

# Una Aproximación a la conformación de los públicos en los comienzos del cine sonoro argentino<sup>1</sup>

---

*Kruger, Clara / IAE-UBA – [clarakrugerotmail.com](mailto:clarakrugerotmail.com)*

*Mollica, Camila Belén / IAE-UBA - [camila.mollica@gmail.com](mailto:camila.mollica@gmail.com)*

*Duschkin, Noemi / IAE-UBA - [noemi2410@yahoo.com](mailto:noemi2410@yahoo.com)*

*Pieniazek, Denise / IAE-UBA - [denpienia@gmail.com](mailto:denpienia@gmail.com)*

*Eje: [si corresponde] Políticas de formación docente Tipo de trabajo: ponencia*

---

<sup>a</sup> *Palabras claves: Estudios de público - Cine clásico Argentino - Nueva Historia del Cine*

## > **Resumen**

En los últimos años el cine clásico local fue objeto de varios estudios innovadores que se avocaron a recuperar y/o construir nuevas fuentes para la investigación, así como a promover nuevas preguntas, iluminar problemas más complejos que produjeron variados enfoques analíticos sobre las películas y los fenómenos que suscitaban a su alrededor.

A pesar de ello, los estudios de recepción en general no recibieron la misma atención. En ese sentido este artículo se propone una primera aproximación a los estudios de públicos de cine clásico en Buenos Aires, y lo hace en consonancia con trabajos que en los últimos años han aportado metodologías y conceptos que resultaron básicos para el abordaje de este tipo de investigación sobre las cinematografías nacionales. El texto intenta revelar algunos datos estadísticos de ciertos fenómenos que no registra la historiografía del cine local, con el propósito de aproximarnos a una explicación más completa del hecho cinematográfico que se produjo y experimentó durante el período clásico en la ciudad.

## > **Presentación**

En los últimos años el cine clásico local fue objeto de varios estudios innovadores que se avocaron a recuperar y/o construir nuevas fuentes para la investigación, así como a promover nuevas preguntas,

---

<sup>1</sup> Este artículo fue publicado en Kruger, Clara (Compiladora), *Imágenes y públicos del cine argentino clásico*. Tandil: Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires, (ISBN: 978-950-658-454-2), pp.190-217.

iluminar problemas más complejos que produjeron variados enfoques analíticos sobre las películas y los fenómenos que suscitaron a su alrededor.

A pesar de ello, los estudios de recepción en general no recibieron la misma atención. En ese sentido este artículo se propone una primera aproximación a los estudios de públicos de cine clásico en Buenos Aires, y lo hace en consonancia con trabajos que en los últimos años han aportado metodologías y conceptos que resultaron básicos para el abordaje de este tipo de investigación sobre las cinematografías nacionales.<sup>2</sup>

La tarea de estudiar los públicos durante el período clásico enfrenta grandes problemas a resolver ya que se cuenta con muy pocos datos y referencias. Es decir que se sabe muy poco de los públicos que adhirieron a estos espectáculos y los espacios que frecuentaban. Por otro lado, se verá más adelante que nuestra concepción de salas de cine dejó fuera de cuadro, de forma sistemática, a una gran parte de salas de la ciudad, a sus actividades, a sus particularidades y fundamentalmente a sus públicos.

El texto intenta revelar algunos datos estadísticos de ciertos fenómenos que no registra la historiografía del cine local, con el propósito de aproximarnos a una explicación más completa del hecho cinematográfico que se produjo y experimentó durante el período clásico en la ciudad.

## ***Sobre la construcción de estadísticas***

Para iniciar un análisis estadístico que nos permita tomar dimensión de la experiencia que se producía en derredor de las salas de cine, se tomó la decisión de observar las carteleras de cine que publicaba el diario La Nación, los días viernes<sup>3</sup>. Allí fue posible observar, en principio la cantidad de cines que publicaban sus programaciones, así como los barrios a los que pertenecían. El estudio se centra en un período trimestral dado que de esa forma es posible comparar los datos con las estadísticas publicadas en el mismo formato por la Revista de Estadística Municipal de la Ciudad de Buenos Aires. Se tomó para el estudio el trimestre abril-junio, para evitar los trimestres ligados al verano y las festividades. Además se decidió abordar un quinquenio para una primera aproximación, que se acotó al período 1934 - 1938, dado que se pueden observar en ese período continuidades y cambios en relación con las salas y las concurrencias a las mismas.

---

<sup>2</sup> Estos trabajos pueden ser pensados en el marco de lo que se ha denominado la New Cinema History, un giro por parte de un conjunto de historiadores de cine para empezar a pensar en el fenómeno fílmico como un hecho social. Para ampliar se recomienda ver, entre otros, los siguientes trabajos señeros: Stokes, Melvyn, Richard Maltby (2001). *Hollywood spectatorship: changing perceptions of cinema audiences*. London: British Film Institute; Kuhn, Annette (2002). *An Everyday Magic: Cinema and Cultural Memory*. London: I.B. Tauris; Maltby, Richard, Daniel Biltereyst y Philippe Meers (Editors) (2011), *Explorations in New Cinema History: Approaches and Case Studies*, Oxford: Wiley-Blackwell.

<sup>3</sup> La elección de este diario como fuente principal se debe a que se publicó durante todo el período del cine clásico manteniendo criterios y formatos homogéneos en las carteleras de cine. Se toma la publicación de los viernes de cada semana porque es el día que no se ofrecen programas para niños o mujeres, ni se proyectan las películas especiales reservadas para los sábados

El abordaje de las estadísticas comienza a partir del siguiente cuadro que señala datos recogidos en las carteleras de los días viernes del diario La Nación (Imagen 1).

La cantidad de cines que publicitan su programación en la cartelera del diario La Nación posiblemente se deba a una decisión de otorgarle un determinado espacio al rubro por parte de los editores. En muchos casos se difunden los horarios de las películas o la aclaración de “continuado” es decir que el espectador podía acceder a todas las películas con una sola entrada. Por lo general se ofrecen dos funciones por la tarde y dos por la noche, aunque se observan muchas variantes en relación con la proyección de noticieros, cortos y medimétrajes. Si se calcula un promedio de cuatro funciones diarias publicadas en el periódico, se obtiene la siguiente tabla: (Imagen 2).

Aunque estos datos revelan que la actividad cinematográfica era intensa por esos años, no se corresponde con la información presentada por la Revista de Estadística Municipal de la Ciudad de Buenos Aires. Como se observa en el siguiente cuadro, los números de salas existentes que brinda esta publicación superan (en un rango que va de un 120 % a un 75 %) a los que aparecen en la cartelera del diario La Nación. Mientras tanto, paradójicamente, el flujo de funciones resulta menor (Imagen 3).

Según los datos de este cuadro la Revista calcula que hubo dos funciones diarias en promedio, número que no se condice con los datos que brindan los diarios y los relatos verbales. Es probable que el registro se haya limitado a la recaudación de las salas por lo que consideraron calcular las funciones de cine continuado como una unidad y de esa forma se afectaron mucho los promedios.

¿Qué hacer con estos datos que nos presentan realidades tan diferentes? ¿Cómo leer estas incongruencias? ¿Cómo mensurar lo que queda afuera de la publicidad en medios periodísticos?

El anuario cinematográfico de 1938<sup>4</sup>, donde se publica un detalle de los cines y cine-teatros existentes, hizo posible armar un rompecabezas para llegar a un listado de 164 salas que coincide con los datos de “salas existentes” en la Revista Municipal. El listado completo (Anexo B) pone nombre a las decenas de salas, ubicadas en el centro y los distintos barrios, de las que no se tiene información.

¿Por qué publicaban algunas salas y otras no? ¿Qué películas ofrecieron? ¿Cómo se enteraban las audiencias de sus programaciones? ¿Les importaba más la película que se exhibía o la experiencia de ir al cine? ¿Es posible pensar circuitos de cines que estaban al margen de las publicaciones de los diarios nacionales? A la luz de estas preguntas apasionantes la historia tradicional del cine se revela como un relato muy restringido en el que no se da ninguna cabida a los modos de ir al cine y los modos de ver cine por parte de las audiencias. La diversidad y extensión que se observa en el listado permite asegurar que

---

<sup>4</sup> Libro de Oro de la Cinematografía Argentina, Año 1, No.1, Lideo Ed., Buenos Aires, 1938.

las prácticas que llevaban adelante los propietarios de estas salas eran habituales y aceptadas por el público que las consideraba como una vía más en la comercialización dentro del universo cinematográfico (algunas salas ofrecían sus programas a través de panfletos, otras lo hacían mostrando las colas de películas de la semana siguiente, etc.).

En relación con la cantidad de concurrentes a estos espectáculos, se cuenta con los siguientes datos ofrecidos por la revista de estadísticas municipales: (Imagen 4).

Cómo se advierte, hasta 1937 se cuentan por separado los cinematógrafos y los cine-teatros, a partir de 1938 se presentan los números sumados bajo el rubro cinematógrafos. Es posible pensar que por esos años los dos tipos de espectáculo no aparecían siempre de manera dissociada. Incluso en las grandes salas del centro se ofrecían “variedades” entre dos funciones de cine. Estas variedades no eran simples “números vivos” sino que ocupaban el tiempo de una función, por lo que es posible que un espectador viera cine y teatro en la misma sala, incluso en el mismo día.

En realidad el año 1938 se presenta disruptivo en todos los cuadros. A lo largo del quinquenio estudiado se mantiene estable la cantidad de cines que funcionan, pero en 1938 aumenta sensiblemente la cantidad de salas que publican sus programaciones en el diario. Se observa un salto notable del 25 % aproximadamente.

También la cantidad de funciones parecen haberse mantenido estables, sin embargo la cantidad de concurrentes presenta variaciones. De todas maneras, el número de concurrentes aumenta decidida y sostenidamente en 1938.

A partir de aquí es factible conjeturar la existencia de un punto de inflexión en 1938, en el que se evidencia, además un salto considerable en las cifras anuales de concurrencia en el quinquenio: (Imagen 5).

Este aumento de concurrencia no está relacionado con el aumento de la población, ya que en diciembre de 1934 la población de la ciudad ascendía a 2.228.440 habitantes y el censo de 1936 arrojó un total de 2.415.142 habitantes. Es decir que mientras la población creció un poco más del 8 %, la concurrencia aumentó en un 25 %. Sin duda las causas de este fenómeno que merece ser estudiado responden a diferentes variables que fueron modificando la geografía de los públicos de cine. Esta, entre otras, es un área que queda abierta para estudios posteriores.

### ***Sobre cine argentino***

Las historias del cine argentino marcan el inicio del cine industrial en 1933 con la creación de Tango y Los tres berretines, sin embargo este acontecimiento tuvo muy poca repercusión de público durante ese año. Si se toma como muestra la cartelera de todos los viernes del año, a partir de estos estrenos, es posible ver que solo se presentaron estas películas de manera esporádica:

- Tango se estrenó en el cine Real el 27-4-33 y luego se mostró 9 viernes en todo el año: (Imagen 6).
- Los tres berretines se estrenó el 19-5-33 en el cine Astor y luego se mostró 11 viernes en todo el año: (Imagen 7).

Las fechas de exhibición nos hablan de la ausencia de una periodización fija. El primer filme se proyecta nueve viernes en el lapso de ocho meses, y el segundo se muestra durante once viernes en el lapso de siete meses aproximadamente. Aunque todavía no se ha realizado el estudio sistemático de lo exhibido en otros días de la semana es posible aventurar que existió un comportamiento similar. Esta realidad seguramente responde a que no se había consolidado una forma eficaz de comercialización, ya que el público no demandaba continuamente este tipo de producciones. Otro dato llamativo es que se exhibían en cines cuya entrada era de \$ 0,40 o \$ 0,50; mientras que en los cines más cotizados las entradas costaban \$ 1 o más.

Este estado de cosas empieza a variar hacia finales de ese año. La película Dancing que se estrenó el 9-11-33 en el cine Porteño se siguió exhibiendo durante cinco viernes en un lapso de cincuenta días, según el siguiente cuadro: (Imagen 8).

Además de aumentar la frecuencia, se registra en las carteleras publicadas que algunos cines prometen proyecciones futuras.

Las carteleras de los viernes evidencian que a partir de 1934 se abre una etapa de cuatro años en la que es posible señalar un crecimiento del cine nacional.

En el trimestre abril-junio de 1934 el 0,9 % de lo que se ofrece es cine argentino<sup>5</sup>, en el mismo período de 1935 se ofrece el 2,26 %, en el año siguiente 8,83 %, y en abril-junio de 1937 el 11,31 %. En esta variable también aparece un salto de dimensiones en el año 1938 ya que se ofrecieron, en el marco de los viernes de ese trimestre, un 26,39 % de títulos argentinos sobre un total de 1819 propuestas.

Volviendo a 1934, en el marco de la exhibición cinematográfica apenas se repara en la existencia del cine argentino. El siguiente gráfico detalla las cantidades de películas, agrupadas por país de procedencia, exhibidas durante el trimestre abril-junio de 1934 en dos salas tomadas como ejemplo, Porteño (Centro) y Capitol (Barrio Norte), porque presentaron simultáneamente el único estreno nacional del trimestre: Ayer y hoy dirigida por Enrique Susini.

(Imagen 9)

---

<sup>5</sup> Este cálculo se realizó tomando todos los títulos ofertados durante los viernes del trimestre.

Es interesante señalar la estrategia de marketing diseñada para el estreno de *Ayer y hoy*, ya que los cines Capitol y Porteño eligieron el día 25 de mayo que, por ser viernes y feriado nacional (se conmemora la Revolución de Mayo), permitía el agregado de funciones y horarios con la intención de tener mayor convocatoria de espectadores.<sup>6</sup>

Las lógicas de exhibición eran diversas e inestables. No existía día fijo de estreno y, aunque parece haber ciertos patrones en la programación, los empresarios decidían la implementación de los mismos según las circunstancias. En ese sentido, los cines Capitol y Porteño cambian sus películas cada semana, con pocas excepciones, una lógica de comercialización que no era homogénea en la ciudad, ya que en algunos cines (por ejemplo, las salas Regio, Argos, Solís y Select Buen Orden de los barrios Colegiales y Constitución) se repetían muy frecuentemente los títulos exhibidos. La cantidad de funciones ofrecidas parece estable, pero en muchas salas se agregan una o dos funciones en oportunidades especiales. Véase, a modo de ejemplo, la cantidad de títulos ofrecidos por los cines Porteño, en el centro, y Capitol en Barrio Norte, durante el trimestre elegido: (Imagen 10).

Es interesante hacer notar que esta lógica comercial que se centra en la oferta de muchas películas diferentes en el marco de un corto tiempo reconoce su tradición en el teatro popular que también presentaba un ramillete de obras diferentes cada día<sup>7</sup>. Por otro lado, es posible que una alta concurrencia a los cines haya obligado a operar un continuo cambio de filmes en exhibición, de la misma manera el aumento de funciones de los días feriados muestra que el cine se había arraigado como entretenimiento urbano.

Los cines, por lo general, contaban con otros productos como “Variedades”, “Dibujos”, “Cómicas” y “Noticiarios”. También se ofrecían registros de hechos que parecían convocantes para públicos ávidos de imágenes. En ese sentido, en el Porteño se ofrecía el 29 de junio, en horario central, *El match por el campeonato mundial de box, Carnera – Baer*, una importante pelea de box que se había producido solo 14 días antes. Algo similar ocurría en la sala Presidente Roca del barrio de Almagro que presentó, el 27 de abril, el registro del Festival y Conferencia de Señoras de San Vicente de Paul.

De todas las salas de la época, durante este trimestre sólo dieciocho exhibieron películas nacionales los días viernes, a saber: Electric, Standard, Unión, Parque Chas, Regio, Nacional Palace, 25 de Mayo, Solís, Coliseo Palermo, Argos, Select Buen Orden, Presidente Roca, Rivadavia, Real Cine, Flores, Cine Parc, Capitol y Porteño.

---

<sup>6</sup> En 1935 se observa un comportamiento similar con respecto a *La Pasión y Muerte de Nuestro Señor Jesucristo* sólo se proyectará el 19 de Abril en 25 salas simultáneas, en todos los barrios, en coincidencia con el feriado del Viernes Santo.

<sup>7</sup> Para ampliar la crónica de la cartelera teatral porteña en la década de 1920 ver Carolina González Velasco (2012), *Gente de teatro. Ocio y espectáculos en la Buenos Aires de los años veinte*, Buenos Aires: Siglo XXI..

De todas las salas de la época, durante este trimestre sólo dieciocho exhibieron películas nacionales los días viernes, a saber: Electric, Standard, Unión, Parque Chas, Regio, Nacional Palace, 25 de Mayo, Solís, Coliseo Palermo, Argos, Select Buen Orden, Presidente Roca, Rivadavia, Real Cine, Flores, Cine Parc, Capitol y Porteño.

Las salas Parque Chas, National Palace, Rivadavia y Select Buen Orden ofrecen lo que se puede denominar Día Nacional, es decir un día donde solamente se proyectan películas argentinas o con actores/cantantes argentinos, ya que en realidad casi todos los títulos pertenecen a la filmografía protagonizada por Gardel.

El siguiente cuadro muestra el recorrido de las películas argentinas, los días viernes del trimestre elegido en 1934: (Imagen 11).

Como es posible advertir, el recorrido es aún bastante escaso. El cine argentino tiene una presencia muy reducida en 1934 debido a su baja producción y a que el gusto y/o preferencia del público se dirigían al cine extranjero cuyas películas circulaban por varias salas, en semanas consecutivas. Para poder establecer comparaciones, es necesario tener en cuenta el recorrido de dos películas extranjeras exitosas, en este caso *El Hombre Invisible* (The Invisible Man, James Whale, USA) y *Reina Cristina* (Queen Christine, Rouben Mamoulian, USA): la primera se ofreció en 14 salas durante el trimestre y la segunda en 16 salas<sup>8</sup>.

Es interesante notar que la trayectoria de una película exitosa (estos filmes no pueden ser tomados como promedio) no debe concebirse en un camino lineal que va del centro a los barrios. La lógica de distribución y exhibición parece ser más compleja. *El hombre invisible* comienza con una proyección el 6 de abril en el Centro, en las siguientes semanas la cantidad de proyecciones aumenta, manteniéndose en cartelera, sin interrupción, durante el período estudiado. Completa un circuito que incluye al Centro y los barrios Norte y Belgrano. El viernes 18 de mayo no se exhibe y vuelve a tres salas el día feriado, incorporándose al circuito el barrio de Palermo. Desde ese día pasará un mes hasta que se exhiba nuevamente, y lo hará en una sala del Centro.

El panorama de las exhibiciones de cine argentino cambia en el siguiente año. En el mismo trimestre de 1935 crece la oferta de cine nacional en las carteleras, ya que de seis títulos se pasa a once; pero lo más

---

<sup>8</sup> *El Hombre Invisible* se ofreció el 6-4 en el Porteño (Centro), el 13-4 en el Astral (Centro), el 20-4 en los cines Versailles y Metropól (Barrio Norte y Centro), el 29-4 en los cines Astor, Capitol, Metropól (Centro, Barrio Norte, Centro), el 4-5 en el Rose Marie (Barrio Norte), el 11-5 en los cines Electric y Mignon (Centro, Belgrano), el 26-5 en los cines Standard, Coliseo Palermo, Nacional (Centro, Palermo, Palermo), y el 29-6 en el Crystal Palace (Centro). *Reina Cristina* se ofreció el 6-4 en los cines Gran Cine Ideal y Capitol (Centro, Barrio Norte), el 13-4 en el Gran Cine Ideal (Centro), 11-5 el Broadway (Centro), el 25-5 en los cines The American Palace, Real, Grand Palais, Ritz y Once (Centro, Centro, Barrio Norte, Belgrano y Once), el 1-6 en el Flores (Flores), 8-6 en el Select Lavalle (Centro), el 22-6 en los cines Rose Marie, Palais Bleu y Odeon Palace (Centro, Barrio Norte y Palermo), el 29-6 en los cines Nacional Palace y Primera Junta (Centro y Caballito)

destacable es el aumento notorio de la cantidad de semanas en exhibición y su circulación por una multiplicidad de salas y barrios<sup>9</sup>.

(Imagen 12)

Como es posible distinguir el cine argentino ha ganado una presencia notable en 1935 y quizá este sea el año en el que sea posible hablar, por primera vez, de una existencia real de las películas locales para la percepción del público. Este año es el punto de partida de un crecimiento que se consolidará en 1938.

### ***Gardel, garantía de éxito***

Sin duda, las películas de Gardel fueron un factor fundamental para entender el crecimiento del cine argentino en las carteleras de 1935.

En 1931 se estrena en el cine Capitol el primero de los largometrajes sonoros de Gardel, *Luces de Buenos Aires*, dirigido por Adelqui Millar, con guion de Manuel Romero y Luis Bayón Herrera. Filmado en los estudios que tenía la Paramount en Joinville, Francia, la película comenzó a configurar el texto-estrella de Gardel como representante de lo porteño. Al año siguiente, la cartelera se puebla de estas películas que se realizan en el exterior, aunque se tejen de una manera muy firme con el imaginario nacional. El 5 de abril de 1933 se estrena en el Cine Porteño *Melodía de arrabal* (Louis J. Gasnier), el 19 de mayo, en el Cine Suipacha *La casa es seria* (Lucien Jacquelix), y el 5 de octubre en el Cine Real se ofrece *Espérame* (Louis J. Gasnier). En los años posteriores continúa el éxito de público de estas películas.

El *Heraldo del Cinematografista* señala que no interesan ni el argumento ni la dirección, sino especialmente la figura y la voz del cantante tanguero. Sin duda, en los primeros años del sonoro argentino, es muy importante el aporte de Gardel a la formación de públicos. Domingo Di Núbila ([1959] 1998), va más lejos al decir que estos filmes contribuyeron a hacer masivo el cine sonoro en la plaza local. Así las películas del Morocho del Abasto se proyectaron durante catorce viernes en el trimestre abril-junio de 1934, casi el mismo número que el total de las películas argentinas en el mismo período.

(Imagen 13).

Después de su triunfo en la radio norteamericana y en la NBC, la Paramount convoca a Gardel para filmar, en Long Island (Nueva York), más películas en las cuales el actor-cantante tendrá mayor decisión

---

<sup>9</sup> Monte criollo (1935) y Picaflor (1935) se estrenan poco antes del cierre del trimestre por lo que no tiene sentido incluirlas en el cuadro.



artística. En 1934 filma *Cuesta abajo* y *Tango en Broadway*, ambas dirigidas por Luis Gasnier, y en 1935 filma *El día que me quieras* y *Tango Bar* (ambas dirigidas por John Reinhardt)<sup>10</sup>.

En 1935 es enorme el crecimiento de público local para esta filmografía. Los últimos dos largometrajes se estrenaron en Buenos Aires después de la trágica muerte de Gardel, lo que produjo una suma en la popularidad. Se registra más de un 70 % de aumento de las funciones de los viernes, muchas veces en forma de paquetes. El siguiente cuadro revela que solo se proyectaron 3 de sus filmes en el trimestre abril-junio de 1935, pero con un record de funciones en total.

(Imagen 14).

La amplia circulación de las películas de Gardel muestra que la convergencia de medios funcionaba a pleno. Radio, cine y revistas especializadas producían una sinergia creciente. Gracias a ello las películas gardelianas lograron superar, en cantidad de proyecciones, a otros títulos internacionales programados en el trimestre.

En 1936 se afirman sus películas en la cartelera porteña. La repatriación de los restos del actor y cantante, el 19 de junio, promueve películas de homenaje en las que también se muestran partes de los funerales. En realidad, el año 1936 es el año de Gardel en las salas, ya que solamente contando los viernes de abril a junio, las películas del Zorzal se dieron en cuarenta y un oportunidades, a lo que hay que sumar las distintas funciones de cada día.

(Imagen 15)

La filmografía gardeliana parece haber sido el mascarón de proa en el proceso de conformación de públicos para el cine local, la impronta de los filmes fue percibida por el público sin notar su origen. Gardel marcaban tendencia en su carácter de producto híbrido, recreando un imaginario nacional estructurado a partir de formatos narrativos internacionales.

## ***La crítica distingue comedias y estrellas***

Entre los años 1934 y 1938 se observa que ciertas películas argentinas eran exhibidas en más salas durante un trimestre. ¿Qué decía la crítica de la época sobre esas películas? ¿Existe alguna relación entre la aprobación crítica y los espacios que ocupaban las películas en las carteleras?

Para obtener variados puntos de vista y visualizar si se centran en las mismas características de los filmes, se relevaron diferentes revistas y diarios, tanto publicaciones dirigidas a los mismos exhibidores como aquellas dedicadas al público general.

---

<sup>10</sup> Ese año filma también, sin protagonizarla, *Cazadores de estrellas* (Norman Taurog y Theodore Reed), una película que obedece a una lógica de variedades.

Entre abril y junio de 1934 se advierte que entre las películas con más exhibiciones, dos fueron estrenadas el año anterior (*Los tres berretines* de Enrique Susini y *Dancing* de Luis Moglia Barth), mientras una se había estrenado en ese mismo año (*Calles de Buenos Aires* de José A. Ferreyra).

En la crítica publicada en el *Heraldo del Cinematografista*<sup>11</sup>, revista dedicada a los exhibidores de cine, acerca de *Los tres berretines*, se destacan ciertos aspectos negativos de la pieza, como la desafortunada actuación de varios de los actores protagonistas (“la interpretación presenta algunas fallas”; “no infunde emoción al personaje a su cargo”; “está desacertado en un rol episódico”, etc.). En cambio, Luis Sandrini es halagado, especialmente por su rol como comediante tomado a lo largo de la película:

[...] Quien se “traga” la película es Luis Sandrini. Ya en “Tango” destacó su extraordinaria vis cómica. Con una dirección mucho más eficiente, en “Los tres berretines”, Sandrini resulta el personaje protagonista. Cada aparición suya es una carcajada y justo es reconocer la habilidad del realizador al utilizarlo en la mayor cantidad posible de escenas. El diálogo es de buena ley y hay numerosas ocurrencias felices, especialmente las puestas en boca de Sandrini, quien con su labor en las dos producciones citadas se ha colocado a la vanguardia de los intérpretes cinematográficos locales, constituyendo una realidad efectiva. [...]

Con respecto a la producción de la misma, se la señala como un “paso en adelante del cine nacional”, se destaca un cambio con respecto a lo técnico y la presencia de escenarios de la ciudad. Es interesante tener en cuenta cómo eran calificadas las cintas nacionales: “[...] No tiene la película defectos técnicos, que ya es mucho decir en un film autóctono. Sonido y fotografía, si bien no presentan aciertos de excepción, son buenos, que ya es bastante [...]”. Aquí es posible ver por qué la película es calificada con dos puntos en su valor artístico y argumento (la revista utilizaba un sistema de calificación de uno sobre cinco), sin embargo, su valor comercial fue destacado con cuatro puntos, insistiendo en el apoyo que debe darse a las películas nacionales ya que gracias a ellas “la situación del negocio mejorará y se atraerán mayores concurrencias a las salas de espectáculos cinematográficos”. Por último, en su crítica la revista sugiere un texto para acompañar el programa en el que subraya los componentes claves: la presencia de un actor comediante, del género comedia y de los escenarios de Buenos Aires.

En el caso de *Dancing* (Luis Moglia Barth, 1933), la crítica publicada el día 10 de noviembre de 1933 en el diario *La Prensa*<sup>12</sup> acentúa varios aspectos negativos como la falta de elección de asunto e intérpretes, provocando una ausencia de interés hacia la historia, la cual es transmitida con lentitud. Por el contrario, “[...] Lo único estimable de la cinta está en las escenas cómicas, todas bien servidas por sus intérpretes, Severo Fernández, Héctor Calcagno, Tito Lusiardo y Héctor Quintanilla, y en sus números orquestales bien ejecutados por las orquestas de Roberto Firpo y René Cospito [...]”.

---

<sup>11</sup> “Los tres berretines”. *Heraldo del cinematografista*. 23-5-1933, p. 440.

<sup>12</sup> “Dancing: crítica”. *La Prensa*. 20-11-1933.

De esta manera, se visualizan varios aspectos compartidos con la película anterior, se trata de una comedia y en la misma actúan intérpretes conocidos por el público. La historia no figura como lo más llamativo en la pieza.

En el caso del trimestre abril-junio de 1935 se observa que la película con más exhibiciones en las salas de cines no es una comedia sino un melodrama: *El alma del bandoneón* (Mario Soffici, 1935).

La crítica en el diario *La Prensa*, publicada el 21 de febrero de 1935, se titula “Un positivo progreso marca la película *El alma del bandoneón*”<sup>13</sup>, subrayando que “es la más completa de las películas producidas en estudios argentinos”, aunque “(l)a anécdota que se detalla en esta película es un tanto melodramática, con resabios del no mejor teatro nacional y de ciertas letrillas de tango, pero más depurada, con recursos que acusan selección, con episodios bien ensamblados, con acción continuada y hábiles detalles”.

Se repite la manera en que los críticos se comportan frente a los films nacionales, sin grandes expectativas subrayan cada mínimo avance en las películas:

Tiene esta película un desarrollo auténticamente cinematográfico, tanto como es posible exigirlo aun en producciones nuestras; acusa un buen encuadre, esto es, la distribución, la intercalación de las distintas escenas dentro del conjunto; hay diversos detalles que evidencian con firmeza la mano de un director de capacidad; se logran escenas emotivas que llegan con precisión al espectador; detalles cómicos depurados, canciones agradables y el todo dentro de una ponderable honestidad.

A pesar de que no se trata de una comedia, contiene un elemento importante presente en varios films exitosos de la época, que es la presencia del tango. Asimismo, los actores principales eran conocidos por el público: Libertad Lamarque, Dora Davis, Santiago Arrieta, Enrique Serrano, Domingo Sapelli, Héctor Calcagno y los cantantes Famá y Charlo.

Con respecto al trimestre abril-junio de 1936, la comedia vuelve a ser el género elegido por los exhibidores para ofrecer a su público. En el siguiente cuadro se evidencia el desempeño de las dos películas más programadas (pasan las veinte funciones y en algunos casos en varios cines a la vez) durante los viernes del trimestre abril-junio.

(Imagen 16)

*Puerto Nuevo* (Luis César Amadori y Mario Soffici, 1936) se presentó en veintidós cines de diferentes barrios. En el análisis de la revista *Heraldo del cinematografista*<sup>14</sup>, se destacan las actuaciones del actor Pepe Arias, quien “provoca la carcajada del público con su popular personificación del atorrante”, de Alicia Vignoli y Sofía Bozán quienes “actúan con eficacia”. Otro de los elementos que subraya como influyentes en el público, además de la presencia de los actores populares, es la inclusión de números

---

<sup>13</sup> “El alma el bandoneón: Crítica”. *La Prensa*. 21-2-1935.

<sup>14</sup> “Puerto Nuevo”. *Heraldo el Cinematografista*. 19-2-1936, p. 1122.

musicales, los cuales “no tardarán en popularizarse”; sin embargo, se critica negativamente el argumento, calificándolo como pobre y “escasamente ingenioso”.

El valor comercial asignado para esta película es de cuatro y medio. El texto recomendado para el programa justifica esta calificación: “Un asunto cómico-sentimental, desarrollado en diversos ambientes de Buenos Aires, ha servido para la realización de esta magnífica película, la más costosa de cuantas se han filmado en el país.”

La película *Loco Lindo* (Arturo Mom, 1936) también es una de las más exhibidas con un número de veintiún cines. Como sucede en la mayoría de las películas analizadas, en el *Heraldo del Cinematografista*, el valor más alto que se le adjudica a la película es el comercial con tres y medio de puntaje, mientras que el valor artístico y el argumental se califican con dos puntos.

Una de las razones comerciales más fuerte es la presencia del comediante Luis Sandrini (“la vis cómica y la atracción del actor nombrado son de tal categoría que absorben por completo la atención del espectador, y basta su sola aparición para arrancar la carcajada.”). Por otra parte, se destacan las demás actuaciones de Sofía Bozán (“gracioso desparpaje”), Anita Jordán (“actúa con cierta desenvoltura”) y Tomás Simari (“da a su labor un colorido netamente teatral”). En cuanto a la música, nos informa que Bozán canta un tango, otro de los elementos constantes en las películas con mayor número de exhibiciones, además, pueden escucharse “interesantes” canciones realizadas por Ernesto Famá. El aspecto criticado, una vez más, es el argumento (“el diálogo es pobre y de escaso ingenio”), mientras que, la fotografía realizada por John Alton es elogiada como el único aspecto artístico destacable.

De esta manera, se observa nuevamente varias características compartidas con los films anteriores, la crítica no demuestra admiración por este film, sin embargo, insiste en que es la opción ideal para proyectar en las salas: “Insistimos que el espectador ríe con cada una de las apariciones de Sandrini y que a pesar de los efectos señalados, es para los cines populares, un film de buena categoría comercial. Ha contado con excelente publicidad”.

En 1937 es posible advertir mayor número de estrenos nacionales en la cartelera porteña y también un crecimiento en las funciones de muchas de estas películas (¿una aceptación mayor del público?) respecto de las películas del año anterior. Las películas estrenadas ese año, *Cadetes de San Martín* (Mario Soffici), *Los muchachos de antes no usaban gomina* (Manuel Romero) y *El pobre Pérez* (Luis César Amadori) pasaron las veinte funciones en el trimestre. En el siguiente cuadro se muestra la cantidad de funciones de los viernes, en algunos casos en varios cines a la vez.

(Imagen 17).

*Cadetes de San Martín* (Mario Soffici, 1937), es un caso particular debido a que algunos de sus elementos no coinciden con las películas más populares hasta el momento. En la crítica publicada en el *Heraldo del*

*Cinematografista*<sup>15</sup>, el film es ampliamente elogiado, desde las actuaciones (“una interpretación de conjunto acertadísima”) hasta sus recursos, como la fotografía y el sonido. Se mencionan las escenas que “constituyen un acierto digno de señalarse” y la abundancia de exteriores “filmados con buen gusto”, entre otros aspectos.

La historia toma como eje la vida de los cadetes en el servicio militar, lo cual, según la revista, llama la atención del público “la aparición de los cadetes, provoca el aplauso en diversos momentos, entusiasmando el desfile del final de la película”. Los espectadores habían presenciado el año anterior un relato sobre militares (*La muchachada de a bordo*, Manuel Romero) en el que se contaban las actividades de los miembros de la marina de una manera cómica, mientras la película en análisis lo hace de manera dramática.

En esta oportunidad se plantea una situación inusual, ya que el *Heraldo* califica con cuatro puntos el valor artístico, mientras que su valor comercial es de tres puntos y medio. Es el primer caso, entre las películas más vistas, que el *Heraldo* pondera menos el valor comercial que el valor artístico (“técnica y artísticamente es este el mejor film realizado hasta el presente en el país”). Asimismo, una publicidad de la revista *Sintonía*<sup>16</sup>, en el día de su estreno, subraya la importancia del film para la industria del cine nacional expresando:

Hoy nuevamente la cinematografía argentina, a juzgar por los antecedentes que nos llegan, estará de fiesta y asistirá al estreno de una superproducción que probablemente llenará de orgullo a todos los que con fervor patriótico y un bien entendido entusiasmo nacionalista siguen de cerca el progreso de la industria del film local.

Di Núbila señala, años más tarde, la importancia de este film tanto por lo distinguido de su factura como por haber apuntado “sus cámaras hacia ambientes y personajes inéditos”. Su conclusión es taxativa:

“[...] *Cadetes de San Martín* pudo captar un público más exigente, cuyo interés permitió ganar las pantallas de nuevas y mejores salas. Con las multitudes reclutadas de ahí en adelante engrosó tanto el contingente de aficionados al cine argentino que 1937 marcó la iniciación del más esplendoroso período de su época de oro.” ([1959] 1998: 154)

En síntesis, este film marca un antes y un después en la cinematografía nacional, y lo hace sin recurrir al género comedia, ni a los actores y actrices del flamante star system local. Surge para las pantallas sonoras Enrique Muñio, un actor de larga carrera teatral, que seguirá cultivando este tipo de temática nacionalista. La segunda película argentina más vista en 1937 fue *Los muchachos de antes no usaban gomina* (Manuel Romero). En la crítica del *Heraldo del Cinematografista*<sup>17</sup> se visualiza, nuevamente, el apoyo a las interpretaciones de los actores populares, destacando la presencia de la debutante Mecha Ortiz; y la presencia del tango a partir de canciones interpretadas por Hugo del Carril y Roberto Páez. También se

<sup>15</sup> “Los Cadetes de San Martín”. *Heraldo del Cinematografista*, 10-3-1937, p.4.

<sup>16</sup> “Se estrena hoy *Cadetes de San Martín* en el Gran Cine Monumental”. *Sintonía*. Año V. N° 202.4-3-1937.

<sup>17</sup> “Los muchachos de antes no usaban gomina”. *Heraldo del Cinematografista*. 7-4-1937, p. 24.

considera a Manuel Romero, su director, y a la escenografía, que evoca a Buenos Aires de hace tres décadas (nuevamente la urbe porteña como lugar para localizar la historia). A partir de ello, se destaca el “esfuerzo económico y artístico” para poder realizarlo, ya que cuenta con “abundantes masas de extras” y “reconstrucciones”. También la comedia se hace presente (“abundan las situaciones cómicas, de gracia gruesa, pero eficaz”). A modo de cierre, el texto destaca que “se trata, sin duda, de uno de los mejores trabajos realizados hasta el presente en el cine argentino, y merece destacarse el esfuerzo que entraña su realización. Ha contado con buena publicidad e interesa a cualquier público.”

En el caso del film *El Pobre Pérez* (Luis César Amadori, 1937), la reseña en la revista *Cinegraf*<sup>18</sup>, la cual se dedicaba, mayoritariamente, a comentar películas internacionales, pone en evidencia la presencia del actor popular, en este caso, Pepe Arias (“figura de escenarios y revistas, con cuyo público se comunica familiarmente”). Se destaca su labor para con las situaciones del film “que en distintas manos hubiesen ofrecido otra película nacional más”, y se establece una diferencia a partir del estreno de esta película con respecto a las anteriores comedias “al rehuirse en ella los elementos considerados hasta hoy como ineludibles para soltar la carcajada de ciertos auditorios, al “vestir” mejor los escenarios y adecentar el lenguaje, obtúvose lo mismo un éxito de público, del público que, según los productores, reclamaba solamente gentes del hampa y biografías de cantores de tangos.”

Por último, el siguiente cuadro nos indica las películas argentinas con más exhibiciones durante abril, mayo y junio de 1938. Como ya se dijo el año 1938 registró un crecimiento muy notable en todas las variables vinculadas con la actividad, por lo que se hará la distinción en el cuadro de las películas que superaron las treinta funciones:

(Imagen 18)

Una sorpresa depara el primer puesto de este trimestre con la película *Villa Discordia* (Arturo S. Mom, 1938), que aunque olvidada por críticos e historiadores, fue reproducida en cuarenta y nueve cines los viernes de ese período. Domingo Di Núbila no la nombra al reseñar el año cinematográfico en su libro *La época de oro: Historia del cine argentino I*, y se encuentra prácticamente ausente de las historias del cine que se editaron posteriormente.

Con respecto a la crítica, el *Heraldo del Cinematografista*<sup>19</sup>, comienza dando una mirada negativa de la misma por su “corte sainetesco, con diálogo escasamente original”, pero inmediatamente alaba su “segura repercusión de público popular” y comienza a dar los motivos. En primer lugar, la presencia de dos actores populares, como Olinda Bozán y Paquito Busto, además de Juan Carlos Thorry, Augusto Codecá y Delia Garcés; en segundo lugar, la dirección a cargo de Arturo S. Mom, quien “ha hecho esta película

---

<sup>18</sup> “El pobre Pérez” (). *Cinegraf*. Año N°5, N°59, marzo 1937, p. 46.

<sup>19</sup> “Villa discordia”. *Heraldo del Cinematografista*. 16-3-1938, p. 19.

de ritmo cinematográfico discretamente ágil”; en tercer lugar, la presencia de múltiples situaciones cómicas:

“No se ha omitido recurso para divertir al público, empleándose desde el viejo pastel que llena de crema la cara de un actor, hasta los “gorgoritos” que lanza la seudo cantante, pasando por toda la gama de gracia grotesca [...]”. La escenografía simula “una kermese pueblerina” con “acertados toques y [...] varios paisajes oportunamente intercalados”. [...] Al público popular ha de resultar agradable este film que conserva, dentro de su carácter, una línea ponderable, ya que no hay detalles chocantes. Es acertado el acompañamiento musical de Vázquez Vigo.

Aunque la revista considera que técnicamente es aceptable, el valor artístico y argumental es calificado con dos puntos. El comercial, nuevamente, resulta más alto, recibiendo tres puntos y medio.

Con respecto al texto recomendado para el programa, la revista indica:

Una película eminentemente reidera en la que Olinda Bozán y Paquito Busto tienen amplias oportunidades de lucir su genuina gracia, servidos por un diálogo ingenioso y eficaz. No falta en la obra la historieta sentimental, a cargo de Delia Garcés y Juan Carlos Thorry. Un film para reír y reír, dirigido por Arturo S. Mom.

La segunda película con más salas de cine en este año fue *Maestro Levita* (Luis César Amadori, 1938). Otra vez un film cómico, protagonizado por Pepe Arias. El *Heraldo del cinematografista*<sup>20</sup> destaca la actuación de este intérprete (“confirma la comunicativa emoción y la vis cómica natural”), pero además le brinda importancia al argumento “[...] puramente cinematográfico, a pesar de que su interés no fluye de la trama, sino del hábil planteo de las situaciones, así como también de la sencillez del diálogo, ingenioso por momentos, pero real y eficaz en todo el desarrollo de la obra [...]”. En este caso, sube el valor argumental y artístico, sin embargo, el valor comercial sigue siendo el mejor puntuado, con el número más elevado, cinco puntos.

Por último, *La ley que olvidaron* (José Agustín Ferreyra, 1938) ocupó treinta y cinco salas en este trimestre. Se trata, otra vez, de un drama protagonizado por Libertad Lamarque y con la presencia de tangos. El *Heraldo del Cinematografista*<sup>21</sup> destaca la actuación de la actriz junto a la niña Pochita (“por la dulce simpatía y naturalidad que ambas ponen en su labor”), además de los temas musicales realizados por Alfredo Malerba. Sin embargo, se critica negativamente la construcción del guion, como en casos anteriores: “[...] El diálogo, al lado de pasajes interesantes, aunque enfáticos, por momentos, registra partes de escasa atracción y originalidad, en particular en sus instantes cómicos que no alcanzan mayor efecto [...]”. Nuevamente se incurre en la diferencia de puntuación entre el valor artístico y argumental, respecto del comercial que llega a cuatro puntos. La atracción comercial se debería a que tuvo una excelente publicidad, es apta para cualquier público, y se considera que el público popular puede

---

<sup>20</sup> “Maestro Levita”. *Heraldo del Cinematografista*. 16-2-1938, p. 254.

<sup>21</sup> “La ley que olvidaron”. *Heraldo del Cinematografista*. 23-3-1938, p. 24.

aumentar dada la presencia de la vida en Buenos Aires, característica de Ferreyra, “que esta vez se manifiesta en la transmisión del chisme, captado con ligeros saltos de cámara, bien logrados”.

En conclusión, de este repaso por las críticas de las películas más populares en el trimestre abril-junio entre 1934 y 1938 se puede inferir que las películas más consumidas tenían para los periodistas y exhibidores ciertas características comunes. La primera en importancia fue la presencia de los denominados “actores populares”, como fue el caso de Pepe Arias y Luis Sandrini. Es interesante ver allí el lento surgimiento de las estrellas que fundarán el sistema industrial al modo de Hollywood.

La segunda característica que presentan las películas argentinas exitosas por esos años es que reproducen las reglas de diferentes tipos de comedias, con la excepción de *El alma del bandoneón* (1935), *Cadetes de San Martín* (1937) y *La ley que olvidaron* (1938). La crítica especializada no apreciaba especialmente a las comedias nacionales por encontrarlas muy cercanas a un divertimento popular, pero las recomendaban debido a que tenían la certeza de que resultaban más atractivas para el público y por ello más rentables para el crecimiento del negocio cinematográfico y del rubro en general. Parafraseando a los críticos del momento, las comedias no eran lo que se esperaba del cine argentino, pero de todos modos eran un “avance” para la cinematografía nacional.

El tercer elemento resaltado por la crítica sobre los filmes locales que más se vieron es la posibilidad de centrar la historia en escenarios de la ciudad de Buenos Aires, y ante todo la presencia del tango.

Todas las críticas coinciden en que estos aspectos son los que aseguran el éxito de las películas en las salas, mientras que, el argumento siempre resultaría aleatorio. Aunque las revistas no consideraban que las piezas tenían un gran valor artístico, supieron entender que el valor comercial recorría otro sendero.

## ***A modo de conclusión***

Cuando Domingo Di Núbila escribió la primera historia del cine local, lo hizo desde una perspectiva que en ese momento fue muy trasgresora, ya que se centró en las películas nacionales tratando de evitar comparaciones con los centros de producción cinematográfica norteamericano y europeos. Esa postura independentista amplificó el relieve del nacimiento y los primeros años del desarrollo de la industria de cine nacional, que quizá se deba relativizar a la luz de la información compartida.

En ese sentido, es necesario asentar que los públicos parecen notar la existencia del cine argentino recién a partir de 1935, o dicho de otra manera que es en ese año que 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.



Entre 1935 y 1937 se mantienen estables los números de salas publicadas en carteleras y de concurrentes, aunque crecen moderadamente los estrenos y funciones de cintas locales, pero el año 1938 emerge como una bisagra en esta nueva historiografía. Ese año todas las variables crecen en un porcentaje abrumador y por ello se vislumbra la posibilidad de que el negocio cinematográfico, tanto la producción como la comercialización, mantenga un crecimiento sostenido en un camino que tienda a la consolidación.

Otra conclusión que aparece claramente cuando se observan las carteleras es que el negocio de la exhibición se manejaba con la lógica de la oferta y la demanda, estableciendo pocas reglas propias del rubro a las que el público debiera adecuarse. Esta realidad dibujaba un escenario en el que las salas operaban sus programaciones de manera aleatoria, surfeando el camino de la prueba y el error.

Finalmente es posible percibir que las críticas periodísticas presentadas distinguen dos tipos de públicos. Uno es el popular y el otro un público denominado “más exigente”, nada extraño para el estamento cultural argentino que tenía una visión muy conservadora tanto del teatro como de los espectáculos visuales (Montaldo, 2016). Para estos animadores culturales que conformarían un tercer conjunto de espectadores, el alimento propio del público popular es la comedia “fácil” y el melodrama, mientras la otra clase de público se deleitaría con espectáculos más sofisticados. Es necesario, entonces, leer allí las tensiones que trae la sociedad de consumo a la escena cultural, en la que construye una dicotomía que opone la taquilla a la valoración de artística de los espectáculos.

## > **Anexo**

Imagen 1.

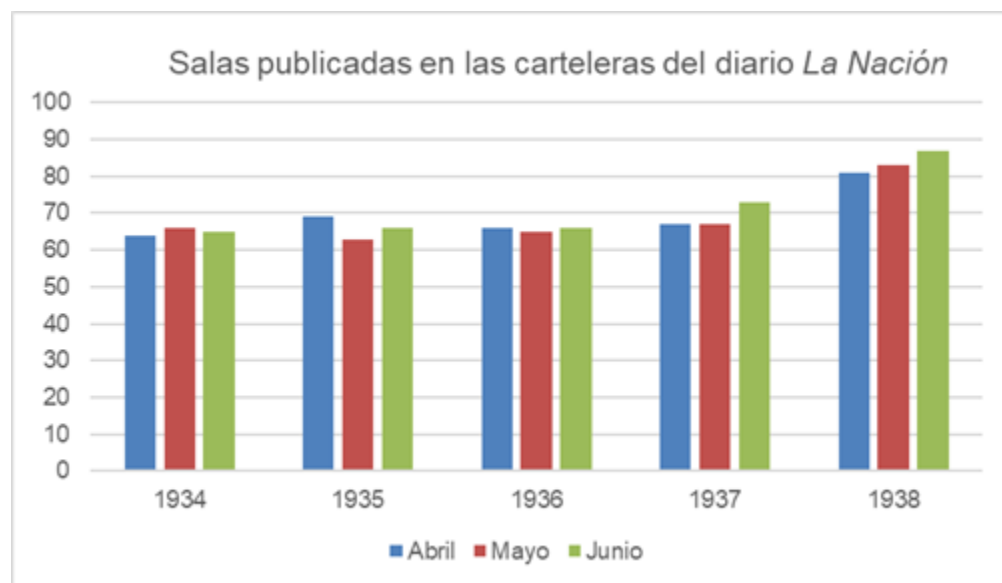


Imagen 2

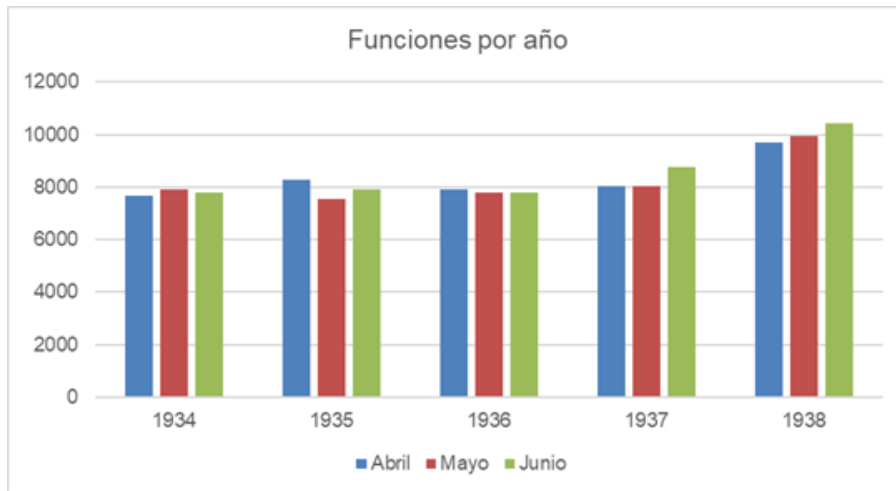


Imagen 3

- Datos de la Revista de Estadística Municipal de la Ciudad de Buenos Aires
- Datos de la Cartelera del Diario la Nación

1934			1935		
abril	mayo	junio	abril	mayo	junio
150	152	134	140	139	150
64	66	65	69	63	66
9886	10426	9035	9133	9517	9684
7680	7920	7800	8280	7560	7920

1936			1937			1938*		
abril	mayo	junio	abril	mayo	junio	abril	mayo	junio
128	130	137	134	134	127	152	144	153*
66	65	65	67	67	73	81	83	87
8053	8499	8718	8234	8585	7892	9449	9371	9622
7920	7800	7800	8040	8040	8760	9720	9960	10440

\* La publicación aclara que en 1938 las salas existentes son 164 aunque no todas funcionaron.

Imagen 4.

	1934			1935		
	abril	mayo	junio	abril	mayo	junio
Concurrencia Cinematógrafos	840971	889800	728508	886820	963210	934396
Concurrencia Cine-Teatros	647969	749802	654946	598636	648961	691569
Total	1488940	1639602	1383454	1485456	1612171	1625965

1936			1937			1938		
abril	mayo	junio	abril	mayo	Junio	abril	mayo	junio
917483	972610	970830	899868	1101748	912473	1967324	1934911	1926153
656908	694157	637910	687564	764614	602763	----	-----	-----
1574391	1666767	1608740	1587432	1866362	1515236	1967324	1934911	1926153

Imagen 5.

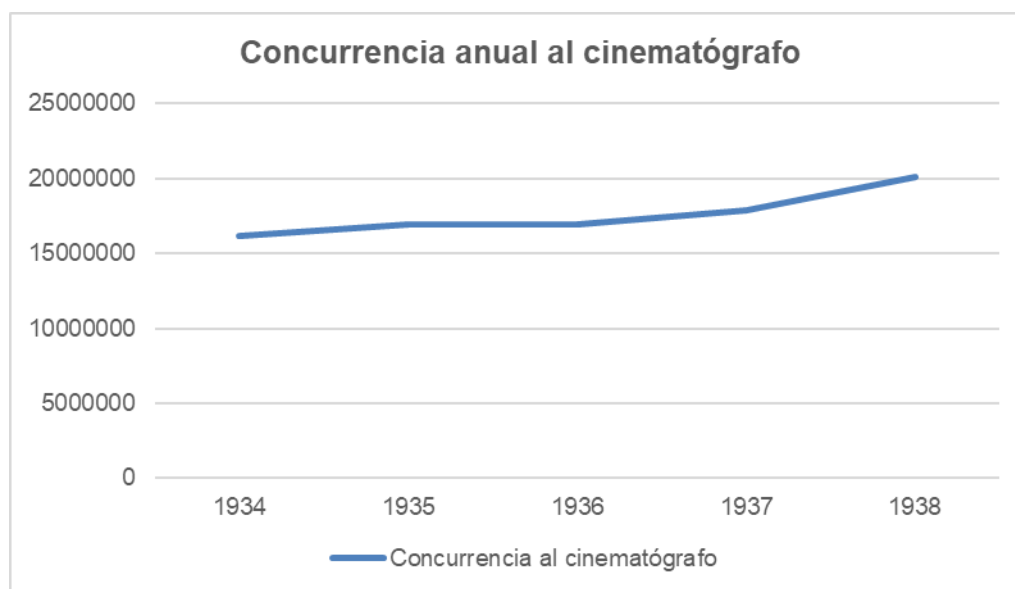


Imagen 6.

Fecha	Sala	Barrio
12/05/1933	Mignon	Belgrano
02/06/1933	Nacional Palace	San Cristóbal
02/06/1933	Argos	Colegiales
16/06/1933	Palace Medrano	Almagro
21/07/1933	Coliseo Palermo	Palermo
4/07/1933	Nacional Palace	Centro
18/08/1933	Regio	Colegiales
18/08/1933	Etoile Palace	Once
29/09/1933	Nacional Palace	Centro

Imagen 7.

Fecha	Sala	Barrio
02/06/1933	Hindú	Centro
16/06/1933	Ritz	Belgrano
16/06/1933	Once	Once
23/06/1933	Select Corrientes	Centro
11/08/1933	Pueyrredón	Flores
18/08/1933	Flores	Flores
29/09/1933	Select Corrientes	Centro
13/10/1933	Etoile Palace	Once
13/10/1933	25 de Mayo	Villa Urquiza
20/10/1933	Rivadavia	Once
24/11/1933	Cine Parc	Palermo

Imagen 8.

Fecha	Sala	Barrio
24/11/1933	The American Palace	Centro
08/12/1933	Cine Pte. Roca	Almagro
08/12/1933	Argos	Colegiales
08/12/1933	Regio	Colegiales
15/12/1933	Cabildo	Belgrano

Imagen 9.

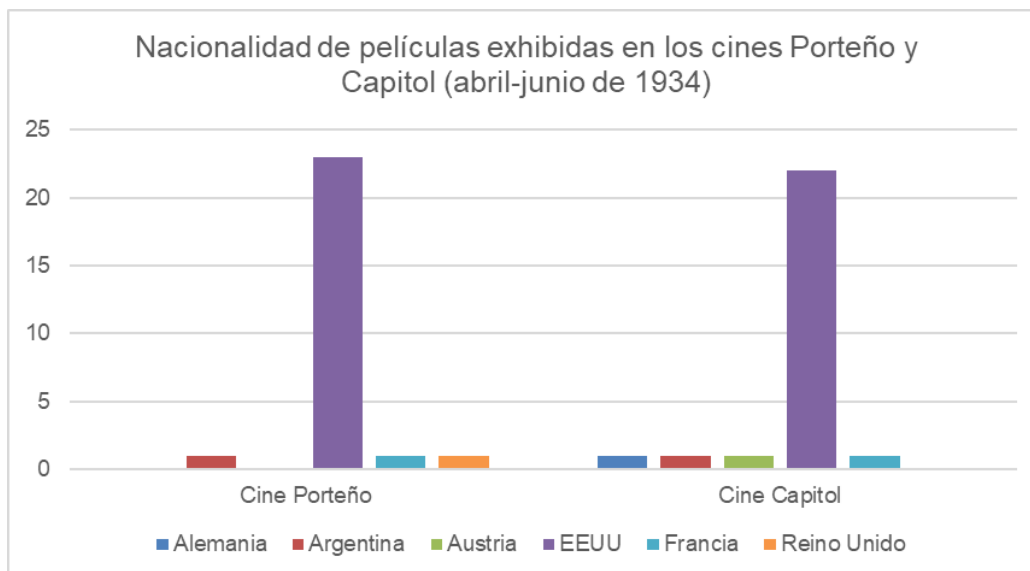


Imagen 10.

**Argentina:** Ayer y hoy (Enrique Susini, 1934). **USA:** El hombre invisible (The Invisible Man, James Whale, 1933), No soy un ángel (I'm no angel, Wesley Ruggles, 1933), La luna de tres picos (Three Cornered Moon, Elliott Nugent, 1933), El correo de Bombay (Bombay Mail, Edwin L. Marin, 1934), A la luz del candelabro (By candlelight, James Whale, 1933), El noveno huésped (The ninth guest, Roy William Neill, 1934), El monstruo de la selva (Fury of the jungle, Roy William Neill, 1933), El cantar de un alma (The phantom broadcast, Phil Rosen, 1933), Sinfonía de amor (Beloved, Victor Schertzinger, 1934), La isla de las almas perdidas (Island of lost souls, Erle C. Kenton, 1932), El buque de los misterios (Mystery liner, William Nigh, 1934), En defensa propia (Self Defense, Phil Rosen, 1932), El hombre esfinge (The sphinx, Phil Rosen, Wilfred Lucas, 1933), Masacre (Massacre, Alan Crosland, 1934), En lo profundo del mar (Sixteen fathoms Deep, Armand Schaefer, 1934), Sin el rugir del cañón (No Greater Glory, Frank Borzage, 1934), Lo que todas saben (Once to every woman, Lambert Hillyer, 1934), El match por el campeonato mundial de box, Carnera – Baer (1934), Presidarios futboleros (Hold 'Em Jail, Norman Taurog, 1932), Reina Cristina (Queen Christine, Rouben Mamoulian, 1934), La novia universitaria (The sweetheart of Sigma Chi, Edwin L. Marin, 1933), Dama por un día (Lady for a day, Frank Capra, 1933), Es hora de amarnos (Let's fall in love, David Burton, 1933), Registro social (Social register, Marshall Neilan, 1934), Desde Eva (Ever since Eve, George Marshall, 1934), A mí me gusta así (I like it that way, Harry Lachman, 1934), Un drama en autobús (Cross country cruise, Edward Buzzell, 1934), ¡A tu salud! (Bottoms Up, David Butler, 1934), Azabache (Black beauty, Phil Rosen, 1933), Fascinación (Glamour, William Wyler, 1934), El diabólico misterio de una historia maldita (s/d), Parece que fue ayer (s/d). **Alemania:** El amor en la Corte de Viena (Des Jungen dessauers grobe liebe, Arthur Robison, 1933), La estatua de carne (Das Abenteuer der Thea Roland, Herman Kosterlitz, 1932). **Francia:** No seas celosa (Ne sois pas jalouse, Augusto Genina, 1934), El gavián (L'èpervier, Marcel L' Herbiere, 1933). **Austria:** Fruta verde (Csibi, der Fratz, Max Neufeld, Richard Eichberg, 1934). **Reino Unido:** El vampiro (The ghoul, T. Hayes Hunter, 1933).

Imagen 11.

<b>Película (año de estreno)</b>	<b>Salas de Cine</b>	<b>Por Barrio</b>	<b>Funciones</b>
El linyera (1933)	Rivadavia	Once	4 de mayo
Los tres berretines (1933)	Standard 25 de Mayo Select B. Orden Real Cine	Centro Villa Urquiza Constitución Centro	6 de abril 4 de mayo 18 de mayo 15 de junio
Tango (1933)	Coliseo Palermo	Palermo	18 de mayo
Calles de Buenos Aires (1934)	Electric Argos Cine Pte. Roca Argos	Centro Colegiales Almagro Colegiales	6 de abril 18 de mayo 25 de mayo 25 de mayo
Dancing (1933)	Regio Select B. Orden Flores Cine Parc	Colegiales Constitución Flores Palermo	13 de abril 18 de mayo 15 de junio 15 de junio
Ayer y hoy (1934)	Capitol Porteño Real Cine	Barrio Norte Centro Centro	25 de mayo 25 de mayo 15 de junio

Imagen 12.

<b>1935</b>			
<b>Títulos</b>	<b>Salas de Cine</b>	<b>Por Barrio</b>	<b>Funciones</b>
<i>El alma del bandoneón (1935)</i>	Argos Unión Coliseo Palermo Flores Roca Belgrano Nacional Palace Gloria Parc Roca Argos	Colegiales Centro Palermo Flores Almagro Belgrano Centro Centro Palermo Almagro Colegiales	12 de abril 19 de abril 19 de abril 26 de abril 10 de mayo 17 de mayo 24 de mayo 24 de mayo 7 de junio 14 de junio 14 de junio
<i>Bajo la Santa Federación (1935)</i>	Select Corrientes Pueyrredon Argos Parque Chas Cine Roxy Nacional Palace Primera Junta	Centro Flores Colegiales Villa Urquiza Barrio Norte Centro Caballito	5 de abril 5 de abril 12 de abril 19 de abril 7 de junio 14 de junio 21 de junio
<i>Ídolos de la radio (1934)</i>	Select B. Orden Cine Roxy	Constitución Barrio Norte	5 de abril 26 de abril

	25 de Mayo Almagro Select B. Orden Cine Roxy Coliseo Palermo Argos Flores	Villa Urquiza Almagro Constitución Barrio Norte Palermo Colegiales Flores	26 de abril 3 de mayo 17 de mayo 7 de junio 7 de junio 14 de junio 14 de junio
<i>Riachuelo (1934)</i>	Coliseo Palermo Princesa Príncipe Flores Avellaneda	Palermo Centro Belgrano Flores Flores	12 de abril 17 de mayo 17 de mayo 14 de junio 21 de junio
<i>La Virgencita de Pompeya (1935)</i>	Gral. Mitre Nacional Parque Chas Etoile Palace Almagro	Centro Palermo Villa Urquiza Once Almagro	19 de abril 19 de abril 19 de abril 17 de mayo 24 de mayo
<i>Noches de Buenos Aires (1935)</i>	Palais Royal Hindú Príncipe	Barrio Norte Centro Belgrano	4 de abril 19 de abril 26 de abril
<i>Tango (1933)</i>	Príncipe Cine Parc Avellaneda	Belgrano Palermo Flores	17 de mayo 5 de junio 21 de junio
<i>Dancing (1933)</i>	Príncipe Avellaneda	Belgrano Flores	17 de mayo 21 de junio
<i>Calles de Buenos Aires (1934)</i>	Avellaneda	Flores	26 de abril

Imagen 13.

<b>Títulos</b>	<b>Funciones</b>	<b>Barrios</b>
<i>Melodía de arrabal</i>	4	San Cristóbal, San Cristóbal, Palermo, Once
<i>Espérame</i>	2	Villa Urquiza, Constitución
<i>La casa es seria</i>	1	San Cristóbal
<i>Luces de Buenos Aires</i>	7	Villa Urquiza, San Cristóbal, San Cristóbal, Villa Urquiza, Palermo, Constitución, Once

Imagen 14.

<b>Títulos</b>	<b>Funciones</b>	<b>Por Barrio</b>
<i>El tango en Broadway</i>	16	Centro, Belgrano, Centro, Centro,

		Almagro, Colegiales, Flores, Centro, Centro, Centro, Centro, Villa Urquiza, Centro, Belgrano, Belgrano, Flores, Centro
<i>Cuesta Abajo</i>	6	Centro, Palermo, Villa Urquiza, Belgrano. Flores, Almagro
<i>Luces de Buenos Aires</i>	1	Almagro

Imagen 15.

Títulos	Funciones	Por Barrio
El tango en Broadway	8	Centro, Villa Urquiza, Belgrano, Centro, Palermo, Colegiales, Centro, Centro
El día que me quieras	11	Palermo, Belgrano, Villa Urquiza, Belgrano, Flores, Almagro, Villa Urquiza, Palermo, Colegiales, Centro, Caballito
Tango bar	7	Villa Urquiza, Palermo, Almagro, Caballito, Colegiales, Villa Urquiza, Villa Urquiza
Cuesta abajo	5	Villa Urquiza, Palermo, Palermo, Palermo, Villa Urquiza
Melodía de arrabal	7	Villa Urquiza, Almagro, Centro, Centro, Centro, Caballito, Centro
Luces de Buenos Aires	3	Centro, Centro, Centro

Imagen 16.



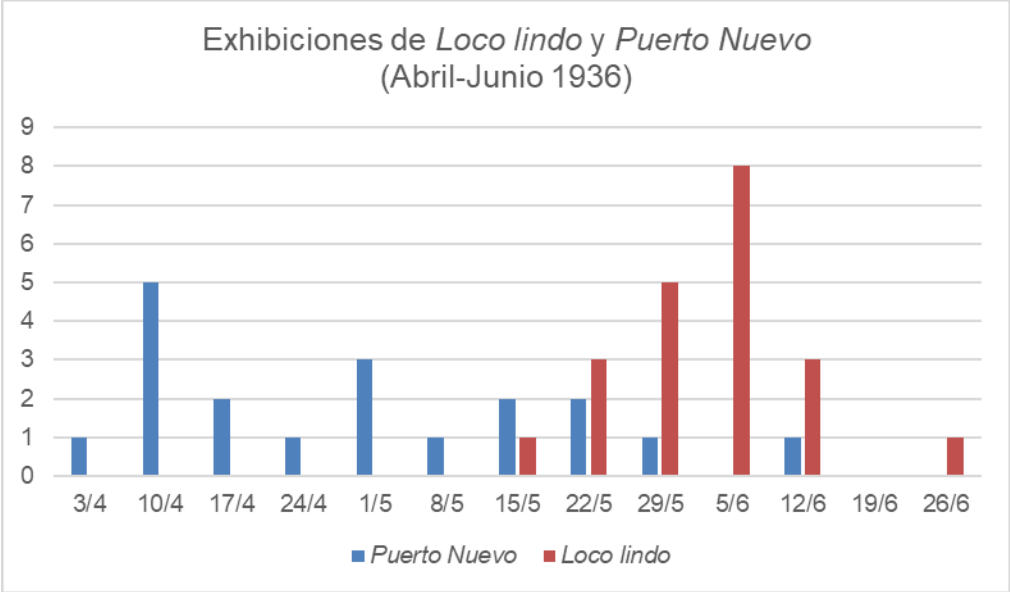


Imagen 17.

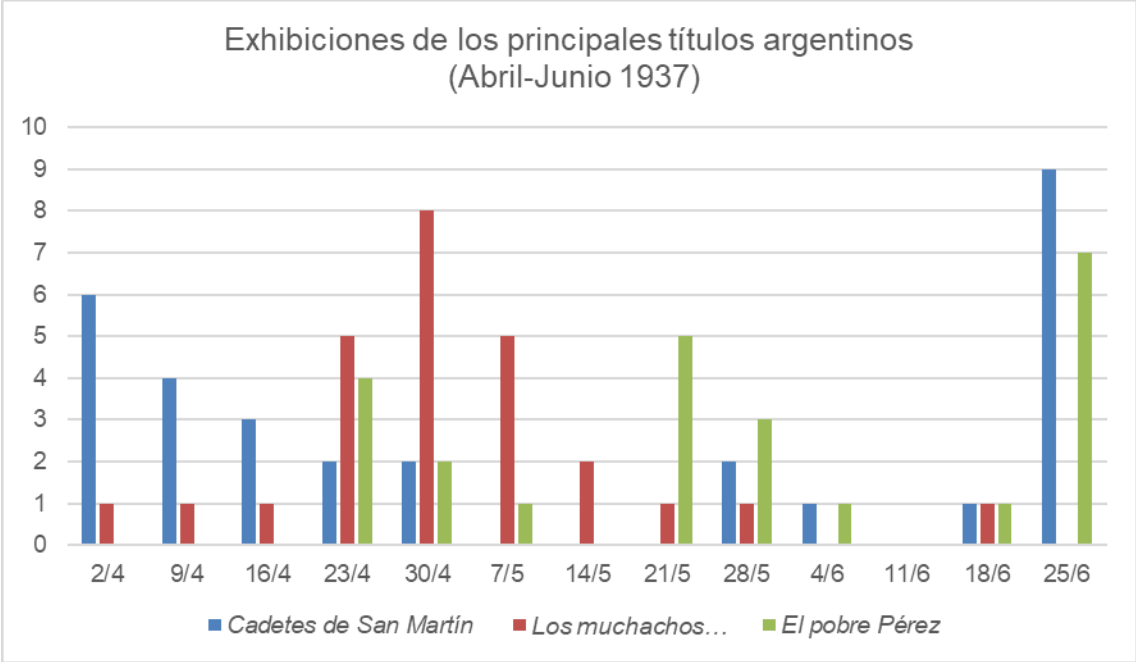
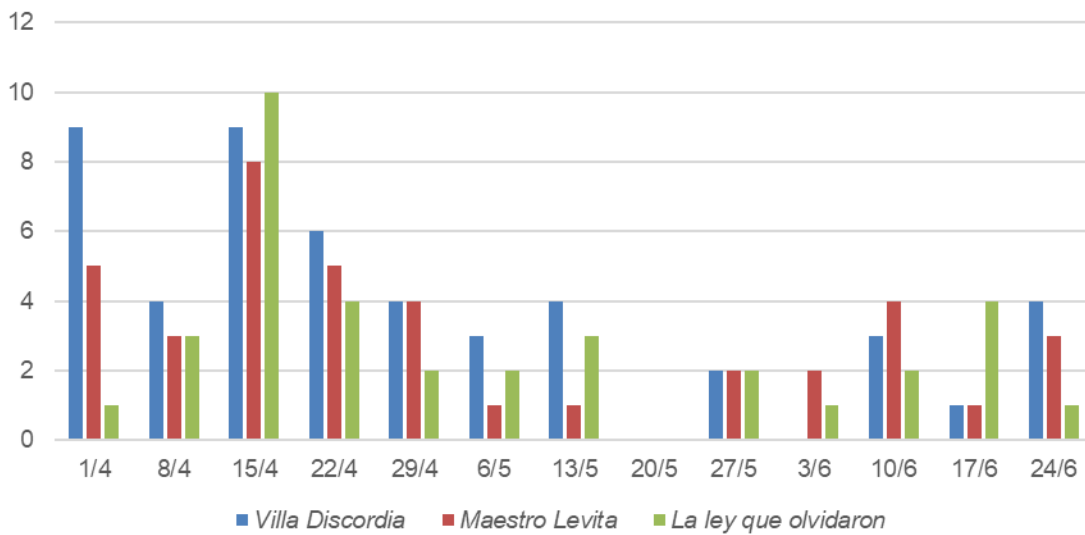


Imagen 18.

### Exhibiciones de los principales títulos argentinos (Abril-Junio 1938)



## **Bibliografía**

Di Núbila, Domingo ([1959] 1998). *La época de oro: Historia del cine argentino I*. Buenos Aires: Ediciones del Jilguero.

Montaldo, Graciela (2016). *Museo del consumo: archivos de la cultura de masas en Argentina*. C.A.B.A.: Fondo de Cultura Económica.