

# Vertigo. Revista de cine

## (Ateneo da Coruña)

Título:

Técnica y estética. Apuntes para una aproximación a algunos aspectos del primer cine sonoro español

Autor/es:

Cerdán, Josetxo

Citar como:

Cerdán, J. (1998). Técnica y estética. Apuntes para una aproximación a algunos aspectos del primer cine sonoro español. *Vértigo. Revista de cine*. (13):36-43.

Documento descargado de:

<http://hdl.handle.net/10251/43056>

Copyright: Todos los derechos reservados.

Reserva de todos los derechos (NO CC)

La digitalización de este artículo se enmarca dentro del proyecto "Estudio y análisis para el desarrollo de una red de conocimiento sobre estudios fílmicos a través de plataformas web 2.0", financiado por el Plan Nacional de I+D+i del Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España (código HAR2010-18648), con el apoyo de Biblioteca y Documentación Científica y del Área de Sistemas de Información y Comunicaciones (ASIC) del Vicerrectorado de las Tecnologías de la Información y de las Comunicaciones de la Universitat Politècnica de València.

Entidades colaboradoras:



# TÉCNICA Y ESTÉTICA

## Apuntes para una aproximación a algunos aspectos del primer cine sonoro español

Josetxo Cerdán

En los últimos tiempos han tomado fuerza en el terreno de la historia cinematográfica algunas interesantes aproximaciones a la relación entre historia tecnológica —o técnica<sup>1</sup>— e historia estética del cine. Esbozar las líneas generales que han planteado ciertos autores en este movido terreno y, de paso, intentar vislumbrar, de manera forzosamente concisa, la aplicación de algunos de los conceptos que éstos han puesto en circulación a dos películas españolas —EL MISTERIO DE LA PUERTA DEL SOL (Francisco Elías, 1929) y El gato montés (Rosario Pi, 1935)— son los principales objetos de este texto.

La historia tecnológica fue, durante mucho tiempo, un tema recurrente dentro de las historias generales del cine. Esos escritos, que consistían básicamente en la enumeración de títulos y hombres sobre cuyas espaldas se hacía recaer todo el peso de la historia del llamado Séptimo Arte, acostumbraban a incluir a Thomas A. Edison, a los hermanos Lumière, a Léon Gaumont, a Lee de Forest o a Herbert T. Kalmus como principales artífices de cambios tecnológicos decisivos en el imparable avance del cine hacia una perfección idealista. Pero esa aproximación a la historia de la técnica, *de individuos interactuando con individuos*, como diría Bordwell, paradójicamente impedía a su vez el desarrollo de un estudio estructurado sobre el tema de la tecnología cinematográfica como tal. Con las revisiones metodológicas que han sufrido todas las disciplinas históricas en los últimos decenios a nadie se le escapa en nuestros días que dichas aproximaciones, no sólo resultan acientíficas, teleológicas y románticas, sino que, además, son completamente estériles e incapaces de superar el nivel taxonómico. Por lo tanto, hace ya casi tres décadas comenzaron a realizarse aproximaciones alternativas para superar las limitaciones de este tipo de trabajos.

### Ideología y tecnología

Las revisiones en el campo de la historia tecnológica del cine se han sucedido desde que Jean-

Louis Comolli<sup>2</sup> propusiese su estudio en torno a las imbricaciones entre tecnología e ideología. Comolli, que se ha reconocido como *marxista-althusseriano*, propuso, *grosso modo*, el acercamiento a la historia de la evolución tecnológica a través de los principios ideológicos que la sustentaban. De hecho, los artículos de Comolli nacieron en el seno de una polémica teórica suscitada entre varias publicaciones francesas en torno al tema de la ideología del aparato cinematográfico y como ha afirmado Casetti, 'la importancia de la serie de artículos debidos a Comolli (...) reside (...) en haber encauzado (o en haber tratado de encauzar) el debate por una vertiente histórica'.<sup>3</sup>

Para Comolli es la ideología imperante la que marca los derroteros en la evolución tecnológica del cine. Con un ejemplo se verá más claro. El autor francés afirma, con razón, que el cine nace cincuenta años más tarde de que se conociesen todos los procesos que lo hacían posible y por lo tanto su aparición no se puede ligar directamente con el descubrimiento de dichos procesos, sino con las condiciones ideológico-económicas del último decenio del siglo XIX. Y no sólo eso, sino que además el nuevo medio ayuda a que las condiciones que habían facilitado su nacimiento se consolidasen. Su *función* ideológica fue la de perpetuar la perspectiva monocular renacentista que privilegiaba la ubicación central del espectador e igualaba la visión del ojo humano al conocimiento, es decir, situaba al hombre en el centro del Universo —función ideológica de cariz estético que no se debe perder de vista. Por último, el factor económico resultó también fundamental: el nacimiento del cine se produjo en un momento en que la evolución de los espectáculos públicos demostraba que la exhibición de imágenes en movimiento podía ser rentable. Esa falla en el tiempo entre las posibilidades técnicas y su aplicación resulta sintomática, no sólo cuando apareció el cinematógrafo, sino de igual manera al introducirse los cambios técnicos más notorios que ha sufrido el mismo: el sonido, el

(1) Aunque algunos autores en su mayoría del ámbito anglosajón se han empeñado en marcar una línea divisoria entre técnica y tecnología en lo referente al cinematógrafo, esta partición no se puede establecer de una forma tan clara. Para estos autores, 'tecnología' haría referencia sólo a la parte mecánica de un proceso, mientras que 'técnica' incidiría en los conocimientos que necesitaría un ser humano para el desarrollo de ese proceso, pero lo cierto es que ni siquiera en un arte con unatecnología tan compleja como la cinematografía resulta posible abstraerse completamente al hombre de su proceso mecánico.

(2) Jean Louis Comolli, 'Technique et idéologie. Caméra, perspective, profondeur de champ', Cahiers du Cinéma, 229, 230, 231, 233, 234, 235, 241, 1971-1972.

(3) Francesco Casetti, Teorías del cine, Cátedra, Signo e Imagen, 37, Madrid, 1994, p. 222.

(4) aceptando los presupuestos de Comolli y una capacidad dinámica de las ideologías, podría ser muy interesante averiguar a partir de que principios se generan estos productos y, más todavía, cuales son las normas que afianzan.

(5) Robert Allen y Douglas Gomery, *Teoría y práctica de la historia del cine*, Comunicación 70, Paidós, Barcelona, 1995, p. 169.

(6) David Bordwell, Janet Staiger y Kristin Thompson, *The Classical Hollywood Cinema. Film Style & Mode of Production to 1960*, Columbia University Press, New York, 1985, p. 250.

color, la pantalla panorámica o la digitalización de los efectos especiales —que no ha sido incorporada masivamente a las ficciones destinadas a las grandes pantallas hasta que no se ha comprobado su rentabilidad con productos como *PARQUE JURASICO* (*Jurassic Park*, Steven Spielberg, 1993), *FORREST GUMP* (*Forrest Gump*, Robert Zemeckis 1994) o *LA MASCARA* (*The Mask*, Chuck Russell, 1994)<sup>4</sup>—, muestran ese desfase entre el conocimiento de los procesos y su aplicación.

El punto de partida establecido por Comolli permitía, en cierto modo y por primera vez, la posibilidad de establecer una relación entre técnica y estética. Al confrontar ideología y técnica, Comolli dejaba las puertas abiertas para una aproximación entre el cambio tecnológico (la palabra 'evolución' tiene unas connotaciones teleológicas que la descartan) y la estética defendida desde unos presupuestos ideológicos que la provo-

nera clara y decidida al análisis de las obras concretas que la máquina produce. A pesar de que el trabajo de Comolli no ha tenido desarrollos posteriores, ni en éste ni en otros aspectos, no por ello ha pasado al olvido, muy al contrario, sus propuestas todavía siguen siendo paso obligado para todos aquellos que se quieren aproximar, bien desde la teoría, bien desde la historia, a los conflictos que plantea la naturaleza tecnológica del cine. Lo que ha ocurrido principalmente en los dos últimos decenios es que desde el campo de la historia del cine se ha venido criticando su obra, sobre todo por la falta de precisión a la hora de definir los términos que maneja: 'Comolli utiliza la ideología, en su estado equívoco e impreciso, para resumir toda la civilización occidental en un sólo concepto'<sup>5</sup>; 'Comolli asigna demasiado peso al concepto de "ideología"; da por sentado que la "ideología burguesa" está en el



caban. Pero ni el ecléctico Comolli ni otros han desarrollado esta línea de trabajo que podría haber conseguido una interesante materialización del binomio técnica-estética cinematográfica —siempre que se hubiese superado el nivel de crítica del propio aparato cinematográfico como portador de ideología y se hubiese entrado de ma-

mismo sitio durante tres siglos, desde Caravaggio a *Ciudadano Kane*'<sup>6</sup>. En pocas palabras: no es lo mismo la ideología capitalista de finales del siglo XIX que la de mediados del XX, y por lo tanto, hay que precisar cuáles son esas diferencias para poder avanzar. Pero las críticas no han ido sólo en esta línea: más recientemente, Mi-

EL CANTOR DE JAZZ  
(THE JAZZ SINGER, 1927)  
de Alan Crosland

chele Lagny ha acusado a su compatriota de ser excesivamente reduccionista en sus planteamientos al querer otorgar todo el peso del cambio tecnológico a un ambiguo concepto de ideología.<sup>7</sup>

### Desde la historia y desde la teoría

Otros modelos teóricos, que han querido revisar la historia tecnológica del cine, han aparecido a lo largo de las tres últimas décadas. Tomando prestada la terminología que utiliza Francesco Casetti<sup>8</sup>, se podría afirmar que la mayoría de ellos se ha centrado en el estudio de los *contextos* —de algunos contextos específicos—; entre éstos destacan los trabajos de Douglas Gomery. Pero también han existido otro tipo de estudios que, en un esfuerzo por aproximar la historia tecnológica y la historia estética, han pretendido tender puentes entre los *contextos* y los *textos* —y, en algunos casos, los intentos han ido más allá, queriendo realizar una historia que abarcara varios contextos mediante el análisis de

aspectos sociológicos, industriales y económicos además de los propios textos: los trabajos de David Bordwell o Charles Musser se mueven en esa línea. Pero centrandose de nuevo la

corriente de estudios en la relación técnica-estética, no es casualidad que una de las aportaciones más interesantes haya venido dada por alguien, como Rick Altman, que ha trabajado en el estudio histórico del desarrollo del sonido en el cine, ya que dicho tema, todavía hoy, continúa siendo atractivo por la enorme sacudida que supuso en un momento dado en la institución cinematográfica. Antes de entrar en una somera descripción de las ideas de este autor, se debe avanzar que éstas resultan muy difícil de condensar ya que Altman las viene poniendo en circulación fragmentariamente desde los años setenta y su obra se encuentra diseminada en un gran número de artículos aparecidos en distintas revistas y libros colectivos.

Altman ha partido de la denuncia de dos errores históricos: por una parte el hecho de que las grandes teorías del cine hayan concentrado su esfuerzo en el estudio de la imagen, quedando el sonido siempre marginado a un segundo plano; por otra, todo lo que tiene de rutinario y de falso, como ya habían adelantado otros autores, el establecer una barrera entre cine silente y cine sonoro a partir del estreno de *EL CANTOR DE JAZZ* (*The Jazz Singer*, Alan Crosland, 1927). Para Altman ambos errores han imposibilitado el desarrollo de un estudio convincente sobre la evolución técnico-estética de la aplicación del sonido. Al no haberse prestado la suficiente atención al tema del sonido en las teorías cinematográficas apenas han existido elementos convincentes para realizar un estudio serio de análisis de la banda sonora o su relación con la imagen<sup>9</sup>

en cualquier película. Por otra parte, limitar el estudio del componente sonoro a lo que ocurre a partir de *EL CANTOR DE JAZZ* resulta reduccionista e impide conocer en base a qué se configura el sonido cinematográfico antes y después de la película de Crosland. Altman ha replanteado con insistencia una serie de preguntas: '¿Qué es el cine?' '¿Qué es un sonido?' '¿Qué es el cine sonoro?' '¿Qué es un buen sonido?' Preguntas todas ellas que invariablemente le llevan a buscar referentes paralelos al objeto sobre el que se interroga para contextualizar los textos de forma que se pueda realizar una lectura y un análisis correcto de los mismos. Para Altman el cine se puede estudiar como sonoro desde la primera década del siglo, pero lo importante no es esa mera condición sonora, sino qué se toma como referente en cada momento: el vodevil, la opera, la radio, los registros fonográficos o el teléfono son elementos que prefiguran las diferentes formas que adopta el cine sonoro. Y no acaba aquí la

cuestión para Altman, ya que la respuesta a la pregunta de qué es el cine sonoro siempre pasa por una asimilación deformadora, por parte del historiador, de la situación inicial. Altman argumenta, por ejemplo,

**¿Qué es el cine?  
¿Qué es un sonido?  
¿Qué es el cine sonoro?  
¿Qué es un buen sonido?**

que un sistema de sonorización que se utilizó hacia 1908 en Estados Unidos para películas que circulaban por las salas de vodevil, el 'Cameraphone', se clasifica hoy como cine sonoro fallido, porque el sonoro se impuso y el vodevil ha desaparecido, si embargo, en el momento de su lanzamiento, la *naturaleza* del 'Cameraphone' no era tan clara. El nombre común de cine sonoro, o incluso el de cine, no deja de ser una generalización para agrupar una serie de procesos que sólo se pueden ver como unívocos *a posteriori* y, a pesar de que dichos procesos funcionan de forma substitutiva en el tiempo, los cambios que producen siempre provocan rupturas, disfunciones —en una palabra: crisis— que sólo son superadas cuando la institución alcanza un acuerdo que vuelve a definir de manera consensuada las características propias del objeto cine. Es lo que ha acotado este autor en un reciente artículo<sup>10</sup> como 'modelo de crisis'. Lo interesante de esta propuesta reside en cómo, durante cada periodo de crisis, la naturaleza propia del objeto de estudio está potencialmente abierta a todo tipo de influencias cuya presencia puede ser rastreable en los productos realizados en ese momento y en los archivos y las publicaciones profesionales de la época. Lo que para otros historiadores había sido un punto de llegada (la incorporación del sonido) para Altman es sólo el principio a partir del cual interesa estudiar las diferentes opciones que se ensayaron. Lógicamente, el estadounidense Altman ha concentrado sus trabajos sobre el cine de Hollywood y en este contexto ha podido desarrollar diversas líneas de investigación: ras-

(7) Michel Lagny, *De l'Histoire du Cinéma. Méthode historique et histoire du cinéma*, Cinéma et audiovisuel, 4, Armand Colin, París, 1992.

(8) Francesco Casetti, Op. cit.

(9) La pobreza de elementos y terminología propia referida a los efectos conseguidos por el sonido sobre el conjunto de la película se hace patente cuando, una y otra vez, se vuelve a la utilización de un término erróneamente definido como es el de 'contrapunto', y eso ocurre todavía en nuestros días cuando ya hace más de cinco años que Michel Chion demostró que la aplicación de ese término musical a la relación entre sonido e imagen según la cual, éstos 'lejos de resultar redundantes (...) formarían dos cadenas paralelas y libremente enlazadas, sin dependencia unilateral', es incorrecta y sería más correcto, si se quisiera buscar un símil musical para dicho efecto, hablar de armonía (*L'audi-visión*, Editions Nathan, París, 1990, o su versión en castellano, *La audivisión*, comunicación, 53, Paidós, 1993, p. 41).

(10) Rick Altman, 'Otra forma de pensar la historia (del cine): un modelo de crisis', en *Archivos de la Filmoteca*, febrero 1996, pp. 6-19.

treando importantes debates en torno a cómo debían sonar las primeras *talkies*; redescubriendo las formas de exhibición con sonido bipolar —que emanaba, alternativamente, del foso destinado a los músicos o de la pantalla según el tipo de sonido utilizado (palabra, música o efecto sonoro), como ocurrió ya con *THE FIRST AUTO* (Roy Del Ruth, 1927), estrenada el 27 de junio en el Colony Theatre de Nueva York—; y adentrándose en la discusión estética emprendida por los técnicos de sonido a partir del cariz verbocentrista que tomaron las películas en cierto momento. En definitiva, el trabajo de Altman da pie a una nueva forma de acercarse a las primeras películas sonoras: para estudiar cómo el debate teórico queda reflejado en el producto industrial y viceversa.

Si Altman ha trabajado, sobre todo, en la línea de superar las limitaciones que las acomodaticias y reduccionistas barreras habían establecido al concepto de crisis del sonoro y, por extensión de toda la historia del cine en general, la labor de un autor como Michel Chion ha sido imprescindible para reclamar mayor seriedad en el campo del análisis fílmico a la hora de estudiar el sonido. Aunque procedente de una disciplina muy diferente a la de Altman —Chion era compositor de música concreta— este autor francés ha elaborado una teoría sobre la relación imagen-sonido, lo que él denomina ‘contrato audiovisual’, que guarda importantes puntos en común con la obra de su colega estadounidense.<sup>11</sup>

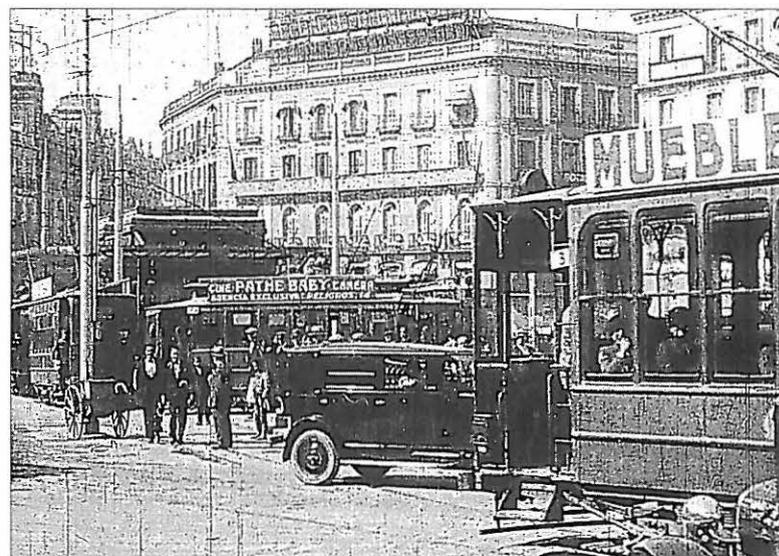
Chion reclama un vocabulario propio para el trabajo descriptivo que se realiza en el análisis fílmico: ‘los términos de “tintineo”, “detonación”, “murmullo”, etc., aportan ya una ventaja considerable en precisión frente a términos comodines de “sonidos” o “ruidos”’.

¿Por qué decir un sonido cuando puede decirse un chisporroteo, un gruñido o un trémolo?<sup>12</sup> Es decir, reclama el uso de una serie de conceptos, herramientas, que ya existen en la lengua común y por lo tanto sólo hace falta recurrir a ellas, pero también aporta algunos conceptos propios como podrían ser el de ‘punto de sincronización’<sup>13</sup> o ‘acusmática’<sup>14</sup> que sirven para establecer categorías de relación entre imagen y sonido. Además, como parte del análisis del contrato audiovisual, también establece los límites del mismo: hasta dónde interactúan ambos componentes y también cómo algunos elementos que siempre se han considerado propios de la imagen —por ejemplo, la profundidad de campo o el montaje— adquieren unos rasgos diferentes cuando se aplican al sonido. Chion ha aportado, en definitiva, un primer acercamiento analítico, global y concienzudo a la naturaleza audiovisual del cine —y no sólo del cine, sino de los medios que ponen en relación imagen y sonido en general, cada uno de los cuales establece, según él, un contrato audiovisual concreto. La forma en que se establece ese contrato audiovisual enlaza directamente con el modelo de crisis de Altman y, más concretamente, con el estudio contextual que pro-

pone el norteamericano para establecer la *naturaleza* del cine sonoro en cada momento.

### España 1929: Cine sonoro como cine mudo

La reciente recuperación de *EL MISTERIO DE LA PUERTA DEL SOL* (1929) y la encomiable labor investigadora sobre la Hispano de Forest Fonofilm realizada por Luis Fernández Colorado han sacado a la luz uno de los capítulos más interesantes y desconocidos de la transición del silente al sonoro en España. *El misterio de la Puerta*



EL MISTERIO DE LA PUERTA DEL SOL [1930] de Francisco Elias

*del Sol* es el primer largometraje sonoro español realizado con un sistema óptico y registro directo del sonido; pero, ¿en base a qué referentes se construye la película? Obviamente, tenían que ser los del cine sonoro que conocía su máximo responsable, Feliciano Vitores<sup>15</sup>. El primer contacto de Vitores con el sonoro tuvo que ser a través de los cortos que éste compró a De Forest, junto con las patentes y los equipos de reproducción y registro. Fernández Colorado ha clasificado dicho material en cuatro grupos<sup>16</sup>: escenas de la vida cotidiana, actualidades, discursos y actuaciones musicales. Estas experiencias de cine sonoro enlazaban, al menos, con dos de las concepciones que del cine sonoro establece Altman: el cine como radio (los tres primeros apartados) y el cine como fonógrafo (el último). Es más, los tres primeros apartados (y también en aquellos casos del cuarto grupo en que la película se limita a la evolución de un músico o conjunto instrumental) se aproximan más al contrato audiovisual que según Chion se establece en la televisión, muchos años más tarde, que al que acabó imponiéndose en el propio cinematógrafo: en todos estos casos la imagen es ‘añadida’<sup>17</sup>, mero apoyo del sonido —ya se trate de la palabra, la música o los efectos sonoros.

Siguiendo con el bagaje de Vitores, en segundo lugar están los largometrajes sonoros que éste pudo ver durante su visita a Londres en el verano de 1929: ‘Allí se empezaron con películas que llaman sincronizadas o sea música y ruidos que ya no se dan después, con algo de ha-

(11) A pesar de que Altman ha intentado en algunas ocasiones dejar claras las diferencias entre sus posturas, véase a este respecto Rick Altman (ed.), ‘Four and a Half Film Fallacies’ en Rick Altman, *Sound Theory, Sound Practice*, Routledge, New York, pp. 37-39.

(12) Chion, *Op. cit.*, p. 174.

(13) un momento relevante de encuentro sincrónico entre un instante sonoro y un instante visual’ (Chion, *Op. cit.*, 61)

(14) que se oye sin ver la causa originaria del sonido’ (Chion, *Op. cit.*, 75)

(15) La película fue dirigida por Francisco Elias, pero lo cierto es que su participación en el proyecto fue la de mero asalariado de Vitores, de quien no sólo partió la idea de realizar la película, sino que además participó en la misma como productor, financiador, ingeniero y montador de sonido y argumentista.

(16) Luis Fernández Colorado, *Repercusiones socio-industriales y creativas de la implantación del cine sonoro en España 1927-1934*, tesis doctoral sin publicar, Ucm, 1996, p. 70.

(17) Chion, *Op. cit.* p. 149

blado de las que se están dando, pero lo que gusta es todo hablado y en los cines de categoría anuncian películas habladas 100% hablado (sic) y estas películas que allí [Gran Bretaña] y en E.U. gustan son las que dicen aquí [España] serían insoportables de aguantar yo he visto una que no tiene más que una habitación (sic) o despacho donde se desarrolla, eso sí, es (sic) cómica o muy dramática. EL PROCESO DE MARY DUGAN<sup>17 bis</sup> a (sic) sido un acontecimiento y salvo una escalera y una recámara que sale al principio o demás se desarrolla en una Audiencia<sup>18</sup>.

La última influencia cierta vendría dada por los cortometrajes que el mismo Vitores había estado produciendo durante meses; todos ellos discursos y números musicales o cómicos. Para finalizar, y esto ya se adentra en el terreno de la hipótesis, es muy posible que Vitores asistiese a algunas de las sonorizaciones autóctonas que se realizaron en Madrid a lo largo de la temporada 1928-1929, y más concretamente a las exhibiciones que de EL CANTOR DE JAZZ hiciese Antonio Graciani con el Melodión.

Algo de todos estos productos se pueden encontrar en la película de Vitores, sin que ninguno de ellos domine o marque la pauta del producto final. Se tiene que aclarar que EL MISTERIO DE LA PUERTA DE SOL es, como se decía entonces, una película parcialmente sonora y dialogada, punto este en el que coincidiría con EL CANTOR DE JAZZ y con LA CANCIÓN DE PARÍS (Innocents of Paris, Richard Wallace, 1929) tal y como se estrenó en Barcelona el 19 de septiembre de 1929<sup>19</sup> (escasos días antes de comenzar el rodaje de EL MISTERIO DE LA PUERTA DEL SOL).

Una parada en el camino servirá para analizar la conflictiva cuestión del éxito de EL CANTOR DE JAZZ y el mediano acierto que pudo suponer la utilización de una fórmula similar. Recientemente, algunos autores<sup>20</sup> han querido atacar la posición destacada de esta película para la definitiva imposición del sonoro, y no hay duda de que su papel necesitaba una revisión para ser matizado adecuadamente, pero ello no quiere decir que deba perder preponderancia. Si bien es cierto que resulta simplista hablar sólo de un antes y un después de esta película, no es menos cierto que la misma marcó la pauta a seguir gracias a los beneficios económicos que produjo, aunque, como ha aclarado Gomery en más de una ocasión, su triunfo no fue inmediato, sino que se obtuvo en la gira de reestreno, primavera-verano de 1928, y no precisamente en las ciudades más importantes de los Estados Unidos, sino en las capitales de los menospreciados Estados

del interior. Otro autor, Richard Koszarski, ha querido llamar la atención sobre el porqué del éxito de la película: ni las canciones, ni los diálogos, ni siquiera Al Jolson, que ya había interpretado algún número para Vitaphone, eran novedad; lo que diferenciaba a EL CANTOR DE JAZZ del resto de productos sonoros que se habían puesto en circulación hasta entonces era que 'utilizaba una narración con una estructura fuertemente melodramática para unificar todos esos elementos'<sup>21</sup>.

Volviendo a Vitores, al acometer éste la producción de un largo de ficción quería, dentro de lo posible, adentrarse por similares vericuetos, y la idea, sobre el papel, no resultaba muy desencaminada. Durante la que fue primera temporada de cine sonoro en España, 1929-1930, los títulos sonoros que circularon fueron muy pocos y muchos menos los dialogados. Este hecho era público y fue denunciado por Focus (José Sobrado Ónega) en una serie de artículos que publicó en *El Sol*. El máximo representante de Paramount en España y figura principal en la introducción del sonoro en la península ibérica, James Messeri, tuvo a bien reconocerlo; 'al menos esta tem-

porada el público de España tendrá que transigir con la película llamada "resincronizada", muda en su origen, pero que en muchos casos la ilustración musical por medio de los aparatos sonoros más bien le presta méritos de espectáculo que se los resta'<sup>22</sup>.

Según lo visto hasta aquí, Vitores conocía cual había sido la evolución del sonoro —del

sincronizado con ruido y música, al hablado y dialogado— y su idea de adelantarse con un producto hablado en castellano para la temporada 1929-1930 parecía que podía tener posibilidades de éxito. Pero si la situación parecía la propicia para lanzarse a una aventura de producción de ese tipo, ni Vitores estaba en condiciones de afrontar el gasto de un largometraje de esas características, ni la película tenía fácil salida en un mercado de exhibición copado por las representantes de las principales productoras extranjeras.

Los turbios negocios de la Hispano de Forest Fonofilm habían mermado seriamente el capital de Vitores y la realización de este largometraje era una suicida apuesta a todo o nada. Esas paupérrimas condiciones de producción quedan patentes en las características del producto: se rodó con tomas únicas y siempre con sonido directo —ni cuando el generador eléctrico sufría una caída de corriente, que producía la consecuente *mancha* inaudible en la banda sonora, se repetía la toma<sup>23</sup>. Vitores, alarmado como se ha visto, por la falta de variedad en decorados y situaciones de

### Los turbios negocios de la Hispano de Forest Fonofilm habían mermado seriamente el capital de Vitores y la realización de este largometraje era una suicida apuesta a todo o nada

(17 bis) THE TRIAL OF MARY DUGAN. (Bayard veiller, 1929).

(18) Filmoteca Española, Legado Vitores, Carta de Vitores a José Nebreda, 7-8-1929.

(19) LA CANCIÓN DE PARÍS se presentó en Barcelona en versión muda a excepción de las partes cantadas y un breve prólogo, interpretado por su protagonista Maurice Chevalier, en el que se pudo oír hablar.

(20) Véase por ejemplo Donald Crafton, 'El público y la conversación al sonoro en Hollywood, 1923-1932' en Manuel Palacio y Pedro Santos (eds.), *Historia General del cine VI. La transición del mudo al sonoro*, Cátedra, 1995, pp. 51 y ss.

(21) Richard Koszarski, 'On the Record: Seeing and Hearing the Vitaphone' en Mary Lea Bandy (ed.), *The Dawn of Sound*, The Museum of Modern Art, Nueva York, 1989, p. 19.

(22) Párrafo de las cartas enviada por Messeri a Sobrado Ónega y publicada por éste bajo el título 'El público, las películas sonoras y los productores', *El Sol*, 22 de marzo de 1930, p. 2.

(23) Ver a éste respecto y al de otros interesantes detalles de la realización de la película —como el hecho de que el negativo se construyese con técnicas de cine mudo— el artículo de Alfonso del Amo, 'Tiempos de cambio. Restauración de la primera película sonora española', en *Archivos de la Filmoteca*, febrero 1996, pp. 56-65.

las películas habladas que había visto en Londres se lanzó al rodaje en lugares muy diversos —entre los que no faltaron los exteriores en céntricas localizaciones madrileñas—, pero la falta de experiencia en este tipo de localizaciones —durante su etapa de productor de cortometrajes no hay constancia de que llegase a acometer el rodaje de escenas de la vida cotidiana, ni de actualidades, salvo en el caso de algunos discursos públicos— mermó la calidad sonora de las tomas: constantemente se registraban las órdenes de los miembros del equipo técnico, y lo que es peor, había un absoluto descontrol sobre el sonido ambiente.

A todos estos problemas se le tienen que añadir otros de más calado en cuanto a la fluidez narrativa del producto, el más importante de los cuales era la rigidez forzada de los protagonistas para no desviar la dirección de su voz de la po-

impulso para la cinematografía sonora española en un momento en que comenzaba uno de los periodos más duros para la producción del país: pero las condiciones en que se produjo y el hecho de que ya de partida tuviese una muy difícil carrera comercial, dieron al traste con el proyecto. A todo ello se debe añadir el problema de la concepción de cine sonoro que se manejó para su realización, más allá de los referentes evidentes que ya han sido citados. En realidad, EL MISTERIO DE LA PUERTA DEL SOL en ningún momento deja de ser una película muda en la que aparecieran sincronizados algunos sonidos de escenas de la vida cotidiana, se recitan algunos diálogos, que bien podían ser intertítulos (el hecho de que en un momento de conversación en el que había ciertos problemas de sonido se intercalase un intertítulo con las frases de los personajes pone en evidencia esa subsidiaridad de los diá-



LA HERMANA SAN SULPICIO  
[1934] de Florian Rey

sición del micrófono. Si dicha rigidez, acompañada en muchas ocasiones de una molesta frontalidad, se podía justificar en los números musicales, resultaba mucho más forzada cuando se trataba de dos personajes que conversaban.

También resulta patente la deficiente introducción que se hace de los números musicales: mientras que en EL CANTOR DE JAZZ éstos estaban, como recuerda Koszarski, narrativamente justificados, en este caso se sucedían sin ningún otro propósito que el de aumentar el metraje del producto final —incluso aquellas primeras películas sonoras de Hollywood que consistían en la suma de números musicales y cómicos mantenían un mínimo orden establecido por unos personajes que presentaban el espectáculo, cosa que tampoco ocurría en la película de Vitores.

En definitiva, EL MISTERIO DE LA PUERTA DEL SOL podía haber resultado un más que interesante

logos<sup>24</sup>) y se intercalan una serie de *videoclips* de clara inspiración fonográfica, que funcionan a modo de pausa antes de que la película entre en lo que debería haber sido su vertiginoso final.

El sonido es, pues, un añadido de la imagen, resulta plano y no ofrece ningún estímulo dramático a la película. En el fondo el problema está en que todavía se pensaba que el sonido podía ser una novedad técnica que por sí misma resultaba atractiva, cuando ya no era así. EL MISTERIO DE LA PUERTA DEL SOL, que no había querido olvidarse de ninguno de los referentes del cine sonoro, había fallado a la hora de dar una justificación dramática y estética a todos ellos.

#### Cine sonoro como teatro musical

El segundo ejemplo elegido se sitúa en 1935, cuando ya una serie de estudios sonoros funcionan en

(24) También ha sido Luis Fernández Colorado quien ha llamado la atención sobre este particular que, desgraciadamente, ha sido alterado en la copia restaurada por Filmoteca Española. Luis Fernández Colorado, 'Los sueños prolongados' en *Archivos de la Filmoteca*, febrero de 1996, p. 76.

el país y la caída de producción que se ha dado entre 1929 y 1932 ha sido definitivamente zanjada. A pesar de todo ello, lo cierto es que todavía en 1935 los estudios españoles eran instalaciones que tenían importantes carencias. Las quejas sobre el sonido de las películas que salen de Orpheus son continuas en la prensa del momento —no se tiene que olvidar que la instalación sonora de Orpheus era un equipo portátil Radio Cinéma de la casa Gaumont, equipo que, parece ser, no era muy fiel en el registro. Es de sobras conocido el caso de ECESA, que también insta-

'mezclas' de sonidos"<sup>25</sup>. Clara muestra de la escasez con que estaban equipados los estudios españoles (no hay que olvidar que desde 1933 en Hollywood ya se diferenciaba entre la banda internacional y la banda de diálogos, para que en los doblajes sólo se tuviesen que sustituir las partes habladas).

En esta situación de precariedad de registro sonoro, el cine español había recuperado unos apreciables niveles de producción cuando afrontó la que sería su última y más gloriosa temporada republicana. A finales de 1935 se rueda una de las películas más importantes de todo el periodo: *LA VERBENA DE LA PALOMA*, de Benito Perojo. Se trata de la tercera adaptación —segunda reconocida— de la zarzuela del mismo título y tuvo una amplia aceptación entre el público y la crítica. Con esta película, la prensa especializada pasó de una situación inicial de temor a que Perojo no fuese capaz de superar la teatralidad del texto original, a alabar la capacidad del director para convertir la zarzuela en cine gracias a la profusión de decorados, la sabia utilización de los movimientos de cámara y el realismo con que reconstruyó el Madrid de finales del XIX. Es decir, se subrayó cómo el director había sabido conferirle al texto original un tratamiento de comedia musical americana, superando así sus limitaciones propias<sup>26</sup>. Pero lo cierto es que *LA VERBENA DE LA PALOMA* fue rodada en los estudios CEA, con un presupuesto muy elevado para la época, y ello permitió a Perojo contar con unas condiciones excepcionales para permitirse esa reconstrucción detallista, la utilización de complicados movimientos de cámara y la proliferación de extras que diesen vida al Madrid decimonónico. La adaptación de la opereta *EL GATO MONTÉS* del maestro Penella, aquel mismo año 1935, mostraba una realidad mucho más prosaica a la hora de afrontar las adaptaciones al cine de obras musicales ideadas para las tablas.

Lo cierto es que el teatro musical y el cine español habían compartido un pasado reciente. Ya en 1923 el cine madrileño alcanzó la cifra récord de diez zarzuelas adaptadas<sup>27</sup>. Como se ha dicho en sucesivas ocasiones, el cine madrileño estaba buscando entre los espectáculos populares las fórmulas que le ayudasen a ganar a su público natural. Posteriormente el número de adaptaciones descendió, aunque no por ello la influencia del teatro musical sobre el cine perdió presencia. En la segunda mitad de la década de los veinte proliferaron las producciones españolas que se presentaban en público con interrupciones de cuadros musicales o canciones interpretadas en directo: *EL NIÑO DE LAS MONJAS* (A. Calchave, 1925), *EL NIÑO DE ORO* (J. M. Martín, 1925), *MALVALOCA* (B. Perojo, 1926), *ROSA DE LEVANTE* (M. Roncoroni, 1926) o *L'AUCA DEL SENYOR ESTEVE* (L. Arguilés, 1928) recurrieron, antes o después, a este tipo de fórmulas para su exhibición. Y, ampliando más el campo de acción, éste no era el único espectáculo que aunaba cine y teatro, sino que en esos tiempos proliferaron también las

(25) Técnica Cinematográfica. De la confección de Guiones', en *Película*, 15 de mayo de 1936, p. 13. Tengo que agradecer a J.B. Heinek el que me pusiera en alerta sobre la existencia de esta publicación.

(26) Román Gubern, Benito Perojo. *Pionerismo y supervivencia*, Fimoteca Española, 1994, hace una detallada descripción y valoración de los principales comentarios vertidos sobre la película, no sólo por prensa de la época, sino también por parte de otras instancias, como la de los estudios históricos.

(27) Joaquín Cánovas, 'La música y las películas en cine mudo español. Las adaptaciones de zarzuelas en la producción cinematográfica madrileña de los años veinte' en Emilio García Fernández y Julio Pérez Perucha, *El paso del mudo al sonoro en el cine español*, II, AEHC, Madrid, 1994, pp. 15-26.

(28) A este respecto ver Fernández Colorado, 1996, op. cit., pp. 314-325



MALVALOCA  
[1926] de Benito Perojo

ló un equipo portátil —aunque en este caso era un Visatone de la Marconi's Wireless Company Ltd.—, que generó los graves problemas de sonido que padecieron *EL NOVIO DE MAMA* (1934) y *LA HERMANA SAN SULPICIO* (1935), dos películas de Florián Rey allí rodadas. El tercer gran estudio del momento, CEA, era el único que tenía instalado un sistema que ofrecía una reconocida solvencia, un Tobis Klangfilm. De hecho, en una fecha tan tardía como mayo de 1936, en el primer número de *Película* —un intento de revista corporativa que no prosperó— se afirmaba en un apartado dedicado a los aspirantes a guionistas: "En España, los guionistas deben evitar en lo posible las

obras teatrales de referencia cinematográfica y la utilización de proyecciones en las representaciones teatrales<sup>28</sup>. Por último, no se puede olvidar que fue también una adaptación de la zarzuela *CARCELERAS* el primer largometraje sonoro español de ficción que se produjo en unos estudios montados en suelo ibérico. En esta línea, más cercana a las fórmulas teatrales autóctonas que al cine musical importado, se puede incluir una obra como la película de Rosario Pi, *EL GATO MONTÉS*.

Igual que ocurría con *EL MISTERIO DE LA PUERTA DEL SOL*, la pobreza de medios con que se produjo *EL GATO MONTÉS* es patente en la película, pero en este caso, los escasos recursos que se tienen son utilizados con la máxima eficacia. Como se recordaba en *Película*, los elementos sonoros —palabra, música y efectos sonoros— apenas aparecen superpuestos. Los fragmentos dialogados no acostumbran a ir acompañados por ruidos de fondo (a no ser que se trate de golpes, en principio, muy potentes —y esto tampoco siempre es así, pues puede sonar, por ejemplo, una puerta al cerrarse, pero no el trote de un caballo) y mucho menos por la música. Sin embargo, las escenas que suceden en lugares públicos muy concurridos, como son las plazas de toros, y que utilizan la música como principal elemento de la banda sonora, también incluyen, por momentos, un confuso alboroto de multitud, necesariamente registrado al mismo tiempo que la música y con el montaje de la película ya realizado. Lo cierto es que la banda sonora de la película, en la que proliferan los exteriores<sup>29</sup>, bascula constantemente entre la casi exclusiva presencia de la palabra o la absoluta preponderancia de la música. Y los fragmentos en que palabra, música y efectos sonoros coinciden en la pantalla son de gran importancia dramática<sup>30</sup>, dos ejemplos de diferente naturaleza servirán para

mostrarlo: cuando la gitana es ultrajada por el borracho, hay un claro subrayado de música diacrónica que pone el acento en la acción, dando especial relevancia a sus palabras, de manera que las sobredimensiona preparando la respuesta del gitano; cuando el torero ha conocido a la gitana y le brinda un toro, coinciden por primera vez en la pantalla efectos sonoros de multitud, música y

palabra, y después de que los gitanos ha abandonado la plaza y tienen una discusión fuera, la presencia del torero es constante en la banda sonora a través de la multitud jaleando la corrida, que sigue oyéndose y remarca el inmediato éxito del torero y su *intromisión* en la vida de los gitanos.

Pero estas conjunciones de efectos sonoros, música y palabra son escasas. Como ya se ha dicho, la película se estructura principalmente en torno a la sucesión de secuencias musicales (cantadas en escasas ocasiones) y secuencias dialogadas según una fórmula *arrevistada* más próxi-

(29) sólo es parcialmente cierto que con la llegada del sonoro se cerrasen las películas en los estudios de rodaje, como lo muestran los dos títulos que aquí se comentan. Fue con el verbocentrismo de ciertas producciones cuando se produjo ese efecto. Muchas películas de finales de los veinte y principios de los treinta tienen rodado en exteriores buena parte de su metraje, aunque es muy poco habitual que en esas escenas haya diálogos, normalmente se rodaban sin sonido y una vez realizado su montaje eran musicadas en el estudio.

(30) Una breve sinopsis se hace necesaria: un torero se enamora de una gitana que ha prometido su amor a otro gitano. La gitana se queda sola y se va a vivir con el torero, por el que siente un amor fraternal. Su novio huye de la prisión y se convierte en un famoso bandido: el gato montés. El torero y el bandido se encaran en varias ocasiones pero la tragedia acontece cuando un toro mata al torero en la plaza. Debido a esta pérdida, la gitana cae enferma y muere. Su novio rapta el cadáver y se lo lleva a su escondite donde muere de un disparo de su compinche cuando han sido rodeados.



LA VERBENA DE LA PALOMA  
[1935] de Benito Perojo

ma al teatro que al cine musical.

Es inútil intentar extraer unas conclusiones globales de estos ejemplos, sólo se ha pretendido llamar la atención sobre algunos elementos novedosos (o no tan novedosos) de estas películas y su importancia para poder entender algo mejor el por qué de algunas elecciones y limitaciones. ☺