

# *Los comienzos del cine sonoro en la Argentina. Aproximaciones para el desarrollo de un proyecto de investigación*

*LOMBARDI, María Eugenia / IAE – mariulombardi@hotmail.com*

*MICELLA, María Florencia / IAE – flormicella@gmail.com*

*PALADINO, Diana / IAE - dypaladino@gmail.com*

*PETERLINI, Lesly / IAE - lesliepeterlini@gmail.com*

*SASIAIN, Sonia / IAE- soniasasiain@outlook.com*

---

*Eje: Cine y Artes Audiovisuales - Tipo de trabajo: ponencia*

---

» *Palabras claves: transición técnica – cine sonoro - salas de cine- distribución - exhibición*

## **> Resumen**

La transición del cine silente al sonoro fue un fenómeno que excedió la mera cuestión tecnológica y que tuvo que ver “más con las modificaciones económico-sociales que impulsó el capitalismo y con un proceso de industrialización del ocio que con la cancelación de la producción muda de las productoras norteamericanas”. (Palacio, 1995: 342). En la Argentina, este proceso, que se dio aproximadamente entre los años 1927 y 1934, coincidió además con cambios urbanísticos y arquitectónicos de las ciudades más pujantes (como Buenos Aires y Rosario).

En consonancia con esta expansión se construyeron nuevas salas cinematográficas y se renovó gran número de las existentes. Al mismo tiempo que ocurría todo esto, los empresarios debieron afrontar la reconversión tecnológica. Este trabajo se enmarca en la corriente de la Nueva Historia del cine, que cuenta con producciones señeras en el ámbito internacional (Allen y Gomery, 1995; Maltby, Biltreyst, and Meers, 2011) y con otros valiosos aportes en el ámbito Latinoamericano (Iturriaga, 2015; Freire, 2016; Rosas Mantecón, 2017). Nuestra investigación aborda, de manera exploratoria, el problema que implicó el cambio tecnológico del silente al sonoro considerando la complejidad de un campo espectacular y cinematográfico que se modernizaba. Para ello estableceremos dos ejes de análisis: las transformaciones arquitectónicas de las salas que tuvieron que incorporar nuevo equipamiento para satisfacer las demandas del sonoro y las tensiones comerciales y artísticas que se dieron entre empresarios y distribuidores.

## › **Introducción**

La expansión del negocio cinematográfico se produjo al mismo tiempo que se dieron importantes renovaciones urbanas, por ejemplo, la ampliación de la red de transporte colectivo y los servicios sanitarios y eléctricos de carácter público. Así se conectaba al centro con las zonas más alejadas de la ciudad, lo cual aseguró a todos los ciudadanos el acceso a los bienes (Scobie, 1986). La audiencia cinematográfica aumentaba junto con las salas recién construidas o remodeladas para equiparse con sonido, tanto dentro del circuito céntrico tradicional como en los barrios. De tal manera, un grupo de inversores que venían de otras áreas entró al negocio de la exhibición cinematográfica. En tanto que, quienes ya tenían experiencia en los campos de la exhibición y/o la distribución aprovecharon la novedad de las películas sonoras para incursionar en la producción y promover la transformación del campo de acuerdo con sus intereses.

Mientras todo esto ocurría, los empresarios debieron afrontar la reconversión tecnológica de las salas para las proyecciones sonoras, ciento de músicos que hasta entonces acompañaban a las exhibiciones de películas silentes quedaron sin trabajo, los distribuidores estadounidenses se aliaron entre sí para imponer sus “condiciones leoninas” (Maranghello, 2000: 85) a los exhibidores locales, y la asistencia de los espectadores –cansados de escuchar películas parlantes en un idioma que no era el suyo– entre 1927 y 1932 disminuyó notablemente. A todas luces, este fue un período de cambios, de crisis y crecimiento; de disputas y tensiones, pero también de oportunidades para los agentes del campo cinematográfico argentino.

Esta investigación se lleva adelante a partir de la información, de distintos medios, que señala al período comenzado en 1927 (con la exhibición de la primera película hablada estadounidense) y extendido hasta mediados de la década de 1930, como una etapa de crisis y reconstrucción del negocio cinematográfico. En esta ponencia se busca socializar la información reunida hasta el momento que permitirá elaborar un proyecto de investigación de acuerdo con los dos ejes señalados: las tensiones comerciales y la transformación de las salas producidas como consecuencia del cambio tecnológico.

## › **Las transformaciones de las salas**

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 a 9.000.000. El mismo medio destacaba que durante los últimos quince meses había habido una considerable actividad en la construcción de salas, “en su mayoría

modernas”, con capacidades que variaban de 800 a 1.500 butacas.<sup>1</sup> La fiebre constructora se remontaba a unos años atrás, en enero de 1926, Buenos Aires contaba con 128 cines, que casi se habían duplicado en octubre de 1927 al pasar a 205 y que llegaron a 234 en 1928. En 1929 se estrenó *La divina dama* (*The divine lady*)<sup>2</sup>, la primera película hablada que se proyectó en la Capital, con gran éxito.

Es interesante seguir los relevamientos de esta revista acerca de los equipamientos de sonido desde que comenzó el cine sonoro en Hollywood en 1927. Desde entonces, solo la mitad del total de los cines porteños contaba con reproductor de sonido y recién en 1936 el 80% de los recintos estaba equipado. Estas estadísticas muestran claramente cómo el cambio tecnológico provocó una crisis técnica y comercial que debe ser estudiada en profundidad. En este sentido, seguimos las investigaciones de Maranghello (2000) quien ha realizado un importante trabajo preliminar al reseñar los equipos instalados y las películas programadas. Por otra parte, se cuenta con material hemerográfico con publicidades de los distintos aparatos de reproducción de sonido que proponemos relevar.

Los sistemas de proyección del sonido eran varios. Entre los más usados en la época se encontraban el Vitaphone (película sincronizada con discos de pasta) y el Movietone (en la misma cinta estaban grabadas las imágenes y el sonido por un procedimiento óptico). Para dar cuenta de la transición entre ambos, hemos comenzado a elaborar tablas que detallan las carteleras de la época y el sistema en que fueron exhibidas las diferentes cintas. Esto permite relacionar la programación con la capacidad y el equipamiento de los distintos cines. De este modo, podremos establecer la calidad potencial de sonido que luego contrastaremos con críticas y testimonios orales publicados en la época, acerca de la acústica en las salas, muchas veces categorizadas de acuerdo con binomios que connotaban cuestiones cualitativas. En particular, las referencias a las salas del centro y a las salas de barrio (aparecen en los periódicos de la época como *salas de primera línea* y *salas de segunda línea*) que contaban con equipos sonoros de distintos valores y calidades. En este sentido, había una división clara entre los equipamientos sonoros nacionales e internacionales: de acuerdo con las publicaciones consultadas pareciera que los equipamientos nacionales se empeñaban en una carrera por alcanzar la calidad de los equipamientos estadounidenses, que gozaban de mayor prestigio en el mercado, pero también entre el público. Las publicidades de ese período dan cuenta del efecto de atracción que tenía (o que buscaban provocar) para las audiencias asistir a una proyección cuya calidad sonora era “garantizada” por el país de origen de su equipamiento.

---

<sup>1</sup> Durante 1928, se habían construido 45 nuevas salas con capacidad para más de 16.000 espectadores que ya estaban en funcionamiento un año más tarde. En el momento en que se publicaba la nota, había tres recintos más en curso de construcción

<sup>2</sup> Estrenada el 12 de junio de 1929. Otro ejemplo fue *El tiempo de Lilac* (*Lilac time*) en la que Martinelli cantaba “Pagliacci”, en ambas el sonido se reproducía sincronizado con el sistema Vitaphone.

El proyecto también prevé el trabajo interdisciplinario con especialistas quienes, a través de entrevistas, puedan asesorar acerca del desarrollo histórico de la técnica de reproducción del sonido. Para ello, se relevan publicidades, comentarios de prensa y notas de revistas técnicas de aquellos años. El objetivo de este relevamiento es profundizar en las diferentes características de los proyectores y poner en relación sus transformaciones con aspectos comerciales y técnicos de otras áreas –por ejemplo, los cambios en la provisión de electricidad–. Asimismo, se podrá investigar cómo fue la puja local entre firmas como Western Electric que en los mismos años equipó las salas más lujosas de Río de Janeiro y muchas de Buenos Aires, con otras firmas de menor envergadura. En este punto, contamos como referencia con las investigaciones de Luna Freire (2017) y podremos establecer una comparación del proceso entre la Argentina y Brasil.

El comienzo del cine sonoro dejó al descubierto tensiones en el campo cinematográfico que se manifestaron en un descenso del número de espectadores entre 1932 y 1938 y cambios tipológicos y programáticos en las salas. Surgieron más cine-teatros en la ciudad y muchas salas cambiaron de escala. En esta investigación se profundizará en este aspecto a través de la elaboración de una cartografía que dé cuenta de los cambios que, a la vez, se correlacionan con pujas comerciales por la programación –para establecer fechas de estreno y duración en cartel de las películas– y precios de las funciones.

### *Salas del centro vs. Salas de barrio: Tensiones entre exhibidores*

En ese sentido, uno de los aspectos por destacar es la diferencia que existía entre las salas del centro y las de los barrios: en relación con el equipamiento y la infraestructura, como también en el precio de las entradas y las categorías de los filmes que se programaban. Por ejemplo, mientras las salas del centro tenían el privilegio de contar con los estrenos, estas cintas llegaban con mucho retraso a las salas de los barrios, lo cual los situaba en una posición de desventaja competitiva.

También existía una disputa por el precio de las entradas de las funciones. Por ejemplo, en varias notas y comentarios del año 1932 de *Heraldo del cinematografista*, encontramos que las salas del centro (de la calle Lavalle) habían bajado sus precios a \$0.60 la función. Lo que molestó y preocupó a los empresarios exhibidores de las salas de los barrios, que se sentían perjudicados por esa medida, considerando que disminuiría la concurrencia de espectadores a sus salas. Por su parte, los empresarios del centro justificaban sus estrategias para atraer nuevamente al público aduciendo una supuesta baja de calidad del material, la crisis del sector y la pérdida del carácter de novedad del cine sonoro –aunque había pasado solo un lustro desde la primera exhibición de una película sonora–.

Estas cuestiones, sumadas a los altos costos que imponían las alquiladoras a los cines de barrio, condicionaban la compra de equipamiento y así nuevamente las situaba en desventaja competitiva respecto al centro. En consecuencia, nos proponemos indagar si esta diferencia de equipamiento sonoro y

de infraestructura incidía, por un lado, en la elección de las salas por parte del público, y por el otro, en las decisiones artísticas y de programación por parte de los exhibidores.

### *Distribuidores vs. exhibidores. El impulso a la producción nacional de filmes sonoros*

Para fines de la década de 1920, los principales sellos productores estadounidenses ya estaban instalados en Buenos Aires con sucursales propias para la distribución de sus películas. Con ello, eliminaron la intermediación de los distribuidores locales y pasaron a tratar directamente con los empresarios de cada sala. Ahora, si bien en Estados Unidos existía la ley antitrust (la llamada Ley Sherman), que protegía la competencia del mercado evitando la concentración de una actividad del comercio en un grupo pequeño de vendedores, esta ley no tenía alcance fuera de los Estados Unidos. Así que los sellos norteamericanos establecidos en Buenos Aires no tardaron en formar, mediante alianzas y asociaciones, un monopolio comercial que les permitió imponer sus condiciones a los exhibidores locales.

Libres para imponer sus condiciones, las alquiladoras norteamericanas no solo fijaron la programación para cada sala que quisiera sus películas, también obligaron a los exhibidores a aceptar combinaciones de películas entre salas porque la cantidad de copias que traían era escasa, les impusieron la modalidad de alquiler a porcentaje, el pago compartido de la propaganda, el precio que los exhibidores debían cobrar por las localidades y el pago del alquiler de los discos del sistema Movietone por separado del precio de las películas. Debido a todo esto, la prensa gremial emprendió una campaña en defensa de los exhibidores: “¿A qué se debe atribuir esa falta de consideración de la Warner hacia un exhibidor? ¿Con qué derecho la Warner coloca en situación desairada frente al público a una empresa que ha cumplido al pie de la letra los compromisos contraídos?” (*Heraldo del cinematografista*, 15 de julio de 1931). Al mismo tiempo, impulsaba a los productores locales para que se lanzaran a la producción de películas sonoras: “La cinematografía autóctona que ha encontrado mayores facilidades con el advenimiento del sonoro, ha dado en el curso de la presente temporada, pruebas fehacientes de que puede asentarse definitivamente en el país.” (*Heraldo del cinematografista*, 28 de octubre de 1931). Y, presionaba a los exhibidores para que dieran apoyo al cine sonoro argentino: “Es deber de los exhibidores (...) ayudar a los productores nacionales, que pueden beneficiar el negocio al ofrecer novedades de valor y facilitar la selección de material” (*Heraldo del cinematografista*, 28 de octubre de 1931).

En esta línea de la investigación se identificarán los focos de conflictos existentes entre exhibidores y distribuidores y se analizará el rol de la prensa gremial durante esta coyuntura.

## › ***A modo de cierre***

Durante estos años se produjo una transición del cine silente al sonoro que nos interesa estudiar a partir de las siguientes preguntas: ¿De qué manera se equiparon las salas y con qué dispositivos en las distintas zonas de la ciudad? ¿Qué soluciones técnicas y estéticas adoptaron los distintos espacios, tanto los ya existentes como los recién creados, para responder a los nuevos desafíos? ¿Qué tipo de presión ejercieron los distribuidores estadounidenses para imponer su sistema sonoro? Y, ¿qué estrategias desarrollaron los exhibidores locales para contener el embate de las distribuidoras?

Este trabajo se encuentra en una fase exploratoria y hemos elegido compartir algunas notas sobre los problemas que la transición generó ya que consideramos que no se puede dimensionar cabalmente si no se lo relaciona con otros aspectos de la historia cultural y urbana. Estos aspectos comprenden desde las transformaciones tecnológicas que materialmente se produjeron en la ciudad y en las salas hasta los imaginarios que el cine configuró en aquellos años en que el público podía ampliar su mundo ya no solo con las imágenes sino también con las palabras y melodías de las cintas.

## Bibliografía

- Allen, R. Y Gomery, D. (1995). *Teoría y práctica de la historia del cine*. Barcelona: Paidós.
- Freire, R.d.L. y Hernandez Almeida Zapata, N. (2017) "Quantas salas de cinema existiram no Brasil? Reflexões sobre a dimensão e características do circuito exibidor brasileiro". *Significação*, São Paulo, v. 44, n° 48, p. 176-201, jul-dez, pp.176- 201.
- Iturriaga, J. (2015). *La masificación del cine en Chile, 1907-1932: La conflictiva construcción de una cultura plebeya*. Santiago de Chile: LOM.
- Maltby, R.; Biltereyst, D. y Meers, P. (2011) *Explorations in New Cinema History: Approaches and Case Studies*. Routledge.
- MARANGHELLO, C. (2000). "El cine argentino entre el mudo y el sonoro (1928-1933)". *La mirada cautiva. Cine & Medios*, n° 4, agosto-septiembre, Museo del Cine.
- Palacio, M. (1995). "Dimes y diretes. En la encrucijada del sonoro". En Belton, J.; Palacio, M. y Santos, P. *Historia general del cine: Vol. VI*. Madrid: Cátedra.
- Rosas Mantecón, A. (2017). *Ir al cine: Antropología de los públicos, la ciudad y las pantallas*. México: Gedisa.
- Scobie, J. (1986). *Buenos Aires: Del centro a los barrios, 1870-1910*. Buenos Aires: Solar.

## Fuentes

- 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).
- Heraldo del cinematografista*, 15 de julio de 1931.
- Heraldo del cinematografista*, 28 de octubre de 1931.
- Heraldo del cinematografista*, 28 de octubre de 1931.