

El cine que nunca fue mudo

Intentos de sonorización previos al llamado cine sonoro

Olvido Andújar Molina*

* Doctora y Profesora Titular de Artes Audiovisuales. Universidad Autónoma de Bucaramanga, Colombia. oandujar@unab.edu.co.

Aunque existe *quorum* en el mundo académico para fijar el inicio del cine sonoro a partir de 1927 con el estreno del film *The Jazz Singer* (Alan Crosland, 1927), la relación entre la cinematografía y la música empezó mucho tiempo atrás, siendo anterior al nacimiento del propio cine. Podría irse un paso más allá y afirmar que el cine nunca fue percibido como un arte mudo, pues siempre contó con sonido –normalmente interpretaciones musicales– en sus proyecciones.

En este artículo se realiza un recorrido histórico por los orígenes de esta relación entre la música y el cine, así como por algunas de las experimentaciones más serias para sincronizar imagen y sonido. Dicho de otro modo, los intentos de sonorizar el cine. En este sentido, se repasan los trabajos realizados por Eadweard Muybridge, Thomas Alva Edison, Georges Demeny, Léon Gaumont, Alice Guy, Charles Pathé y Oskar Messter, entre otros.

Although the academic world agrees on setting the beginning of sound film from 1927, with the release of the film *The Jazz Singer* (Alan Crosland, 1927), the relationship between film and music began longer ago, even before the birth of cinema. A further step could be taken, and declare that cinema was never perceived as a silent art, since it was always featured with sound –generally musical performances– during the projections.

This article takes a historical overview of the origins of the relationship between music and film, as well as some of the more serious experiments to synchronize sound and image. In other words, attempts to overdub movies. Here, the works of Eadweard Muybridge, Thomas Alva Edison, Georges Demeny, Léon Gaumont, Alice Guy, Charles Pathé and Oskar Messter, among others, will be reviewed.



En un primer momento podría pensarse que la relación entre la imagen y la música solo pudo comenzar tras la llegada del sonido al cine, terminando ya la década de 1920.¹ El 6 de octubre de 1927 se estrenaba *The Jazz Singer* (Alan Crosland), considerada erróneamente la primera película sonora de la historia, cuando en todo caso solo podría tratarse de la primera película hablada.² Un año antes se había estrenado *Don Juan* (Alan Crosland, 1926), película que ya era sonora, y veinte años antes ya se realizaban películas con sonido. Por ello, a lo sumo podría hablarse de *The Jazz Singer* como la película responsable de la adopción del sonido por parte de la industria cinematográfica.

Pero la música, especialmente la música clásica y la música jazz, ya estaba directamente relacionada con el séptimo arte mucho tiempo antes de que comenzaran a rodarse las primeras películas *habladas*. En realidad, el cine nunca fue mudo del todo ya que, desde sus inicios, este se ideó con el acompañamiento musical como parte inherente a su naturaleza. Esto es, el cine nació mudo pero con vocación sonora. Así, en las primeras proyecciones de los hermanos Lumière, “existía el acompañamiento de un piano, y poco después los programas de dichas sesiones llegaron incluso a especificar el nombre del intérprete: Émile Maraval”.³

¹ Cabe señalar que los estudios de la música cinematográfica han trabajado de forma prolífica el tema del sonido en la etapa del cine mudo. A este respecto existen abundantes referencias bibliográficas que pueden ser consultadas por el lector para profundizar en esta cuestión. Valgan como ejemplo, a nivel nacional, la *Historia y teoría de la música en el cine. Presencias afectivas*, de COLÓN PERALES, Carlos, INFANTE DEL ROSAL, Fernando y LOMBARDO ORTEGA, Manuel, publicado por la editorial Alfar en Sevilla en 1997. A nivel internacional, destacan los trabajos de ALTMAN, Rick, *Silent Film Sound*. New York, Columbia University Press, 2004, como autor, *Sound Theory, Sound Practice*. New York, Routledge, 1992, y *The Sounds of Early Cinema*. Bloomington, Indiana University Press, 2001, como editor; y de ANDERSON, Gillian, *Music for Silent Films 1894-1929: A Guide*. Washington DC, Library of Congress, 1988. Además del resto de trabajos mencionados en la bibliografía de este artículo.

² Tanto es así que en inglés se utiliza el término *talkies* para definir a estas primeras películas sonoras.

³ NAVARRO ARRIOLA, Heriberto y NAVARRO ARRIOLA, Sergio. *Música de cine: historia y coleccionismo de bandas sonoras*. Madrid, Ediciones Internacionales Universitarias, 2005, pág. 21.



Programa del Cinematógrafo Lumière en el Grand Café del Boulevard des Capucines donde ya se especificaba el nombre del pianista y compositor Émile Maraval.

También en la primera y única proyección pública de pago en Berlín de los hermanos Skladanowsky, para la que el compositor Hermann Krüger había compuesto expresamente una pieza musical.⁴ En 1897, los Lumière dieron un paso más y contrataron a un cuarteto de saxofonistas para acompañar musicalmente sus proyecciones.⁵ Era, sin duda, una iniciativa empresarial de los hermanos para mejorar la calidad de su producto. Pero no fueron ellos los únicos en darse cuenta de la importancia capital que la música tenía como acompañamiento del nuevo arte. Si desde un punto de vista empresarial la música podía mejorar la calidad del producto, también podía hacerlo desde un punto de vista artístico. El cineasta

⁴ RUIZ, Luis Enrique. *Obras pioneras del cine mudo: orígenes y primeros pasos (1895-1917)*. Bilbao, Ediciones Mensajero, 2000, pág. 27.

⁵ HUDA, Anwar. *The Art and Science of Cinema*. New Delhi, Atlantic Publishers & Dist, 2004, pág. 163.



francés Georges Méliès, un hombre de teatro y también uno de los pioneros del cine, fue consciente desde sus inicios en la cinematografía de la importancia de la música en este nuevo arte. Por ello, la proyección de sus películas solía contar, por deseo expreso del cineasta, con un acompañamiento musical en vivo.⁶

Dicho de otro modo, si bien el cine era mudo, los espectadores no lo percibían como tal al contar este espectáculo con músicos de plantilla que dotaban de sonido a un arte silente. Sin embargo, al afirmar que el cine nació mudo pero con vocación sonora, no solo se hace referencia a la presencia de músicos en las salas de cine. Antes ya habían surgido intentos de sonorizar el cine. De forma más concreta puede afirmarse que hubo experimentaciones con la sincronización de sonido e imagen desde antes de que naciera el propio cine.

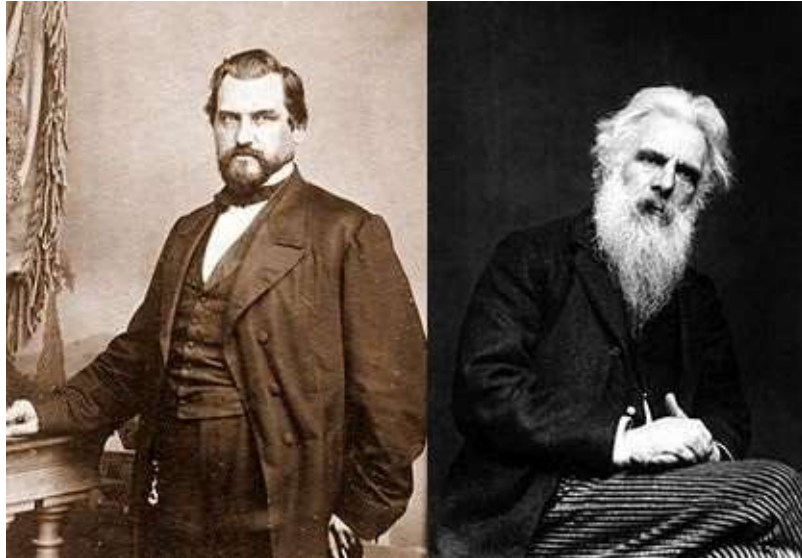
1. Sonorizar el cine: intentos de sincronización de imagen y sonido

Habría que remontarse a la década anterior a la aparición del cinematógrafo de los Lumière como uno de los primeros intentos serios de sincronización entre imagen y sonido, y de forma específica al año 1888. Unos años antes, entre 1872 y 1878, Eadweard Muybridge había llevado a cabo el experimento conocido como “El caballo en movimiento” en California. El millonario Leland Stanford, exgobernador del Estado, quería salir de dudas ante cierta polémica surgida en el ambiente hípico. Esta consistía en la posibilidad de que un caballo al galope levantara en algún momento las cuatro patas del suelo o si por el contrario tenía que permanecer apoyado en el suelo con al menos uno de sus cascos. La discusión había nacido al cuestionar si la pintura academicista representaba el galope del caballo de forma fidedigna o artificial. Stanford y sus amigos sostenían que había al menos un instante en el que el caballo no apoyaba ningún casco. El otro grupo, capitaneado por el presidente de la bolsa de San Francisco, James R. Keene,

⁶ EZRA, Elizabeth. *George Méliès. French Film Directors*. Manchester, Manchester University Press, 2000, pág. 27.



defendía la teoría de que el animal siempre mantenía apoyado en el suelo al menos uno de sus cascos.⁷ Apostaron 25 000 dólares y Stanford recurrió al fotógrafo inglés, afincado en San Francisco, para que resolviera la apuesta.



Leland Stanford (a la izquierda) y Eadweard Muybridge (a la derecha).

En 1872, Muybridge se puso a trabajar en el experimento. Sin embargo, en 1875 tuvo que abandonar el proyecto durante un periodo de tiempo. Muybridge “hizo una serie de fotografías individuales, algunas de las cuales eran prometedoras, pero su labor en este sector se vio seriamente interrumpida por un proceso judicial por asesinato (mató al amante de su esposa)”.⁸ Muybridge fue declarado inocente, pero se autoimpuso un exilio en Centroamérica durante la mayor parte de 1875.⁹ Muybridge reanudó sus fotografías de caballos en movimiento en 1877, de nuevo bajo el patrocinio de Stanford.¹⁰

Después de años de investigación, Muybridge conseguía un curioso sistema de cronofotografía. Este proceso consiste en registrar en una placa única las

⁷ CLEGG, Brian. *The Man Who Stopped Time: the Illuminating Story of Eadweard Muybridge: Pioneer Photographer, Father of the Motion Picture, Murderer*. Washington D.C., Joseph Henry Press, 2007, pp. 51-52.

⁸ El original en inglés: “made a series of individual photographs, a few of which were promising, but his work in this area was seriously interrupted by a murder trial (he killed his wife's lover)”. Traducción propia. MUSSER, Charles. *The Emergence of Cinema: The American Screen to 1907*. Berkeley, CA: University of California Press. 1994, p. 48.

⁹ EVERSON, William K. *American Silent Film*. New York, Da Capo Press, 1998, pág. 17.

¹⁰ MUSSER, Charles. *The Emergence of Cinema...*, pág. 48.



diferentes fases del movimiento. Tal como recoge Ira Konigsberg, la cronofotografía es la “[f]otografía de imágenes múltiples obtenida por primera vez por Étienne-Jules Marey en 1882 con su revólver fotográfico. El objetivo se alojaba en el extremo de un largo cañón, y una placa circular giraba doce veces por segundo, obteniendo doce imágenes consecutivas. Posteriormente, Marey reemplazó la placa de vidrio por película de papel”.¹¹ Eadweard Muybridge instaló doce cámaras fotográficas en el recorrido de una pista de carreras. Doce hilos conectados a cada uno de los disparadores de las cámaras se distribuían en la pista. De este modo, el caballo rompía los hilos durante la carrera disparando las cámaras.¹²

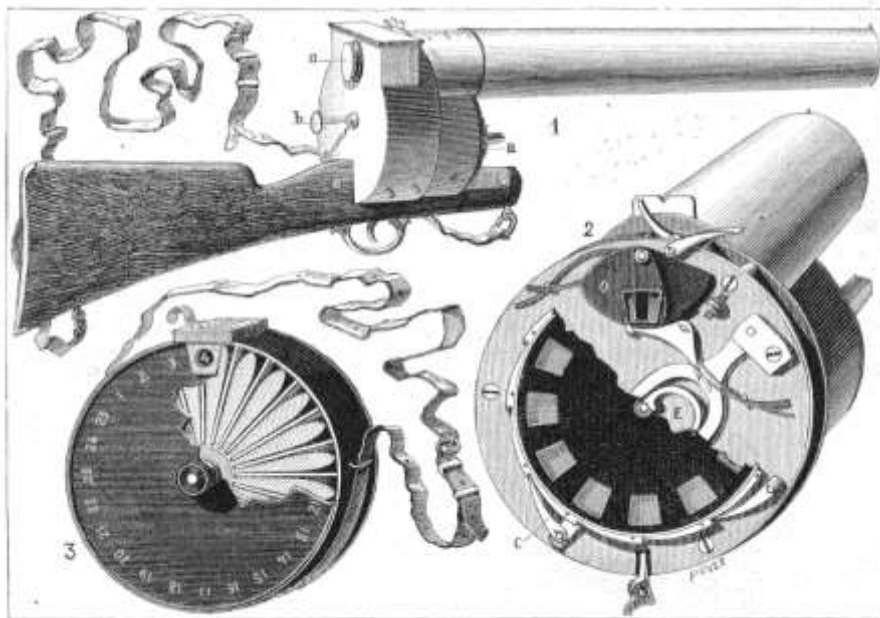


Fig. 2. Mécanisme du fusil photographique.
1. Vue d'ensemble de l'appareil. — 2. Vue de l'obturateur et du disque à quatre. — 3. Boîte contenant vingt-cinq plaques sensibles.

Fusil fotográfico de Étienne-Jules Marey.

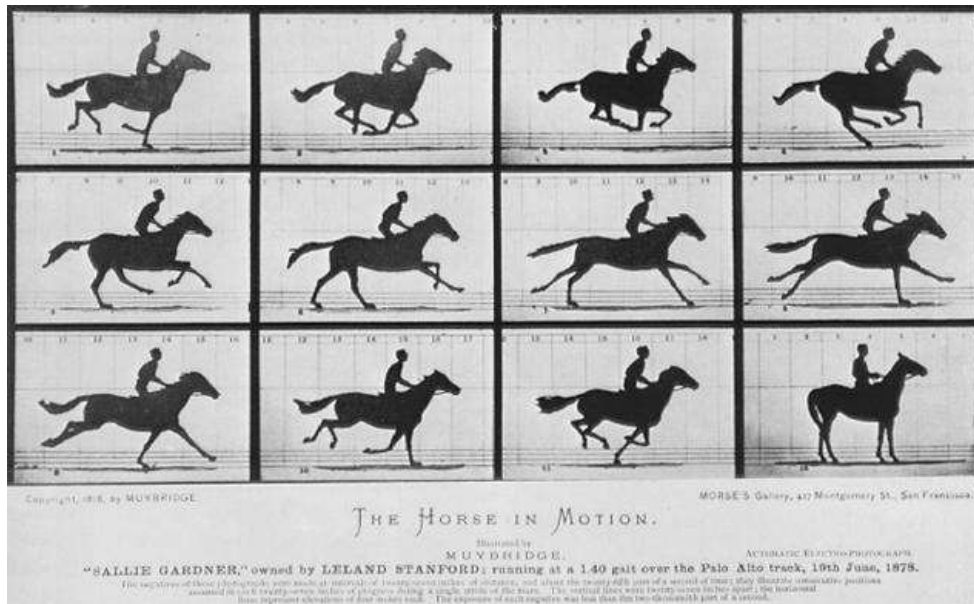
Muybridge resolvió la duda de Stanford con una serie de doce fotografías tomadas en medio segundo a una yegua de carreras. Las fotografías demostraban que había momentos en los que la yegua levantaba las cuatro patas del suelo.

¹¹ KONIGSBERG, Ira. *Diccionario técnico Akal de cine*. Madrid, Akal, 2004, pág. 148.

¹² Puede verse una infografía de la instalación de cámaras ideada por Muybridge en LESLIE, Mitchell. “The Man Who Stopped Time”, *Stanford Magazine*, mayo de 2001 <<http://www.stanfordalumni.org/news/magazine/2001/mayjun/features/muybridge.html>> (consultado el 10 de enero de 2013).



Stanford había ganado la apuesta y la historia del cine escribía, al mismo tiempo, una de sus páginas más importantes.



Serie de fotografías “El caballo en movimiento” presentada en 1878.

El trabajo de Muybridge había impresionado, entre otros, al inventor Thomas Alva Edison, quien había conseguido grabar la voz humana en su recién inventado fonógrafo.¹³ Un artículo de *Scientific American* daba fe del invento de Edison el 22 de diciembre de 1877:

Thomas A. Edison entró en su despacho, puso un pequeño artefacto sobre la mesa, hizo girar una manivela y la máquina se interesó por nuestra salud, preguntó qué nos parecía el fonógrafo, nos informó que él estaba bien y nos deseó cordialmente buenas noches. Estas observaciones no sólo fueron perfectamente audibles para nosotros, sino también para una docena o más de personas reunidas alrededor, y fueron producidas sin ayuda de ningún otro mecanismo que aquel pequeño artefacto.¹⁴

El 25 de febrero de 1888, Muybridge exhibía su trabajo cerca de Orange Music Hall. Aprovechó, entonces, para visitar a Edison en su laboratorio de West

¹³ Investigadores de Berkeley localizaron en 2008 un archivo en París con una grabación de diez segundos realizada con el “fonautógrafo”, un aparato de grabación de audio inventado por Édouard-Léon Scott de Martinville en 1860, es decir, diecisiete años antes del fonógrafo de Edison. ROSEN, Jody. “Researchers Play Tune Recorded Before Edison”. *New York Times*. 27 marzo 2008 <<http://www.nytimes.com/2008/03/27/arts/27soun.html>> (consultado el 13 de enero de 2013).

¹⁴ LACK, Russell. *La música en el cine*. Madrid, Cátedra, 1999 (c1997), pág. 25.



Orange y le propuso combinar su serie de fotografías con el fonógrafo para poder mostrar imágenes sonoras. Edison se mostró dispuesto a trabajar juntos en la idea de Muybridge. Así se lo comunicó a un periodista que, meses más tarde, visitó su laboratorio. En el ejemplar del 3 de junio de 1888, el *New York World* informaba acerca del encuentro entre ambos:

Él [Muybridge] propuso al Sr. Edison que el fonógrafo debería utilizarse en conexión con su invención, y podrían experimentar con las fotografías de Edwin Booth como Hamlet, Lillian Russell en algunas de sus canciones, y otros artistas de renombre. El Sr. Edison, dijo, podría producir con su instrumento los tonos de la voz, mientras que él proporcionaría los gestos y la expresión facial. Esta propuesta se encontró con la aprobación del Sr. Edison y planeó perfeccionarla en su tiempo libre.¹⁵

No obstante, el proyecto de Muybridge y Edison nunca llegó a ver la luz. Edison se apartó de Muybridge y siguió investigando por cuenta propia, negando con el tiempo que alguna vez el fotógrafo le hubiera inspirado la idea de combinar imagen y sonido.

Tal vez encontrando algo de tiempo libre unos pocos meses más tarde, Edison comenzó a reconocer las limitaciones de las técnicas de Muybridge. Las imágenes fueron dibujadas a mano y eran pocas en número. En términos de eficiencia, reproducibilidad y facilidad de uso, el sistema de Muybridge no se podía comparar con su fonógrafo. Reelaborando la idea hasta convertirla en propia, Edison negó posteriormente que Muybridge la hubiera intercambiado con él alguna vez.¹⁶

Al mismo tiempo, a finales de esta década de 1880, Georges Demeny sentó las bases de la utilización de la música en el cine acompañando sus proyecciones

¹⁵ El original en inglés: "He [Muybridge] proposed to Mr. Edison that the phonograph should be used in connection with his invention, and the photographs of Edwin Booth as Hamlet, Lillian Russell in some of her songs, and other artists of note should be experimented with. Mr. Edison, he said, could produce with his instrument the tones of the voice while he would furnish the gestures and facial expression. This scheme met with the approval of Mr. Edison and he intended to perfect it at his leisure." Traducción propia. MUSSEY, Charles. *The Emergence of Cinema...*, pág. 62.

¹⁶ "Perhaps finding some free time a few months later, Edison began to recognize the limitations of Muybridge's techniques. The images were hand-drawn and few in number. In terms of efficiency, reproducibility, and ease of use, Muybridge's system could not compare with his phonograph. Reworking the idea until it became his own, Edison was later to deny that Muybridge had ever shared it with him." Traducción propia. *Ibid.*



de transparencias fotográficas con un *cromofotófono*.¹⁷ Unos años más tarde, Demeny entró en contacto con Léon Gaumont, uno de los pioneros de la industria del cine que, por entonces, se dedicaba a la fabricación de equipos de fotografía. Demeny le propuso a Gaumont una idea que daría un paso más en la sincronización:

El aparato que [Demeny] propuso a Gaumont, en 1895, fue el fonoscopio, asociación de fonógrafo y de fonoscopio en proyección, *obligados a funcionar de forma sincrónica*. [...] Fue el encuentro Demeny-Gaumont el que dio a luz en 1900 al cronófono-Gaumont, por medio del cual Alice Guy rodaría entre 1900 y 1907 más de 100 cintas cantadas o habladas.¹⁸

Alice Guy había comenzado en 1885 a trabajar como secretaria de Léon Gaumont. Sin embargo, sus responsabilidades en la empresa no tardaron demasiado tiempo en cambiar de cariz. Tras conocer el aparato de los Lumière, Guy propuso a Gaumont realizar pequeñas películas con las que entretener a los posibles compradores del aparato.¹⁹ Gaumont dio su visto bueno y la propia Alice Guy fue la elegida para realizar este cometido.

Cuando Demeny propuso la idea del fonoscopio, Alice Guy ya estaba al mando de la productora de Gaumont y faltaba muy poco tiempo para ser nombrada supervisora de los demás directores de la compañía. No es extraño entonces que fuera ella quien, entre 1900 y 1907, iniciara una producción compuesta por más de cien *fonoescenas* sincronizadas, sobre todo canciones, monólogos cómicos y escenas de ópera, “incluyendo doce cuadros de *Carmen*, con un total de 700 metros, y 22 cuadros de *Faust*, con 275 metros, más de una hora de proyección: potencialmente, el primer largometraje ‘sonoro’”.²⁰

¹⁷ LACK, Russell. *La música en el cine...*, pág. 25.

¹⁸ BURCH, Noël. *El tragaluz infinito*. Madrid, Cátedra, 1987, pág. 44.

¹⁹ MCMAHAN, Alison. *Alice Guy Blaché*. Madrid, Plot Ediciones, 2006, pág. 69.

²⁰ BURCH, Noël. *El tragaluz infinito...*, pág. 236.



Retrato fotográfico de Alice Guy.

El papel de Alice Guy en el desarrollo de la cinematografía es enorme, aunque su importancia, en palabras del propio Louis Gaumont en 1954, “ha sido injustamente olvidada”.²¹ Fue “la primera mujer directora del mundo y posiblemente el primer director de cualquier sexo en llevar a la pantalla una película de ficción... Su primera película... precedió a las películas de Méliès en unos cuantos meses, según varios historiadores franceses acreditados”.²²

Volviendo a las películas cantadas y habladas que Alice Guy dirigió para Gaumont en los primeros años del siglo XX, cabría preguntarse por qué no llegó a imponerse su sistema en la industria cinematográfica. Las razones parecen simples. En primer lugar, la sincronización entre la película, un soporte perforado,

²¹ McMAHAN, Alison. *Alice Guy Blaché...*, pág. 30.

²² *Ibid.*, pág. 57.



y el disco, un soporte continuo, suponía una verdadera dificultad. En segundo lugar, se encontraba la baja calidad con la que el fonógrafo reconstruía muchos timbres instrumentales. Además, en este mismo punto, cabría añadir la debilidad de la señal acústica, puesto que no existía todavía la amplificación eléctrica. Finalmente aparecía otra razón, esta vez de carácter económico:

En un mundo sin prestaciones sociales ni vacaciones pagadas, la mano de obra musical era más disponible y fácil de hallar. Serán, pues, en bastantes casos, instrumentos clásicos acústicos tocados por músicos de carne y hueso quienes van a asegurar lo que se ha dado en llamar convencionalmente el “acompañamiento” de una acción proyectada mecánicamente, con personajes filmados y grabados.²³

Al comenzar el siglo xx, los intentos de sonorización del nuevo arte eran ya una realidad tangible. En 1900 se estrenó una película de Alice Guy llamada *Little Tich et ses “Big Boots”*, representada con una banda sonora grabada en un disco de gramófono. En la Exposición de París, también del año 1900, se proyectó una versión de *Cyrano de Bergerac*, de Clément Maurice. La película incluía una escena con diálogos que pretendían, no con demasiado éxito, estar sincronizados. Las películas con diálogos y sonido existían, pues, en los primeros años del siglo. En este sentido, en “1902 se proyectaron una serie de producciones con una pista de diálogos grabados, y una de ellas en particular, *The Dress*, también con efectos sonoros”.²⁴

Por otra parte, uno de los pioneros del cine, Charles Pathé, también había combinado los sistemas de sonido e imagen. En su caso, el fonógrafo, que Edison había presentado en 1877 y el cinematógrafo. De este modo empezó a producir a partir de 1899 una serie de películas, la primera de ellas *Le muet mélomane* (Ferdinand Zecca, 1899). A esta le seguirían otras muchas, llegando a

²³ CHION, Michel. *El cine y sus oficios*. Madrid, Cátedra, 1992 (c1990), pág. 43.

²⁴ LACK, Russell. *La música en el cine...*, pág. 27.



responsabilizarse de la realización de más de 100 películas con sonido sincronizado.²⁵

En este contexto aparece también la figura de Oskar Messter, quien había inventado el sistema de sonido biofónico para incorporarlo a su propio proyector. Ya en 1904, podía verse el cine sonoro de Oskar Messter en la Exposición Universal de St. Louis, quien entre los años 1903 y 1913 más de quinientas películas sonoras.²⁶ “Muchas de ellas eran arias de óperas muy conocidas o incluso números de variedades cantados por artistas populares y, por lo tanto, probablemente hicieran las veces de un atractivo ‘relleno’ que el distribuidor incluía en el paquete a vender a los exhibidores”.²⁷ Ya en 1913, la compañía Vi-T-Phone “anunciaba un catálogo de más de un centenar de artistas norteamericanos en películas cantadas o habladas”.²⁸

Ese mismo año Edison presentaba una actualización de su quinetófono, pensado para sincronizar el sonido con la imagen de una película proyectada en pantalla. A pesar de un éxito inicial, su invento no tardó en fracasar debido a los retardos de hasta doce segundos en el sonido. A este revés habría de unirse el incendio en la fábrica de Edison de West Orange, que puso fin a todo intento de mejorar el invento.²⁹

En 1918 los alemanes Jo Engl, Hans Vogt y Joseph Massolle patentaron el sistema Tri-Ergon, aprovechando la investigación del ingeniero norteamericano Lee DeForest en este campo. El sistema Tri-Ergon presentaba como novedad la posibilidad de grabar el sonido directamente en el celuloide. Cuatro años más tarde, en Alemania presentaron el primer film con sonido incorporado, *Der Brandstifter*.³⁰ Al año siguiente, el ingeniero norteamericano Lee DeForest presentaba un sistema llamado Phonofilm. Con este sistema, DeForest establecía

²⁵ MCMAHAN, Alison. *Alice Guy Blaché...*, pág. 113.

²⁶ BURCH, Noël. *El tragaluz infinito...*, pág. 53.

²⁷ LACK, Russell. *La música en el cine...*, pág. 27.

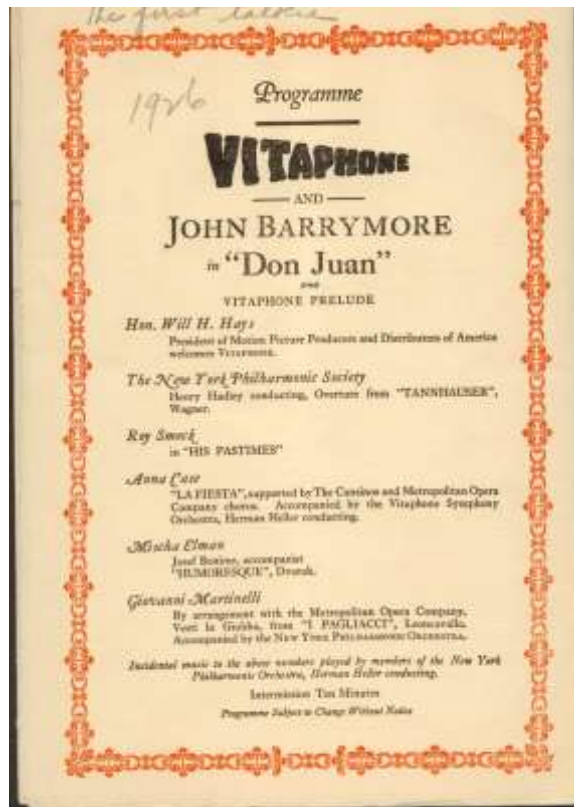
²⁸ *Ibid.*, pág. 30.

²⁹ *Ibid.*

³⁰ GARCÍA FERNÁNDEZ, Emilio C. y SÁNCHEZ GONZÁLEZ, Santiago. *Guía histórica del cine 1895-2001*. Madrid, Editorial Complutense, 2002, pág. 69-84.



las bases del sistema que finalmente se impuso en la industria del cine. A diferencia de los anteriores intentos, el Phonofilm de DeForest resolvía los problemas de sincronización y amplificación del sonido. “En 1924 más de treinta salas de Estados Unidos estaban ya preparadas para incorporar el sistema Phonofilm”.³¹ A pesar de que el Phonofilm era muy innovador, su éxito no fue inmediato. DeForest tuvo que esperar dos años para que Western Electric apostara por su método. Las razones se encuadran dentro del aspecto económico. Los empresarios cinematográficos trataron de evadirse de la adopción del sistema sonoro, ya que suponía una fuerte inversión económica. Para poder adoptar el sonido, debían primero adaptarse tanto los estudios como las salas de proyección. Finalmente, en 1925, Western Electric daba un paso al frente y apostaba por el Phonofilm. Apenas un año más tarde, junto a Warner Brothers, iniciaron la producción cinematográfica cobijada bajo el sistema de DeForest, rebautizado



como Vitaphone.

Programa de la presentación del sistema Vitaphone.

³¹ LACK, Russell. *La música en el cine...*, pág. 30.



El 6 de agosto de 1926 presentaron una función compuesta por cinco películas con sonido sincronizado. El bloque de películas empezaba con un discurso de William H. Hays, presidente de Motion Pictures Producers Association. “Sus palabras, perfectamente sincronizadas con sus labios, anunciaban la nueva era del cine, con agradecimiento a Western Electric y a los laboratorios Bell”.³² A este, le seguían una pieza musical desarrollada por la New York Philharmonic Orchestra, una actuación de violín a cargo del intérprete de origen ucraniano Mischa Elman, el cortometraje musical *La fiesta* (1926), con la cantante Anna Case, el bailarín Eduardo Cansino, padre de Rita Hayworth, quien también debutó en esta pieza con ocho años, y los coros de The Metropolitan Opera. La pieza más importante de la noche era la película *Don Juan*, de Alan Crosland, con John Barrymore como protagonista. “La crítica fue elogiosa con *Don Juan*, aunque se escribió más sobre la sincronización del sonido que sobre la ambientación de época y la dirección de Alan Crosland”.³³



Cartel de *Don Juan* (Alan Crosland, 1926)

³² ALSINA, Homero. *Historias de películas*. Buenos Aires, El Cuenco de Plata, 2006, pág. 41.

³³ *Ibid.*



El éxito de *Don Juan* fue notable, manteniéndose ocho meses en cartel en Nueva York y ofreciendo exitosas proyecciones en otras ciudades del país. “Varios exhibidores accedían a modificar sus salas para el nuevo sonido con costos que oscilaban entre los 16.000 y los 25.000 dólares”.³⁴ Sin embargo, aunque quedaba clara la necesidad de que todo el cine se adaptara al sistema sonoro, había una gran incertidumbre sobre el futuro y muchas empresas se resistieron a pagar las patentes a Warner, prefiriendo trabajar en crear su propio sistema de sonido. Es esta película, *Don Juan*, la que debiera considerarse el primer largometraje sonoro de la Historia del cine.³⁵



Imagen de la *première* de *The Jazz Singer* (Alan Crosland, 1927)

Un año más tarde, se estrenaba *The Jazz Singer*, considerada erróneamente la primera película sonora de la historia del cine. “Sería más exacto afirmar la influencia de la película, ya que su exhibición, con una recaudación que llegaría a

³⁴ *Ibid.*

³⁵ LACK, Russell. *La música en el cine...*, pág. 68.



los tres millones y medio de dólares, impulsó a las otras empresas a adoptar el sonido, al cual se habían resistido”.³⁶ Si bien es cierto que la película *The Jazz Singer* ofrecía la novedad de escuchar unos breves momentos hablados, se podría puntualizar “que pertenecieron a la improvisación por Jolson las pocas líneas de diálogo con su madre (Eugene Besserer) intercaladas en dos de sus canciones”.³⁷ Por ello, aunque no estaba prevista la inserción de diálogo hablado, se trataría, en todo caso, del primer largometraje *hablado*, que inauguraría los filmes llamados *talkies*. Apenas un año antes, *Don Juan* ya podía considerarse una película sonora y la pieza con el discurso de William H. Hays sincronizaba palabras e imagen. Sin embargo, tal y como se ha tratado de compendiar en esta investigación, la sincronización de imagen y sonido no nació ni con *Don Juan*, ni muchísimo menos con *The Jazz Singer*. Charles Pathé desde 1899; Alice Guy desde 1900 u Oskar Messter entre 1903 y 1913, ya habían producido una gran cantidad de películas en las que los espectadores podían ver imágenes y escuchar sonido.

2. El cine nunca fue mudo

Al margen de estos intentos de sincronización de sonido e imagen, el cine siempre fue percibido como un arte sonoro al contar con un acompañamiento musical durante su exhibición. Basta recordar a los hermanos Lumière, con la contratación primero del pianista Émile Maraval y con el cuarteto de saxofonistas un poco después; o a Georges Méliès, quien exigía que sus películas se proyectaran acompañadas de música, para comprobar que el cine no debió apreciarse, en general, como un arte silente.

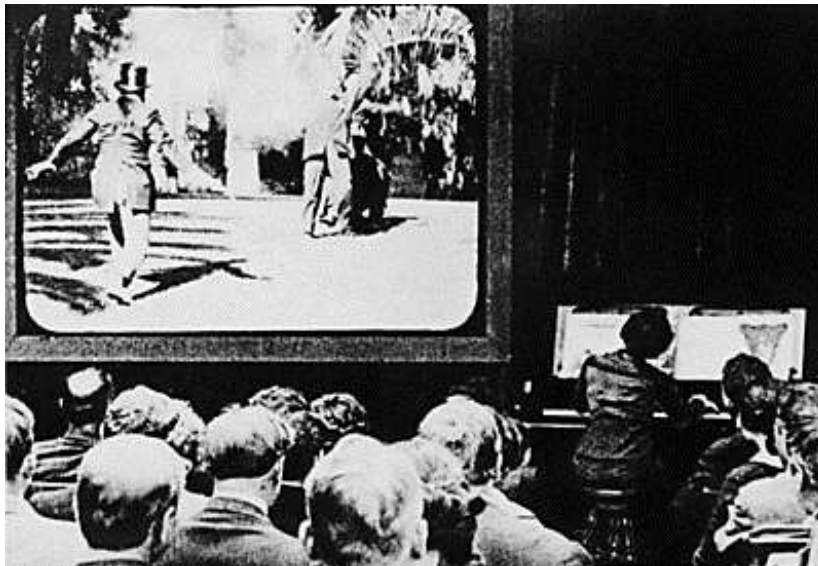
En cualquier caso, las primeras músicas cinematográficas no estuvieron bajo la pantalla, sino que “eran tocadas en el exterior de la sala, y servían para atraer al público y para hacerle entrar. La música era utilizada entonces como

³⁶ ALSINA, Homero. *Historias de películas...*, pág. 39.

³⁷ *Ibid.*, pág. 43.



elemento de atracción y enganche”.³⁸ Así se había hecho ya con anterioridad en otros espectáculos tales como el circo y el teatro, donde la música era utilizada también para captar al público a la entrada. No hay que olvidar que las primeras películas se proyectaron en estos mismos escenarios: teatros, cafés y circos. El cine era considerado el nuevo espectáculo de moda y, como tal, empleaba los recursos habituales para atraer espectadores. Unos recursos –los musicales– que se encontraban en su momento más álgido. “El cine nace además en una época en la que la cultura de la canción está en su apogeo: se oía en la calle, se compraba en ‘pequeño formato’ (hoja impresa con la letra y la melodía sin acompañamiento); canción y cine estarán desde entonces comercialmente ligados para siempre”.³⁹



Pianista “sonorizando” una película muda.

En efecto, la música estuvo ligada al cine desde sus comienzos. Como modo de atracción primero y como elemento para su sonorización después. Un poco más tarde, la música entró al interior de la sala y se instaló bajo la pantalla. Son muchos los autores que han escrito acerca de las motivaciones para situar la música en ese lugar. Los hermanos Navarro Arriola sintetizaban las tres principales hipótesis que

³⁸ CHION, Michel. *La música en el cine*. Barcelona, Ediciones Paidós Ibérica, 1997 (c1995), pág. 43.

³⁹ *Ibid.*



podieron llevar a los exhibidores a la inclusión musical en el espectáculo cinematográfico:

Una de las teorías difundidas alude al ruido del proyector como motivo principal de la utilización de música, de forma que ésta se hubiese añadido con el objeto de “suavizar” el desagradable ruido de la máquina a oídos del espectador. A esta discutible motivación comercial se añade otra del mismo género, ya que con la presencia de un piano los primeros empresarios de las salas de proyección dotaban a su espectáculo de un mayor esplendor y boato (y obligando a las salas más cercanas a incluir otro piano y/u orquesta para mantenerse al mismo nivel). La tercera causa es también razonable y evidente, y la hallamos en la lógica capacidad del ser humano para comprender que las imágenes podían verse beneficiadas por medio de la música; ésta sería una motivación de carácter artístico, destinada a perfeccionar una obra que debía impactar en el público.⁴⁰

Estos tres motivos apuntaban a que, en sus inicios, la música no fue una elección de los cineastas o creadores, sino una decisión meramente empresarial. En este caso, de los empresarios exhibidores que querían mejorar su espectáculo. Para ello eliminaban el ruido molesto del proyector, otorgaban más categoría al espectáculo y, finalmente, le conferían al cinematógrafo la calidad artística necesaria para emocionar al público. Michel Chion sin embargo, señalaba una cuarta hipótesis más:

Las películas se estaban proyectando aún en lugares tales como barracas, expuestas al ruido, ante un público que tenía por costumbre hacer comentarios, abuchear, aplaudir, hablar: la música, en ausencia de actores de carne y hueso (que pudieran llamar la atención al público, hablarles o captar su atención), ayuda a centrar la atención, concentrándola al subrayar las atmósferas y puntos fuertes.⁴¹

Esto es, no solo existía en estos primeros intentos de sonorización la iniciativa empresarial de dotar al espectáculo de mayor calidad, sino que apremiaba otra necesidad esencial. Los empresarios debían lidiar con otro tipo de público, menos distinguido de lo deseado, que asistía al cine con las costumbres heredadas de aquellos espectáculos populares, como el circo o las

⁴⁰ NAVARRO ARRIOLA, Heriberto y NAVARRO ARRIOLA, Sergio. *Música de cine: historia y coleccionismo de bandas sonoras*. Madrid, Ediciones Internacionales Universitarias, 2005, pp. 21-22.

⁴¹ CHION, Michel. *La música en el cine...*, pág. 44.



barracas de feria, en los que era habitual un comportamiento poco comedido. No obstante, como apunta Noël Burch, “durante el primer decenio el cine fue el ‘teatro de los pobres’, que atraía casi exclusivamente al bajo pueblo (artesanos, obreros) de los centros urbanos”.⁴² No se tardó en buscar otro tipo de público más refinado:

El cine empieza como género popular y en lugares populares, llenos de humo y ruido. Más adelante, por motivos, no sólo comerciales, sino también ideológicos y culturales, con el fin de atraer a la gente decente, el cine intentará adquirir lentamente “carta de nobleza”, tanto en la elección de temas (adaptaciones literarias y operísticas, temas morales o religiosos), como en su factura: entre otros campos también en la música de acompañamiento.⁴³

Por unas u otras razones, no había sala de proyección que no contara con profesionales de la música en su plantilla. Desde un pianista en las salas más humildes, a grandes orquestas de hasta setenta músicos en las más opulentas. En la mayoría de los casos, y sobre todo en los primeros años, eran pequeños locales con unos pocos músicos en plantilla. Músicos que compaginaban el trabajo en el cine con actuaciones en locales. Gilles Mouëllic recoge que músicos de jazz de la talla de Scott Joplin, Count Basie y Louis Armstrong comenzaron su vida profesional compaginando los clubs de jazz con las salas de cine.⁴⁴

Así, en el período silente, el jazz sonaba en las salas de proyección como música de acompañamiento y siguió haciéndolo para aquellas películas mudas que se produjeron en la época sonora. Esta relación del jazz con el cine comenzó al final de la década de los años diez del siglo XX, cuando esta música eminentemente americana se convirtió en la melodía más utilizada en las salas de cine:

Desde finales de los años diez, constituirá el material de base para pianistas, organistas y orquestas del cine mudo; tocar en las salas de proyección representaba, por cierto, una

⁴² BURCH, Noël. *El tragaluz infinito...*, pág. 59.

⁴³ CHION, Michel. *La música en el cine...*, pág. 41.

⁴⁴ MOUËLLIC, Gilles. *Jazz et cinéma*. Paris, Cahiers du cinéma, 2000, pp. 13-16.



buena parte de sus fuentes de ingreso para numerosos *jazzmen* que, de Fats Waller a Stéphane Grappelli, hicieron en ellas sus pinitos.⁴⁵

Ahora bien, aunque no había película que se proyectara sin una música de acompañamiento, no era habitual crear partituras originales para películas concretas del cine silente. De hecho, solo un uno por ciento de las películas mudas contaba con una partitura original compuesta de manera expresa para el film.⁴⁶ Eran los músicos de los locales de proyección los que tenían que responsabilizarse de la música. En las grandes salas, los músicos preparaban sus propios arreglos, pero en las pequeñas debían recurrir a otros sistemas. Las películas no iban acompañadas de una partitura original y los músicos de los cines a menudo no tenían tiempo de idear una *ex profeso*:

Una partitura hecha a medida para cada filme habría significado una composición, un ensayo, una puesta a punto diferente para cada estreno (los músicos tocaban materialmente en todas las sesiones). ¿Qué día de la semana se habría hecho la primera lectura, con qué tiempo de ensayo, con qué salario y qué posibilidades tendría la música, siempre nueva, de ser correctamente leída y ejecutada?⁴⁷

Por ello, no tardaron en aparecer los *cue sheets*, unos “folletos que daban indicaciones para el acompañamiento musical de la película en directo, sugiriendo una selección de títulos existentes para cada secuencia”.⁴⁸ En estos se podían encontrar leyendas tales como “*Indian Love Call*, de Homer Grunn, una pieza maravillosa para escenas de desierto: sugiere la distancia, la inmovilidad, la desolación, así como el amor indio”.⁴⁹ Se trataba, por tanto, de una serie de folletos que los intérpretes recibían junto a la película, en los que se indicaban cuáles eran las piezas musicales más adecuadas para cada secuencia. Estas anotaciones facilitaban el trabajo a aquellas salas donde el presupuesto musical no era muy elevado.

⁴⁵ ARNAUD, Gerald y CHESNEL, Jacques. *Los grandes creadores del jazz*. Madrid, Ediciones del Prado, 1993, pág. 240.

⁴⁶ CHION, Michel. *La música en el cine...*, pág. 59.

⁴⁷ *Ibid.*, pág. 55.

⁴⁸ *Ibid.*, pág. 39.

⁴⁹ *Ibid.*, pág. 53.



Thematic Music  *Cue Sheet*
M. J. MINTZ (PATENT)
JULY 31, 1923

DOUGLAS FAIRBANKS
in
"THE THIEF OF BAGDAD"
A Fantasy of the Arabian Nights
Music compiled by James C. Bradford
Released by
UNITED ARTISTS CORPORATION

1 **PERSONNEL OF DIRECTION, ETC.**.....Midsummer Night's Dream (Mendelssohn).....2¼ Min.

NOTE: If the personnel of direction and cast are not shown, omit this selection and start at No. 2.

2 (Title) **DOUGLAS FAIRBANKS IN THE THIEF OF BAGDAD**Balhama (Vitalis)1¼ Min.

NOTE: Play first strain only.

3 (Title) **A STREET IN BAGDAD**.....Balhama (Vitalis)1¼ Min.

NOTE: Start at 2nd movement.

4 (Action) **THIEF GRABS MAN AT WELL**.....Overture Comique (Keler Bela).....1¼ Min.

Copyright, 1911, by Raoul Walsh.

5 (Action) **THIEF WALKS AWAY LAUGHING**.....THIEF THEME: Carnival March of the Gnomes (Schroeder).. 2 Min.

Copyright, 1920, by Carl Fischer.

6 (Action) **MAGICIAN WITH BASKET**.....Orientale (Amani) (Oboe Solo).....1½ Min.

Copyright, Oliver Ditson, Inc.

7 (Action) **WOMAN APPEARS ON BALCONY**.....In Minor Mode No. 2 (deKoven).....1¼ Min.

Copyright, 1924, by John Church Co.

Cue sheet de *The Thief of Bagdad* (Raoul Walsh, 1924)

Estos *cue sheets* pervivieron en el tiempo, aunque con la llegada e implantación paulatina del cine sonoro fueron teniendo cada vez menos sentido. Ya partir en 1927, tras el estreno de *The Jazz Singer*, el alcance de estos folletos fue siendo cada vez menor. No hay que olvidar que es en esos momentos cuando el cine vivía uno de sus episodios más importantes: la adopción del sonido.



Si bien es cierto que, tal como ha tratado de demostrarse en este artículo, esta película no fue la primera sonora de la historia del cine, como recogen numerosos manuales, sí fue sin duda alguna el film responsable de que la industria del cine protagonizara una de sus grandes revoluciones: el paso del cine silente al cine sonoro. Sin embargo no deben ignorarse los muchos y comprometidos trabajos que en el campo de la sonorización de la cinematografía hicieron personajes como Eadweard Muybridge, Thomas Alva Edison, Georges Demeny, Léon Gaumont, Alice Guy, Charles Pathé, Oskar Messter, Jo Engl, Hans Vogt, Joseph Massolle y Lee DeForest, entre otros. Sin duda alguna, la historia del cine les debe un lugar honorífico.

Referencias bibliográficas

- ALTMAN, Rick. *Silent Film Sound*. New York, Columbia University Press, 2004.
- ALTMAN, Rick, (ed.). *Sound Theory, Sound Practice*. New York, Routledge, 1992.
- ALTMAN, Rick, (ed.). *The Sounds of Early Cinema*. Bloomington, Indiana University Press, 2001.
- ALSINA, Homero. *Historias de películas*. Buenos Aires, El Cuenco de Plata, 2006.
- ANDERSON, Gillian, *Music for Silent Films 1894-1929: A Guide*. Washington DC, Library of Congress, 1988.
- ARNAUD, Gerald y CHESNEL, Jacques. *Los grandes creadores del jazz*. Madrid, Ediciones del Prado, 1993.
- BURCH, Noël. *El tragaluz infinito*. Madrid, Cátedra, 1987.
- CHION, Michel. *El cine y sus oficios*. Madrid, Cátedra, 1992 (c1990).



CHION, Michel. *La música en el cine*. Barcelona, Ediciones Paidós Ibérica, 1997 (c1995).

COLÓN PERALES, Carlos; INFANTE DEL ROSAL, Fernando y LOMBARDO ORTEGA, Manuel, *Historia y Teoría de la Música en el Cine. Presencias afectivas*. Sevilla, Alfar, 1997.

CLEGG, Brian. *The Man Who Stopped Time: the Illuminating Story of Eadweard Muybridge: Pioneer Photographer, Father of the Motion Picture, Murderer*. Washington D.C., Joseph Henry Press, 2007.

EVERSON, William K. *American Silent Film*. New York, Da Capo Press, 1998.

EZRA, Elizabeth. *George Méliès. French film directors*. Manchester, Manchester University Press, 2000.

GARCÍA FERNÁNDEZ, Emilio C. y SÁNCHEZ GONZÁLEZ, Santiago. *Guía histórica del cine 1895-2001*. Madrid, Editorial Complutense, 2002.

HUDA, Anwar. *The art and science of cinema*. New Delhi, Atlantic Publishers & Dist, 2004.

KONIGSBERG, Ira. *Diccionario técnico Akal de cine*. Madrid, Akal, 2004.

LACK, Russell. *La música en el cine*. Madrid, Cátedra, 1999 (c1997).

LESLIE, Mitchell. "The Man Who Stopped Time", *Stanford Magazine*, mayo de 2001 <<http://www.stanfordalumni.org/news/magazine/2001/mayjun/features/muybridge.html>> (consultado el 10 de enero de 2013).

MCMAHAN, Alison. *Alice Guy Blaché*. Madrid, Plot Ediciones, 2006.

MOUËLLIC, Gilles. *Jazz et cinéma*. París, Cahiers du cinéma, 2000.

MUSSER, Charles. *The Emergence of Cinema: The American Screen to 1907*. Berkeley, CA, University of California Press. 1994.



NAVARRO ARRIOLA, Heriberto y NAVARRO ARRIOLA, Sergio. *Música de cine: historia y coleccionismo de bandas sonoras*. Madrid, Ediciones Internacionales Universitarias, 2005.

RUIZ, Luis Enrique. *Obras pioneras del cine mudo: orígenes y primeros pasos (1895-1917)*. Bilbao, Ediciones Mensajero, 2000.

ROSEN, Jody. "Researchers Play Tune Recorded Before Edison". *New York Times*. 27 marzo 2008 <<http://www.nytimes.com/2008/03/27/arts/27soun.html>> (consultado el 13 de enero de 2013).

Créditos imágenes:

- Programa del Cinematógrafo Lumière en el Grand Café del Boulevard des Capucines. http://evaproject.projects.tamk.fi/blog/?attachment_id=168

- Leland Stanford (a la izquierda) y Eadweard Muybridge (a la derecha).
<http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Muybridge-2.jpg> y
<http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Leland Stanford c1870s.jpg?uselang=es>

- Fusil fotográfico de Étienne-Jules Marey.
http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Fusil_photographique_Marey2.png?uselang=es

- Serie de fotografías "El caballo en movimiento".
http://commons.wikimedia.org/wiki/File:The_Horse_in_Motion.jpg

- Retrato fotográfico de Alice Guy. http://en.wikipedia.org/wiki/File:Alice_Guy.jpg

- Programa de la presentación del sistema Vitaphone.
<http://www.picking.com/vitaphone81.html>



- Cartel de *Don Juan* (Alan Crosland, 1926).
<http://commons.wikimedia.org/wiki/File:DonJuanPoster2.jpg>
- Imagen de la *première* de *The Jazz Singer* (Alan Crosland, 1927).
<http://en.wikipedia.org/wiki/File:JazzSingerpremiere.jpg>
- Pianista “sonorizando” una película muda.
<http://www.tourisminternet.com.au/cwamus4.htm>
- *Cue sheet* de *The Thief of Bagdad* (Raoul Walsh, 1924). <http://www.mont-alto.com/recordings/ThiefOfBagdad/ThiefCues.html>

Esta publicación, registrada bajo el número ISSN 2254-3643, ha obtenido una licencia Creative Commons, por la que cualquier cita relativa a él deberá mencionar al autor del escrito. Se prohíbe su uso comercial así como la creación de obras derivadas (Attribution-NonCommercial-NoDerivs 3.0 Unported License). Para ver una copia de la licencia, visite <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/> o póngase en contacto con Creative Commons (171 Second Street, Suite 300, San Francisco, California, 94105, USA). Si desea obtener mayor información también puede contactar con la redacción de *Sineris* a través del correo electrónico redaccion@sineris.es.