



Luciano Berriatúa Martín

La nueva torre de Babel

2003 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

Luciano Berriatúa Martín

La nueva torre de Babel

El guionista y director Berthold Viertel escribió a finales de los años veinte en Alemania unos artículos titulados «Cine y Esperanto». Para él, la Nueva Babel era tan sólo el nombre de los grandes estudios de la UFA edificados precisamente en Neubabelsberg.

Pero, a unos cuantos días de viaje en trasatlántico, unos hombres, comerciantes sin escrúpulos, estaban construyendo una nueva torre de Babel que esta vez sí llegaría a las estrellas. Es más, en su osadía aquellos comerciantes apagarían estrellas fulgurantes y encenderían otras nuevas, aún más brillantes, que serían vistas por el mundo entero. Desde aquella situación privilegiada esos hombres dirigirían los sueños nocturnos de la humanidad con sus luces y sombras. Y esta vez no hubo castigo divino. Posiblemente porque a Dios le gustaba mucho el cine y se dio cuenta de que gracias a esa nueva Babel del cine sonoro y con la ayuda de los yanquis podría extender sus anticuadas y bíblicas ideas de moralina y puritanismo por el mundo. No, no hubo castigo para los constructores. El castigo vino para los pueblos que no aceptaron la nueva lengua bíblica: el inglés.

Viertel era ante todo un director de teatro y el cine sonoro no le desagradaba, pero se daba cuenta de que se había perdido la universalidad. El cine mudo era como el esperanto, un lenguaje universal, aunque la falta de talento de los directores lo había llevado por el camino de la pantomima y la irrealidad. Incapaces de comunicar ideas a través de las imágenes, los directores recurrían a la gesticulación de los intérpretes.

De un modo certero, aunque desmedido como era habitual en él cuando quería imponer su opinión, Ramón del Valle-Inclán escribe:

-52- «Actualmente el 'cine' quizá no tiene otra misión que divertir deshonestamente a las parejas amorosas. Es hasta ahora un pretexto. Sin duda está llamado a grandes mudanzas, y la primera habría de ser la educación artística de los actores.

Nada tan insulso, tan mediocre, tan apto para la emoción burguesa como las 'estrellas' del 'cine'. En todas las ocasiones lucen una vacua egolatría de pavos reales. Ese Charlot tan ponderado es algo más insoportable que ha sido en tiempos aquel Don Genaro el Feo.

Los gestos son el lugar común de todos los malos actores. Las máscaras, cómicas o trágicas, tienen su mayor eficacia en ser inmutables. La gesticulación desmesurada es del melodrama llorón, del ínfimo sainete, de la comedia ramplona. La tragedia sólo tiene ademanes y actitudes, regidos por una expresión del rostro casi sin mudanzas. La escuela de la tragedia son las estatuas griegas.

Esos actores de 'cine', cuyas caras compiten con el caucho, son, en cambio, unos horteras en las actitudes. El Rodolfo Valentino sólo pudo conmover a un mundo 'cursi' y pavitonto.

Ha venido a ser el 'cine' una comedia sentimental o un melodrama sin palabras. ¡Y, sin embargo, sustraído al mal gusto yanqui, en manos de gentes aptas para la confección estética, podría ser un arte de refinados, algo magnífico! »

Desde luego, no fue la llegada del sonido lo que liberó al cine de sus errores. Más bien lo contrario. El mal gusto yanqui dominó el mundo con sus lacrimógenos melodramas para porteras.

Y la gesticulación siguió siendo habitual en las pantallas.

Ramón Novarro cuenta cómo Murnau le intentaba convencer de que no actuase, de que tratase de ser él mismo, eliminando los gestos superfluos. Murnau odiaba la forma de actuar habitual de las estrellas y quería a toda costa trabajar con actores no profesionales, lo que no logró plenamente más que en Tabú y por tratarse de un film rodado en la Polinesia con indígenas. Y aun así, le valió el tener que financiar él mismo el rodaje, ya que las productoras norteamericana se negaron a invertir en un film sin actores conocidos.

Murnau y King Vidor luchaban a finales del mudo por lograr un arte de la interpretación basado en el gesto del cuerpo y la selección de la acción significativa. Las situaciones se resolvían mediante imágenes que revelasen el pensamiento del personaje.

Cuando en El último quitan su uniforme al portero que acaba de ser jubilado, Emil Jannings, que interpreta al anciano, no hace ni dice nada y sin embargo el espectador lee su pensamiento, se da cuenta de que se siente degradado -53- como un militar, y ello lo logra Murnau simplemente por la elección de una acción significativa.

King Vidor y Paul Fejos seguirán su ejemplo en films como La multitud o Soledad.

Vidor se muestra entusiasmado. Se está creando un nuevo lenguaje que nada tiene que ver con el teatro o la literatura. Vidor logra comunicar al espectador de cualquier rincón del mundo que una mujer está embarazada sin necesidad de recurrir ni a la palabra ni al mimo. Sin romper el realismo, sin recurrir a un gesto explicativo, el espectador descubre en su actitud lo que sucede.

Algo impensable en el teatro, donde los secretos se han de gritar. Y, sin embargo, en esos días el sonido prepara su venganza. Cuando parece ser más innecesario, aparece en varios frentes.

En esos años, en Norteamérica, el cine no pasa de ser un buen negocio dirigido a un público de baja extracción social. Los mayores ingresos para la Fox los aporta Tom Mix y para Warner Rintintin.

El público culto no aprecia el cine, quizá Chaplin y poco más.

En cambio, los teatros en Nueva York atraen a un público que el cine querría para sí. Las grandes compañías rivalizan por la compra de derechos para el cine de los éxitos teatrales. Poco a poco todos irán pasando a la pantalla. Pero muchos de ellos son imposibles de rodar sin sonido. En el teatro triunfan cómicos como Ed Wynn o los hermanos Marx, que no pueden ser asimilados por el cine mudo. Incluso un éxito teatral como Drácula, donde triunfa un húngaro llamado Bela Lugosi, deberá esperar años su rodaje. Como El embrujo de Shanghai o tantos otros. Y no digamos musicales, como Broadway o dramas intimistas, de diálogos, como Bad Girl, donde triunfa Sylvia Sydney.

Por otro lado, la radio arrasa en Estados Unidos de América. La gente se acostumbra a la voz que hace ya una fuerte competencia a la imagen. Incluso se introduce en el mundo del cine. Las compañías de radio con su dominio de ese milagroso y raro instrumento nuevo que es el micrófono amenazan con eclipsar a los grandes estudios. Es el triunfo de empresas como Radio Corporation of América (RCA) o Radio Keith Orpheum (RKO).

Pero es curioso cómo ha surgido todo.

En un principio nadie parecía tener un gran interés en grabar la voz. No se pretendían rodar talkies, sino acompañamientos musicales habituales en el periodo mudo.

Desde el inicio del cine se había dado una gran importancia al acompañamiento musical en vivo. Ya films como El Viaje a la Luna, de Méliès, se acompañaban de una partitura especialmente preparada para su ejecución en la sala de proyección. Cuando el film vino a España en 1903 se exhibió en el Circo de Price, entre otros espectáculos de variedades, magia y cupletistas, coloreado y -54- acompañado por la música original, ya que la partitura había llegado de París con la copia.

Pero en los años siguientes se fue extendiendo la costumbre de dejar libertad a los diversos cines de inventar su propio acompañamiento para cada film. Los cines tenían músicos contratados. Muchas veces un simple pianista, pero en cines de primera categoría podían tener un compositor-director que conducía una orquesta de treinta o sesenta profesores.

Al inicio de los años veinte esto era habitual en las grandes capitales de Europa y América. En Berlín se contrataban músicos con experiencia teatral para elaborar, a menudo con la supervisión del director del film, complicadas partituras dramáticas que incluían determinados efectos como galopes de caballos, golpes de espadas o campanas. La UFA contó con excelentes músicos, como Becce, Rapée, Heymann o Huppertz. Ver los films mudos pero teñidos y con un acompañamiento musical cuidado era algo habitual. En algunos casos, como en el Fausto de Murnau se incluían coros.

Ya entonces se utilizaba el silencio como recurso dramático.

Muchos de los extraños cambios de ritmo que hoy se aprecian en films mudos de los que se ha perdido la partitura hay que atribuirlos precisamente a los ritmos de los diversos bloques musicales de acompañamiento.

Normalmente la productora llegaba a un acuerdo con la sala de exhibición para que su músico preparase unas semanas antes del estreno la partitura; habitualmente sólo se ensayaba en dos o tres sesiones y se solía elaborar una reducción para trío o piano para que acompañase al film en otras localidades más modestas.

Ya en 1923 era habitual que la productora entregase a los exhibidores una lista de músicas de acompañamiento cuando no existía partitura original.

Era muy normal que los músicos recurriesen a un repertorio. Tenían músicas apropiadas para momentos tristes o alegres, dramáticos o románticos, y en esos años se publicaron numerosos tratados de música para cine con colecciones de temas de repertorio. Entre las más famosas y utilizadas a ambos lados del Atlántico se contaban las colecciones de Erno Rapée y de Giuseppe Becce. En Norteamérica la situación era similar. Los grandes empresarios de teatros tenían músicos contratados y enormes orquestas, como la del Roxy con ciento diez profesores y varios directores titulares.

El vienés Hugo Riesenfeld fue uno de los más conocidos e importantes músicos del cine mudo en Estados Unidos de América.

En los últimos años del mudo, empresarios como Rotaphel, conocido por Roxy, Strand o Sid Grauman competían por atraer al público a sus cines más por el lujo que por los films en sí. Se construyeron auténticos palacios con decoraciones fastuosas y enloquecidas, palacios españoles, chinos, egipcios con -55- inmensas salas de recepción, impresionantemente tapizados y decorados con barrocas molduras doradas. Y ante todo, la orquesta. Intermedios y prólogos musicales, y el acompañamiento del film. Se decía que la gente pagaba un 40 por ciento de su butaca por ver el film y un 60 por la música y el decorado.

Pero la entrada a esos cines era cara, así que la mayor parte del público veía los films en cines de barrio o en pequeñas capitales en versión muda o con un acompañamiento de piano.

Las productoras disponían de listas de música de acompañamiento o de partituras originales que solían entregar a los empresarios de salas, «con la condición expresa de que las interpretasen», como podemos ver en sus listas de material. Normalmente no lo hacían.

El primer film norteamericano que según Kevin Brownlow se acompañaba siempre de su partitura fue Alas, en una época en la que ya el sonido estaba iniciando su carrera. Unos meses después, Alas fue sonorizado con música y efectos.

Así que lo que realmente buscaban los estudios era un medio para grabar la música de acompañamiento para que se pudiera ver en todas partes el film mudo con su música original. En un principio nadie se interesaba en la grabación de la voz.

Aun en diciembre de 1928 el directivo de RCA Alfred N. Goldsmith, justificaba la necesidad de extender la grabación del sonido para proteger a los films de los músicos mediocres. Ahora un film tendría siempre una misma música escrita por expertos.

«Cuando un film se exhibe en una población pequeña, suele tener su acompañamiento musical, casi siempre de una orquesta, pero es muy dudoso que su calidad sea buena. La primera orquesta que ha trabajado en el film lo ha hecho a partir de unas indicaciones muy precisas y elaboradas, suministradas por el estudio sobre el tipo de música apropiada. Pero nueve de cada diez veces estas indicaciones no se siguen y las orquestas prefieren sus propias ideas. El problema es que esas ideas no suelen ser buenas. Y en cualquier caso no son justas con el trabajo realizado de elaboración de un acompañamiento.»

El directivo de la RCA justifica así la complicación que supone la instalación de equipos de sonido en los cines.

Pero es injusto culpar sólo a los músicos y a su mediocridad de la pésima calidad de los acompañamientos habituales. Los mayores culpables eran los -56- empresarios exhibidores. El propio Rotaphel se reservaba el derecho de componer personalmente las partituras de los mejores films que exhibía (nos ha dejado terribles bandas Movietone en films como Fazil, de Howard Hawks).

En el mundo hispanoparlante el sonido llegó con retraso y hubo de vencer reticencias de exhibidores que funcionaban con negocios familiares insolidarios y patriarcales, donde podían darse casos como el de mantener en la directiva a un auténtico enfermo mental, como el Sr. Ajuria, director de la Sociedad General y que imponía sus decisiones a sus empleados con razones como estas:

«-¡Y esto lo digo yo, que no tengo cerebro en esta cabeza, sino pasta divina!»

Mientras, totalmente serio, se señalaba la cabeza con ambas manos.

El empresario Francisco Iaria llegó a publicar en 1930 un manifiesto contra el cine sonoro que repartía a los asistentes a sus salas y donde decía cosas como estas:

«Nos complacemos advertir que el 90 por ciento de estas producciones han sido filmadas originalmente mudas y luego a algunas de ellas se les agregó el 'sonoro' mediante algunos discos. Tal ha ocurrido por ejemplo con La divina dama, La marcha nupcial, Alta traición, Amor pagano, Los bohemios, La flota aérea, etc., pero según la opinión pública el éxito de esas producciones se debe al valor propio de las obras y de los intérpretes, y no a los discos,

que en algunos casos molestaron o empeoraron la exhibición, con una pesada y discordante música mecánica, que no era adaptación ni sincronismo.

El restante 10 por ciento tiene dos versiones: muda y sonora.

Y a propósito del 'sonoro', este cine no lo ha incorporado en su programa por haber observado que al público no le agrada mayormente, pues los comentarios escuchados fueron adversos por completo, enumerando defectos y deficiencias en crecida cantidad. Por eso, y dispuestos siempre a secundar las preferencias y los gustos del público, nos hemos provisto de un excelente material mudo, cuya presentación ha de ser completada con una buena orquesta de abundante repertorio clásico y moderno, especialmente ahora que el mareo del 'jazz', bandoneón, 'charleston', etc., está al atardecer del ocaso, y se vuelve por los fueros del arte serio de la buena música, de la música armoniosa y fina, que con acordes de ternura y emoción llega melodiosa al alma como una divinidad sublime.

Pero no obstante eso, si nuestro público demostrara algún interés por el sonoro, hemos contemplado ya esa eventualidad y nos hemos preparado para poderlo implantar en sólo quince días.

Mientras tanto, conviene enterarse que para las películas sonoras, o sea, las de los discos, los productores norteamericanos obligan a cobrar al público en -57- boletería precios dobles de las mudas, y ellos -por ser 'modestos' se llevan el 50 por ciento de las entradas brutas.

Esperamos que las familias y el público en general apreciarán en su alto valor las producciones que aquí anunciamos, pudiéndole firmemente garantizar haberse elegido lo mejor, y que mejores no hay.»

Parece increíble que aún en 1930 no se dé ninguna importancia al hecho de que los films puedan incluir la voz humana.

Y así empezó el sonido. En 1926, la Fox, que hubiera podido adelantarse a sus competidores con su sistema Movietone, utilizaba el invento para rodar documentales que tenían un enorme éxito. La gente podía ver y oír en pantalla a Benito Mussolini o a George Bernard Shaw, pero la Fox lo explotaba como una curiosidad, como una especie de radio con imagen (algo parecido a una televisión), y mientras tanto equipaba salas con su sistema pensado para sustituir las orquestas en el acompañamiento de sus films artísticos. En 1927 estrenaría *El séptimo cielo* y *Amanecer* con sonido Movietone, que incluso incluía algunas voces y gritos ¡como efectos sonoros!

Se hacía cine sonoro con mentalidad de mudo. Incluso actores como John Barrymore, que había tenido enorme éxito con el primer film sonoro de la historia, *Don Juan*, tardó varios años en decidirse a rodar un film auténticamente hablado, que fue otro éxito para el actor.

Pero los actores que más habrían de salir favorecidos con el sonido tenían auténtico pánico al nuevo medio. Pensaban que los actores procedentes del teatro tendrían ahora ventaja, y fue cierto durante algunos años que actores, libretistas y escritores de diálogos fueron reclutados en la escena por los estudios.

Incluso mientras actores del mudo se hundían, resurgían de sus cenizas mediocres actores olvidados que demostraban tener una buena voz. En las revistas especializadas aparecían notas como esta: «El film sonoro que tantos artistas ha sacado del olvido, nos va a devolver también dentro de poco a George Walsh y a Frank Mayo. Todavía en el recuerdo de los aficionados de otrora está latente el estruendoso éxito que obtuviera el primero en La fiera, de la Fox, y el segundo en Mujeres víctimas de la guerra. Ahora, implacable e inmovible, el destino ha borrado todo ese glorioso pasado, y frente a las puertas de los estudios de Hollywood, Frank Mayo y George Walsh han ido, también, como dos extras cualesquiera, en busca de trabajo. Azar veleidoso de la vida que, a veces, se complace en trastocar los papeles y en olvidarse, también con cruel olvido, de los inalienables derechos de la fama.»

-58-

El triunfo del sonido fue muy rápido. En 1929 el número de espectadores en Norteamérica subió un 15 por ciento, lo que demostró a los empresarios que el público estaba ya cansado del cine mudo y los estudios decidieron no rodar más que talkies.

Se multiplicaron las asociaciones con empresas de radiotelefonía, y éstas plantearon un nuevo reto para el futuro. En 1930 se discutía en Hollywood cuál sería el futuro de la industria, y una respuesta inquietante surgió: la televisión. Ya en marzo de 1930 se publicaban noticias como esta:

«Se habla en Hollywood con cierta aprensión del peligro que en el futuro puede representar la radiotelefonía para el cinematógrafo, cuando ésta se haya combinado satisfactoriamente con la televisión.

Los dirigentes de la pantalla empero abrigan la confianza de que la televisión tendrá que acudir al propio cinematógrafo para proporcionar el entretenimiento público. Las películas que se proyectan hoy en los teatros serán proyectadas mañana en los hogares y, de esta manera, la labor que los artistas y productores tendrán que realizar será la misma.»

Pero ésta no fue la única consecuencia de la alianza del cine con la radio. La más grave fue el idioma. El público no estaba dispuesto a asistir a sesiones en inglés u otro idioma desconocido para él. Y sin el mercado exterior el cine no tenía futuro. En el cine mudo bastaba con sustituir los rótulos, pero ¿cómo resolver el problema de los idiomas en el cine hablado?

Se ensayaron diversas posibilidades. La menos aceptada era el uso de «dobles», el doblaje, aunque a veces se utilizaba. El cortometraje *La paloma*, de dibujos animados, de la Paramount de 1929, fue un film parlante con «dobles» en castellano, entre los que se encontraba el tenor catalán Oliver, que en esos días triunfaba en la radio de Nueva York.

Films como *El desfile del amor* se vieron con «rótulos superpuestos», es decir, en inglés con subtítulos en castellano.

La Fox inventó sistemas tan complicados como el del «tercer negativo», convirtiendo algunos films en un popurrí Movietone con partes en inglés y partes mudas con música y rótulos en diversos idiomas. Pero los grandes estudios tomaron una decisión más radical: rodar varias veces los films en diversos idiomas. En Berlín, actores del prestigio de Willy Frich se vieron obligados a soportar -59- una tortura diaria en rodajes como *Rapsodia húngara*, en el que después de cada toma en alemán el actor debía repasar con una seca profesora el mismo diálogo en inglés. En el plató se multiplicaban las pizarras de «apuntador» escritas en un extraño inglés adaptado a la fonética alemana.

Y en Hollywood se reclutaban actores y actrices francófonos o hispanos para realizar las versiones de los films en esos idiomas.

Grandes estudios, como Fox, encontraron rentable el hacer viajar equipos por Europa organizando concursos para descubrir posibles actores económicos que les resolvieran la papeleta. En España se organizaron concursos Fox para jóvenes y señoritas (exigiéndose no sólo el permiso de los padres, sino incluso su presencia en el plató para no tener reclamaciones morales) en Madrid y Valencia, rodándose pruebas en los estudios Sanz de Barcelona filmadas nada menos que por el operador de Murnau y Borzage, Ernest Palmer, y bajo el control del director de los estudios Fox, Edwin C. Hill. Esas pruebas, unas sesenta entre cientos de aspirantes, serían proyectadas ante el propio William Fox en Nueva York.

Durante unos pocos años las dobles versiones fueron la solución del problema. Pero una vez afincado el sonido, el doblaje y el subtítulo acabó con el complicado procedimiento.

El sonoro había acabado con el cine mudo. Se había olvidado un lenguaje, aunque se había ganado mucho a cambio. Pero todo era ahora diferente. Incluso la música. En el fondo la música del sonoro debería haber sido la misma que en el mudo. Y sin embargo, los cultos músicos que trabajaban en los cines habían sido despedidos ya en 1930 con la implantación del sonido mecánico. Y, lejos de trabajar en los estudios, normalmente pasaron a la radio. Allí terminaron Rapée o David Mendoza, mientras que discípulos como Tiomkin tomaban la alternativa.

Los antiguos músicos de cine procedían de la ópera europea y habían aplicado al cine conceptos operísticos.

Hugo Riesenfeld había hablado del riesgo de la sincronización total, de la traslación mecánica de cada situación emotiva a la partitura. Para Riesenfeld era más importante preservar la línea melódica. Las nuevas partituras significarán un regreso en la línea de Rotaphel a la música cinematográfica de los primeros años veinte, cuando era habitual usar

la música como un efecto para forzar la emoción del espectador en cada escena. De nuevo el melodrama se hacía el amo de la situación.

-60-

La música, relegada a segundo plano tras la voz, crearía el clima inconsciente de la escena en detrimento de la fuerza que hubiera podido alcanzar asociada a la imagen.

Los constructores de la nueva torre de Babel habían descubierto cuál era el auténtico esperanto que llenaría sus arcas: el melodrama servido por refulgentes estrellas parlanchinas.

[Facilitado por la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes](#)

Súmese como **[voluntario](#)** o **[donante](#)** , para promover el crecimiento y la difusión de la **[Biblioteca Virtual Universal](#)**.

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente **[enlace](#)**.



editorial del cardo