



JOSETXO Cerdán

La investigación acerca de la irrupción del cine sonoro, uno de los temas que ha provocado más interés entre los estudiosos cinematográficos, ha permanecido casi virgen en el caso español. Las razones de esta anómala situación han debido ser muchas, pero aquí se apuntarán dos: el tristemente escaso interés que había despertado el cine hispano entre aquellos que podían haber realizado un trabajo de estas características¹; y el especial incomodo que podía suponer el estudio de un momento transitorio, que además se desarrolla en una tesitura social y políticamente muy agitada. Los pocos textos que, de alguna forma, habían abordado temas de la transición del mudo al sonoro, lo hacían bien en forma de epílogo —cuando el trabajo se había centrado en el estudio del cine español (casi se podría decir que madrileño) de los años veinte—, bien en forma de prólogo —para encabezar estudios sobre el cine sonoro anterior a la Guerra Civil—. Nótese que, en ambos casos, se asociaban periodos cinematográficos con fases políticas —la dictadura de Primo de Rivera y la Segunda República—, es decir, elementos de carácter extracinematográfico establecían los límites del estudio². La transición del mudo al sonoro en España no coincide con un periodo político cerrado, sino que comienza durante los últimos años de la dictadura de Primo de Rivera, cruza los breves gobiernos de Berenguer y Aznar y se adentra en los primeros momentos de la Segunda República. Y quizá por ello, todavía hoy, es una transición que no tiene bien definidas sus fronteras. Establecerlas sería, pues, la tarea más urgente. Desestimadas las referencias político-social y estética³, la siguiente opción sería la industrial (si es que puede hablarse en estos términos), para lo cual un primer paso consistiría en tomar como referencia las temporadas cinematográficas, calendario natural de los cambios comerciales. De este modo, el inicio de las a(des)venturas del cine sonoro en España lo marcaría el desembarco del Phonofilm de Lee de Forest en la península durante la temporada 1926-27. El americano no tardó en vender sus patentes a Feliciano Vitores y Enrique Urazandi, pero la empresa que éstos formaron junto a Agus-

Silencios y ruidos en torno a la llegada del sonoro a España

1. La preocupación que hace casi una década se denunció desde algunas palestras (JOAQUIM ROMAGUERA Y JUAN B. LORENZO: *Metodologías de la historia del cine [octos del I encuentro de la*

AEHC], **Festival Internacional del Cine de Gijón, Gijón, 1989**; VVAA: **Propuestas para la escritura de una historia del cine español**, en **Archivos de la Filmoteca, n.º 1, marzo/mayo de 1989**) por el estado de la cuestión en los estudios de historia del cine en España ha servido para reconducir algunos trabajos realizados durante los últimos años, pero todavía siguen existiendo momentos muy poco conocidos.

2. Esta práctica está muy extendida en los estudios históricos sobre cine, y su uso acostumbra a ser aceptado sin discusión. Un texto que ha planteado recientemente la arbitrariedad con que se establecen las fronteras cronológicas de los estudios históricos sobre cine ha sido ROMÁN GUBERN: **Periodizaciones históricas**, en **Área Sinco, febrero de 1994, págs. 1-8**. Dicho artículo muestra cómo mientras las periodizaciones del cine no sonoro acostumbran a tener como referente los cambios estéticos, las de los últimos setenta años de la historia del cine toman como referente acontecimientos de otro tipo.

3. La falta de textos —primero por la conocida escasez de producción y segundo por la pérdida de algunos de los más significativos— hace inviable esta opción.

4. El interés por estudiar los periodos críticos ha sido puesto de manifiesto en muchas ocasiones. En esta línea, un trabajo interesante y polémico ha sido el de DAVID BORDWELL, JANET STEIGER y KRISTIN THOMPSON: **El cine clásico de Hollywood, Paidós, Barcelona, 1997**. Como acercamiento

al *tín Bellapart* no se registró hasta comienzos de la siguiente temporada (1927-28) y fue a partir de entonces cuando la Hispano de Forest Phonofilm, nombre que recibió la nueva sociedad, inició sus actividades de forma regular. Fue un momento de tanteos, incapaz por su propio impulso de completar la transición, pero que preparó el terreno para la nueva etapa. El cambio que marcó un punto y aparte fue provocado por Paramount y Western Electric cuando, a comienzos de la temporada 1929-30, lanzaron su campaña de sonorización de salas. En cuanto al final de esta transición, palpables alteraciones en el mercado de proyectores sonoros y un primer asentamiento de la producción dejan claro que en la temporada 1932-33 se estaba iniciando una nueva etapa.

A lo largo de seis temporadas cinematográficas el cine español sufrió una profunda crisis, pasó por un periodo de remodelación que lo convirtió en un producto diferente. El estudio de esa ruptura requiere un enfoque propio que reconozca al objeto cinematográfico anterior (el último cine mudo español) y sepa desentrañar los cambios que lo transformaron en el nuevo cine republicano. El estudio de la *caja negra* que todavía es hoy la transición del mudo al sonoro, no sólo encontrará una respuesta a lo acontecido durante esos años de cambio⁴, sino que también podrá proyectar hipótesis nuevas sobre los momentos inmediatamente anterior y posterior⁵.

Este artículo intentará apuntar brevemente algunos aspectos desconocidos de esa transición que puedan resultar enriquecedores para la comprensión global del momento. Las razones por las que dichos aspectos no hayan salido a la luz se pueden reunir en dos grupos, contrapuestos en apariencia aunque de similar naturaleza: en algunos casos, han sido temas eludidos sistemáticamente, es decir, sobre los que ha prevalecido el más absoluto silencio; en otros, una abundancia de literatura no reflexiva ha acabado por crear un lugar común, alejado de la prosaica realidad o, con otras palabras, se ha generado un enorme ruido que interfiere y dificulta la recepción de una señal diferente (más acorde con los hechos). En definitiva, por defecto o por exceso, fruto del silencio o del ruido, estos ignorados aspectos pueden resultar interesantes para comprender una compleja y fundamental crisis del cine español.

Silencio n.º 1: La operación global

Cuando en 1928 las *majors* de Hollywood decidieron, de forma conjunta, realizar el paso al sonoro, eran plenamente conscientes de que su transformación requería una operación a escala mundial. El riesgo no estaba tanto en conseguir que el mercado interno aceptase el nuevo producto —*The Jazz Singer* (*El cantor de Jazz*, Alan Crosland, 1927), ya había demostrado su rentabilidad⁶—, como en la forma de conservar su posición privilegiada en los mercados internacionales; o mejor aún, cómo aprovechar la circunstancia del cambio para mejorar su *status*. El plan se elaboró según una lógica piramidal muy consecuente: cuando el sonoro ya había cubierto una primera cuota de asentamiento en Estados Unidos, se dio el

salto a Gran Bretaña, el mercado más accesible por obvias razones de parentesco idiomático, y desde allí a los centros de poder de la Europa continental (Francia y Alemania). Pero en territorio germano surgió, respaldado por la Administración, un adversario de calibre: Tobis-Klangfilm, empresa germano-holandesa de equipos sonoros. El choque de intereses provocó una nueva guerra de patentes que congeló los proyectos de las grandes compañías de Hollywood y ATT (principal instaladora de equipos que actuaba vía Western Electric y ERPI, dos de sus filiales), en una gran zona de intensa actividad económica. La situación estalló cuando Tobis-Klangfilm consiguió que los Tribunales le reconociesen el derecho a cobrar un canon por cada película sonora exhibida en territorio alemán y realizada con un sistema diferente del suyo, y se prolongó durante toda la temporada 1929-30. Esta sentencia animó a la compañía europea a plantear pleitos similares en Gran Bretaña, Suiza, Checoslovaquia, Holanda, Hungría y Austria. Hollywood reaccionó inmediatamente: por un lado, con un boicot al territorio germano y, por otro, acelerando el ritmo de introducción en los mercados secundarios para debilitar la posición de Tobis-Klangfilm en los países periféricos de Europa. Como es lógico, la compañía germano-holandesa también se apresuró a consolidar su situación legal en esos países. Evidentemente, esto afectó a la Península Ibérica, que estaba entre esos mercados periféricos. Durante las temporadas 1928-29 y 1929-30 se produjo un claro incremento del número de patentes extranjeras de aparatos de cine sonoro registradas en España (y ese aumento fue muy espectacular en el caso de Tobis Klangfilm).

La llegada del sonoro al periférico mercado español⁷ fue consecuencia última de una serie de operaciones internacionales que llevó a las grandes multinacionales del sector a asegurar su posición en los mercados menos fuertes. En definitiva, la introducción generalizada del sonido en España se realizó cuando la coyuntura internacional propició que así ocurriese, y no antes. La primera maniobra fue la de situarse legalmente en el campo de juego, registrando las patentes en el país, pero pronto se demostró que situarse mejor o peor en la *línea legal de salida* sería bastante aleatorio para la conquista del mercado. Cada competidor inició la carrera cuando estuvo preparado y el muy diferente potencial industrial que arropó a cada uno de ellos fue, al fin y al cabo, lo que marcó la diferencia.

Silencio nº 2: El desembarco de Western Electric en España

Si poco o nada se ha dicho sobre las maniobras supraestatales que condicionaron la llegada del sonoro a España, ha tenido similar falta de difusión la maniobra concreta que dos grandes empresas estadounidenses, Paramount y Western Electric, realizaron en conjunto para situarse con ventaja en el legalmente desarticulado mercado hispano. Para entonces Paramount ya tenía una situación muy

teórico a los momentos de crisis para abordar la historia del cine tiene gran interés el artículo de RICK ALTMAN: "Otra forma de pensar la Historia (del cine): un modelo de crisis", en *Archivos de la Filmoteca*, nº 22, febrero de 1996, págs. 6-19.

5. Por fortuna, de un tiempo a esta parte, algunos trabajos han comenzado a arrojar luz sobre aspectos concretos de esa transición, avanzando jugosas hipótesis en diversos campos: algunos trabajos de JUAN B. HEININK, entre los que destaca su tan recurrida obra junto a ROBERT G. DICKSON: *Cita en Hollywood, Mensajero, 1990*; los sucesivos artículos de LUIS FERNÁNDEZ COLORADO para *Vértigo*, su "Los sueños prolongados", en *Archivos de la Filmoteca*, nº 22, febrero de 1996 o su texto que aparece en este mismo número; además de VV.AA: *El paso del mudo al sonoro en el cine español*, AEHC, Ed. Complutense, Madrid, 1993 y J. PÉREZ PERUCHA Y JOAN MINGUET (EDS.): *El paso del mudo al sonoro en el cine español (tomo II)*, Madrid, 1994, son los más relevantes ejemplos.

6. De un tiempo a esta parte algunos estudios cuestionan el protagonismo otorgado a este título (por ejemplo, DONALD CRAFTON: *El público y la conversión del sonoro en Hollywood, 1923-1932*, en MANUEL PALACIOS Y PEDRO SANTOS: *La transición del mudo al sonoro [Historia General del cine, volumen, VI]*, Cátedra, Madrid, 1995), pero otros autores, a cuya cabeza se sitúa Douglas Gomery insisten en demostrar cómo esta película no fue



Innocents of Paris (La canción de París, Richard Wallace, 1928)

exitosa en las fechas de su estreno, sino durante su gira por las ciudades del interior de los Estados Unidos (ver DOUGLAS GOMERY: **La llegada del sonido a Hollywood**, en MANUEL PALACIOS Y PEDRO SANTOS, *op. cit.*).

7. No hay que olvidar que en el *Paris Agreement*, celebrado entre junio y julio de 1930 entre las grandes compañías del sonoro y las productoras de cine más importantes, se acordó un reparto del suculento territorio europeo por áreas de influencia y España, junto a otros mercados de menor interés, quedó al margen.

8. *Western Electric Courier*, diciembre de 1929.

9. *Bellapart a Vitores*, 4 de septiembre y 16 de octubre de 1929 (Filmoteca Española, Legado Vitores).

consolidada en España: no sólo contrataba sus películas con las mejores salas capitalinas, sino que además poseía el Coliseum barcelonés —el escaparate más faraónico que existía en la Ciudad Condal y, por lo tanto, la caja de resonancia perfecta para sus estrenos en dicha ciudad, entonces centro distribuidor y exhibidor de la península—. Por su parte, aunque ATT había intervenido en algunos negocios de envergadura en el país (tanto de telefonía como de radiodifusión) y sus intereses continuaban presentes en la península a través de Standard Eléctrica, optó, siguiendo las pautas establecidas por su estrategia internacional, por crear Western Electric of Spain, filial dedicada en exclusiva al cine sonoro para la península Ibérica. De manera coordinada pero independiente, Paramount y Western Electric actuaron en territorio español desde mediados de 1929 con la intención de orquestar el sonado estreno de *Innocents of Paris* (La canción de París, Richard Wallace, 1928), al inicio de la temporada 1929-30.

En julio de 1929 llegó a España W. H. Larkin, un emisario de Matacoustic, filial de Western Electric que actuaba desde París⁸. Durante los siguientes tres meses las operaciones de Larkin pasaron completamente desapercibidas para la prensa y fue la Paramount la encargada de organizar toda la campaña previa al desembarco del sonoro. Unas semanas antes de la llegada de Larkin a España, James M. Messeri, representante de Paramount en España, había acudido puntualmente al Congreso Paramount Internacional —evento que la compañía celebraba anualmente para aleccionar a sus hombres en el extranjero, preparar las nuevas estrategias de cara a la siguiente temporada y pasar cuentas del ejercicio que se cerraba—, del cual regresó con un claro objetivo: desbrozar el terreno para el desembarco de las películas sonoras de Paramount (y, por un efecto dominó, del cine sonoro de Hollywood en general) y de los equipos sonoros Western Electric. Con ese motivo se efectuaron convocatorias de prensa (no sólo de la de Barcelona, ciudad desde donde operaba Paramount, sino también de la de otros puntos del país), se concedieron entrevistas, se permitió a los periodistas acudir al Coliseum para observar las modificaciones que se estaban realizando con la instalación del nuevo equipamiento..., en definitiva, se consiguió que el estreno de *Innocents of Paris* adquiriese las dimensiones de gran acontecimiento mucho antes de que, paradójicamente, ocurriese.

El predicado estreno se produjo, finalmente, sin ninguna sorpresa, o así trascendió a la prensa, pues la casi extinta Hispano de Forest Phonofilm estuvo a punto de dar un susto a Paramount y Western Electric haciendo valer sus patentes ante la Justicia para detener la proyección⁹. Pero en los tribunales, los representantes legales de Paramount y, sobre todo, Western Electric tenían la batalla ganada

de antemano a Vitores y sus sufridos socios: su estrategia consistió en colapsar la vía legal para imponerse en el mercado.

Por extraño que parezca, todo el aparato publicitario montado para el estreno de *Innocents of Paris* tuvo por objeto el pase mudo de la película, acompañada por la orquesta de la sala. El flamante equipo sonoro Western Electric sólo se accionó para los cortometrajes que antecedieron a la película principal y para las canciones de ésta. Este tipo de híbridos llevaban tiempo presentándose en Barcelona; baste señalar que un espectáculo similar se había ofrecido meses antes en los cines Rialto y París con motivo del estreno de *The Jazz Singer*, pero este hecho apenas tuvo repercusión mediática y hoy se ha olvidado en las historias del cine español.

Dos días después del estreno, Paramount convocó de nuevo a la prensa, esta vez con la excusa de celebrar el éxito de *Innocents of Paris* pero con el propósito real de presentar a su socio en la aventura del sonoro: Western Electric. Larkin, cuya presencia en España había pasado desapercibida hasta entonces, y J. Moravec, el instalador que dirigió las obras del Coliseum, fueron el centro de atención para los cronistas que acudieron al acto. A partir de ese momento, los hombres de Western Electric comenzaron a trabajar a la luz pública y tomaron el testigo de Messeri y la Paramount ante la prensa. La instalación del Coliseum —que suponía la tresmilésima de equipos Western Electric en el mundo¹⁰, aspecto éste que no trascendió a la prensa española— no había sido más que la punta del iceberg de la operación que Larkin había estado preparando desde su llegada a España tres meses antes. En esos momentos, la compañía estaba colocando una media de 90 equipos por semana y, como es lógico, Larkin no podía haber necesitado tres meses y medio para la instalación de un equipo que ya estaba contratado de antemano. Antes de que acabase el año, la empresa tenía ocho equipos sonoros en funcionamiento, y contratos firmados para tres o cuatro más, que se repartían, estratégicamente, entre los más importantes centros urbanos del país: Barcelona, Madrid, Bilbao, Sevilla y Valencia. Así, se comenzó a hablar de Western Electric Company of Spain, y su oficina, sita en la barcelonesa Plaza de Cataluña, entró en funcionamiento antes incluso de que esa empresa se registrase de forma legal en España. Al mismo tiempo, se puso en marcha una red de oficinas de ventas y servicios por todo el territorio peninsular. Por muy chocante que parezca, el último paso fue el de legalizar la situación de Western Electric Company of Spain: el día 27 de enero de 1930 se inscribió en el Registro Mercantil de Barcelona una sucursal de ésta, que previamente había sido fundada, el 10 de octubre de 1929, en la localidad de Wilmington, Delaware (EE.UU), donde estableció su sede. Evidentemente, no se trataba más que de una estrategia legal, ya que cuatro quintas partes del capital de la empresa estadounidense fueron destinadas a la sucursal barcelonesa, pero la treta da cuenta de la naturaleza y el modo de actuar de Western Electric. Con un plan de actuación perfectamente trazado de antemano, nadie pudo frenar la primera expansión de Western Electric en España y desde el

¹⁰ *Erpigram*, 1 de octubre de 1929.

primer momento su representante se colocó en el mercado con clara ventaja respecto a otras importadoras de equipos sonoros. Esta situación la supo explotar durante toda la transición, apoyándose además en amplias campañas publicitarias y, con apoyo de las representantes de las *majors*, presionando a los exhibidores para obligarles a firmar contratos leoninos. Bajo su batuta se inició el cambio y, siempre que pudo, evitó notas disonantes en su melodía colonizadora.

Ruido nº 1: Invento, sistemas, equipos..., el galimatías terminológico

Cuando el cine sonoro ya avanzaba con fuerza por la geografía hispana, en la prensa se produjo una, hasta cierto punto lógica, reacción consistente en reclamar figuras españolas como pioneros de la novedad¹¹. Cierta prurito patriótico estaba en la base de estas prácticas y de otras igualmente peligrosas, historiográficamente hablando, que consistieron en ensalzar a nivel de invento los apaños que, para reproducir películas sonoras, pusieron en el mercado algunos españoles. El problema es que las ideas de esta precipitada literatura, desafortunadamente laudatoria, pasaron sin cortapisas a las primeras historias oficiales del cine español y, de ahí, hasta nuestros días. En realidad esa reacción periodística no fue exclusiva del territorio español, pero sí parece que sus consecuencias han sido especialmente distorsionadoras en nuestro caso. Quizá es hora de definir una terminología que sitúe en un lugar concreto cada uno de los artilugios y demuestre la verdadera trascendencia de los cachivaches sonoros españoles.

Robert Allen y Douglas Gomery, siguiendo las ideas de Edwin Mansfield, han afirmado que "un invento no es una idea aislada, sino un sistema de conceptos relacionados"¹². En otras palabras, un invento se acercaría más a la alteración de una serie de conocimientos existentes para que produzcan una novedad, que a la irrupción de una idea nueva, más o menos revolucionaria, pero sin base aplicable. La idea del cine sonoro es tan antigua como el propio cinematógrafo o incluso más; pero el *invento* del cine sonoro no se acabó de ajustar hasta mediados de la década de los veinte en diferentes sistemas. Todos ellos respondían a una similar, por no decir idéntica, relación de conceptos, pero las fórmulas ideadas en cada caso eran únicas y se presentan en el mercado con nombres diferentes. Aunque todos los sistemas estaban ideados en función de un único invento, esto es, el cine sonoro, ninguno de ellos era el cine sonoro¹³. Estos sistemas, en principio, no tenían por qué ser compatibles entre sí y, de hecho, durante todo el periodo de pruebas no lo fueron. Dejando aparte los prematuramente obsoletos sistemas de disco y realizando un breve repaso de los más famosos sistemas ópticos, se observa cómo, por ejemplo, Tobis-Klangfilm o Gaumont-Petersen & Poulsen trabajaron durante un tiempo sobre dos celuloideos sincronizados —uno para la imagen y otro para el sonido—; o cómo, en los casos en que la banda sonora acompañaba a la imagen en la misma película, se planteaban

11. Un caso que ha llegado hasta nuestros días fue el de Salvador Roperó, quien en 1910 realizó la unión mediante ruedas dentadas de un motor, un proyector y un fonógrafo y fue recuperado y actualizado por la periodista Mari Luz Morales en laudatorios artículos publicados por *La Vanguardia* y *Films Selectos* en abril de 1931.

12. ROBERT C. ALLEN Y DOUGLAS GOMERY: *Teoría y práctica de la historia del cine*, Paidós, Barcelona, 1985, pág. 153.

13. Por muy obvia que pueda parecer esta aseveración, es necesario que quede clara esta posición para poder entender lo que realmente ocurrió en aquellos años, pero sobre todo para evitar aproximaciones erróneas que busquen al primer y genuino inventor del cine sonoro.

diferencias entre el grosor de la columna sonora, su posición y la distancia que separaba el registro de sonido del objetivo de la cámara. Esta situación no se superó hasta que, en julio de 1930 y en el marco del *Paris Agreement*, se dictó la norma para la utilización de un estándar comercial¹⁴.

Siguiendo un orden jerárquico, debajo de los sistemas estarían los *equipos* o *modelos*, de los cuales había varios por sistema (por ejemplo, Western Electric comercializó en 1929 en España cuatro *modelos*: 3SFD, 2SFD, 2SXF y 1SFD). También hubo quien, sin desarrollar un sistema propio, ideó *modelos* de lectores para los sistemas que adoptaron el estándar comercial establecido en París (fue el caso de la empresa española Orpheo Sincronic S.A. [OSSA]). En la base de esta pirámide terminológica están los *aparatos*, la instalación concreta de cada sala.

Esta diferenciación permite dejar al margen, en el caso del estudio del sonoro al menos, una práctica tan perniciosa para la historia tecnológica del cine en general (y del caso español en particular) como la teoría del *gran hombre*¹⁵. La cadena idea-invento-sistema-modelo-aparato permite una aproximación abierta para entender el afloramiento de gentes que investigan sobre lo mismo en diferentes puntos y alcanzan logros similares en momentos paralelos. De este modo, las luchas legales y los enfrentamientos por la primicia se alejan del ámbito científico y quedan reflejados como la lucha comercial y económica que fueron.

Pero, pese a ese reconocimiento de la pluralidad del invento del sonoro a través de los diferentes sistemas, se puede afirmar, sin ningún género de duda, que no hubo españoles participando en ese proceso. Lo que sí existió, y aquí la lista se haría interminable, fue la creación de equipos reproductores una vez que el estándar hubo quedado establecido (OSSA fue el más conocido, pero hubo otros muchos). También se dieron casos aislados de puesta a punto de algún sistema, pero siempre *a posteriori* y cuando el sonoro ya era un hecho. Eran sistemas que, aunque seguían las normas impuestas en París, incorporaban suficientes elementos propios para considerarlos originales. Quizá los únicos que se podrían incluir en esta categoría fueron Rivatón y Laffón-Selgas¹⁶: el primero ya se encontraba en periodo de pruebas en 1931 y produciendo para el mercado en 1932, y el segundo se presentó en público en 1932, pero no se utilizó en películas destinadas a las salas hasta 1934. El Rivatón era un ingenioso sistema que combinaba los dos modos de registro sobre banda que existían entonces en el mercado (densidad variable y superficie variable) para superar algunos de los problemas que padecían ambos. Por su parte, el Laffón-Selgas era un sistema de superficie variable con varias líneas de registro (bautizado por Alberto Laffón como 'transversal múltiple'¹⁷) que dibujaban la banda a partir de las vibraciones de las pantallas de altavoces electrodinámicos.

En España se crearon, ya se ha dicho, multitud de equipos reproductores para salas, todos con variaciones mínimas (cuando existían) sobre modelos de sistemas

14. Algunos sistemas habían buscado con antelación, y por evidentes razones comerciales, la compatibilidad con el Movietone de Western Electric y por eso, sus películas eran factibles de reproducirse con aquellos equipos, pero no era un pacto tácito.

15. ALLEN Y GOMERY: *op. cit.*, págs. 148-152.

16. Hay indicios de que Roptence y FEDES también pudieron ser sistemas propios, pero el hecho de no conocer sus aportaciones (en el segundo caso no se pasó de registrar material de prueba o, al menos, no hay constancia de lo contrario) hace preferible prescindir de ellos.

17. *Certificado de adición, Oficina de Marcas y Patentes, N° 127.001.*

conocidos, lo cual no contradice que en su mayoría estuviesen protegidos legalmente por una o varias patentes¹⁸. Anulada la pátina científica de todos ellos, cabe decir en su defensa que cumplieron una importante labor de difusión del sonoro entre un tipo de salas y un público que de otra forma hubiese tardado mucho más en acceder a la nueva modalidad cinematográfica.

Ruido nº 2: El cambio en el parque de salas

Al no existir ningún archivo o registro administrativo que controlase los locales de exhibición cinematográfica hay toda una serie de interrogantes sobre los ritmos de incorporación del sonoro a las salas que tienen difícil respuesta. Algunos estudios dedicados a cinematografías periféricas han elaborado aproximaciones puntuales a partir de los datos aparecidos bien en *La cinematografía en España* —en sus versiones de 1933-34 ó 1935-36 (incluida esta última en el número especial de *Arte y cinematografía* de agosto de 1936)—, bien en el *Anuario Cinematográfico español, 1935*. Pero como advierte uno de esos trabajos, los datos consignados deben “ser tomados con toda reserva”¹⁹ y por lo tanto, las extrapolaciones estadísticas que se puedan elaborar a partir de los listados de salas y aparatos instalados que incluyen dichas publicaciones sólo pueden arrojar resultados cuestionables. Como dejó clara la actuación de Western Electric desde un primer momento, la introducción no se produjo de forma aleatoria: los primeros objetivos fueron las plazas más fuertes, los grandes (o más céntricos) cines de estreno de los principales núcleos de población, y a partir de ahí, siguiendo el mismo trayecto que las películas, los equipos pasarían a las populosas salas de reestreno y más tarde a los cines más periféricos y los circuitos rurales (los últimos en adaptarse, cuando lo consiguieron).

Cabe afirmar, dando por actualizados los datos de los anuarios mencionados, que, a finales de 1933, el cuarenta y dos por ciento de las salas tenían instalación sonora, pero de ahí no se infiere, por ejemplo, que más de la mitad del aforo cinematográfico fuera para películas silentes ni, mucho menos, que el cincuenta por ciento del público desconociese el sonoro. En realidad, es más que probable que ese cuarenta y dos por ciento de salas sonoras concentrase un porcentaje mucho mayor del negocio exhibidor del mercado español. Por desgracia, con los datos que se tienen hoy en día, resulta imposible establecer aproximaciones fiables a ésta u otras realidades mucho más significativas que la del número de salas con aparato sonoro.

Por su parte, el asentamiento jerarquizado encaja perfectamente con la teoría de corte más sociológico esbozada por Palacio, según la cual “el cine sonoro cubrió una demanda social no satisfecha que a su vez se conectaba con la reconstrucción generalizada de las formas de ocio”²⁰. Los intereses de las grandes promotoras del nuevo cine ligaban, perfectamente, con los de aquellos sectores sociales más proclives al cambio. Fue, precisamente, en las salas cinematográficas que dichos grupos frecuentaban donde primero se impuso el sonoro. La complementariedad de ambos movi-

18. El caos existente en aquellos momentos en torno a la Ley de Propiedad Industrial merecería capítulo aparte, pero lo cierto es que en más de una ocasión, la picaresca hace aparición en los enunciados de las patentes o, incluso, en el diseño de sus planos.

19. SANTOS ZUNZUNEGUI: *El cine en el País Vasco, Bizkaiko Foru Aldundia, Bilbao, 1985*, pág. 115.

20. MANUEL PALACIO: *Dimes y diretes. La encrucijada del sonoro*, en MANUEL PALACIOS y PEDRO SANTOS: *op. cit.*, pág. 336.

mientos, empresarial y social, se puso claramente de manifiesto en el caso español en la temporada 1932-33, cuando se produjeron una serie de transformaciones en diferentes indicadores que, de manera indirecta, señalaron una mutación. La más destacable se operó en el mercado de los equipos sonoros, dividiéndose una oferta hasta entonces poco diferenciada en dos ramas opuestas: por una parte, equipos muy económicos (portátiles, en ocasiones) destinados a las salas más periféricas que todavía no se habían adaptado y, por otra, modelos mejorados (integrados, mayoritariamente) para sustituir los ya instalados. A partir de ese momento, la transformación del parque de salas entró en una segunda fase. Si la primera se produjo de una forma continuada y con relativa agilidad, la segunda sería más lenta y requeriría esfuerzos que algunas de las empresas que comercializaban equipos no estuvieron dispuestas a realizar, debido al escaso margen de beneficio que ese sector les podría proporcionar. En definitiva, las salas que frecuentaban esos sectores sociales, urbanitas, más proclives al cambio en las formas de consumo del ocio, ya habían completado la transición por esas fechas y entraron en un segundo periodo, donde el objetivo fue mejorar las instalaciones, mientras se inició la conquista, mucho más costosa, de los sectores mejor arraigados en la tradición. También se ha de decir que, aunque ésta fue la tendencia general, hubo excepciones y peculiaridades que ponen en evidencia la particularidad del proceso y el peligro de las generalizaciones. Algunas salas populares de las grandes capitales tardaron más de lo que cabría esperar en dar el paso definitivo al sonoro y, en pleno proceso de cambio, debido, en parte, a los contratos impuestos por las distribuidoras y en parte al desembolso que supuso el usufructo de algunos equipos en las salas de estreno de más renombre, las salas de corte más popular eran las que arrojaban mayores beneficios netos a sus empresarios.

Ruido nº 3: Orpea y el Hollywood catalán

Ya en el verano de 1931, desde algunas publicaciones como *Films Selectos*, se lanzó una campaña a favor de la construcción de estudios sonoros en Barcelona que aprovecharan la infraestructura que dejó en Montjuïc la Exposición Universal de 1929. En estas fechas se acuñó el término *Hollywood catalán* que siguió siendo utilizado a lo largo de los años, cuando instalaciones cinematográficas ocuparon algunos palacios del recinto de la Exposición. Este hecho podría resultar baladí si no hubiese servido como base para poner en marcha una retórica en torno a ese *Hollywood Catalán* muy poco adecuada al estatus real de aquellos pabellones donde las condiciones de producción siempre fueron precarias, técnicamente apenas se alcanzaba el umbral de lo aceptable y el transfondo industrial era prácticamente inexistente.

Sabido es que los estudios conocidos como Orpea Film fueron el centro aglutinador de aquel *Hollywood catalán*, y estos son algunos datos de su particular historia. El 12 de mayo de 1932²¹ cruzó la frontera franco-española una caravana de

21. Algunas noticias aparecidas en la prensa hacen pensar que pudo ser en el otoño de 1931 cuando se puso en marcha el estudio Trilla-La Riva en Barcelona, aunque no fue hasta el verano de 1932 cuando rodó su primer cortometraje comercial de ficción y, al año siguiente, acometieron obras de acondicionamiento para poder realizar proyectos más complejos.

Viva la vida (José María Castellví, 1934)

22. **El cine, 8 de diciembre de 1932**

23. **Diario de Barcelona, 4 de marzo de 1932**. El contrato era en realidad mensual, prorrogable hasta seis meses, y exigía, además del pago de 2.260 pesetas al mes, una fianza de casi 7.000 pesetas.

24. **Mirador, 10 de agosto de 1933, pág. 2**

25. **Popular Film, 22 de noviembre de 1934**

26. En dicha operación, además del alma mater de Orphea, Camille Lemoine, participaron Emilio Gutiérrez Bringas, socio fundador de la fascinante aunque poco conocida Star Film y Vicente Casanovas Giner, cabeza visible de la entonces emergente Cifesa (**Registro Mercantil Central, hoja número 7.022**). La vinculación de estas tres representativas figuras del cine republicano en Ecofsa abre la puerta a establecer interesantes hipótesis que superan los límites de este artículo.

27. Es cierto que desde octubre de 1933 estaba en marcha Distribución Orphea Film, S.A. y dicha empresa dio cobertura para completar producciones propias gracias a la ambigüedad con que se definió su objeto mercantil: "la distribución, arriendo o traspaso de las exclusivas que para la explotación de películas cinematográficas se pudieran obtener y en general toda clase de negocios relacionados con dicha explotación, así como a los demás actos, gestiones, servicios,



la productora francesa Orphea Film con la intención de rodar en España *Pax* (Pax, Francisco Elías, 1932). Para ello transportaron a Barcelona un equipo de registro de sonido ambulante Radio Cinema (Gaumont)²². Orphea Film había conseguido que, el 2 de marzo de ese mismo año, el Ayuntamiento de la Ciudad Condal les arrendase, por espacio máximo de seis meses, el Palacio de Industrias Químicas de Montjuïc²³. Pero pasado ese tiempo, las gentes de Orphea continuaban trabajando en Barcelona a pesar de que sus instalaciones carecieron, durante bastante tiempo, de equipos adecuados. En el verano de 1933, cuando ya habían abierto un segundo plató de rodaje, todavía no habían instalado un equipo de registro de sonido estable, continuaban utilizando el ambulante, manejado desde los vehículos que lo habían transportado²⁴. Indudablemente, estas condiciones de rodaje tenían que repercutir forzosamente en el acabado de los productos manufacturados por Orphea. En fechas tan avanzadas como noviembre de 1934 y con motivo del estreno de *¡Viva la vida!* (José María Castellví, 1934) se podía leer en *Popular Film*: "el sonido defectuoso, como el de todos los films realizados en Orphea"²⁵. Esta precariedad de infraestructuras se vio acompañada por la irregularidad legal con que funcionaban las instalaciones, pues hasta 1935, cuando se fundó en Madrid Estudios Cinematográficos Orphea Films SA (Ecofsa)²⁶, no existió una empresa que amparase sus acciones²⁷.

Éstos son algunos datos que pueden servir para situar correctamente la joya de la corona de ese *Hollywood Catalán*. Respecto a los otros estudios nacidos en la

Ciudad Condal en los años treinta, y a la espera de trabajos que profundicen sobre su naturaleza y modos de producción, basta con afirmar que siempre se han considerado bastante más precarios que Orphea. Aún así, el proyecto del *Hollywood catalán* era visto con buenos ojos por el Ayuntamiento de Barcelona, que intentó potenciar la faceta cinematográfica de Montjuïc cuando, en septiembre de 1933, sacó a subasta pública el Palacio de las Misiones, "con el objeto de que el arrendatario pueda dedicarlo precisamente al estudio de producción de películas sonoras"²⁸. Pero dicha iniciativa municipal no llegó nunca a buen puerto.

En definitiva, por mucho que desde algunos ámbitos se quiera reclamar el protagonismo de Orphea y el cine catalán en general durante la República, es imposible que en torno a unas infraestructuras industriales y tecnológicas tan precarias e inestables se pudiese desarrollar un tejido productor en condiciones.

Silencio nº 3: El elocuente silencio sobre una opción estético-narrativa

Para finalizar, queda el incomprensible silencio en torno al particular sonido de unas películas que decidieron transitar una senda propia antes que tomar las grandes avenidas logocéntricas que se impusieron en el universo de Hollywood. Algo sobre lo que todo el mundo parece estar de acuerdo es la enorme calidad del cine de la República (aunque su momento más dulce no se materializó hasta 1935 y 1936), pero no por ello se han realizado trabajos sobre el sagaz uso del sonido que se desarrolla en algunas de las películas del periodo. Un primer acercamiento a ciertos títulos pone de manifiesto, por ejemplo, una muy específica combinación de los elementos sonoros: música, efectos y palabra. Si el modo representacional hollywoodiense había optado ya desde principio de los treinta por un evidente verbo-centrismo (el musical sería un género en el que cabría introducir cierto matiz a esta afirmación), el cine español de la República cuenta con una presencia de los elementos sonoros mucho más compensada. Una de las múltiples razones para que así sucediese podría encontrarse en sus fuentes de inspiración. La forma escénica musical, en cualquiera de sus acepciones²⁹, alimentaba ese cine y, por lo tanto, es lógico que canciones y fragmentos instrumentales tuviesen una presencia destacada en todas sus ficciones, desde las más cómicas y desenfadadas (*Morena Clara*, Florián Rey, 1936), hasta las más dramáticas (*El gato montés*, Rosario Pi, 1935). Y si *Morena Clara* tiene una específica inclinación al chiste verbal (las secuencias de apertura y del juicio son una clara muestra de ello³⁰); en el caso de la película de Rosario Pi, la



Morena Clara (Florián Rey, 1936)

contratos y adquisiciones que respondan a los indicados fines y sean precisos o convenientes para su realización" (**Registro Mercantil de Barcelona, Hoja número 18.701**). El subrayado es mío. El escandaloso final que tuvo esta encubridora sociedad se puede leer en MANUEL ROTELLAR: *Cine español de la República, XXV Festival Internacional de Cine, San Sebastián, 1977, págs. 87-90*.

28. *Diario de Barcelona, 2 de septiembre de 1933, pág. 9*

29. Cuando se buscan los referentes de aquel cine español, se viene hablando habitualmente de la zarzuela debido a las adaptaciones que de éstas se realizaron, pero a un nivel más próximo a la arquitectura de las ficciones habría que ampliar el abanico a otros espectáculos musicales populares (algunos de los cuales entonces comenzaban su declive), como el género chico, los cafés cantantes flamencos o, incluso, la tonadilla y el cuplé.



La verbena de la paloma (Benito Perojo, 1935)

30. Aunque no quiere decir eso que se descuidaran los aspectos plásticos de la película como bien ha mostrado VICENTE SÁNCHEZ-BIOSCA: **Fotografía y puesta en escena en el film español de los años 1940-50**, en FRANCISCO LUNAS (ED.): **Directores de fotografía del cine español**, Filmoteca Española, Madrid, 1989, págs. 64-67.

palabra debe buscar su acomodo entre los tiempos musicales que establecen el andamiaje de la película. Unas opciones más ligadas, por otra parte, al modelo de los entonces respetados títulos sonoros de René Clair —*Sous les toits de Paris* (*Bajo los techos de París*, 1930), *Le million* (*El millón*, 1931), *À nous la liberté* (*Viva la libertad*, 1931) y *Quatorze juillet* (*14 de julio*, 1932)—, que al modelo hollywoodiense. De hecho, el cine realizado por Clair tuvo gran acogida en España, y también es de referencia obligada al tratar otros títulos como *La verbena de la Paloma* (Benito Perojo, 1935), en el que la relación con *Sous les toits de Paris* adquiere casi la categoría de cita, o *El bailarín y el trabajador* (Luis Marquina, 1936), donde, a pesar de ser dominante el recurso de la palabra, la banda de música y efectos rebosa elementos significativos. Aunque el caso de Marquina hay que diferenciarlo ya que, antes de pasar a la dirección, se formó en los estudios como ingeniero de sonido y su reciente pasado profesional le llevaba a privilegiar esos elementos.

Un caso también singular de madurez en la utilización del sonido es el de *María de la O* (Francisco Elías, 1936). El asesinato de la madre de María en el prólogo

de la película es un perfecto botón de muestra del profundo anclaje que había alcanzado su discurso sonoro. El fragmento comienza en casa de María, cuando ésta es una niña. Su padre, Pedro, tiene que salir y la cámara lo recoge en plano medio; se pone la chaqueta y se dirige a la puerta, acompañado de una ligera panorámica de izquierda a derecha. Su esposa, desde la otra punta de la habitación, corre para atraparlo. De nuevo una panorámica, esta vez mucho más agresiva, acompaña su movimiento. Al llegar a la puerta grita: “¡Pedro! ¡Pedro!”, pero no hay respuesta y cierra con llave. La cerradura suena ostentosamente sobre el silencio reinante. El siguiente plano, con un perfecto *raccord* de acción, muestra a Pedro en el exterior cerrando el portal; esta vez no se oye la cerradura sino el ruido anodino del tráfico. El personaje comienza a caminar hacia la izquierda y cuando parece que cruzará todo el encuadre, la cámara realiza una nueva panorámica, todavía más agresiva y en dirección opuesta a la anterior; dejando a Pedro a su izquierda, para descubrir a un hombre (Manuel) al acecho. Sin cambiar de plano y con una nueva panorámica, mucho más lenta, de izquierda a derecha se muestra cómo Manuel se acerca a la vivienda de la pareja y comienza a trepar por su fachada. Por corte se pasa a un plano de María y su madre que contemplan el retrato que Pedro está pintando a



María de la O (Francisco Elías, 1936)

esta última. La niña señala la pintura y afirma: "mamá guapa". Eso provoca la risa y un suspiro de la madre que la abraza y al instante dirige su mirada a la parte inferior del encuadre, desde donde aparece la figura de Manuel en primerísimo término. Ella lo nombra, "Manuel", y luego se echa las manos a la cabeza para lanzar un grito breve, seco, desgarrador; casi animal, que ve incrementado su efecto debido al absoluto silencio que lo rodea. Por corte se muestra a Pedro de espaldas, alejándose, cruzando un puente bajo el cual pasa un río, de nuevo el ruido del tráfico y una ligera panorámica de derecha a izquierda acompaña su movimiento, al final, un rápido fundido a negro. Desde negro se abre sobre el retrato y, en la parte superior izquierda del encuadre, aparece la mano de Manuel empuñando una navaja, el silencio es absoluto. La mano asesta un golpe a la pintura y rasga el lienzo, el sonido de la tela cediendo al metal tiene similares características de timbre, intensidad y duración que el anterior grito de la mujer; sólo en el tono, más grave, se introduce una ligera variación. Después, de nuevo el silencio y la cámara *panoramiza* hacia la derecha para mostrar la silla vacía donde antes había posado el modelo, contra la pared del fondo se proyecta el contorno del balcón y la sombra de Manuel entra en encuadre por la izquierda. Una cortinilla de derecha a izquierda sirve para el cambio de plano, que con una suave panorámica, en la misma dirección, muestra a Pedro volviendo por el puente, acompañado por el mismo sonido neutro de los coches.

Es evidente que tanto el aspecto plástico como el sonoro están muy cuidados. Respecto al primero, apuntar, brevemente, el lúcido uso de las panorámicas. Estos movimientos de cámara no sólo sirven para poner en contacto a los personajes, sino que su dirección y agresividad son utilizadas para mostrar el tipo de sentimien-

tos que los unen: después de las dos primeras panorámicas en la misma dirección, los esposos han quedado unidos, pero la fuerza de la segunda muestra el miedo y la dependencia de la mujer. En cuanto al sonido, aspecto que interesa destacar en este punto, hay tres elementos importantes. En primer lugar, la clara prolongación del tiempo psicológico que resulta de mostrar todo el fragmento sin música extradiegética y la indudable carga de tensión que ello supone (tanto cuando reina el silencio, como cuando sonidos cotidianos invaden el espacio sonoro). En segundo lugar, el poder casi mágico, o religioso, que adquieren algunas de las escasas palabras pronunciadas. Un caso sería el de la niña al señalar el cuadro y decir "mamá guapa", que establece fatalmente la identificación entre el cuadro y la madre de forma que no sólo permite al director asentar sobre bases más sólidas el plano metafórico en que Manuel rasga el retrato, sino que además es fundamento de la peregrinación emocional de María a lo largo de toda la película. Y por último, cabría destacar la utilización de los efectos sonoros: el pretendidamente realista del tráfico en la calle (en ningún momento se ve un automóvil) que impide a Pedro ser consciente, no sólo de lo que ocurre, sino del terror de su esposa (materializado en sus llamadas, pero también en el fuerte sonido de la cerradura); o el claro paralelismo entre el grito y el lienzo al rasgarse, que profundiza y expande el efecto dramático de la metáfora visual utilizada. Este calculado uso del sonido, justificado desde la diégesis, es lo que aporta a *María de la O* un cierto aire *naturalista*, de *realismo* bronco presentado en un estado primario, que es una de las grandes bazas de la película.

La heterogeneidad de los aspectos que aquí se han tratado demuestra que la crisis provocada por la llegada del sonoro a España fue muy compleja e incidió en todos los aspectos de la industria y el arte de hacer películas. Los cambios afectaron a muchos frentes, algunos de los cuales no han podido ser esbozados (la problemática de los intérpretes, los conflictos de la lengua, el ahogo sufrido por los exhibidores, etc.), pero puede afirmarse que, como consecuencia de todo ello, se creó un nuevo tejido con el cual el cine español vivió una de sus etapas más reconocidas ○

**Silences and Noises
Surrounding the Arrival of
Talkies in Spain**

abstract

This text broaches some of the problems that the arrival of talkies caused in the Spanish film world. Many of these problems have been neglected for many years in histories of cinema, while all too much has been written about others without consulting the original sources. The aim of this article is to bring these industrial, social, technological and aesthetic questions out into the open and briefly outline the general features that shaped the crisis and also, paradoxically, helped overcome it.