

La transición del cine silente hacia el sonoro: avances de una investigación

SASIAIN, Sonia / Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Instituto de Artes del Espectáculo- soniasasiain@gmail.com

Tipo de trabajo: ponencia

» *Palabras clave: cine sonoro- esfera pública- programación*

› **Resumen**

Aquí nos interesa explorar de qué manera en estos años el cine generó un espacio alternativo para el espectador, tanto a causa de los mecanismos económicos sobre los que funcionó el negocio, como a pesar de ellos. Interesa considerar su condición de esfera pública industrial-comercial y analizar qué estrategias desarrolló para ampliar el mercado con nuevas formas de programación en dos líneas: la de los circuitos y la alternancia del sonido en vivo con el grabado.

› **Presentación**

En 1929, se exhibió en el Gran Splendid *La divina dama* (Frank Lloyd)¹. El *gran* éxito de esta película sonora, entre otros, impulsó que distintas salas de Buenos Aires comenzaran a equiparse con sistemas de reproducción de audio. A la vez, la Capital enfrentaba la mayor transformación urbana del siglo. Desde estos años el mapa del espectáculo de Buenos Aires cambió. Las salas de cine adaptadas para el sonoro de la calle Santa Fe, en el comienzo, estrenaron tantas o más películas que las ya tradicionales de Lavalle y las de la recién ensanchada avenida Corrientes.

La distribución y exhibición se vieron afectadas por el cambio tecnológico dado que, quienes conseguían exhibir una película sonora, lo hacían en exclusividad y esto cambió la dinámica comercial del período, desplazando el circuito de estrenos hacia el norte de la ciudad, al menos hasta 1935, en detrimento de la zona céntrica y también alteró la exhibición en los barrios.

Además, la transición hacia el cine sonoro se dio en un contexto de crisis. Por un lado, en lo político, en 1930 se produjo el primer golpe de estado que interrumpió la vida democrática del país y llevó al poder a sectores conservadores que establecieron distintos modos de control social. Por otro lado, en

¹ Era un largometraje con diálogo sincronizado con discos.

lo económico, el crack de 1929 habría impactado de manera significativa en la cantidad de público que asistió a las distintas funciones y en el número de películas disponibles para la exhibición.

¿Cuál fue el impacto que produjeron estos cambios en el empresariado argentino que se disputaba un lugar entre los pioneros en la historia del cine sonoro? Aquí sostenemos que en este contexto el cine actuó como una esfera pública alternativa (Hansen, 1991) que ofrecía un foro colectivo para la producción de fantasía, la capacidad de imaginar un futuro diferente. Más que cualquier entretenimiento de la época, el cine figuraba como el lugar de la transformación de cosas, personas, escenarios y situaciones.

Estas alternativas se difundían por los medios, como había sucedido con las imágenes utópicas de América, que fomentaron la inmigración ultramarina a fines del siglo XIX y luego, las cinematográficas, que provocaron la migración desde el interior del país a Buenos Aires desde 1935. Sostenemos que esto fue así, aunque fue probable que muchas de estas imágenes contrastaran con la realidad de la vida cotidiana, especialmente para los recién llegados en el contexto económico y político de lo que algunos llamaron “la década infame”.

Frente a ese panorama, el cine absorbió hasta cierto punto las funciones de la imaginación utópica y permitió el reconocimiento público de necesidades concretas, conflictos, ansiedades, recuerdos y fantasías por parte de grupos sociales particulares. El cine podría asumir la función de una esfera pública alternativa para grupos sociales minoritarios, como los inmigrantes y las mujeres, al proporcionar un horizonte intersubjetivo a través del cual y contra el cual podrían negociar los desplazamientos y discrepancias específicos de su experiencia (Hansen, 1991).

Aquí nos interesa explorar de qué manera en estos años el cine generó un espacio alternativo para el espectador, tanto a causa de los mecanismos económicos sobre los que funcionó el negocio, como a pesar de ellos. Interesa considerar su condición de esfera pública industrial-comercial y analizar qué estrategias desarrolló para ampliar el mercado con nuevas formas de programación en dos líneas: la de los circuitos y la alternancia del sonido en vivo con el grabado.

› ***Un nuevo mercado***

En Buenos Aires, durante las décadas de 1920 y 1930, según Beatriz Sarlo (1992), la “imaginación técnica popular” permitió la asimilación social del cambio tecnológico. Para la ensayista, este concepto implicaba un conjunto de sentidos no sistemáticos, fragmentarios, provenientes de la literatura de ciencia-ficción, y consideramos que también puede ser productivo para esta investigación durante el mismo período de la historia del cine. En estos años surgieron distintos inventores en las clases populares quienes diseñaron sistemas de registro de sonido como, por ejemplo, el fotoliptófono

de Fernando Crudo (grabaciones de los sonidos sobre un papel de la misma consistencia que el del diario que, colocado en un cilindro se activa con una célula fotoeléctrica). Tal como sostiene Comastri "...tal vez el ejemplo más claro de una continuidad con las prácticas de entresiglos sea el de los hermanos Duclout: Luis Napoleón, escritor, locutor, guionista y director de cine (creador de la primera película en tres dimensiones de la Argentina: *Buenos Aires en relieve*), y Jorge Alberto, también escritor, inventor, editor y periodista de divulgación (director de *Ciencia Popular* entre 1928 y 1933)". La imaginación técnica, difundida por los medios, impulsó a ciertos empresarios locales que en agosto de 1928 hicieron la primera exhibición de películas sonoras argentinas, según lo publicado en una nota de *La Película* "La Corporación dará a conocer el sábado próximo en el Gran Palais en exhibición privada las películas habladas que se han filmado en el país en sus estudios propios (...) con motivos de nuestra tierra" (agosto 30 de 1928).

Programación

A partir de la crisis de 1929, las estadísticas municipales registraron una baja en la cifra de asistentes a los espectáculos y esta tendencia se mantuvo hasta 1932, cuando se alcanzó un total de 12.498.269 concurrentes, la cifra mínima de espectadores de los últimos diez años. Lo mismo sucedió con los espacios: los 129 cinematógrafos que funcionaban en Buenos Aires en 1924 ascendieron de manera constante hasta llegar a 151 en 1927. A partir de ese año las cifras descendieron y llegaron a 110 salas en 1932. La crisis se convirtió en oportunidad para los empresarios ya dedicados al espectáculo (como exhibidores o distribuidores), que intervenían en la programación y promovieron una transformación del campo de acuerdo con sus intereses. La combinación de la baja de espectadores de cine para 1932 y el debilitamiento del mercado exterior por la crisis propició un terreno fértil para el surgimiento de nuevos empresarios que aprovecharon los canales de comercialización existentes.

De esos sectores surgieron los "zares del entretenimiento", como Max Glücksmann, Augusto Álvarez o Clemente Lococo, quienes disputaron espacios con los que ya tenían una trayectoria y fueron hábiles mediadores entre la producción y el consumo.

Estos *self made men* cobraron relieve en el mundo del negocio del espectáculo, muchas veces con intereses que convergían entre el teatro, la industria discográfica, la radio, el cine y el mercado inmobiliario. Tal como afirma Montaldo, en este momento crece la importancia de quienes producen y ponen en circulación las expresiones de la cultura de masas que están "... en el comienzo de la idea misma de espectáculo: la identificación de la cultura con la masa, a través de la mediación del mercado y la figura del público como consumidor" (2016: 75). Estos agentes procuraron crear condiciones propicias para que el cine se convirtiese en el consumo masivo prioritario y, con el propósito de lograrlo, se asociaron para regular el mercado.

Podemos señalar que una de las primeras estrategias de los exhibidores locales fue la de cambiar la programación, al respecto, una nota del diario *La Razón* asegura lo siguiente:

con la introducción de los films sonoros, se ha modificado mucho el sistema de exhibiciones. (...) 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 quince días consecutivos. Antes, con los filmes silentes únicamente por excepción se mantenía una película en el cartel de una sala ocho días consecutivos.

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 (Suplemento especial, 1930).

Como se mencionó, Glücksmann, quien aún tenía la representación de Warner en la Argentina, estrenó *La divina dama* en simultáneo en el Grand Splendid, el Palace Theater y el Electric Palace y las mantuvo por varias semanas en cartel. Según Ramírez Llorens (2017) en junio de 1932 se sonorizó la última sala del centro de Buenos Aires y este proceso de reconversión tecnológica fue mucho más lento en los barrios y en las provincias².

Clemente Lococo fue otro empresario cinematográfico que revolucionó las leyes de la distribución en 1930 a través del empleo de nuevas estrategias comerciales con las que logró aumentar el caudal de público en sus salas. Durante la llegada del sonoro, incursionó en el negocio de las representaciones en vivo para aprovechar la convergencia de la radio con el teatro y el cine. Asimismo, implementó una política de exclusividad para la proyección de ciertas películas, lo que le generó gran éxito de público y diseñó un sistema de precios que hiciera más competitivas a las salas céntricas.

Hasta la llegada del sonido, las películas se distribuían según férreas consignas que habían logrado imponer los representantes de los sellos estadounidenses, presentes desde 1915, en el país como demostró Paladino (2020). Las cintas se alquilaban por diversas fechas a un porcentaje de la entrada vendida por el exhibidor. Así se organizaron los circuitos que se determinaban, entre otras cuestiones, por el turno de estreno con una renovación frecuente que iba de un día a una semana.

La temporada de 1929 demoró en comenzar dado que varios distribuidores de filmes estadounidenses se mostraron poco dispuestos a reconocer al Sindicato de Empresarios que nucleaba a los exhibidores. Más tarde, aquellos agentes reconocieron el derecho de los empresarios locales a agremiarse y a solicitar mejoras, pero no aceptaron ciertas cláusulas de sus estatutos, porque las consideraban contrarias a la “libertad de comercio”. Lo que originó la división fue que el sindicato establecía circuitos de exhibidores, por zonas, vale decir, que en lugar de ser los distribuidores los que

² Maranghello (2000) menciona que, para la misma época, en todo el país habían sido sonorizadas solo el 25 por ciento de las salas. En 1944 Garate menciona que todavía quedan salas sin sonorizar en el noreste del país” (Ramírez Llorens, 2017).

determinaban la forma de estrenar sus películas, como siempre, era el sindicato quien debía distribuir dichos estrenos, así como fijar la categoría de cada película. Las empresas Metro-Goldwyn-Mayer, Paramount, Artistas Unidos, Fox y Universal se negaron terminantemente a aceptar dichas cláusulas. Después de unos meses, con mutuas concesiones, las partes en litigio acabaron por poner término a sus desavenencias y arrancó la temporada.

En el período de estudio, la sonorización coincide con la transformación de estos circuitos que antes establecían el estreno en el centro y los reprises en los barrios tiempo más tarde. Ahora que los estrenos sonoros podían mantenerse en la misma sala durante un mes o más en carácter de exclusividad, se generaron cambios en la circulación de las cintas. Tal es el caso del año 1932, en el que, según los registros de *Heraldo del Cinematografista*, se cuentan salas con más estrenos en barrio norte (el Gran Splendid y el Capitol) que en las tradicionales salas céntricas (Astor, Porteño y Renacimiento).

Por otra parte, la crisis económica había generado una suba en los aranceles de importación de películas que reducía la oferta de copias disponibles. “Esto perjudicó a los exhibidores en un momento de expansión —la inauguración de nuevas salas estaba en auge—, quienes encontraron dificultades para organizar la programación de sus cines. Los dueños de las salas reincorporaron números de varieté para complementar programas” (Ramírez Llorens, 2017).

Tal como sostiene Hansen (1991) la alternancia de películas y actos no filmicos preservaba un continuo perceptivo entre el espacio ficticio y el espacio teatral. También se mantenía un sentido de presencia teatral mediante actividades no filmicas que acompañaban a la imagen en movimiento proyectada y que eran esenciales para su significado y efecto sobre el espectador: conferencias, efectos de sonido y, sobre todo, música en vivo. Un ejemplo de esto es *La muchacha del arrabal* (1922), de José A. Ferreyra en la que ya había hecho un primer experimento de musicalización de un filme con discos de la orquesta de Roberto Firpo, consagrado director de tango.³

El acompañamiento musical le dio a la audiencia un sentido de presencia colectiva que, esencialmente, producía efectos en el cine que el sonido grabado no podía, una sensación de inmediatez y participación. El sonido en vivo actualizaba la imagen y, al fusionarse con ella, enfatizaba la actualidad de la actuación y del público. Dan cuenta de esto, las primeras películas sonoras habladas en “criollo”, filmadas por Carlos Gardel para la Paramount en 1931⁴. Esto coincide

³ Los realizadores de este *Foley*, el propio Ferreyra, Leopoldo Torres Ríos, el operador Carlitos Torres y Alfredo Murúa, se ubicaban debajo de la pantalla haciendo ruido y música. Finalmente, las grabaciones no prosperaron, y se recurrió a un sonido “casero” (*Cine Argentino*, N.º 178, 2 de octubre de 1941).

⁴ La primera película interpretada por Carlos Gardel para la Paramount fue *Luces de Buenos Aires* (Adelqui Millar, 1931).

con el estreno del primer largo ficcional nacional con el sistema de discos sincronizados, *Muñequita porteña*, de José A. Ferreyra.

› ***Algunas reflexiones acerca de la transición:***

La llegada del cine sonoro al país se dio dentro de un proceso de transformaciones generadas desde el propio campo cinematográfico enmarcado en un contexto de cambios políticos y sociales de diverso carácter. El cine permitió el reconocimiento público de necesidades concretas por parte de grupos sociales particulares. Los exhibidores buscaron resistir los esfuerzos hegemónicos de los representantes de los estudios estadounidenses por suprimir o asimilar cualquier condición que pudiera permitir una organización alternativa de la actividad. La transición tecnológica abrió una oportunidad. La programación jugó un rol central: redibujó los circuitos y permitió la emergencia de nuevos agentes que, muy pronto, serían también importantes en la producción del cine sonoro argentino.

Bibliografía

- Comastri, Hernán (s/d). *Imaginación técnica popular en las cartas al Segundo Plan Quinquenal: apuntes para una crítica a los presupuestos de la divulgación*.
- Hansen, M. B., & Harvard University Press. (1991). *Babel and Babylon: spectatorship in American silent film*. Harvard University Press.
- Kruger, Clara (comp.) (2018). Gil Mariño, Cecilia; Kelly Hopfenblatt, Alejandro y Sasiain, Sonia "Clemente Lococo y la exhibición cinematográfica en la ciudad de Buenos Aires en los comienzos de la etapa industrial" en *Imágenes y públicos del cine argentino clásico*. Tandil: Universidad Nacional del Centro de Buenos Aires: Instituto de Artes del Espectáculo.
- 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.
- Sarlo, Beatriz (1992). *La imaginación técnica. Sueños modernos de la cultura argentina*. Buenos Aires: Nueva Visión.

Fuentes

- Cine Argentino*, N.º 178, 2 de octubre de 1941.
- La Razón*. Suplemento especial, 1930.
- La película*. *Semanario Cinematográfico*. Año XII-agosto 30 de 1928, Año XII, N° 623.