

**La era de los *talkies* ha sonado:
El desembarco del cine sonoro en Bilbao**



Txomin Ansola González

1. La fusión entre la imagen y el sonido fue una preocupación constante desde los momentos fundacionales del espectáculo cinematográfico. Los diversos intentos que se hicieron a lo largo del tiempo,¹ incluso aquellos que llegaron a mostrarse en público no lograron resolver ni la sincronización ni su amplificación de forma satisfactoria. Un buen ejemplo de estos ensayos lo constituye el Kinetófono, que Thomas Alva Edison comercializó en los Estados Unidos a partir de febrero de 1913.

Con motivo de su importación a Europa, en diciembre de ese año, realizada por Thomas Graf, un antiguo colaborador de Edison, *El Noticiero Bilbaíno* le dedicaba un artículo a este «prodigioso invento». En él se informaba sobre la gran aceptación que estaba teniendo: «El éxito en todas partes ha sido inmenso; pues se ha logrado lo que parecía imposible de obtener: una completa simultaneidad del sonido y la imagen, que da la ilusión de que los personajes hablan y cantan por sí mismos.»²

A pesar del optimismo con que se expresaba el mencionado rotativo se estaba todavía lejos de tan ansiado objetivo. Así, en enero de 1922, *El Pueblo Vasco* se ocupaba de una nueva tentativa, la de las «películas parlantes», que Léon Gaumont había mostrado poco tiempo antes a un reducido grupo del sector cinematográfico y de la prensa profesional:

1. Una cronología detallada se encuentra en Roger ICART, «Comment le cinéma apprit a parler», *Du muet au parlant*, Toulouse, Cinémathèque de Toulouse, Editions Milan, p. 19-25.

2. «El kinetófono de Edison», *El Noticiero Bilbaíno* (22 diciembre 1913), p. 4.

En esta sesión pudo observarse que además de sincronismo perfecto entre el gesto y la palabra la calidad del sonido queda admirablemente conservada, hasta en los más ínfimos matices. Se entiende con gran claridad la voz natural, con su timbre particular y demás características personales. La ilusión resulta completa; la voz que parece salir de los labios del personaje dibujado en la pantalla, es su propia voz con todos los detalles y atributos de su voz individual.

Solo falta para dar los últimos toques a este perfeccionamiento, amplificar el sonido –sin deformarlo– para poderlos aplicar en las grandes salas donde existe un numeroso auditorio y hacer desaparecer por completo al oído el pequeño rozamiento que produce el disco del gramófono, detalles que resultan insignificantes al lado de los que ya se llevan actualmente resueltos, que hasta hoy constituían el verdadero obstáculo para progresar este nuevo adelanto.³

Un paso importante en la consecución del cine sonoro lo protagonizaron Lee DeForest y Theodore W. Case, que el 15 de abril de 1923 ofrecían en Nueva York las primeras proyecciones públicas del Phonofilm, en las que se exhibieron breves películas cómicas y otras cintas que contenían diversos números musicales. En julio de 1924, con evidente retraso, *El Pueblo Vasco* recogía en sus páginas la novedad que representaba este sistema sonoro: «Ya no es la película hablada un adelanto esperado, ni un suceso por venir; el sueño dorado de tantos investigadores e inventores tuvo feliz realidad en las pruebas realizadas por el doctor Lee DeForest en la ciudad de Nueva York ante una numerosa y selecta concurrencia de radio-cine fans, pero hombres de ciencia al mismo tiempo».⁴ A continuación, el articulista se centraba en la personalidad de Forest, al que describía como «el hombre que puso el “grid en la botella de radio”, el que encerró en el tubo de vacío los tres elementos, el único que ha logrado resolver el arduo problema de convertir sucesivamente el sonido en corriente eléctrica, la corriente en luz, la luz en fotografía y la fotografía en corriente y por retroceso ordenado volver a convertir en sonido».

Hubo que esperar tres años para que el Fonofilm llegase a Bilbao, hecho que ocurrió durante el otoño de 1927,⁵ en el marco de la gira que la empresa Hispano de Forest Phonofilm, formada por Agustín Bellapart, Enrique Urazandi y Feliciano Vitores, organizó para su explotación en España.

En los días previos a su presentación en la villa, *La Gaceta del Norte* adelantaba a sus lectores algunos detalles relacionados con la misma.

3. «Los perfeccionamientos del cine parlante», *El Pueblo Vasco*, Bilbao (14 enero 1922), p. 4.

4. Francisco MORENO, «La Phonofilm de Forest», *El Pueblo Vasco* (26 julio 1924), p. 4.

5. Previamente había estado en Vitoria (15 de noviembre), el recorrido por el País Vasco se completó en San Sebastián (15 de diciembre) y Pamplona (21 de enero de 1928).

De Lee de Forest se indicaba que era un físico estadounidense, «bien conocido de todo aficionado a la radiotelefonía», que había logrado «encontrar el modo de que las películas tengan un encanto supremo, el de la palabra, esto es, que los actores no lo confíen todo al gesto, sino que a la vez expresen con la voz lo que la proyección representa». ⁶ Sobre el Fonofilm, se aseguraba, que había conseguido materializar «un sincronismo perfecto –la dificultad máxima de las tentativas precedentes–, y a esa perfección se llega, según los entendidos, por un procedimiento de reproducción fotográfica de la voz y de los sonidos».

El 21 de noviembre el Coliseo Albia acogía lo que la publicidad anunciaba como una revolución cinematográfica y el invento más portentoso: «La voz humana es cinematográfica». Para añadir: «Hasta hoy, las películas SE VEÍAN solamente. Desde hoy, SE VERÁN Y SE OIRÁN». ⁷ En un anuncio posterior se destacaba que la exhibición de las películas parlantes se hacía sin el aditamento del fonógrafo, afirmando que se trataba de la «voz humana fotografiada». ⁸

Los comentarios publicados al día siguiente en los periódicos coincidían en señalar que no se estaba ante una experiencia similar a la que habían protagonizado anteriormente la combinación del cinematógrafo y el fonógrafo: «Porque conviene insistir en que no se trata de la adaptación de ningún aparato parlante a la película, sino de la fotografía del propio sonido, es decir, que la impresión del sonido y de la figura que lo produce, ser animado o cosa material inanimada, es simultánea y se transmite a la pantalla por el mismo foco de luz que proyecta las escenas, aun cuando la reproducción de aquél haya de valerse por un aparato de estructura semejante a los de la radiotelefonía.» ⁹

Junto al carácter científico del espectáculo se remarcaba el logro que suponía haber conseguido un sincronismo perfecto entre la imagen y la palabra, aunque la amplificación de ésta presentaba todavía importantes limitaciones:

La sincronía es en el *fonofilm* perfecta, pero la voz no sale, para el oído de la boca del cantante. Sale del altavoz que no está personificado con la imagen. En cierto modo –y tal vez por ello, por la novedad del caso, inadaptación espectacular–, sigue el mutismo. Se ve, se nota la desarticulación, la desmembración entre el *film* que hace ver y el *film* que hace oír. Hay simultaneidad física, pero no espiritual.

Y en prueba de ello –en prueba de que la distribución, el reparto del sonido es lo que hace falta– nótese la superioridad del *fonofilm* cuando nos da un solo orador, un solo cantante (sin acompañamiento, ni coros, ni música),

6. «El Fonofilm en Bilbao», *La Gaceta del Norte*, Bilbao (12 noviembre 1927), p. 3.

7. *El Nervión*, Bilbao (19 noviembre 1927), p. 6.

8. *El Pueblo Vasco* (23 noviembre 1927), p. 2.

9. «Las películas habladas, en el Albia», *La Gaceta del Norte* (22 noviembre 1927), p. 3.

sobre todo lo demás. Es que entonces el espectador no siente la distancia entre la pantalla que deja ver y el altavoz que deja oír.¹⁰

Las proyecciones, que se prologaron durante una semana, hasta el domingo 27, permitieron contemplar un variado repertorio de películas cortas, entre las que estaban un discurso del ministro cubano Cespedes, la actuación de Conchita Piquer, fragmentos de conciertos (*Rapsodia húngara*) y de óperas (*Rigoletto*), y la reproducción de diversas escenas protagonizadas por animales, trenes y aeroplanos. A partir del miércoles 23, la exhibición de estas cintas se completó con el estreno de la película *El campeón del amor* (*The Quarterback*, Fred Newmeyer, 1926), protagonizada por Richard Dix.

Las películas parlantes del Fonofilm constituían la demostración palpable, para el crítico de *El Nervión*, Germán, de que «la cinematografía hablada puede llegar a tener un gran porvenir. Aún hoy se admira este prodigio, y causa verdadera sensación la audición de la cinta cinematográfica. El invento está ya hecho, francamente bien hecho y suficientemente estudiado. Ahora falta, como es natural, el total perfeccionamiento, el retoque de algunos detalles que, una vez purificados y limpios, darán al cine la majestad y grandiosidad que se merece».¹¹

Únicamente restaba, por tanto, conseguir que la reproducción del sonido fuera igual a la calidad de la imagen, logro que estaba a punto de alcanzarse plenamente y que iba a transformar por completo el espectáculo cinematográfico.

La resolución de manera óptima de la sincronización de la imagen y el sonido y la amplificación de este último en grandes locales, como eran los de los cinematógrafos, entró en su fase definitiva a partir de la segunda mitad de la década de los veinte. A ello contribuyeron de manera importante los avances técnicos que se habían producido en otros campos de la ciencia, como recordaba Hans Thirring, profesor de la Universidad de Viena, en un artículo que publicaba *El Nervión*:

La cinematografía sonora ha surgido en gran parte de la experiencia recogida en la telegrafía sin hilos y en la radiodifusión. Sin lamparas amplificadoras y sin altavoz no existiría hoy película sonora alguna, aun cuando los fundamentos esenciales para la ilustración acústica de las escenas de las películas hayan sido inventados hace ya algunos decenios. En las películas sonoras llamadas de «aguja», se utiliza el conocido principio del gramófono en unión con el moderno diafragma electromagnético, como instrumento acompañante; en cambio, en las películas sonoras «fotofónicas» se utiliza el método de registro fotográfico de sonido sobre la misma película

10. J. de E., «Fonofilm», *La Tarde*, Bilbao (22 noviembre 1927), p. 2.

11. GERMÁN, «Películas habladas», *El Nervión* (22 noviembre 1927), p. 2.

sensible a la luz, practicado por primera vez en el año 1901, por el físico alemán Ernest Ruhmer. [...]

La película fotofónica nació, por consiguiente, hace veintiocho años, como hija de la fototelefonía, pero fue engendro no viable porque entonces no existía aun el instrumento, indispensable para la necesaria intensidad del sonido, la lámpara amplificadora.¹²

En la puesta a punto de los medios tecnológicos para la consecución de los primeros sistemas sonoros que en esta época irrumpieron en el mercado jugaron un papel especialmente relevante dos compañías estadounidenses: la de teléfonos, American Telephone & Telegraph (AT&T), y la de radiodifusión, Radio Corporation of América (RCA).¹³

La etapa final del desarrollo del cine sonoro comienza el 25 de junio de 1925 cuando la American Telephone & Telegraph, mediante su filial Western Electric, llega a un acuerdo con la productora Warner Bros, para crear la Vitaphone Corporation. El primer logro de esta alianza empresarial fue el largometraje *Don Juan* (*Don Juan*, Alan Crosland, 1926), estrenado el 6 de agosto de 1926 en el Teatro Warner Bros de Nueva York, que llevaba grabada la música orquestal de la película en un disco.

Los trabajos que la Fox Film Corporation venía realizando en el terreno del cine sonoro, desde 1925 a través de su filial Fox-Case, cobraron un nuevo impulso al concluir en 1926 el contrato que la Warner tenía en exclusiva con la AT&T, y poder acceder a los logros que en este campo había alcanzado esta última. El resultado no se hizo esperar y el 24 de febrero de 1927 se presentaba a la prensa el sistema sonoro Movietone, y el 30 de abril llegaba a los cines el noticiario *Fox Movietone News*.

El éxito de *El cantor de jazz* (*The Jazz Singer*, Alan Crosland, 1927), un nuevo largometraje de la Warner, que incorporaba números musicales sonoros, fue determinante para que las productoras Metro Goldwyn Mayer, Paramount y United Artists se sumasen a la producción de películas sonoras, después de suscribir un acuerdo, el 11 de mayo de 1928, igualmente con la American Telephone & Telegraph.

La Radio Corporation of America, por su parte, había conseguido concluir con éxito su propio sistema: Photophone, aunque se encon-

12. Hans THIRRINGE, «La fototelefonía como precursora de la película sonora», *El Nervión* (17 y 20 abril 1931), p. 3 y 7, respectivamente.

13. El desarrollo de esta etapa del cine sonoro se puede seguir en Robert C. ALLEN y Douglas GOMERY, *Teoría y práctica de la historia del cine*, Barcelona, Paidós, 1995; Douglas GOMERY, «La llegada del sonido a Hollywood», en Manuel Palacio y Pedro Santos, coordinación, *Historia general del cine. La transición del mudo al sonoro*, Madrid, Cátedra, 1995, vol. 6.

traba con una clara desventaja competitiva, ya que no había logrado firmar acuerdo alguno con ninguno de los estudios de Hollywood. Esta circunstancia la impulsó a crear su propio estudio, Radio Keith Orpheum (RKO), en unión de los circuitos de exhibición cinematográfica Keith Albee y Orpheum, y la productora Film Booking Office.

El 20 de septiembre de 1928 se estrenaba la primera producción de la Warner totalmente sonora, que una vez más se había vuelto a adelantar al resto de los estudios, *El loco cantor* (*The Singing Fool*, Lloyd Bacon, 1928). Su rotundo triunfo en taquilla era la señal inequívoca de que el tiempo del cine sonoro había llegado. De hecho, a principios de 1929, las principales productoras estadounidenses comenzaron la filmación de películas totalmente sonoras. Un año después, entre diciembre de 1929 y enero de 1930, la transición del cine mudo al cine sonoro se puede dar prácticamente por concluida. Las películas sonoras se imponían en el mercado y con ellas el sonido óptico (Movietone y Photophone), frente al fonográfico (Vitaphone). En julio de ese año, en el encuentro que reunió en París a las principales productoras estadounidenses y europeas, se optó por establecer el sistema óptico, como norma universal para el cine sonoro.

2. El proceso de cambio económico y social que se produjo en Vizcaya desde el último cuarto del siglo XIX, momento en el que la actividad industrial iniciaba un ciclo expansivo fundamental, determinó el comienzo de una acelerada transformación de su estructura productiva y demográfica.

Así, aunque durante 1900 trabajaban en la agricultura el 51,6 % de la población activa, su declinar estaba próximo. Este se produjo en 1910, cuando el porcentaje de ocupación se redujo al 35 %, cediendo el primer puesto a la industria, que había pasado, en las mismas fechas, del 27 al 37 %. Esta tendencia se consolidó en los años siguientes al bajar el número de los trabajadores agrícolas hasta el 25 % y subir los empleos industriales hasta el 42 % en 1930.¹⁴

El tránsito de una sociedad rural a otra urbana, fenómeno que corre en paralelo al de la industrialización, tiene su mejor paradigma en el área geográfica que comprende la ría del Nervión. En los pueblos que la forman, a cuya cabeza se encuentra Bilbao, vivían a principios de siglo 163.389 personas, que representaban el 52,48 % del total de la provincia. Veinte años después, en 1920, esa cifra era de 238.539 y el porcentaje ascendía al 58,24 %, por lo que se puede considerar que la urbanización en este área se había consolidado de manera amplia.

14. Emilio MAJUELO GIL, «La II República (1931-1936)», en Joseba Agirreazkuenaga, *Gran atlas histórico del mundo vasco*, Bilbao, Editorial del Pueblo Vasco, 1994, p. 338.

Por otro lado, queda perfectamente delineado el sistema urbano vizcaíno que posee una gran ciudad como cabeza de la conurbación de la ría, Bilbao, que acoge a casi un tercio de la población de la provincia; un conjunto de ciudades de tipo medio que acoge a otro tercio de la población; y por último, unos municipios de carácter rural, inferiores a 5.000 habitantes, que constituyen el otro tercio de la provincia. La concentración espacial de la mayoría de los núcleos a ambas márgenes de la desembocadura de la Ría es una característica de este desarrollo industrial que toma a Bilbao como capital financiera y comercial, y su entorno geográfico como zona de expansión industrial.¹⁵

El surgimiento y el triunfo del mundo urbano había tenido también su expresión en el campo de los espectáculos públicos, con la aparición de formas modernas de entretenimiento como las variedades, el fútbol y el cinematógrafo. Este desde la aparición de la exhibición estable en septiembre de 1905, cuando el Salón Olimpia abrió sus puertas en la Gran Vía bilbaína, había ido aumentando de manera lenta pero gradual su presencia e importancia social no sólo en Bilbao sino en el conjunto del territorio histórico vizcaíno.

A comienzos de los años veinte, la villa contaba con cinco cinematógrafos: Salón Olimpia, Salón Vizcaya, Teatro Trueba, Salón Garraye y Coliseo Albia, a los que había que sumar las proyecciones que de forma regular se daban en los teatros Arriaga y Campos Elíseos. Oferta cinematográfica que se incrementó de manera importante en los años siguientes, con la apertura de cuatro nuevas salas: Cinema Bilbao (1923), Cinema Pax (1924), Cine-Teatro Buenos Aires (1925) e Ideal Cinema (1926). De tal manera que a finales de la década la villa contaba con ocho cines, todos menos el Pax, que eran frecuentados en esos años por un grupo muy heterogéneo de espectadores, cuyo retrato plasmaba T. Mendive en *El Liberal*:

Hace unos días penetré en un cine. Un público selecto, por lo menos de vestido, llenaba las localidades preferentes. No faltaban las parejas de novios, que son el principal motivo del éxito del espectáculo; ni las 'señoritas de compañía', sobre las que mariposea el amor, sin posarse nunca, ni el 'pollo bien', el 'niño pera', como se dice ahora, el que patea y aporrea la butaca en cuanto el operador descentra un poco la proyección: ni, en fin, los demás tipos que sólo se ven en las salas de cine. En las localidades populares, la multitud rebullía entre apreturas, mujeres con hijos de pecho, que han de llevar necesariamente con ellas, muchachos, escolares, niños, muchos niños...¹⁶

Con la llegada de la década de los treinta la sociedad de masas surgía como una realidad en toda la ría del Nervión. Exponente de ello

15. Manuel GONZÁLEZ PORTILLA, dir., «Economía, población, y ciudad», *Bilbao en la formación del País Vasco Contemporáneo*, Bilbao, Fundación BBV, 1995, p. 195.

16. T. MENDIVE, «La censura en el cine», *El Liberal*, Bilbao (19 diciembre 1925), p. 1.

fue el carácter masivo que el cinematógrafo alcanzó, algo a lo que el advenimiento del cine sonoro iba a contribuir a dar carta de naturaleza definitiva.

3. El cine sonoro había iniciado en Hollywood, como ya hemos señalado anteriormente, su cuenta atrás, que esta vez fue irreversible. A medida que se iba consolidando en el mercado estadounidense las películas sonoras comenzaron a suscitarse no pocos recelos, que en el caso de los más apocalípticos llegaban a hablar de la muerte del cine.

Ante esta situación, pocos meses antes de que se produjera el desembarco del cine sonoro en Bilbao, Germán Huici publicaba un artículo en *El Nervión* donde intentaba arrojar luz sobre la nueva etapa que estaba a punto de comenzar para el espectáculo cinematográfico:

Que la película sonora será muda hasta tanto no se la acople un aparato especial. Que la sonoridad no existe sin ese aparato y que, por lo tanto, nadie podrá distinguir ni saber si una película es muda o sonora, aun cuando en uno de esos márgenes lleve grabados los signos sonoros. Que varias de las películas que se han proyectado este año en Bilbao y en toda España ¡¡son sonoras!! y nadie lo ha notado. «El hombre que ríe», «Alas», «Cuatro hijos», y otras muchas tienen sonoridad. Pero como en España hay poquísimos salones que tienen aparato generador de la sonoridad, todos estos films los hemos visto naturalmente mudos. Pues así como éstos serán TODOS los que se nos presentan en la próxima temporada.¹⁷

En realidad en ese momento ningún cinematógrafo español disponía de equipos sonoros y muy pocos fueron los que durante la temporada 1929-1930 llegaron a contar con ellos, por lo que como bien señalaba el espectáculo cinematográfico fue esa temporada «mudo para ciertos públicos y sonoro (no hablado entendamos) para algunos locales que quieran dar a conocer este nuevo y maravilloso invento».

Entre los locales que se equiparon con la tecnología del cine sonoro en estos primeros compases tenemos en Bilbao el Teatro Buenos Aires, que había pasado en esos momentos a ser explotado por la misma empresa que el Teatro Trueba y Salón Goyarre, y el Coliseo Albia. La noticia de la llegada del cine sonoro a la villa bilbaína la adelantaba el 6 de octubre *El Nervión*:

Debemos señalar el hecho de que Bilbao es la tercera población de España (Madrid y Barcelona¹⁸ las primeras), en que se instala un aparato sonoro. Este detalle es más que suficiente para darse idea de la importancia de estos aparatos, no solamente por su montaje, por las circunstancias espe-

17. G. HUICI, «Sobre el cine sonoro», *El Nervión* (4 mayo 1929), p. 3.

18. La historia del cine sonoro en el Estado español comenzó el 19 de septiembre de 1929,

ciales que deben reunir los locales en que éstos se instalan, sino muy principalmente por su elevadísimo precio. El aparato que en la actualidad se está montando en el Teatro Buenos Aires ha costado a la Empresa más de 175.000 pesetas, sin contar con la partida de gastos de instalación, reformas de la cabina, etc.¹⁹

Los días previos al estreno de *El arca de Noé* (*Noah's Ark*, Michael Curtiz, 1928), que estaba interpretada en sus principales papeles por Dolores Costello y George O'Brien, título con el que el jueves 7 de noviembre se abría la era del cine sonoro en Bilbao, y por extensión en el conjunto del País Vasco,²⁰ eran vistos así por *El Nervión*:

Se aproxima la fecha del fausto acontecimiento y a medida que el tiempo pasa los que habitamos en esta deliciosa «si que también pluviosa villa» contamos con ansiedad los días que faltan hasta el arribo a nuestro puerto de la tan ansiada «Arca». Nada falta y con todo se cuenta para el estreno de este grandioso film. Los aparatos sincronizadores se están montando por personal especializado en esa materia. El arca de Noé navega a toda vela «con rumbo hacia acá» consciente tal vez del semidiluvio que en estos días disfrutamos. La Empresa que tan afortunadamente ha contratado la inauguración del cine sonoro en Bilbao no descansa en su continuo trabajo para que el estreno de tan grandiosa obra resulte lo más solemne posible.²¹

La publicidad, por su parte, destacaba de la película su carácter de superproducción de la Warner Bros, por lo que se estaba ante el «mayor espectáculo de todas las edades». Se incidía especialmente en el hecho, como no podía ser de otra forma, de que era la primera película hablada y sonora que se proyectaba en la ciudad, apelando por ello a que se «Vea...! Oiga...! Sancione...!». Y eso último fue lo que hizo la prensa en los días siguientes. El comentario más amplio y el más entusiasta lo firmaba Germán en *El Nervión*:

Por fin, después de cuatro años de cine sonoro, hemos visto en Bilbao la primera película impresionada con esta nueva modalidad. Y a fe que la espera ha sido angustiosa y larga, nuevo suplicio de Tántalo para quien, como nosotros tiene infiltrada hasta la médula esta desmedida afición por el séptimo arte. Pero hemos tenido una compensación bien cumplida. Nuestra

cuando se estrenaba en el Cine Coliseum de Barcelona la producción de la Paramount *La canción de París* (*Innocents of Paris*, Richard Wallace, 1929), cuyo protagonista era el actor y cantante francés Maurice Chevalier. Dos semanas después, el 3 de octubre, se presentaba en el Palacio de la Música de Madrid, con el mismo programa que se había exhibido en la Ciudad Condal.

19. «El cine parlante en Bilbao», *El Nervión* (6 octubre 1929), p. 4.

20. El cine sonoro llegó al resto de las capitales vascas en los primeros meses de 1930: San Sebastián (17 de marzo), Pamplona (5 de abril) y Vitoria (26 de abril).

21. «Ante el estreno del *El arca de Noé*», *El Nervión* (2 noviembre 1929), p. 3.

ansiedad se ha tranquilizado. La sed devoradora que durante tan largo tiempo hubimos de sufrir resignadamente, la hemos saciado a placer, reservándonos paulatinamente en el delicioso sabor del manjar, gozando minuto por minuto con la refinada glotonería del sibarita más escrupuloso, todas las dulzuras, encantos y delicias del exquisito fruto.²²

El inicio de la proyección de las películas sonoras tuvo una gran acogida, no sólo entre los más de tres mil espectadores que vieron la película en sus dos primeras sesiones, sino entre el conjunto de los ciudadanos: «Los comentarios y profecías que sobre el cine sonoro bullían ayer por nuestra villa han tomado hoy mayor incremento, hasta el punto de que varios grupos de escépticos del cine y otros anticineastas furibundos, quiebran sus débiles armas ante las armas poderosas de la razón y el sentido común, entonan un «mea culpa» arrepentidos y se agarran al primer teléfono que hallan a mano para pedir entradas. He aquí una virtud más del cine sonoro: la conquista de los escépticos.»

Frente a este fervoroso admirador y propagandista de las excelencias que atesoraba el cine sonoro nos encontramos con la opinión desapasionada y un tanto distante que se reflejaba en *El Liberal*. A pesar de que reconocía que la película era, cinematográficamente hablando, «algo portentosa, por lo que respecta a la nueva modalidad no ofrece más particularidades que alguna leve salpicadura de diálogo y la circunstancia de aparecer sus diversos cuadros y situaciones subrayados por una música descriptiva, compuesta exprofeso y a base el más perfecto sincronismo (pudiéndose decir, en consecuencia, que se trata de un drama o pantomima lírico-cinematográfico), el espectáculo sorprende y cautiva de modo gratísimo y además promete vislumbrar un inmenso campo de posibilidades artísticas a que el invento dará ocasión en el porvenir y a medida que vaya siendo perfeccionado».²³

En el mismo sentido se escribía en el *Excelsior*: «Es posible que nuestros hijos (y no dentro de muchos años, porque son ya casi de edad de ir al cine solitos... o acompañados) tengan muchos más motivos de elogio que nosotros, porque aún falta mucho por perfeccionar. Pero el paso gigantesco ya está dado. El público, sugestionado por la voz de los artistas en sus dulces diálogos amorosos (aun sin comprender el inglés), aplaudió en muchos momentos.»²⁴

En *La Gaceta del Norte* se consideraba que el arte cinematográfico había experimentado un salto cualitativo con las películas sonoras. Destacando en su crónica la perfecta simbiosis que se había conse-

22. GERMÁN, «*El arca de Noé* (Película sonora)», *El Nervión* (8 noviembre 1929), p. 3.

23. «*El arca de Noé*», *El Liberal* (8 noviembre 1929), p. 3.

24. «El cine sonoro.-*El Arca de Noé*», *Excelsior*, Bilbao (8 noviembre 1929), p. 3.

guido entre imagen y sonido: «En la sesión inaugural de anoche, la sincronización de la fotografía en el lienzo y la sonoridad de algunos emocionantes momentos de la obra, entre los que descuella con caracteres patéticos sublimes, la catástrofe ferroviaria, y unida la palabra del artista, eran de una unidad que por lo perfecta, producía admiración en la masa de espectadores.»²⁵

El brillante espectáculo que se ofreció a los asistentes era algo natural, dada la importante inversión que había tenido que realizar la empresa: «Tenía que ser así. De otro modo, el problema seguiría como hace tiempo, en estado embrionario, y no llegaríamos nunca a concebir cómo una Empresa puede invertir 180.000 pesetas en un aparato parlante que no llegase a interesar a un público cinematográfico que conoce toda la complicada trama y los miles de trucos que se usan en este arte para hacerlo cada vez más interesante y variable.»

La presentación del cine sonoro atrajo a mucha gente, como ya se ha señalado. ¿Pero cuál fue la impresión que experimentó tan numerosa audiencia ante lo que vio y escuchó en la sala? En las páginas de *La Tarde* se formulaban esta cuestión, para responderla a continuación: «De extrañeza, de admiración, de asombro. Desde luego la curiosidad por conocer los “talkies” motivó que la amplia sala del Buenos Aires ofreciera magnífico aspecto. No solamente acudieron los ya partidarios entusiastas del maravilloso arte, sino también nuevas gentes que se resisten a saborear las bellezas que encierra el cine.»²⁶

La parte sonora y hablada de la película llegaba al público mediante un gran altavoz, que se había situado en el escenario, detrás de la pantalla. La banda sonora, cuestión sobre la que escribía *El Pueblo Vasco*, se caracterizaba por ser «muy descriptiva y se hace desde el primer momento muy agradable al oído. Los grandes desfiles marciales, los toques de trompeta los redobles del tambor, el tableteo de las ametralladoras, los cañonazos, los truenos, todo es minuciosamente reproducido, dentro de una armonía muy original e ingeniosa. Los diálogos, en general muy breves y concisos, son en inglés— pero el público encuentra al mismo tiempo su traducción en pequeños letreros.»²⁷

La utilización de los subtítulos, recurso con el que se intentaba salvar la dificultad idiomática que representaba, para la mayoría del público, la circunstancia de presentarse en inglés, suscitaba el siguiente comentario en *La Gaceta del Norte*: «Sin embargo, para nosotros, y para la mayor parte de los españoles, que no dominamos el lenguaje británico, se

25. Julio HERRERO, «El Arca de Noé película sonora», *La Gaceta del Norte* (8 noviembre 1929), p. 2.

26. ALBENIZ, «El cine sonoro. Ayer se estrenó en el Buenos Aires», *La Tarde* (8 noviembre 1929), p. 2.

27. «El cine parlante, en Bilbao», *El Pueblo Vasco* (8 noviembre 1929), p. 7.

nos hacia un poco molesto y si ustedes me apuran hasta deprimente, que la palabra fuerte y sonora del artista, tengan que traducírnolas seguidamente en la antigua cartelera, igual que si fueran escenas mudas.»²⁸

No era de la misma opinión Germán en *El Nervión*, que consideraba muy meritorio el trabajo que había realizado el autor de los subtítulos: «Todos los parlamentos han sido escrupulosamente traducidos por el brillante escritor cinematográfico Antonio Graciani. Todo cuanto hablan los artistas lo vemos, oímos y confrontamos exactamente en las leyendas que aparecen al pie de las fotografías. Esta obra de titán, es la obra del único artista español (y andaluz para más señas) colaborador y partícipe del éxito que ha de alcanzar esta colosal película.»²⁹ La introducción de esta novedosa práctica, el subtítulo, correspondió a la empresa Exclusivas Diana, que era la distribuidora española de la película.

La barrera idiomática, que en ese instante representaba los diálogos en inglés de la película, le permitía al director de *La Gaceta del Norte*, Aureliano López Becerra, asistente también al estreno de *El Arca de Noé*, ofrecer su particular punto de vista sobre el asunto, aderezado de un brillante toque humorístico, en un artículo que firmaba con su habitual seudónimo de Desperdicios:

Lo más gracioso, por ahora, de estas películas sonoras es que los diálogos son en inglés. De ahí la tremenda tragedia de la noche del estreno del *Arca de Noé*. Estaríamos en el grandioso cine más de tres mil espectadores. En la pantalla aparecían O'Brien y la futura nuera de Noé sentados en un banco del jardín de las Tullerías. Escena de amor norteamericano. Surgen dos guardias. Comienzan a hablar los enamorados. El público escuchaba la conversación en un religioso, imponente silencio. De pronto queda roto por una magnífica, grandiosa, inacabable carcajada. Un señor sentado en las butacas centrales se ríe como un descosido. Los ojos de los tres mil espectadores se clavaron iracundos y curiosos en este espectador excepcional y comenzaron las protestas de los mas impacientes:

-¡Que lo echen!...

-¡A callar!...

-¡Que se vaya a reír de su abuela!...

Luego resultó que de los tres mil, el único que tenía razón era el señor de la carcajada incontenible.

Porque era un inglés, empleado del Cable, y el único que había entendido el chiste del guardia.

A la segunda representación de *El Arca de Noé*, muchos espectadores fueron al cine con diccionario.³⁰

28. Julio HERRERO, «*El Arca de Noé...*».

29. GERMÁN, «*El arca de Noé (Película sonora)*», *El Nervión* (8 noviembre 1929), p. 3.

30. DESPERDICIOS, «El hombre que se ríe en el cine sonoro», *La Gaceta del Norte* (19 noviembre 1929), p. 2.

El rotativo *Euzkadi*, por su parte, señalaba que al tratarse de los primeros pasos del cine sonoro, y a pesar de su relativa perfección todavía se notaban ciertos defectos técnicos. A continuación fijaba su atención en las positivas repercusiones artísticas que podía tener para quienes trabajaban en el cine: «No vemos tampoco en el film sonoro un enemigo para determinadas ramas del arte, ni en el aspecto moral ni en el material. Los actores tienen un nuevo campo de acción y con ellos los músicos y los literatos, que ya no verán menguado su genio creador por la imposibilidad material de llevar a un escenario muchas de sus producciones.»³¹

A diferencia de lo que había ocurrido en Barcelona y Madrid donde el sistema sonoro empleado fue el *Movietone* de la Fox, en la presentación de Bilbao se utilizó el sistema Vitaphone de la Warner Bros, cuestión que en los anuncios no se llegó a recoger, al contrario de lo que había ocurrido en la capital madrileña donde sí aparecía este extremo,³² ni la prensa a mencionar, ni siquiera de pasada, en ningún momento. La sesión se completó con la proyección de un cortometraje musical, también sonoro, de la productora Fox.

El siguiente cinematógrafo en apostar por la exhibición de películas sonoras fue el Coliseo Albia, que el viernes 22 de noviembre comenzaba a proyectar el largometraje sonoro y parlante *La canción de París*. El equipo sonoro, según se recogía en la publicidad, era un magnífico aparato Western Electric³³ de primera categoría, que había llegado pocos días antes a la villa directamente de la fábrica de Nueva York, idéntico al que se había instalado en el «Gloria Palast, de Berlín; Cine Madelaine y Cine Paramount, de París; Astoria, Capitol y Empire, de Londres; Roxy y Apolo, de New York, y Palacio de la Música, de Madrid».³⁴

En un nuevo anuncio, insertado en esta ocasión en *El Nervión*, se detallaba que la presentación de la película se iba a realizar «de la

31. «El cine sonoro en el Buenos Aires», *Euzkadi*, Bilbao (8 noviembre 1929), p. 2.

32. En el anuncio publicado en *El Sol* (20 octubre 1929), p. 8, en el que se daba cuenta del estreno, el día 21 de octubre en el Cine Callao, aparece: «*El Arca de Noé*, sistema Vitaphone de Warner Bros, presentada en España por Exclusivas *Diana*».

33. La Sociedad Anónima General de Espectáculos (SAGE), uno de los principales grupos de exhibición en esos momentos que explotaba más de cuarenta salas, entre las que se encontraban el Palacio de la Música (Madrid), el Coliseo Albia y el Salón Ideal, en Bilbao, decidió rescindir el acuerdo que tenía con la empresa Western Electric debido al alto coste de sus equipos, que sólo se alquilaban. La Sociedad optó por equipar sus cines con equipos de la compañía Pacent Reproducer Corporation de Nueva York, a la vez que asumía su distribución en España. Los modelos que comercializaba la Pacent eran mucho más asequibles; su precio de venta, a diferencia de los de la Western Electric que sólo se alquilaban, era inferior, para modelos de las mismas categorías, entre un 50 y 75 % menos. Véase el anuncio publicado en *El Nervión* (12 julio 1930), p. 3.

34. *La Tarde* (16 noviembre 1927), p. 3.

misma forma que en París, Barcelona y Madrid, o sea con intervenciones musicales de gran orquesta³⁵ que, en el Coliseo Albia, dirigirá el maestro Don José María Franco».³⁶

Durante la proyección de Barcelona, según recogió Focus en el diario madrileño *El Sol*, solamente se pudieron escuchar los números musicales, pues en la parte correspondiente a los diálogos se suprimió el sonido: «La obra original es totalmente musical y dialogada; pero la copia que se ha proyectado en el Coliseum contiene únicamente en forma sonora las canciones de Chevalier, y los pasajes hablados se han exhibido en silencio, sin duda en atención al público, por estar interpretados en idioma inglés. Este conjunto híbrido de escenas mudas y cantadas desvirtúa notablemente el efecto total de la obra, en el sentido de amenguar la curiosidad y el asombro que el espectador siente cuando la pantalla «suenan».³⁷ Argumentación que reiteró posteriormente tras el estreno en Madrid: «Insistimos en que la cinta debió haber sido puesta totalmente sonora, aunque la mayoría de la concurrencia no hubiese comprendido los parlamentos.»³⁸

En Bilbao no queda claro si se procedió de la misma manera, ya que la prensa no reparó en esta cuestión. Las menciones que existen no aclaran suficientemente este extremo. Así, en *La Tarde* se escribía que la película era «sonora a ratos, y está reproducida con un sincronismo perfecto».³⁹ De lo que se infiere que la reproducción del sonido solo funcionó con los números musicales.

En *El Pueblo Vasco*, tras destacar también la calidad de la sincronización y que no se había utilizado ningún tipo de truco *a posteriori*, se comentaba que las «escenas parlantes y musicales aparecen discretamente intercaladas, espaciadas, en la sucesión de episodios de la comedia, sin llegar a ser enfadosas exhibiciones de ruidos, más o menos fielmente lanzados por el altavoz. Entre tanto la orquesta titular de Albia —¿dónde está el problema de los músicos?⁴⁰ aprovecha los momentos de silencio de la máquina sonora para ejecutar trozos adaptados al asunto, dando así la más agradable prueba de la identidad en-

35. La orquesta estaba formada por 16 músicos.

36. *El Nervión* (21 noviembre 1929), p. 2.

37. FOCUS, «Inauguración del "cine" sonoro en España», *El Sol*, Madrid (20 septiembre 1929), p. 8.

38. FOCUS, «Ayer fue inaugurado en Madrid el "cine" sonoro», *El Sol* (4 octubre 1929), p. 3.

39. «Chevalier y el cine hablado», *Euzkadi* (23 noviembre 1929), p. 3.

40. El problema que para los músicos suponía la llegada del sonoro también se lo habían planteado en *La Gaceta del Norte*, aunque su opinión era claramente diferente: «Lo que se nos ocurre pensar en estas breves líneas, es la posición difícilísima que se crea a las brillantes orquestas que hoy amenizan dichos espectáculos. Será cosa de ver la manera de que sus actuaciones sigan, hallando una fórmula de armonía entre los intereses de las Empresas y los de muchas familias». «El cine sonoro en Bilbao», (5 noviembre 1929), p. 8.

tre la pantalla y el pentagrama».⁴¹ El párrafo precedente no despeja las dudas sobre el carácter que tuvo la sesión, incluso induce a la confusión. Si tomamos la expresión «escenas parlante y musicales», se entiende que la sesión fue sonora totalmente. En cambio la mención a los «momentos de silencio de la máquina sonora» puede tomarse en sentido contrario.

La expectación que había despertado la película llevó a mucha gente al Coliseo Albia, que casi se llenó en las dos sesiones que se ofrecieron. La película no defraudó al público que «salió altamente complacido de la gran velada que se le proporcionó».⁴² Este éxito le llevaba a *La Tarde* a preguntarse por las razones del mismo, si se debía a la incorporación del sonido a la sala o a la popularidad de Maurice Chevalier:

El protagonista de *La canción de París* es el ídolo del público parisino aficionado a los «chansoniers». Su nombre es sinónimo de gracia y finura en el ademán y en el gesto. Sus canciones popularizadas desde los escenarios de los «music-hall» se las oímos cantar a lo largo del film con ese estilo «boulevardiero» que nadie ha sabido asimilarse como él. Muchas composiciones que interpreta Chevalier en este nuevo «talkie» nos eran conocidas por haberlas escuchado del propio artista en el Casino de París y estar prodigadas en multitud de placas fonográficas.

En realidad la cinta se compone única y exclusivamente de Chevalier.

Desde *El Nervión* se consideraba que *La canción de París* era una producción que destacaba, entre otros méritos, por dos «valiosas concepciones: la primera es la sobrehumana labor del director, obra de titán que, avalada por la gran riqueza de la casa editora, nos presenta escenas típicamente parisinas, filmadas en los estudios que la Paramount tiene establecidos en Long Island (Nueva York). La segunda es la magistral interpretación de Mauricio (*sic*) Chevalier, artista que por sus rasgos faciales es de los menos fotogénicos y que sin embargo triunfa con su arte».⁴³

La sesión se completó con la proyección del noticiario *Revista Paramount*, y un cortometraje musical titulado *Los chicos pianistas*, en el que se recogía la actuación de «una orquestina, con una «vedette» yanqui al frente, que canta unos cuplés, muy a gusto, al parecer de los súbditos del tío Sam... y de los bilbaínos».⁴⁴

La segunda película que exhibió el Teatro Buenos Aires fue la comedia musical *Fox Movietone Follies (Fox Movietone Follies of 1929*,

41. «En Albia», *El Pueblo Vasco* (23 noviembre 1929), p. 3.

42. «La canción de París», *La Tarde* (23 noviembre 1929), p. 5.

43. «La canción de París», *El Nervión* (23 noviembre 1929), p. 3.

44. «En Albia», *El Pueblo Vasco* (23 noviembre 1929), p. 3.

David Butler, 1929), que congregó de nuevo a un público «selectísimo» que disfrutó con la cinta tanto en los abundantes pasajes cómicos como con los diálogos y los números musicales.⁴⁵ A pesar de la barrera del idioma la novedad del cine sonoro seguía complaciendo a la gente. La sesión, durante la cual se proyectó un *Noticiero Fox*, también sonoro, destacó por una «sincronización perfecta» del sonido, superior a la de *El Arca de Noé*.

El comentario de *La Gaceta del Norte*, no se ciñó exclusivamente a estas cuestiones sino que daba cuenta igualmente de los cortes que la empresa había efectuado en la película, para «armonizar el desenfado, digámoslo así, del ambiente teatral de allende el Atlántico, con lo que aún exige el respeto a nuestro público». A pesar de la «poda» y sin que a la película en «rigor pueda achacársele nada de inmoralidad descarada se ve que el espectáculo de revistas ni aquí ni en Nueva York es para colegialas».

Esta preocupación por la moralidad de las cintas, del rotativo católico, también está presente en el comentario de *El teatro flotante* (*Show Boat*, Harry A. Pollard, 1929): «Si de la nueva producción desapareciesen dos fugaces e innecesarios momentos, tales como el de la aparición que precede a la salida en escena en el teatro a Laura La Plante, constituiría una magnífica y recomendable película. No sólo por el fin moral que persigue, al presentar el desastre para el hogar del hombre jugador, sino por la belleza insuperable de la fotografía que alcanza momentos ideales en las escenas del río, por lo agradable de la música y por la maravillosa perfección con que están reproducidos los diálogos. Hablan los personajes con claridad absoluta y vocalizan con tanto cuidado que quien conozca un poco de inglés puede comprenderles perfectamente.»⁴⁶

Aunque las películas se seguían proyectando en inglés, los espectadores habían tenido la oportunidad de oír hablar en castellano «a los más famosos artistas de la pantalla americana», en *Barcelona trailer* (1929). A pesar de que las estrellas pusieron todo de su parte, el resultado de su esfuerzo, aunque no lo pretendían, fue el de despertar la risa de los asistentes:

En el Buenos Aires hemos oído, ¡por fin!, hablar en español. Y nuestro idioma ha tenido la virtud de contagiar la risa única de aquel inglés del cable, que tan humorísticamente supo recoger el admirado «Desperdicios».

¡Oh! Maurice Chevalier cantando «El guitarrico», y Bebé Daniels llevándose musicalmente la mano al «cogeson»... y Mabel, la castiza y archicómica Mabel, tarareando el «No me mates».

45. «Otra película parlante en el Teatro Buenos Aires», *La Gaceta del Norte* (19 noviembre 1929), p. 5.

46. «En el Coliseo Albia», *La Gaceta del Norte* (14 diciembre 1929), p. 5.

¡Formidable éxito de risa!... con perdón de las encantadoras estrellas, a las que se puede perdonar el desaguisado, porque... ¡tiran cada lazo!⁴⁷

Además de estas películas, durante los dos primeros meses de sesiones sonoras también se pudieron ver títulos como *Estrellas dichas* (*Lucky Star*, Frank Borzage, 1929), *Sangre en las olas* (*Scarlet Seas*, John Francis Dillon, 1929), que se proyectaron en el Teatro Buenos Aires, e *Icaros* (*The Flying Fleet*, George Hill, 1929), *El patriota* (*The Patriot*, Ernest Lubitsch, 1928) y *Mendigos de la vida* (*Beggars of Life*, William A. Wellman, 1928), que lo hicieron en el Coliseo Albia.

4. Bilbao había entrado, tras la exhibición de estas primeras muestras del cine sonoro, en lo que el *Excelsior* denominaba «la senda del progreso cinematográfico». A renglón seguido expresaba el deseo de que la «nueva modalidad arraigue entre las aficiones, para que las Empresas puedan sostenerla. Que siempre le quedarán adictos fieles al cine mudo, en que un gesto, una actitud, una lagrima, tiene el valor de un mutis en el teatro: uno de esos mutis que se aplauden más que todos los parlamentos y todas las declaraciones».⁴⁸

La desaparición de las películas mudas de los cinematógrafos, aunque era un hecho inevitable, se hizo de una manera paulatina, conviviendo todavía durante unos cuantos años más con las cintas sonoras. De hecho la incorporación de la tecnología del sonoro a los diferentes cines y teatros de Bilbao fue un proceso gradual que se prolongó hasta 1935, cuando se completó definitivamente. En ese año todas las salas bilbaínas disponían ya de equipos sonoros.

El primer impulso importante se produjo durante los primeros meses de la temporada 1930-31, cuando tres cinematógrafos se sumaron a la era del sonoro: Teatro Trueba (3 de octubre), Cinema Bilbao (28 de octubre) y Salón Olimpia (21 de noviembre). En la siguiente lo hicieron dos más: Salón Gayarre (17 de octubre) y el Ideal Cinema (21 de diciembre).⁴⁹ A partir de ahora el proceso se volvió más lento; así en 1932 se instaló en el Teatro Campos (12 de octubre), en 1934 en el Salón Vizcaya (19 de octubre) y en 1935 en el Teatro Arriaga (27 de septiembre). A ellos hay que añadir los tres cines que se abrieron durante la década de los treinta: Cinema Abando (1933), Cine Bilbao Actualidades y Cine Mickey (ambos en 1935).

47. «Cines», *Excelsior* (28 noviembre 1929), p. 6.

48. «La novedad en los cines», *Excelsior* (22 noviembre 1929), p. 8.

49. La instalación del sonoro había supuesto para los cines de Bilbao, hasta esa fecha, un desembolso superior a un millón de pesetas. Véase «La Asociación de Empresarios de Espectáculos acuerda ir al cierre desde hoy», *El Pueblo Vasco* (1 abril 1932), p. 1.

Digamos, para concluir, que la proyección de las primeras películas sonoras suscitó, como era natural, reacciones a favor y en contra, que T. Mendive en su columna diaria de *El Liberal* sintetizaba en estos términos: «Mientras unos se maravillan de esta conjunción del sonido con la fotografía, asegurando que la ilusión de que las figuras hablan, cantan o producen ruidos es completa para el espectador, otros encuentran defectuosa la acoplación de esos elementos, y más que defectuosa, irreal y artificiosa.»

La valoración de Mendive sobre el cine sonoro, aún cuando no había tenido la oportunidad de ver ninguna cinta sonora todavía, era positiva. Consideraba que era prematuro juzgar el invento, pues se encontraba todavía en fase experimental, aunque podía atisbarse lo que llegaría a ser cuando se desarrollase de manera completa: «Desde luego, no hay que exigir al cine ruidoso más de lo que pueda dar de sí. Se trata de la fotografía de los sonidos, como la película es la fotografía animada de los objetos, no los objetos mismos; pero como sustitutivo de la realidad es una invención admirable, que ha de revolucionar las costumbres y los gestos.»⁵⁰

Proseguía su argumentación comentado que había esperar mucho del cine sonoro, al que juzgaba como prodigioso, «sobre todo si se le da la aplicación adecuada: que es reflejar la realidad, proyectar la vida misma con sus sainetes y tragedias. Porque para representar farsas ya está el Teatro con todos sus artificios».

50. T. MENDIVE, «El cine hablado y el teatro mudo», *El Liberal* (13 noviembre 1929), p. 1.