

El artista

“Esperen un momento, aún no han escuchado nada”

El artista, la premiada película del francés Michael Hazanavicius, revivió la nostalgia sobre el fin del cine silente, como Cantando bajo la lluvia hiciera sesenta años antes. Hagamos un repaso a ese periodo transicional, definitivo para el desarrollo del cine moderno.

Juan Carlos González A.





LA MIRADA DE ULISES



REPÚBLICA

No fue un corte neto. Fue más bien como una herida que se va abriendo lenta, progresivamente, hasta que un día —sin saber cómo— la piel está partida en dos fronteras lejanas, irreparablemente separadas. En un lado el, hasta ese momento, reinante cine mudo; en el otro el naciente cine sonoro. El surgimiento de uno sería la perdición del otro: cuando el cine aprendió a hablar ya no pudo callarse más. Una fugaz y frágil convivencia inicial dio paso al inevitable declive del bellísimo arte cinematográfico gestual. Con él se irían también las orquestas en vivo que animaban los filmes, las estrellas europeas que no hablaban inglés de manera fluida, los galanes y las divas de voz nasal, la universalidad que pretendía un cine que no requería de la voz humana para expresarse.

Una película muy célebre y hermosa, *Cantando bajo la lluvia* (*Singin' in the Rain*, 1952), hizo de esta transición un motivo para una comedia musical —todo un clásico— que ironizaba sobre lo difícil que fue ese tránsito para algunos. Recientemente el tema lo retomó *El artista* (*The Artist*, 2011), galardonada

con el premio Oscar a la mejor película en la ceremonia de febrero de 2012; en este caso la película cuenta lo que les ocurrió a los que no se subieron al tren del cine sonoro, creyéndolo una moda pasajera. Si bien *Cantando bajo la lluvia* está ambientada en 1927, tiene la estética y los valores de producción de un musical de la MGM. *El artista* lleva la propuesta un poco más allá, al reproducir de manera verista la forma como se hacía cine en esa época: el filme está rodado en blanco y negro, y carece de voces. Ambas películas hacen una simplificación de lo ocurrido en ese periodo y lo muestran como si el cambio hubiera ocurrido de manera abrupta, con una rápida adaptación a las condiciones que imponía filmar y exhibir una cinta sonora. Toman solo la anécdota básica, lo que les es útil para sus fines dramáticos o cómicos, pero no ahondan en lo ocurrido. Obviamente el punto de referencia —reduccionista— es *El cantante de jazz* (*The Jazz Singer*), por ser el filme más visible y casi que el símbolo del periodo transicional. La película de la Warner Brothers, estrenada el 6 de octubre de 1927, es toda una curiosidad. Es un filme que usa de manera alterna los



intertítulos y el sonido, pero esencialmente es una película silente en la que hay números musicales vocales con sonido, sincronizando la cinta de celuloide con un disco en el que está grabada la banda sonora, sistema conocido en ese entonces como *Vitaphone*. Llamativo y premonitorio es que al minuto 22 del metraje, cuando el protagonista (interpretado por Al Jolson, una enorme estrella musical de la época) ha terminado de interpretar “Dirty Hands, Dirty Face” en un club nocturno y está siendo aplaudido, le dice al público estas palabras: “Esperen un minuto, esperen un minuto, aún no han escuchado nada”, y empieza a interpretar una segunda melodía. Hasta ese momento todas las palabras que se han escuchado en el filme se relacionan con las letras de canciones y la subsecuente música, pero esa frase de Al Jolson —que en realidad es una vieja línea de combate que él acostumbraba a usar en Broadway— no hace parte de ninguna, es un llamado, una declaración, una voz que está saludando al futuro.

En el tema de *El cantante de jazz* hay una tensión entre tradición y modernidad, repre-

sentada por un rabino cantor de himnos y plegarias judías en una sinagoga y su hijo cantante de un show de Broadway. El hijo se rebela contra su padre desde muy joven, pues no desea seguir la tradición —de ya varias generaciones— de hacerse cantante religioso ortodoxo y abandona el hogar neoyorquino para hacer una carrera independiente en el mundo del espectáculo. Pasan los años, se cambia el nombre —de Jakie Rabinowitz se convierte en Jakie Robin—, triunfa en Chicago, se enamora de otra promisorio artista, luego llega a Broadway y de nuevo reencuentra a sus padres. En un momento dado se ve en una encrucijada: o complace a su madre y a su agónico padre, o alcanza el éxito en el espectáculo. O abraza la tradición o la descarta para dar paso a una nueva manera de ver y sentir. Es el nudo dramático del relato y no voy a revelarlo, pero si hacemos una metáfora con la situación del cine mudo frente al cine sonoro, aquel sencillamente no tuvo opción. *El cantante de jazz* y la siguiente película híbrida (en parte silente y en parte sonora) de Jolson para la Warner, *The Singing Fool* (1928),



dirigida por Lloyd Bacon, señalaron la senda: el cine silente iba de salida. Llegaban los *talkies*, los filmes parlantes.

Pero esta historia no se inicia aquí, tal como *Cantando bajo la lluvia* parece sugerirlo (*El artista*, en una licencia histórica, lleva la crisis hasta 1929, que es la fecha de la prueba de sonido que le enseñan a George Valentin), realmente casi desde sus inicios el cine silente intentó acompañar sus imágenes con sonido. Obviamente me estoy refiriendo al diálogo y a la música propia de las escenas, pues el cine siempre estuvo acompañado por un sonido ambiente que venía de una orquesta que hacía en vivo la banda sonora del filme. En su defecto, un pequeño grupo musical o un órgano se encargaba de la ambientación: eso era parte del elaborado show de ir a ver una película.

Desde que el cine dio sus primeros pasos se buscó que las imágenes tuvieran sonido. Edison acopló el kinetoscopio con el fonógrafo en un aparato para uso individual llamado kinetófono en 1895 (es posible ver restaurado el único corto hecho para el kinetófono que se conserva, el *Dickson Experimental Sound Film*). Cuatro años después se exhibió en París un sistema basado en los experimentos del suizo François Dussaud, llamado cinemacrofonógrafo o fonorama. Ambos dispositivos implicaban cabinas o compartimientos individuales para escuchar el sonido a través de audífonos y por eso fueron desplazados por las proyecciones masivas del cinematógrafo de los hermanos Lumière. Sin embargo, en la Exposición de París de 1900 se presentó el fono-cinéma-théâtre, un sistema basado en cilindros y desarrollado por los franceses Gratioulet y Lioret, que permitía ver segmentos cortos sonoros de ballet, ópera o teatro. Todos estos intentos se chocaron de frente con los problemas técnicos del momento: las dificultades de grabación, la muy mala capacidad de amplificación para ofrecer un sonido adecuado en los teatros, y la falta de sincronización entre el material grabado y el filmado. Aparatos posteriores, como el cronófono y el elgéfono de Léon Gaumont, el camaráfono de E.E. Norton y una nueva versión del kinetófono de Edison presentada en 1913, fracasaron.

El aspecto más importante, el de la sincronización, habría de resolverse registrando el sonido e imprimiéndolo en un lado de la tira de celuloide donde van los fotogramas que componen la película. En 1907, Eugene Lauste, y en 1914 Eric Tigerstedt, obtuvieron patentes en Europa para sus sistemas integrados de sonido en la tira del filme, pero nunca hicieron una explotación comercial del invento, como sí la hizo en Estados Unidos el inventor Lee De Forest, quien en 1919 obtuvo varias patentes para su sistema sonoro, en el que contribuyeron en buena medida otros inventores y colaboradores suyos, como Theodore Case y Freeman Harrison Owens. Paralelamente, en Europa tres inventores alemanes patentaron el sistema sonoro Tri-Ergon, que sería el estándar en Europa. En 1923 en Nueva York se presentó la primera exhibición pública de los De Forest Fonofilms, una serie de cortos sonoros que precedían a un largometraje silente. Los cortos eran breves números musicales con figuras populares de Broadway, rutinas cómicas y breves testimonios documentales. Hasta el presidente Calvin Coolidge aparece en uno de ellos.

Separado de la empresa de De Forest a finales de 1925, Theodore Case se une a la Fox en julio del año siguiente para formar la Fox-Case Corporation y de esa unión surge el sistema conocido como Movietone, que será el gran rival del Vitaphone de la Warner. Incluso Fox compra los derechos de comercialización en Estados Unidos del sistema europeo Tri-Ergon.

La Warner había adquirido la compañía Vitagraph (que fue creada por Western Electric, la división de investigación de AT&T para promocionar y comercializar sus micrófonos, amplificadores y sistemas de grabación) y estaba haciendo una gran inversión en el desarrollo de un sistema de grabación en disco con un tornamesas completamente acoplado a la proyección del filme. Incluso firmó un contrato de exclusividad con AT&T para el uso de sus sistemas sonoros en sus filmes. El Vitaphone tuvo su lanzamiento el 6 de agosto de 1926 con el debut de *Don Juan*, dirigida por Alan Crosland. La película —de tres horas de duración— no tenía diálogos, solo música

y efectos sonoros. *El cantante de jazz*, al año siguiente, tenía las breves frases que dan título a este texto y unas palabras de admiración y amor del protagonista hacia su madre durante una canción. Pero igual era una película esencialmente silente. Durante este periodo transicional, la mayoría de los teatros no tenían el sistema de parlantes necesario y, por ende, paralelamente a las *talkies* se hacían versiones mudas —con el mismo reparto— para ser presentadas en esos sitios. A principios de 1928, de los 20.000 teatros en Estados Unidos solo 157 tenían el cableado necesario para incorporar sistemas de sonido. Para fines de ese mismo año, más de 1.000 ya lo habían instalado. Un año después, más de 8.000 ya estaban equipados, pudiendo presentar tanto películas de Vitaphone como de Movietone. Pero solo uno de los formatos perduraría.

El hecho de que los discos del sistema Vitaphone se deterioraran y hubiera necesidad de cambiarlos luego de veinte veces, la posibilidad de que se rayaran, y la facilidad con que se descoordinaba el sistema de sonido con la película, llevando a innumerables accidentes y tropiezos durante la proyección, ocasionaron el declive de este sistema. Los proyectores para películas con Movietone eran más costosos y el sonido inicialmente no era de tan buena calidad, pero esos inconvenientes se superaron cuando AT&T deshizo su exclusividad con Vitaphone y, a través de su división de licenciamiento, Electrical Research Products Inc. (ERPI) permitió a Movietone el uso de su tecnología. La primera “guerra de los formatos” había concluido.

Además de la Warner y la Fox, que habían invertido en estos sistemas, la RKO —fundada en 1928— empezó a realizar películas sonoras desde su creación, mientras Paramount, Metro-Goldwyn-Mayer, Columbia, Universal y United Artists pensaban inicialmente que las *talkies* y las películas silentes iban a coexistir. De las 200 películas producidas entre 1928 y 1929, 114 eran dramas mudos. Otra de las novedades de la época fueron los relanzamientos de grandes películas mudas, pero ahora remozadas con música, efectos sonoros y algunas líneas de diálogo vueltas a rodar,

como ocurrió con *El fantasma de la ópera* (*The Phantom of the Opera*, 1925), relanzada en 1930. Las películas mudas se hicieron de manera masiva hasta aproximadamente 1931, a partir de ahí solo los estudios más pequeños continuaban haciendo películas silentes destinadas a los teatros que aún no tenían sistemas de amplificación de sonido.

Se acababa así el trabajo de los que hacían intertítulos, de los músicos profesionales que componían partituras para ser tocadas en vivo, de las orquestas que las tocaban, de los preludios en vivo, de las cámaras para cine mudo Bell & Howell, de los arcos de luz, de los actores y actrices cuyas voces, acentos y manierismos impidieron pasar al sonoro (los casos de Clara Bow y John Gilbert fueron los más notorios), de los directores que no encontraban lugar en esas nuevas condiciones de rodaje (D.W. Griffith, Victor Sjöström, Chaplin, Keaton), en resumen, era el fin de toda una concepción de hacer y disfrutar el cine. En 1929, Gladys Hall, reportera de *Motion Picture*, le pregunta a Charles Chaplin: “¿Qué puedo decirles a nuestros lectores sobre lo que usted piensa de las *talkies*?”

Y él respondió: “Puedes decirles que las odio. Están arruinando el arte más antiguo del mundo —el arte de la pantomima—. Están arruinando la gran belleza del silencio”.¹ ■

Juan Carlos González A. (Colombia)

Médico especialista en microbiología clínica. Profesor titular de la Facultad de Medicina de la Universidad Pontificia Bolivariana. Columnista editorial de cine del periódico *El Tiempo*, crítico de cine de las revistas *Arcadia* y *Revista Universidad de Antioquia*, así como del suplemento *Generación* del periódico *El Colombiano*. Actual editor de la revista *Kinetoscopio*, donde escribe desde 1993. Dirige el cineclub de la Universidad EAFIT desde el año 2000, y presenta el programa Séptimo arte, del canal Televida. Autor de los libros *François Truffaut: una vida hecha cine* (Panamericana, 2005), *Elogio de lo imperfecto, el cine de Billy Wilder* (Editorial Universidad de Antioquia, 2008) y *Grandes del cine* (Editorial Universidad de Antioquia, 2011).

Notas

¹Kenneth S. Lynn, *Charlie Chaplin and his times*, Nueva York: Simon and Schuster, 1997, p. 321.