

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

POR SONIA SASIAIN

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

## **Resumen**

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

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

## **Abstract**

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

**Keywords:** sound cinema, audiences, entrepreneurs, Buenos Aires

## **Introducción**

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

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

El inicio de la exhibición del cine sonoro, alrededor de 1929<sup>1</sup>, coincidió con la crisis económica mundial y el número de asistentes a las salas disminuyó. Desde entonces, el Estado nacional intervino en la economía promoviendo la industrialización y el crecimiento del mercado interno en un complejo contexto urbanístico, editorial y espectacular. En todos esos años se dio una modernización (Gorelik, 2004)<sup>2</sup> en el urbanismo, en especial en el circuito cinematográfico del centro: se produjo la transformación de calles en avenidas, la apertura de la línea B de subterráneos y la construcción del Obelisco. El espacio público se convirtió así en un escenario propicio para realizar actividades de convocatoria masiva iniciadas por el impulso del gobierno municipal.

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

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

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

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

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

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

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

Para enfrentar los efectos locales de la crisis mundial, el Estado nacional impulsó un proceso industrializador que pasó del modelo agroexportador a otro orientado a la sustitución de importaciones. En esta política, que actuó como un disparador o acelerador de nuevas formas de considerar la base del desarrollo nacional, se enmarcaba la industria cinematográfica. Este nuevo programa necesitaba acrecentar el mercado interno, que propendió a democratizar el consumo, facilitando la circulación de mercaderías y personas. A partir de la ampliación de la red de transporte subterráneo y del colectivo<sup>3</sup> quedaron conectadas las zonas que antes no alcanzaban los medios de locomoción tradicionales y las avenidas se ensacharon para permitir la circulación del parque automotor. La conexión del centro con las zonas más alejadas de la ciudad buscaba asegurar a todos los ciudadanos el acceso a los bienes y servicios (Scobie, 1977 y Gruschetsky, 2007) en constante aumento y, hacia el final del período de estudio, se procuraba incrementar el público en la zona céntrica. Aquí se realizaron importantes transformaciones urbanas, alrededor de 1935 —el ensanche de las calles para convertirlas en avenidas, la apertura de la línea B de subterráneos, la apertura de la Diagonal Norte y el comienzo de la construcción de la Avenida 9 de Julio—. De este modo, el espacio público se convirtió en un escenario propicio para realizar actividades de convocatoria masiva iniciadas por el impulso del gobierno

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

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

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

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

### *Salas y circuitos*

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

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

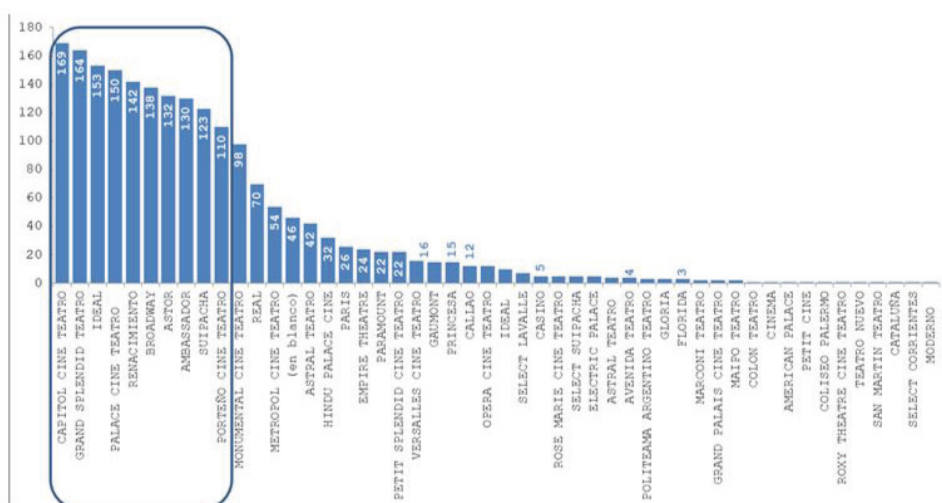
4. Todas estas obras se dieron en el marco de la celebración del “IV centenario la Fundación de Buenos Aires”.

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

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

Como ejemplo del impacto de esa modernización de las salas que, en el comienzo, pudieron pasar a la primera línea y estrenaron tantas o más películas que las ya tradicionales de Lavalle y las de la calle Corrientes, se desplazaron a la avenida Santa Fe. Entre 1931 y 1935 el 71% de los estrenos del período se realizaron en diez salas de las cuales dos, el Gran Splendid y el Capitol<sup>6</sup>, de barrio norte, concentraron la mayor cantidad de primicias. Las obras públicas de ensanche de la avenida Santa Fe afectaron los edificios en los que estaban emplazadas estas salas, lo que obligó, en el caso del Capitol, a realizar una reforma integral y renovar la fachada con un proyecto del arquitecto Alejandro Virasoro.<sup>7</sup> En ambos casos, las salas se equiparon para la reproducción y amplificación del sonido.

**Cuadro I. Estrenos por sala (1931-35)**



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

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

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

En el siguiente mapa se puede ver que, si bien en el período de estudio el circuito cinematográfico de primera ronda se mantuvo cerca de la circunscripción más densamente poblada del centro histórico, muchos de los estrenos se desplazaron hacia el norte<sup>8</sup>, al menos hasta 1935.

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



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

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

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

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

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

### Cuadro I. Descenso de salas y de espectadores

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

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

A partir de la crisis de 1929, las estadísticas municipales registraron una baja de asistentes a los espectáculos y esta tendencia se mantuvo hasta 1934, cuando se alcanzó un total de 12.394.972 concurrentes, la cifra mínima de espectadores de los últimos diez años. Lo mismo sucedió con los espacios: los 110 cinematógrafos que funcionaban en Buenos Aires en 1930 descendieron y llegaron a 94 salas en 1935. Es interesante notar que de las 40 salas de cine-teatros<sup>9</sup> contabilizadas en 1930 ascendieron a 52 en un lustro. Esto demuestra que, si bien el público de los cines mermó, es difícil precisar cuántos espectadores tuvieron las películas porque las proyecciones se realizaban en salas en las que convivían con otros programas y es posible que esos estrenos se realizaran en cine-teatros. En una nota publicada en la revista *El exhibidor* de 1937 se señalaba lo siguiente:

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

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

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

## Actores en la transición tecnológica

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

de estas salas fueron los *movie palaces* surgidos entre 1910 y 1920 en Estados Unidos. Según las palabras de su creador eran: “Moradas palaciegas, dignas de príncipes y cabezas coronadas, para y en beneficio de Su Excelencia, el ciudadano americano (...) Ningún rey, ninguna reina conocieron semejante lujo, tal variedad de canto y danza, tal plenitud de placer como la que le proporcionamos para su entretenimiento. ¡Mientras dure el film, usted es el rey!” (citado en Cozarinsky 2006: 14). Entre esas salas se encontraba también el cine-teatro General Belgrano, remodelado en 1932<sup>12</sup> para aplicar

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

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

## La programación

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

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

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

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

Para comprender mejor cómo se interpelaba al público durante este período de transición elegimos seguir la cartelera del diario *Crítica* desde 1928 a 1931. Este medio se presentaba como “la voz del pueblo”, que orientaba a los lectores calificando las programaciones sin “un interés monetario detrás de estas publicaciones”, y contaba con una tirada de cerca de 800.000 ejemplares a mediados de la década de 1920.<sup>14</sup>

En la cartelera de *Crítica* el Cine Astral<sup>15</sup> se anunciaba como “el maravilloso palacio del cine” y ofrecía las “novedades de variedades con distintos artistas” junto con cuatro películas y el diario valoraba este programa como “bueno” (*Crítica*: 23-2-1928: 12 énfasis agregado). En otra nota se comentaba sobre artistas que “se han visto en la necesidad de refugiarse en los escenarios de varietés” y se explicaba, así, que un actor de variedades hiciera “su rentrée en el cine teatro Astral, en cuyo escenario actuó durante la temporada veraniega” (*Crítica*: 22-4-1928: 12 énfasis agregado). De esto se desprende que las variedades, ventrílocuos o “parodistas”, entre otros, resultaban un recurso accesible o seguro cuando debían reemplazar un programa cinematográfico que no funcionaba. En otra ocasión la cartelera anunciaba “Tres grandes orquestas: Típica Caló y su ‘chansonier’ R. Malda, Jazz- sinfónica; Rosenberg y clásica Astral.” Es decir, que la sala contaba con orquesta propia.

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

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

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

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

16. De Di Fiore y Martínez.

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

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

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

Otra situación es la de los teatros, como el Onrubia (Victoria [Hipólito Yrigoyen] y San José) que proyectaban, ocasionalmente, películas. La cartelera comunicaba “Hoy, éxito de la película patriótica: *El dos de Mayo* con música adaptada y coros, 25 profesores de orquesta, 20 coristas (énfasis agregado)”, y ampliaba “Hoy a las 17.15 y 21.30: *La chica del gato* y *El dos de Mayo*. - Platea, tarde y noche, \$3” una cifra muy elevada para el cine que promediaba los \$2 para cintas sonoras muy exitosas (*Crítica*, 21-11-28). En la misma cartelera se publicitaban otras salas cinematográficas por sus características de confort o de distinción con un eslogan que se reiteraba cada semana. Por ejemplo, el Soleil<sup>18</sup> (Corrientes 3150) “el cine de las familias. Totalmente reconstruido” o el París (Suipacha 153) del que se señalaba lo siguiente:

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

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

18. De Augusto Álvarez.

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

En el Hindú<sup>20</sup> (Lavalle 842) se promocionaba la orquesta de Pedro Maffia “y su incomparable típica y Super jazz sinfónica Fumo” luego se agregaba “mañana domingo y días subsiguientes, exclusivamente en esta sala: ‘Volga- Volga’ [Viktor Tourjansky] con coros y música adaptada y gran orquesta” (4-5-29, énfasis agregado).

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

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

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

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

20. De Coll, di Fiore y Cía.

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

## La industria cinematográfica y “los industriales del espectáculo”

En este período de transición, muchos exhibidores, obligados a equipar sus locales para la reproducción sonora, intentaron transformarlos en “palacios plebeyos” (Cozarinsky, 2006) atravesados por el discurso de la época acerca de la industrialización. Como ya señalamos hasta “En las memorias municipales se mencionaba a un ente autónomo [...] de ‘Industria Municipal’ [para] brindar ‘mejor organización de servicios’, ‘mayor racionalidad’[...]” (Sasiain en Kriger, 2018). En esta época, todo el imaginario productivo argentino se mostraba impactado por los principios tayloristas del modelo industrial estadounidense. Este discurso también resonaba en las palabras de Augusto Álvarez<sup>23</sup>, uno de los primeros en adecuar su cine en el circuito céntrico:

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

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

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

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

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

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

## Reflexiones finales

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

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

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

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

## Referencias bibliográficas

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

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



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

## Fuentes

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

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

[soniasasiain@gmail.com](mailto:soniasasiain@gmail.com)

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



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