

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

POR LEONARDO MALDONADO

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

Resumen

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

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

Abstract

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

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



Introducción

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

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

1. Véase Maranghello (2000: 51-52).

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

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

Primera problemática: la textualidad sonora y la dificultad denominativa

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



Copy-paste en la crítica reclame

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Recapitulación

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

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



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

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

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

Bibliografía

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

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

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