquí tomaremos), para examinar la relación que comienza a pensarse entre la dimensión sonora y el estatuto artístico del cine, nos centraremos aquí en las crónicas y en las columnas de opinión publicadas en los medios del corpus que presenten un mayor grado de complejidad, desarrollo y argumentación.⁸

La referencia al cine silente es inevitable cuando los críticos se preguntan en qué medida y/o de qué modo, el plano sonoro otorga, inscribe o inviste (u otorgará, inscribirá o invertirá) al cine cualidad artística. Mayormente, las descripciones, las explicaciones y las fundamentaciones giran en torno a cuestiones de orden tecnológico, que tiene como corolario una discusión terminológica (a la que hemos aludido en el apartado anterior), más que a razones de puesta en escena o a las posibilidades estéticas (presentes y futuras) del film. La innovación tecnológica permite trazar dos períodos en la historia del cine: hay un antes y un después del sonido. *La Prensa* publica una crónica que plantea la existencia de “una nueva era”, la del “cine-fonético”, que triunfa en Estados Unidos y en América Latina, y advierte que “este nuevo arte de la pantalla” no alcanzará la “universalidad de la escena muda” debido a la diversidad de idiomas

7. Salvo Mom cuando escribe desde Hollywood como corresponsal, ninguno de ellos (exceptuamos a *El Mundo*, que no forma parte del corpus) firma sus críticas.

8. Dejamos de lado, ya que no forma parte de los objetivos de este trabajo, las cuestiones referidas al negocio cinematográfico, que implicaría examinar cómo las crónicas y las columnas de opinión dan cuenta de los problemas y de los beneficios que el cine sonoro comporta para la producción, la distribución y la exhibición de películas en el país.



existentes (“En los Estados Unidos se ha impuesto el cine-fonético”, suplemento sección tercera, 7/7, s/p.). Las revistas especializadas *La Película* y *Excelsior*, interesadas y/o involucradas en el negocio de la distribución y/o exhibición cinematográfica en el país, acogen la nueva tecnología con entusiasmo (en especial *La Película*, que le dedica más páginas al nuevo fenómeno y sus consecuencias). El antes de la llegada del sonido se transforma en la “era del silente”, es decir, en una etapa terminada. El “arte del silencio” es el pasado; el sonoro, en cambio, es el presente y el futuro. Apenas se estrena *La divina dama*, *La Película* plantea que la llegada del sonido implica una “revolución” en la industria que tendrá consecuencias negativas para “buena cantidad de artistas silenciosos” y que ofrecerá posibilidades para “artistas de buena voz para hablar y cantar” (“Perjudicados y beneficiados”, nº 665, 20/6, p. 9). En referencia al estatuto artístico, plantea el importante rol del sonido: “es indudable que la anexión de la palabra y la música y demás sonidos al cinematógrafo, señala en la evolución del séptimo arte un gran paso” (“Ante salas desbordantes se pasa en el Gran Splendid la película sonora «La divina dama», nº 665, 20/6, p. 9).

Apenas estrenado el film de Lloyd, *Excelsior* publica una notable columna de opinión firmada —hecho inhabitual en la revista— en la que su autor, Bernabé Moreno, aprueba el cine sonoro y le augura un buen porvenir. En “Impresiones de un sonámbulo. A propósito del cine sonoro” (nº 797, 20/6, p. 7), Moreno plantea, de manera poética, una serie de definiciones que giran alrededor del cinematógrafo en tanto que arte: qué es un espectador de cine (la mirada sonámbula), qué es el cine (la fantasía fabricada) y cómo impacta en el auditorio (la lectura del film, que es sensible e intelectual) y qué es el sonoro (la completitud del silente). Su concepción de *acto de soñar* con la que comienza su escrito recorre el texto y atraviesa esas concepciones: “Se sueña de muchas maneras: durmiendo, despierto, abstraído, inspirado, en estado de hipnosis, bajo la acción del anestésico, de la embriaguez, del arte, del amor”. El cine es un espacio privilegiado de ensoñación en el que se narran grandes historias (que no tienen lugar en la realidad) y el espectador es un soñador que olvida su cotidianidad frente a ellas: “arrellanado en su platea (...) ve desfilar sombras animadas de seres que cree verídicos, reales, vivientes, palpitantes de emoción a través de la gama de sentimientos y la lira de las pasiones humanas”. Cuando termina la función, si el film es malo, la memoria del espectador olvida inmediatamente “el engendro fantástico totalmente”. Hay entonces, dos tipos de films: los buenos y los malos. Si el film es bueno, produce en el espectador un impacto emocional importante. Para dar cuenta de su asistencia a la función de *La divina dama*, el autor recurre a la tercera persona para señalarse a sí mismo: “Un soñador asistió la otra noche...” al Grand Splendid. Este soñador inventa un concepto para dar cuenta de las impresiones que el film le causó: “prodújose en él el conocido fenómeno del sonambulismo lúcido, visión y percepción de las cosas, mezcla de adivinación del porvenir y recuerdo del pasado”. Este *sonámbulo lúcido* que ha soñado despierto (ha visto el film) puede ahora (terminada la función) racionalizar el hecho artístico: “El ojo es un instrumento psicológico que transmite las imágenes del mundo externo, que por eso se denomina sensible; porque lo percibimos a través de los sentidos. Las imágenes se proyectan en el cerebro y realmente se reflejan en la conciencia”. Para este *espectador sonámbulo* se ha hecho

realidad algo que creía imposible: el cine sonoro. Lee el film, tecnológica y artísticamente, hacia el pasado (la melancolía del silente) y hacia el futuro (hipótesis del porvenir):

La impresión de lo visto y oído, avivó en el alma del espectador los recuerdos del pasado, cuando el cinematógrafo primitivo intentó adaptar ruidos mecánicos acompañando el desarrollo de la acción escénica, muda, de la pantalla. Buscábase el medio de producir ruidos apropiados a la significación de los sucesos, situaciones y episodios que se sucedían para dar la ilusión de verdad al público espectador. Eran métodos rudimentarios, defectuosos, pero daban idea de la necesidad sentida.

Así entendido, el silente alojaba una “necesidad”, es decir, una carencia, que el sonoro completa. El avance tecnológico parte en dos la historia del cine: el cine *primitivo* es el silente y el *actual* el sonoro: “Lo que no pudo el ingenio y el arte lo ha realizado la ciencia en la actualidad”. Y si bien presenta algunos reparos respecto de la nitidez y de la sincronización, “el sonámbulo” considera que la “revolución del cinematógrafo está en vías de triunfos resonantes”. Esa revolución está conformada por la dimensión sonora.

El anónimo crítico de *La Nación* que juzga *El amor y el diablo* (*Love and the Devil*, Alexander Korda, 1929) valora negativamente el uso estético del sonido en el film —es una de las pocas críticas que atiende al aspecto sonoro en ese sentido y que le otorga tantas líneas—y, a diferencia de Moreno, es cauto respecto de los usos futuros del plano sonoro en la cinematografía. Sostiene que en tanto ya no se trata de las primeras producciones sonoras (ha pasado apenas algo más de un mes entre el estreno de *La divina dama* y este film), los realizadores deberían explorar nuevos usos del sonido: “lo que cuesta tolerar es el infantilismo de quienes administran la parte fonética” dadas “las posibilidades actuales”. Plantea que la “sincronización fonética no pasa de ruidos ingenuos, como aplausos, gritos confusos, golpecitos en las puertas, máquinas en movimiento y bocinas de automóviles”. Y que ello no es suficiente para crear un ambiente realista: “Pretender dar la impresión del tráfico de una gran ciudad con simples ruidos de sirenas y bocinas, es un intento inocente”. Así, el sonido no es garantía de calidad artística: “la sincronización nunca será capaz de prestigiar una película que en sí misma carece de valores superiores” (“«El amor y el diablo» no ofrece gran novedad. Los primeros recursos de los «films» sonoros se repiten en este”, 27/7, p. 11).

Como ya hemos señalado, la incorporación del sonido genera un problema denominativo. Y en la medida en que se van produciendo distintos tipos de films con sonido, esta cuestión adquiere cierta “preocupación teórica”. En *La Prensa*, se mencionan diferentes “formas de obras cinematográficas sonoras” agrupadas en “diversas categorías” como “operetas, comedias habladas, comedias del Far West, revistas, variedades y películas informativas”. El anónimo autor concluye que de todas estas “es la comedia musical, que ha de perfeccionarse y llegará a ser un nuevo género, probablemente, que un crítico europeo llama desde ya «cinefotofonía»” (“La cine-fotofonía”, subapartado de “Comentarios extranjeros sobre la cinematografía sonora”, 15/8, p. 16). En ocasión del estreno de un film que es publicitado y estrenado como sonoro,

pero que en rigor no lo es, un cronista de *La Nación* denuncia el hecho y realiza una distinción terminológica: existen las películas mudas (“las de antes”), las parlantes y las habladas. Estas dos últimas, las sonoras, son “aquellas donde la sincronización guarda una correspondencia matemática con la imagen”, son las que proyectan “imagen y sonido al mismo tiempo, porque imagen y sonido se han impresionado al mismo tiempo, o porque luego de impresionada la película se ha sometido al proceso de la sincronización estricta, como se hace con la musical”. El autor explica detalladamente el fraude perpetrado (no menciona ni el título del film ni a los “empresarios” involucrados): la ilustración musical “guarda una relativa sincronización con la proyección” que sigue el “tono de los hechos”, pero que en la que “nada tiene que ver la máquina de proyección” sino que está involucrado “un aparato de discos con una música especial” (“Lo que debe entenderse por películas sonoras”, 30/9, p. 9). *La Película* se permite un suelto de sesgo humorístico con respecto al problema de las denominaciones y en relación a cómo se lleva adelante en nuestro país, técnicamente, la sincronización. En él narra que “un conocido cinematografista” realizó “una curiosa clasificación del séptimo arte”: a las mudas y a las habladas les agregó las “sordomudas”, que son “las habladas en inglés y que aquí se pasan mudas”. Pero al redactor esa taxonomía le parece insuficiente y agrega las “tartamudas”, es decir, “las películas sincronizadas «al uso nostro», cuyas púas” se detienen “a veces sobre los improvisados discos” (sección *Etc.*, “Un conocido cinematografista...”, n° 686, 14/11, p. 7).

Los medios analizados publican también crónicas en las que se reproducen opiniones o entrevistas a actores, directores, productores y distribuidores que emiten sus puntos de vista sobre el sonoro —como es habitual en este periodo, no se citan las fuentes—. Tomaremos aquí los casos más relevantes relacionados con la preocupación que estos actores sociales manifiestan respecto del estatuto artístico del cine sonoro —dejamos de lado las cuestiones referidas al interés por el negocio cinematográfico, que involucra más a los empresarios—. El caso del actor Charles Chaplin es emblemático: se niega a rodar una película sonora porque considera que el sonido atenta contra el arte del cine. En una crónica, *La Película* transcribe la opinión que el cómico le expresó a Arturo S. Mom para *La Nación*: “La voz (...) rompe la fantasía, la poesía (...) el cinematógrafo es poesía y belleza en un mundo de silencio, y sólo desde ese mundo de silencio sus personajes pueden hablar a la imaginación y al alma de quienes los contemplan”. Por esta concepción, piensa que las mujeres son las más perjudicadas: “¿Se imagina usted a cualquiera de las actrices que conocemos hablando en la pantalla? ¡Qué desastre, mi Dios! Las actrices no deben hablar, deben ser bellas, nada más, y callarse la boca”. Y rechaza el vínculo entre arte y sonoro: “Ponerles voz a las sombras es una imbecilidad y un error, tolerable en todo caso como un negocio para quienes lo hacen, pero que no hablen de arte” (“Una opinión de Chaplin sobre las películas parlantes”, n° 655, 11/4, p. 13). *La Película* vuelve a publicar el punto de vista del actor en otra crónica: si bien no rechaza el acompañamiento musical en tanto crea atmósfera a las escenas, cree que “hacer de una película un espectáculo auditivo, equivale a transformar completamente la naturaleza misma del cinematógrafo”, que es “el arte de la pantomima y la mímica”. El sonoro transforma la “fotogenia”, que es “el arte” que se revela por medio de las imágenes y de los gestos de los actores, “en drama dialogado”, y el ojo del espectador pasa a

segundo plano en tanto lo que importa ahora es el oído. De este modo, el cine se convertirá en “un arte híbrido, remedo chabacano del teatro” (“La diatriba de Chaplin contra el cine parlante, n° 668, 11/7, p. 19).⁹

Pero Chaplin no es la única estrella que se niega a trabajar en el cine sonoro: más que por una cuestión referida al arte, Buster Keaton se rehúsa porque el público se desilusionaría “al oír su voz, que es suave, y no corresponde a sus tipos de interpretación” (“Se resisten a trabajar en films parlantes”, sección “Mesa revuelta”, *La Película*, n°675, 29/8, p. 29). Algo similar ocurre con los actores europeos cuya lengua materna no es el inglés. A diferencia de muchos de sus colegas, que regresan a Europa, Greta Garbo, gracias a sus “esfuerzos para perfeccionarse en el habla inglesa”, hablará en la pantalla. Si “su nativo acento escandinavo” fuera “poco perceptible”, no encontraría “un mayor obstáculo” para que prosiguiera “su lúcida carrera artística en Hollywood” (“Greta Garbo en el «cine fonético»”, *La Prensa*, 25/7, p. 18).

En cuanto a los directores, *La Película* recoge las opiniones de Sergei Eisenstein sobre el sonido —por momentos, debido a la confusa utilización de las comillas, es difícil distinguir los textuales del realizador de las palabras escritas por el cronista—. El director informa que Rusia cuenta con “dos sistemas propios de impresión y reproducción” del sonido que le asegura “absoluta independencia de las demás naciones”. Y con respecto a su utilización estética, declara que “«la sonoridad» no debe aplicarse a las películas en formas que sean una simple repetición o acentuación de lo que ya de por sí expresa el cuadro mudo, sino que ha de expresar su contenido espiritual”. Al final del artículo, se citan algunos ejemplos para que se comprenda su postura: “el llanto puede simbolizarse con el murmullo de un arroyo; en un grupo de soldados en marcha no ha de oírse el ruido de sus botas castigando el piso, sino las risotadas que lo acompañan”. Y se culmina con una exhortación a la audiencia: “Así como el público ha aceptado que sus leones de piedra rujan, ha de aceptar también la concepción original, pero siempre artística, que ha de acompañar fonéticamente sus películas” (“La producción rusa para la temporada de 1930. Eisenstein opina sobre el cine sonoro, n° 684, 31/10, p. 19).

Esta tensión con el silente también se presenta en los afiches publicitarios de las películas mudas. En relación con la arista del arte, por ejemplo, el slogan de *La divisa blanca* (*Revolutionshochzeit*, A. W. Sandberg, 1928) es “una obra maestra del arte del silencio” (*Crítica*, 21/7, p. 10). En relación con el campo del negocio, el de *La tempestad amarilla* (*Potomok Chingis-Khana*, Vsevolod Pudovkin, 1928) es: “El film mudo de más éxito en el auge de las películas sonoras” (*La Película*, n° 683, 24/10, p. 8). En muchas ocasiones, el mismo film se exhibe en sus dos variantes, tal el caso de *Bohemios*, “la más grandiosa súper producción hasta ahora filmada”, de

9. Horacio Quiroga presenta argumentos similares a los de Chaplin en la columna de opinión “Espectros que hablan” (*La Nación*, 17/3/1929). Si bien aprueba el invento de Lee de Forrest (sic) para “la documentación aislada, para las ciencias y aún para el registro fragmentario de alguna actividad artística” (p. 366), considera que el cine es un “arte mudo y realista por excelencia” y que se ve amenazado por “convertirse en arte espectral y hablado” (p. 363). Plantea que el sonoro tiene su “origen en la crisis que sufre la industria” debido a su “inconsulta superproducción” (p. 365), que la voz resulta “artificial y ruidosa” en un altoparlante, y que “el mutismo” forma parte de “la esencia” del cinematógrafo. Véase la nota en la recopilación que realizan Dámaso Martínez y Gallo (1997, pp. 363-367).

acuerdo con la leyenda promocional del afiche, que a su vez aclara: “Dos versiones: sonora y muda” (*Excelsior*, nº 805, 15/8, s/p.). En este último caso, el sonoro parece no hacer la diferencia al nivel artístico (como si su presencia fuera irrelevante) en tanto se trata de la “más grandiosa” película “hasta ahora filmada”. En favor del sonoro, y en referencia al muro idiomático, en el póster de *Noches de Broadway* (*Broadway*, Pál Fejös, 1929), se aclara que el film cuenta “con diálogos en castellano” (*Crítica*, 21/11, p. 13). Cuando al día siguiente se publica la crítica de este film, el reseñista desaprueba el doblaje por dos motivos: debido a la “imposibilidad matemática de adaptar el sonido español al movimiento de labios que se expresan las palabras en inglés”, y por “el tono exótico que adquiere el castellano, para nuestros oídos, en artistas cubanos o mexicanos, cuyas inflexiones y tonada típica (...) causaron hilaridad” (“«Noches de Broadway», melodrama del cine se estrenó anoche, con gran expectativa”, 22/11, p. 13). *La Nación* también valora negativamente esta temprana experiencia de doblaje: la inclusión de “algunas frases castellanas (...) aparecen espaciadas”, “con mímica difusa” y “con notable disociación con respecto a la figura del actor” (“«Noches de Broadway» no fue lo que se esperaba. El agregado de diálogos en castellano decepcionó al público, 23/11, p. 11).

La discusión respecto del estatuto artístico del cine sonoro no solo se da en comparación con el silente, sino también con el teatro. El actor alemán Fritz Kortner, que pronto filmará una película sonora, se muestra entusiasta con las posibilidades que la nueva tecnología le ofrece a los actores: “¡Cuántos efectos vivos, cuántos matices de voz de pierden en un teatro! En la película el espectador obtendrá (...) la máxima expresión del actor, y ¿no es el deseo de éste comunicarse y conmover al mayor número de personas?” Y concluye: “Yo no creo que la película sonora represente un rival terrible para el «buen» teatro. Sólo sufrirá el «malo»” (“Fritz Kortner es el nuevo «star» de Alemania. Sus opiniones sobre el arte escénico y el film sonoro”, *La Nación*, 27/12, p. 11).¹⁰ En una columna de opinión en *Crítica*, el anónimo editorialista plantea que la competencia que el cinematógrafo le generó al teatro desde sus comienzos finalizaría cuando aquél se viera liberado de su puesta teatral y entonces cada uno seguiría su rumbo. Pero “los «talkies» como se designa al cine hablado o sonoro producen la interferencia”. En su estrategia argumentativa, pasa de presentar una incertidumbre (“Rival o no del teatro, los films sonoros y parlantes conquistan al público de multitud y de «élite»”) a expresar una posición y fundamentarla. Su tesis es que al convertirse en “espectáculo” el cine rivaliza con el teatro: el espectador, con estos films, “experimenta una sensación de plenitud que jamás la había dado antes el cinematógrafo”. Así entendido, lo sonoro completa a la imagen: el auditorio “asiste realmente a un show de cabaret neoyorquino y ante sus ojos desfilan las encantadoras mujeres de esos dancings mientras la sincronización se ajusta a sus movimientos”. La competencia no favorece al teatro: frente a sus “dimensiones reducidas” se despliegan “las posibilidades infinitas del cine” (“El film sonoro o parlante conquista a Buenos Aires”, 7/9, p. 17).

10. Es una de las pocas crónicas que cita la fuente: el actor le ha concedido una entrevista a Gaetano Fazio, que publica un artículo llamado “Un matatore alemán” en “Comœdia”, de Milán. No se menciona la fecha.

El mes siguiente, el mismo diario publica una columna editorial del conocido dramaturgo Luigi Pirandello —no se aclara la fuente de la que fue tomada— en defensa del arte teatral. En “No matará al teatro el cine sonoro” (5/10, pp. 17-18), Pirandello plantea que el teatro, al que considera una forma vital y natural en la que se manifiesta la “conquista del espíritu”, no puede ser aniquilado por el cine. Es una “herejía” y una “estupidez” pensar que el cine parlante y musical exterminará al teatro. Fundamenta su postura a partir de la noción de *imitación*: en vez de “convertirse en cinematógrafo” y al querer “volverse teatro”, el cine termina siendo “una copia más o menos mala del teatro” que “sólo conseguirá estimular el deseo de ver el original”. Según Pirandello, la condición sonora agrava más las limitaciones expresivas que encuentra en el cine: 1) la voz proviene de “un cuerpo viviente”, pero en el cine no están los actores en el escenario, sino que han sido fotografiados; 2) las imágenes “no hablan”, solo pueden ser vistas; y 3) el sonido que acompaña a las imágenes, al no provenir de ellas, producen un “desagradable efecto de irrealidad”. La ausencia de sincronización acabada colabora en este sentido: la voz no surge de los personajes sino de una máquina, tal como ocurre con “el balbuceo vulgar de un ventrílocuo y con el molesto ronroneo del fonógrafo” (p. 17). Por estas razones, arguye que el cine “sólo conseguirá aniquilarse a sí mismo” si persiste en la anexión del plano sonoro (p. 18). En el subtítulo de la nota se plasma esta posición: “Mientras el cine fué silencioso consiguió gran difusión para ser un serio rival del teatro” (p. 17).

La Película también aloja en sus páginas la opinión de Pirandello —al igual que *Crítica*, no aclara la fuente, pero informa que el artículo “ha sido publicado recientemente por un difundido periódico italiano”—. El director italiano sostiene el mismo argumento (¿se referirán ambos medios al mismo artículo?): que el cine mudo era arte y que en ese sentido sí constituía un rival para el teatro (en tanto “llegó a ser una manifestación de vida”), y que el sonido terminará por aniquilar al cine (“está cavando su propia fosa”). Define al “cine parlante” como una “grosera e inartística imitación” del teatro y avizora que nunca “podrá pretender sustituirlo porque el público preferirá siempre oír la voz natural de los actores y no su voz mecánica” (“El cine hablado —dice Pirandello— está arrasando con toda la obra realizada por la escena muda y cavando su propia fosa”, n° 681, 10/10, p. 17).¹¹ *La Película*, que editorialmente está a favor del cine sonoro, en especial por los beneficios económicos que trae a los distintos actores del negocio cinematográfico en el país, no emite una opinión sobre la postura de Pirandello, solo se limita a transcribirla.

Recapitulación

A partir del estreno de *La divina dama* en Buenos Aires en junio de 1929, se observa, tanto en la prensa diaria como en la especializada del corpus que hemos estudiado, un interés

11. En varios de sus artículos Horacio Quiroga diferencia al cine del teatro. Véanse tres columnas de opinión publicadas en la revista *El Hogar* que llevan el mismo título: “Teatro y cine” (n° 934, 9/9/1927; n° 937, 30/9/1927; n° 942, 4/11/1927) recopiladas por Dámaso Martínez y Gallo (1997, pp. 177-189). En 1917 ya había diferenciado ambas artes en “El teatro mudo. Elogio del cinematógrafo” (revista *Mundo Argentino*, n° 332, 16/5/1917); véase análisis de este escrito en Maldonado (2023: 137-141).



por abordar el film sonoro. A lo largo del artículo hemos expuesto cómo los críticos describen y llaman a las cintas mudas que incorporan el sonido (es la problemática de la identificación de la textualidad sonora y de la dificultad denominativa) y cómo los columnistas de opinión y otros actores relacionados con el cine (directores, actores) intentan definir qué es un film sonoro en relación con el arte (es la problemática que vincula la condición sonora con el rango artístico del cinematógrafo). La actividad crítica se lleva a cabo en un contexto donde, por un lado, aún el cine silente no tiene plena autonomía estética en tanto en muchas ocasiones se lo juzga desde determinadas normas morales, y por otro, los medios siguen publicando *críticas-reclame*, es decir, pseudocríticas en tanto están elaboradas a partir de folletería preparada por los empresarios de la distribución de películas.

La enumeración y la descripción de los elementos sonoros discontinuos presentes en las críticas no suscitan reflexiones agudas sobre el uso del sonido y la condición sonora del film. Los juzgamientos de los aspectos sonoros se reducen a cuestiones de orden tecnológico más que expresivo: fundamentalmente, a la nitidez de la captación y de la proyección del sonido y a la calidad de la sincronización. Con respecto al uso de la música, hay una aprobación del acompañamiento musical en tanto colabora en la creación de una atmósfera emocional adecuada para las escenas. El sonido (sea la música o los efectos sonoros ambientales) es concebido como un anexo o una ilustración de la imagen, a la que aporta un mayor realismo. Los críticos consideran que las distintas aristas de la condición sonora pueden perfeccionarse en el futuro y que es necesario resolver la barrera idiomática de manera eficiente (subtítulos, resumen, doblaje). Asimismo, se preocupan por clasificar a las nuevas cintas: parlantes, habladas, dialogadas, revistas, musicales, etc.

La llegada de la nueva tecnología origina la necesidad de pensar la relación entre la sonoridad y el estatuto artístico del cinematógrafo. En las crónicas y en las columnas de opinión se presentan, fundamentalmente, dos premisas que precisan ese vínculo: el perfeccionamiento de la técnica y la concepción de lo sonoro como anexo o ilustración de la imagen. La incorporación del sonido es concebida como una “revolución” que distingue dos períodos en la historia del cine: el silente (el pasado) y el sonoro (el presente y el futuro). Se observa un claro posicionamiento tecnofílico: la mejora de la calidad de la captación del sonido y la superación de determinados obstáculos (la barrera idiomática, los subtítulos, el doblaje) repercutirá en beneficios para el silente en relación con su estatus artístico. La música, las voces y los efectos colaboran en la construcción de un realismo que hace vibrante a la imagen muda. El realismo es sindicado como una construcción estética fundamental para el logro de estatus artístico —solo un crítico de *La Nación* presenta reparos: la “ingenuidad” estética y la repetición de la fórmula no alcanza para construir ese realismo—. Chaplin y Pirandello son dos voces importantes que se oponen al sonoro y que plantean que solo en su forma muda el cine es una expresión artística. Al anexas el sonido al gesto y a la pantomima, el cine se transforma en una imitación del teatro, arte en el que las voces de los actores no están mediadas ni por el tiempo ni por la tecnología.

Bibliografía

- Altman, Rick (2000). *Los géneros cinematográficos*. Barcelona: Paidós.
- Costa, Antonio (1986). *Saber ver el cine*. Barcelona. Paidós.
- Dámaso Martínez, Carlos y Gastón Gallo (1997, recop.). *Horacio Quiroga. Arte y lenguaje del cine*. Bs. As.: Losada.
- Jelicié, Emiliano (2020). "El arribo del *film d'art* a la Argentina (1908-1913). Apropiaciones lejanas de un dispositivo de promoción del cine". *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*, nº 6, (52-83). Disponible en: <https://www.vivomatografias.com/index.php/vmfs/article/view/318/284>
- Maldonado (2022). *Los primeros artículos sobre cinematografía en Caras y Caretas (1907-1915). Oscilaciones entre la crónica-reclame, la crítica-reclame y la crítica impresionista*. Córdoba: Tinta libre.
- _____ (2023). "El cinematógrafo en la revista *Mundo Argentino* entre 1911 y 1920: noticias y crónicas anónimas aisladas, una reflexión de Horacio Quiroga y secciones informativas y fotográficas fijas". *AURA. Revista de Historia y Teoría del Arte*, nº 17, (124-161). Disponible en: <https://doi.org/10.56991/a.17.1169>
- Maranghello, César (2000). "El cine argentino entre el mudo y el sonoro (1928-1933)". *La mirada cautiva. Cine/medios*, nº 4 (49-87). Bs. As., Museo del Cine Pablo Ducrós Hicken.
- Rocca, Pablo (2003). "Horacio Quiroga ante la pantalla". *Anales de Literatura Hispanoamericana*, nº 32 (27-36).

Leonardo Maldonado (Instituto de Artes del Espectáculo, Facultad de Filosofía y Letras, UBA)
leonardomaldonado.ar@gmail.com

Doctor en Artes (Universidad Nacional de las Artes), Magíster en Estudios de Teatro y Cine Latinoamericano y Argentino (Universidad de Buenos Aires) y Licenciado en Ciencias de la Comunicación (Universidad de Buenos Aires). Desde 2022, se desempeña como investigador en el área Cine y Artes Audiovisuales del Instituto de Artes del Espectáculo de la facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Es integrante del equipo de investigación "La transición del cine mudo al sonoro en Argentina (1929-1933)", dirigido por la Dra. Diana Paladino. Trabaja como docente en las áreas de comunicación, literatura y cine.

HISPANO-PARLANTES: RECEPCIÓN PERIODÍSTICA EN MÉXICO DE PELÍCULAS DE HOLLYWOOD EN ESPAÑOL (ENERO DE 1930 - MARZO DE 1932)

POR ÁNGEL MIQUEL

**Journalistic Reception in Mexico of Hollywood Spanish-Language Films
(January 1930 – March 1932)**

Resumen

Este ensayo examina algunos aspectos de la recepción de las películas estadounidenses en español exhibidas en la Ciudad de México a principios de la década de los treinta. La recepción se ejemplifica a través de las opiniones de tres periodistas, Carlos Noriega Hope, Cube Bonifant y Alejandro Campos Bravo, quienes estaban a cargo de las columnas cinematográficas de influyentes medios periodísticos. Se destacan los temas que los periodistas abordaron en relación con la expresión lingüística, la representación de costumbres y la identificación de intérpretes en las películas, así como su interés por impulsar una producción local en la que se superaran los problemas advertidos en las producciones de Hollywood. Un cuadro final proporciona la información de los estrenos de estas cintas en el periodo considerado.

Palabras claves: películas de Hollywood en español, Ciudad de México, recepción, crítica cinematográfica

Abstract

This essay examines some aspects of the reception of American films in Spanish shown in Mexico City in the early 1930s. The reception is exemplified through the opinions of three journalists, Carlos Noriega Hope, Cube Bonifant and Alejandro Campos Bravo, who were in charge of the film columns of influential media outlets. Highlights include their approach to linguistic expression, the representation of customs, and the identification of performers in films, as well as his interest in promoting local production that would overcome the problems observed in Hollywood productions. A final table provides information on the premiere dates of these films during the period.

Keywords: Hollywood Spanish-Language Films, Mexico City, reception, film criticism

La transformación industrial del cine silente en sonoro a fines de la década de los veinte tuvo, entre otras consecuencias, una importante caída comercial de las películas estadounidenses en los países donde el inglés no era la lengua nativa. Acostumbrados a consumir cintas mudas con intertítulos traducidos a la propia lengua, los públicos de esas regiones tendieron a rechazar las primeras películas dialogadas en inglés. Una estrategia de las productoras para enfrentar este problema fue la filmación directa en otras lenguas. Por lo común se trataba de versiones de películas originales en inglés, con otros directores y elencos, aunque se hicieron también unos pocos ensayos de producciones originales dirigidas a públicos específicos. Sólo en lo referido al cine en español, esta vertiente dio lugar, entre 1929 y 1940, al lanzamiento de más de 150 obras en las que participaron como intérpretes, directores o técnicos una buena cantidad de naturales de prácticamente todo el universo hispanoamericano (Jarvinen, 2012: 16-31; Heinink y Dickson, 1990: 17-69).

Aunque se estrenaban en Los Ángeles y se distribuían en otras ciudades de Estados Unidos, esas películas tuvieron como destino prioritario los países de habla española. Entre 1929 y 1931 se dio su producción más abundante, con poco más de 100 cintas, de las que llegaron a la Ciudad de México aproximadamente la mitad. En este texto se examina la recepción periodística de esas películas. El periodo analizado va desde su primera proyección en enero de 1930 hasta que a fines de marzo de 1932 se realizó el estreno de *Santa* (Antonio Moreno, 1931), la obra con la que se consideró inaugurada la producción regular de cine sonoro en el país. Se eligió considerar los textos de Carlos Noriega Hope (escribía con el seudónimo de Silvestre Bonnard en el diario *El Universal*), Cube Bonifant (usaba el de Luz Alba en el semanario *Ilustrado*) y Alejandro Campos Bravo (tenía el de Lon Chanito en el periódico *El Nacional*), debido a que eran los titulares de columnas cinematográficas de publicaciones que aparecían en la Ciudad de México pero tenían circulación nacional, y también porque, a diferencia de otros periodistas, manifestaron considerable interés por las cintas que bautizaron, entre otros nombres, con el de “hispano-parlantes”.

Lengua y representación de costumbres

Los primeros llamados de atención sobre las obras estadounidenses en castellano se refirieron, como era de esperar, a su especificidad lingüística. A ella aludió desde el principio la publicidad del estreno de *Sombras de gloria* (Andrew L. Stone, 1929), en la que se la designó como “la primera película genuinamente en español” (*Excélsior*, 1/2/1930: 6). Desde el año anterior se habían visto y oído en el país cintas en inglés que comenzaron a transformar la industria de la exhibición y suscitaban reflexiones periodísticas tanto a favor como en contra del nuevo medio.¹ A principios de diciembre de 1929 fue puesta *Broadway* (Paul Fejos, 1929) con intérpretes estadounidenses cuyas voces fueron dobladas al castellano y a ese precedente

1. Sobre la diversa recepción cultural del cine sonoro, que incluyó la preocupación de que las cintas en inglés amenazarán en algún sentido la identidad nacional, véanse las notas reunidas en Reyes de la Maza (1973: 35-194).



aludía el anuncio de *Sombras de gloria*, pues al haber sido interpretada por hispanohablantes podía considerarse como la primera *genuinamente* hecha en esa lengua. Pero el español se expresa de muchas formas y Carlos Noriega Hope encontró criticable en la cinta el “galimatías que armaron actores italianos, argentinos, catalanes, mexicanos y portugueses, expresándose cada quien a su manera, sin que hubiese –con acento castellano o sin acento– siquiera un principio de unidad en la dicción” (*El Universal*, 25-5-1930: 9 del suplemento). En efecto, la relativa escasez de intérpretes latinos calificados en Los Ángeles produjo en ésta y otras producciones esa multiplicidad que las volvía confusas y por lo tanto difíciles de acomodar en los mercados. Al advertirse el problema e intentar resolverlo se llegó inevitablemente a la discusión sobre cuál acento debía prevalecer, es decir, si los actores debían cecear a la española o más bien expresarse al modo de alguna nación latinoamericana. La decisión era difícil, pues además de tener que justificarse cultural y económicamente, implicaba privilegiar laboralmente a unos intérpretes sobre otros. A fin de cuentas cada productora sostuvo una política propia, sin que se llegara a establecer un criterio común para uniformar la dicción.²

Noriega Hope dio cuenta de algunos episodios de esa polémica (*El Universal*, 8 y 22-6-1930: 9 y 9 del suplemento), pero ni él ni los otros periodistas aquí considerados criticaron el ceceo en las películas donde este rasgo estaba presente. Ello pudo deberse a la familiaridad con esa forma de pronunciación arraigada por la costumbre de representar en el país piezas teatrales y de zarzuela al modo español. Sin embargo, sí fue cuestionada la dicción impostada de los intérpretes. Después de haber visto *Sombras de gloria*, *El cuerpo del delito* (Cyril Gardner y A. Washington Pezet, 1930) y *Así es la vida* (George J. Crone, 1930), Cube Bonifant lamentó que los actores latinos estuvieran “peleados a muerte con la naturalidad”, pues además “de ser exagerados en los movimientos, lo son peor en la voz: hablan siempre recitando” (*Ilustrado*, 12-6-1930).³ El problema derivaba, por una parte, de la tendencia general del naciente cine sonoro a teatralizar sus productos por limitaciones técnicas y la necesidad de valerse de intérpretes con experiencia escénica, y por otra, de la tendencia específica de las producciones en español –mucho más limitadas económicamente que sus contrapartes en inglés– a contratar actores y actrices con escasa o nula experiencia cinematográfica. Con el tiempo, algunas productoras intentaron corregir esto último con la incorporación de intérpretes con trayectoria en el cine silente, como el estadounidense –que hablaba castellano– Adolphe Menjou, el español Antonio Moreno y los mexicanos Ramón Novarro y Lupe Vélez, pero ese oneroso recurso no siempre funcionó bien, contrarrestado por la presencia en la misma obra de actores secundarios novatos y, sobre todo, por la costumbre de encargar las producciones a directores norteamericanos de segunda categoría, quienes por lo común no hablaban español. La falta de progreso en este campo ocasionó que, más de un año después de sus primeros comentarios sobre la reproducible

2. Los principales intentos por llegar a un acuerdo lingüístico entre los productores se describen en Jarvinen, 2012: 65-70; en la misma obra (111-114) se consigna que no se insistió en la práctica del doblaje, tras su rechazo en muchos países.

3. Las citas de esta periodista se toman de la antología de Reyes de la Maza (1973), en la que no se consigna el número de página donde aparecen las notas en las publicaciones originales.



teatralidad de las cintas hispano-parlantes, Bonifant ratificara su opinión de que, descontando unas cuantas excepciones, sus actores seguían caracterizándose por la afectación y el enfatismo, por lo que la producción “digna de no ruborizar” en lengua española se reducía a dos o tres películas (*Ilustrado*, 20-8-1931).

DRACULA

La misteriosa y sensacional historia de un hombre que prolongó su vida después de la muerte!

Basada en la obra y adaptada por
HAMILTON DEAN Y
JHON L. BALDERSTON

Totalmente
Hablada en
—Español

con

LUPITA TOVAR

Dirección de
GEORGE
MELFORD

CARLOS VILLAR
BARRY NORTON
EDUARDO AROZAMENA
ALVAREZ-RUBIO
JOSE SORIANO VIOSCA
CARMEN GUERRERO
MANUEL ARBO



ENTRE las producciones taquilleras puede catalogarse DRACULA como una de las primeras. Su valor en este sentido quedó plenamente demostrado con el hecho de haber logrado llenar excesivamente todos los cines en que se ha exhibido, sin importar al público los días de la Semana Santa, ni la baja de la plata, ni la penuria consiguiente a las grandes fiestas y a los fenómenos económicos que tanto preocupan a los economistas.

En los días de exhibición, los más difíciles para toda clase de espectáculos, por primera vez en los cines de México se dió el caso de que el público formara grandes “colas” frente a las taquillas y se interrumpiera el tráfico de autos y tranvías.

La parte artística y argumental de la cinta están dentro de los gustos de nuestro público que gusta de las emociones fuertes.

El negocio de Cine en México está de plácemes y la Universal por tanto, merece felicitaciones.

Anuncio publicitario. *Mundo Cinematográfico*, 4-1931: 16.

También fue criticada la traducción de obras que en su gran parte habían sido hechas como versiones de originales en otra lengua. Noriega Hope reprochó los diálogos de *Amor audaz* (Louis Gasnier, 1930), “tan secos, tan desprovistos de toda intención artística, dando siempre la sensación de una pobreza absoluta en el léxico” y atribuyó ese defecto, en el que en su opinión ocurrían otras producciones, a que se asignaba ese trabajo a traductores comerciales y no a escritores (*El Universal*, 6-7-1930: 9 del suplemento). La falta de calidad en las traslaciones se alivió en algún caso gracias a la contratación de profesionales familiarizados con los modos expresivos de las regiones representadas en las películas. Por ejemplo, en *El hombre malo* (William McGann, 1930), cuya trama se ubicaba en la zona fronteriza entre Estados Unidos y México, Alejandro Campos Bravo elogió la adaptación hecha por el periodista Baltasar Fernández Cue, que producía en los espectadores “agradable sensación” por haber sido la primera en que se escuchan expresiones apropiadas a personajes mexicanos como éstas: “‘ándele, jálele pal corral’, ‘ándale, mano’, ‘mande usté, jefe’, etc.” (*El Nacional*, 25 de septiembre de 1930, p. 5).⁴

A pesar de que eventualmente se alcanzaran representaciones lingüísticas acertadas, los argumentos solían ser adaptaciones de novelas u otras obras en inglés, y en todo caso conservaban la representación de costumbres y la orientación hacia el público estadounidense al que se dirigían en primer lugar. Por eso las películas seguían siendo extrañas “a nuestra ideología y manera de sentir”, como escribió Campos (*El Nacional*, 15-7-1930: 5). También por eso Bonifant consideró que los actores y actrices latinos “casi nunca encajan dentro de temas yanquis, hechos por y para mentalidades yanquis y de acuerdo con prejuicios, costumbres y antecedentes yanquis” (*Ilustrado*, 4-6-1931), lo que disminuía la posibilidad de que destacaran en sus papeles y, por consiguiente, también la de que las películas en que participaban tuvieran éxito.

Una consecuencia de este diagnóstico fue que surgiera la aspiración de ver y oír argumentos específicos para los países de habla española. Campos formuló ese deseo en una nota donde afirmó que era “un deber de quienes están al frente de las hispano-parlantes el revelar aunque sea someramente los adelantos que social y culturalmente han alcanzado y están alcanzando los pueblos latinos” (*El Nacional*, 7-8-1930: 5). Pero hubo también apelaciones realizadas de forma directa a quienes se encargaban de la producción de las cintas. Por ejemplo, en un texto sin firma aparecido con motivo del viaje del empresario de la Paramount Jesse Lasky a México, se le pedía tomar en cuenta asuntos, temas e intérpretes propios del país, lo que además de procurar verosimilitud cultural a las películas, le convendría para ampliar el mercado (*Excelsior*, 2-2-1930: 5 de la 3ª sección).

El interés por crear obras con argumentos pensados para Hispanoamérica se manifestó, de hecho, en la comunidad cinematográfica de Los Ángeles, y dio lugar a la realización de unas cuantas producciones entre las que estuvieron *Charros, gauchos y manolas* (Xavier Cougat, 1930) y *Alma de gaucho* (Henry Otto, 1930). Estas cintas, filmadas con presupuestos magros e intérpretes primerizos, no alcanzaron buena calidad, lo que se reflejó en que a su paso por la

4. Fernández Cue era español, pero había vivido largo tiempo en México; véase la nota sobre él en *Mundo Cinematográfico*, 8-1931: 16.

Ciudad de México no tuvieron éxito en la cartelera ni buena recepción periodística. La primera, una revista que compilaba piezas musicales mexicanas, argentinas y españolas, fue criticada por Campos por haber sido hecha sin el debido conocimiento de las costumbres de los pueblos a los que pretendía representar; le pareció reprochable sobre todo la sección dedicada a México:

Se nos da el truquito de presentar breves vistas de Chapultepec, Xochimilco, la Columna de Independencia y el Zócalo, para continuar con canciones pasadas de moda, un romance tonto y lo que es más irritante es ver cómo se ridiculiza al tipo del charro mexicano, al ofrecer a los ojos del espectador a un individuo beodo y mal vestido, que de manera grotesca hace el amor a una muchacha del tipo de nuestras fámulas de arrabal.

El ridículo personaje se transporta a París, adonde lo lleva la dislocada imaginación del director, en estas fachas: smoking, chaleco, camisa, cuello y corbata de etiqueta, pantalón charro y “ceñidor”, o sea la faja que usan nuestros hombres del campo. ¿En qué mente cabe una visión tal del charro mexicano? (...) es una cosa denigrante para México. (*El Nacional*, 7-8-1930: 5)

Por otro lado, el drama romántico ambientado en Argentina *Alma de gaucho*, en el que se representaba un enamoramiento entre personajes de distintas clases sociales, no tuvo siquiera el privilegio de ser reseñado en la prensa de la capital.

El hombre malo fue otro intento del cine estadounidense por acercarse con temas atractivos al mercado hispanoamericano y, en particular, al mexicano. Se trataba de una versión del original en inglés *The Bad Man* (Clarence Badger, 1930), a su vez adaptación de una exitosa obra teatral que había tenido ocho años antes una versión cinematográfica silente. Antes de su lanzamiento, la publicidad afirmó que su personaje principal, Pancho López, recordaba “a cierto guerrillero, muy popular en la Revolución mexicana” (*Excelsior*, 24-8-1930: 5), es decir, a Pancho Villa. Pero en realidad se trataba de uno de los estereotipos con los que las productoras estadounidenses identificaron a los personajes mexicanos prácticamente desde el nacimiento del cine de ficción. Esas representaciones habían suscitado en México airadas respuestas por parte de periodistas, políticos y diplomáticos que las consideraron, además de un retrato infiel de los tipos y las costumbres nacionales, directamente ofensivas para el país. Y aunque a veces las protestas tuvieron el efecto temporal de que los estereotipos se redujeran o se atenuaran, siguieron presentándose en la transición del cine mudo al sonoro.⁵ No fue por eso raro que desde la filmación y hasta después del estreno de *El hombre malo* se manifestaran reacciones pare-

5. Noriega Hope informó por ejemplo de las quejas del público de un cine capitalino por la exhibición de un corto en el que se daba “una bufa mezcolanza de ‘toreadores’ con patillas y bigotes; ‘mexicanos’ de absurda estilización y unas ‘cantaoras’ andaluzas verdaderamente espeluznantes... Además, canciones mexicanas revueltas con seguidillas y coreadas en inglés” (*El Universal*, 19-1-1930: 7 del suplemento). García Riera describe la proliferación de bandidos y de otros estereotipos considerados en México como denigrantes en películas silentes y del primer periodo sonoro en 1987: 134-145 y 156-163.



cidas.⁶ Una fue la de Campos, quien escribió que era injustificable que los productores hubieran creado esa nueva “caricatura absurda y ridícula del mexicano que en medio de descabelladas aventuras practica el bien a su modo, pero que no por esto deja de aparecer como un bandolero” (*El Nacional*, 25-9-1930: 5).

Identificación de intérpretes

Uno de los mayores retos del cine en español fue el de proveer al público de un cuerpo de intérpretes atractivos que pudiera competir, en alguna medida, con las estrellas que distinguían a las cintas en inglés.⁷ Para esto se experimentaron diferentes métodos: importar figuras latinas de la industria del silente, contratar personalidades del teatro o la zarzuela, o promover lanzamientos a través de concursos y otros medios de personas que contaran con físicos y voces adecuadas al cine. En sus análisis de las cintas, fue un ejercicio común de los periodistas valorar el desempeño de esos intérpretes. Además de hacer el elogioso reconocimiento de los latinos ya conocidos por las películas silentes o dialogadas en inglés como Antonio Moreno, Ramón Novarro y Lupe Vélez, les resultó interesante “descubrir” valores entre quienes incursionaban por primera vez en el cine. Uno fue el andaluz Carlos Villarías, sobre el que Bonifant escribió, en su nota a *El código penal* (Phil Rosen, 1931), que se había convertido “de golpe y porrazo en uno de los mejores actores cinematográficos de habla española”, por “su gesto fácil, su ademán sencillo y su voz natural” (*Ilustrado*, 26-2-1931). Según Noriega Hope, la capitalina Delia Magaña tuvo en *El hombre malo* el mérito de “llevar al cinema su vis cómica muy mexicana” (*El Universal*, 17-8-1930: 9 del suplemento), contribución también reconocida por el público al grado de que cuando la actriz se presentó al estreno de su siguiente cinta, *Gente alegre*, se encontró con un cine repleto, por lo que Campos la consideró “la primera artista mexicana que lleva a un teatro tal cantidad de espectadores” (*El Nacional*, 19-6-1931: 8). Por otra parte, el santanderino Ramón Pereda sorprendió a Noriega Hope en *El cuerpo del delito*, “con su suave actuación, en la cual no exagera, ni grita, ni aúlla, como es menester a los noveles y vitafónicos actores en español” (*El Universal*, 25-5-1930: 9 del suplemento). Bonifant confirmó esa favorable impresión al escribir que Pereda era lo único rescatable de *Carne de cabaret* (Christy Cabanne, 1931), mostrándose “como siempre sobrio, natural, dentro de la entonación precisa que demanda el tipo que interpreta” (*Ilustrado*, 4-6-1931).

Los periodistas también identificaron el desempeño de otros cuya lengua materna no era el español, como Adolphe Menjou, a quien Noriega Hope reconoció por su trabajo en *Amor audaz* como “el primer actor –quisiera decirlo en mayúsculas– que ha pronunciado limpia, insinuante, artísticamente el castellano en una obra vitafónica” (*El Universal*, 6-7-1930: 9 del suplemento). Dado que el uso incorrecto de la lengua generaba equívocos cómicos, este tipo de

6. Jarvinen (2012: 72-78) hace una reconstrucción de las negociaciones involucradas en la filmación de esa cinta, que incluyeron a productores, distribuidores e incluso el cónsul mexicano en Los Ángeles.

7. Las obras de las que derivaban las películas en castellano rara vez llegaron a la cartelera de la Ciudad de México, por lo que incluso quienes las hubieran preferido por sus estrellas, no pudieron verlas.

reconocimiento fue particularmente frecuente en el género de la comedia. Al comentar *Estrellas* (Edward Sedgwick, 1930), Campos escribió:

Entre las muchas cosas nuevas que hemos visto y escuchado en el cinema sonoro (...) se cuenta la curiosa dicción de actores norteamericanos, que no deseando perder su popularidad en los públicos de habla española, se han puesto a aprender castellano. Uno de ellos es el celebrado cómico que nunca ha disimulado en sus labios una sonrisa –Buster Keaton–, quien nos da la mejor comedia de su vida al hablar como Dios lo ayuda la lengua de Cervantes (...) Es algo verdaderamente cómico oírlo hablar. Su propia pronunciación hace que el espectador se ría (...) No obstante que el castellano (...) es defectuoso, la cinta puede gozarse en toda su extensión. (*El Nacional*, 20-7-1930: 4)

Bonifant consideró por su parte muy meritorio el trabajo de Oliver Hardy y Stan Laurel en *Los calaveras* (James W. Horne, 1931), pues “no engolan la voz, no adoptan posturas afectadas y son naturalmente simpáticos” (*Ilustrado*, 20-8-1931: 9 y 41), lo que Noriega Hope complementó, al comentar un corto con los mismos comediantes que su español “graciosísimo” resultaba “mucho mejor, sin pretensiones, al que hablan algunas tituladas estrellas del cinema parlante hispanoamericano” (*El Universal*, 21-12-1930: 9 del suplemento).⁸

Un conjunto de intérpretes en que pusieron atención particular el público o los periodistas fue el de quienes al margen de su buena presencia, actuación y dicción, podían cantar. Uno de ellos fue José Bohr, protagonista en *Sombras de gloria*. La compañía distribuidora patrocinó su traslado a la Ciudad de México para acompañar el estreno. Su estancia se alargó por varios días, durante los cuales actuó con el trío de músicos argentinos Irusta-Fugazot-Iriarte, con un repertorio que probablemente incorporaba alguna de las canciones interpretadas por él en la película. La presencia simultánea en la ciudad del recitador de tangos Spaventa llevó a una compañía de discos a promover los de todos estos artistas con la frase “Argentina invade a México” (*Excélsior*, 2/2/1930: 11). De esta forma, el lanzamiento propició un infrecuente intercambio cultural latinoamericano y éste, a su vez, a una más favorable recepción de la cinta. De acuerdo con los recuerdos de Bohr, “el éxito del film y mis presentaciones personales tuvieron una espléndida aceptación del público” (cit. en De la Vega, 1992: 33). En efecto, *Sombras de gloria* permaneció dos semanas en su cine de estreno, todo un logro en un sistema de exhibición en el que la gran mayoría de las películas se proyectaba solo una semana antes de pasar a los salones de segunda categoría.⁹ El intérprete cantó de nuevo en español en su siguiente obra exhibida en la capital, *Así es la vida*. Esta vez las funciones tuvieron menos éxito y ningún periodista destacó las características de su parte musical. Bonifant únicamente apuntó que Bohr había hecho un “mejor trabajo que en su anterior película” (*Ilustrado*, 12-6-1930).

Los periodistas aquí considerados no se refirieron de forma directa a los poco conocidos participantes en las canciones y bailes de los cuadros típicos de *Charros*, *gauchos* y *manolas*. Tampoco aludieron al trabajo del mexicano José Mojica en sus primeras interpretaciones para el cine en *El precio de un beso* (James Tinling y Marcel Silver, 1930) y *El domador de mujeres*

(David Howard y William J. Scully, 1930). De cualquier forma estas dos cintas, en las que el tenor interpreta canciones en español, fueron las que dieron lugar a su reconocimiento por el público de la Ciudad de México, como muestra que *El precio de un beso* permaneciera dos semanas en su salón de estreno y *El domador de mujeres* tuviera una amplia aceptación, posterior a su ciclo inicial, en cines secundarios; cuando Mojica hizo su primera gira de presentaciones en la capital, se comentó que no era “personalidad ignorada la de este mexicano a quien hemos aplaudido en las películas cinematográficas o seguido a lo largo del periodismo en sus triunfos artísticos” (*El Nacional*, 8-11-1931: 6).

Actuada y dirigida por Ramón Novarro, *Sevilla de mis amores* (1930) fue considerada por los periodistas como una de las piezas mayores del cine de Hollywood en español por su pertinente representación de las costumbres peninsulares y su buena caracterización de los personajes, y también, como escribió Noriega Hope, por haber sido realizada por alguien con conocimiento de la cultura tratada y quien se había podido comunicar en su lengua con los intérpretes (*El Universal*, 7-6-1931: 5 del suplemento).¹⁰ Novarro, una de las principales figuras de las películas silentes de la Metro-Goldwin-Mayer, tenía una voz agradable y educada, y por eso no padeció con la transición del mudo al sonoro, como ocurrió con otras estrellas. Tras debutar en películas en inglés, en *Sevilla de mis amores* actuó por primera vez en su lengua materna e interpretó tres canciones con letras en español escritas por él, además de un aria de *Los payasos* de Leoncavallo, pues encarnaba a un modesto cantante de café que aspiraba a ser estrella de ópera. La novedosa faceta expresiva del actor motivó la buena recepción del público capitalino y la película se mantuvo por dos semanas en el cine donde se estrenó, a pesar de que la productora no había considerado útil invertir en un viaje promocional similar al que Bohr había hecho para el lanzamiento de *Sombras de gloria*.

De todas formas, *Sevilla de mis amores* fue una cinta con valores de producción más altos que otras en castellano que tenían como personajes a artistas de la escena, como la opereta *Gente alegre*. Campos aludió a su modestia al lamentar que careciera de intérpretes de primera magnitud; sin embargo, la existencia de una larga tradición de representaciones escénicas en Hispanoamérica le hizo pensar que ese género podía tener en el cine “magníficas probabilidades de éxito” (*El Nacional*, 19-6-1931: 8). En ese sentido, el mismo periodista reconoció como un logro de *La dama atrevida* (William McGann, 1931) las interpretaciones de una canción y un huapango por el músico yucateco Guty Cárdenas, que destacaba como lo mejor de la cinta, y de lo que desprendía la enseñanza de que “podemos aprovechar bien nuestros propios valores para satisfacer los deseos del público” (*El Nacional*, 28-12-1931: 10). Una materialización al fin completa de sus expectativas fue el vodevil *Su noche de bodas* (Louis Mercanton, 1931), que le pareció “una de las más exquisitas producciones que en nuestro idioma han pasado por la pantalla” por “el preciosismo exquisito de su música, por lo divertido de su tema y por la acertada interpretación de los protagonistas”, que fueron los españoles Imperio Argentina, Pepe Romeu

10. De manera atípica en estas producciones, también dirigió e interpretó las versiones en inglés y francés de la obra, tituladas respectivamente *Call of the Flesh* (1930) y *Le chanteur de Séville* (1931).

y Miguel Ligero (*El Nacional*, 29-11-1931: 4 del suplemento). Otro gran logro fue, para el mismo periodista, *Luces de Buenos Aires* (Adelqui Millar, 1931), donde

Carlos Gardel con sus tangos y canciones y la orquesta del maestro Julio Caro, llenan ampliamente los deseos de los cinematófilos por la belleza de sus ejecuciones, lo que resalta más por la circunstancia especial de que los iberoamericanos estamos en condiciones de sentir mejor todo el prodigio de arte encerrado en las creaciones argentinas, plenas de sentimentalismo. (*El Nacional*, 29-1-1932: 6)

Al creer equivocadamente que esta cinta había sido filmada en Argentina, Campos la saludó como un loable mensaje de esa nación “a los pueblos latinos del continente”,¹¹ para agregar enseguida que México enviaría pronto un comunicado similar con su primera producción sonora.

Estrenos de películas estadounidenses en español en cines de la Ciudad de México (enero de 1930 – marzo de 1932)

Título (director, año de producción)	Cine	Fecha
<i>Sombras de gloria</i> (Andrew L. Stone, 1929)	Olimpia	30-1-1930
<i>El cuerpo del delito</i> (Cyril Gardner y A. Washington Pezet, 1930)	Olimpia	29-5-1930
<i>Así es la vida</i> (George J. Crone, 1930)	Regis e Imperial	5-6-1930
<i>Amor audaz</i> (Louis Gasnier, 1930)	Olimpia	10-7-1930
<i>Estrellados</i> (Edward Sedgwick, 1930)	Regis	17-7-1930
<i>Charros, gauchos y manolas</i> (Xavier Cugat, 1930)	Olimpia	31-7-1930
<i>Alma de gaucho</i> (Henry Otto, 1930)	Palacio	7-8-1930
<i>El precio de un beso</i> (James Tinling y Marcel Silver, 1930)	Palacio	4-9-1930
<i>Cascarrabias</i> (Cyril Gardner, 1930)	Olimpia	11-9-1930
<i>El hombre malo</i> (William McGann, 1930)	Palacio	18-9-1930
<i>En nombre de la amistad</i> (Richard Harlan, 1930)	Balmori	9-10-1930
<i>Un hombre con suerte</i> (Benito Perojo, 1930)	Olimpia	23-10-1930
<i>La voluntad del muerto</i> (George Meldford, 1930)	Balmori	20-11-1930
<i>Del mismo barro</i> (David Howard, 1930)	Olimpia	20-11-1930
<i>Olimpia</i> (Chester M. Franklin, 1930)	Regis	26-11-1930

11. *Luces de Buenos Aires* fue filmada en los estudios de una empresa hollywoodense en Joinville, Francia, como *Su noche de bodas* y otras pocas de las estrenadas en la capital en este periodo.



<i>El secreto del doctor</i> (Adelqui Millar, 1930)	Olimpia	25-10-1930
<i>Wu Li Chang</i> (Nick Grandé, 1930)	Palacio	22-1-1931
<i>La llama sagrada</i> (William McGann, 1931)	Palacio	12-2-1931
<i>El código penal</i> (Phil Rosen, 1931)	Palacio	19-2-1931
<i>El presidio</i> (Ward Wing, 1930)	Imperial	26-2-1931
<i>Los que danzan</i> (William McGann, 1930)	Mundial	28-2-1931
<i>Oriente y Occidente</i> (George Meldford, 1930)	Palacio	5-3-1931
<i>Doña Mentiras</i> (Adelqui Millar, 1930)	Olimpia	5-3-1931
<i>La fuerza del querer</i> (Ralph Ince, 1930)	Olimpia	26-3-1931
<i>Don Juan diplomático</i> (George Meldford, 1931)	Palacio	2-4-1931
<i>Drácula</i> (George Melford, 1931)	Mundial	4-4-1931
<i>La mujer X</i> (Carlos F. Borcosque, 1931)	Regis	16-4-1931
<i>El patíbulo</i> (Richard Harlan, 1930)	Teresa, Monumen- tal Odeón y Granat	18-4-1931
<i>El domador de mujeres</i> (David Howard y William J. Scully, 1930)	Palacio	23-4-1931
<i>La gran jornada</i> (David Howard, 1931)	Teresa, Monumen- tal Odeón y Granat	25-4-1931
<i>Sevilla de mis amores</i> (Ramón Novarro, 1930)	Regis	30-4-1931
<i>Carne de cabaret</i> (Christy Cabanne, 1931)	Palacio	28-5-1931
<i>Fruta amarga</i> (Arthur Gregor, 1931)	Regis	28-5-1931
<i>El dios del mar</i> (Eduardo Venturini, 1930)	Palacio	4-6-1931
<i>Del infierno al cielo</i> (Richard Harlan, 1931)	Mundial	6-6-1931
<i>Resurrección</i> (Edwin Carewe, 1931)	Mundial	13-6-1931
<i>Gente alegre</i> (Eduardo Vanturini, 1931)	Olimpia	18-6-1931
<i>El último de los Vargas</i> (David Howard, 1930)	Palacio	25-6-1931
<i>Monsieur Le Fox</i> (Hal Roach, 1930)	Imperial	25-6-1931
<i>Los calaveras</i> (James W. Horne, 1931)*		
<i>Su última noche</i> (Chester M. Franklin, 1931)	Palacio	10-9-1931
<i>Su noche de bodas</i> (Louis Mercanton, 1931)	Olimpia	15-9-1931
<i>El comediante</i> (Ernesto Vilches y Leonard H. Fields, 1931)	Olimpia	8-10-1931
<i>El impostor</i> (Lewis Seiler, 1931)	Mundial	17-10-1931
<i>El proceso de Mary Dugan</i> (Marcel De Sano, 1931)	Regis	22-10-1931
<i>Cuerpo y alma</i> (David Howard, 1931)	Palacio	5-11-1931
<i>La homicida</i> (Leo Mittler, 1931)	Olimpia	11-11-1931
<i>La dama atrevida</i> (William McGann, 1931)	Mundial	19-11-1931

<i>Luces de Buenos Aires</i> (Adelqui Millar, 1931)	Olimpia	27-1-1932
<i>¿Cuándo te suicidas?</i> (Manuel Romero, 1931)	Olimpia	9-3-1932
<i>Mamá</i> (Benito Perojo, 1931)	Palacio	10-3-1932

Fuentes: para cines y fechas de estreno, Amador y Ayala Blanco, 1980; para directores y años de producción, Heinink y Dickson, 1990.

* Mencionada en una nota de agosto pero sin registro de estreno en la fuente consultada.

Por un cine local

Las valoraciones hechas por los periodistas sobre el trabajo de actores y actrices, así como sus análisis de los aspectos lingüísticos y culturales de las películas en español, eran similares a las que realizaban acerca de las cintas en inglés y otras lenguas. En realidad, eran recursos de un oficio enfocado en ofrecer a los lectores orientación especializada relativa a la calidad de los estrenos. Pero su trabajo sobre las producciones hispano-parlantes los llevó a convertirse, además, en promotores del lanzamiento de la industria local, bajo el supuesto de que ésta, en principio, podría ofrecer productos que no presentaran la multiplicidad de acentos, los argumentos dirigidos a públicos no latinos, las representaciones inadecuadas de las costumbres hispanoamericanas y los otros defectos que denunciaban en las cintas de Hollywood.

Campos llamó la atención sobre este punto poco después de ver las primeras cintas en español, cuando exhortó a constituir en México empresas que hicieran películas sonoras por parecerle reprochable “que tengamos que divertirnos con obras que están en nuestro idioma y que han sido hechas en otros lugares extraños a nuestra ideología y manera de sentir” (*El Nacional*, 15-7-1930: 5). Más adelante, reforzó su argumentación al postular que esa rama de la industria hacía falta al país “como fuente de trabajo, como medio de propaganda en favor del prestigio nacional y del arte y las bellezas autóctonas” (*El Nacional*, 25-9-1930: 5). Y tras expresar la misma aspiración en notas posteriores en las que analizaba otras hispano-parlantes, culminó su campaña con una serie de ensayos largos publicados bajo el título genérico de “La industria fílmica en México”, en los que consideraba desde distintos ángulos la posibilidad y pertinencia de crearla.¹²

Esos textos se publicaron poco después de que las productoras de Hollywood anunciaron sus intenciones de reducir o cancelar las filmaciones en castellano, alegando que su pobre desempeño comercial las volvía incosteables. Aunque esos propósitos se modificaron más adelante y algunas empresas retomaron la realización de cintas en español hasta el final de la década, la nueva producción fue considerablemente menor que en los años iniciales, sumando apenas unas 50 producciones entre 1932 y 1939 (véase Jarvinen, 2012: 114-118).

12. La serie apareció semanalmente entre el 27 de septiembre y el 27 de diciembre de 1931, en el suplemento cultural de *El Nacional*; algunos subtítulos fueron: “Conveniencias de su establecimiento”, “Perspectivas futuristas”, “Preparativos para la primera hispano-parlante”, “Un mensaje optimista”, “El cine como factor pro turismo”, “Nuestra República a través de la pantalla”.

Al mismo tiempo en que se daba el anuncio de esa reducción, comenzaban a fructificar los esfuerzos locales por establecer empresas para hacer cintas sonoras en México. En 1930 se presentaron en cines de la capital dos muestras pioneras, *Dios y ley* (Guillermo Calles, 1929) y *El águila y el nopal* (Miguel Contreras Torres, 1929), a las que siguió *Más fuerte que el deber* (Raphael J. Sevilla, 1930), estrenada a fines de 1931 (García Riera, 1992: 20-22 y 33-35). Pero la percepción de que se sentaban las bases de una industria consistente se dio sólo cuando la recientemente creada Compañía Nacional Productora de Películas anunció la adquisición de un estudio y la contratación de personal para iniciar sus trabajos, el primero de los cuales iba a ser una adaptación de *Santa*, la célebre novela del escritor Federico Gamboa.

Esa adaptación se había intentado integrar al catálogo de hispano-parlantes estadounidenses, con la mexicana Dolores del Río en el papel protagónico de la inocente provinciana que, expulsada de su casa por su familia, termina convirtiéndose en prostituta en la capital. De hecho, Noriega Hope informó que la estrella participaría en las dos versiones que se planeaba hacer, en inglés y español (*El Universal*, 23-1-31: 1 de la segunda sección), sólo que la retracción general de Hollywood debida a escasa rentabilidad de sus cintas en castellano canceló el proyecto. Y por eso el grupo de quienes lo impulsaban –en el que se encontraba Noriega Hope como adaptador del argumento– decidió reformularlo en México. Sin embargo, conservó buena parte de su impronta profesional, pues se trasladaron desde Hollywood los intérpretes Lupita Tovar y Donald Reed, el director Antonio Moreno, el fotógrafo Alex Phillips y los hermanos Rodríguez, inventores de un sistema de registro y reproducción del sonido. Si bien la incorporación de estos profesionales, como escribe el historiador García Riera, “contagiaron a *Santa* de un inevitable aire de cine ‘hispano’” (1992: 50), otras contribuciones le permitieron no incurrir en algunos de los defectos de éste, pues la historia original y la adaptación eran obra de mexicanos, la protagonista y otros personajes se expresaban con un acento identificable con el del país, la ambientación en los exteriores reflejaba fielmente los paisajes locales y la canción utilizada como tema musical fue encargada al conocido compositor veracruzano Agustín Lara, lo que Campos celebró como un motivo de orgullo “para el cinematógrafo nuestro” (*El Nacional*, 13-12-1931: 4 de la segunda sección).¹³ El reconocimiento en la cinta de figuras locales no provenientes de Hollywood, como el actor Carlos Orellana y la actriz Mimí Derba, permitieron imaginar el surgimiento de un cuerpo local de intérpretes, con el correspondiente desarrollo de la dirección, la fotografía, la escenografía, el sonido, el argumentismo y los demás campos profesionales de la industria.¹⁴

La función inaugural de *Santa* se hizo el 27 de marzo de 1932 y sus exhibiciones se mantuvieron en su cine de estreno por tres semanas, para tener luego otra exitosa ronda de proyecciones en salones secundarios. Ninguna película estadounidense en español había tenido resul-

13. De todas formas en la película hay un fox-trot estadounidense, una pieza de flamenco español y un danzón cubano.

14. Poppe (2021: 61-69) subraya que la producción en México funcionó en los primeros tiempos de manera mixta, con una fructífera interacción entre quienes habían tenido experiencia en Hollywood y los aspirantes locales.

tados parecidos. Los mejores números alcanzados entre las 51 estrenadas entre enero de 1930 y marzo de 1932 fueron los de seis que permanecieron dos semanas en sus cines de estreno: el drama *Sombras de gloria* interpretado por José Bohr y Mona Rico; la cinta de intriga *Amor audaz*, con Adolphe Menjou y Rosita Moreno; el melodrama romántico *El precio de un beso*, con José Mojica y Mona Maris; la película de misterio *La voluntad del muerto* (George Meldford, 1930), con Lupita Tovar y Antonio Moreno; el drama romántico *Sevilla de mis amores*, con Ramón Novarro y Conchita Montenegro, y el drama procesal *El proceso de Mary Dugan* (Marcel de Sano, 1931) con María Fernanda Ladrón de Guevara y José Crespo. En tres de ellas aparecieron mexicanos en papeles protagónicos (Mojica, Tovar, Novarro) y también en tres tuvo un papel fundamental la interpretación de canciones (*Sombras de gloria*, *El precio de un beso*, *Sevilla de mis amores*), pero esas obras no pertenecían a los mismos géneros ni tenían estrellas comunes de las que pudieran deducirse preferencias claras del público. Y es que el cine estadounidense en español no llegó a establecer un modo de producción capaz de ofrecer propuestas atractivas permanentes a través de los medios que había encontrado para las películas en inglés.

Esa permanencia fue a la que ambicionaron llegar quienes se involucraron en la creación de la industria local. Sabían que para lograr un rendimiento que las hiciera viables al menos en el país, las empresas iban a tener que encontrar intérpretes atractivos y géneros populares con historias, ambientaciones, canciones y diálogos reconociblemente mexicanos. Alejandro Campos Bravo, Cube Bonifant, Carlos Noriega Hope y otros periodistas se sintieron parte de la empresa colectiva y destinaron buena parte de su atención a hacer esas búsquedas, a través de la escritura de notas en sus columnas habituales, donde analizaban los pros y contras de los estrenos y “descubrían” intérpretes eficaces, y también por medio de la elaboración de argumentos y piezas publicitarias o incluso participando en revistas surgidas en la estela de esta fundación, como *Filmográfico* y *El Cinegráfico*. Por lo tanto, disminuyó el interés que habían puesto en las películas hechas en Hollywood en castellano que, además, fueron rebasadas por las producciones locales al reducirse poco a poco su frecuencia de estrenos en la Ciudad de México.¹⁵

Bibliografía

- Amador, María Luisa y Jorge Ayala Blanco (1980). *Cartelera cinematográfica 1930-1939*. México: UNAM.
- De la Vega Alfaro, Eduardo (1992). *José Bohr*. México: Universidad de Guadalajara.
- García Riera, Emilio (1987). *México visto por el cine extranjero*, tomo 1: 1894-1940. México: Era y Universidad de Guadalajara.
- García Riera, Emilio (1992). *Historia documental del cine mexicano, tomo 1: 1929-1937*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara / Gobierno del estado de Jalisco / Imcine / Conaculta.

15. En 1932 se estrenaron cinco películas mexicanas por diez estadounidenses en español. En 1933 se invirtió por primera vez la tendencia, al ponerse 12 mexicanas por cinco estadounidenses en español; en 1934, 23 por 10; en 1935, 24 por siete y así sucesivamente hasta que éstas prácticamente desaparecieron de la cartelera al final de la década. Véase Amador y Ayala Blanco (1980: 280 y 281).

- Jarvinen, Lisa (2012). *The Rise of Spanish-Language Filmmaking. Out of Hollywood's Shadow, 1929-1939*. New Brunswick, NY y Londres: Rutgers University Press.
- Heinink, Juan B. y Robert G. Dickson (1990). *Cita en Hollywood. Antología de las películas norteamericanas habladas en español*. Bilbao: Mensajero.
- Poppe, Nicolas (2021). *Alton's Paradox. Foreign Film Workers and the Emergence of Industrial Cinema in Latin America*. Nueva York: SUNY Press.
- Reyes de la Maza, Luis (1973). *El cine sonoro en México*. México: UNAM.

Ángel Miquel (Facultad de Artes, Universidad Autónoma del Estado de Morelos, México)
miquel@uaem.mx

Ángel Miquel es profesor-investigador en la Facultad de Artes de la Universidad Autónoma del Estado de Morelos. Sus líneas de investigación incluyen la historia del cine silente en México, la distribución del cine mexicano sonoro en otros países, y las relaciones entre cine y literatura. Sus libros más recientes son: *Mimí Derba. Biografía de una artista* (UAEM, 2024), *"Cabeza de Vaca" de Nicolás Echevarría: estudio crítico* (Contrabando, 2024) y *El Sindicato de Empleados Cinematografistas del Distrito Federal. Primeros años, 1923-1930* (UAEM, 2026).

HORAS DE CINE: FORMATOS EN LOS QUE LA RADIO INCORPORÓ AL CINE EN SU PROGRAMACIÓN DURANTE LOS PRIMEROS AÑOS DE 1930

POR MARÍA CONSTANZA GRELA REINA

Hours of Cinema: Formats in which radio incorporated cinema into its programming during the early 1930s

Resumen

Este trabajo propone estudiar los formatos en los que la radio introdujo al cine sonoro en su programación durante los primeros años de la década del treinta en Argentina. Partimos de la hipótesis de que la industria radiofónica en busca de expandir su oferta encontró una opción novedosa y estimulante en la difusión de comentarios y disertaciones acerca del mundo cinematográfico. De este modo, creó un nicho de mercado hasta el momento poco explorado, que cada emisora explotó a partir de propuestas diversas y creativas que apuntaron a fidelizar a sus audiencias. Entre los formatos privilegiados se encuentran algunos dedicados al panorama internacional, otros a la floreciente industria local, a la música de las películas, ciclos de entrevistas a figuras de la pantalla, clases de inglés orientadas a comprender el lenguaje extranjero preponderante en los films que se exhibían en nuestras carteleras y programas que trasmitían fragmentos y cintas completas por el éter haciendo uso de pequeñas salas de cine al interior de los estudios, desde donde los *speakers* hacían llegar a sus oyentes las primicias y estrenos. Nos proponemos explorar las características de los formatos, poner en valor las voces de los encargados de llevar adelante las audiciones cinematográficas e indagar el beneficio que estas experiencias tuvieron para la radio y el cine. Para llevar adelante esta tarea utilizaremos como fuente principal las revistas de espectáculos más importantes de la época: *La canción moderna*, *Antena*, *Sintonía* y *Micrófono*.

Palabras Clave: audiciones radiales, radio argentina, cine sonoro, cine argentino, revistas

Abstract

This article proposes to examine the formats through which radio introduced sound cinema into its programming during the early years of the 1930s in Argentina. It begins



from the hypothesis that, in seeking to expand its offerings, the radio industry found a novel and stimulating option in the dissemination of commentaries and talks about the cinematic world. In this way, it created a market niche that had hitherto been little explored, which each station developed through diverse and creative proposals aimed at building audience loyalty. Among the privileged formats were those devoted to the international scene, others focused on the burgeoning local industry, on film music, interview cycles with screen figures, English-language lessons designed to help listeners understand the foreign language predominant in the films shown on local screens, and programs that broadcast excerpts and even complete films over the airwaves, making use of small screening rooms within the studios from which announcers delivered premieres and new releases to their audiences. This study seeks to explore the characteristics of these formats, to foreground the voices of those responsible for producing cinematic broadcasts, and to investigate the benefits that these experiences brought to both radio and cinema. To this end, the main sources will be the leading entertainment magazines of the period: *La canción moderna*, *Antena*, *Sintonía*, and *Micrófono*.

Keywords: radio broadcasts, argentine radio, sound cinema, argentine cinema, magazines

La fascinante década del treinta posee la particularidad de ser un periodo tumultuoso de transformaciones de todo tipo. En lo referido a lo político y lo económico se encuentran las consecuencias, producto del primer golpe de estado,¹ y los efectos locales de la crisis internacional. Por otra parte, en el en el ámbito social y cultural, se produjeron cambios trascendentales: innovaciones tecnológicas, el crecimiento de la industria del espectáculo, la masificación de los públicos, el afianzamiento del *star system*, y la diversificación de la crítica especializada, por mencionar sólo algunos de los aspectos que son afines a lo que aquí trataremos.

A comienzos del decenio, la industria cinematográfica argentina —aún en ciernes— se encontraba en plena búsqueda para instalarse como espectáculo popular a la par de otros medios de entretenimiento como el teatro y la radio. Sobre los factores determinantes para la consolidación industrial del cine, Cecilia Gil Mariño (2015) sostiene que la inclusión del sonido²

1. El 6 de septiembre de 1930 se produjo en Argentina el primer golpe de Estado, que derrocó al presidente constitucional Hipólito Yrigoyen. El levantamiento militar fue encabezado por José Félix Uriburu y Agustín Pedro Justo. Este proceso dio inicio al periodo conocido como década infame, que significó entre otras cosas el deterioro de la economía y de los niveles de vida de los sectores populares. Sin embargo, a pesar de la crisis imperante, la industria del espectáculo, y muy especialmente la radio, comenzó una etapa de gran lucimiento. Al respecto, Carlos Ulanovsky afirma “infame década del treinta, en todos lados, pero no en la radio” (1995: 61).

2. El proceso de instauración del sonido en Argentina es lento, paulatino y producto de distintas pruebas y modelos tecnológicos. Enunciamos someramente aquí algunos hitos. En 1929 se produjo el estreno de *Mosaico Criollo* (Eleuterio Iribarren, 1929), cortometraje pionero en la implementación del sonido, que fue concebido bajo la tecnología de discos que luego debían ser sincronizados en el momento de la proyección, con un método análogo al sistema Vithaphone, pero desarrollado en Argentina por Alfredo

en este periodo fue fundamental para su afianzamiento y favoreció la accesibilidad de los públicos populares, bajos y analfabetos, lo que terminó de afirmar la cinematografía en nuestro país como uno de los entretenimientos por excelencia. A la par de este fenómeno, se encuentra el crecimiento exponencial de la industria radiofónica que, apenas surgida en nuestro país en 1920,³ para comienzos de los treinta ya se encontraba establecida con bases sólidas. Andrea Matallana (2006) señala que, desde su concepción, año tras año se incrementaron las licencias concedidas a las radiodifusoras como el caudal de radioaficionados tanto en el centro del país como en las provincias. En línea con este aumento, se multiplicaron los seguidores del medio y la cantidad de aparatos de radio en los hogares. Este trabajo propone explorar una parte de la imbricada relación existente entre los consumos radiofónicos y cinematográficos a comienzos de los años treinta.

En aquel momento, la radio se constituyó como “el nuevo medio de comunicación” polifuncional, capaz de educar, cultivar y entretener (Matallana, 2006). En este contexto, y como “medio joven”, la radiofonía se encontraba en la búsqueda de expandir su programación, que hasta el momento se conformaba esencialmente por audiciones musicales, informativas, deportivas, educativas, y por radioteatros.⁴ Siguiendo a Matallana, entendemos que en este momento se produce una segmentación de las audiencias, comienzan a haber nuevos públicos y cada vez gustos más específicos que satisfacer, lo que llevó a los *broadcasters* a pensar y diseñar contenidos orientados para atraer a determinadas audiencias (2006: 98). Sobre la radiofonía en este periodo, Paula Martínez Almudevar (2022) sostiene que el medio se encontraba fértil para la experimentación, lo que nos permite hipotetizar que los formatos que aquí revisaremos

Murúa (Maranghello, 2000: 61). En el año 1930, Eduardo Morera filmó junto al productor Federico Valle alrededor de quince cortometrajes musicales encabezados por Carlos Gardel acompañado de músicos de primera línea. En este caso, la tecnología utilizada fue el sonido óptico del formato Movietone que consistía en la grabación conjunta de la imagen y el sonido (Calistro, et al., 1978: 283). Luego de pivotar entre sistemas de sonorización como el Vitaphone y el Movietone, se normaliza esta última tecnología rematando en el estreno de *Tango!* (José Luis Moglia Barth, 1933) y *Los tres berretines* (Equipo Lumiton, 1933). Si bien estos estrenos fueron en el año 1933, es pertinente aclarar que cuando se produce un cambio o avance técnico, su reemplazo no es inmediato, conviviendo simultáneamente durante algún tiempo con los vestigios tecnológicos precedentes.

3. El 27 de febrero de 1920, el grupo conocido como “Los locos de la azotea” integrado por Enrique Susini, César Guerrico, Luis Romero Carranza y Miguel Mujica, médicos y radioaficionados, realizaron la primera transmisión de radio desde la terraza del Teatro Coliseo. La pieza emitida en esa oportunidad fue la ópera *Parsifal*, de Richard Wagner. A partir de dicho hito la radio quedó inaugurada en nuestro país y sus transmisiones se volvieron frecuentes. Unos años después, los mismos protagonistas fundaron Lumiton uno de los estudios más importantes de la época de oro de nuestro cine.

4. Según Sergio Pujol (2016), puede considerarse a *La caricia del Lobo*, de Francisco Mastandrea, como la primera experiencia de espectáculo ficcional seriado en el ámbito radial. La consolidación de este género se dio durante los primeros años de la década del treinta y a partir de la aparición del conjunto criollo *Chispazos de tradición, momento* en el que el radioteatro y los dramas radiales se convirtieron en el espectáculo predilecto de las audiencias. Sus temáticas variadas, que incluían la gauchesca, los asuntos históricos y los policiales, cautivaron al público, que los seguía fielmente episodio tras episodio. Para un acercamiento más profundo sobre el radioteatro se recomienda *La construcción de un género radiofónico: el radioteatro*, de Mónica Berman (2018).



formaron parte de las estrategias de los productores y empresarios del medio para captar a sus oyentes. La radio incorporó al cine sonoro —espectáculo de gran difusión y con amplio caudal de público en nuestro país— como parte sus programaciones, asegurándose una oferta novedosa y estimulante para sus audiencias a fin de fidelizarlas. Cabe aclarar que, si bien el cine argentino en este periodo estaba alcanzando su apogeo, el cine internacional, más específicamente el cine de Hollywood, gozaba de un romance con el espectador local, que seguía fielmente los estrenos en la pantalla grande y las novedades de la meca del cine a partir de la prensa gráfica. El medio encontró en el cine parlante un nuevo nicho por explotar, el de los comentarios cinematográficos que, veremos, se multiplicará en diversas y creativas opciones para todo tipo de oyentes. Nos proponemos explorar los formatos privilegiados en los que la radio incorporó al cine sonoro en las principales emisoras porteñas y las potencialidades que brindó a las programaciones. Apuntamos a descubrir y poner en valor las voces de los encargados de llevar adelante las audiciones cinematográficas e indagar en el beneficio que estas experiencias tuvieron para ambas industrias.

Para llevar adelante esta tarea nos sumergimos en las revistas de espectáculos más importantes de la época: *La canción moderna*, *Antena*, *Sintonía* y *Micrófono*, publicaciones —a priori— sobre la industria radial, pero que rápidamente se abrieron hacia otras formas expresivas, entre las que se priorizó el cine, que con el correr de los años intensificó su presencia en las páginas.⁵ Estos semanarios resultan fuentes imprescindibles para abordar nuestro objeto de estudio, dado que no se conservan registros sonoros del periodo. De esta forma, se consolidan como uno de los materiales más relevantes para reconstruir y captar el universo radiofónico. La historiadora Christine Ehrick (2021) señala la ironía de que un trabajo enfocado en el sonido dependa de fuentes impresas. Asimismo, se encarga de afirmar que las radioemisoras de la época no solían realizar grabaciones y, en el excepcional caso de hacerlo, no contaban con el hábito de conservar dichos materiales (Ehrick, 2021: 45). En consecuencia, los investigadores que nos disponemos a bucear en la historia de la radio y el cine nacional, sobre todo si nos abocamos a los primeros tiempos, debemos recurrir a las publicaciones periódicas especializadas en espectáculos como documentos ineludibles. Las revistas dedicadas a la industria del entretenimiento siguieron y patentaron la trayectoria de cada medio: la radio, el cine, el teatro, la industria discográfica, etc., convirtiéndose en su principal aliado. De este modo, se configuraron como un nexo estratégico entre los medios y su público, llegando hasta nuestros días como testigos de la historia.

5. Las colecciones de *La canción moderna*, *Antena* y *Micrófono* se encuentran resguardadas en la Biblioteca Nacional Mariano Moreno. Hacemos una aclaración sobre la colección de *La canción moderna*: de esta publicación solo hay una veintena de números correspondientes a 1928, año de su lanzamiento, y luego hay faltantes hasta 1933, por lo que la mayor porción de ejemplares consultados para este estudio se concentra en los años 1933-1935. En el caso de la revista *Sintonía*, la colección completa se encuentra disponible en el Museo del Cine Pablo Ducrós Hicken. Ambas instituciones están ubicadas en la Ciudad de Autónoma de Buenos Aires.

Radio y cine

La revista *Antena*, en los albores de la década del treinta y cuando apenas había editado poco más de veinte números, se refiere a la incorporación del cine en sus páginas, que hasta el momento se dedicaban prácticamente en su totalidad a la radio. En una interesante columna, titulada “Radio y cine”, afirma:

la razón es lógica pues la aparente discrepancia entre ambas ramas de las ciencias desaparece con solo ahondar un poco la idea. En los comienzos de la radio, el cine parecía no tener relación alguna con ella, pero al andar del tiempo, cuando el cine, en su evolución natural hacia el sonido, fue utilizando las válvulas comunes a la radio, ésta fue prestándole su saber para que él dispusiera de mejores elementos con que perfeccionarse. Las válvulas triódicas fueron el “*trait d’union*” (...) *Antena* se adelanta a los acontecimientos y se ocupa de Radio y de Cine.⁶

Este comentario se torna relevante porque plantea el enlace entre ambos medios desde una perspectiva que generalmente no es contemplada. Los nexos evidentes suelen ser los relacionados a lo artístico, vinculados al tránsito de actores, intérpretes y músicos o bien lo referente a lo empresarial y el sistema multimedial desarrollado por los productores de la época. Sin embargo, la publicación hace foco en la cuestión tecnológica y en la sinergia técnica que vincula a ambos medios. Es justamente la dimensión sonora la que liga a la radio y al cine, la que los conjuga definitivamente. La radio va a encontrar en el cine sonoro una fuente inagotable de contenido para sus audiencias que incluirá programas dedicados al cine de todas las latitudes, los entretelones de Hollywood, las noticias de los astros locales y foráneos, la música de las películas, ciclos de entrevistas por doquier, contrataciones internacionales, clases de inglés orientadas a comprender el lenguaje extranjero preponderante en las películas que se exhibían en nuestras carteleras, comentarios dedicados al cine femenino o infantil, e inclusive programas para que los no videntes disfrutaran del medio, entre otras originales propuestas. Por su parte, el cine desde sus primeras producciones sonoras incorporó elementos de la industria radiofónica. Esto se aprecia a través de la incorporación del tango y el *star system* (Gil Mariño, 2019; Mazzaferro, 2018), que fueron los elementos esenciales, pero también en las temáticas, donde los personajes principales solían ser trabajadores o aspirantes al mundo radial, las locaciones eran las propias emisoras y los conflictos orbitaban en torno a cantores y cancionistas.⁷ A partir del factor técnico del sonido se estableció entre la radio y el cine una fuerte reciprocidad que impulsó la cooperación artística y empresarial, lo que fortaleció a ambas industrias.

6. “Radio y cine”. (1931, noviembre, 14). *Antena*, n°26, (6).

7. Nos referimos a películas como: *Ídolos de la radio* (Eduardo Morera, 1934), *Radio Bar* (Manuel Romero, 1936), *Melodías porteñas* (Luis José Moglia Barth, 1937), *Dos amigos y un amor* (Lucas Demare, 1938), *La hora de las sorpresas* (Daniel Tinayre, 1941) y *Mañana me suicido* (Carlos Schlieper, 1942).

En los términos propuestos por Raymond Williams (1996), las tecnologías emergen en un contexto específico y, una vez que existen, influyen en las prácticas sociales y en los modos de vida de los individuos. La radio surgió de la necesidad de la comunicación a distancia y como consecuencia de diversos desarrollos técnicos, entre ellos, los militares relacionados a la telegrafía sin hilos, así como a otros intereses ligados con el comercio y las estructuras estatales. La aparición y difusión de la radio modificó la vida cotidiana en lo que respecta a los modos de información y entretenimiento, incorporando la escucha en el hogar de noticias, música y espectáculos, entre otras cuestiones asociadas con la distribución del tiempo de ocio y la construcción de los públicos masivos. Por su parte, la invención del cinematógrafo —extensamente conocida— replicó la misma lógica. Su nacimiento es producto de experimentos y tecnologías previas, y su emergencia modificó las prácticas culturales, económicas y hasta políticas futuras. Es por esto que nos interesa estudiar los formatos que enlazaron a la radio y al cine y las formas de consumo de las audiencias.

Un somero repaso por los programas radiofónicos incorporados en las grillas de las principales revistas de espectáculos nos permite advertir el efectivo nexo entre ambos medios. En *Sintonía*⁸ nos encontramos con una variopinta cantidad de charlas dedicadas al cine, muchas veces comandadas por algún presentador oculto tras un seudónimo cinéfilo. Radio Cultura tenía una sección denominada “Comentarios de cine”, a cargo de Cineasta; Radio Sarmiento, una donde se reponía la cartelera comentada por El escucha de la platea; y Radio América, su espacio tripulado por El espectador, solo por mencionar algunos casos. Por su parte, en *Antena*⁹ localizamos la emblemática sección emitida por Radio Nacional,¹⁰ conducida por Aramis y por Radio Splendid la “Hora de cine”, a cargo del titán de la crítica, Adolfo Avilés. Asimismo, observamos que la emisora Radio Fénix poseía un micro de quince minutos, destinado al público no vidente y llamado “Cine para ciegos”. En el caso del semanario *Micrófono*¹¹, en su programación se pueden encontrar las audiciones de Radio Excelsior “Hora cine dial”, dirigida por David Cabouli; por Radio Stentor, “Platea club”; por Radio Fénix, “Desde mi butaca”, conducido por Jorge Luque Lobos; por La Voz del Aire, “Cine comentarios”; por Radio Prieto, “Cine-Teatro-Radio”, a cargo de El espectador; y por Radio Belgrano, el notorio programa “Cine onda” de Néstor. Por último, en las páginas de *La Canción Moderna*¹² asoma otro de los colosos del comentario cinematográfico, Chas de Cruz, quien en 1935 estrenó su programa en Radio Belgrano llamado “Diario de cine”.

8. Como muestra se extraen datos de la sección “El programa al minuto”. (1933, junio, 24). *Sintonía*, n°19, (44-45).

9. Como muestra se extraen datos del programa de las radiodifusoras. (1933, diciembre, 30). *Antena*, n°149, (6,8,18,20,27,29,41).

10. Nos referimos a la emisora denominada LR3, propiedad de Jaime Yankelevich, que para mediados de 1934 cambió su nombre a Radio Belgrano por una disposición del Ministerio del Interior que prohibía a cualquier institución privada utilizar la palabra nacional en su denominación. En el desarrollo del artículo mencionamos Radio Nacional y Radio Belgrano según corresponda su nombre dada la fecha.

11. Como muestra se extraen datos del programa de las radiodifusoras. (1934, agosto, 9). *Micrófono*, n°7, s/d.

12. Como muestra se extraen datos de la sección “Programa alfabético”. (1935, mayo, 27). *La Canción Moderna*, n°375 (47-49).

En la grilla de esta publicación, además, vislumbramos los espacios montados en Radio Stentor por Héctor Bates y en Radio Splendid por Eugenia de Oro, quien en su programa “Film femenino” convocaba especialmente a las mujeres cinéfilas.

Esta efervescencia de audiciones radiales dedicadas a la cinematografía tuvo su origen unos años antes en pleno periodo transicional del cine silente al cine sonoro. Ricardo Gallo (1991) demuestra que, a fines de los años veinte, con la multiplicación de los géneros radiofónicos se abrió un gran abanico de inquietudes que el medio no tardó en aprovechar. Como mencionamos, la radio tempranamente vio en la cinematografía una alternativa para diversificar su programación radial. En este contexto, el cine se insertó en la radio a partir de la incursión de emisiones dedicadas al medio. Las mismas, en un principio, consistían en la presentación de un charlista que, con mayor o menor pericia, se disponía frente al micrófono a disertar sobre el fenómeno. La primera audición de temática cinematográfica de la que tenemos fuentes certeras fue “Club Metro Goldwyn-Mayer” irradiada por LOZ Broadcasting La Nación durante el año 1927. Gallo transcribe una interesante nota alusiva a este lanzamiento en la que se explica el contenido que podía disfrutar el oyente:

Merced a este nuevo servicio los aficionados al cinematógrafo podrán estar al corriente de todo cuanto concierne a la cinematografía mundial: anécdotas de la vida de los artistas, charlas de estudio, entrevistas, estrenos y otras informaciones que por su interés serán recibidas con general beneplácito. (*La Nación*, 28 de agosto de 1927, en Gallo, 1991: 144).

Entre estas audiciones pioneras, el autor distingue además a “Charlas sobre cinematografía”, emitida en 1928 por el dial de LOQ Cine París, conducida por Néstor —seudónimo de Miguel Paulino Tato—¹³ y la audición “Diez minutos con las estrellas”, de Nelly Merino Carvallo, propalada por LOK Radio Muebles Díaz durante 1929. Gallo enfatiza que el flamante cine sonoro aparecido antes de finalizar la década del veinte se convirtió en la atracción del momento y brindó importante material para estos programas (1991: 144). Varios autores (Mataillana, 2006; Pujol, 2016; Gallo, 1991) coinciden en que para 1930 el medio se dirigía hacia su momento de esplendor, que llegó unos años después, en palabras de Pujol, todos los caminos conducían a la radio (2016: 158). Este fue un momento no solo de afianzamiento en cuanto a lo artístico, sino también en lo referente a las cuestiones tecnológicas, que encontraron mejoras en la calidad de las transmisiones (válvulas más eficaces, ondas de mayor alcance, antenas más eficientes), y en los aparatos receptores hogareños.

Adolfo Avilés y la transmisión de películas por radio

En 1931 una de las voces destacadas que se acerca a la labor radial es la de Adolfo Avilés, quien estrena su primer programa dedicado al cine por LP6 Casa América. Para lucirse en sus comentarios iniciales, el animador aprovechó su experiencia forjada en las largas noches que pasó en el Cine París musicalizando la proyección de películas silentes. Antes de ser un avezado



crítico se formó como músico y compositor. Sobre el paso de Avilés del piano al micrófono, Ricardo Gallo (2001) arriesga que los cambios asociados a la tecnología sonora fueron, sin duda, factores determinantes, ya que afectaron los contratos que muchos músicos tenían con las salas de cine. Este habría sido el caso de Avilés, quien quedó desempleado y debió buscar nuevos horizontes (Gallo, 2001: 258). En los años posteriores, la audición de Adolfo Avilés, “Hora de cine”, se mudó a Radio Splendid, donde se consagró definitivamente con sus charlas enfocadas en Hollywood, en el horario central de 14:00 a 15:00 horas. Cabe destacar que esta franja era la predilecta para las audiciones de cine, según la programación de las principales radios porteñas. Una nota de *Sintonía* firmada por Dora de Lys nos permite conocer algunos detalles sobre el funcionamiento de la “Hora de cine”. Allí se refiere a la habilidad del organizador, quien desplegaba una amena lectura y una exposición sencilla y fácil. La charla versaba sobre la producción de películas en Estados Unidos, las temáticas abordadas y sus protagonistas. Asimismo, era de interés la vida de las divas y divos del ambiente artístico, en sus facetas pública y privada. En palabras de la autora, el programa trataba sobre los “relatos de la tierra prometida, entretelones del cine y aspectos ignorados de otra vida”.¹⁴ El artículo detalla que la lectura de los argumentos resultaba un “halago para los que viven alejados de la ciudad y están imposibilitados de ir al cine, a los inválidos, a los enfermos y a los ciegos”.¹⁵ Este comentario destaca el potencial de servicio que tiene la radio, en tanto posee la capacidad de llevar a los hogares las dimensiones más remotas. Esto se halla en línea con la idea que plantea Raymond Williams (1996), cuando al referirse a los usos y formas de consumo de la radiofonía en la sociedad, señala que la radio, y más específicamente el receptor de radio barato, fue especialmente bien recibido por aquellos que tenían menos oportunidades, que carecían de movilidad o que no tenían acceso a los lugares de esparcimiento e información (169). Volviendo a la nota de Dora de Lys, continúa describiendo la columna de Avilés como una “peña radiofónica”, en la que frecuentemente intervenían cantantes, músicos, periodistas y literatos que interactuaban con el conductor. Un extenso epígrafe nos acerca algunas características tecnológicas que formaron parte de la audición. Particularmente se menciona la utilización de un equipo *Aristophone*, con el cual se transmitía desde los estudios de Splendid. La misma revista publicó un artículo titulado “Una nueva conquista de la radio es el cine”,¹⁶ donde es posible extraer más especificaciones acerca de la dinámica de las audiciones de Avilés, pero fundamentalmente de un formato novedoso que consistió en la transmisión de películas por radio. Esta práctica radio-cinematográfica se basó en la propalación total o parcial de películas desde las emisoras: no se trataba de adaptaciones y/o recreaciones realizadas por actores, al modo de los dramas radiales, sino de la difusión de la propia cinta fílmica original a través de los parlantes de la emisora, lo que lógicamente fue posible solo luego del advenimiento del cine sonoro. La nota de *Sintonía* detalla el valor de irradiar los aspectos sonoros del film —el diálogo, las canciones, las orquestas— a la par de los comentarios del locutor. De este modo, dos tipos de registros sonoros (el de la película y el de

14. De Lys, Dora. (1933, julio, 29). “Transmite Avilés, comentarios de cine”. *Sintonía*, n°14, (14-15).

15. De Lys, Dora. (1933, julio, 29). “Transmite Avilés, comentarios de cine”. *Sintonía*, n°14, (14-15).

16. “Una nueva conquista de la radio es el cine”. (1933, noviembre, 19). *Sintonía*, n°30, (16-17).



la radio) se montan aquí para asegurar la comprensión del oyente. Este formato implicó varios desafíos que debieron ser sorteados con cierta astucia. Los fragmentos y films más esperados eran extranjeros, dada la devoción del público por este cine, lo que supuso una barrera idiomática que muchas veces el *speaker* —en este caso Avilés— debió encargarse de balancear. La cuestión técnica relacionada con la correcta emisión del sonido también presentó sus retos ya que se debía contar con varios canales de sonido, lo que requirió de una compleja tecnología. A propósito del acondicionamiento de las instalaciones para tal fin, la nota explica que “Hora de cine” contaba con una sala de exhibición en miniatura que se encontraba al interior de Radio Splendid, desde donde salían las audiciones:

[...] pequeño cine [...] nada falta en él: cómodas butacas, excelente proyección, y, sobre todo [...] no se paga entrada. En primer término, el micrófono ante el cual transmite Avilés y los interruptores con los cuales permite superponer al sonido de la película, su palabra.¹⁷

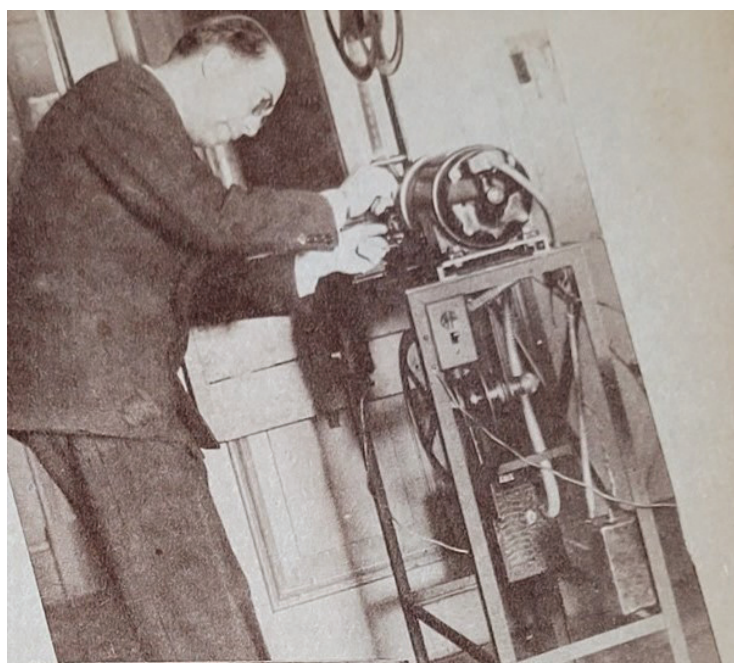
Para este objetivo, los instrumentos técnicos dispuestos por la emisora fueron un equipo de sonido Western Electric en combinación con un proyector Ernemann.



Nota. *Sintonía* (N.º 30, 19 de noviembre de 1933).

17. “Una nueva conquista de la radio es el cine”. (1933, noviembre, 19). *Sintonía*, n.º 30, (16-17).

En 1933, la popular audición de Avilés tuvo un anexo y sus comentarios también comenzaron a formar parte de las audiciones auspiciadas por Jabón Lux (siempre por Splendid). En esta oportunidad el programa se llamó “Un viaje a Hollywood” y salió en el horario nocturno de 22:00 a 23:00 horas, solo dos días de la semana, los lunes y los jueves (Gallo, 2001: 259). En este programa se emitieron desde el microcine partes de películas como *Tu vida es mía*, con Irene Dunne y Richard Dix —creemos que se refiere al film *Stingaree* (William A. Wellman, 1934) recientemente estrenado—, y *Cuesta abajo* (Louis J. Gasnier, 1933), con Carlos Gardel.¹⁸ Esta modalidad no fue exclusiva de las audiciones de Avilés, sino que fue una forma de espectáculo regular durante estos años y se constituyó entonces en una práctica de consumo que mixturaba a la radio y al cine como pocas. Otro de los programas que poseían un equipo de transmisión y proyección de películas fue “Desde mi butaca”, capitaneado por el periodista Jorge Luque Lobos, que salía por Radio Fénix. En una breve nota que celebra la instalación del aparato, si bien no se indican sus características técnicas, se destaca que se construyó en Buenos Aires.¹⁹ Este tipo de consumo radio-cinematográfico resultaba sumamente cautivante para los oyentes, porque inscribía en el interior del hogar a los astros de la pantalla y reproducía películas y segmentos anhelados. De cierta manera, este dispositivo introdujo en lo cotidiano a aquellas estrellas inalcanzables que actuaban y cantaban en el celuloide. En este sentido, la radio acortaba distancias, acercando los ídolos a los públicos. Asimismo, no podemos dejar de lado que esta práctica también se constituía como una fuerte estrategia promocional para el producto cinematográfico en sí mismo, por el alto alcance de difusión y cobertura de las emisoras porteñas (Martínez Almudevar, 2021).



Adolfo Avilés manipulando el proyector que formaba parte de su audición en Radio Splendid. Fotografía sin crédito publicada en *Sintonía* (N.º 14, 29 de julio de 1933).

18. “Noticias breves”. (1934, septiembre, 6). *Micrófono*, n.º 11, (62).

19. “Simpática e interesante resultó la fiesta”. (1934, abril, 28). *Antena*, n.º 166, (8).

Vinculado con esta forma de espectáculo también localizamos la ambición de la radio por incluir en sus transmisiones a la fotografía, arte inseparable del cine. En *La canción moderna* se anunció que la Stentor “ha incorporado a sus programas algo completamente nuevo e interesante: propalar fotografías por su micrófono”.²⁰ Aunque la tarea parezca imposible, dada la distinta naturaleza de cada medio, el ingenio de los *broadcasters* no tenía límites. La publicación enseña una serie de fotografías donde se ve a Emilio Ramírez, jefe de los laboratorios de fotografía del periódico *Noticias gráficas* y conductor de la audición, examinando minuciosamente una placa fotográfica (que posiblemente sería objeto de comentarios durante la transmisión) y enseñando a su ayudante a operar una cámara. La revista *Micrófono* caracterizó el trabajo de Ramírez informando que consistía en una descripción animada de las fotografías que previamente el reportero había capturado. En el programa primaba la actualidad, factor innegociable y de sumo interés para los oyentes, la audición fue denominada “Noticias gráficas”²¹ y tuvo vigencia desde los primeros tiempos de la fundación de Radio Stentor.²²



Nota. *La Canción Moderna* (N.º 297, 27 de noviembre de 1933).

20. "Fotografías por radio". (1933, noviembre, 27). *La canción moderna*, n.º 297, (17).

21. Sospechamos que esta audición guardaría algún tipo de continuidad con el medio de prensa homónimo, aunque no lo hemos podido verificar.

22. "Por el mundo de la Stentor". (1934, julio, 12). *Micrófono*, n.º 3, s/d.

Retomando la labor articuladora de Adolfo Avilés entre la radio y el cine, nos interesa destacar que también se extendió a la realización de numerosos festivales en los que se convocó a los oyentes a asistir a una sala cinematográfica para ver películas, comentar y discutir en torno a algún tópico como la dirección, la música, la actuación, el elenco, etc..²³ Por otra parte, el 15 de marzo de 1934, el crítico lanzó la revista *Astrolandia*,²⁴ una publicación quincenal que salió los días jueves y por supuesto estuvo dedicada mayormente al cine de Hollywood. En el primer artículo editorial, Avilés sostiene que sus charlas sobre cine le demostraron en la experiencia que había un público ávido y muy interesado en saber sobre el séptimo arte, lo que impulsó la propuesta. La premisa de *Astrolandia* fue la distracción y deleite, elementos que se transformaron en las claves de Avilés para retener a su público durante tanto tiempo en diferentes formatos.



Tapa de la revista *Astrolandia* (N.º 9, 5 de julio de 1934).

23. "Un festival". (1934, mayo, 12). *Antena*, n.º168, (12); "Un numeroso núcleo de artistas de Radio Splendid colaboró en el último festival de Adolfo R. Avilés". (1935, julio, 6). *Antena*, n.º228, (6).

24. La biblioteca Nacional Mariano Moreno posee diez números que pueden ser consultados en la Hemeroteca de la institución.

La llegada del cine nacional a la radio y otras voces fundacionales

Si bien a comienzos de la década del treinta el cine foráneo fue el que más interés despertó en las audiencias, en 1931, Radio Nacional fue precursora al emitir un programa destinado al cine argentino, “La cinematografía nacional y sus entretelones”. Bajo este título, Héctor Bates²⁵ se alistó para dar “sabrosos comentarios” sobre nuestra industria, tema que hasta entonces había permanecido prácticamente olvidado en las grillas radiales.²⁶ En simultáneo al estreno de la audición apareció en *Antena* la columna “Sonoras”, firmada por Bates. Allí el periodista escribía en primera persona lo sucedido al aire. En su aparición inicial, explicaba el propósito del espacio en el éter:

Ajeno a intereses personales de ninguna especie procuro llegar al público haciendo conocer las dificultades que debieron vencerse, con ingenio, con sacrificio, obstáculos que se presentaban ante el temor del capital por un lado y ante la inexperiencia por el otro. Hay un puñado de hombres que desde mucho tiempo atrás luchan por el triunfo de la Cinematografía Argentina, a todos ellos quiero ir recordando y haciendo conocer cuántos sacrificios y desvelos han pasado; a esos viejos puntales de nuestros proyectos de hoy, les debemos la enseñanza de una perseverancia sin igual y que todavía, aunque viejos, aunque más pobres que antes, al solo conjuro de la palabra película se iluminan sus rostros y siguen luchando.²⁷

Y continúa su reflexión apuntando a la producción local y la importancia del cine sonoro para el desarrollo de una identidad propia:

El cine sonoro hablado, ha planteado un problema que es de carácter mundial. Tenemos que llegar al cine regional, cada país deberá hacerse sus películas; el idioma y las costumbres lo imponen (...) produzcamos buenas obras y nuestras películas serán exportables.²⁸

25. Héctor Bates, además de lucirse como periodista en radio (Radio Nacional, Radio Stentor) y revistas (*Antena*, *¡Aquí está!*, *Leoplán*), fue compositor y letrista. Su labor más destacada fue la de autor radioteatral. Entre sus obras para la radio se encuentran: *San Telmo*, *La vendetta*, *Virgen y madre*, *El sepulcro de los vivos*, *¿Dónde está mi hijo?*, *La voz de la sangre*, *Genoveva de Brabante*, *María de los Dolores*, *La pasión de Nuestro Señor Jesucristo*, *Montescos y Capuletos*, *Santa Lucía*, entre muchas otras. Asimismo, escribió el libro *La Historia del Tango: sus autores* (1936), en coautoría con su primo. Durante su trayectoria dirigió compañías teatrales de variedades. Su vasto trabajo atravesó la radio, el teatro, la música y la prensa gráfica. Ver: Del Greco, Orlando. (s/f). Héctor Bates. Todo tango. <https://www.todotango.com/creadores/biografia/308/Hector-Bates/>

26. “La cinematografía nacional y sus entretelones”. (1931, octubre, 10). *Antena*, n°21, (11).

27. “Cinematografía nacional. Sonoras”. (1931, octubre, 17). *Antena*, n°22, (5).

28. “Cinematografía nacional. Sonoras”. (1931, octubre, 17). *Antena*, n°22, (5).

La sección de *Antena* duplica lo más relevante de la audición radial. Este procedimiento era frecuente en las publicaciones periódicas de espectáculos de la época. Muchos programas radiales contaban con su sección estable en las revistas, lo que sin dudas no se asemeja a la experiencia sonora, pero al menos nos deja algunas pistas del funcionamiento, los temas en disputa y sus protagonistas. La columna inicial brindaba en pocas líneas un panorama sobre el cine local y sobre cuál era la línea editorial del periodista. Bates proponía dar a conocer a su público los esfuerzos denodados que se habían llevado a cabo en el ámbito del cine nacional y poner en valor a quienes habían trabajado en la industria cinematográfica argentina por su engrandecimiento. Con esto, el crítico revelaba que su objetivo era apuntalar a las figuras nacionales que se encontraban eclipsadas por el cine extranjero y dejaba entrever que el cine nacional estaba en plena búsqueda de fortalecimiento. Además, Bates se adelantó al debate sobre cine nacional, poniendo el foco en la trascendencia de la transición tecnológica, en la importancia de hacer películas en nuestro propio idioma, y que las mismas poseyeran una identidad argentina.

La mencionada sección de *Antena* se encargó de reproducir las entrevistas realizadas por el periodista a personalidades resonantes de la industria en Radio Nacional. El primero fue Enrique Santos Discépolo,²⁹ a quien se lo interpela sobre el futuro de la cinematografía argentina. Le siguieron Sofia Bozán³⁰ e Ignacio Corsini,³¹ flamantes estrellas, y el músico Julio de Caro,³² entre otros. Algunos números después de la aparición de “Sonoras”, la sección comenzó a formar parte de una mayor, denominada “Cinematográficas”,³³ dirigida nada menos que por Adolfo Avilés, quien se encargó de todo lo referente al contexto internacional, en tanto que Bates se abocó a lo nacional.

Entre las voces especializadas en cine debemos mencionar la duradera presencia del crítico Miguel Paulino Tato, conocido en aquellos años como Néstor. Si bien su afianzamiento lo ganó gracias a su desempeño en la prensa gráfica en el diario *El Mundo*, supo trabajar como cronista en las tres principales emisoras porteñas. En 1931 desembarcó en Radio Splendid donde impartió preferentemente comentarios sobre la industria cinematográfica extranjera. Luego pasó a Radio Nacional con su programa “Cine onda”, convocado por Jaime Yankelevich. Aquí el lenguaje utilizado por el comentarista y los virulentos análisis sobre algunas producciones resultaron inadecuados para el público familiar de la emisora. En consecuencia, el director de la estación decidió despedir al renombrado crítico y disculparse con su audiencia. Por su larga trayectoria, Néstor no tardó en acomodarse en Radio El Mundo, donde reeditó su programa “Cine onda” al que sumó la audición “La película de la semana” (Gallo, 2001: 260).

Si hablamos de luminarias de la crítica de cine nacional debemos mencionar al menos dos nombres que emergieron a principios de los años treinta, pero cuya carrera se extendió

29. “Sonoras”, (1931, octubre, 24). *Antena*, n°23, (17).

30. “Sonoras”, (1931, octubre, 31). *Antena*, n°24, (17).

31. “Sonoras”, (1931, octubre, 14). *Antena*, n°26, (6).

32. “Sonoras”, (1931, octubre, 07). *Antena*, n°25, (7).

33. “Cinematográficas”. (1931, noviembre, 14). *Antena*, n°26, (6). La sección aparece por primera vez en este número. Su permanencia es corta, aparece apenas en algunas publicaciones posteriores.

durante las décadas siguientes. En primer lugar, Chas de Cruz, fundador en 1931 de la revista *Heraldo del Cinematografista*, una de las publicaciones de mayor duración y trascendencia en la historia del medio nacional. El crítico tuvo su propio ciclo de charlas cinematográficas en 1935 en Radio Belgrano, tras lucirse algún tiempo en Radio Prieto.³⁴ La audición de Chas de Cruz se prolongó en el tiempo y fue conocida como “Diario de cine”. Sin embargo, el espacio comandado por él tuvo un nombre previo que fue “La hora de cine”.

Otro referente insoslayable es Carmelo Santiago, quien tuvo un amplio recorrido en el ambiente del espectáculo del periodo. Su rasgo distintivo fue la defensa y valorización del cine argentino, tanto en su labor en prensa gráfica y radiofónica como en la producción cinematográfica, otro de los campos en los que incursionó. En 1935, Santiago creó en la revista *Sintonía* la emblemática sección “Del cine nacional”, donde por primera vez se haría foco a lo largo de varias páginas en los asuntos locales. Con la misma esencia, en radio condujo la audición radial “Desfiles de astros y estrellas” por La Voz del Aire.

Música de películas: la estrella de las audiciones radiales sobre cine

La mayoría de los formatos radiales sobre cine aprovecharon la banda de sonido, ya sea utilizando la música de las películas o, como ya hemos comentado, fragmentos de diálogos. Entre los que utilizaron estratégicamente las partes musicales a la hora de diagramar sus rutinas diarias, se encuentra la audición “Radio cinema”, del charlista Jack Davison, emitida por Splendid. El programa, que tenía las clásicas informaciones referentes a los estrenos y al mundo del espectáculo, sumaba, además, un notable comentario sobre las composiciones musicales del film. Davison contó con la participación estable de la orquesta del maestro Alfredo Raúl Marenco y con la asidua participación de músicos que ejecutaban en vivo canciones presentes en las cintas o motivos musicales relacionados, lo que sin duda jerarquizaba los aspectos sonoros de los films.³⁵ En esta misma línea se encontraba la audición “Hora cine dial”, de David Cabouli, que salió por Radio Excelsior, donde para cautivar la atención de la audiencia además de invitar a personalidades destacadas del arte y las letras solía transmitir discos donde sonaban las canciones de las películas.³⁶ En Radio Cultura los comentaristas Próspero y Guillermo Hoffmann se pusieron al frente del programa “Cine musical”, donde, con la excusa de los lanzamientos cinematográficos, se centraban especialmente en el análisis de los ritmos musicales presentes en los mismos.³⁷ Otras apuestas centradas en la música y en las estrellas cinematográficas, fueron las contrataciones de actores y cantantes internacionales que algunas estaciones hicieron para actuar de manera exclusiva frente a sus micrófonos. Tal fue el caso de Ramón Novarro, que en 1934 fue financiado por Jaime Yankelevich para desempeñarse frente a la audiencia de Radio

34. “Chas de Cruz debutará en LR3”. (1935, febrero, 18). *La Canción Moderna*, n°361, (6).

35. “Jack Davidshon (sic.) hablará sobre cine”. (1932, abril, 30). *Antena*, n°50, (15).

36. “Destacados intelectuales desfilan a menudo por la hora ‘Cine-Dial’”. (1934, junio, 02). *Antena*, n°171, s/d.

37. “Cine musical”. (1934, mayo, 14). *Antena*, n°52, (14).

Belgrano. En esa oportunidad, el astro, además de prestarse a una serie de entrevistas, se desempeñó ante los oyentes interpretando algunos de los temas musicales que lo habían hecho famoso en sus películas (Grela Reina, 2025). Este breve pero diverso muestreo exhibe el especial interés de los públicos en la música cinematográfica y en sus intérpretes. Queda claro que lo sonoro en este periodo ocupaba un lugar privilegiado y que los *broadcasters* y sus charlistas no podían darse el lujo de excluir o minimizar este relevante cariz.

Aprender el idioma de las películas de Hollywood por radio

La transición entre el cine silente y el sonoro trajo consigo la experimentación y el desarrollo de distintas tecnologías para sonorizar películas. La mayoría de los films extranjeros que llegaban carecían de doblajes y subtítulos, razón que los condenaba al fracaso (Peña, 2012). Gradualmente esta situación se fue acomodando, mientras los mercados internacionales ensayaban diversas soluciones.³⁸ Sin embargo, durante ese lapso temporal los espectadores argentinos —ávidos de la novedad— asistían a las salas de cine y quienes no comprendían el idioma foráneo se perdían una porción sustancial de la experiencia cinematográfica. En los años posteriores, aunque esta situación ya se encontraba estabilizada, aparecieron en radio una serie de audiciones que buscaban dar respuesta a la falta de competencia de los espectadores en la lengua extranjera y uniformizar los conocimientos de un público que hablaba diversas lenguas producto de la inmigración. Fue así que algunas emisoras destinaron un espacio de formación para las audiencias en el que se impartían clases de inglés, idioma muy requerido ya por aquellos años, con el incentivo de entender el vocabulario y las canciones de las películas de Hollywood. Con el cine como estímulo, uno de estos espacios fue el llevado adelante por el profesor Caldwell al interior del programa antes mencionado, “Desde mi butaca”. Al publicitar estas lecciones, *Antena* informaba el objetivo claro de las mismas: “Caldwell explica los modismos que se escuchan en las películas parlantes, contesta preguntas que le formulan los oyentes, y da lecciones de conversación, en forma adecuada y práctica”.³⁹ Como sucedió con muchas otras emisiones de radio, la revista se hizo eco en sus páginas de lo emitido al aire y en los números sucesivos de *Antena* apareció publicado un extracto de la audición radial. Organizado en tres columnas aprecia un listado de palabras y frases útiles. En primer lugar, figuraba la palabra o expresión en español, luego se detallaba su pronunciación fonética y por último la correcta grafía en inglés.⁴⁰ Esta reposición nos permite imaginar la dinámica que tendría la audición al aire, donde el pedagogo seguramente repetiría fonéticamente varias veces las palabras en español y en inglés para la correcta fijación en la memoria de los oyentes.

38. Entre las soluciones probadas por la industria estadounidense para mantener su hegemonía se encuentra el uso de subtítulos y doblajes, pero principalmente se destaca la fórmula de producir filmes con el mismo argumento en diferentes idiomas, utilizando toda la infraestructura escenográfica y técnica del original (Gil Mariño, 2019: 42), idea que no terminó de funcionar. Con posterioridad diseñaron la estrategia de importar y explotar a figuras hispanohablantes de la canción.

39. “Enseña inglés”. (1934, junio, 02). *Antena*, n°171, (6).

40. “Método práctico para el aprendizaje del inglés”. (1934, junio, 16). *Antena*, n°173, (22).

Método práctico para el aprendizaje del inglés
Que difunde por Radio Fénix el profesor Caldwell

Todos los días, a las 14 horas, se transmite en la audición "Dez de mi butaca", que dirige el escritor Jorge Luque Lobos, un curso de enseñanza del idioma inglés, a cargo del profesor Caldwell. El método utilizado por el señor Caldwell es original, pues trata de enseñar en forma práctica, difundiendo palabras y frases que sirven para la conversación y explicando modismos que se escuchan en las películas parlantes, etc. El profesor Caldwell ha logrado imponerse en corto plazo, y es por ello que reproduciremos en nuestras páginas sus lecciones, a fin de que los lectores puedan seguir mejor el curso a que nos referimos. Es así:

ESPAÑOL	PRONUNCIACION	INGLES
buenas tardes	gud afternún	good afternoon
¿cómo te va?	¿jau du iú du?	How do you do?
muy bien	véri uel	very well
gracias	thank iú	thank you
pase adentro	kam in	come in
salga afuera	guet aut	get out
siéntese	sit daun	sit down
por favor	plis	please
repitan después	ripit aftér mí	repeat after me
¿están listos?	¿ar iú redi?	are you ready?
empezaremos	uí shal bigin	we shall begin
sí	íes	yes
no	no	no
ahora	now	now
seguro	sur	sure
escuche	listen	listen
también	also	also
y	and	and
hablar	spik	speak
inglés	inglish	english
español	espanish	spanish
hasta mañana	antil tu mómo	until to-morrow
ponga atención	pei aténshun	pay attention
¿habla usted?	¿du iú spik?	do you speak?
yo	ai	i
usted	iú	you
un poco	ei litel	a little
no mucho	nat mach	not much

Nota. Antena (N.º 173, 16 de junio de 1934).

Una experiencia similar es referida en la revista *Sintonía* que, en varios números, publicó las clases de inglés difundidas en Radio Excelsior por el profesor Manuel Barbera. Estas apuntaron a un público joven y se presentaron lógicamente como un servicio gratuito.⁴¹ Más lúdica sería la audición "Hollywood en Buenos Aires", que ofrecía diariamente Radio Stentor, donde se brindaba a los oyentes un sistema "práctico y cómodo de aprender a cantar por sí mismo las célebres tonadas americanas o inglesas del momento y conocer su significado en nuestro idioma".⁴² La revista *Sintonía* nos permite conocer algunos de los motivos musicales que fueron parte del programa: *Operator 13* (Richard Boleslawski, 1934); *Sitting Petty* (Harry Joe Brown, 1933) *Twenty Million Sweethearts* (Ray Enright, 1934) y *La cucaracha* (Lloyd Corrigan, 1934), entre otros.⁴³

41. "Aprenda inglés". (1933, octubre, 14). *Sintonía*, n°25, (52); "Aprenda inglés". (1933, octubre, 28). *Sintonía* n°27, (52).

42. "Aprenda a cantar en inglés". (1934, abril, 14). *Sintonía*, n°51, (35).

43. "Aprenda a cantar en inglés". (1934, noviembre, 24). *Sintonía*, n°83, s/d; "Aprenda a cantar en inglés". (1934, diciembre, 1). *Sintonía*, n°84, s/d; "Aprenda a cantar en inglés". (1935, enero, 12). *Sintonía*, n°90, (82).

SINTONÍA

APRENDA A CANTAR • EN INGLES •

La audición "Hollywood en Buenos Aires" que es ofrecida diariamente a los oyentes de L S 8, Radio Sténtor, todos los días, de 14 a 15 horas, le brinda un gran sistema, práctico y cómodo, de aprender a cantar por sí mismo las célebres tonadas americanas o inglesas del momento y conocer su significado en 22 de abril, se transmitirán, con característica de esta audición, desde el 15 al 22 de abril, se transmitirán, con característica de esta audición, uno al principio y otro al fin de la misma, los dos discos cantados cuyas letras, pronunciaciones figuradas y traducciones respectivas se indican a continuación. Ambas características se cambiarán semanalmente, publicándose siempre en SINTONIA en igual forma que las actuales.

Los lectores de SINTONIA pueden votar por sus canciones favoritas para características de esta audición. Para ello basta escribir una carta sencilla a "Hollywood en Buenos Aires", Radio Cultura, Belgrano 1841, Buenos Aires.

TEXTO INGLES

HONEYMOON - HOTEL

How about a little celebration — to the jingle of a wedding-bell, — how about a little reservation — at the Honeymoon-Hotel?—Honey-mooning's gonna be my hobby, — don't you think a honeymoon is swell, — wait until we walk into the lobby — of the — Honeymoon-Hotel! — Cupid is the night-clerk — 'neath the stars above, — he just loves his night-work — and we just love to love! — Oh, I'm a mister looking for a missus, — as a missus you'll do very well, — bring along your things and all your klasses — to the Honeymoon-Hotel!

TRADUCCION: ¿Qué tal resultaría una pequeña celebración al retintín de la campana de bodas; qué tal una pequeña reserva (de habitaciones) en el Hotel de la Luna de Miel? El estar de luna de miel va a ser mi distracción (hobby), ¿no te parece que la luna de miel es estupenda? ¡Espera hasta que caminemos por el corredor del Hotel de la Luna de Miel! Cupido es el sereno bajo las estrellas; le encanta (el ama) simplemente su cargo nocturno y a nosotros nos agrada amar! Oh, soy un catillero buscando una dama; como dama tú estarás muy bien. Trae tus cosas y tus besos al Hotel de la Luna de Miel.

PRONUNCIACION FIGURADA

HA'NIMUM HOTE'L

Hau abáut e lítl sellbréishn — tu dhe yíngl ov e uédíng bel, — hau abáut e lítl — risvéishn — at dhe há'nímun hotél?—Hánímúníngs góna bí máí hóbl, — dóunt ú zínk e há'nímun ís suéí, — uéit entíl ul uóok íntu dhe lóbl — ov dhe há'nímun hotél, — Klúpid ís the náítklèk — níiz dhe stáás abá'va, — hí yást lávs hí náít uèk — and ul yást láv tu lávl — Ou, álm a místè lúking fór e míses, — as e míses lúl dú vérl uél, — bríng alóng lóó zíngs and óój kíses — tu dhe há'nímun hotél.

Nota. Sintonía (N.º 51, 14 de abril de 1934).

Estas secciones dentro de las audiciones se abrían como espacios multifuncionales. Por un lado, prestaban un servicio a la comunidad interesada en formarse en el dominio del idioma. De este modo, la radio se erigió como impulsora de conocimientos culturales y técnicos. Por otro, formaban parte de la industria del espectáculo, ya que el atractivo principal era el cine, la música y los diálogos protagonizados por las grandes de las estrellas del celuloide. Estos eran los elementos principales que cautivaban a los potenciales oyentes, haciendo entretenido el desafío de aprender, aunque más no fuera, algunas palabras o frases sueltas en otro idioma.

Palabras finales

El recorrido realizado nos permite concluir que las audiciones⁴⁴ aquí estudiadas constituyeron los formatos pioneros a través de los cuales la radio introdujo al cine en sus programaciones. El medio radial, joven pero sólido, buscó expandir y pluralizar la oferta de su grilla a

44. Las audiciones radiofónicas que aquí se mencionan son solo una muestra parcial de un panorama mucho más extenso, por lo cual no se pretende exhaustividad.

partir de la incorporación del universo cinematográfico. Fue gracias a la creatividad de los productores y los comentaristas que se desarrollaron diversas estrategias para captar al público cinéfilo, dado que el cine cada vez se instalaba con más fuerza dentro del mapa de consumos culturales y, por lo tanto, se revelaba como un competidor certero. Las audiciones especializadas en cine inauguraron un nicho de mercado que hasta el momento estaba inexplorado y que cada emisora explotó a partir de propuestas originales y diversas.

Estas audiciones se multiplicaron en el momento en el que el cine sonoro se consolidó, por lo que el factor tecnológico resulta fundamental para pensar este fenómeno. Sin la mutación técnica no hubieran existido gran parte de estas emisiones. Principalmente porque fue a través de la dimensión sonora de las películas que la radio pudo explorar formatos atractivos y diferenciales con los que llamar la atención de sus oyentes. Como mencionamos, algunos dedicaron gran parte de sus minutos al aire a transmitir efectivamente películas completas, fragmentos o diálogos, mientras que otros basaron su proyecto en la música cinematográfica, elemento favorito de las audiencias. Asimismo, en Argentina, este periodo se caracterizó por el afianzamiento de la industria nacional, caldo de cultivo que alimentó también a este tipo de propuestas radiales.

Encontramos que las audiciones cinematográficas cumplieron diferentes funciones. Por un lado, acercaron al interior del hogar —y a los lugares más distantes— a las estrellas cinematográficas, los estrenos y las historias del mundo. La radio y su infinito potencial para crear ilusiones acortó distancias y llevó el cine a la sala de la casa. Por otro lado, cumplió fines didácticos y culturales, no sólo por aquellos programas dedicados efectivamente al dictado de clases sino porque, además, la mayoría —en cierto sentido— buscó formar públicos. Por último, y no menos importante, estas audiciones sirvieron como una fuerte herramienta de promoción para las películas, los actores, las salas y los productores. Fueron una gran ventana de difusión que aprovecharon los exhibidores, tanto en el caso de films nacionales como extranjeros. Asimismo, estos programas fueron acompañados por afamadas marcas comerciales, como Jabón Lux o Cafiaspirina, que auspiciaban las transmisiones.

Las audiciones especializadas en cine durante los primeros años de la década del treinta resultaron un mecanismo redituable para ambas industrias, ya que tanto la radio como el cine se vieron nutridos por su existencia. La radio fortaleció y diversificó su programación, retuvo a sus oyentes junto al parlante y atrajo a diversas marcas comerciales. A su vez, el cine se vio promocionado y estimulado por la constante convocatoria de actores e intérpretes para versar sobre el medio y sus producciones en desarrollo.

Referencias

“Aprenda a cantar en inglés”. (1934, abril, 14). *Sintonía*, n°51, (35).

“Aprenda a cantar en inglés”. (1934, diciembre, 1). *Sintonía*, n°84, s/d

“Aprenda a cantar en inglés”. (1934, noviembre, 24). *Sintonía*, n°83, s/d.

“Aprenda a cantar en inglés”. (1935, enero, 12). *Sintonía*, n°90, (82)

“Aprenda inglés”. (1933, octubre, 14). *Sintonía*, n°25, (52)

- "Aprenda inglés". (1933, octubre, 28). *Sintonía* n°27, (52).
- "Chas de Cruz debutará en LR3". (1935, febrero, 18). *La Canción Moderna*, n°361, (6).
- "Cine musical". (1934, mayo, 14). *Antena*, n°52, (14).
- "Cinematografía nacional. Sonoras". (1931, octubre, 17). *Antena*, n°22, (5).
- "Cinematografía nacional. Sonoras". (1931, octubre, 17). *Antena*, n°22, (5).
- "Cinematográficas". (1931, noviembre, 14). *Antena*, n°26, (6).
- "Destacados intelectuales desfilan a menudo por la hora 'Cine-Dial'". (1934, junio, 02). *Antena*, n°171, s/d.
- "El programa al minuto". (1933, junio, 24). *Sintonía*, n°19, (44-45).
- "Enseña inglés". (1934, junio, 02). *Antena*, n°171, (6).
- "Fotografías por radio". (1933, noviembre, 27). *La canción moderna*, n°297, (17).
- "Jack Davidshon (sic.) hablará sobre cine". (1932, abril, 30). *Antena*, n°50, (15).
- "La cinematografía nacional y sus entretelones". (1931, octubre, 10). *Antena*, n°21, (11).
- "Método práctico para el aprendizaje del inglés". (1934, junio, 16). *Antena*, n°173, (22).
- "Noticias breves". (1934, septiembre, 6). *Micrófono*, n°11, (62).
- "Por el mundo de la Stentor". (1934, julio, 12). *Micrófono*, n°3, s/d.
- "Programa alfabético". (1935, mayo, 27). *La Canción Moderna*, n°375, (47-49).
- "Radio y cine". (1931, noviembre, 14). *Antena*, n°26, (6).
- "Simpática e interesante resultó la fiesta". (1934, abril, 28). *Antena*, n°166, (8).
- "Sonoras", (1931, octubre, 07). *Antena*, n°25, (7).
- "Sonoras", (1931, octubre, 14). *Antena*, n°26, (6).
- "Sonoras", (1931, octubre, 24). *Antena*, n°23, (17).
- "Sonoras", (1931, octubre, 31). *Antena*, n°24, (17).
- "Un festival". (1934, mayo, 12). *Antena*, n°168, (12).
- "Un numeroso núcleo de artistas de Radio Splendid colaboró en el último festival de Adolfo R. Avilés". (1935, julio, 6). *Antena*, n°228, (6).
- "Una nueva conquista de la radio es el cine". (1933, noviembre, 19). *Sintonía*, n°30, (16-17).
- Berman, Mónica (2018). *La construcción de un género radiofónico: el radioteatro*. Buenos Aires: Eudeba.
- Bermúdez, Julia; González Centeno, Carolina y Spisanti, Romina (2007). "Algunos elementos de lo nacional en el cine argentino" en Mancuso, Hugo (editor) *Ars poética. Arts política. Arte, política y crítica cultural (Argentina, 1920-1980)*. Buenos Aires: Miño y Dávila (59-100).
- Calistro, Mariano; et al. (1978). *Reportaje al cine argentino. Los pioneros del sonoro*. Buenos Aires: ANESA.
- De Lys, Dora. (1933, julio 29). "Transmite Avilés, comentarios de cine". *Sintonía*, n°14, (14-15).
- Del Greco, Orlando (s/f). Héctor Bates. Todo tango. <https://www.todotango.com/creadores/biografia/308/Hector-Bates/>
- Ehrick, Christine (2021). *Radio femenina. Mujer, radiodifusión y paisaje sonoro en Buenos Aires y en Montevideo (1930-1950)*. Buenos Aires: Prometeo Libros.
- Gallo, Ricardo (1991). *Ese mundo tan sonoro*. Tomo I. Buenos Aires: Corregidor.

- Gallo, Ricardo (2001). *Ese mundo tan sonoro*. Tomo II. Buenos Aires: Corregidor.
- Gil Mariño, Cecilia (2015). *El mercado del deseo. Tango, cine y cultura de masas en la Argentina de los '30*. Buenos Aires: Teseo.
- Gil Mariño, Cecilia (2019). *Negocios de cine: circuitos del entretenimiento, diplomacia, cultura y Nación en los inicios del sonoro en Argentina y Brasil*. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes.
- Grela Reina, María Constanza (2025). "De Hollywood a Radio Nacional: la contratación de Ramón Novarro en Buenos Aires en 1934". *Dixit*, n°39, enero-diciembre (1-18).
- Maranghello, César (2000). "El cine argentino entre el mudo y el sonoro (1928-1933)". *La mirada cautiva*, n°4 (49-87).
- Martínez Almudevar, Paula (2021). "De la radio al cine y del cine a la radio. Conexiones y circulaciones en el mercado de entretenimientos argentino de la década de 1930". *Imagofagia*, n°23 (169-193).
- Martínez Almudevar, Paula (2022). *Tiempo de audiciones: negocio, mercado del entretenimiento y trabajo artístico en la construcción de la radio. Buenos Aires, década de 1930*. Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires. Tesis de Maestría.
- Matallana, Andrea (2006). *Locos por la radio. Una historia social de la radiofonía en la Argentina 1923-1947*. Buenos Aires: Prometeo.
- Mazzaferro, Alina (2018). *La cultura de la celebridad. Una historia del star system en la Argentina*. Buenos Aires: Eudeba.
- Peña, Fernando (2012). *Cien años de cine argentino*. Buenos Aires: Biblos-Fundación OSDE.
- Pujol, Sergio (2016). *Valentino en Buenos Aires. Los años veinte y el espectáculo*. Buenos Aires: Gourmet musical.
- Ulanovsky, Carlos; et al. (1995). *Días de radio. Historia de la radio argentina*. Buenos Aires: Espasa Calpe.
- Williams, Raymond (1996). "La tecnología y la sociedad". *Causas y azares*, n°4, invierno (155-172).

María Constanza Grela Reina (CONICET/ Instituto de Historia del Arte Argentino y Latinoamericano, FFyL-UBA)

constanzagrela@gmail.com

Licenciada en Artes y profesora en Educación Media y Superior de las Artes por la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA. Doctoranda en Historia y Teoría de las Artes por la Universidad de Buenos Aires. Becaria doctoral del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET). Profesora en la materia Introducción al Cine y a las Artes Audiovisuales en la carrera de Artes, FFyL, UBA. Integrante del Centro de Investigación y Nuevos Estudios sobre Cine (CIyNE), con sede en el Instituto de Historia del Arte Argentino y Latinoamericano, FFyL, UBA.

LA TRANSICION DEL CINE SILENTE AL SONORO EN BUENOS AIRES 1929-35: NUEVOS EMPRESARIOS Y PUBLICOS EN UNA CIUDAD EN PLENA TRANSFORMACION

POR SONIA SASIAIN

**The Transition From Silent To Sound Films In Buenos Aires, 1929-35:
New Entrepreneurs And Audiences In A City Undergoing Radical Transformation**

Resumen

El artículo aborda las transformaciones de la exhibición cinematográfica relacionándolas con la conformación del espacio urbano de la ciudad para promover nuevos usos y apelar así a un nuevo público. Por eso la metodología empleada es principalmente el relevamiento de documentos y fuentes hemerográficas en el período que va desde 1929 a 1935.

Palabras claves: cine sonoro, públicos, empresarios, Buenos Aires

Abstract

The article addresses the transformations of film exhibition by relating them to the conformation of the urban space of the city to promote new uses and thus appeal to a new audience. That is why the methodology used is mainly the survey of documents and newspaper sources in the period from 1928 to 1935.

Keywords: sound cinema, audiences, entrepreneurs, Buenos Aires

Introducción

Desde que se proyectó la primera película en Buenos Aires, en 1896, el público cinematográfico creció de manera sostenida. Ese crecimiento se dio como parte de un proceso modernizador liderado por el Estado y la elite liberal gobernante desde 1880 hasta 1930. Con la designación de la Capital, cambió el ritmo de la ciudad al compás de las transformaciones urbanas que se produjeron para convertirla en sede permanente de las autoridades nacionales y por la llegada, al comienzo, de inmigrantes ultramarinos. En el encuentro de los recién llegados con los antiguos habitantes se generó “una amalgama heterogénea de costumbres, lenguas, tradi-

ciones culturales” (Saítta, 2011) que transformó la sociedad. El incipiente surgimiento de una clase media y la incorporación de los sectores populares a las experiencias de la vida urbana, marcada por una mayor oferta para disfrutar del tiempo libre fuera del ámbito doméstico, tanto en el centro como los barrios, aumentaron los espacios destinados al espectáculo. El período cerró con el primer golpe de Estado, en 1930, que interrumpió el gobierno democrático iniciado con Yrigoyen en 1916 y transformó la esfera pública.

El inicio de la exhibición del cine sonoro, alrededor de 1929¹, coincidió con la crisis económica mundial y el número de asistentes a las salas disminuyó. Desde entonces, el Estado nacional intervino en la economía promoviendo la industrialización y el crecimiento del mercado interno en un complejo contexto urbanístico, editorial y espectacular. En todos esos años se dio una modernización (Gorelik, 2004)² en el urbanismo, en especial en el circuito cinematográfico del centro: se produjo la transformación de calles en avenidas, la apertura de la línea B de subterráneos y la construcción del Obelisco. El espacio público se convirtió así en un escenario propicio para realizar actividades de convocatoria masiva iniciadas por el impulso del gobierno municipal.

Durante ese período se dieron diversas paradojas. Por un lado, aumentó la cantidad de estrenos mientras bajó el número de entradas vendidas. Por otra parte, a pesar de la merma de taquilla, hubo una mayor apertura o remodelación de salas en las que, una vez renovadas, se programaba una gran cantidad de orquestas y músicos que interpretaban variados repertorios y arreglos hechos para acompañar las películas. Además, el precio de las entradas de cine, en plena crisis, aumentó hasta alcanzar valores cercanos al de las salas teatrales. Esto nos lleva a pensar que quienes estuvieron en mejores condiciones para medir las preferencias del público fueron los exhibidores. Ellos habrían podido “traducir” (Callon y Latour en Thomas y Buch, 2008) la nueva tecnología a través de la combinación de los programas teatrales y cinematográficos y ofrecer espectáculos acordes a la sensibilidad de un público siempre cambiante y ávido de participar en el espacio ampliado por una lógica industrial.

En este trabajo se aborda la transición del cine silente al sonoro como un tema y un problema que trasciende al campo puramente cinematográfico y se entrama con el proyecto modernizador urbano. Aquí sostenemos que, en este contexto, el cine se industrializó y, a la vez, actuó como una esfera pública alternativa (Hansen, 1991) especialmente en el aspecto comercial que permitió la consolidación de figuras clave para la producción de cine argentino. Por esto nos interesa explorar de qué manera diversos empresarios, no actuaron simplemente como aquellos que rompieron con la tradición al llegar una nueva tecnología —según el modelo de los pioneros schumpeterianos— sino que formaron parte de una red. En estos años, se generó un espacio alternativo para el espectador cinematográfico, en un contexto de debates acerca de la búsqueda de una lengua nacional (Saítta, 2011) en un

1. Lucio Mafud demostró que se realizaron exhibiciones con el sistema Movietone desde 1928 pero tomamos este año porque fue el de la proyección del primer largo sonoro, *La divina dama*, en Buenos Aires.

2. Gorelik distingue distintos momentos, el de modernización “conservadora” a fines del siglo XIX y el vanguardista que se da hasta 1950.

contexto político conservador. Nuestra hipótesis es que la crisis que provocó la transición del mudo al sonoro se combinó con importantes debates culturales y transformaciones urbanas y por eso los empresarios cinematográficos exploraron activamente soluciones que implicaron desde operaciones inmobiliarias hasta la creación de nuevos circuitos de distribución. Empleamos el marco de la Nueva Historia del cine, que cuenta con producciones señeras en el ámbito internacional, Maltby, Biltereyst, and Meers, 2011 y con otros valiosos aportes en el ámbito Latinoamericano (de Luna Freire, 2013; Rosas Mantecón, 2017; Kelly y Poppe, 2022 y Kriger y Poppe, 2023). Asimismo, recurrimos a la sociología de la tecnología que postula un abordaje del cambio tecnológico como un fenómeno emergente de una red tecno-económica es decir “un conjunto coordinado de actores heterogéneos quienes participan colectivamente en la concepción, desarrollo, [...] y distribución o difusión de procedimientos para la producción de bienes y servicios algunos de los cuales dan lugar a transacciones de mercado” (Thomas y Buch, 2008 :148).

Los ejes de análisis para abordar el tema del cine sonoro como parte de una red tecno-económica en este trabajo son: por un lado, la programación que recurrió a la convivencia de lo teatral y de lo cinematográfico. Por otro lado, interesa puntualizar algunos aspectos del cambio del contexto de crecimiento de la industria cultural y de la modernización urbana que se entremaron con la renovación de las salas.

Centro y barrios: salas y circuitos en Buenos Aires hacia 1930

Para enfrentar los efectos locales de la crisis mundial, el Estado nacional impulsó un proceso industrializador que pasó del modelo agroexportador a otro orientado a la sustitución de importaciones. En esta política, que actuó como un disparador o acelerador de nuevas formas de considerar la base del desarrollo nacional, se enmarcaba la industria cinematográfica. Este nuevo programa necesitaba acrecentar el mercado interno, que propendió a democratizar el consumo, facilitando la circulación de mercaderías y personas. A partir de la ampliación de la red de transporte subterráneo y del colectivo³ quedaron conectadas las zonas que antes no alcanzaban los medios de locomoción tradicionales y las avenidas se ensacharon para permitir la circulación del parque automotor. La conexión del centro con las zonas más alejadas de la ciudad buscaba asegurar a todos los ciudadanos el acceso a los bienes y servicios (Scobie, 1977 y Gruschetsky, 2007) en constante aumento y, hacia el final del período de estudio, se procuraba incrementar el público en la zona céntrica. Aquí se realizaron importantes transformaciones urbanas, alrededor de 1935 —el ensanche de las calles para convertirlas en avenidas, la apertura de la línea B de subterráneos, la apertura de la Diagonal Norte y el comienzo de la construcción de la Avenida 9 de Julio—. De este modo, el espacio público se convirtió en un escenario propicio para realizar actividades de convocatoria masiva iniciadas por el impulso del gobierno

3.La línea A de subterráneos se inauguró en 1913 y la B en 1931. El transporte colectivo comenzó a circular en 1928 retomando los principales recorridos del tranvía que pronto se amplió para conectar otras arterias.

municipal. Esto promovió la remodelación o inauguración de las salas más importantes sobre las nuevas avenidas Corrientes y Santa Fe (Sasiain en Kriger 2018).⁴

En toda la ciudad las salas se multiplicaron instalándose sobre las principales avenidas que se pavimentaban y las “cabezas de barrio” se ubicaron cerca de las zonas equipadas por el Estado (escuela pública, registro civil, correo). En las carteleras de la época se diferenciaban las salas de barrio de las del centro y estas últimas se distinguían con un criterio comercial según su diseño, equipamiento y decoración en primera, segunda y tercera línea. Así se determinaban las categorías de las películas que se programaban y los circuitos que establecían los estrenos en las de primera línea. El recorrido de un filme, luego del estreno, variaba y su permanencia en una sala iba de un día a una semana, y luego circulaba por las restantes. Las cintas extranjeras se alquilaban, por diversas fechas, a un porcentaje de la entrada vendida por el exhibidor y, en general, el distribuidor pautaba los horarios en que la misma cinta circulaba, en combinación, en las salas de segunda y tercera línea. Por su parte, las películas argentinas se vendían a un precio fijo y, en general, las copias permanecían en la misma sala.

Desde que se produjo el cambio tecnológico, quienes conseguían exhibir una película sonora, lo hacían en exclusividad y por un plazo mayor a una semana y esto alteró la dinámica comercial del período. De acuerdo con las publicaciones consultadas, pareciera que los equipamientos estadounidenses gozaban de mayor prestigio en el mercado, pero también entre el público. Las publicidades utilizaban como argumento de venta la calidad sonora “garantizada” por el país de origen de los equipos y lo mismo hacían los exhibidores para atraer espectadores. El sonoro obligó a equipar las salas y también promovió la remodelación de las existentes y la construcción de otros nuevos edificios.

Salas y circuitos

En 1929, según una nota publicada en *The Film Daily Year Book*, la población porteña alcanzaba unos 2.011.015 habitantes y la de todo el país casi 9.000.000. Además, se destacaba el aumento de la construcción de salas durante los últimos quince meses, “en su mayoría modernas”, con capacidades que variaban de 800 a 1.500 butacas. La escalada había comenzado en 1926, cuando se pasó de 128 cines para llegar a 234 en 1928 (1928: 495).

El tema de los equipamientos de sonido, desde que comenzó el cine sonoro en Hollywood en 1927, ha sido poco abordado en nuestra historiografía y es complejo precisar cómo fue el proceso ya que no se cuenta con suficientes estadísticas de distintos medios que puedan contrastarse.⁵ En ese sentido Maranghello (2000) fue pionero en abordarlo al reseñar los equipos instalados y las películas programadas. En nuestra investigación partimos de sus aportes y sumamos los datos del *Indicador* y así, pudimos comprobar que en 1934 casi todas

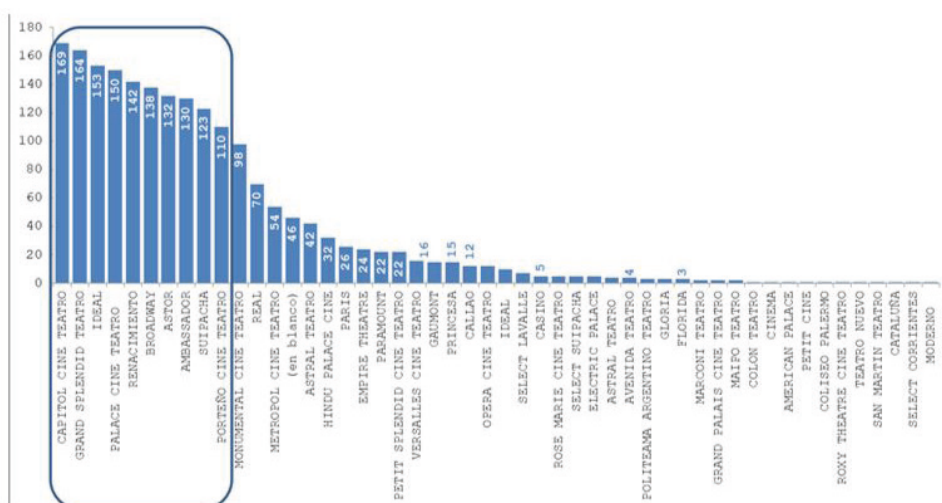
4. Todas estas obras se dieron en el marco de la celebración del “IV centenario la Fundación de Buenos Aires”.

5. Al respecto, se destacan las fuentes que trabaja Rafael de Luna Freire (2013) para abordar este tema en Brasil que le permiten hacer un estudio detallado de la diferencia de equipamiento en distintas zonas urbanas.

las salas de la Capital contaban con equipos de reproducción de sonido. Estas informaciones se contrastan con *The Film Daily Year Book* que sostiene que, recién en 1936, el 80% de los cines porteños contaba con un equipo reproductor de sonido. Como sea, lo que sí surge de las fuentes consultadas es que, desde 1928, se produjo una transformación de las salas que se multiplicaron y modernizaron y que el público contó con una oferta más variada desde entonces.

Como ejemplo del impacto de esa modernización de las salas que, en el comienzo, pudieron pasar a la primera línea y estrenaron tantas o más películas que las ya tradicionales de Lavalle y las de la calle Corrientes, se desplazaron a la avenida Santa Fe. Entre 1931 y 1935 el 71% de los estrenos del período se realizaron en diez salas de las cuales dos, el Gran Splendid y el Capitol⁶, de barrio norte, concentraron la mayor cantidad de primicias. Las obras públicas de ensanche de la avenida Santa Fe afectaron los edificios en los que estaban emplazadas estas salas, lo que obligó, en el caso del Capitol, a realizar una reforma integral y renovar la fachada con un proyecto del arquitecto Alejandro Virasoro.⁷ En ambos casos, las salas se equiparon para la reproducción y amplificación del sonido.

Cuadro I. Estrenos por sala (1931-35)



Elaborado por Daniela Massone. Fuente: *Heraldo del cinematografista* desde 1931 a 1935.

6. Gran Splendid (Avenida Santa Fe 1860) y Capitol (Avenida Santa Fe 1848). Cuando se inauguró el cine-teatro Splendid Theatre en *Caras y Caretas* se publicó: “[...] se ha formado un público especial: el público de los palacios y palacetes de Callao, Santa Fe, Avenida Alvear y sus alrededores, para quienes ofrece aparte la ventaja de su proximidad la de ser el único teatro-cine que trabaja por secciones. Allí no entran más que familias distinguidas y tanto los palcos como la platea, son sencillamente una prolongación del regío Colón en sus grandes noches” (N° 830, 29-8-1914, énfasis agregado).

7. Antes construyó la Casa del Teatro y el cine-teatro Regina, en Avenida Santa Fe 1235 (1927), además del cine-teatro Once, en Avenida Rivadavia 2866.

En el siguiente mapa se puede ver que, si bien en el período de estudio el circuito cinematográfico de primera ronda se mantuvo cerca de la circunscripción más densamente poblada del centro histórico, muchos de los estrenos se desplazaron hacia el norte⁸, al menos hasta 1935.

Cuadro II. La cantidad de estrenos por sala (1932)



Elaborado por Daniela Massone. Fuente: *Heraldo del cinematografista*, 1931- 1935 y de la *Revista de Estadística Municipal de la Ciudad de Buenos Aires*, 1930-36.

Por otra parte, en esos cinco años el aumento de estrenos sonoros fue de 166%. Según *Imparcial Film* “En 1933, por ejemplo, fueron estrenadas en Buenos Aires 412 producciones, lo que da un promedio semanal de estrenos realmente elevado. Ahora bien, [...] la actual temporada, al paso que vamos, registrará cifras récords. puesto que, en tres meses de temporada, han sido estrenadas 117 producciones” [...] (Año XVIII, N° 790, 25-5-1934: 2). La nota continuaba con una comparación de salas en Estados Unidos, Alemania y Francia para mostrar que en la Argentina la relación de estrenos sonoros /salas equipadas era equivalente o superior al de esos países.

Es difícil comprender el fenómeno que se produjo en estos años, por un lado, caía el número de entradas vendidas mientras que, por otro lado, se estrenaban más cintas que en cualquier país americano y europeo, en proporción con las salas. Este proceso complejo tiene su contraparte en el aumento de cine-teatros y se corresponde con los avisos de las distintas salas

8. La zona norte había crecido, al igual que otros barrios, desde 1895 por el aumento del transporte y el acceso de los habitantes a terrenos que permitieron la construcción de sus viviendas con una rápida conexión con el centro.

que daban tanta o mayor importancia al programa de cine como al de los artistas de variedades u orquestas en vivo.

Cuadro I. Descenso de salas y de espectadores

Años	1930	1931	1932	1933	1934	1935
Salas de cine- teatro	40	48	48	52	51	52
Concurrentes	6.943.202	7.583.362	6.591.276	7.388.224	5.499.183	5.532.949
Salas cine	110	113	110	101	92	94
Concurrentes	16.071.050	15.581.704	12.498.269	10.012.328	6.895.789	7.651.838
Total	23.014.252	23.165.066	19.089.545	17.400.552	12.394.972	13.184.787

Elaboración personal. Fuente: *Revista de Estadística Municipal de la Ciudad de Buenos Aires*, 1930-36.

A partir de la crisis de 1929, las estadísticas municipales registraron una baja de asistentes a los espectáculos y esta tendencia se mantuvo hasta 1934, cuando se alcanzó un total de 12.394.972 concurrentes, la cifra mínima de espectadores de los últimos diez años. Lo mismo sucedió con los espacios: los 110 cinematógrafos que funcionaban en Buenos Aires en 1930 descendieron y llegaron a 94 salas en 1935. Es interesante notar que de las 40 salas de cine-teatros⁹ contabilizadas en 1930 ascendieron a 52 en un lustro. Esto demuestra que, si bien el público de los cines mermó, es difícil precisar cuántos espectadores tuvieron las películas porque las proyecciones se realizaban en salas en las que convivían con otros programas y es posible que esos estrenos se realizaran en cine-teatros. En una nota publicada en la revista *El exhibidor* de 1937 se señalaba lo siguiente:

son contados son los cines de barrio que se hallan hoy en condiciones de satisfacer las exigencias del público, creadas por el progreso constante del espectáculo cinematográfico. Muchos no han sufrido mayores transformaciones desde la época del cine silencioso, cuando cualquier local servía para cine. Carecen de acústica, las plateas no tienen el suficiente declive para que todos los espectadores puedan ver toda la pantalla con comodidad, los asientos son incómodos, la pantalla es vieja y de mala luminosidad y los equipos de proyección y sonido distan mucho de ser modernos y perfectos (10-7-37, Año XII, N° 379).

9. Según una Ordenanza General De Espectáculos Públicos, con esta denominación se categorizaba a los locales habilitados para realizar “funciones cinematográficas y números de variedades, con o sin transformación. En ellos podían actuar pequeñas compañías teatrales, cuyo elenco estuviese integrado por no más de diez personas”. Esta norma fue sancionada el 29-12-1921 y promulgada el 16-01-1922 (*El Indicador*, 1934: 50).

Esto nos permite concluir que más allá de los datos estadísticos y de la información de *El Indicador*, en este período, el equipamiento y la modernización de las salas fueron aspectos centrales para convocar al público. Desde entonces se multiplicaron los “palacios plebeyos” (Cozarinsky, 2006) que se expandieron por toda la ciudad y el circuito del espectáculo de Buenos Aires cambió. No solo se trató de la cuestión del sonido, porque gran parte de las salas se equiparon, sino que se establecieron nuevos estándares de acústica, diseño y de calidad espacial que se combinaron con la programación.

Actores en la transición tecnológica

La temporada cinematográfica de 1929 demoró en comenzar porque varios distribuidores de filmes, representantes de los estudios estadounidenses, retenían las películas al desconocer la legitimidad de los exhibidores argentinos nucleados en el flamante Sindicato de Empresarios.¹⁰ Lo que había originado el enfrentamiento era que el sindicato pretendía establecer nuevos circuitos de exhibidores, por zonas, vale decir, que en lugar de ser los distribuidores los que determinaran la forma de estrenar sus películas, como siempre había sucedido, ahora sea el sindicato el que podía pautar los estrenos, así como fijar la categoría de cada película.

Hasta entonces, las películas se distribuían según férreas consignas que habían logrado imponer los representantes de los sellos estadounidenses como demostró Paladino (2019). Con respecto a la puja entre distribuidores se trató de arribar a un acuerdo, pero las empresas —Metro-Goldwyn-Mayer, Paramount, Artistas Unidos, Fox y Universal—, agrupadas en la Asociación Argentina de Distribuidores de Films, se negaron terminantemente a aceptar estas cláusulas. Pocos meses pasaron hasta que los distribuidores reconocieron el derecho de los empresarios locales de agremiarse para solicitar mejoras, aunque no aceptaron ciertas cláusulas de sus estatutos porque las consideraron contrarias a la “libertad de comercio”. Finalmente, con mutuas concesiones, las partes en litigio acabaron por poner término a sus desavenencias y arrancó la temporada.

Durante el enfrentamiento, los dueños de las salas exploraron activamente soluciones, entre las medidas ensayadas recurrieron a la exhibición de cine europeo y reincorporaron números de varieté para complementar sus programas. Al respecto, una nota del diario *La Razón* señalaba que, a diferencia de lo que sucedía con la exhibición de los filmes silentes, cuando únicamente por excepción se mantenía una película en el cartel de una sala ocho días consecutivos, con la introducción de los films sonoros “Gran número de películas se han proyectado más de un mes en la misma sala y casi la mayoría de ellas han ocupado el cartel más de

10. Durante la década de 1920 los estudios norteamericanos cambian de estrategia y dejan de apelar a representantes para instalar sus propias filiales. A Fox films —que había abierto una oficina en Buenos Aires en 1915, como parte de un primer ensayo de expansión mundial— se le suman en 1921 Universal, en 1922 United Artists, en 1925 Paramount y en 1927 Metro-Goldwyn-Mayer instalan sus propias filiales. (Paladino, 2019).

quince días consecutivos” (Suplemento especial, 1930).¹¹ Uno de estos casos era el del circuito de Glücksmann, quien como aún tenía la representación de Warner en la Argentina, estrenó el primer largo sonoro en la Argentina, *La divina dama* (Frank Lloyd, 1929), en simultáneo en su circuito del Palace Theater, el Electric Palace y el Grand Splendid y las mantuvo por varias semanas en cartel.

Aquí consideramos necesario hacer un breve *racconto* de la trayectoria de Glücksmann quien, como empresario estuvo entre quienes surgieron “... en el comienzo de la idea misma de espectáculo [y promovieron] la identificación de la cultura con la masa, a través de la mediación del mercado y la figura del público como consumidor” (Montaldo, 2016: 75). En 1919 había comenzado a producir discos con el sello Odeón con los que difundió a cantantes populares nacionales. En ese mismo año el Splendid Theatre pasó a denominarse Gran Splendid, y se emplazó en la base de un nuevo edificio de ocho pisos, como parte de un emprendimiento inmobiliario, que también incorporó un estudio de radio en 1923. Glücksmann había consolidado así un imperio al que sumaba sus anteriores actividades como productor y distribuidor de discos y filmes y, a la vez, como productor cinematográfico de noticiarios y exhibidor de películas.

En esta diversificación del negocio producía para un nuevo sector, el que conformaba el público de las figuras populares difundidas por el disco y la radio. Con el paso del tiempo, había ganado una posición de reconocimiento social, con intereses que convergían entre el teatro, la industria discográfica, la radio, el cine y el mercado inmobiliario. Él sería un modelo de empresario para quienes alimentaron desde entonces la sinergia de lo que Gil Mariño (2015) denomina “el lector-oyente-espectador”. El público iba al cine, desde el comienzo del sonoro, para reencontrarse con las canciones de los ídolos con las que ya estaba familiarizado por los discos y la radio y a buscar la performance del habla compartida. Pero, como concluye Cañardo (2017), en su investigación sobre la industria del disco en la primera mitad del siglo XX, ese imperio comenzó a declinar hacia 1930.

Otros empresarios, como Clemente Lococo, innovaron en el campo aprovechando la dinámica transmedial de las figuras que confluían en los medios (radio, prensa y cine) como estrategia para hacer crecer su negocio que no se ceñía solo a la exhibición. Como ya comentáramos en otra oportunidad:

En 1929, la sala Astral ofrecía por \$1 funciones cinematográficas que se alternaban con la actuación en el escenario de artistas de gran éxito tales como Carlos Gardel y Azucena Maizani, lo mismo que Gordon Streton, Pracánico y Caló. La modalidad de los espectáculos combinados del Astral cambió con la llegada del cine sonoro. En esta sala también se exhibió por seis meses una

11. La nota continúa diciendo lo siguiente: “No obstante, ello, como el espectáculo sonoro no se generalizó hasta ya bastante entrada la temporada y como hay más de doscientas salas a fin de año que no han instalado equipos sonoros, la producción muda que se estrenó fue muy abundante, predominando la norteamericana” (*La Razón*, Suplemento especial, 1930).

de las primeras películas sonoras con sistema vitaphone, *Sombras blancas en los mares del sud* (W.S. Van Dyke y Robert Flaherty, 1928). Por su exclusividad, Lococo pagó a sus distribuidores \$50.000, suma estimada como “fantástica” y desusada en la época. Esta primera presentación sonora cubrió con escaso margen lo invertido. No obstante, Lococo continuó esta política de exclusividad con filmes como *El ángel azul* (1930). Las crónicas de la época sostienen que “El concurso del público fue en constante aumento, lo mismo que el precio de las localidades que, (...) para asegurar los mejores programas ¡costaban ya \$3!” (*Clarín*, 1961 en Gil Mariño, Kelly Hopfenblatt y Sasiain, en Kriger 2018).

El joven empresario se mostraba como hábil mediador entre la producción y el consumo. En una nota publicada en *La Película* se sostenía que si bien la actuación de la “venus de ébano” había resultado muy exitosa era **“incuestionable que la importante reforma del espectáculo (...) débese exclusivamente al film sonoro (... lo que) obliga la exhibición de grandes primicias y que permitirá mantener, también, más tiempo en el cartel todas las producciones”** (29-8-1929, énfasis agregado).

Aquí sostenemos que los exhibidores eran quienes mejor podían medir las preferencias del público, en este período de transición, para calibrar la programación y ofrecer espectáculos acordes a su sensibilidad. En 1931 Lococo declaraba que a largo plazo las películas sonoras debían “(...) imponerse en las salas de primera categoría” y rechazaba el sistema de doblaje planteando que era ‘un desastre por la falta de naturalidad, ya sea achacable a la falta de temperamento, carácter, etc.’” (*Heraldo del cinematografista*, 1931: 99 y 100). Lococo inaugura el “primer cine atmosférico de América del Sud” en el barrio de Flores el 21 de abril de 1933, el Cine Teatro Pueyrredón, como parte de la expansión de su cadena. Con esta sala anticipaba todos los detalles de “modernización y capacidad” que presentaría dos años más tarde el cine-teatro Ópera en el centro, ambos diseñados por el mismo prestigioso arquitecto, Albert Bourdon. Una nota de la revista *Film* decía lo siguiente sobre su próxima inauguración:

... conquista que está haciendo honor a Flores, será también un legítimo orgullo para Buenos Aires. Dotado de un sistema de calefacción y refrigeración que garantiza la renovación constante natural del aire de la sala, y con una sinfonía de luces multicolores, semejante a la del teatro Pigall, de París, el cine teatro Pueyrredón será una sala donde el más exigente y moderno confort guardará un absoluto equilibrio con la más absoluta sobriedad y el más exquisito buen gusto. De una capacidad monstruo –entre palcos y plateas, más de 2.000 localidades– el nuevo cine ha sido construido, sin embargo, en forma tal que dará al espectador la sensación de esa gran intimidad que, hasta el presente, al menos, ha sido privativa de las salas de público tan escogido como limitado. (*Film*, 21-4-1933)

De este modo, el Cine Teatro Pueyrredón se convirtió en el referente de varias salas barriales, muchas de ellas de mayor suntuosidad que algunas céntricas. La inspiración para muchas

de estas salas fueron los *movie palaces* surgidos entre 1910 y 1920 en Estados Unidos. Según las palabras de su creador eran: “Moradas palaciegas, dignas de príncipes y cabezas coronadas, para y en beneficio de Su Excelencia, el ciudadano americano (...) Ningún rey, ninguna reina conocieron semejante lujo, tal variedad de canto y danza, tal plenitud de placer como la que le proporcionamos para su entretenimiento. ¡Mientras dure el film, usted es el rey!” (citado en Cozarinsky 2006: 14). Entre esas salas se encontraba también el cine-teatro General Belgrano, remodelado en 1932¹² para aplicar

los modernos procedimientos de corrección acústica de acuerdo a la teoría del profesor Sabine de Estados Unidos. Los resultados obtenidos son notables, habiéndose conseguido transformar una sala de pésima acústica en otra de condiciones excelentes de audición, donde los films hablados pueden ser oídos con gran claridad (*Nuestra Arquitectura*, Año3 N° 32- marzo1932).

La adaptación de las salas para la proyección de cine sonoro fue parte de una red tecno-económica, es decir “un conjunto coordinado de actores heterogéneos”—exhibidores, distribuidores, técnicos, ingenieros, arquitectos— quienes actuaron en el contexto de importantes transformaciones urbanas. Ellos fueron “traductores”¹³ de un cambio tecnológico cuando alcanzaron la autoridad en el campo cinematográfico para lograr la aceptación permanente del cine sonoro. En el caso de los empresarios, como Lococo y Glücksmann en el período anterior, ellos partieron de una baja inclusión en el marco tecnológico dominante, y se mantuvieron más o menos al margen de ese marco. Por ejemplo, cuando invirtieron en equipar importantes cine-teatros barriales, como el Splendid y el Pueyrredón, respectivamente, antes de hacerlo en sus salas centrales.

La programación

Mientras todo esto ocurría, los empresarios debieron negociar con los músicos, que hasta entonces acompañaban a las exhibiciones de películas silentes y quienes comenzaron a quedar sin trabajo. El Concejo Deliberante intervino, para asegurar la continuidad de estos artistas, con una medida que, a largo plazo, no prosperó. El gobierno municipal también buscó paliar la baja en la asistencia de los espectadores, ya comentada, al autorizar la construcción de cine-teatros y permitirles presentar números de varietés, lo que se tradujo en un aumento de la taquilla en esas salas. Otro

12. Es interesante notar que la remodelación no fue hecha por arquitectos sino por los ingenieros civiles Joselevich. La nota agregaba: “Las paredes y la boca de escena son de color salmón apagado con aplicaciones oro mate de un gran valor artístico. Sobre la escena hay dos murales del reputado pintor argentino Ernesto Riccio. Las esculturas son todas estudiadas para la sala” (*Nuestra Arquitectura*, Año3 N° 32- marzo1932).

13. “... por traducción entendemos todas las negociaciones, intrigas, cálculos, actos de persuasión y de violencia, gracias a los cuales un actor o fuerza adquiere autoridad –o logra que tal autoridad le sea conferida para hablar o actuar en representación de otro actor o fuerza–” (Callon y Latour, en Thomas, 2008: 279).

desafío que enfrentaron estos empresarios, en estos años, fue la suba en los aranceles de importación de películas, generado por la crisis económica, que reducía la oferta de copias disponibles.

Para comprender mejor cómo se interpelaba al público durante este período de transición elegimos seguir la cartelera del diario *Crítica* desde 1928 a 1931. Este medio se presentaba como “la voz del pueblo”, que orientaba a los lectores calificando las programaciones sin “un interés monetario detrás de estas publicaciones”, y contaba con una tirada de cerca de 800.000 ejemplares a mediados de la década de 1920.¹⁴

En la cartelera de *Crítica* el Cine Astral¹⁵ se anunciaba como “el maravilloso palacio del cine” y ofrecía las “novedades de variedades con distintos artistas” junto con cuatro películas y el diario valoraba este programa como “bueno” (*Crítica*: 23-2-1928: 12 énfasis agregado). En otra nota se comentaba sobre artistas que “se han visto en la necesidad de refugiarse en los escenarios de varietés” y se explicaba, así, que un actor de variedades hiciera “su rentrée en el cine teatro Astral, en cuyo escenario actuó durante la temporada veraniega” (*Crítica*: 22-4-1928: 12 énfasis agregado). De esto se desprende que las variedades, ventrílocuos o “parodistas”, entre otros, resultaban un recurso accesible o seguro cuando debían reemplazar un programa cinematográfico que no funcionaba. En otra ocasión la cartelera anunciaba “Tres grandes orquestas: Típica Caló y su ‘chansonier’ R. Malda, Jazz- sinfónica; Rosenberg y clásica Astral.” Es decir, que la sala contaba con orquesta propia.

Con algunos matices se repetía este aviso para detallar la oferta del cine-teatro Once (Rivadavia 2866). En un aviso de *La Razón* se anunció que “El espectáculo lo iniciará la compañía Rivera De Rosas-Franco, luego se exhibirán varias películas y el señor Corsini cantará algunos tangos, acompañado por numerosos guitarristas y bandoneonistas” (28-9-28). En la cartelera de *Crítica* se lo promocionaba como “Magnífica sala de espectáculos, amplia, moderna y original. Un grato lugar de reunión para familias.” Entre las atracciones musicales se publicitaba el “gran éxito de Gordon Stretton y su célebre jazz-band” y desde las 16.10 hasta las 23.15 se detallaban cuatro películas más una “Notable sección cómica” para el sábado y domingo (*Crítica* 4-6-28: 16, énfasis agregado).

Por su parte, el Petit Splendid (Libertad 976) se presentaba como “la sala más elegante, mejor concurrida y que presenta el mejor programa [con] las tres mejores orquestas de la capital: típica de De Caro; clásica de A. Paoloantonio y sinfónica jazz-band de Shiffrin”. Mientras que el Alvear (Esmeralda 220)¹⁶, publicitado como “el cine preferido de las personas de buen gusto” anunciaba en la cartelera “Tres notables orquestas: Típica, Enrique Delfino (Delfy), que constituye la nota más destacada de la actual temporada; Super-jazz Fiocco, saxofón solista Alberto

14. El impresionante volumen de la prensa de la época (en los años treinta Argentina llegó a ocupar el 4° puesto mundial en lectura per cápita de diarios) Con varias ediciones, a toda hora del día, *Crítica* estaba en todas partes. Sobre todo, formó un equipo de periodistas profesionales capaz de construir la noticia con un estilo inconfundible, admirado y denostado. 5.000 ejemplares y llegaría a los 800.000 en 1939 (*La Nación*, 2-10-2016).

15. Administrada por Clemente Lococo en 1928 según informa *El Indicador*.

16. De Di Fiore y Martínez.

Hervier y Clásica Alvear” (*Crítica* 4-6-28: 16, énfasis agregado). Esta programación sumaba un detalle más al rasgo de distinción que ofrecía la sala que, como en el caso del Astral, contaba con su propia orquesta. Se detallaba el horario de la programación cinematográfica y, en todos estos casos, suponemos que los conjuntos musicalizaban las películas en vivo dado que no se aclaraba en qué horario tocaba cada una como sí se lo hacía con las películas.

La publicidad del Gaumont Theatre ¹⁷anunciaba tres “notables orquestas” que musicalizaban el “... asombroso espectáculo (...) de la gran película ‘Napoleón’, presentada igual que en el teatro de la Ópera de París, con música de Honneger y a gran orquesta.” Lo notable era que este mismo programa se replicaba en el barrio de Flores, en el cine San Martín, en Rivadavia 7056. En tanto que en el Select Lavalle se presentaban “Todos los días, orquesta típica criolla: Donato-Zerrillo. Partes de canto por el tenor Luis Díaz; Jazz Band Elio Rietti y la notable orquesta clásica (...) A las 20:15h extraordinario programa cinematográfico y musical” (*Crítica*: 24-3-1928: 11). Estos anuncios convivían en la misma página con los de la cartelera teatral. Ese día se anunciaba en el teatro Sarmiento (Cangallo [Perón]1040) a la compañía argentina de revistas de arte y sátira con la dirección de Manuel Romero quien, más tarde, llevaría toda esta experiencia a los filmes que realizaría en Lumiton desde 1935.

Frente a las críticas frecuentes del período acerca del desconocimiento de los músicos de lo cinematográfico podemos presumir que aquí contarían con un saber específico. Por ejemplo, en uno de los programas se anunciaban cuatro películas de sellos estadounidenses y, como exclusividad “a las 15.30: El poema de Máximo Gorki con música adaptada, canto y prólogo.” (*Crítica*, 4-6-1928: 16). Esta información nos permite conjeturar que en esta orquesta se hacían arreglos específicos, instrumentales y vocales, para el filme lo que da cuenta de un deseo de ofrecer, como diferencial, una musicalización mejor que el resto de los cines.

Otra situación es la de los teatros, como el Onrubia (Victoria [Hipólito Yrigoyen] y San José) que proyectaban, ocasionalmente, películas. La cartelera comunicaba “Hoy, éxito de la película patriótica: *El dos de Mayo* con música adaptada y coros, 25 profesores de orquesta, 20 coristas (énfasis agregado)”, y ampliaba “Hoy a las 17.15 y 21.30: *La chica del gato* y *El dos de Mayo*. - Platea, tarde y noche, \$3” una cifra muy elevada para el cine que promediaba los \$2 para cintas sonoras muy exitosas (*Crítica*, 21-11-28). En la misma cartelera se publicitaban otras salas cinematográficas por sus características de confort o de distinción con un eslogan que se reiteraba cada semana. Por ejemplo, el Soleil¹⁸ (Corrientes 3150) “el cine de las familias. Totalmente reconstruido” o el París (Suipacha 153) del que se señalaba lo siguiente:

La sala más suntuosa de Sudamérica; calefacción ultramoderna, butacas “pull-man” en las plateas altas y bajas. Selectos espectáculos cinematográficos con primicias diarias de las más famosas marcas de filmes. El conjunto musical más completo de Buenos Aires; magnífico órgano de concierto y tres insuper-

17. Rivadavia 1635 pertenece a la Cía Gral. cinematográfica.

18. De Augusto Álvarez.

ables orquestas: clásica Fontova,¹⁹ típica Avilés, jazz band Binstock; organista Fischer (*Crítica*, 21-11-28, énfasis agregado).

En el Hindú²⁰ (Lavalle 842) se promocionaba la orquesta de Pedro Maffia “y su incomparable típica y Super jazz sinfónica Fumo” luego se agregaba “mañana domingo y días subsiguientes, exclusivamente en esta sala: ‘Volga- Volga’ [Viktor Tourjansky] con coros y música adaptada y gran orquesta” (4-5-29, énfasis agregado).

En este recorrido por las carteleras se hace evidente que los exhibidores de Buenos Aires respondían a un mercado cada vez más competitivo y por eso comenzaron a mejorar sus salas y la calidad de los espectáculos. En la medida en que estos públicos también buscaban acceder a una sociedad más “moderna” según el modelo estadounidense y más próspera, sus sueños de movilidad ascendente convergían con el objetivo industrial de mejorar y expandir el mercado. Claramente, con el paso del tiempo, no solo las salas de la zona norte y del circuito céntrico, sino también las “cabezas de barrio” como el Cine Once ofrecieron espectáculos para un público que buscaba los grandes espectáculos y la orquestas que eran equivalentes a la de “la Ópera de París” como anunciaban las carteleras del cine Once y San Martín de Flores en ocasión de la proyección de *Napoleón*. El público había cambiado y las salas no solo ofrecían espacios de distinción (Bourdieu, 2016), sino que también remarcaban la calidad tanto de las películas como de las orquestas o de los músicos.

Los exhibidores locales no solo generaban nuevas salas o renovaban las existentes, sino que también diseñaban una programación que incorporaba el tango y lo nacional con las orquestas típicas en convivencia con el jazz y, en ocasiones, la música clásica para paliar la caída de espectadores. Estas orquestas muchas veces musicalizaban las películas que no se traducían ni se subtitulaban y en otras oportunidades alternaban su actuación con el regreso a la programación de los años iniciales de la proyección cinematográfica, la del teatro por secciones.

El acompañamiento musical le dio a la audiencia un sentido de presencia colectiva que, esencialmente, producía efectos que el sonido grabado no podía alcanzar, una sensación de inmediatez y participación (Hansen, 1991). Dan cuenta de esto, las crónicas de los estrenos de las primeras películas sonoras habladas en “criollo”, filmadas por Carlos Gardel para la Paramount en 1931. El sonido en vivo actualizaba la imagen y, al fusionarse con ella, estrechaba el vínculo entre el actor y el público. Según Sierra “[...] el punto de atracción de los sextetos típicos fueron las salas cinematográficas en el último lustro de la pantalla muda. Cada orquesta tenía su reducto en determinada sala cinematográfica, donde concurrían diariamente las “barras” —como se les decía a los grupos más entusiastas de espectadores— para escuchar y aplaudir a sus músicos preferidos” (1966: 77). El autor también señala que estos espectadores se sentaban en primera fila para observar los detalles de la interpretación de los músicos sin prestar atención a la película.

19. En 1927 se transmitía por radio la orquesta clásica Fontova, típica Guido y Real Jazz Verona desde la sala del cine Real (*La Nación*, 22-5-1927: 16).

20. De Coll, di Fiore y Cía.

Los músicos en vivo mermaron de manera paulatina con el avance del cine sonoro. De eso dan cuenta las carteleras de 1930 y 1931 en las que se hacía cada vez menor alusión a los números en vivo y la orquesta típica que más se destacaba era la de Julio De Caro. Según Sierra (1966) fue de los últimos músicos de tango que tuvo contacto directo con el público en las salas de cine.²¹ Esto coincidía con el estreno del largo ficcional nacional con el sistema de discos sincronizados, *Muñequita porteña* (José A. Ferreyra) que resultó muy exitoso.²² Probablemente, por este motivo muchos exhibidores devinieron productores o realizadores de películas, desde 1933 con el sistema de registro óptico, “habladas en argentino”, según las reseñas de *Heraldo del cinematografista*, como alternativa a la hegemonía hollywoodense. Como demostraron Kriger et al. “[...] los públicos parecen notar la existencia del cine argentino recién a partir de 1935, [...] [cuando] podemos localizar la conformación de un público apreciable para dichas películas. Este fenómeno solo se puede explicar por la convergencia multimedial que abonó el éxito de las películas extranjeras que filmara Gardel” (2018: 216).

La industria cinematográfica y “los industriales del espectáculo”

En este período de transición, muchos exhibidores, obligados a equipar sus locales para la reproducción sonora, intentaron transformarlos en “palacios plebeyos” (Cozarinsky, 2006) atravesados por el discurso de la época acerca de la industrialización. Como ya señalamos hasta “En las memorias municipales se mencionaba a un ente autónomo [...] de ‘Industria Municipal’ [para] brindar ‘mejor organización de servicios’, ‘mayor racionalidad’[...]” (Sasiain en Kriger, 2018). En esta época, todo el imaginario productivo argentino se mostraba impactado por los principios tayloristas del modelo industrial estadounidense. Este discurso también resonaba en las palabras de Augusto Álvarez²³, uno de los primeros en adecuar su cine en el circuito céntrico:

21. Según Sierra (1966) esto causó una transformación en el modo en que el tango se interpretó al limitarse solo a la radio y al disco.

22. El 1-11-1930 el diario *Crítica* anunciaba el estreno de en el cine Alvear el día siguiente de *El cantar de mi ciudad* (Ferreyra) con una crítica que señalaba lo siguiente: “La dirección musical ha estado a cargo del maestro Eleuterio Iribarren, quien ha compuesto hermosas melodías y ha dirigido la musicalización con gran acierto. Este primer film sonoro cantado y hablado nacional, posee valores positivos que han de afianzar de una vez por todas los prestigios de la cinematografía argentina y es el indicado para iniciar una nueva era de prosperidad para esta industria”. Según una nota de *Cine argentino* la primera película sonora estrenada con el sistema vitafón fue *Corazón ante la ley* (Nelo Cosimi, 1929) (Año 1. N°13. 4-8-1938). Según Raffo estaba producida por S.A.C.H.A – MANZANERA y en el material publicitario se podía leer: “Primer Cinta Sonora Argentina – Musicada – Cantada – Hablada. Las más bellas páginas de nuestro ‘Folk Lore’ (sic)- Estilos y Vidalitas -Tangos. Marchas Militares -Diálogos” (*Otros cines*, 2023).

23. Contaba con una extensa trayectoria en el ámbito teatral (ver González Velasco, 2012). Fundó la empresa de distribución y exhibición de películas Álvarez y Cía. y la revista *Excelsior* y, en estos años, proponía crear la Sociedad Argentina de la Industria del Espectáculo. Además, gerenció la remodelación del “(...) Cine-Teatro «Broadway», ubicado en una de las arterias de más intenso tráfico de nuestra metrópoli, la porteñísima calle Corrientes (...) El equipo acondicionador filtra el aire, lo lleva y purifica, lo calienta en el invierno y lo enfría en el verano, lo humedece cuando es muy húmedo, todo ello al grado que corresponde al máximo confort del cuerpo humano” (*Revista del centro de arquitectos. Constructores de obras y anexos*, 1-1931, No. 44, énfasis agregado).

En esta hora, el empresario de ayer está siendo desalojado por inepto y no responder a las condiciones de todo orden que **deben concurrir en el “formador”, “armador” o “productor” de un espectáculo**. [...]efectivamente cabe considerar que aun pareciendo a simple vista que este concepto resulta un tanto detonante al profundizar en el detalle de las actividades que desarrolla el “empresario de hoy”, su definición como **industrial de espectáculos** no es una aberración. Los hombres que dirigen en nuestra hora las salas de espectáculos y las administran emplean a un mundo de elementos: técnicos de luz, de maquinaria; organizan en espectáculos de múltiple naturaleza; utilizan para producirlos escenógrafos, compositores de música, escritores, directores de escena, artísticos y coreógrafos; adquieren la materia prima necesaria para realizar el espectáculo —ya sea nacional o extranjero— como ser total o parte de aquellos elementos realizadores; films, trucos de efecto, grandes atracciones, etcétera. **Tales hombres son positivamente industriales** de un producto que el público usa para su recreo o para su necesidad. Y aunque la voz ‘industria’ puede parecernos trasunto de mercantilismo, en el caso especial nuestro, debe entenderse que el producto de nuestra industria tiene por fuerza que contemplar los dictados de artes que el público exige en los espectáculos. No seríamos en todo caso la excepción, ya que existen industrias que se dedican únicamente a la producción de objetos de arte. **La industria cinematográfica —cuyo producto es para el industrial del espectáculo una materia prima—** es considerada hoy como el ‘séptimo arte’ (*Film 17/11/33: 2, énfasis agregado*).

La aparición de un discurso acerca de la industria del espectáculo también modificó las reglas de juego de la exhibición cinematográfica. El sector exhibidor tejió diferentes relaciones con las compañías, extranjeras y nacionales. Además, la manera en que se percibieron los exhibidores cambió y, más tarde, muchos de ellos se incorporaron a la industria como productores según el modelo del empresario cinematográfico estadounidense de la integración vertical. Como ejemplo de este desplazamiento, podemos mencionar que, en 1939, Clemente Lococo fundó la productora EFA y la empresa Álvarez y Cía., activa desde 1920, quedó disuelta con la venta de sus salas a la empresa de Cavallo y Lautaret que, según *Heraldo del cinematografista* “por primera vez en la historia cinematográfica del país casi ocho mil localidades de primera línea están en manos de la misma empresa”²⁴ (21-12-1938, énfasis agregado). Álvarez, consecuente con sus palabras, en 1939, se convirtió en gerente de Estudios San Miguel y director-gerente de la Distribuidora Panamericana SRL. El cine industrial “hablado en argentino” permitía que estos empresarios se transformen en productores al ampliar la red tecno-económica hacia un nuevo público más allá de las fronteras nacionales.

24. La cadena comprendía los cines centrales de la capital argentina: Gran Rex, Gran Cine Ideal, Gran Cine Ambassador y Gran Cine Florida. En 1939 Miguel Machinandiarena contrató a Augusto Álvarez como gerente de Estudios San Miguel y director-gerente de la Distribuidora Panamericana SRL.

Reflexiones finales

Durante los años 1929 a 1935 hubo un cambio en la esfera pública, causado principalmente por factores derivados de la política económica. El proyecto industrial del gobierno, como respuesta a la crisis mundial de 1929, desde la órbita nacional y municipal, incidió en el público cinematográfico tanto como lo hizo el cambio tecnológico de la llegada del sonido. La “industrialización” buscó estandarizar y racionalizar los procesos.

En lo urbanístico, las políticas implicaron diversas transformaciones que obligaron a renovar las fachadas o realizar reformas integrales de los edificios en los que estaban emplazadas las salas de cine y a esto se sumó la necesidad de equiparlos para la proyección del sonido. También se produjeron cambios estilísticos y tipológicos cuando los estándares de calidad se elevaron y comenzó a adoptarse el modelo del cine atmosférico estadounidense. Las nuevas salas contaban con espacios diferenciados —platea o pulman— accesibles desde distintas zonas de la Capital y de los suburbios, por una red ampliada de accesos y de transporte público. Estos “palacios plebeyos” atraían a quienes quisieran disfrutar de una oferta que combinaba todo el equipamiento moderno: películas, sonido en vivo y grabado hasta el hablado en “criollo”.

Este público, a nivel social, pasó de vivir en la ciudad de la elite a la ciudad de las masas (Torres, 1978) de una dimensión metropolitana. Estas nuevas audiencias se diferenciaban progresivamente, conformadas por sectores en pugna, cada vez más alejados de los asistentes “distinguidos” que había convocado Glücksmann en la inauguración del Grand Splendid. La ampliación de la oferta en la programación, como pudimos comprobar, al principio con el sonido en vivo, fue clave para mantener la asistencia durante la crisis, especialmente en las salas en las que convivieron diferentes orquestas, como las de tango y jazz. También podemos hipotetizar que el gran número de estrenos sonoros, registrados en estos años, buscó satisfacer esta variada demanda.

Durante la década de 1930, los empresarios cercanos a la exhibición actuaron como traductores dentro de una red tecno- económica donde el cine sonoro se alternó con el sonido en vivo. En muchos casos, estos empresarios crearon sus propios circuitos de salas e, incluso, algunos se transformaron en productores. Hubo en ellos una flexibilidad interpretativa que amplió y enriqueció el espacio público mientras el gobierno conservador lo restringía. En palabras de Augusto Álvarez “los productores de espectáculos” de estos años demostraron que se podían poner a la cabeza de un proyecto industrial nacional. El aumento de la taquilla, desde 1935, fue la base que sustentó un naciente proyecto industrial del cine argentino sonoro que se mantuvo en constante ascenso hasta fines de 1950. Con este proyecto se conquistaría un nuevo público atraído por el sonido de la música y de las voces argentinas que pronto abrirían las puertas del mercado hispanohablante.

Referencias bibliográficas

- Bourdieu, Pierre (2016). *La distinción: criterio y bases sociales del gusto*. Barcelona: Taurus.
- Thomas, Hernán y Buch, Alfonso (coordinadores) (2008). *Actos, actores y artefactos: sociología de la tecnología*. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes.

- Cañardo, Marina (2017). *Fábricas de músicas: comienzos de la industria discográfica en la Argentina (1919-1930)*. Buenos Aires: Gourmet Musical.
- Cozarinsky, Edgardo (2006). *Palacios plebeyos*. Buenos Aires: Sudamericana.
- de Luna Freire, Rafael (2013). "La transición al cine sonoro en Brasil y el mercado de exhibición en la década de 1930". *Significação: revista de cultura audiovisual*, Volumen 40, pp. 29-51, Universidad de São Paulo.
- Gil Mariño, Cecilia (2015). *El mercado del deseo. Tango, cine y cultura de masas*. Buenos Aires: Teseo.
- González Velasco, Carolina (2012). *Gente de teatro: Ocio y espectáculos en la Buenos Aires de los años veinte*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Gruschetsky, Valeria Ana (2007). "El espíritu de la calle Corrientes no cambiará con el ensanche": *La transformación de la calle Corrientes en avenida. Debates y representaciones*. Buenos Aires 1927-1936. Tesis de Licenciatura, Facultad de Filosofía y Letras, UBA, disponible en <https://bit.ly-312NWDs> (consultada el 20-6-2019).
- Gorelik, Adrián (2004). Gorelik, A. U. (2004). "Ciudad, modernidad y modernización". Disponible en: <http://hdl.handle.net-10554-30200> (consultada el 16-2-2026).
- Hansen, Miriam (1991). *Babel and Babylon: spectatorship in American silent film*. Harvard University Press.
- Kelly-Hopfenblatt, A., Poppe, N. (eds.) (2022). *En la cartelera: cine y culturas cinematográficas en América Latina, 1896-2020*. Madrid, Frankfurt: Iberoamericana Vervuert.
- Kruger, Clara (comp.) (2018). *Imágenes y públicos del cine argentino clásico*. Tandil: Universidad Nacional del Centro de Buenos Aires: Instituto de Artes del Espectáculo.
- Kruger, Clara, Poppe, Nicolas (eds.) (2023). *Salas, negocios y públicos de cine en Latinoamérica (1896-1960)*. Buenos Aires: Prometeo.
- Maltby, R.; Biltereyst, D. and Meers, P. (editors) (2011). *Explorations in new cinema history: Approaches and case studies*. Oxford: Wiley-Blackwell.
- Manfredi, Alberto (2022). *Entidades gremiales cinematográficas en la Argentina*. Disponible en: <https://bit.ly-4tFSA77>(consultada el 16-2-2026).
- Maranghello, César (2000). "El cine argentino entre el mudo y el sonoro (1928-1933)". *La mirada cautiva. Cine & Medios*, n° 4, agosto-septiembre, Museo del Cine.
- Montaldo, Graciela (2016). *Museo del consumo: Archivos de la cultura de masas en Argentina*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Paladino, Diana (2019). *Conformación del negocio cinematográfico En la argentina. La comercialización y Explotación de películas entre 1914 y 1918*. Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Bellas Artes. Doctorado en Artes. Tesis doctoral.
- Ramírez Llorens, Fernando (2017). "Empresarios, católicos y Estado en la consolidación del campo cinematográfico en Argentina". *Latin American Research Review* 52(5), pp. 824-837.
- Rosas Mantecón, A. (2017). *Ir al cine: Una antropología de los públicos*. México, DF: Gedisa.



- Saítta, Sylvia (2011). "La cultura", Eduardo Míguez (coordinador), *Argentina. La apertura al mundo, 1880-1930*, tomo 3 de América Latina en la historia contemporánea, dirigida por Jorge Gelman. Madrid: Fundación MAPFRE – Taurus.
- Scobie, James (1977). Buenos Aires, del centro a los barrios, 1870-1910, Buenos Aires: Solar-Hachette.
- Sierra, Luis Adolfo (1966). *Historia de la orquesta típica: Evolución instrumental del tango*. Buenos Aires: Peña Lillo Editor.
- Torres, H. (1978). "El mapa social de Buenos Aires en 1943, 1947 y 1960: Buenos Aires y los modelos urbanos". *Desarrollo Económico*, Volumen XVIII, (Nº 70): pp. 163-204.

Fuentes

- Caras y Caretas* N° 830, 29-8-1914.
- Cine Argentino*, Año 1, 4-8-1938, N°13 y, 2-10-1941 N° 178.
- Crítica* 23-2-1928, 24-3-1928, 22-4-1928, 4-6-28, 28-9-28, 21-11-28, 4-5-29, 1930 y 1931.
- El exhibidor* Año XII, 10-7-37, N° 379.
- Film*, 21-4-1933, 17-11-33.
- Heraldo del cinematografista*, 1931 a 1935 y 21-12-1938.
- Imparcial Film*, Año XVIII, 25-5-1934, N° 790.
- La Nación*, 2-10-2016, "Tras las huellas del mítico diario *Crítica*" por Drovetto, Javier.
- La Nación*, 22-5-1927.
- La película: Semanario Cinematográfico*, 29-8-1929.
- La Razón*, 28-9-28 y Suplemento especial, 1930.
- Maciotta, C. (1928, 1934). *El Indicador: Guía manual del cinematografista*. Buenos Aires: El Indicador: Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires (1930-36). *Revista de Estadística Municipal de la Ciudad de Buenos Aires*.
- Nuestra Arquitectura*, Año3, N° 32, marzo1932.
- Otros cines*, 15-03-2023, "Historia de la protección y el fomento de nuestro cine" por Raffo, Julio (2023). Disponible en: <https://www.otroscines.com/post/historia-de-la-proteccion-y-el-fomento-de-nuestro-cine> (consultada el 16-2-2026).
- Revista del centro de arquitectos. Constructores de obras y anexos*, 1-1931, No. 44.
- The Film Daily Year Book: The Newspaper of Filmdom, All the News, All The Time* (1926- 1935). New York City: The Films Daily (Jack Alicoate, Editor).

Sonia Sasiain (Instituto de Artes del Espectáculo "Dr. Raúl Castagnino", Facultad de Filosofía y Letras, UBA)

soniasasiain@gmail.com

Doctora en Historia. Docente e investigadora en el área de Historia del Arte, especializada en fuentes filmicas y su vinculación con el espacio urbano. En la actualidad participa de



diferentes proyectos de investigación sobre el cine clásico argentino, en el marco de los programas FILOCyT y PIACyT en los que profundiza sobre la transición del cine silente al sonoro. Desde 2018 estudia los públicos de cine en Buenos Aires desde 1930 hasta 1960. Es secretaria, desde 2022, de AsAECA (Asociación Argentina de Estudios sobre Cine y Audiovisual). En la Universidad Nacional de las Artes desarrolla investigaciones acerca de la danza filmada. Las pesquisas dentro del Programa de Incentivo Docente en UNA abordan los registros fílmicos de la danza realizados en Buenos Aires entre 1933 y 1956.

PRECARIZADOS Y SOÑADORES

Crítica a *La noche está marchándose ya* (Ezequiel Salinas y Ramiro Sonzini, 2025)

POR ALEJO ALONSO SUAREZ

La historia es la del recorte. Uno de los proyectoristas de un cine municipal es despedido. No sólo eso: despedido y re-ubicado como guardia nocturno en el mismo edificio. El acuerdo es triste, vago, deprimente en su informalidad. A ninguna de las partes le sirve de forma concreta pero tampoco los perjudica. Al ejecutor del recorte lo podemos imaginar menos apesadumbrado por la culpa de despedir a un empleado; al empleado, no tan asustado por la incertidumbre del futuro, a mitad de camino entre estar y haberse ido. La situación es evidentemente desapareja y la decisión del despedido, por ello, resignada, pero decisión al fin. Mal que mal, el orden habitual se modifica lo menos posible; todo es decepcionante y agotador y por ello, familiar y cotidiano. Una película sobre un cine que existe fuera de la pantalla (el Hugo del Carril) y sobre las desventuras que lo desarman, tan similares a las que atraviesan instituciones públicas no ficcionalizadas.

Todo pasa rápido para el Pelu (el ex-proyectorista interpretado por Octavio Bertone). No le alcanza para compartir el alquiler con su amigo, deja el departamento y se muda clandestinamente al cine. Dicha mudanza será motivo de conflicto más adelante, pero lo que primero se configura es, por el contrario, un escenario de una comodidad total, en el que el goce y la precariedad son una misma cosa; un pequeño paraíso personal de cervezas y proyecciones del Hollywood clásico que anula a su personaje, como si fuera el habitante de una casa a la que sólo puede acceder si está en peligro de derrumbe. La inacción hace sistema incluso cuando la casualidad y la amistad hacen entrar nuevos intrusos: un grupo de trapitos, o una trabajadora de OnlyFans que acuerda hacer contenido pornográfico en la sala y repartir las ganancias con Pelu. Entre las butacas, un celular sobre un trípode y una transmisión en directo para redes; afuera, Pelu observa a través de la pantalla a su amiga desnuda. La escena es más que suficiente para ilustrar el fracaso financiero de la sala y llevar a cabo una humillación casi paródica, pero su tono es impreciso y el efecto se acerca al desconcierto. La sensación es que algo está pasando en esas noches más y menos solitarias, más y menos exóticas, más allá del funeral privado del cine a manos de un recorte que parece ser incompatible. Algo que brilla pero no resplandece, que se muestra sin desplegarse.

Las elecciones de fotografía de la película son un apartado imposible de ignorar. Si tanto las tensiones de la trama como las particularidades con que se despliegan dotan al relato de una cercanía familiar y deprimentemente coyuntural, la estética visual, por el contrario, hace aparecer un misterio que tarda en revelarse como contenido. Dicho vagamente, la noche en esta película está repleta de pequeños brillos: la lámpara cuyo contorno se difumina, los ojos como de vidrio que reflejan lo que ven en la pantalla, la linterna solitaria que recorre la inmensidad del edificio vacío. Desde el primer plano, el blanco y negro de la imagen resalta una belleza desolada que remite a cierta estética clasicista del melodrama, a películas en las que los personajes se sienten diminutos y vencidos por el mundo, y para los que el cine conjuró siempre un refugio –una posible referencia, también noctámbula desde su título: *It Happened One Night* (1934) de Capra. Sin embargo, no es que *La noche está...* establezca dicha estética como sistema. Son meras reminiscencias con las que se permite jugar para que su universo diegético mantenga una relativa distancia con el espectador, como en esa otra secuencia de la primera noche, en la que Pelu recorre el edificio oscuro y vacío. Las escaleras y los pasillos se funden en un solo plano de forma imprecisa y su linterna se mueve entre las imágenes, ilocalizable. El Hugo del Carril de pronto parece traer algo del terror y el fantástico, de historias de mansiones embrujadas o castillos abandonados.

Sin embargo, el vínculo más íntimo con el clasicismo aparece desde la cita. Entre las películas que miran Pelu y sus compinches (todas antiguas), la más nombrada es *Man's Castle* (1932), de Frank Borzage. Cuenta la historia de una pareja pobre que atraviesa la Gran Depresión en Estados Unidos, de las tensiones entre una mujer que no cree necesitar más que el amor de su novio y un hombre que siempre está pensando en estar en otro lado. Como con varias de las películas realizadas antes del código Hays, esta es una que, vista desde el presente y con el relato del cine norteamericano ya consolidado, resulta insólita y poco probable. Es difícil creer que haya varios casos en los que el cine de Estados Unidos se sumerja en la historia de personajes pobres sin que la representación llevada a cabo resulte falsa y descomprometida. Aquí, la clase social de los personajes es algo más que el disfraz con el que se nos presentan porque Borzage tiene la capacidad de sostener conflictos universales en el vínculo con los matices morales que presenta el contexto. El período de tiempo en el que el cine de género existió previo al código Hays habilitó esa estética irrepetible: novelesca y coyuntural, sucia y romántica, decepcionada y soñadora. En la película de Borzage, el protagonista, interpretado por Spencer Tracy, necesita que la claraboya que está sobre sus cabezas esté abierta a la hora de dormir para poder ver las estrellas. Como en la película cordobesa, acá la noche también guarda un brillo particular que se traduce en el anhelo de un futuro distinto.

En este sentido, el título elegido por Sonzini y Salinas puede resultar algo enrevesado, engañoso incluso, porque se trata del recorte de una estrofa musical más grande, de la que aísla exclusivamente el sentido de la pérdida. La oración nos habla de algo que se va –a priori, a tono con la decadencia que transmite la historia de la precarización de un cine– pero la canción completa revela la esperanza de un sueño que llega.



Yo te diré, temblando la voz

El tiempo va deprisa y ese día que soñamos vendrá

Apaga la luz, la noche está marchándose ya

Un fogón ilumina los rostros del grupo que canta al unísono, y Pelu escucha. La escena es el momento de una enunciación que se incluye dentro de un proceso más grande, que se inicia con la irrupción del grupo de amigos al edificio. Son pequeñas peripecias las que definen esa convivencia que roza el encierro y que terminan de dar forma a una dinámica en la que la hermandad y la generosidad aparecen como reacciones naturales en la interacción social. En una de ellas, Pelu le presta su celular a uno de sus *¿roomies?* para que mande un mensaje de voz declarándosele a la mujer que le gusta. Más tarde, llevan a cabo socarronamente una larga competencia de pedos que interrumpe el silencio de una proyección. La atención se corre del cine hacia los amigos porque entre ellos se condensan los sentimientos que antes mirábamos en la pantalla de la sala, aunque en última instancia esa realización permanezca estéril, insuficiente para que el protagonista reaccione antes de que llegue el hondazo de realidad.

Pero *La noche...* en definitiva, sueña. Se trata de una proyección utópica pero escurridiza, difusa, inconsciente, que le permite trascender los límites a los que podría someterse una estética del realismo social. Si de *Man's Castle* podíamos destacar que el contexto social mantiene un vínculo íntimo con las tensiones dramáticas con las que lidia la trama, en este caso podemos hacer el movimiento inverso: decir que es más que una novedad que una película le deje lugar a los problemas del alma para pensar su tiempo. Hay una noche en la que Pelu se encuentra de vuelta solo y practica un karaoke privado. La escena deja de ser cómica rápidamente: está borracho y lo vemos entre angustiado y furioso, gritando las letras de su canción. Ahora que las puertas se abrieron para la participación de diversos intrusos, el disfrute personal del espacio parece imposible, y se ve reemplazado por la impotencia de no tener a dónde dirigir el enojo, los gritos que rebotan contra las paredes de esa sala insonorizada. Es el punto en el que la película de Sonzini y Salinas termina de separarse del panorama del cine contemporáneo argentino – imposible no pensar en *Puan* como correlato del apocalipsis de las instituciones públicas –, pero también de las obras más reconocidas del nuevo cine argentino de la década del 90: el retrato del sujeto social no es la obra en su totalidad, sino un punto de partida sujeto a interrogantes y posibilidades motivadas por la potencia de los sueños –en el sentido de un deseo último, un horizonte. ¿Cuántas películas dedicadas al clima de época en el que se crearon están dispuestas a decirnos que podemos ser distintos?

La pregunta que se pone en movimiento no es tanto por la identidad en sí misma como por la capacidad de asumirla; se trata mucho más de esa sensibilidad cansada que vuelve inasible y lejano a lo que la rodea cercanamente, y que tanto nos espeja como espectadores contemporáneos. Condenado a la pasividad, la verdadera reacción de Pelu sólo llega cuando el inminente cierre del cine se confirma. Una derrota puntual puede ser favorable en la larga disputa por los espacios, y para nuestro protagonista es el último paso antes de la aceptación de una total marginalidad: una vez despedido, se convierte en uno más del grupo de trapitos y trabaja

en los semáforos de las calles de Córdoba. Es escueta y críptica la forma en que nos llega esa información: vemos a los personajes moverse entre los autos, charlar entre ellos, juntar y pasarse plata de mano en mano, todo encuadrado distanciamiento –un teleobjetivo hace ver la calle como un desierto– y sin sonido diegético. Lo que se da por entendido viendo la secuencia siguiente es que entre esos apretones de manos se gestiona la posterior irrupción en el abandonado Hugo del Carril. Se trata definitivamente del tramo menos esperado y más falible en términos de construcción narrativa –hay una omisión del momento puntual en el que el personaje toma la decisión más radical de la película que le quita definición a su transformación– pero incluso esas falencias pueden resultar conducentes a la hora de pensar una respuesta desde la estética: la subterrneidad que reivindica el film como identidad política necesariamente tiene que tener un efecto descolocante. Si nos resulta ajena la soltura con la que se realiza la toma del edificio abandonado es porque el grupo que la lleva a cabo ya es parte de lo otro para nosotros. El plano final es una invitación, y una síntesis efectivísima del choque entre la condición marginal –que acá es decir ficcional– de los personajes y la normalidad coyuntural desde la que se sitúa nuestro punto de vista. Porque entre las paredes que rodean al recinto clausurado puede leerse, rayado, un “*Milei culiadazo*”, pero los personajes que las tiran abajo, acompañados de la imponente figura del edificio abandonado, conforman un aspecto oscuro y crepuscular, casi salido de una película de Carpenter. En la voluntad de sostener esa tensión estética se cifra una imaginación política.

Alejo Alonso Suarez (ENERC)

AleAS2004@gmail.com

Estudiante avanzado de la Licenciatura en Artes Audiovisuales de la Universidad Nacional de las Artes, estudiante de Guion en la Escuela Nacional de Experimentación y Realización Cinematográfica.