

# GRABACIÓN DE SONIDO Y PROYECCIONES CINEMATOGRÁFICAS EN CARACAS DE 1928 A 1931

## RECORDING SOUND & FILM SCREENINGS IN CARACAS DE 1928 A 1931

Carlos Delgado. Instituto Pedagógico Rural - El Mácaro  
cinecampo@gmail.com

### RESUMEN

El presente trabajo examina el proceso de conversión técnica/tecnológica del cine mudo al parlante en las salas de cine de Caracas durante 1928 a 1931. En dicho recorrido, hemos encontrado ciertos obstáculos y algunos hallazgos que nos han permitido ir creando discusiones sobre la definición del cine como arte, industria, entretenimiento, práctica social y lenguaje.

El marco teórico se emparenta con la microhistoria. La fecundidad de la investigación ha dejado algunos signos en relación con las decisiones metodológicas. Por último, se obtuvo como resultado que el estudio del lenguaje audiovisual pasa por hacer historia del cine.

**Palabras claves:** Historia del Cine Venezolano; Cine Sonoro y Parlante; Grabación de Discos; Exhibición Cinematográfica; Publicidad

### ABSTRACT

This paper examines the process of technical-technological conversion from silent talking films in theaters in Caracas during 1928 and 1931. This analysis and experience have allowed us to create discussions on the definition of film as art, industry, entertainment, social practice and language. The theoretical framework is related to the micro-history.

The abundance of data got from this research has left some signs regarding the methodological decisions. Finally, this study happened to create a path in film history.

**Keywords:** Venezuelan Film History; Film Sound and Speaker; Recording discs; Film Exhibition; advertising.



## Introducción

La historiografía sobre el cine en Venezuela ha registrado algunos de los acontecimientos que durante la época del cine mudo y una vez iniciada la conversión al parlante, relacionaron el devenir del espectáculo cinematográfico caraqueño con el negocio del sonido y la grabación de discos. Una muestra fehaciente de la vinculación que existió desde los orígenes del cine entre el sonido y la imagen en movimiento, entre realidad y ficción como un divertimento, posteriormente industria portentosa e influyente. Incluso, ciertas maneras publicitarias de exhibidores y comerciantes de aparatos sonoros y discos, ofrecen el argumento del papel jugado por la industria del sonido durante la transición al cine parlante: que fue más el de agente propiciador, que el de beneficiario circunstancial de los efectos de dicho proceso.

En la segunda mitad del siglo pasado, tuvo lugar el desarrollo de múltiples emprendimientos que fundaron desde la imagen un determinado carácter de la “ideología burguesa de la representación”, diferente de la *minuciosidad* característica y que sobrevaloraba la preeminencia de “lo real”. En el caso del cine, esa realidad tuvo que ver también con su componente de ruidos, música, palabras, colores, vestimenta, actuación, maquillaje, gestos, escenografía, etcétera. De tal manera que Burch (1991) anuncia que artesanos y científicos involucrados en tales proyectos ponderaron «cada nueva adquisición (...) como llegada para superar una carencia» (p. 21). El objeto de estudio que se aborda sería el cine sonoro para reconstruir, a través de la fuente primaria hemerográfica y algunos libros en el periodo comprendido desde 1928 hasta 1931, el acontecimiento y la circunstancia de la transición del mudo al cine parlante, en Caracas. Se hará referencia a fechas anteriores del periodo estudiado, para el sustento del trazo contextual mundial y latinoamericano.

Además del registro de la imagen en movimiento, pero todavía carente de sonido, debía asumirse como una etapa a la subida del escalón que lo conduciría a legítimas formas de representación, en tanto que el sonido es parte de la naturaleza del paradigma y futuro modelo de representación institucional. Así el hombre, con su pensamiento impalpable y el recurso limitado de la tecnología, aún no hubiera permitido el invento del cine. Por eso, Lumière fueron los pioneros porque dominaron la técnica de registro y posterior procesamiento

de la imagen muda; aunque ya bastante extendida está la leyenda que atribuye a la música de orquesta de teatros y cines el impacto de la imagen con sonido.

El cine *no silente* aglomera numerosos inventores, aparatos, sistemas, películas y variaciones del espectáculo. Por ejemplo, términos como películas cantadas, películas cantantes o películas habladas se repite en la historiografía que arriesgaba el concepto de sincronía visual y sonora (francesa en el 70 [con su baza en Montreal]; los 80 en Norteamérica y latinoamericana en los 90, a la cabeza del Instituto de Investigaciones Estéticas UNAM).

Citado a través de Wakeman (1987) el cine sonoro empezaba su escalada cultural, «El encuentro Demeny-Gaumont dio a luz en 1900 el Cronófono-Gaumont, por medio del cual Alice Guy rodaría entre 1900 y 1907 más de 100 cintas cantadas o habladas.» (p. 434) <sup>1</sup>. En septiembre de 1907, Rafael Otazo, sainetista y empresario del Teatro Caracas, anuncia cintas Pathé y películas sonoras en su local; estas últimas reproducidas en una máquina similar a la que visitó el Teatro Nacional <sup>2</sup>.

La promoción del Coliseo de Veroes (o como se le llamaba al Teatro Caracas) ofreció múltiples novedades y para su Función de Gala, el sábado 14 de septiembre de 1907, y en homenaje a la primera dama de la República doña Zoila de Castro, exhibió una fono-escena donde el gran Enrico Caruso interpreta *Vesti la Giubba* (Ponte el Traje) <sup>3</sup> de la ópera *Pagliacci* de Ruggiero Leoncavallo.

Entre julio y agosto de 1909, de nuevo en el Teatro Caracas, se exhibe como parte de una gira de los itinerantes Ferrari y Ricardo, un Sincrotófono con un variado *stock* <sup>4</sup> de filmes hablados y cantados... Canciones, dramas, comedias, vistas; por lo regular, casi una docena de cintas, sincronizadas o no para una función que alcanzaba alrededor de las dos horas de duración.

También se encuentra el género de filmes que se consideraron

---

1 El *Cronófono* sincronizaba imágenes con sonidos grabados en un cilindro de cera. En 1906-1907 (Alice Guy) hizo alrededor de cien películas sonoras muy cortas, muchas de las cuales eran piezas musicales, incluyendo fragmentos de óperas con la participación de reconocidos cantantes (Wakeman, 1987, p. 434).

2 En mayo, el Teatro Nacional de Caracas presentó a la empresa Cronofónica de Sur América en gira nacional y latinoamericana con la intención de exhibir un aparato en el que «se pueden ver y oír al mismo tiempo a los grandes cantantes del mundo» (Acosta, 2012).

3 La famosa aria para tenor interpretada por Enrico Caruso puede oírse en Wikipedia: [http://es.wikipedia.org/wiki/Vesti\\_la\\_giubba](http://es.wikipedia.org/wiki/Vesti_la_giubba)

4 Según formato normalizado para el momento, el programa se compuso de películas (35 mm) de 100 y 300 metros, con una duración de 5 a 15 minutos (Acosta, 2012).

«típicamente nuestros» haciendo clara alusión a la referencia de cinematografías nacionales entre los llamados «cantantes», que luego se transformaron en «parlantes» (o *talkies*, en inglés). De acuerdo a María Rita Galvao (1989), en el continente suramericano, estas películas nacionales aunque surgen en São Paulo se desarrollaron mucho más en Río de Janeiro (p. 100). En los inicios fueron filmes cortos donde se presentaba un dueto musical. Después fueron progresivamente más largos hasta que en la primera década del siglo XX se filmaron operetas completas las cuales se proyectaron con sonido simultáneo a la secuencia de imágenes, entre otras cosas debido al artificio de ubicar a la compañía de música detrás de la pantalla de cine.

En 1901, siguiendo la información de Guillermo Caneto (1990), el Salón Nacional de Buenos Aires «primera sala ideada y proyectada para el espectador de cine» (p. 20) exhibió la novedad de experimentos sonoros con la imagen. «También se hicieron las primeras proyecciones con aparatos que intentaban unir la imagen con el sonido como el viofonógrafo o el orchestrófono automático» (p. 20).

De esa suerte, Aurelio de los Reyes (1991) en investigación sobre conjuntos musicales que hicieron el acompañamiento a las películas mudas en México, daba cuenta: «El director musical Miguel Lerdo de Tejada, desde 1900, acompañaba frecuentemente con su orquesta típica las películas mudas en diversas salas.» (p. 123).

En Caracas también hubo eventos similares:

A la última función del Sincronotógrafo "Ideal", efectuada en el Teatro Caracas, asistió numerosa concurrencia de familias las cuales salieron satisfechas de la bondad de las cintas exhibidas y mucho más de la perfección con que se representaron las películas habladas. (*El Universal*, 3.8.1909, p. 2. A través de Sueiro, 1995, p. XVIII)

Esta limitación del cine mudo fue extensamente paliada por orquestas y conjuntos en vivo que agregaron música (desde el foso de la orquesta) a las secuencias variadas de imagen. Estos acompañamientos llegaron a establecerse como elementos naturales del espectáculo cinematográfico de ese tiempo. Su mayor esplendor ocurre desde el momento en que se conjuga con el oficio de compositor, director, instrumentistas y orquestas especialmente preparadas para esas tareas. En Estados Unidos, durante los años veinte, todas las películas tenían acompañamiento musical; al respecto, Douglas Gomery (1995) acota:

El problema de cómo seleccionar la música se discutía y debatía detenidamente. Las mayores salas empleaban orquestas con más de setenta músicos. Un cine medio, local, alquilaba un conjunto de tres a diez personas. Un director musical de cine, que también hacía los arreglos, preparaba una nueva partitura cada vez que cambiaba el programa; los cines eran la principal fuente de empleo de los músicos en Estados Unidos, y un gasto considerable para el propietario del cine. (p. 20)

El Teatro Ayacucho a la cabeza de los teatros prestigiosos de Caracas, desde su inauguración en 1925 hasta 1931, engalana las noches de estreno con su orquesta «aumentada a 40 profesores» para realizar la adaptación de muy variados programas musicales a los filmes exhibidos. La nota de prensa consignada por Analisse Valera (1997, p. 16) señalaba:

Para esta velada de gran gala la orquesta del Ayacucho regimiento aumentada y bajo la batuta experta del Maestro Martucci ejecutará la Música Especial Sincronizada con la cual Anna Karenina ha triunfado ruidosamente en las principales capitales del mundo, y de la cual forma parte el bellissimo valse-tema “Aquella melodía de amor”, que tanto ha gustado al público de Caracas. Y durante las escenas de la Misa de fin de año, un coro de señoritas distinguidas de nuestra sociedad, acompañadas al órgano cantará “Stille Natch” canción alemana de Navidad. (*El Nuevo Diario*, 3.1.1930, p. 15).

El 18 de abril de 1931, el Teatro Principal se incorporó a los cines de estreno de Caracas. El local tiene la favorable ubicación en la esquina noroeste de la plaza Bolívar; a lo que hay que sumar la categoría de su edificación, el lujo de sus dependencias y el tratamiento acústico de sus muros, además de prestigiosos equipos parlantes último modelo de la marca Western Electric. Según lo reportado por Acosta (2012), en el Principal se estrena *Hell's Angels* de Howard Hughes, la superproducción United Artists, sonorizada con partes dialogadas y títulos en español. Por ver a Jean Harlow, o por dejarse ver, la “élite” caraqueña pagaría siete bolívares (Bs. 7) por una butaca en palco; el costo del trayecto más largo que puede hacerse en transporte público en la Caracas de aquel entonces era de un medio (Bs. 0,25).

Convertida en la más influyente del mundo, la industria del cine norteamericano imponía su manera de ver que poco después pudo transformar en formas culturales sobre la conciencia democrática.

## Las Máquinas Parlantes y el negocio del disco

Antes de la estandarización del cine narrativo ficcional con acompañamiento oral en las proyecciones, se hacía coincidir sonido e imagen con el auxilio de diferentes artilugios.

José Miguel Acosta en *El mudo tiene la palabra*

Si bien establecidos como elementos del espectáculo cinematográfico en la era muda, los músicos de carne y hueso dejaron espacio para la casual participación de aparatos reproductores de sonido que, a la sombra de esa curiosidad, todavía eran el «cine sincronizado» y el «cine parlante» y aportaron otra calidad de registros a la función.

El kinetófono<sup>5</sup> de Edison en su versión mejorada sobrevivió al fracaso de su estreno mundial en 1913 para hallar lugar dentro de circuitos más pequeños y en mercados periféricos (Gomery, 1995, p. 13). Como el caso de Caracas (Sueiro, 1995, p. XXIII), en 1914, cuando se exhibió en el Teatro Nacional un programa de siete presentaciones del Kinetófono, descrito por la prensa como «la última palabra de la cinematografía. La voz en perfecto sincronismo con la fotografía animada». En otro dato de Acosta (2012) se complementa el panorama: «Entre el 11 y el 18 noviembre de 1914, el Teatro Nacional presenta «el prodigioso» invento de Thomas A. Edison, el Kinetófono. La función inaugural contó con la presencia de Victorino Márquez Bustillo, Presidente Provisional de la República».

Los alcances del Kinetófono de Edison no fueron aceptables ni bien recibidos por el público caraqueño que estaba hechizado por la novedad del cine parlante, pero casi siempre escamado por la imperfección del resultado de la proyección. Siempre se hace mención del incidente que señala el descontento público (Valera, 1997, p. 32) debido a la dudosa calidad de las funciones de cine parlante escenificado por los asistentes a las afueras del Teatro Bolívar en enero de 1930.

El kinetófono fue un aparato de mediana estatura, pesado y que funcionaba introduciendo una moneda (la Era *Nickelodeon*) que organizados uno al lado del otro se limitaba a ofrecer un visionado individual, incómodo para las personas que tenían que inclinarse para ver la cinta, y sin incluir en todo el espectro, los costes, que restringieron su expansión, una vez pasada la novedad del invento. Como un acierto, el Cinematógrafo Lumière tuvo mayor expansión porque fue un invento de carácter masivo desde su nacimiento (queremos recordar

5 El *Kinetófono* fue un primer intento de Edison para unificar la imagen y el sonido a finales del siglo XIX.

el evento de la primera proyección en París) y menos desacreditado en su funcionamiento. El Cinematógrafo Lumière filmaba y proyectaba en una sola combinación de la pequeña caja de madera donde se disponía la cinta de 35mm. De profesión químicos fotográficos; los Lumière, dominaban el revelado de películas en su laboratorio personal. Tuvieron en sus propias manos el control de la producción y exhibición de cine mudo hasta la primera década de principios del siglo XX, con la irrupción de Georges Méliès en el panorama del cine francés. Además del hecho que el Cinematógrafo Lumière con su versatilidad pudo funcionar en espacios al aire libre y con programas de películas más largos.

Las llamadas Máquinas Parlantes, reproductoras de sonido como el fonógrafo, la pianola, victrola y electrola, despertaron un agudo interés entre quienes vivieron una época marcada por la inclinación hacia todo lo moderno.

A diario en Caracas, atractivos avisos publicitarios posicionaron a estos aparatos como aditamentos y objetos decorativos de los hogares burgueses. Un ejemplo de estos avisos puede encontrarse en *El Nuevo Diario* del 19 de julio de 1930: «La sin igual pureza del Sonido Victor y la belleza rica y atrayente de los muebles Victor imprimen una nota de gusto exquisito aún a las mansiones donde imperan el más regio decorado y la tradición musical más elevada.» (p. 14). Los distribuidores de estos productos norteamericanos se vendían en Caracas en comercios como el Almacén Americano de William H. Phelps<sup>6</sup>. Durante gran parte de la primera mitad del siglo XX, el Almacén Americano se convierte en el símbolo de los nuevos patrones de consumo en Venezuela, ostentando sucursales en Barquisimeto, Puerto Cabello, Valencia, Ciudad Bolívar y Maracaibo. Desde el Almacén Americano se introducen al país muchos avances tecnológicos entre los cuales se cuentan los de Victor Talking Machine (luego RCA Victor Company<sup>7</sup>) que

---

6 William Henry Phelps (Nueva York, 1875-1965), empresario importador, representante comercial de grandes fábricas estadounidenses, funda en 1930 la primera emisora venezolana de radio comercial, a partir de la cual forma uno de los mayores grupos económicos que dominaron los medios de comunicación en el país. Además, fue un destacado ornitólogo y naturalista (Marrosu, 1997). En 1897 viene en misión científica a Venezuela como investigador del American Museum of Natural History of New York. Graduado en Ciencias por la Universidad de Harvard. Se desempeñó como corresponsal en nuestro país del diario *New York Herald Tribune* (Delgado, 2007).

7 Victor Talking Machine luego de ser absorbida por Radio Corporation of America, tomó el nombre de RCA Victor Company; la cual a su vez fue subsidiaria de General Electric, y ésta última junto a Western Electric, fueron los gigantes corporativos de la industria del sonido y las radiocomunicaciones.



posteriormente son exhibidos de manera exclusiva por Edgar Anzola <sup>8</sup> quien se desempeñaba como el “jefe del Departamento Musical” del Almacén Americano (*Élite*, nº 159, 29.9.1928) <sup>9</sup>. Limitada, y hacia el otro lado, tenemos que esos protagonistas también introducen la técnica de la grabación de discos con la cual se aprovechan de una porción del consumo local. En septiembre de 1928, fueron lanzados al mercado de la capital venezolana los cuatro nuevos modelos de Victrolas Ortofónicas Victor “que pueden ejecutar sin ninguna molestia del oyente hasta doce discos” (*Élite*, nº 91, 11.6.1927), y además se aprovechan de la ocasión publicitaria para lanzar al mercado la versión mejorada de la Electrola Ortofónica “Admirable en volumen y perfecta en la reproducción”; presentándolas en el Salón de Audiciones del Almacén Americano, durante un «Concierto Victor que llenó de asombro a todo el que las oyó por primera vez» (*El Nuevo Diario*, 28.9.1928, p. 8).

Ésta fue una de las muchas estrategias que llamaron la atención sobre las modernas máquinas parlantes ofrecidas por el Almacén Americano, y que por añadidura contemplaron en julio de 1928 la «Expedición Grabadora Victor» <sup>10</sup> la cual instaló en Caracas de manera temporal un laboratorio Victor para grabar discos ortofónicos <sup>11</sup> con músicos y temas de compositores venezolanos.

8 Edgar J. Anzola (Aragua, 1893-Caracas, 1981) destacado cineasta, fotógrafo, publicista, *speaker*, guionista, humorista, caricaturista, mecánico, director de teatro, actor, deportista. Un análisis pleno en detalles sobre la trayectoria, se presenta en la investigación *Edgar J. Anzola* (2007), realizada por nosotros.

9 En nota de prensa del 6.9.1913 se reseñaba que William H. Phelps había fundado *El Almacén Americano*. Desde ese momento y durante veintiséis años, Edgar Anzola formó parte de la empresa; primero como encargado del Departamento de Automóviles, Camiones y Gasolina, y posteriormente como jefe del Departamento de Música, haciéndose cargo de la representación Casa Victor.

10 El 3 de julio de 1928, Edgar Anzola comenzó a instalar en Caracas, de manera temporal, el laboratorio de grabación de discos ortofónicos. En esa iniciativa colaboraron los técnicos extranjeros de la Compañía RCA, Lewis W. Layton y George L. Carp, además de Ricardo Espina, conocido por sus aportes a la radiodifusión venezolana. La “expedición grabadora Victor”, tal como refiere la prensa de la época, tuvo por objetivo la grabación de un repertorio de música típica y escenas o diálogos cómicos venezolanos. Entre las agrupaciones y personas que participaron en la grabación de estos discos se citan, entre otros artistas, a la Orquesta Venezolana, la Estudiantina Caracas, el Quinteto Ávila, el Terceto Pacheco, el Terceto Muro, Nerio Pacheco, Augusto Mora y Rafael Guinand con su compañía. Se imprimieron cincuenta y nueve temas musicales reunidos en treinta discos. Al culminar el ciclo de grabaciones el Departamento musical del Almacén Americano organizó el Concurso Victor de Discos Criollos. El veredicto de los ganadores fue reseñado por *El Nuevo Diario* en noviembre de 1928. Lo anterior, encuentra un antecedente en 1924 cuando en la compañía RCA Victor de Nueva York se grabaron varios discos con piezas de compositores venezolanos. En esa ocasión, Anzola grabó dos monólogos cómicos, escritos y recitados por él mismo, los cuales resultaron bien acogidos por el público de Caracas (Delgado, 2007, p. 35).

11 Impresión del sonido por medio de un micrófono instalado en la sala de grabación. Este sistema logra mejor claridad, tono y fidelidad en la reproducción (Delgado, 2007, p. 42).

Los últimos años de la década de 1920 fueron tiempos de recurrentes proyecciones en donde alguna máquina parlante sustituía o completaba la labor de los músicos de orquesta en el foso del teatro. La oportunidad se prestaba para presenciar esos modernos aparatos en acción sincronizada con el correr de la cinta cinematográfica. Un atractivo adicional para la audiencia potencial de tales funciones. Audiencia que además pudo entrar en contacto con la versión disponible del moderno y aún exótico cine parlante: auténtica revolución del cine hollywoodense, cuyas resonancias ya llenaban páginas completas en la prensa de Caracas.

Con ese modelo de cooperación comercial se presentaron en 1929, entre otras las cintas mudas, *Ramona* con Dolores del Río (Artistas Unidos, 1928) y *La dama misteriosa* con Greta Garbo (Metro Goldwyn Mayer, 1928). En ambos casos resultaron favorecidos el Teatro Ayacucho sede de las proyecciones y el Almacén Americano de cuyas Electrolas Ortofónicas y discos Victor ortofónicos activaron las canciones y pasajes musicales fragmentados de aquellas dos películas (Delgado, 1997, p. 25).

En 1930, cuando ya habían tenido lugar en Caracas las proyecciones de cine parlante, el Teatro Ayacucho estrenó simultáneamente con el Circo Metropolitano la cinta *Canción de amor* para disponer una vez más de la máquina parlante provista por el Almacén Americano. Esta combinación fue oportunidad para que de nuevo sumaran esfuerzos las marquesinas de los dos cines así como los avisos del Almacén Americano. La cartelera del Teatro Ayacucho y del Metropolitano de *El Nuevo Diario* del 25 de abril de 1930 señalaba: «Oiga la voz de la encantadora intérprete Lupe Velez, cantando en las escenas más apasionantes de la cinta, la canción tema de la misma en el disco Victor N° 21932, que se tocará en ambos locales.» (p. 11).

El aviso publicitario del Almacén Americano consignado en *El Nuevo Diario* del 25 de abril de 1930 reseñaba, «Después de oír esta noche en el 'Ayacucho' a Lupe Velez cantar esta bella canción, óigala en su casa cuantas veces quiera, comprando el Disco 'Victor' 21932-Bs. 5. Cantado por ella misma.» (p. 10).

En este punto, el espectáculo cinematográfico caraqueño encaraba ya las primeras etapas de un proceso de sustitución definitivo.

## La conversión tecnológica del cine mudo al sonoro

Hollywood dominaba hasta tal punto el negocio cinematográfico por todo el mundo que ninguna industria extranjera se atrevió a no adoptar el sonido así que para el año 1935, “sound-on-film”, sonido fotográfico u óptico, se había convertido en la norma mundial.

Douglas Gomery en *La Llegada del sonido a Hollywood*

Desde 1931 los films 100% *talkies* serán los únicos productos que las distribuidoras norteamericanas ofrecen, y a mediados de los años 30 la banda de sonido incorporada en la cinta será la norma de la industria.

José Miguel Acosta en *El Mudo tiene la palabra*

Por intermedio del Teatro Bolívar, tan pronto como en enero de 1930, la ciudad de Caracas se encontró con el llamado “verdadero cine parlante”; es decir, el de películas realizadas con los sistemas Vitaphone<sup>12</sup> de sonido en discos, Movietone<sup>13</sup> de sonido en banda – ambos patentados por Western Electric- y Photophone de sonido en banda fomentado por RCA (Valera, 1997, p. 17).

Estas películas obviamente requerían de equipos expresamente diseñados para su adecuada proyección. En otras palabras, los requerimientos demandados por la recién llegada tecnología eran muy distintos de aquella que había permitido aportar a las exhibiciones cinematográficas los agregados sonoros que hemos reseñado en el aparte anterior.

La conversión tecnológica del cine mudo al parlante implicó una serie de cambios radicales que pasaron por la desaparición de las orquestas que proveían de acompañamiento musical a las proyecciones. Bajo las nuevas circunstancias, la historia de los cines y teatros como principal fuente de empleo del gremio de músicos llegaba a su fin (Gomery, 1995, p. 26). Entre 1926 y 1930, Warner Bros realiza numerosos cortos vitaphones y en 1927 produce el film emblema de la era del sonoro *The Jazz Singer* de Crosland. De acuerdo con Acosta (2012), más que una revolución tecnológica, aquel filme será un punto de inflexión en la industria cinematográfica norteamericana hacia la imposición definitiva del cine sonoro.

12 *Vitaphone* (sonido en disco) fue una compañía dedicada al sonido utilizado en las películas. Fundada en 1926 por American Telephone & Telegraph Corporation (AT&T) con su filial Western Electric y comprada la compañía por Warner Bros. Pictures Inc., luego de haber empezado a experimentar combinaciones de sus inventos con la tecnología cinematográfica. El proceso que utilizaba el sistema Vitaphone para colocar la banda sonora en las películas consistía en grabarla por separado en discos. Los discos con la banda sonora se ponían sincronizadamente con la película proyectada (Acosta, 2012).

Formando parte de su gira mundial, en 1928 el ingeniero norteamericano Lee De Forest, uno de los inventores de la incorporación del sonido fotográfico en la película, exhibe el De Forest Phonofilm of Venezuela para el General Juan Vicente Gómez en Maracay.

Inevitablemente, los países receptores de los productos de la industria norteamericana, como por ejemplo, los países suramericanos, debieron seguir el curso determinado por dicha industria. Caracas no fue la excepción. La nota de *El Nuevo Diario* (13.1.1931) así lo hace ver.

Tres importantes salas 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, en realidad, resultan de poca utilidad ante esta nueva revolución del arte cinematográfico. Veinticinco artistas han quedado en la calle. (p. 16)

Así los acompañamientos musicales en vivo, y en general los agregados sonoros que adornaron las funciones mudas en años anteriores, iniciaron en 1930 un desplazamiento cuya irregularidad se correspondió con la discontinuidad característica de esta etapa de transición. No obstante, al menos dos años bastaron para que desaparecieran todos los conjuntos musicales como participantes del espectáculo cinematográfico de Caracas (Valera, 1997).

Es de suponer que con la llegada del cine parlante la colaboración entre vendedores de máquinas parlantes y exhibidores de cine perdió su sentido. Sin embargo, el estruendo publicitario que invadió las páginas de la prensa en torno a la llegada del cine con parlamentos y sonidos pasa por las muy oportunas intervenciones de vendedores de victrolas y discos. Si bien las victrolas del Almacén Americano no se utilizaron más en teatros y cines, el distribuidor de productos Victor se aprovechó de variables en ningún modo casuales.

El cine parlante norteamericano encontró en las cintas musicales de corto y largometraje una veta que por oposición con el cine mudo representa un atractivo que justificaba la introducción del sonido como vehículo eficaz para encaminar la conversión de las características tecnológicas que ostenta en la actualidad (Allen y Gomery, 1995, p. 250). De allí, que desde el comienzo los actores-cantantes estuvieron presentes en los programas parlantes caraqueños y con ello resultó todavía más natural para los vendedores de discos locales el empleo de estrategias de promoción que involucraron filmes y exhibiciones parlantes.

Durante el año de 1930 los avisos publicitarios del Almacén Americano por lo general ocupaban el extremo superior derecho de una página por en *El Nuevo Diario*. En tanto que la cartelera de cine de casi todas las salas importantes se encontraban en la página impar inmediata. De manera que el lector de prensa diaria en 1930 ubicaba y relacionaba los signos del mensaje publicitario, en ocasiones simultáneo, de máquinas parlantes y discos criollos que apoyaron las funciones cinematográficas y viceversa.

La fructífera oportunidad que para el negocio del registro y de la reproducción sonora representó la conversión al parlante fue señalada en la prensa de Caracas (*El Nuevo Diario*, 5.1.1930) por un exhibidor cinematográfico, «Ud. de seguro a (*sic*) oído en los afamados discos Víctor a JUAN PULIDO CONSUELO DE GUZMÁN RODOLFO HOYOS. Pero Ud. no los ha visto, no los conoce. Vaya al Teatro Bolívar y gozará del placer de verlos y oírlos.» (p. 15).

La publicidad de discos disponibles en el mercado, sobre todo la del Almacén Americano, con frecuencia incluía los nombres de los cantantes que protagonizaban los cortos musicales en español de la programación del Teatro Bolívar por esos días. Más adelante, las estrellas de algunos de los largos parlantes más notables, contarían con una adicional carta de presentación que los acreditó como «Estrellas Víctor».

Ese fue el caso de José Bohr, protagonista del filme *Sombras de gloria* (Sono Art, 1929) que se estrenó el 23 de marzo de 1930 en el Teatro Bolívar y figuró así como el primer largometraje parlante en español proyectado en la capital (Valera, 1997, p. 29). *Sombras de gloria* elevó el tono de una polémica iniciada con la llegada del parlante y que encuentra su apoyo en las múltiples críticas adversas que generó el estreno mundial de esta cinta hispanoparlante. Esta polémica involucró también a los distribuidores Víctor. Un aviso del Almacén Americano y la Casa Víctor, acotaba:

El diario "El Sol", de esta ciudad, en su edición del 25 de este mes, al hacer comentarios sobre el estreno de la película parlante "Sombras de Gloria", refiriéndose a su protagonista, el artista "Victor", José Bohr, dice lo siguiente: "sin voz sin oído". Bohr es un cantante de meritos artísticos indiscutibles, pues de otra manera no podría ser artista "Victor". Invitamos al público a pasar por nuestros salones de audiciones, para oír los siguientes Discos cantados por Bohr, y poder darse cuenta del error en que ha incurrido el diario "El Sol". (*El Nuevo Diario*, 27.3.1930, p. 10. Citado a través de Analisse Valera, 1997, p. 32)

A continuación de la nota aclaratoria, en la lista de Discos Victor interpretados por el artista José Bohr destacaron «muy especialmente las dos canciones de Sombras de gloria». La posibilidad de relacionar la música con el filme debía otorgarle a la transitividad de la proyección cierta permanencia en el tiempo más allá de sí misma. La revalorización que se le adjudicó al objeto disco continuó estimulando la iniciativa de los empresarios. «Ahora las Famosas Estrellas del Cine Sonoro cantan sus grandes éxitos en Discos Victor» (*El Nuevo Diario*, 8.5.1930, p. 10). Estas líneas encabezaron un aviso del Almacén Americano que incluía una lista de actores-cantantes la cual mencionaba las películas en que participaron y los temas musicales por ellos interpretados.

La conveniente diagramación que compaginaba la publicidad de los distribuidores Victor con los programas cinematográficos siguió colaborando con la implantación del cine parlante y sus agentes. El segundo largometraje estelarizado por el «Artista Victor» José Bohr que ocupó marquesinas en Caracas fue otra ocasión aprovechada.

“Así es la Vida” la película parlante en español que se estrenará esta noche en el Teatro Ayacucho por José Bohr el artista Hispano-Americano de más fama en el cine parlante. Oiga los temas musicales de esta película: 46820-Son cosas de la Vida. 46902-¿Qué tienes en la mirada? Todos a Bs. 5. (*El Nuevo Diario*, 4.10.1930, p. 10)

Este desplegado señalaba además la disponibilidad de «otros Discos por este célebre artista que no deben faltar en su colección», y se confundía con el aviso que junto al programa del Teatro Ayacucho anunciaba el estreno de *Así es la vida* por intermedio de los prestigiosos equipos RCA recién instalados en la sede del teatro.

Por su parte, el Teatro Pimentel, cuya inauguración en mayo de 1930 coincidió con los primeros meses de proyecciones parlantes en Caracas, no tardó en integrarse a la conversión; para ello se hizo de los equipos Western Electric. La entrada en función de estos aparatos el 29 de diciembre de 1930 con una versión para el mercado hispanoparlante de la película *El Rey del jazz* (Universal Pictures) una vez más apunta con claridad hacia las formas colaborativas comerciales que hemos venido ejemplificando.

Columbia Paul Whiteman y su Banda en el moderno y lujoso “Teatro Pimentel” como primer protagonista en la película parlante *El Rey del Jazz* grabada toda en Discos Columbia Viva-Tonal, sin ruido de aguja la Western Electric Company ha elegido para sus producciones los Discos Columbia Distribuidores: Schnell & Ca. (*El Nuevo Diario*, 24.12.1930, p. 3)

Estas operaciones de los vendedores de discos y aparatos parlantes caraqueños no tejieron ataduras entre unos y otros, sino más bien respondieron a mutuas conveniencias que se encontraban en la base misma de la industria discográfica y cinematográfica en su participación en el establecimiento del cine parlante. En consecuencia, el Almacén Americano llegó a convalidar las funciones del Teatro Ayacucho sin eximirse por ello de hacerlo más tarde con las proyecciones del Teatro Bolívar.

### **Consideraciones finales**

En Venezuela, se ha encontrado numerosas referencias en prensa de las visitas de empresarios itinerantes que ofrecían representaciones donde ambos elementos (imagen y sonido) fluían en sincronía.

José Miguel Acosta en *El Mudo tiene la palabra*

Volviendo a Caracas y a 1930, solamente cinco cines de barrio de los once localizados en 1929 se mantienen activos. Hay que sonorizar los cines e insonorizar los estudios. Incierto período en los que las salas de estreno de la capital con equipos sonoros portátiles y arrendados, compiten ferozmente por mostrar las primicias parlantes. Asimismo, Acosta (2012) plantea que para sorpresa de muchos, a partir del primer día del mes de enero de 1930 el Teatro Bolívar, ubicado en la periférica barriada de Catia, ofrece cine hablado y cantado de manera regular al instalar en su local un equipo fijo y sonoro de la firma Pacent Reproducent Company, aparato susceptible de proyectar en ambos sistemas: Vitaphone y Movietone.

Queremos subrayar que la relación entre vendedores de discos y aparatos parlantes con exhibidores de cine, definitivamente no operó a cuenta del azar aprovechado por una poca cantidad de ingeniosos empresarios caraqueños. Ya se ha señalado que el empleo de agregados sonoros fue resultado de un contexto que demandó en distintas formas y con mayor o menor intensidad se completará con sonido el modelo de representación naturalista. Modelo en cuya dirección, efectivamente, se dirigió el cine de acuerdo a lo expresado por Burch (1991) cuando apuntala su noción acerca del Modo de Representación Institucional. El cineasta Frank Capra citado por Wakeman (1987) ya lo declaraba también, «Nunca me sentí a gusto con las películas mudas, me parecía

muy extraño parar y poner un intertítulo en la pantalla para luego regresar a la acción» (p. 97).

De igual modo, está claro que la relación entre comerciantes de sonido y de imagen en movimiento, tal como se replanteó en Caracas tras la llegada del parlante, no se generó en un nivel de estrategias de comercialización y promoción colaborativa que esta investigación ha reseñado. En Caracas el negocio del sonido y del cine no funcionó desligado al de la industria que determinó el camino a seguir por las subsidiarias en todo el mundo.

Es bien conocido que la decisión de instituir el cine parlante una vez superadas las limitaciones técnicas, obedece a los intereses industriales del cine. La posibilidad de incrementar las ganancias de la industria a largo plazo, ciertamente encontró un vehículo en la tecnología ofrecida por la industria del sonido. Pero ese ofrecimiento, así como el proceso de investigación, desarrollo y adquisición de patentes que le precedió, ha revelado que la desaparición del cine mudo justamente en su mejor momento de desarrollo cultural, fue un proyecto que no respondió exclusivamente a los planes de los grandes estudios de Hollywood sino que estuvo fomentado en intereses de las grandes corporaciones de la industria del sonido como Western Electric y RCA Víctor Company, cuyas dimensiones y ramificaciones en el área de las comunicaciones podían abarcar desde el diseño hasta el desarrollo de tecnologías de punta ocupándose al mismo tiempo de la distribución de aparatos parlantes en todo el mundo, con la fecundidad de pasearse por la grabación de discos fonográficos y su posterior comercialización<sup>14</sup>, aun en pequeños mercados como el de la ciudad de Caracas.

Como se ha esbozado, los intereses globales de la industria vendedora de discos y de exhibidores de películas, están imbricados en el origen de la transición del cine mudo al parlante. Asomarse en cierta medida a las complejas operaciones de estas dos industrias, a propósito de dicha transición sonora, es posible a partir de la observación de un aspecto muy específico en la historia local venezolana de ese proceso.

---

14 Un detallado análisis de la sustitución de la tecnología del cine silente por la técnica del cine parlante puede encontrarse en Gomery (1995)



## Referencias

- Acosta, José Miguel (2012). "El mudo tiene la palabra" en: *Tal Cual*, Caracas, 1 de Diciembre de 2012.
- Allen, Robert y Gomery, Douglas (1995). *Teoría y práctica de la Historia del Cine* (Paidós Comunicación, 70). Barcelona: Ediciones Paidós. (1ª ed. 1985).
- Burch, Noël (1991). *El tragaluz del infinito (Contribución a la genealogía del lenguaje cinematográfico)* (Signo e Imagen, 5). Madrid: Ediciones Cátedra.
- Caneto, Guillermo (1990). "Historia del cine mudo en la Argentina 1896-1933", en: García Mesa, Héctor (coord.) *Cine Latinoamericano 1896-1930 (Investigación y estudio acerca del cine Latinoamericano desde sus orígenes (1896) hasta finales del periodo mudo (1930))*. Caracas: Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano, CONAC, FONCINE, FUNDACINE UC.
- Delgado, Carlos (2007). *Edgar J. Anzola* (Colección Cineastas Venezolanos, nº 7). Caracas: Fundación Cinemateca Nacional.
- (1997). *Producción cinematográfica de Edgar J. Anzola*. Caracas, Tesis de Grado, Escuela de Artes, Mención Cine, FHE-UCV.
- Galvao, María Rita (1989). "Cine Brasileiro: el periodo silencioso", en: García Mesa, Héctor (coord.) *Cine Latinoamericano 1896-1930 (Investigación y estudio acerca del cine Latinoamericano desde sus orígenes (1896) hasta finales del periodo mudo (1930))*. Caracas: Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano, CONAC, FONCINE, FUNDACINE UC.
- Gomery, Douglas (1995). "La llegada del sonido a Hollywood", en: Palacio, Manuel y Santos, Pedro (coords.) *Historia general del cine. La transición del mudo al sonoro*. (Signo e imagen, Vol. VI). Madrid: Ediciones Cátedra.
- Reyes, Aurelio de los (1991). *Medio siglo de Cine mexicano: 1896-1947* (Linterna Mágica, 10). México: Editorial Trillas (1ª ed. 1988).
- Sueiro, Yolanda (1995). *Inicios de la cinematografía sonora en la ciudad de Caracas*. Tesis de Grado, Escuela de Artes, Mención Cine, FHE-UCV.
- Valera, Analisse (1997). *Inicios de la Era Parlante en las Salas Cinematográficas de Caracas. 1930-1932*. Tesis de Grado, Escuela de Artes, Mención Cine, FHE-UCV.
- Wakeman, John (edit.) (1987). *World Film directors*, Vol. I. New York: The H. W. Wilson Company.