

# PICTURA LOQUENS: EVOLUCIÓN DEL SONIDO CINEMATográfico Y SU REPERCUSIÓN EN LAS EXHIBICIONES DE CINE EN CARACAS (1897-1935)

POR YOLANDA SUEIRO

En diciembre de 1929 Caracas ya no es lo que era. La economía venezolana acusa un sensible debilitamiento, pero la ciudad y sus pobladores se enfrentan de modo más bien sutil al *crack* que azota al mundo occidental, gracias al nuevo dominio rentístico petrolero. Desde mayo el país cuenta con nuevo presidente, pues pasado su último mandato de siete años, el dictador Juan Vicente Gómez resolvió designar mandatario legislativo a su *abnegado colaborador* Juan Bautista Pérez y retirarse a la ciudad de Maracay, con el título de Comandante en Jefe del Ejército a cuestas. Sin embargo, acontecimientos como el ataque de Cumaná por la expedición del Falke en agosto<sup>1</sup> y la expulsión de monseñor Salvador Montes de Oca, en el mes de octubre,<sup>2</sup> generaban bastante intranquilidad.

Enfrentando el advenimiento de una modernidad que aún no se comprendía del todo, los caraqueños despidieron animosamente a los tumultuosos *twenties*, percibiendo visibles signos de inestabilidad sociopolítica. La decadencia de las estructuras tradicionales decimonónicas dentro del ámbito social venezolano, expresada desde los inicios de la década a través de diferentes esferas, se expandía con obras como *Peregrina* (1922), de Manuel Díaz Rodríguez, e *Ifigenia* (1924), de Teresa de la Parra, novelas que a través de sus personajes anunciaban nuevas posturas frente al transcurrir de los tiempos. Los cambios experimentados por el país a lo largo de los años veinte preludiaban el derrumbamiento de la aletargada Venezuela agrícola, los albores de una severa crisis de la ideología (y del régimen) liberal, el ascenso de una generación «que se aburría» entre los antiguos cánones y un ascendente protagonismo del acontecer urbano sobre el rural<sup>3</sup>.

En realidad, la vida capitalina convulsionó bastante desde el levantamiento de los estudiantes de la Universidad Central en febrero de 1928, durante las fiestas de carnaval. Una temporada tradicionalmente dedicada al ocio y las celebraciones sirvió para detonar, en un modo todavía confuso pero no menos cierto, las ansias de una población urbana creciente, deseosa por despersonalizar al régimen del general Gómez. Pero después de un buen número de revueltas, peticiones y *reprimendas*, la ciudad parecía retomar el equilibrio. La nueva burguesía comercial, alimentada «de las regalías petroleras, del disfrute de posiciones burocráticas de alto nivel en la Administración Pública y de las actividades comerciales de importación»,<sup>4</sup> vuelve a ofrecer —cada vez con más ímpetu— las novedades del progreso. Un sinnúmero de artefactos en venta (autos, victrolas, refrigeradores...) comienza a llenar los aparadores del Almacén Americano, prometiéndole elevar los niveles de vida de aquellos que pudiesen pagarlas. Los *tea rooms* con sus helados *peach melba* y los *magazines* de estrellas hollywoodenses anunciando productos de belleza Max Factor marcan los índices de la moda capitalina. *Yanquilandia* sustituía finalmente a París como nirvana dispersor de todo lo «moderno».

**YOLANDA SUEIRO** es licenciada en Artes, especialidad de Cinematografía, por la Universidad Central de Venezuela y Jefa de la Cátedra de Historia del Cine en la Escuela de Artes UCV, donde ejerce como profesora de las materias de Cinematografía, Historia e Historiografía del Cine desde 1996.

1. Expedición armada, preparada en Europa y dirigida por el general Román Delgado Chalbaud, que habría de ser el más importante movimiento insurreccional contra el régimen del general Juan Vicente Gómez.

2. Salvador Montes de Oca fue elegido obispo de la ciudad de Valencia, estado Carabobo, el 7 de julio de 1927. En octubre de 1929 se negó a bendecir la boda del presidente del Estado, coronel Hugo Fonseca, por ser éste divorciado y publicó un artículo donde exponía la doctrina de la Iglesia con respecto al matrimonio. Las implicaciones políticas del artículo, que las autoridades asumieron como un velado ataque hacia Juan Vicente Gómez, motivaron su expulsión del territorio venezolano (el 11 de octubre de 1929). La reacción del Episcopado ante la medida originó una crisis entre la Iglesia y el gobierno.

3. Véase Manuel Caballero, *Las Crisis de la Venezuela Contemporánea 1903-1992* (Caracas, Monte Ávila Editores Latinoamericana - Contraloría General de la República, 1998), pp. 41-54.

4. Fermín Toro Jiménez, «Juan Vicente Gómez:

las relaciones internacionales», en Elias Pino Iturrrieta (ed.), *Juan Vicente Gómez y su época* (Caracas, Monte Ávila Editores Latinoamericana, 1993), p. 254.

5. La compañía de espectáculos más importante de la ciudad entre 1928 y 1934. Fue registrada en enero de 1928 por Roberto Santana Llamozas (beneficiario de la antigua empresa Granados Díaz & Santana y yerno de Juan Vicente Gómez) y el francés Maurício Sejourne (arrendatario del Teatro Ayacucho), con un capital neto de 600.000 Bs. «Empresas Unidas» (Registro Mercantil n° 69, Expediente n° 341, Caracas, 21 de noviembre de 1928).

6. Esta sede de distribución en Caracas (Santa Capilla a Veroes n° 8), funciona al menos desde diciembre de 1928 (*El Universal*, Caracas, diciembre de 1928). Hasta el momento no se ha localizado su registro.

7. «Metro Goldwyn Mayer de Venezuela» (Registro Mercantil n° 295, Exp. n° 421, Caracas, 12 de mayo de 1931).

8. La empresa cuenta con un agente en Caracas al menos desde febrero de 1932, año en que la prensa local señala a Luis H. Muro, gerente de Empresas Unidas, como su representante. *El Nuevo Diario*, Caracas, 12 de febrero de 1932, p. 9.

9. En realidad, Gonzalo Gómez, hijo de Juan Vicente Gómez, había comprado en noviembre de 1927 todas las acciones de la Compañía Anónima Nuevo Circo de Caracas, entidad administradora del coliseo por contrato establecido con la municipalidad. En marzo de 1929, tras la cancelación de 150.000 bolívares a la Administración General de Rentas Municipales, completa esta transacción adquiriendo los terrenos del circo (propiedad del municipio).

Aquí, en Venezuela no nos incomoda el extranjerismo; nos lo sirven las tiendas en sus rótulos, los botiquines en sus «cock-tails», en lo único que aún no se usa es en los recibos de la casa, pero ya se adoptará como medio de persuasión.

*La Esfera*, Caracas, 25 de enero de 1930.

Entre los espectáculos públicos, el cinematógrafo y sus maravillas están dominando los espacios de entretenimiento popular. Ya ni el teatro ni la zarzuela acaparan las carteleras, pues, dados los bajos costos y la rentabilidad del producto en taquilla, exhibir películas se convierte en la especialidad favorita de los empresarios locales. Empresas Unidas,<sup>5</sup> una nueva y potente compañía exhibidora, organiza desde enero de 1928 su propio circuito con los lujosos teatros Ayacucho, Rialto, Rívoli y la popular arena del Circo Metropolitano (todas ubicadas en pleno centro de la capital), que contarán ahora con proyectores último modelo y orquestas fijas para amenizar sus funciones. Casi al mismo tiempo, la productora norteamericana United Artists Corporation abre su propia oficina de distribución en la ciudad,<sup>6</sup> tal como pronto lo harán la Metro Goldwyn Mayer<sup>7</sup> y la Fox Film Co.<sup>8</sup> El negocio de los espectáculos se hallaba en franco progreso y el año de 1929 parecía marcar el momento más alto en esta curva ascendente. Aprovechando la buena racha, el coronel Gonzalo Gómez compra el Nuevo Circo de Caracas, pese a ser propiedad municipal intransferible,<sup>9</sup> mientras se inauguran más salas en las barriadas periféricas de la metrópoli. En enero abre sus puertas el Cine El Dorado en el barrio San Agustín, que en un par de años se convertirá en el primer local caraqueño que implante las *funciones continuadas*, y a finales de julio hará lo propio el Teatro Bolívar en la *populosa barriada* de Catia. Esta última sala llegará a marcar un verdadero hito en la historia del cine en el país, pues a poco de su apertura es totalmente remodelada y lanza un verdadero *batacazo* al sector cinematográfico: la primera temporada de películas habladas.

### TEATRO BOLIVAR. Inauguración del «cine» parlante.

La Nueva Empresa, trabajando con encomiable actividad, activa las diligencias conducentes a la pronta instalación de los aparatos necesarios, motores, etc., a fin de poder inaugurar en breve la primera temporada de películas habladas de que gozará el público caraqueño. Según informes que tenemos, es casi seguro que el próximo domingo, 22 de los corrientes, se abran de nuevo las puertas del Teatro Bolívar y se nos ofrezca el debut del «cine» parlante en nuestras pantallas.

*El Nuevo Diario*, Caracas, 20 de diciembre de 1929, p. 5.

Un anuncio como éste no llegó a asombrar a la población caraqueña que, conocedora del día a día hollywoodense a través de diarios y revistas, presentía desde hace mucho la llegada del último invento. Los verdaderos sorprendidos fueron los empresarios exhibidores, golpeados duramente en su conservadurismo. Las salas de estreno, controladas por la cada vez más poderosa Empresas Unidas, habían seguido comercializando las tradicionales películas silentes de su amplio *stock*, probablemente en espera del enfriamiento de lo que consideraron una costosa moda pasajera. Pero fue esta dilación y mesura administrativa lo que permitió que una sala de barrio pudiese arrancarles la gran primicia de los filmes hablados. Y la primicia nacional, nada menos.



**King of Kings**  
(*El Rey de reyes*, Cecil B. de Mille, 1927).

Tomando en cuenta el grado de desarrollo alcanzado por el lenguaje cinematográfico silente, no resulta extraña la desconfianza de los exhibidores ante el cambio. Películas tan logradas como *Greed* (*Avaricia*, Erich von Stroheim, 1923), *Bronenosez Potemkin* (*El Acorazado Potemkin*, Sergei Eisenstein, 1925), *King of Kings* (*El Rey de reyes*, Cecil B. de Mille, 1927), *Sunrise* (*Amanecer*, F. W. Murnau, 1927), *Napoleon* (*Napoleón*, Abel Gance, 1927), *Oktiabr* (*Octubre*, S. Eisenstein, 1928) o *La Passion de Jeanne d'Arc* (*La pasión de Juana de Arco*, Carl T. Dreyer, 1928) se estrenaban con frecuencia en salas de todo el mundo. Era absurdo que este arte universal, libre de diálogos, se convirtiese de la noche a la mañana en sesiones de parloteo incomprensible, ostentación banal de una nueva tecnología. El público se cansaría pronto. Además, de ocurrir algo así, se tendrían que reequipar las salas, desechar los antiguos filmes y ¿los músicos?... una proyección sin orquesta y coros carecía de sentido entonces. Definitivamente, para los empresarios, la conversión al parlante era impensable.

Pero aunque muchos todavía no se percataban, en diciembre de 1929 Caracas ya no era la misma. Ni el cine tampoco.

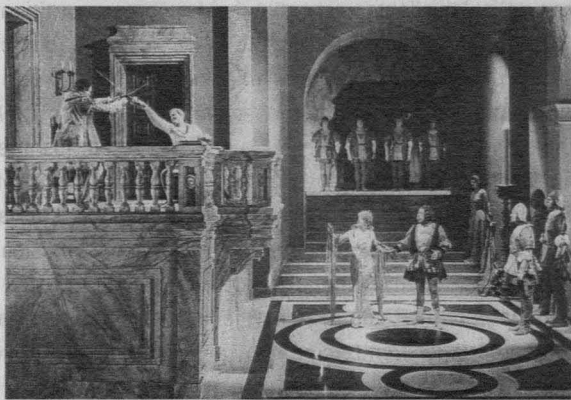
## 1. EL SONIDO EN LA ETAPA SILENTE (1895 - 1927)

### Sonido cinematográfico

Por impensable que resultara, las películas habladas y cantadas no fueron una tendencia episódica. Con implicaciones que trascendían ampliamente al mercado caraqueño, el sonido ingresó al sistema cinematográfico industrial norteamericano, difundándose impositivamente al resto de los mercados occidentales en tiempo récord. Surgida la *novedad* de los estudios de Warner Brothers con los populares *motion picture talkers*<sup>10</sup> de 1925, seguidos por el largometraje sonORIZADO *Don Juan*

10. Filmes musicales breves, con presentaciones melódicas, cómicas o de variedades que se encontraban entonces de gira por los Estados Unidos.

Para su proyec-  
on orquestas que  
a lo largo de las  
cas que habían  
títulos de los lí-  
ectos de sonido  
a grabaciones en  
es de ejecución  
primeros efectos  
la reproducción  
corresponden a  
página pre-talkie



**Don Juan (Alan  
Crosland, 1926).**



**Eugenie Besserer  
y Al Jolson en  
The Jazz Singer  
(El cantante de jazz,  
Alan Crosland, 1927).**

11. Michel Chion, «Les chiens de faïence» (*Protée*, vol. 13, nº 2, verano de 1985), pp. 5-6.

12. Ciertamente, toda la estructura de producción y exhibición cinematográfica cambió drásticamente entre los años 1927, fecha de estreno de *El cantante de jazz*, y 1930-31, momento en el cual se implanta de manera definitiva y absoluta la industria parlante en Hollywood. A lo largo de este breve período se hicieron obsoletos los antiguos estudios y técnicas de filmación, se experimentó con no menos de tres sistemas de sonorización a gran escala, se construyeron y vendieron nuevos equipos de proyección, se cambió el antiguo formato de las películas y se alteró la velocidad de proyección.

(Alan Crosland, 1926) y el «parcialmente hablado» *The Jazz Singer* (*El cantante de jazz*, Alan Crosland, 1927), la maquinaria económico-industrial hollywoodense señaló a la producción de las películas habladas o *talkies* como un negocio lucrativo y pronto todos los estudios la asumieron como un reto personal.

Sin embargo, debe reconocerse que el cine no era *mudo* entonces. La facultad *sonoro-parlante* era una condición que poseían muchas de las primeras *vistas*, gracias a diversas aplicaciones externas como los comentarios por gramfonía e incluso los intentos de sincronismo sonoro en vivo. La diferencia esencial entre el sonido del período silente y el que se incorpora en el período parlante es que en el primer

caso, salvo excepciones puntuales, aquél no estaba registrado, era el producto de una ejecución única y, por muchos aspectos y a través de innumerables variables, irrepetible.

El asistente a las salas del cinematógrafo *pre-talkie* era protagonista de una suerte de *happening* interactivo, una *performance* única y re-actualizada para cada sesión, cuando menos en lo que a la parte audible se refiere. Este fenómeno marca la experiencia espectral de la época, dependiente de lo directo y lo aleatorio, en oposición a aquella que después de la revolución *talkie* encaminó el régimen de consumo hacia la recepción de imágenes-sonidos registrados y, por ello, permanentes<sup>11</sup>. El plano de la expresión adquirió la propiedad de mantenerse intacto a través del tiempo, abandonando la cualidad aleatoria que caracterizaba al espectáculo silente.

Con el sonido, las películas siempre serían las mismas.

### Exhibición ¿silente?

La instauración definitiva de la industria parlante implicó consecuencias que cambiaron el rumbo del cine en escasos tres años,<sup>12</sup> pero no fue sólo el área de la producción fílmica la que debió experimentar cambios radicales, el *ritual* acostumbrado por empresarios y espectadores para la exhibición sufrió un verdadero vuelco. La llegada del sonido industrial exigía una nueva manera de ver cine y un protocolo de presentación completamente distinto. Toda práctica existente se volvió caduca de modo repentino.

Muchas películas silentes eran distribuidas junto a partituras para su proyección musicalizada y la mayoría de las salas de cine contaban con orquestas que interpretaban piezas musicales de acompañamiento, en directo, a lo largo de las sesiones. Tampoco era extraña la presencia de locutores o *explicas* que añadían comentarios en vivo, ampliando el texto presentado por los intertítulos de los filmes e incluso simulando diálogos entre los personajes o efectos de sonido en alternancia con la melodía de fondo. Con el desarrollo de las grabaciones en rollos fonográficos y el surgimiento de instrumentos musicales de ejecución automática se grabaron innumerables piezas melódicas y los primeros efectos sonoros. Éstos permitían una cómoda ejecución mecánica para la reproducción, pero aún exigían la sincronización manual *in situ* para hacer corresponder sonidos e imágenes. Por ello siempre resultaba más sencillo y a la larga menos costoso el empleo de músicos, aunque en muchas ocasiones el público *pre-talkie* pudo disfrutar de una sesión sonora mixta, sirviéndose de lo mejor de ambos mundos.

### TEATRO AYACUCHO

(...) La Orquesta del Ayacucho, considerablemente aumentada y reforzada con los principales profesores que tocan en la Opera, nos brindó un programa musical de escogidos números, que complacieron extraordinariamente a los dilletanti.

Y, por último, un aplauso al Almacén Americano que cedió galantemente la magnífica Electrola Víctor con la cual se dejaron oír en el recinto del teatro las conocidas arias de Tosca 'E Lucevé'n le Stelle', 'Vissi D'Arte' y el 'Te Deum', cantadas en los insuperables discos Víctor por Giacomo Lauri Volpi, María Jeritza y Beniamino Gigli, y que demostraron una vez más las excelencias de estos perfectos aparatos y de los discos Víctor, acreditados en el mundo entero.

*El Nuevo Diario*, Caracas, 8 de septiembre de 1929, p. 15.

Durante la era silente sólo la mitad del espectáculo cinematográfico —la imagen— venía prefabricada, el resto dependía de la habilidad de músicos y empresarios locales. Una buena ejecución instrumental podía agregar interesantes percepciones a una proyección silente, si lograba ensamblarse a los contenidos narrativos y ritmos aportados por las imágenes. Por el contrario, ejecuciones de escasa calidad eran recibidas con disgusto por los espectadores, llegando incluso a resentir las posibilidades de éxito de un film o hasta de una empresa exhibidora.

Termino manifestando á la Empresa, á petición de muchas personas que asisten al espectáculo, que la nota discordante en él, es la menos que medianamente regular orquesta, que lo ameniza y que esto podría subsanarse fácilmente, agregando a ella algunos instrumentos, lo cual, sin duda alguna, redundaría en favor de dicha Empresa.

Alberto Lefrane

*La Lira*, Caracas, 17 de abril de 1906. p. 3.

Vaya una advertencia para *pico de oro*: la pieza musical que ejecuta debe ser de acuerdo con el cuadro que se presenta a la vista, pues es gracioso eso de que al aparecer



**Carlos Ruiz Chapelli,**  
**dramaturgo**  
**y productor pionero**  
**del cine venezolano.**

**13.** Vicente Martucci se relacionaba con la dirección del grupo orquestal del Ayacucho cuando menos desde el 19 de diciembre de 1925, fecha coincidente con una *reapertura* del Teatro para la cual la *Nueva Empresa* organizó «una notable orquesta bajo la dirección de los maestros Martucci y J. L. Llamozas» (*Elite*, n° 13, Caracas, 12 de diciembre de 1925, p. 15). Martucci, nacido en Italia, vivía en Venezuela desde 1895; en 1899 ingresó a la Banda Marcial bajo dirección del Maestro Leopoldo Sucre y estuvo vinculado a los inicios del teatro venezolano, en el Teatro Caracas, junto a Carlos Ruiz Chapelli; además, fue acreedor de la Medalla de Instrucción Pública del Gobierno Nacional y nombrado Inspector de Bandas Militares hasta 1932. (Información extraída de una entrevista hecha al maestro Martucci por Julio Morales Lara en *Billiken*, n° 682, Caracas, 10 de diciembre de 1932).

**14.** Hasta ahora las únicas referencias localizadas con relación a los directores de orquestas *cinematográficas* en Caracas provienen de la prensa, por lo que la información resulta bastante escueta. La ubicación de

el Divino Maestro, en un borrico entrando a Jerusalem, se le reciba con la perica, un vals u otra cosa por el estilo.

*El Minuto*, San Felipe, 24 de octubre de 1904.

La presencia de la música constituía un hilo conductor fundamental para el proceso receptor: ayudaba a centrar la atención general, subrayando aquellas atmósferas y puntos de fuerza dramática superior, con cambios de ritmo y/o intensidad en las piezas empleadas para el acompañamiento. Esto lograba atraer de inmediato el interés de los espectadores hacia la imagen, recapturando la atención colectiva sobre un detalle puntual de la acción o un personaje, al destacar la importancia del mismo. Esto tiene sus orígenes en las mismas características de la exhibición primigenia. Las pelí-

culas solían proyectarse en sitios expuestos al ruido, ante una masa que tenía por costumbre hacer comentarios, abuchear, aplaudir y hablar durante la función, tal como se hacía en las sesiones de *vaudeville*. Tal concepción de un público altamente participativo incluía, además de la posibilidad de emitir opiniones y juicios de valor acerca de la calidad del film exhibido, la oportunidad de acompañar el ritmo de aquellas melodías que fuesen del agrado general, así como de repudiar expresa y «sonoramente» la ejecución de las piezas poco populares y/o malsonantes.

¿Quién querría cambiar?

### **Caracas: melodías de regio estreno cinematográfico**

Desde los primeros años del siglo XX diversos grupos orquestales eran anunciados en las programaciones de la prensa caraqueña como aderezo explícito para las proyecciones del cinematógrafo. Pero la verdadera etapa dorada de las orquestas de cine en la capital no empezará hasta los alrededores de 1925, para terminar abruptamente en 1930, su momento de mayor esplendor, por la llegada de las *talkies* y su sistema mecanizado. Durante estos cinco años, los *músicos de cine* vivieron un momento estelar; su presencia en las exhibiciones denotaba categoría y los locales de espectáculos se ufanaban de sus orquestas exclusivas. El Teatro Ayacucho y el Cine Rialto, que para entonces eran las principales salas de estreno de la ciudad, contaban con importantes grupos musicales fijos, empleados para acompañar todas las proyecciones y amenizar los intermedios. Cada una de estas orquestas poseía un director musical, que llegaba a formar parte de la propia imagen pública del teatro y como tal era anunciado en las carteleras de espectáculos. Para 1929, la orquesta del Teatro Ayacucho se hallaba a cargo del célebre Vicente Martucci,<sup>13</sup> antiguo conductor musical del Teatro Rívoli (1928) y del Nuevo Circo de Caracas (1910), mientras el grupo orquestal del Cine Rialto funcionaba bajo la dirección del maestro Teodoro Cristóbal<sup>14</sup>.

los Maestros Martucci y Cristóbal fue posible gracias a que las carteleras de cine de este periodo no dejan de remarcar la presencia del *renombrado* director musical de la sala y la ejecución de un flamante «acompañamiento musical especialmente adaptado a la obra», interpretado por los *profesores de la orquesta* (nunca identificables en la fuente). Lamentablemente, aún es mucho lo que permanece silencioso.

En los estrenos y las exhibiciones de cintas de mayor envergadura los locales anunciaban de forma destacada la participación de la orquesta, interpretando el *programa musical sincronizado*. Para las presentaciones excepcionales o situaciones de particular relevancia, la orquesta se presentaba *aumentada*. Este calificativo podía implicar la asistencia de solistas invitados, la anejió de un acompañamiento coral especial, o bien el incremento del número de instrumentos de la orquesta, todo ello buscando preferir matices diferentes a la interpretación para convertir la exhibición en una *regia velada de gran gala*.

Celebrándose con el mismo marco de especial presentación que vienen revistiéndose las Regias Veladas de los Viernes! GRAN ORQUESTA AUMENTADA! Una estudiantina de bandolinas, violines y banjos tocará una serenata especialmente adaptada.

#### EL LLAMA MAGICA

*El Universal*, Caracas, 4 de enero de 1928, p. 10.

De nuevo subirá a la pantalla con la misma ORQUESTA AUMENTADA EN COMBINACIÓN CON MÚSICA CORAL con que se ofreció en su estreno LA MAS BELLA PELÍCULA ESTRENADA EN EL AYACUCHO

#### EL BOTERO DEL VOLGA

(«The Volga Boatman» - Spanish and English Titles.)

*El Universal*, Caracas, 12 de enero de 1928, p. 10.

#### EL BESO DEL ARABE

LA REGIA ORQUESTA, NOTABLEMENTE AUMENTADA, ejecutará un programa musical apropiadísimo a las pasionales escenas de la cinta; y en las escenas que se desarrollan en Venecia, cuando los gondoleros cantan con melancólica voz lánguidas Barcarolas, el renombrado tenor SEPTIMIO LAMBERTI

cantará las dulces estrofas de la canción-tema de la película:

#### NOCHES VENECIANAS

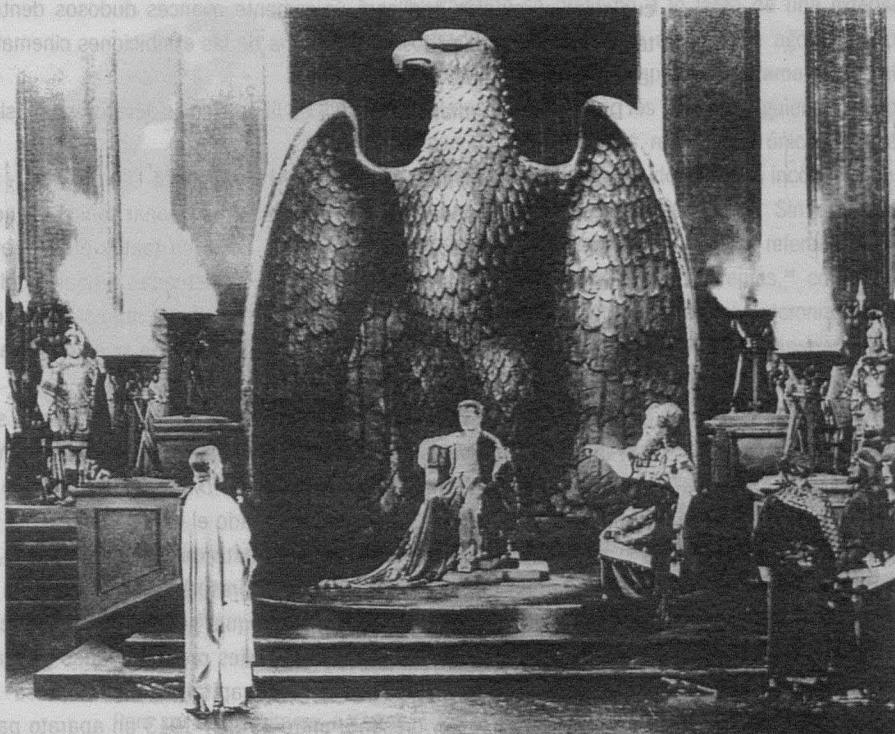
*El Nuevo Diario*, Caracas, 28 de julio de 1929, p. 15.

Con respecto a los acompañamientos *especialmente adaptados*, es poco lo que se sabe de forma concreta. Los datos al respecto, además de diversos, son escuetos y disgregados, por lo que resulta complejo determinar hasta qué punto llegaron a ser *especiales* y si realmente estaban *adaptados a la obra* o se trataba de temas populares escogidos según el criterio del exhibidor o el director de la orquesta. Una rápida observación de algunas carteleras cinematográficas locales correspondientes a los años 1928 y 1929 ayuda a ilustrar la magnitud de esta incógnita:

#### REY DE REYES

«una regia orquesta tocará la música especial sincronizada, por la cual Producers pagó \$40.000 a Hugo Riesenfield, el mismo que hizo la de «Beau Geste»

*El Universal*, Caracas, 30 de marzo de 1928, p. 10.



**King of Kings**  
(*El Rey de reyes*, Cecil  
B. de Mille, 1927).

#### **LA ULTIMA ORDEN**

La ORQUESTA DEL RIVOLI, bajo la batuta del Maestro VICENTE MARTUCCI, tocará un notable programa musical, en el que figuran las siguientes obras: «French National Defile».- «La Hija del Aire», de Bach, final.- «Resurrección», fantasía.- Tercer movimiento de «Los Jóvenes Príncipes», de Rinsky-Korsakow.- Himno Imperial Ruso.- Fantasía de «Loreley».- «Canto Ruso», de Laló.- etc.

*El Universal*, Caracas, 30 de noviembre de 1928.

#### **EL BOTONES**

La Banda del METROPOLITANO tocará un programa musical apropiado.

*El Universal*, Caracas, 7 de diciembre de 1928.

#### **SU VIDA PRIVADA**

La Regia Orquesta, bajo la experta batuta del Maestro Martucci, estrenará novísimas selecciones de «La del Soto del Parral», «El Romeral» y «La Duquesa de Chicagó», última opereta de Emerich Kalmann, adquiridas recientemente en Europa por el Maestro.

*La Esfera*, Caracas, 18 de diciembre de 1929.

Determinar la proveniencia y naturaleza real de todos estos «programas musicales especiales» es imposible, principalmente porque todos los casos imaginables al respecto (musicalización especial, música aleatoria, improvisación musical, comercialización de una pieza musical a través de su empleo en alguna proyección...), posiblemente hayan sido llevados a la práctica en innumerables ocasiones. Debido a esto,



cualquier afirmación implicará únicamente avances dudosos dentro de uno de los terrenos menos conocidos de la historia de las exhibiciones cinematográficas venezolanas: la música para salas de cine.

De cualquier forma, con las *talkies* las películas llevaron su música a otra parte.

### La maravilla de maravillas: el cine parlante 'pre-talkie'

Los experimentos mecánicos que intentaban relacionar sonido y cine de forma sincrónica se fueron produciendo en Caracas, como en tantas otras capitales del mundo, desde las primeras proyecciones de vistas efectuadas a finales del siglo pasado. En 1901 arriba a la ciudad un tal Monsieur Romegout, representante del cinematógrafo Lumière, que vino «con el objeto de sacar vistas de nuestra tierra, y además aprovech(ó) así la ocasión para llevar al lienzo vistas locales, como bailes populares, coplas de Gedeón, diálogos de Tirabeque y Pelegrín, donde se oirá sus propias voces, (...) que serán exhibidas aquí antes de enviarlas a Europa y Nueva York»<sup>15</sup>. Resalta de inmediato en el programa, la inclusión de los *Diálogos* de Tirabeque y Pelegrín, donde se oirá (sic) sus propias voces. Había llegado el cine parlante.

Durante los primeros años de actividad cinematográfica en Venezuela, el público estaba bastante habituado a la presencia de funciones a las que se calificaba de *verdadero cine hablado*, pese a que, generalmente, los resultados distaran mucho de las promesas publicitarias<sup>16</sup>. Tales presentaciones no eran poco comunes ni tampoco un privilegio meramente capitalino. La empresa itinerante Ferrari y Ricardi, por ejemplo, presenta entre 1909 y 1913 un aparato parlante denominado sincrófono,<sup>17</sup> con el que proyectó por todo el país *vistas cantantes*. En Caracas no fueron pocas las empresas que anunciaron con ingenio la presentación de «películas parlantes». El año 1907 resultó un período destacadamente fructífero para la capital, en lo que a proyecciones *habladas* se refiere. En junio la Empresa Cronofónica de Sur América presenta un cronófono en el Teatro Nacional, una de las principales salas metropolitanas que hasta entonces solía reservarse para las lujosas temporadas operáticas.

Pronto se inaugurará en el bellissimo Teatro Nacional, el aparato cronofónico que ha llegado, es de lo más moderno que existe y será manejado por el Señor Stanley W. Williams, quien viene especialmente para esto. El anhelo de todos los espectadores del cinematógrafo ya está realizado, porque verán y oirán á un mismo tiempo, es decir, que en este aparato, se podrá ver y oír al mismo tiempo, los grandes cantantes del mundo.

*El Constitucional*, Caracas, 6 de junio 1907, p. 7.

Poco después, el 17 de agosto, la cartelera del Teatro Caracas anuncia el estreno de un aparato similar, denominado por la prensa El Parlante.

#### Una prueba de EL PARLANTE

Anoche ofreció la Empresa Otazo una prueba especial á la prensa, de El Parlante, aparato cinematográfico que estrenará esta noche en el Teatro Caracas. El resultado de ella fue satisfactorio, por lo que nos atrevemos á augurar un buen éxito.

*El Constitucional*, Caracas, 17 de agosto de 1907, p. 7.

15. *El Pregonero*, Caracas, 11 de diciembre de 1901, p. 2.

16. El fonógrafo y otros aparatos parlantes caseros no habían sido concebidos para estas lides y los resultados de su aplicación directa al cine derivaban en fracasos, pues alcanzaban un ínfimo nivel de volumen y una calidad de reproducción deplorable.

17. O sincronotófono, o también sincronotógrafo: todo depende de la originalidad del periódico anunciante.



**Kinetófono.**

18. *El Constitucional*, Caracas, 19 de agosto de 1907, p. 7.

19. Estos títulos son: *La Hija del Regimiento*; *La Machicha*; *El Barbero de Sevilla*; *Casa del Dentista*; *Cavalleria Rusticana*; *El Negro Silbador*; *Campanas de Carrión*; *Un Matrimonio en Biarritz*; *Ave María*; *La Mascotta* (dúo de Pipo y Bettina); *Guillermo Tell*; *Mignon* (Cantada por notables artistas); *Chateaux Margaux* (Zapateado - "Cantada en español por la señorita Astort y el actor PINEDA."); *Aida* (concertante del segundo acto); *Carmen* (dúo final); *Muda de Porticci* (dúo de tenor y barítono); *I Pagliacci* (cantada por Caruso) y *Gran Via*.

20. Las cintas sonorizadas de *El Parlante* eran presentadas acompañando a un volumen mayor de películas silentes (en proporción de 12 a 4), proyectadas estas últimas por un cinematógrafo Pathé, pues esta temporada del Teatro Caracas estaba anunciada como funciones del *Cinematógrafo Pathé* y *Parlante*, no únicamente por las exhibiciones del aparato sonoro.

21. Aparato que intentaba conectar al proyector de imágenes denominado kinetoscopio con el fonógrafo, fue objeto de múltiples estudios efectuados en los laboratorios de Edison desde 1889. Inicialmente

El Parlante se presentó a lo largo de una extensa temporada (treinta y cuatro días), entre agosto y septiembre de 1907. Se desconoce el programa inaugural, al igual que el presentado los dos días siguientes, conociéndose de las funciones respectivas únicamente el detalle referido a la irrupción de «algunas incorrecciones en la luz, cosa fácil de subsanarse»<sup>18</sup>. Sin embargo, siguiendo las carteleras, puede hacerse referencia concreta a unos dieciocho títulos diferentes,<sup>19</sup> correspondientes todos ellos a cintas «cantadas y sincronizadas»<sup>20</sup>.

En 1909 el Teatro Caracas volvía a mostrar en su sala un espectáculo de la misma categoría, anunciado bajo el complicado nombre de *sincronotógrafo ideal*.

Esta presentación inauguraba la primera gira de los empresarios Ferrari y Ricardi, activos de modo itinerante con aparatos de este tipo, cuando menos hasta 1913.

Mañana dará función la Empresa del Sincronotógrafo «Ideal» con exhibición de nuevas películas, entre las que habrá tres habladas, y se repetirán las magníficas cintas tituladas «Entre dos fuegos», «Cartas Postales», que tanto agradaron en su estreno.

*El Universal*, Caracas, 28 de julio de 1909, p. 2.

Pero no sólo visitaron a Caracas los prototipos menores, de carácter experimental y anónimos orígenes. El kinetófono,<sup>21</sup> uno de los primeros intentos industriales para sonorizar películas visitó la capital en 1914, asegurándole al público local que «el sabio Edison ha desechado el sistema corriente usado hasta hoy y que tenía el inconveniente de no precisar bien las notas de aquellos instrumentos o voces que estuviesen a más de seis pies del receptor, produciéndose sonidos confusos muy perceptibles y desagradables, que desfiguraban notablemente el conjunto armónico de la partitura recogida por el disco»<sup>22</sup>.

Más que cine parlante, Edison prometía la fidelidad del sonido.

Con el célebre auspicio que le otorgaba la fama de sabio de Thomas Edison, el kinetófono se presentó en el Teatro Nacional entre el 11 y el 18 de noviembre de 1914. Los títulos exhibidos incluían la proyección de varias arias operáticas (*Lucia*, *Fausto*, *Fra Diávolo*), operetas cómicas de dos o tres actos (*La Mascota*, *Olivette*), algunos melodramas breves (*El encanto de los niños*, *Amor de madre*), cortos musicales y variedades (*Olla podrida*, *Recuerdos del colegio*, *Los trovadores de Edison...*). Y aunque históricamente se afirma que la calidad del espectáculo ofrecido por el kinetófono aún poseía muchos inconvenientes técnicos que le impedían obtener una reproducción y sincronización sonora óptima, los comentarios recogidos en la prensa de la época se deshacen en elogios, tanto para el aparato como para la calidad de las exhibiciones.

Un éxito brillante obtuvo el Kinetófono en su segunda exhibición de anoche en este lujoso coliseo ante un público elegante y numeroso, habiendo sido aplaudido de manera especial el sexteto de 'Lucía' cantado por artistas de la Compañía de Opera del Metropolitano de Nueva York. (...)

*El Universal*, Caracas, 13 de noviembre de 1914, p. 7.

buscaba lograr la sincronización entre la rotación del disco y el movimiento de avance de la película por vía eléctrica, pero no fue perfeccionado hasta 1913 y terminó funcionando con un sistema mecánico que empleaba correas y poleas para conectar al cilindro del fonógrafo con la caja de proyección. El sonido se amplificaba mecánicamente desde la parte posterior de la pantalla, creando el volumen necesario para cubrir la amplitud de la sala.

22. *El Nuevo Diario*, Caracas, 10 de noviembre de 1914, p. 7.

23. *El Nuevo Diario*, Caracas, 29 de diciembre de 1928, p. 11.

(...) En verdad, el Kinetófono no es sólo, una novedad de gran sensación, sino también un espectáculo digno de ser admirado por todos los que saben apreciar los esfuerzos de la ciencia y el mérito artístico.

*El Universal*, Caracas, 17 de noviembre de 1914, p. 7.

La ciencia y el progreso deslumbraban a la ciudad a través del cine. El kinetófono alcanzó a la «gente culta de esta capital» mucho más allá que cualquier otro aparato de cine parlante previo, gracias a su explícita vinculación con el encumbrado ámbito de la investigación científica. Un fenómeno como éste sólo volverá a repetirse muchos años después, en 1928, cuando llegue un nuevo milagro aplicado al celuloide: el *phonofilm*, sonido registrado en película.

En diciembre de 1928 se lleva a cabo en el modesto Teatro Olimpia (al parecer el único desocupado para el momento), la «presentación de la Maravilla de las Maravillas»<sup>23</sup>: la exhibición del *Phonofilm*, sistema experimental de cine parlante patentado por el norteamericano Lee De Forest en 1923, que fue presenciado por el público de la ciudad entre los días 6 y 16 de diciembre de 1928. El aparato de registro sonoro del sistema *Phonofilm* parece haber constituido una novedad que «nadie pudo dejar de admirar» en Caracas, pues incluso se mantuvo en exhibición con la única finalidad, según puede deducirse, de permitirle al público admirar directamente el invento, «parto de un cerebro prodigioso», que lograba las maravillas del registro fotográfico del sonido.

Las películas del *phonofilm* no poseían mayor complejidad argumental; antes bien, se trataban de filmes breves realizados como demostración de un sistema que buscaba un apoyo financiero industrial para su desarrollo y aplicación a gran escala. Escenas cantadas, discursos breves, varios sonidos y voces de animales... El programa *phonofilmico* de 1928 no parece diferir –mucho menos superar argumentalmente– al presentado por el kinetófono quince años atrás. El gran avance del aparato residía indudablemente en el aporte técnico introducido con la incorporación del sonido fotográfico y no en la calidad narrativa de la programación.

Pero sí hubo algo completamente nuevo en las proyecciones *phonofilmicas* de 1928: la presentación de un programa especial totalmente hablado en español.

A las 9 en punto.

**ORDEN DEL ESPECTACULO**

Hora Fija

1° Obertura de la Orquesta.- Director: A. DELGADO PARDO

2° ESTRENO de un sensacional romance de ambiente español, presentado por la acreditada marca «HI-MARK PRODUCTIONS», intitulada:

#### **EL AMOR DE PAQUITA**

Estrella: MARLIN MILLS y los Reyes de la Pantalla, los famosos caballos «Diablo» y «Bonita»

3° El Padre del Radio, Dr. DE FOREST, presenta su invento portentoso:

#### **PHONOFILM**

con un programa de estrenos y de atracciones de palpitante actualidad:

a) PALABRAS DEL SR. MARTINEZ IBOR, distinguido financista cubano.

b) SEXTETO DE SAXOFONES. El escándalo de Broadway. Director: CLYDE DOCER.

c) Presentación de la más eminente pianista hispana de fama mundial, condecorada por varios gobiernos extranjeros y Conciertos Internacionales:

## MARIA CARRERA

ejecutando al piano el RONSEAU DE RUBEINSTEIN (sic). Gran Suceso!

d) SOLO DE VIOLIN, por el virtuoso MAX ROSSEN.

f (sic)) DANZA DEL HAWWAY (sic). Embrujador baile clásico por LILLIAM POWER (sic)

g) Presentación de la Reina del Couplet y Baile Español, la jacarandosa

## CONCHITA PIQUER

ofreciendo el siguiente «bouquet» de sus creaciones: CONCHITA, Paso-doble; PILARICA, jota Aragonesa; ANDA MAIS, fado portugués; FARRUCA TORERA, canto y baile flamenco y NIÑA, DE QUE TE LA DAS, couplet picaresco.

h) CANTO A LAS SOMBRAS. Canción clásica por la diva EVA LEONI.

i) A petición general! Aria de la famosa ópera del Maestro VERDI,

## TRAVIATA

cantada por la divina soprano EVA LEONI, acompañada por la Orquesta de la METROPOLITAN OPERA HOUSE.

## Éxito definitivo del PHONOFILM

PRECIOS: Palco, Sofá y Patio, B 5.- Platea, B 3.- Balcón, B 2.- Galería, B 0,75.

Mañana Martes: UN PROGRAMA COLOSAL. Miércoles: Función de Gala, dedicada a la respetable Colonia Americana residente en Caracas, figurando en el programa el último discurso del PRESIDENTE COOLIDGE.

NOTA: A la salida de las funciones habrá autobuses para todas las parroquias.

*El Universal*, Caracas, 10 de diciembre de 1928, p. 10.

A pesar de esta novedad y de los comentarios halagadores aparecidos en todas las publicaciones locales, los precios de las entradas para ver al *phonofilm* fueron disminuyendo con cada función. Así, súbitamente, tras once días de presentaciones continuas en el Teatro Olimpia, el *phonofilm* desapareció en silencio de la escena local, tal y como lo habían hecho tantos otros *aparatos parlantes* en años previos.

Los filmes hablados, cantados y musicalizados no eran extraños para el público durante la etapa anterior a la revolución *talkie*. Pero tampoco eran imprescindibles. Ni el público, ni los productores, ni los exhibidores exigían su presencia en las carteleras. Las imágenes no *necesitaban* hablar para ser comprendidas y la música acompañaba en vivo a sus ritmos en las salas. De hecho, la palabra cinematográfica era concebida como un atraso.

## EL CINEMATOGRAFO PARLANTE

Se habla mucho del fonocinematógrafo o cinematógrafo parlante. (...) Yo digo «¡qué lástima!», porque la universalidad, el poder de difusión *sin límites* del cinematógrafo residía –reside aun, afortunadamente– en su mutismo. ¿Y ahora?... No nos apuremos. Las dificultades prácticas, los obstáculos técnicos que tendrá que vencer antes de imponerse el cinematógrafo hablado son tan numerosos y sutiles que su victoria absoluta me parece imposible.

(...) El *cine* mudo -relativamente mudo: ¿y la mímica? ¿y el soberano lenguaje de las actitudes y los gestos?- ha erigido sobre el planeta una enorme pantalla, donde todos los hombres ven reflejado el vaivén de sus pasiones, tan sólo *matizadas* por las diferencias de latitud... El *cine* parlante sería una lamentable imitación del teatro, con todos

sus particularismos y localismos. Voto por el cinematógrafo universal. Por la imagen que *comunica* a los hombres y contra la palabra que los separa, que los oculta recíprocamente y hace de dos hombres dos adversarios, porque no saben decir *amor* o *patria* con las mismas sílabas y el mismo acento.

Sería una pena que también el cine se volviera nacionalista...

Alberto Insúa.

*El Universal*, Caracas, 14 de noviembre de 1928, p. 8.

Ya todo apuntaba hacia el cambio...

## 2. ETAPA DE TRANSICIÓN (1927 - 1931)

La revolución sonora hollywoodense constituyó una fuerte asonada en el proceso histórico cinematográfico, pero los cambios no fueron en la dirección esperada ni tampoco en el campo previsto. La osadía del cambio no se concretaba realmente en la palabra, sino en el fenómeno del sonido grabado, amplificado y sincronizado, circunstancia que obligó al cine a estabilizar su velocidad de registro y lectura de imágenes. Hasta la incursión de los *talkies*, la velocidad de una película podía fluctuar entre la filmación y la proyección en un margen relativo que el sonido no permitía conservar, ya que cualquier variación de velocidad provocaría no sólo un cambio de ritmo (como en la imagen), sino también de afinación y sincronía.

La rapidez con que se efectuó este cambio tecnológico sorprendió a todos. En pocos meses una inacabable lista de problemas técnicos se resolvieron, los estudios fueron 'insonorizados' y las salas de exhibición 'sonorizadas'. Pero la celeridad de la transformación al cine parlante no debe confundirse con desorden o caos. La llegada del sonoro fue un cambio industrial bien calculado.

Las invenciones aplicadas al cine parlante parten del conocimiento científico desarrollado por las industrias del teléfono y las radiocomunicaciones. Dos gigantes corporativos, la American Telephone & Telegraph Corporation (AT&T) —con su filial Western Electric— y su mayor rival, la Radio Corporation of America (RCA), invirtieron millones de dólares en mejorar sistemas de registro y transmisiones sonoras a distancia. En principio, las metas de estas empresas poco tenían que ver con las películas, pero hacia 1922 comenzaron a experimentar combinaciones de sus inventos con la tecnología cinematográfica, produciendo sistemas que podían grabar y proyectar sonidos claros y vibrantes hacia los espectadores, incluso en salas de hasta cinco mil localidades<sup>24</sup>. Sin embargo, nadie en la industria del cine apostaba por estos *avances*.

### Sistemas de sonido

Una compañía menor de Hollywood, la Warner Brothers, fue la primera en aceptar el reto, pensando en filmar cortos sonoros de variedades que ahorrasen el gasto de orquestas y actuaciones escénicas en su cadena de salas. El sistema que adoptaron, al que llamaron *Vitaphone*, era una técnica *sound on disc*<sup>25</sup> que había sido patentada por la Western Electric. Su mecanismo funcional registraba y sincronizaba sonido e imagen en discos, permitiendo después reproducirlos con la misma concordancia en salas equipadas *ad hoc*. El *vitaphone* se basaba en la amplificación eléctrica, el sonido de los discos era leído por aparatos electrónicamente sincronizados con la cámara

24. Douglas Gomery, «La llegada del sonido a Hollywood» en Manuel Palacio y Pedro Santos (eds.), *Historia General del Cine. Volumen VI. La transición del mudo al sonoro* (Madrid, Cátedra, 1997), pp. 7-35.

25. Sonido registrado en grandes discos especiales para cine.

26. Douglas Gomery, «La llegada del sonido a Hollywood», p. 29.

27. Sonido registrado en película.

28. La banda sonora de este tipo de registro aparece con una serie de estricciones o rayas más o menos oscuras y normales a la dirección del movimiento de la película. Estas estricciones varían con la modulación del sonido en cuanto a su opacidad, a partir de una transparencia media que se obtiene en los silencios. Cuanto más bajo sea el nivel sonoro, más próxima estará la opacidad o densidad de las estrías respecto a la densidad media del silencio.

29. Douglas Gomery, «La llegada del sonido a Hollywood», p. 23.

30. Brian Coe, *op. cit.*, pp. 104, 105, y Steven Neale, *Cinema and Technology: Image, Sound, Color* (Bloomington, Indiana University Press, 1985), pp. 70-71.

31. En el sistema de área variable la información audible aparece como una línea ondulada blanca y negra como toda imagen sonora. Este sistema de registro presentaba varias ventajas: era menos sensitivo a los efectos de exposición incorrecta que las bandas de densidad variable y, normalmente, desarrollaba un muy alto contraste, el cual resultaba mayor de acuerdo con el procesamiento de impresión positiva de película.

32. Sonido registrado en película.

33. La situación era tan extrema, que incluso varios estudios colocaron señales aéreas solicitando silencio, para que los aviones desviasen su curso al pasar sobre ellos.

34. Russell Lack, *La música en el cine* (Madrid, Cátedra, 1999), pp. 110-116.

(en los rodajes) y el proyector (en las exhibiciones). Entre 1926 y 1930<sup>26</sup> la Warner Bros. convirtió toda su producción hacia esta tecnología, cambiando luego hacia el sonido óptico,<sup>27</sup> que resultó mucho más práctico, especialmente para el trabajo de montaje.

Durante el lapso de presentación del *vitaphone* (1926-1928), la Warner Bros. tuvo un solo competidor: Fox Film Corporation. La Fox había adoptado una tecnología pionera para grabar el sonido sobre película en *densidad variable*,<sup>28</sup> tras firmar contrato con AT&T-General Electric. La idea era utilizar el nuevo sistema sonoro óptico *Movietone* en las filmaciones de su noticiero, que a partir de entonces se llamaría Fox Movietone News, estableciendo una competencia directa con los cortos de variedades *vitaphone*. Y fue una buena estrategia: el viaje trasatlántico de Charles Lindberg en mayo de 1927, registrado por los noticieros parlantes Fox, convirtió a *Movietone* en «una marca tan famosa como cualquiera inventada en los años veinte, los propietarios de cines pagaban gustosamente la instalación de sonido en sus cines».<sup>29</sup>

El resto de las productoras ya no podían mantenerse silenciosas y al margen. Paramount, Metro Goldwyn Mayer y United Artists firmaron en 1928 un acuerdo para incorporar la tecnología de AT&T en sus estudios. La carrera del cine sonoro empezaba en serio. Por su parte, y ya que no había conseguido contratos con las *majors*, la Radio Corporation of America (RCA), con apoyo del financiero Joseph P. Kennedy, creó sus propios estudios: Radio Keith Orpheum (RKO), donde aplicó una nueva técnica de sonido óptico desarrollado por la General Electric y Westinghouse llamado *Photophone*<sup>30</sup>. Este sistema producía una *sound track* de *área variable*,<sup>31</sup> codificando la información sónica en la forma de parches de luz y oscuridad sobre una franja de película, apareciendo el registro como una línea ondulada.

A comienzos de los años treinta, el *sound-on-film*<sup>32</sup> llegaría a ser la norma en la industria, dejando atrás el empleo de los ya obsoletos discos «cine-fonográficos». La producción de películas silentes fue abandonada paulatinamente y los cines se vieron obligados a adoptar la nueva tecnología, pues las *talkies* eran el único producto que ofrecían las distribuidoras. El dinero que sirvió para cubrir el gasto de la instalación sonora en las salas provino en gran parte del ahorro que implicaba la supresión de las orquestas.

La era de los músicos de cine había llegado a su fin.

## Exigencias del cine parlante

Muchas de las molestias que trajo consigo el sonido cinematográfico ocurrían en los rodajes. La construcción de nuevos estudios se hizo indispensable, pues las características de los anteriores los hacían inutilizables para los nuevos propósitos. Paredes aislantes, adminículos de insonorización,<sup>33</sup> nuevas cámaras y micrófonos son una muestra ínfima de todo lo que tuvo que incorporarse al sistema de producción en Hollywood. En comparación con su contrapartida muda, el cine sonoro era considerado una «institución inflexible», sobre todo porque ciertas libertades en la construcción espacial y temporal de los filmes, a las que podían recurrir las anteriores narrativas mudas, no estaban permitidas en el comienzo del cine sonoro<sup>34</sup>.

Pero el descalabro más fuerte ocurrió en las salas, con los empresarios de los cines y el público asistente. En la decisión de revolucionar mediante la incorporación del sonido y de la palabra la industria cinematográfica, en lo tecnológico, y el lenguaje del

filme, en lo artístico, el público y los pequeños propietarios y/o administradores de salas, no fueron en absoluto protagonistas. Se trataba de una de las mayores imposiciones recibidas por los receptores de los medios de comunicación masivos. En primer lugar, los empresarios se vieron forzados a someterse al nuevo mercado creado y dictado desde los Estados Unidos. En segundo lugar, y como consecuencia directa, el público tuvo que adaptarse, no sin ciertas dificultades, a las decisiones de los empresarios de sus respectivos países<sup>35</sup>.

Las cartas estaban echadas.

## Acondicionamiento de las salas

Al igual que los estudios, las salas de cine requirieron una completa reestructuración para incluir al cine parlante en sus pantallas. El primer inconveniente estribaba en la adquisición de los proyectores. Inicialmente empleaban un sistema mixto, capaz de leer bandas sonoras en disco y en película, siendo los más especializados y costosos aquellos provenientes de las casas Western Electric y R.C.A. En poco tiempo otras casas lanzaron al mercado aparatos más económicos (como los Pacent y los S.O.S.), que permitían su adquisición por parte de las salas más pequeñas, además de una buena serie de híbridos menos onerosos, que servían para «sincronizar» discos de música y efectos (fabricados expresamente) a cualquier filme exhibido en un proyector tradicional<sup>36</sup>. Muchos de estos «aparatos parlantes» podían instalarse en proyectores convencionales, pero estos casos terminaron siendo transitorios y descartables, pues no brindaban una buena calidad de sonido. Western Electric y R.C.A. dominaron el nuevo mercado, ofreciendo a los empresarios «los mejores y más claros sistemas de reproducción sonora». Aquellos que podían adquirirlos, no corrían riesgos<sup>37</sup>.

Muchos proyectores de la era silente no admitían la incorporación de adaptadores sonoros, pues el nuevo sistema exigía regular la antigua velocidad de proyección, pasando de 16 a 24 cuadros por segundo, para asegurar la emisión de un sonido sincronizado y sin distorsión. La adquisición de un máquina completa era inevitable, pero tales equipos no eran vendidos sino 'arrendados' a los exhibidores<sup>38</sup> que, incluso llegaban a pagar inicialmente *un canon por butaca a Western Electric*<sup>39</sup>. El sistema de arrendamiento fue empleado por muchos años, incluso para el suministro de aparatos parlantes fuera de los Estados Unidos. Sin embargo, los proyectores por sí solos no servían para exhibir películas parlantes, pues era indispensable instalar un sistema completo de amplificación.

La conversión incluía instalar amplificadores, altavoces y un complejo sistema eléctrico para poder operar. Además, los altavoces principales eran distribuidos tras la pantalla, que ahora debía ser porosa y permeable para permitir el paso de las ondas sonoras. El foso de la orquesta tuvo que ser modificado, con el fin de evitar que enclaustrase la emisión del audio proveniente de los altavoces. Otra remodelación: la sala debía insonorizarse. Hubo que instalar equipos de ventilación, ya que uno de los métodos más tradicionales (orificios ubicados en lo alto, a lo largo de las paredes laterales), permitía el ingreso del bullicio de la calle.

Muchos locales cerraron sus puertas en la quiebra. Pocos empresarios eran capaces de reconstruir enteramente sus teatros y menos para incorporar un fenómeno por el que nadie apostaba como permanente. El cambio fue total y, poco a poco, aquellos locales que lograron subsistir, así como sus dueños, fueron acoplándose a la era *talkie*.

35. Joan M. Minguet Batllori, «El público en el período de transición del cine mudo al sonoro en Europa» en Manuel Palacio y Pedro Santos (eds.), *Historia General del Cine. Volumen VI. La transición del mudo al sonoro*, pp. 157-160.

36. Homero Alsina Thevenet, *Historia del Cine Americano. Volumen 1: Desde la Creación al Primer Sonido 1893-1930* (Barcelona, Editorial Laertes, 1993), pp. 100-117.

37. Douglas Gomery, «La llegada del sonido a Hollywood», pp. 30-32.

38. Robert G. Dickson y Juan B. Heinink, *Cita en Hollywood: Antología de las películas norteamericanas habladas en castellano* (Bilbao, Ediciones Mensajero, 1990), p. 19.

39. Donald Crafton, «El público y la conversión al sonoro en Hollywood, 1923-1932», en Manuel Palacio y Pedro Santos (eds.), *Historia General del Cine. Volumen VII. La transición del mudo al sonoro*, p. 44.

## El problema de la distribución

Un grave problema a subsanar, sobre todo fuera de los Estados Unidos, fue el de la distribución de las películas parlantes. Principalmente en los inicios de la era *talkie*, las películas que se exportaban de Hollywood llegaban con bastante dificultad a los mercados foráneos, afectados por la devaluación financiera. En regiones como América Latina, pocos países poseían sucursales de las grandes empresas productoras, lo que agilizaría la distribución de copias, disminuyendo los costos de arrendamiento<sup>40</sup>.

### AUMENTO DE LOS DERECHOS SOBRE LAS PELÍCULAS AMERICANAS

Buenos Aires, 3.- (U.P.).- Los nuevos derechos de importación efectivos a partir del día 26 de febrero, han dado ya por resultado una reducción drástica en las órdenes de Cine Filos, especialmente para las películas procedentes de los Estados Unidos, cuya industria cinematográfica proveía a más del 90% de las necesidades locales.

Los distribuidores de esta ciudad calculan los nuevos derechos aproximadamente 15 veces más altos que los anteriores, y están seguros de que cuando las actuales reservas de películas estén agotadas, por lo menos un millar de teatros se cerrarán completamente. Los mismos distribuidores piensan reducir en 80% el número de los empleados. Se tiene entendido que tanto los distribuidores de los teatros como los propietarios están estudiando la situación con el objeto de pedir al Gobierno la reconsideración del decreto aduanero.

*El Nuevo Diario*, Caracas, 4 de marzo de 1931, p. 15.

Algunos teatros fracasaron, aun habiendo instalado aparatos parlantes en sus instalaciones, por problemas de distribución: los estrenos diarios, tan comunes durante el período silente, llegaron a descender a los bajísimos niveles de dos o tres mensuales. Comenzaron a implementarse estrategias, como las funciones continuadas del mismo filme o los estrenos semanales, manteniendo la película en todas las funciones a lo largo de una semana. Pero el público no se acostumbró rápidamente y, en consecuencia, la presencia de viejas cintas mudas –alternando con parlantes– permaneció en muchas carteleras de cine hasta 1935, intentando a toda costa conservar la constante multiplicidad de opciones acostumbrada en la década de los veinte.

*To be talkie o not to be talkie*, allí estaba el dilema.

### Caracas: primeras exhibiciones

Todavía finalizando la década de los veinte parecía lejano, y hasta poco probable, el día en que el sonido de los fonógrafos llegara a ser más que un aditamento eventual, o el cine parlante otra cosa que una curiosidad científica. La concepción del cinematógrafo como arte suficiente, acabado como expresión muy bien sentada en su «limitación» (por demás hecha estandarte del también llamado *arte mudo*), debía estar sembrada en las mentes de los espectadores. Trastocar esa idea desarrollaría un proceso en el que hacerse de nuevos equipos y películas con sonido constituiría sólo el primer paso.

El primer aparato parlante instalado en Caracas (y probablemente en Venezuela<sup>41</sup>), fue traído por la empresa O.B. Mantell, nueva arrendataria del Teatro Bolívar, en

40. Es justamente con la llegada del cine parlante cuando comienzan a proliferar este tipo de oficinas, al menos en América Latina.

41. Hasta el momento no se han localizado registros de proyecciones *talkie* en Venezuela antes de la inauguración del Teatro Bolívar parlante.



42. Los proyectores Pacent, de los más baratos del mercado, costaban alrededor de 2.500 dólares; véase Douglas Gomery, «La llegada del sonido a Hollywood», p. 30.

43. *El Nuevo Diario*, Caracas, 24 de enero de 1930, p. 11.

44. Fue cerrado «por remodelaciones» desde el 15 de diciembre de 1929. (*El Universal*, Caracas, 14 de diciembre 1929, p. 14).

45. El Teatro Bolívar publicita su función inaugural parlante desde el 29 de diciembre.

46. De hecho, no hay ningún comentario en la prensa hasta el 3 de enero.

diciembre de 1929. Éste procedía de la Pacent Reproducent Company<sup>42</sup> y servía indistintamente para proyectar películas con disco o banda fotográfica<sup>43</sup>. La función de estreno fue realizada el 1 de enero de 1930, inaugurando el programa un filme hablado en español: *Taberna*, seguido de cuatro cintas parlantes en inglés: *Screen Snapshots (Noticias)*, *Old Man Troubles* interpretada por el cantante de color Jules Bledson, *Krazi Kat Cartoon (El gato loco)* y el largometraje *Hurricane (Huracán)*, Ralph Ince, 1929). Con esta proyección, el teatro reabría sus puertas tras un cierre de varias semanas,<sup>44</sup> las necesarias para acondicionar sus espacios e instalar los equipos requeridos para las funciones parlantes.

Pero, de manera insólita, durante la noche de estreno de los flamantes equipos del Teatro Bolívar, el encumbrado Teatro Ayacucho decidió no quedarse atrás, presentando también una sesión *talkie*, anunciada súbitamente el 31 de diciembre de 1929<sup>45</sup>. La cartelera promocional señalaba la proyección «al alcance de todos los bolsillos» de una película *sonora* junto a un cortometraje *parlante* «de aire español», totalmente hablado y cantado.

Miércoles 1°. de ENERO de 1930!

EL AGUINALDO DEL AYACUCHO AL PÚBLICO DE CARACAS:

La primera cinta sonora que presentamos:

Viva el Divorcio!

y el «SHORT» CARMENCITA

HABLADO Y CANTADO (ALL SINSING [sic], ALL TALKING)

HOY se terminan de instalar LOS FAMOSOS APARATOS QUE HEMOS IMPORTADO, PARA LA PROYECCIÓN DE CINTAS PARLANTES Y SONORAS

A pesar del alto costo de los aparatos y de las películas que hemos traído (las mejores en el campo de la industria parlante, tal como lo acostumbramos con las silentes), los precios están al alcance de todos los bolsillos:

Palco, Bs. 6. Patio, Bs. 5. Balcón, Bs. 3. Galería, Bs. 1,50

*El Nuevo Diario*, Caracas, 31 de diciembre de 1929, p. 11.

La improvisada función resultó un fracaso. Pero eso no evitó que el Ayacucho se saliera con la suya y controlase la atención de la ciudad, pues la velada de lujo del Bolívar no fue lo más comentado de la noche del 1 de enero de 1930<sup>46</sup>. Según puede verse en las reseñas de prensa del día siguiente, el gran acontecimiento ciudadano fue la *trifulca* acontecida en la sala del Teatro Ayacucho, atacada en su infraestructura por una masa de asistentes inconformes. El problema, indican los cronistas de la época, fue ocasionado por el disgusto del público frente a la baja calidad de la muestra sonora proyectada.

#### EN EL TEATRO AYACUCHO

##### Violenta y reprochable protesta de varios espectadores

Anoche conforme a lo anunciado, el elegante y aristocrático Teatro Ayacucho, en la esquina del Padre Sierra, ofreció por primera vez al público caraqueño en sus acreditados salones, cintas sonoras y parlantes. Una numerosa concurrencia llenó todas las localidades del amplio coliseo y el espectáculo se inició bajo los más halagüeños resultados. La primera película que se proyectó en pantalla: «Carmencita»,

cinta cantada y hablada, fue del agrado general y el público tuvo para ella calurosas y entusiastas palmas. Constituiría la segunda parte del programa, una cinta sonora o sincronizada, en la cual tan sólo se pueden advertir los diversos sonidos y otros detalles de importancia en el mismo sentido. Parte del público, sin tomar en cuenta que se trataba, conforme a los anuncios, de cintas sonoras y parlantes, empezó a protestar por la proyección de la película «Viva el Divorcio», exteriorizando su disgusto con actos violentos y reprobables. La mayoría de las familias que se hallaban en el coliseo empezaron a retirarse tranquilamente y, cuando la brutal censura trató de arreciar, un pelotón de agentes policiales le puso inmediato término, no sin que antes algunos espectadores destruyeran varias sillas y algunos espejos del local. (...)

*El Nuevo Diario*, Caracas, 2 de enero de 1930, p. 12.

Obviamente, el público ciudadano aún desconocía las diversas tipologías que traía consigo la nueva producción parlante y por ello asumió como una estafa la presentación de una cinta con efectos sonoros, incluida en lo que habían asumido como una velada parlante. La empresa, en actitud digna, devolvió el importe de las entradas al día siguiente, aclarando que habían «dado al público en la función de anoche LO QUE OFRECIMOS, es decir, una película SONORA O SINCRONIZADA titulada 'Viva el Divorcio' y una película CANTADA Y HABLADA, es decir, parlante, titulada 'Carmencita'»<sup>47</sup>. De cualquier modo, después de esa noche, el Ayacucho no volvió a proyectar con sonido hasta muchos meses después, por lo que se deduce que el aparato proyector empleado para la función, «propiedad de los Sres. Acosta y García»<sup>48</sup> ha debido ser algún tipo de equipo portátil, de fácil instalación y retiro. Y es que, a fin de cuentas, la presurosa medida del Ayacucho puede asumirse como la respuesta (¿desesperada?) del teatro «más aristocrático de la ciudad»,<sup>49</sup> frente al arrebato de una primicia impactante por una sala de barrio recién *vestida*.

Pero la nobleza ya no lo era todo. Cuando menos, no en Caracas.

### Quién es quién en la capital Talkie

Sorprendentemente, los cines menores fueron los primeros en adoptar el sonido y sus sistemas en la ciudad. La expansión de la capital, consecuencia de un sostenido proceso de urbanización, había otorgado fuerza a las pequeñas salas periféricas, incorporando al uso urbano áreas que hasta entonces eran agrícolas. Desde 1926 zonas aledañas al viejo casco central de Caracas, como La Yerbera, La Mosquera, Tócome, Blandín, por citar algunas, son transformadas en las urbanizaciones San Agustín, El Conde, Los Caobos, Los Chorros y el Country Club respectivamente. Entre 1928 y 1932, al oeste y sur de la ciudad se construyen urbanizaciones para familias de escasos recursos: Catia, Nueva Caracas, Prado de María y los Jardines de El Valle<sup>50</sup>. Estas barriadas populares fueron prontamente «equipadas» con una sala de cinematógrafo, cuya categoría dependía en mucho de la densidad poblacional de su locación. Así, la fuerza que iba tomando el sector *popular* capitalino (y el cine como espectáculo económico) explica en buena parte que aquí la revolución parlante encuentre su territorio de arranque en locales de «baja estirpe».

En marzo de 1931 el Nuevo Circo exhibe en sus arenas descubiertas al filme *Sombras de Gloria* (Andrew L. Stone, 1929), primera producción hablada en español

47. *El Universal*, Caracas, 2 de enero de 1930, p. 14.

48. *El Nuevo Diario*, Caracas, 3 de enero de 1930, p. 15.

49. Con frases de este estilo subrayaba el Teatro Ayacucho su nombre en las carteleras de prensa, al menos desde el año 1927.

50. Un detallado abordaje sobre la expansión de Caracas en las décadas de 1920-1930, se encuentra en Arturo Almandoz Marte, *Urbanismo europeo en Caracas* (Caracas, Equinoccio USB - Fundarte, 1997), así como en Federico Vegas e Iván González, «Una ciudad en sus redes y en sus tramas», en Asdrúbal Baptista (ed.), *Venezuela Siglo XX: visiones y testimonios* (Caracas, Fundación Polar, 2000), pp. 275-304.



**Sombras de Gloria**  
(Andrew L. Stone,  
1929).

51. *El Nuevo Diario*,  
Caracas, 29 de marzo de  
1930, p. 14.

52. *El Nuevo Diario*,  
Caracas, 5 de agosto de  
1930, p. 14.

53. *El Nuevo Diario*,  
Caracas, 3 de septiembre  
de 1930, p. 15.

54. *El Nuevo Diario*,  
Caracas, 13 y 23 de octubre  
de 1930, p. 11. Cabe acotar  
que las funciones parlantes  
del Metropolitano serán  
esporádicas,  
complementadas en  
porcentaje mucho mayor  
con películas silentes, por lo  
que puede presumirse que,  
en su caso, se trate de  
equipos portátiles.

55. Caso del Teatro  
Principal, importante sala  
construida en 1931, que  
formará un nuevo sub-  
circuito con el Cine Rialto.  
Se ha aclarado que el  
dominio de distribución  
parlante se alcanza a partir  
de 1931, pues en 1930  
Empresas Unidas aún  
distribuye una mayoría de  
títulos silentes.

presentada en Caracas y ya estrenada por el Teatro Bolívar. Para evitar inconvenientes, la empresa aclaró con detalle «que es a modo de ensayo, toda vez que el éxito de este acontecimiento depende de las condiciones del local»<sup>51</sup>. Los resultados nunca fueron comentados por la prensa, pero no han debido ser demasiado halagadores cuando el coliseo retomó las proyecciones sin sonido al día siguiente. Sin embargo, esto no desanimó a la empresa del Bolívar

(O.B. Mantell), que continuó intentando la distribución parlante en salas menores. A comienzos de agosto, «la Empresa Mantell del Teatro Bolívar instala y estrena [en el Cine Pastora] un espléndido aparato parlante ‘Supertone’, con el fin de que allí sean conocidas las producciones que se vienen estrenando en el teatro de Catia»<sup>52</sup>. Era el inicio de un proto-circuito parlante en la periferia capitalina.

Casi forzada a aceptar el poder de arrastre que tenían las *talkies*, Empresas Unidas comienza a integrar –aún de forma bastante esporádica– la tecnología parlante en sus salas. En septiembre de 1930, después de una corta temporada hispanoparlante que constó sólo de tres funciones, el Teatro Ayacucho anuncia la instalación de un equipo RCA *contratado* –lo mismo que las películas a proyectar– con la Empresa Parisina de Maracaibo<sup>53</sup>. El Rialto y el Metropolitano harán lo propio en octubre, aunque ahora con aparatos Pacent<sup>54</sup>. Estos dos locales se dedicarán, en lo que resta del año 1930 y gran parte de 1931, a presentar en segunda circulación, los estrenos sonoros y parlantes exhibidos antes por el Teatro Ayacucho. En este momento, perdido el antiguo rango de estreno de sus salas, Empresas Unidas parece abandonar su interés por la exhibición y comienza a centrarse en el dominio de la distribución, circunstancia que explotará con mucho éxito a partir de 1931, cuando controle, ya no los locales de mayor importancia, pero sí la circulación de películas parlantes en toda la ciudad, incluso en salas ajenas a su tradicional circuito<sup>55</sup>. El sonido había arrancado el «rancio abolengo» del Teatro Ayacucho y el Cine Rialto, escenarios venidos a menos que jamás volverían a ser «los primeros».

Sin embargo, aquí las cosas tampoco avanzaron por el camino que parecía evidente. En diciembre de 1930 O.B. Mantell y su «circuito parlante» desaparecen de la ciudad, dejando el campo libre. Aunque las causas de esta partida nunca fueron señaladas por la prensa, es posible que la lejanía de sus salas (Catia y La Pastora) con respecto al centro de la ciudad haya influido en este abandono, pues a partir del mes de septiembre era común encontrar insistentes ofertas de transporte gratis para los asistentes del Teatro Bolívar. El breve auge de las salas de segunda había terminado, pero vendrían nuevas salas, muy bien acondicionadas para asumir las riendas. El céntrico

56. Ubicado entre las esquinas de Peinero y Pájaro, era propiedad de Antonio y Ramón Pimentel, hijos del general Antonio Pimentel, compadre de Juan Vicente Gómez y hombre fuerte del gobierno gomecista.

57. La Western Electric tenía registro comercial para arrendar equipos en Venezuela desde febrero de 1930 («Western Electric Company Inc. of Cuba, Expediente n° 409, Caracas, 27 de febrero de 1930).

58. No se conoce ningún documento que atestigüe la existencia de esta 'sociedad' formalmente. Sin embargo, a partir de su instalación en Caracas, en mayo de 1931, la MGM sólo estrenará en las salas (abrirán el Teatro Caracas en diciembre de 1932) de los hermanos Pimentel y sus directivos asistirán personalmente a todas las inauguraciones y estrenos relacionados con el ámbito Pimentel. De hecho, al morir Gómez en 1935, las salas de los Pimentel son atacadas durante las revueltas populares, reabriendo en 1936 como circuito directo de la MGM en Caracas, bajo los nombres de Metro's Continental (antiguo Teatro Pimentel) y Metro's Caracas.

59. Propiedad de 'rancieros' apellidos de la capital: Julio Velutini, Ana Teresa de Arismendi y José Loreto Arismendi (*El Universal*, Caracas, 18 de abril 1931, p. 1).

60. De Conde a Principal, en la esquina noroeste de la Plaza Bolívar.

61. Anuncio promocional del Teatro Principal (*El Nuevo Diario*, Caracas, 17 de abril de 1931, p. 6).

62. A partir de diciembre de 1931, el Cine Rialto sale del circuito Empresas Unidas para empezar a compartir carteleros con el Teatro Principal (*El Nuevo Diario*, Caracas, 31 de diciembre de 1931, p. 15). Por su parte, el Teatro Ayacucho y el Circo Metropolitano, abandonados por su antigua empresa, también

Teatro Pimentel,<sup>56</sup> inaugurado en mayo de 1930, anuncia en diciembre la adquisición de aparatos parlantes Western Electric<sup>57</sup> y comienza a dominar el área de los estrenos parlantes en la capital por varios años. Esto lo conseguirá mayormente gracias a un sólido contrato de exclusividad (en realidad casi una sociedad) que pronto va a establecerse entre la familia Pimentel y la Metro Goldwyn Mayer de Venezuela<sup>58</sup>.

En 1931 la incorporación del Teatro Principal<sup>59</sup> al negocio del cine caraqueño, se presentó como valioso agente para el proceso de asimilación del cine parlante. Abierto al público desde el 18 de abril, esta sala llegó a poseer importantes variables a su favor. En principio, su muy favorable ubicación,<sup>60</sup> a lo que hay que sumar la categoría de su edificio y el lujo de sus dependencias. Asimismo, ya antes de su entrada en operaciones el Principal dispuso de «prestigiosos equipos parlantes Western Electric último modelo», como un elemento más de su infraestructura. De hecho, sus carteleros publicitarios hicieron de esta disponibilidad uno de los bastiones de su promoción. El Teatro Principal aparece así como la primera sala de Caracas que contó con la tecnología para exhibir películas sonoras y parlantes desde su misma apertura, convirtiéndose en el local más lujoso de la ciudad y, aparte del Teatro Pimentel, uno de los pocos que podía dedicarse 'exclusivamente' a las proyecciones con sonido. Finalmente, el confort y la pompa se unían al audio en el *circuito* de las salas Western Electric, «que es bien sabido, es lo mejor y más costoso de su ramo, que unido a la buena acústica del teatro da una reproducción perfecta de la voz humana»<sup>61</sup>.

El problema de los equipos y las salas es bastante complejo. Dado que usualmente eran arrendados, muchos locales podían anunciar nuevos «aparatos parlantes» y a las pocas semanas volver a las programaciones silentes, bien por terminar los «periodos de prueba» sin que se estableciesen acuerdos, bien por el vencimiento de los exigentes contratos de arrendamiento. Además, la prensa no suele aclarar la procedencia, ni las características de los proyectores apostados, dificultando el seguimiento y la identificación de las casas proveedoras del sistema en cada uno de los casos.

El gran dilema comenzaba.

### 3. IMPLANTACIÓN DEL CINE PARLANTE (1932 - 1934)

Los primeros dos años de proyecciones *talkies* en Caracas dejaron tras de sí un número importante de funciones y la movilización de casi todas sus salas en beneficio de la nueva tecnología. Con la distribución MGM garantizada del Teatro Pimentel, la apertura del Principal y su pronta «adopción» del Cine Rialto,<sup>62</sup> las perspectivas parecían muy favorables para el establecimiento del cine parlante en la ciudad. El despido de las orquestas, así como la decadencia del «advenedizo» Teatro Bolívar y del otrora aristocrático Teatro Ayacucho, convertidos de pronto en oscuros asilos para reestrenos silentes, era sólo un pequeño precio frente a tanto avance y modernidad. Empresas Unidas había dejado el control de salas para dedicarse sólo a distribuir filmes parlantes. La prensa señala estrechas relaciones comerciales entre esta compañía y los cines Principal y Rialto. No obstante, la circulación filmica era calamitosa. Entre 1930 y 1931 la ciudad sufrió de una desproporción significativa entre la cantidad de funciones silentes, sonorizadas y parlantes, siendo además un número bastante exiguo el asignado a las funciones

exhibían para el momento los estrenos del Principal en segunda circulación, pero en este caso sin ningún tipo de sonido incorporado. Eran salas *mudas*, incapacitadas para proyectar filmes sonorizados.

63. Esta cifra incluye filmes parlantes (32), pero también películas sonorizadas (7) y parcialmente habladas (1).

64. Datos extraídos de Analisse Valera, *Inicios de la era parlante en las salas cinematográficas de Caracas 1930-1932* (Caracas, Tesis de Grado Escuela de Artes, F.H.E., Universidad Central de Venezuela, 1997), pp. 207-214.

de 'estreno' con sonido. Durante 1930 sólo se registró el lanzamiento de cuarenta largometrajes sonorizados<sup>63</sup> en toda la ciudad; el resto de las funciones *talkies* fueron reposiciones. En 1931 la cifra aumenta significativamente a ciento cincuenta y nueve, lo cual no resulta demasiado halagador si se toma en cuenta que, para el mismo año, aún se presentaron en las salas caraqueñas 176 nuevos títulos silentes<sup>64</sup>.

La llegada de la palabra complicó un poco más las cosas para el intento distribuidor hollywoodense. Si bien un elemento fundamental para dominar al otro es el idioma, el desconocimiento del discurso del «otro» limita las posibilidades de integración y asimilación de un producto en cualquier cultura dispar.

Nos quieren meter el inglés esas corporaciones pelicularas, a la fuerza, destruyendo en los públicos suramericanos su amor y orgullo por su idioma y su carácter, a título de engañoso progreso o de necesidad de aprender inglés. Otra mentira convencional, porque se necesita no saber valorar el peso y el porvenir de nuestro mundo indohispano, la virtualidad poderosa de las nuevas naciones, para que se nos quiera hacer divertirse y gozar con el idioma extraño, rudo e inexpresivo para el alma floreciente y sensible de la raza hispanoamericana. Que lo aprendan los que tengan necesidad comercial y turística de él, no el público, mayoría de la sociedad culta y pueblo en general, en sus horas de solaz y de recreo.

*La Esfera*, Caracas, 10 de noviembre de 1931, p. 7.

Por ello Hollywood no tardó en implantar la producción hispanoparlante una vez que el sonido se normativizó en la industria. La estrategia era sencilla: limitadas al mínimo las posibilidades de producción en Latinoamérica y enfrentadas las dificultades de asimilación de su público frente a un idioma incomprensible, Hollywood asumió el discurso del «otro» para acoplarlo a su propia producción con el fin de seguir dominando el mercado exhibidor. El proceso, sin embargo, resultó bastante más complicado de lo previsto, pues el público recibió la estrategia con más resignación que agrado, frente a una invasión de películas de calidad incierta. La idea de depender aun más de la maquinaria hollywoodense se aceptaba con recelo, recibiendo opiniones encontradas desde el principio.

Por un periodo todavía largo, el cinema hispanoparlante estará sujeto a la tutela del cinema americano. Nos explicaremos. Como quiera que una obra de las proporciones escénicas de *The Broadway Melody* hecha en español no produciría las mismas ganancias en nuestro mercado, las compañías seguirán (...) preponderando aquellos argumentos u obras que más se ajusten al gusto del público americano. En consecuencia, la absoluta liberación vendrá cuando la explotación del filmes parlantes (sic) en nuestros países den rendimientos mayores que su costo; porque entonces sí escogerán obras teatrales o argumentos especiales de nuestros escritores.

*El Impulso*, Barquisimeto, 23 de enero de 1930, p. 5.

La opinión pública no se presentaba en la totalidad de los casos como aliada incondicional y todavía en 1931 se presentan en la prensa expresiones opuestas a la novedad.

Tres importantes y prestigiosos salones de «cinema» en Caracas, al adquirir los modernos aparatos sonoros para películas parlantes, han tenido, forzosamente, que «licenciar» sus conjuntos musicales; prescindiendo de las orquestas, las cuales, resultan de poca utilidad ante esta nueva revolución del arte cinematográfico. Veinticinco artistas han quedado en la calle...

No vamos, ahora, al «cine» sonoro como antes, con la misma ilusión con que nos atraía el mudo. Hoy nos parece que vamos al teatro cuando vamos al «cine». (...) El «cine» sonoro no es un avance diáfano, hasta el presente. Más bien parece un traslado, una mudanza. Sacar la gente del teatro y llevarla a la pantalla. (...) En las revoluciones artísticas es preciso, por joven que se tenga el espíritu, ver hasta dónde pueden llegar. Admitir por admitir lo último por el mero hecho de serlo, es cosa de apariencia, sin base.

En los momentos en que más vida parece tiene el «cine» sonoro, el espectador se profundiza un poco y se encuentra con algo muerto, frío, de pálida acción. Palabras que brotan, nadie sabe de dónde. (...)

*El Nuevo Diario*, Caracas, 13 de enero de 1931, p. 16.

Sin embargo, la orientación asumida por la prensa local durante el período de conversión al sonido, daba igual cabida a declaraciones que abiertamente censuraban el «sedentarismo crónico» de quienes, empeñados con una «firmeza de ideas rancias en doctrinas conservadoras», permanecían partidarios del cine silente, negados a aceptar los encantos de la película parlante<sup>65</sup>. También circulaban por esta vía quienes demandaban la aceptación de todo aquello que la ansiada modernidad trajese consigo. De este modo, al reproche le seguía con bastante recurrencia una declaración de principios que, en beneficio de toda novedad, venía a amortiguar en parte los posibles efectos de la crítica.

¿Resultado? Juicios entrecortados y desconcertantes que, una vez más, revelan la indefinición del período que nos ocupa.

## **Características de la adopción del sonido. Fin de la exhibición silente**

Entre 1931 y 1934 se desarrolla en Caracas el proceso de instauración definitiva del cine parlante. Las primeras salas «especialmente acondicionadas» para las proyecciones sonoras brindaron un aura de modernidad y progreso al nuevo estilo cinematográfico. También se instalan las sucursales de grandes casas productoras, aumentando notablemente el nivel de estrenos y por ende, renovando las programaciones. Esta circunstancia comenzó a agilizar gradualmente las carteleras, finalizando con una de las quejas más frecuentes de los espectadores: la programación rutinaria.

### **La «Rutina» en los Teatros**

Al Director de EL NUEVO DIARIO

Caracas, julio 16.- No es verdad, Sr. Director, que la rutina en los teatros resulta ya un abuso? Muchas veces tiene uno ganas de ir a un teatro (no digo cual) y dan por ejemplo: «El precio de un beso» que ya uno se la sabe de memoria, las canciones, etc. y resultaría fastidioso verla por tercera vez.

65. *El Nuevo Diario*, Caracas, 9 de marzo de 1931, p. 12.

Sin embargo, sale uno de aquel teatro con la cara destemplada y va a otro que le queda a media cuadra y se encuentra con que dan «Luces de Buenos Aires» que ya se sabe uno también como la otra. Bueno, sale también uno de allí con la cara destemplada y sigue y va a otro teatro, pide programa y lee «París-Mediterráneo» en vespertina, intermedia y noche (...) y los domingos es desde la matinal.

No os parecería mejor que si es que han comprado la película o es que la han alquilado por un poco de tiempo, que la den una o dos veces en la semana, y cuando la den, que lo hagan una vez diaria. Así resultaría mucho mejor y no se aburriría uno tanto, pues si dan en vespertina una cosa, no es lógico que nos la den de nuevo en intermedia y noche.

Negui-Roca

*El Nuevo Diario*, Caracas, 19 de julio de 1932.

La presencia de oficinas de distribución aceleró sin duda el proceso de contrataciones, pero el cine *talkie* no alcanzó jamás los niveles de producción de la etapa silente. Hasta 1929 el espectador caraqueño podía disfrutar de carteleras que cambiaban por entero diariamente. Sólo las «grandes superproducciones» llegaban a perdurar en la misma sala. Además, cada función del día presentaba películas diferentes, circunstancia que facilitaba una altísima circulación filmica. Con Hollywood abasteciendo la casi totalidad del mercado y las dificultades de producción implícitas en la nueva tecnología, el número de películas en oferta tenía obligatoriamente que descender.

Los cines tuvieron que adaptarse a estas nuevas exigencias a la hora de programar y el público... también. La proyección de un mismo filme en todas las funciones del día (e incluso por varios) era ya una rutina en 1933 para salas como los teatros Pimentel y Caracas, que solían hacerlo los domingos o el Ayacucho, que asumía a los *lunes populares* para estas lides. Las salas de los hermanos Pimentel mantenían su altísimo nivel de estrenos,<sup>66</sup> pero ello no era índice de una buena circulación de filmes. De hecho, ya en 1932 ambos locales suelen emplear algunas funciones nocturnas para presentar espectáculos teatrales, manteniendo así la variedad constante en sus carteleras.

El problema del idioma continuaba. Con casi un 60% de la población analfabeta, el sistema de subtítulo no parecía ser la mejor solución para el ingreso de las *talkies gringas* a las salas caraqueñas. Con las producciones hispanoparlantes de Hollywood y los doblajes surgía otro inconveniente, pues la industria parecía incapaz de distinguir la gran variedad de acentos y modismos existentes. Sin embargo, ningún productor norteamericano podía prever el exagerado apasionamiento con que el público y la crítica de cada país iba a defender «el correcto idioma».

Greta Garbo fue crucificada en castellano desde la pantalla del Caracas con unos dobles añadidos a su producción «Como tú me deseas» (...) Este experimento ha debido dejar escamados a sus autores y creemos que siempre seguiremos oyendo a la nostálgica artista en su idioma tipo que es el inglés ya que no podemos oír en sueco que sería mejor.

Y seguimos con los dobles en español. Nos parece, nos ha parecido siempre que esto de los dobles es una equivocación. Preferimos el letrado superpuesto antes que las voces encaramadas sobre otras voces...

*Elite*, Caracas, n° 454, 26 de mayo de 1932.

66. Entre 1931 y 1932, el Pimentel obtendrá siempre el segundo lugar (detrás del Principal) en lo concerniente a estrenos cinematográficos en la capital, mientras el Teatro Caracas se mantiene durante el mismo periodo como la tercera sala en importancia a la hora de presentar nuevos títulos.

Hojeando las críticas publicadas en diarios y revistas, resalta la ausencia de imparcialidad en este sentido, porque no es difícil encontrar artículos que elogiaban sin reservas una película por su tratamiento del lenguaje, mientras otros la aborrecían por el mismo motivo. Los filmes en inglés eran inentendibles y los hablados en español también. Este dilema no se resolverá en la ciudad hasta finales de la década de los treinta, cuando las producciones mexicanas y argentinas incursionen en el mercado y desplacen por varios años al demonio norteamericano en las programaciones locales.

Pese a este dilema, las salas de la ciudad fueron abandonando paulatinamente la programación silente. En 1932 el Teatro Principal estrenó 160 títulos con sonido, seguido de cerca por el Pimentel, que presentó ciento veinticuatro filmes nuevos<sup>67</sup>. El Teatro Caracas agregaba a la lista del año ocho películas más, aunque se había inaugurado apenas el 10 de diciembre. Para este año, anuncian instalaciones de nuevos equipos parlantes el Teatro Ayacucho (S.O.S., diciembre), Cine Pastora (R.C.A., noviembre), Cine Rialto (R.C.A., junio), Circo Metropolitano (¿?, enero) y Cine El Dorado (Commander, enero). Sólo los cines foráneos más pequeños se mantenían en el «viejo estilo» y no por mucho tiempo: aquellos que no se incorporaron pronto, terminaron cerrados y/o rematando sus equipos obsoletos.

El Teatro Principal controlaba todos los estrenos de la ciudad desde 1931, a excepción de aquellos pertenecientes a la productora M.G.M., propiedad exclusiva de las salas Pimentel. Desde las carteleras del Principal, Empresas Unidas hacía circular los títulos por el resto de los locales metropolitanos, que eran considerados para una segunda, tercera o cuarta circulación según su lugar de asentamiento en la ciudad (cuanto más céntricos, antes llegaban las películas) y la categoría de su infraestructura. Siguiendo las pautas de exhibición adoptadas por el Principal, las funciones parlantes habían pasado de la simple proyección de una película, a la exhibición de un espectáculo más extenso que podía incluir un cortometraje (comedia o musical), un noticiario y, como cierre, un largometraje. Todo con sonido incorporado.

El Teatro Ayacucho, rescatado del olvido por un nuevo arrendatario, Nerio A. Valarino, retoma presencia en las carteleras parlantes durante 1933. El ascenso es tal que la sala supera en número de estrenos a los teatros Pimentel y Caracas. Claro está, Valarino era el distribuidor exclusivo de los equipos parlantes Sales On Sound Corporation (S.O.S.), cuyos precios, interesantemente bajos, habían logrado acondicionar un buen número de cines en el país. La oferta S.O.S. otorgaba alternativas a empresarios menores, pues sus instalaciones podían efectuarse partiendo de una electrola o un fonógrafo eléctrico.

Pero Valarino no era el único *agente exclusivo* de proyectores parlantes. El reconocido Almacén Americano del norteamericano William H. Phelps, dedicado a la venta de electrodomésticos, autos, mobiliario y prendas de vestir, también se unía al comercio cinematográfico.

RCA PHOTOPHONE  
CAMDEN, N.J., U.S.A.

Anuncia haber nombrado Agentes Exclusivos de sus productos en Venezuela al  
**ALMACEN AMERICANO**

67. Análisse Valera, *Inicios de la era parlante en las salas cinematográficas de Caracas 1930-1932*, p. 209.



Participa a su clientela y a los dueños de  
CINE – PARLANTES, SALAS DE ESPECTÁCULOS Y TEATROS

Que por haber sido nombrada distribuidores de  
RCA PHOTOPHONE

Está en capacidad de cotizar precios de estos maravillosos equipos sonoros, así como para atender a los ya instalados en Venezuela.

*El Nuevo Diario*, Caracas, 5 de enero de 1934, p. 4.

Cada vez con más solidez, el cine parlante ingresaba en todos los espacios de la capital. Desde febrero de 1933 los Almacenes El Pan Grande ofrecían gratuitamente proyecciones *talkies* vespertinas para los niños<sup>68</sup> y, en marzo, la Hamburg-Amerika Linie promociona viajes a Europa en el buque Caribia con «cine parlante a bordo»<sup>69</sup>.

El avance era indetenible: el 22 de mayo de 1934 se exhibió en el Teatro Principal la película venezolana *Calumnias* (Antonio M. Delgado Gómez, 1934), el último estreno silente registrado en Caracas<sup>70</sup>. Como en el resto del mundo, el proceso

había sido incoherente, impositivo y radical, pero también necesariamente resuelto en muy poco tiempo. Los poderosos finalmente hincaron sus incrédulas cabezas ante la nueva tecnología y los débiles cayeron prontamente bajo su peso, sin estorbar demasiado. Toda la tradición y el abo-lengo se suplantaron por la novedad progresista y la modernidad tecnológica, mientras la ciudad observa impávida cómo los empresarios recién llegados van derrotando a compañías



68. *El Heraldo*, Caracas, 15 de febrero de 1933, p. 8.

69. *El Nuevo Diario*, Caracas, 15 de marzo de 1933, p. 11.

70. *El Nuevo Diario*, Caracas, 22 de mayo de 1934, p. 11.

*Calumnias*  
(Antonio M. Delgado  
Gómez, 1934).

experimentadas y sus nuevas salas parlantes desplazan a los antiguos colosos hasta dejarlos –literalmente– sin habla.

Y es que ya era impensable la supremacía silenciosa y aristocrática. Cuando menos en Caracas.

**ABSTRACT.** Undoubtedly, one of the recurring topics that rises in any attempt at revising the history of cinema is the dilemma implied by the arrival of sound film. Nevertheless the study of this milestone in particular cases, full of discontinuities, ambiguities and exceptionality, is still quite rare. The present investigation tries a first approach to the introduction of talkies in the city of Caracas (Venezuela), dealing with the process of encounter between society and the talking screen and the unwonted effects created on the local trade by the imposition of industrial sound. ■

**NOTA FINAL:** Los títulos en castellano mencionados en este artículo son los de estreno en Venezuela.