

El auge de los estudios cinematográficos durante la Segunda República: una propuesta de análisis del diseño sonoro de *El bailarín y el trabajador* (1936)

MARCO ANTONIO JUAN DE DIOS CUARTAS

2018. *Cuadernos de Etnomusicología* N°11

Palabras claves: Segunda República, estudios cinematográficos, CEA (Cinematografía Española Americana), *El bailarín y el trabajador*, Luis Marquina, León Lucas de la Peña.

Keywords: *Second Republic, film studios, CEA (American Spanish Cinematography), The dancer and the worker, Luis Marquina, León Lucas de la Peña.*

Cita recomendada:

Juan de Dios, Marco Antonio. 2018. "El auge de los estudios cinematográficos durante la Segunda República: una propuesta de análisis del diseño sonoro de *El bailarín y el trabajador* (1936)". *Cuadernos de Etnomusicología*. N°11. <URL> (Fecha de consulta dd/mm/aa)



Esta obra está sujeta a la licencia de Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 4.0 España de Creative Commons. Puede copiarla, distribuirla y comunicarla públicamente siempre que cite su autor y la revista que lo publica (*Cuadernos de Etnomusicología*), agregando la dirección URL y/o un enlace a este sitio: www.sibetrans.com/etno/. No la utilice para fines comerciales y no haga con ella obra derivada. La licencia completa se puede consultar en: http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.es_ES

This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International license. You can copy, distribute, and transmit the work, provided that you mention the author and the source of the material (Cuadernos de Etnomusicología), either by adding the URL address of the article and/or a link to the web page: www.sibetrans.com/etno/. It is not allowed to use the work for commercial purposes and you may not alter, transform, or build upon this work. You can check the complete license agreement in the following link: <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>.

**EL AUGE DE LOS ESTUDIOS CINEMATOGRAFICOS DURANTE LA
SEGUNDA REPUBLICA: UNA PROPUESTA DE ANÁLISIS DEL
DISEÑO SONORO DE *EL BAILARÍN Y EL TRABAJADOR* (1936)**

Marco Antonio Juan de Dios Cuartas

Resumen

El período 1931-1936 supone la consolidación de una industria cinematográfica que debe adaptarse a los nuevos métodos de trabajo del cine sonoro, creando una red de estudios de rodaje y doblaje que no han sido documentados ni estudiados desde una perspectiva técnica. Mediante este trabajo se pretende llevar a cabo un análisis de la bibliografía existente y de aquellos autores que han realizado un acercamiento al origen de los estudios cinematográficos del cine sonoro, la información que podemos extraer a partir del vaciado hemerográfico o los libros técnicos que se publicaron durante esta época.

Uno de los estudios pioneros en el desarrollo del cine sonoro hecho en España será CEA (Cinematografía Española Americana), donde Luis Marquina dirigirá en 1936 su segundo film: *El bailarín y el trabajador*. El estudio de caso que se presenta sirve para plantear un método de análisis centrado en el estudio del “texto sonoro” como un elemento más del discurso narrativo. Las figuras de Luis Marquina –director con una formación previa como ingeniero de sonido– y León Lucas de la Peña como responsable del sonido en este film, suponen un referente en el origen de las técnicas de captación sonora en el rodaje y el proceso de postproducción posterior, en el que se comienzan a integrar los efectos de sala

Palabras clave: Segunda República, estudios cinematográficos, CEA (Cinematografía Española Americana), *El bailarín y el trabajador*, Luis Marquina, León Lucas de la Peña.

Abstract

The period 1931-1936 involves the consolidation of a film industry that must adapt to the new working methods of sound films, creating a network of filming and dubbing studies not yet documented or studied from a technical perspective. Through this work, we intend to carry out an analysis of the existing bibliography and of the authors who have made an approach to the origin of the cinematographic studios of the sound film, the information that we can extract from the hemerographic analysis or the technical books published during that time.

One of the pioneering studios in the development of sound film in Spain is CEA (Cinematografía Española Americana), where Luis Marquina directed his second film in 1936: *El bailarín y el trabajador* (*The dancer and the worker*). The case study presented here serves to propose a method of analysis centered on the study of the "sound text" as another element of the narrative discourse. Luis Marquina –a director with previous training as sound engineer- and León Lucas de la Peña, who is responsible for the sound in this film, represent a reference in the origin of sound capture techniques in filming and the subsequent post-production process, in which the sound effects begin to be integrated.

Keywords: Second Republic, film studios, CEA (Cinematografía Española Americana), *El bailarín y el trabajador*, Luis Marquina, León Lucas de la Peña.

Los “estudios académicos” sobre los “estudios cinematográficos” en España: un estado de la cuestión

Uno de los principales recursos cuando se afronta el estudio de las producciones cinematográficas durante la etapa republicana española es, sin lugar a dudas, el hemerográfico. Durante estos años se publican de forma periódica diferentes revistas relacionadas con esta incipiente industria del entretenimiento como *Arte y Cinematografía* (1910-1936), *Popular Films* (1926-1937), *Nuestro cinema* (1932-1935) o *Cinegramas* (1934-1936). Aunque se trata de publicaciones centradas en el *star system* de actores y actrices como

protagonistas del anecdotario que rodea a cada una de las novedades cinematográficas, éstas sirven indudablemente para consolidar la crítica cinematográfica en el periodismo. Aunque estas publicaciones no suelen entrar en aspectos técnicos relacionados con el rodaje o la postproducción, sí que dedican puntualmente alguno de sus reportajes al papel representado por otros agentes que conforman el equipo de producción, como el del ingeniero de sonido, o a las características de los espacios en los que se produce el rodaje o el doblaje. La progresiva incursión del cine sonoro durante la década de los años 30 llevará a la aparición, tras la Guerra Civil, de algunas secciones estables dentro de la prensa especializada, como el caso de la “página técnica” de la revista *Primer Plano*, que se publicaría entre 1940 y 1963 y en la que se presentaban artículos técnicos relacionados con el uso de la microfónica en el registro sonoro y con las últimas novedades dentro del sector de la grabación cinematográfica.

El análisis de las fuentes hemerográficas da cuenta de la incursión de un sector profesional vinculado con la grabación sonora que se asienta con cierta rapidez, a pesar de las dificultades iniciales en la transición hacia este nuevo sistema. El rodaje con sonido supuso todo un reto para los directores que ya habían destacado en la producción cinematográfica muda, y que tuvieron que adaptar sus métodos de trabajo y equipos de producción a las nuevas circunstancias. En junio de 1932, en la revista *Arte y Cinematografía*, se lleva a cabo una entrevista a José Buchs durante el rodaje de la “versión sonora” de *Carceleras* en Córdoba. De la entrevista se deduce cómo se cuestionaba aún durante esta época la viabilidad técnica y comercial de los nuevos formatos sonoros. Ante la pregunta “¿tiene usted fe en que ha de triunfar su producción como antaño?” Buchs contesta lo siguiente:

He puesto todo mi entusiasmo en dar a conocer la primera cinta que verdaderamente se hace hablada y cantada en español. Todo me anima a pensar que mi ilusión no saldrá defraudada. Los artistas que toman parte en ella, los operadores Porchet (francés) y Mascasoli (español) son unos técnicos insuperables en esta materia, y el sonido Orphea Film es magnífico y de gran pureza.¹

¹ *Arte y Cinematografía*. Nº 374-375. Publicada el 1 de junio de 1932. Disponible online en: <http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0026473146&search=&lang=es> [Consultado: 23/01/2018]

Buchs comenta en esta entrevista la planificación posterior de esta producción tras la finalización del rodaje en exteriores, que continuaría en los estudios Orphea Film en Barcelona. La pureza del sonido, el imaginario de fidelidad al que hace alusión Sterne (2003), debemos entenderla en relación a su función social dentro de un contexto histórico determinado, más que en relación a las características acústicamente medibles de las fuentes sonoras de reproducción. La reproducción sonora, desde sus orígenes, ha condicionado las relaciones sociales entre personas, máquinas, sonido y espacio. Debemos considerar en este sentido la escucha como una práctica cultural estrechamente relacionada con los cambios tecnológicos y la relación que el oyente establece con la “producción performativa”² inherente a los procesos de producción. Los estándares de fidelidad varían con la propia evolución de los formatos de grabación y reproducción, y justifican la valoración de los oyentes en los diferentes períodos de la historia, basada siempre en el análisis comparativo con los precedentes tecnológicos inmediatos.

Carceleras (José Buchs, 1932) está considerada como la primera película sonora íntegramente realizada en España y, a pesar de la perfección que argumenta Buchs en esta entrevista, no está exenta de numerosos errores a nivel técnico tal y como señala Gubern (1997). A pesar de que ya se habían realizado algunos intentos previos como *El misterio de la puerta del sol* (Francisco Elías) en 1929 con el sistema Phonofilm de De Forest, la calidad de las primeras películas sonoras es más que cuestionable desde nuestra perspectiva actual, teniendo además en cuenta los avances en el terreno de la grabación desde comienzos del siglo XX. La precariedad de los sistemas de captación era una realidad durante estos primeros años del sonoro, unida a una cierta carencia de conocimientos y aptitudes a la hora de afrontar el nuevo método de trabajo. Méndez Leite (1965: 344) señala en este sentido una anécdota relacionada con el rodaje de *El Relicario* (1933), dirigida por Ricardo Baños. El autor resalta las numerosas dificultades que se habían presentado en la captación del sonido directo durante este rodaje, hasta que el ingeniero

² Para una explicación más detallada del término ver: Juan de Dios Cuartas, Marco Antonio (2018): “The influence of ‘audio correctors’ in the creative process: between the performative reality and the artifices of the digital musical production”. En *Sound in Motion: Cinema, Videogames, Technology and Audiences*. Ed. Enrique Encabo. Cambridge Scholars Publishing.

de sonido René Renault³ descubrió que las perturbaciones provenían de un apuntador que Baños había llevado al estudio para el registro directo del sonido. La ausencia de una “cultura del rodaje con sonido” debió provocar sin lugar a dudas una amplia colección de anécdotas relacionadas con situaciones más o menos pintorescas, contextualizadas dentro de una nueva metodología de rodaje que convertía a los platós en espacios en los que a partir de ahora debía hacerse el silencio cuando sonaba la claqueta.⁴

La incursión definitiva del sonido dentro de la producción del film obliga a los estudios de rodaje a adaptarse acústica y tecnológicamente, y conlleva la aparición del departamento sonoro y los primeros referentes técnicos: José María de Guillén-García, Ricardo María de Urgoiti, Adolfo de la Riva, Rosendo Piquer, Federico Gomis o León Lucas de la Peña.

Como señalan García de Dueñas y Gorostiza en el número 10 de *Cuadernos de la Academia*, dedicado a los estudios cinematográficos españoles, “es difícil hacer historia de algo que ya ha muerto” (2001: 11), teniendo en cuenta que la totalidad de los estudios cinematográficos que surgen durante la Segunda República ya no existen. Incluso aquellos cuya trayectoria se ha dilatado más en el tiempo, como el caso de los estudios Cinearte de Madrid, han terminado por cesar su actividad con el posterior desmembramiento hacia nuevas ubicaciones privadas de difícil localización.

Algunas fuentes de información señaladas por los autores como los *Anuarios del Cine Español* que publica el Sindicato Nacional del Espectáculo a partir de 1941, las cámaras del NO-DO que han registrado algunas visitas efectuadas a rodajes realizados principalmente en Madrid y en Barcelona o las propias fuentes orales, no son aplicables para la reconstrucción histórica de aspectos tan concretos como la dotación tecnológica de los estudios durante la Segunda República y sus métodos de trabajo. El acercamiento académico a los estudios cinematográficos como espacios de trabajo se ha centrado principalmente en el análisis del organigrama empresarial a partir de la

³ Debemos relacionar el trabajo del ingeniero de sonido francés René Renault con Orpheo Films —además de José María de Guillén-García—, quien importará algunos dispositivos tecnológicos de Francia.

⁴ No parece en este sentido muy desencaminada la visión paródica de un rodaje sonoro mostrado en *Cantando bajo la lluvia* (*Singin' in the Rain*, Gene Kelly/Stanley Donen, 1952) cuando pensamos en las dificultades iniciales ante la precariedad técnica, el desconocimiento de la grabación sonora aplicada al cine y la falta de método de unos actores y directores que vivieron el paso, en algunos casos traumático, del mudo al sonoro.

información extraída de los Registros Mercantiles (accionistas, relaciones contractuales con productoras cinematográficas, etc.) y sus vínculos con las productoras encargadas de la financiación y distribución.

Pero la competencia entre los estudios de rodaje y/o doblaje durante estos primeros años trae consigo una rivalidad pública que implica su aparición en la publicidad dentro de las revistas especializadas, donde las diferentes empresas hacían alarde de la magnificencia de sus instalaciones y equipamiento técnico. El estudio arqueológico al que hacen referencia García de Dueñas y Gorostiza (2001) pasa, por lo tanto, también por el análisis de los documentos gráficos relacionados con esta rivalidad a través de los anuncios publicitarios donde se presentaban “visualmente” los últimos avances sonoros con los que contaban los estudios.

El análisis de la publicidad nos sirve también para apreciar el grado de especialización que se va creando entre los profesionales: productoras que cuentan con sus propios estudios de rodaje, estudios de rodaje al servicio de otras productoras, estudios de rodaje que además realizan doblaje, estudios especialistas en doblaje de manera exclusiva, etc. El doblaje tiene un gran impacto en España ya en la primera mitad de los años 30, consiguiendo crear una industria que logra frenar la tendencia inicial a realizar los doblajes de las películas en estudios extranjeros como Des Reservoirs ubicados en Joinville-Le Pont (Francia). Pero la tendencia a realizar el doblaje y la sincronización de películas en estudios extranjeros a comienzos de la década de los años 30 comienza a revertir con la aparición de los estudios TRECE (Trilla-La Riva Estudios Cinematográficos Españoles) en Barcelona y Fono-España en Madrid.

Podemos comprobar el impacto de los estudios de doblaje en la industria cinematográfica de este período a través de una simple comparativa entre dos anuncios de los estudios Fono-España y TRECE en la prensa cinematográfica de la época. El 4 de noviembre de 1934 aparece en *Cinegramas* un anuncio publicitario en el que se presenta un complejo formado por tres estudios de registro y cuatro estudios de ensayo, proponiendo como eslogan: “Los doblajes Fono España iguales a toma directa”. El “imaginario de fidelidad” construye en este sentido una cadena en la cual el registro en el rodaje supone el primer eslabón, donde el micrófono como elemento transductor debe preservar la autenticidad de la interpretación original. La reproductibilidad técnica, como

alternativa a la *performance*, se justifica presentando unas condiciones de captación óptimas. En el caso del doblaje, la adaptación al idioma depende de la interpretación de los actores y de las acciones técnicas a partes iguales. Conseguir una lectura labiofacial creíble dependerá de la capacidad de adaptación del texto y su interpretación posterior en la que intervienen actores, actrices y directores de doblaje. La simulación de los espacios acústicos originales será uno de los retos principales del ingeniero de sonido, que tratará de adaptar los espacios reducidos de las salas de doblaje a las características de los espacios que se ven en pantalla, en algunos casos exteriores o salas de grandes dimensiones. Todos estos aspectos quedan resumidos en la publicidad de Fono-España: “Los más capacitados directores, los mejores artistas y asistencia técnica de España”.





Ilustración 1: Anuncios publicados sobre Fono-España en la revista *Cinegramas* (1934-1935)

El 28 de julio de 1935 la revista *Cinegramas* publica otro anuncio de Fono-España en el que se presenta públicamente la ampliación del complejo con un estudio más con sistema Western Electric y tres más con “aparato F.E. independiente”. La competencia de sistemas de registro extranjeros señalados por Gubern (1977) termina por conceder cierta ventaja a Western Electric respecto a otras como la alemana Tobis-Klang Film. Fono-España, a pesar de poseer inicialmente la exclusividad del sistema sonoro Western Electric, terminará impulsando un sistema de grabación propio, el mencionado F.E. (que corresponde a las siglas Fono España). Tratándose de un sistema inferior, se ofrecía como parte de los servicios de la empresa en estudios de doblaje más asequibles económicamente, pero de peor calidad: doblaje en Western Electric desde 20.000 pesetas y en aparato independiente F.E. desde 15.000 pesetas. De este segundo anuncio llama especialmente la atención el comunicado inicial: “Fono España S.A. comunica que no ha establecido ni establecerá ninguna filial ni sucursal en Barcelona”. La rivalidad entre los estudios cinematográficos madrileños y catalanes parece ser ya manifiesta desde sus orígenes e incluía también a los estudios de doblaje que competían en una guerra comercial que les llevaba a anunciar sus excelencias técnicas en la

prensa especializada, como el anuncio publicitario de los estudios TRECE en la revista *Arte y cinematografía* en 1936:

¡TRES AÑOS DE DOBLAJES!

Trilla - la Riva, Estudios Cinematográficos Españoles

TRECE

El tiempo y la unificación del trabajo forjan el especialista.
Sólo españoles pueden confeccionar buenos diálogos en español.
La impresión de sonido integral (Wide Range) clara, sin distorsión ni ruido de fondo (Noisseles recording) se obtienen con nuestros aparatos (únicos en España de este moderno procedimiento).

Por estas razones llevamos dobladas las mejores producciones de
Fox Film
R. K. O. Radio Pictures
United Artists
Selecciones Filmófono
S. Huguet
Ibérica Films
Riesgo Film, etc.

BARCELONA Estudios y Oficinas: Paseo Santiago Rusiñol
Palacio Metalurgia (Montjuich)
Teléfono 30456

Los primeros establecidos en España.
Unica Casa íntegramente Nacional.

Noviembre 1934

© Biblioteca Nacional de España

Ilustración 2: anuncio publicado en la revista *Arte y Cinematografía* (1936)

Aunque la excelencia técnica era indudablemente un reclamo (*wide range*, *noisseles recording*) la confianza de las grandes productoras cinematográficas también pretendía constituir el elemento diferenciador (Fox Film, RKO, United Artists), aunque no parece que existiera en todos los casos un acuerdo de exclusividad (Fox o Filmófono, por citar un ejemplo, también realizaban los doblajes de sus films en Fono-España).

La guerra de los formatos y patentes relacionadas con el cine sonoro ya ha sido estudiada por diferentes autores, aunque debemos destacar el exhaustivo trabajo documental llevado a cabo por Josetxo Cerdán (1994) en su artículo "Las patentes de cine sonoro en España: un primer paso hacia la conquista del mercado (1926-1932)". A pesar de que inicialmente conviven el registro fonográfico y el registro óptico junto a algún intento de creación de sistemas electromagnéticos que no pasarían de prototipos industriales, Cerdán señala que el 71% de los sistemas sonoros registrados en España entre 1926 y 1932 están relacionados con sistemas ópticos. El mayor incremento de

patentes de equipos de registro y proyección con sonido se produjo en España entre 1931 y 1932, año en el que se inauguran precisamente los Estudios Orpheu de Barcelona, señalados anteriormente como los primeros en los que se realiza un rodaje sonoro.

La guerra de las patentes genera un complejo organigrama de propuestas nacionales e internacionales donde debemos diferenciar las “patentes de invención” de las “patentes de introducción” de sistemas que habiendo sido registrados en otro país pretendían introducirse en el nuestro. Durante el período estudiado por Cerdán se registraron 133 patentes que hacían de algún modo referencia al cine sonoro. Como queda demostrado en el trabajo de Cerdán las patentes inicialmente centrarán su atención en los sistemas de proyección,⁵ y no será hasta 1931 cuando comiencen a adquirir una mayor importancia las patentes relacionadas con los sistemas de registro, coincidiendo con un interés creciente en la producción cinematográfica sonora en España.

Aunque el mencionado número monográfico de *Cuadernos de la Academia* dedicado a los estudios cinematográficos, en el que autores de referencia como García de Dueñas, Gorostiza, Cánovas Belchí, Cerdán, Fernández Colorado, Sánchez Salas o R. Tranche entre otros, proporcionan numerosos datos sobre el origen de los estudios cinematográficos en España, como su capital social, los nombres que forman el consejo de administración, diferentes datos relativos a sus dimensiones, nombres de los diferentes profesionales y departamentos, etc., por lo general, el análisis se afronta desde una perspectiva historiográfica incidiendo en el análisis del impacto económico y artístico de estudios y productoras, pero sin entrar en profundidad en cuestiones técnicas.

La aparición de los estudios cinematográficos se remonta a comienzos del siglo XX y sus orígenes han sido documentados por Delgado Cavilla (2011) en la entrada dedicada a los “estudios” dentro del *Diccionario del Cine Iberoamericano*. Desde que Fructuós Gelabert acondicionase lo que parecía ser un antiguo invernadero en 1908 para el rodaje de la primera versión de

⁵ Las patentes relacionadas con la proyección sonora no son ni mucho menos una novedad de este período en nuestro país. Ya en 1910, el dibujante y pintor almeriense afincado en Barcelona José Salvador Roperó presenta el sistema denominado Cinéfono (patente nº 49039), basado en la sincronización de un gramófono con el proyector.

Amor que mata, se produce una profunda transformación desde los primitivos estudios –denominados galerías, empleando el término con el que se denominaban los espacios acristalados que empleaban los fotógrafos– hasta la consolidación de estos espacios a mediados de la década de los años 30. En poco más de dos décadas se produce una importante transformación que culmina con un importante desarrollo industrial del cine sonoro durante los años de la Segunda República, y la consolidación en 1935 de diez estudios cinematográficos, tres en Barcelona (Lepanto, Orphea Films y Trilla-La Riva) y siete en Madrid (ECESA/Estudios de Aranjuez S.A., Ballesteros Tona Films, CEA, Chamartín, Cinearte, Index Films y Roptence).

La drástica transición tecnológica del mudo al sonoro, que afectaría a partes iguales a empresarios, directores y actores, justifica la obsolescencia tecnológica y el acercamiento histórico que se realiza desde la nueva era del sonoro a la hora de mencionar los estudios cinematográficos de la etapa inmediatamente anterior. En un artículo firmado por Florentino Hernández-Girbal en el número de 81 de la revista *Cinegramas*, del 29 de marzo de 1936 y titulado “El cine español hace quince años”, el autor realiza el siguiente comentario a propósito de la versión muda de *La verbena de la Paloma* de 1921, dirigida por José Buchs:

Para este film se construyó, dentro de la galería encristalada del viejo estudio de la Fuente de la Teja, un decorado de calle que fue el asombro de todos. ¡Ahí era nada! Por él podían cruzar coches al galope, tenía una taberna y una botica, faroles de alumbrado público y balcones que parecían de verdad.⁶

En el artículo se aprecia a José Buchs dirigiendo una escena que poco tiene que ver con un rodaje sonoro, en cuclillas para no aparecer en plano y realizando indicaciones a las actrices y los actores que intervienen en la escena.

⁶ Revista semanal *Cinegramas*, nº81, publicada en Madrid el 29 de marzo de 1936. Disponible online en: <http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0004958958&search=&lang=es> [Consultado: 23/01/2018]

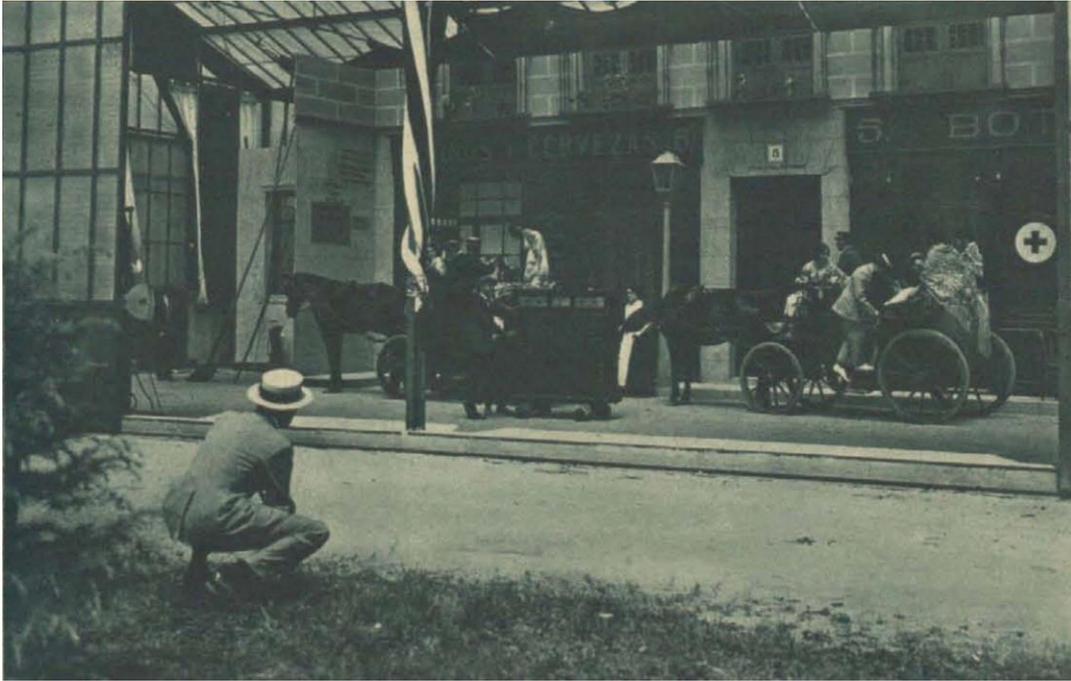


Ilustración 3: José Buchs dirigiendo una escena de *La verbena de la Paloma* (1921) (Estudios Atlántida)

Las grandes galerías acristaladas de esta época terminan por desaparecer durante el período de inestabilidad que caracterizará la producción cinematográfica española entre 1926 y 1932, en el que a pesar de la crisis del sector en nuestro país se crean algunos estudios cinematográficos, como Estudios Omniun Cine, situados en la calle Bravo Murillo de Madrid. Aunque estos estudios permanecerían abiertos apenas 3 años, es importante señalar que una de las películas que se filma en ellos es *Fútbol, amor y toros* en 1929, en la que el ingeniero de sonido Ricardo María de Urgoiti emplea por primera vez su sistema de sincronización de música e imagen denominado “Filmófono”.

Los procedimientos técnicos del registro sonoro óptico han sido estudiados por diferentes autores (Amyes, 1992; Lluís Falcó, 1995) y su conocimiento es imprescindible para el investigador que pretenda afrontar las consecuencias estéticas de todos y cada uno de los avances tecnológicos que tienen lugar desde que Eugene Lauste consiguiera en 1904 grabar sonido en una pista de emulsión fotográfica. El conocimiento del registro sonoro óptico ayuda indudablemente a entender muchas de las acciones que se producen por parte de los ingenieros de sonido de los años 30, profesionales que, aunque en muchos casos provenían del sector radiofónico, deben adaptarse a un sistema de registro exclusivo del mundo cinematográfico. Falta aún un

importante trabajo de documentación que nos permita saber con precisión cómo se realizaba el proceso de postsincronización o reemplazamiento de diálogos, cómo se comenzaron a trabajar los efectos de sala o los primeros efectos especiales relacionados con el sonido. El uso de un sistema que codificase el tiempo⁷ de la película y que garantizase la posterior postsincronización o los métodos de “corte y empalme” del montaje exigían un alto grado de especialización en los ingenieros de sonido para cine, independientemente de su trayectoria profesional previa. Analizar los estudios de rodaje y doblaje de los años 30 conlleva centrarse principalmente en el análisis del registro sonoro óptico y no tanto en el impresionado sobre soporte fonográfico. Tal y como señala Lluís Falcó:

Hasta la aparición de la grabación magnética todo el sonido cinematográfico (desde la fase de rodaje hasta la fase de postproducción) se realizaba sobre soporte óptico, tanto si era sonido directo (habitual en los primerísimos años del sonoro) como si después se efectuaba un doblaje en el estudio (Lluís Falcó, 1995: 80).

Lluís Falcó apunta también un aspecto especialmente relevante y es la posibilidad de encontrar “descartes negativos de tomas directas de sonido en sistema óptico” (*ibíd.*), un material que nos permitiría conocer los porqués de ciertas decisiones técnicas y estéticas relacionadas con el proceso de producción cinematográfica. Lluís Falcó introduce en su análisis un concepto altamente interesante, el de “huella sonora”: las particularidades de que cada sistema de registro sonoro óptico da como resultado diferentes dibujos de banda sonora, algo que nos puede permitir reconocer un sistema determinado mediante un examen visual del soporte fílmico. Aunque como señala Amyes (1992) la incursión definitiva de la grabación magnética en la industria permitiría al ingeniero de sonido oír inmediatamente la grabación sin necesidad de esperar a los procesos fotográficos, “los técnicos de sonido se quejaban de que con el sonido magnético no era posible ya ver la modulación del sonido óptico

⁷ No será hasta 1969 cuando la Society of Motion Picture and Television Engineers (SMPTE) forma un comité con el objetivo de desarrollar un sistema codificado que acabase con los problemas de sincronización de todos los sistemas empleados hasta la fecha. La aceptación de este código por parte de la European Broadcasting Union (EBU) convertiría este sistema en universal. Este estándar, conocido como código de tiempo SMTPE/EBU, es el que identificará la sincronización de audio y vídeo hasta la actualidad en términos de HORAS:MINUTOS:SEGUNDOS:FRAMES.

real sobre la pista” (Amyes, 1992: 17).

El creciente interés de los ingenieros de sonido que comienzan en el mundo radiofónico durante la segunda mitad de los años 20 y se acercan posteriormente al cinematográfico, justifica probablemente la aparición de publicaciones técnicas especializadas en sonido para cine. Algunas de estas publicaciones están editadas por las propias marcas que proporcionan los dispositivos, como el “Cursillo técnico para operadores de cine sonoro” que edita Philips en Madrid en 1933 y en el que se abordan diferentes temas como: la corriente alterna, el electromagnetismo, las válvulas, el micrófono, sistema de grabación en disco y sistema óptico o el acondicionamiento acústico de las salas. Referencias monográficas como el *Tratado completo de cinematografía sonora* de S. de Torrónategui, publicado en 1933, o “Cine Sonoro” de Yesares Blanco de 1935 constituyen de igual modo fuentes de referencia imprescindibles para entender los sistemas que se empleaban en la captación sonora cinematográfica durante la primera mitad de los años 30.⁸

Un caso de estudio: los estudios de la CEA (Cinematografía Española Americana)

Los estudios de la CEA surgen, como el resto de estudios cinematográficos, durante este mismo período fruto de la efervescencia social y cultural de una época de renovación, intentando resolver la ausencia de una sólida infraestructura empresarial vinculada a la industria cinematográfica. Un sector tan inmerso en una etapa de crisis ante la inadaptación al sonoro necesitaba con urgencia una nueva red de estudios cinematográficos que no tardó en llegar, y que supuso un punto de partida más que esperanzador que quedó truncado por el estallido de la Guerra Civil. CEA supone la apuesta por un proyecto realmente ambicioso de construir un espacio que ofreciese servicios al sector de la producción y postproducción cinematográfica, teniendo de igual modo la capacidad de producir y distribuir sus propios films. La revista catalana *Popular Film* en su número 295 de 1932 recoge algunos datos interesantes sobre su constitución como empresa: el estudio venía avalado por el escritor Jacinto Benavente como presidente de honor, los músicos Francisco

⁸ Todos los tratados técnicos mencionados se conservan en perfecto estado en la biblioteca de la Filmoteca Española a disposición del investigador.

Alonso y Jacinto Guerrero, los directores Eusebio Fernández Ardavín y Miguel Pereyra. Un estudio cinematográfico de estas características necesitaba una amplia nómina de colaboradores y socios, y la empresa se constituye con un capital social de 4 millones de pesetas, que será gestionado por Rafael Salgado, en ese momento, Presidente de la Cámara de Comercio de Madrid.

Tal y como señala Rafael R. Tranche (2001) el grupo de escritores y músicos anteriormente mencionados adquirirá la categoría de socios fundadores y su aportación a la empresa será: “La exclusiva de su producción inédita y de las adaptaciones de todas sus obras durante tres años e incluso la creación de argumentos originales (de los que CEA posee igualmente los derechos en exclusiva).⁹ La exclusividad de la obra de estos autores pone de relieve un hecho significativo al margen de la estructura empresarial que se había creado: la apuesta por una factoría de contenidos dentro de un organigrama de especialización siguiendo los modelos de la factoría hollywoodiense.

Pero además de ofrecer contenidos originales, la base fundamental del proyecto CEA es la construcción de unos estudios que se ubicarán en Ciudad Lineal (Madrid) aprovechando las antiguas instalaciones de un parque de ocio que ya contaba con teatro, frontón y restaurante. La prioridad del diseño del nuevo complejo será la construcción de unos estudios insonorizados y adaptados para el rodaje sonoro. CEA contará con tres estudios insonorizados y diáfanos optimizados para el montaje de grandes decorados.

	Estudio nº 1	Estudio nº 2	Estudio nº 3
Dimensiones	36,5 x 28 x 12 m	28 x 24 x 12 m	20 x 20 x 10 m
Superficie total	966 m ²	672 m ²	400 m ²

Tabla 1: Dimensiones de los estudios de rodaje
(Fuente: R. Tranche, Rafael. CEA: Los intereses creados).

En la descripción llevada a cabo por R. Tranche (2001) no se habla de una sala de control de audio propiamente dicha, sino de equipos portátiles de registro de sonido. Aunque se habla de “insonorización”, tampoco se registran

⁹ Información obtenida por Rafael R. Tranche (2001) a partir de la escritura de constitución de CEA.

datos de un posible tratamiento acústico de los estudios o el hecho de que las salas estuvieran diseñadas con algún tipo de acústica variable, aunque esta vendría evidentemente determinada por las características de los decorados que se construían en función de cada proyecto. En cualquier caso, se trataría de espacios con un tiempo de *reverb* considerable que debía ser gestionado adecuadamente en las captaciones microfónicas, con una mayor o menor proximidad del micrófono a los actores.

Los estudios de la CEA se diseñaron teniendo en cuenta la postproducción como parte del proceso contando con dos salas de sincronización, varias salas de montaje, sala de proyección y estudios de doblaje. Es precisamente en las salas de doblaje donde debemos buscar uno de los orígenes de la fisiología del estudio de grabación sonora en general y del estudio de grabación discográfica en particular.¹⁰

Los ingenieros de sonido encargados de los estudios de la CEA serán León Lucas de la Peña y Luis Marquina, empleando equipos sonoros Klangfilm. El 22 de julio de 1930 las compañías Tobis-Klangfilm, RCA y Western Electric firman el primer *Paris Agreement* en un intento de solucionar la guerra de patentes que, como ya ha sido señalado, caracterizaba los inicios del cine sonoro. España, en el reparto de París, queda bajo la influencia comercial de la Tobis-Klangfilm hasta que en 1932 se invalida definitivamente el acuerdo. Las obras de los estudios CEA comenzarán precisamente a finales de 1932, prologándose durante varios meses hasta el año siguiente. Será durante este período cuando se concreta un acuerdo con la empresa alemana para dotar a los estudios de sus equipos sonoros.

Aunque el acuerdo de CEA con la empresa alemana Tobis para dotar a los estudios con equipos sonoros Klangfilm está *a priori* relacionado con la figura de Enrique Domínguez Rodiño, agregado de la embajada española en Berlín (Gubern, 2005)¹¹, no podemos olvidar el vínculo profesional del ingeniero de sonido Luis Marquina con los estudios de la Tobis Klang en París y Berlín

¹⁰ El origen de los estudios de grabación debemos asociarlo igualmente con los gabinetes fonográficos que comienzan a aparecer a comienzos del siglo XX, relacionados con otros espacios comerciales como las ópticas o las droguerías.

¹¹ Tal y como señala Rafael R. Tranche (2001), Rodiño procedía del ámbito periodístico llegando a ser director de *Los Lunes de El Imparcial*. Nombrado por Rafael Salgado Consejero Delegado en 1933 para planificar la actividad de los estudios, mantenía buenos contactos con la cinematografía alemana.

antes de su regreso a España en 1933. En cualquier caso, y como veremos más adelante, la labor del germanófilo Domínguez Rodiño sería fundamental para la distribución de las producciones de CEA por Hispania Tobis, empresa que él mismo gestionaría.

Tras la inauguración de los estudios, la actividad de CEA comienza con el cortometraje *Saeta* de Eusebio Fernández Ardavín, una primera producción que permite probar las instalaciones y el equipo de sonido. Pero el primer éxito comercial de los estudios de la CEA será *El agua en el suelo* (1934) dirigido igualmente por Fernández Ardavín y con música del maestro Alonso.

Aunque los estudios de la CEA surgen con la ambición de crear sus propios contenidos como productora cinematográfica planteándose inicialmente como meta una gran producción anual y dos películas de bajo presupuesto, simultáneamente CEA comenzará una actividad empresarial paralela alquilando sus instalaciones y sus recursos humanos y técnicos a otras productoras. Gubern (2005) señala cómo Fernández Ardavín abandona CEA en octubre de 1935 por discrepancias internas en un momento en el que “ésta ya había cancelado sus planes como productora para ser un mero estudio de rodaje y había abierto una sección de doblaje, que tradujo las películas de Columbia importadas por Cifesa y las de Warner Bros.” (Gubern, 2005: 131). Pero a pesar de esta deriva hacia el doblaje y el alquiler de las instalaciones, señalado por Gubern, tras la marcha de Fernández Ardavín CEA produce uno de los films más relevantes de 1936: *El bailarín y el trabajador*.

La tercera producción de la CEA: *El bailarín y el trabajador* (1936), una propuesta de análisis del diseño sonoro

El bailarín y el trabajador, producción íntegramente realizada por la CEA, está dirigida por Luis Marquina y basada en una obra de Jacinto Benavente¹² – que además participa en el proyecto readaptando los diálogos– con música de Francisco Alonso. *El bailarín y el trabajador* fue la segunda película de Luis Marquina como director, aunque Marquina consideraba realmente esta producción su primer film como responsable absoluto de la dirección, teniendo en cuenta la gran influencia que había ejercido Luis Buñuel, como director de

¹² La película es una adaptación de la obra teatral de Jacinto Benavente *Nadie sabe lo que quiere* o *El bailarín y el trabajador*, obra en tres actos de 1925.

producción, en el desarrollo de su primera producción cinematográfica *Don Quintín el amargao* en 1935. En cualquier caso, *Don Quintín el amargao* servirá para probar la ambivalencia de Marquina en la dirección del film y en su planteamiento sonoro. Del análisis de las fotografías tomadas en el rodaje de este film se deduce lo que parece ser un uso de la pértiga y las técnicas microfónicas ya estandarizado. A diferencia de otros directores como Buchs o Perojo, Marquina comenzará su producción cinematográfica en la era del sonoro, a lo que debemos unir una formación técnica previa como ingeniero que sin duda condicionará la forma de afrontar el registro sonoro en sus rodajes.



Ilustración 4: Rodaje de *Don Quintín el Amargao* en el que se parece apreciar la utilización de una pértiga por encima del foco.

La captación microfónica con pértiga era ya una práctica habitual en los estudios cinematográficos en 1934, tal y como puede apreciarse en las imágenes del rodaje en los estudios Ballesteros Tonafilms.

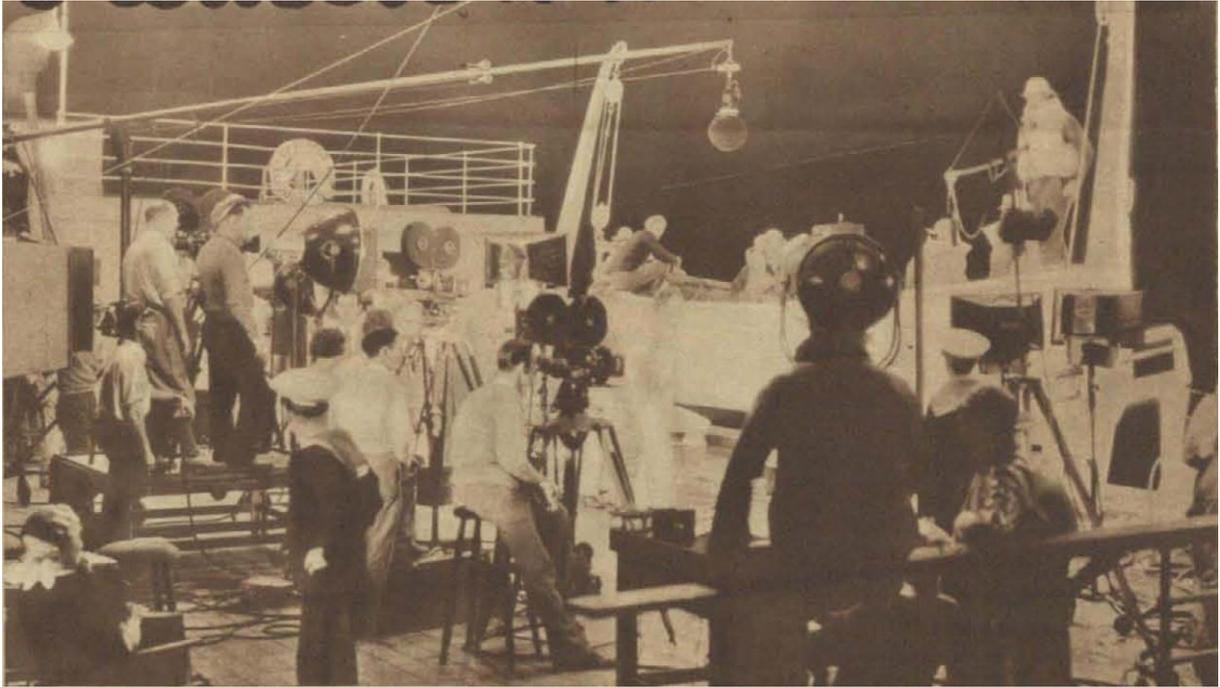


Ilustración 5: rodaje con pértiga en los estudios Ballesteros (1934)

El bailarín y el trabajador se rodó entre febrero y marzo de 1936, y se estrenó al público el 29 de mayo en el cine Capitol de Madrid. La película de Marquina contó con un presupuesto que no llegaba al medio millón de pesetas, considerablemente inferior a la comedia musical de Benito Perojo del año anterior, la adaptación de *La verbena de la Paloma*, que había contado con casi un millón de pesetas de presupuesto.

En la ficha técnica de *El bailarín y el trabajador* desarrollada por Josetxo Cerdán (1997) nos encontramos con el siguiente reparto y equipo técnico, entre los cuales curiosamente no se encuentra el ingeniero de sonido:

- dirección, adaptación y guión: Luis Marquina
- diálogos: Jacinto Benavente
- fotografía: Henri Barreyre
- montaje: Ángel del Río
- música: Francisco Alonso
- ayudantes de dirección: Jerónimo Mihura y Manuel Rosellón
- operador de cámara: Ricardo Torres
- decorados: Luis M. Feduchi y Luis Santamaría
- construcción de decorados: José María Torres
- dirección de producción: Enrique Domínguez Rodiño
- reparto: Roberto Rey, Ana María Custodio, Antoñita Colomé, José Isbert, Irene Caba Alba, Antonio Riquelme, Enrique Guitart, Mariano Ozores

A pesar de ello Cerdán señala tres aspectos destacables en el conjunto del film: la sencilla pero eficaz elección de los decorados, la sabia utilización del montaje y la densidad sonora. Para el autor la combinación de estos elementos convierte a *El bailarín y el trabajador* en una obra relevante.

La trama se desarrolla en su amplia mayoría en los estudios de CEA, a excepción de unos pocos exteriores rodados en Madrid, en la costa levantina y en la auténtica fábrica de galletas La Fortuna. Entre los decorados diseñados por Luis M. Feduchi y Luis Santamaría debemos destacar el Royal Club, una mezcla de clasicismo y modernidad que contrasta con las partes que transcurren en la fábrica, donde se utilizan unos decorados más orgánicos y realistas. El segundo aspecto señalado por Cerdán es la utilización del montaje como elemento dinamizador del ritmo cinematográfico. La relación que Cerdán establece con el uso matemático del montaje, aludiendo a la formación de Marquina como ingeniero para justificar el uso de elementos que se resuelven en términos aritméticos es especialmente relevante, aunque también habría que hablar de un “uso musical” del montaje. La alternancia de imágenes del viaje del personaje de Carlos (Roberto Rey) hacia su trabajo, de los empleados de la fábrica y de los niños es un claro ejemplo de ello. Además, es especialmente destacable la escena anterior al viaje en la que Carlos se despide de sus amigos con un montaje rítmico y una serialización de planos que se fusiona correctamente con la música. Celsa Alonso (2014), en su análisis monográfico de la obra del maestro Alonso, destaca el efecto del *mickey-mousing* en esta escena, un recurso característico de la animación empleando en este caso un *glissando* de trompeta que acompaña la expresión de incredulidad de los dos amigos de Carlos mientras giran la vista hacia el techo. La autora destaca cómo Francisco Alonso realiza anotaciones pormenorizadas de estos recursos en la partitura manuscrita, enlazando “con un brevísimo recuerdo del tema del vals y, sin solución de continuidad, con la imitación del sonido del tren hábilmente instrumentado” (Alonso, 2014: 476).

El tercer elemento señalado por Cerdán será el cuidado y peculiar estilo sonoro. Marquina encuentra un equilibrio entre lo que se muestra y lo que se oye. A pesar de que Cerdán señala el sonido como uno de los aspectos relevantes del film, su argumentación no llega a analizar las características sonoras de este sino la utilización que se hace del diseño sonoro en el montaje:

La pesadilla de Luisa con los dos Carlos (el bailarín y el trabajador), donde el sonido –tanto la música, como la risa de Carlos– antecede a la acción/aparición de los personajes tejiendo una interesante red de implicaciones entre ellos; y la entrada de Luisa en el Royal Club cuando Carlos baila con Pilar [...] (Cerdán 1997: 106).

La escena de la pesadilla de Luisa constituye una magnífica demostración de la habilidad de Marquina para generar una atmósfera a partir de los efectos visuales y la utilización del montaje sonoro como parte del discurso narrativo.

A pesar de que *El bailarín y el trabajador* ha sido analizado desde diferentes parámetros: narrativo, musical, escenográfico, etc. falta un análisis en profundidad del “texto sonoro”. Es necesario, en este sentido, realizar un análisis planteado desde la distinción de lo que el sonido aporta al discurso narrativo fuera del análisis visual para entender el valor añadido que adquiere al combinarlos. Se trata en definitiva de profundizar en el diseño sonoro, entendido este como “un texto audible creado por alguien que retoma convenciones del lenguaje sonoro con fines estéticos y/o expresivos” (Woodside, 2016: 8). Pero uno de los principales problemas a la hora de afrontar el estudio del diseño sonoro de un film durante la década de los años 30 en nuestro país es, como ya ha sido señalado, la carencia de documentación técnica relacionada con los procesos de captación sonora durante el rodaje y la posterior postproducción en un estudio cinematográfico concreto.

Una fuente imprescindible para analizar esta producción de la CEA desde una perspectiva técnica es el artículo publicado por Florentino Hernández-Girbal en la revista *Cinegramas* el 15 de marzo de 1936 con el título “Viendo rodar: El bailarín y el trabajador”. En él, Hernández-Girbal señala cómo recibe a su llegada al estudio la información sobre el nuevo film de la mano de Enrique Domínguez Rodiño, Consejero Delegado responsable de la planificación de las actividades de los estudios a la manera de un productor ejecutivo de la industria cinematográfica estadounidense:

Ya conoce usted nuestros deseos. Queremos, al reanudar la tarea de productores, lograr films de calidad, condición indispensable para afianzarnos. No hemos de regatear ni medios ni entusiasmo para conseguirlo. En nuestro afán de crear nuevos valores, hemos

dado la dirección del film a Luis Marquina. Confiamos en su juventud y en su talento. Yo creo que consolidará definitivamente su nombre como realizador.¹³

Luis Marquina, cuya carrera profesional se prolonga hasta inicios de los años 70, no solamente en la dirección sino en otros papeles como el de guionista, productor o director de producción, representa un interesante caso de ingeniero de sonido que da el salto a la dirección cinematográfica, un perfil profesional único que le permite afrontar el tratamiento sonoro en sus films con una especial sensibilidad.

Tras una descripción de los decorados que los operarios están construyendo en el plató grande (presuponemos que ubicado en el estudio nº 1), Hernández-Girbal accede al plató pequeño, donde se están rodando otras escenas. Este dato es especialmente relevante para mostrarnos una metodología de trabajo en la que las escenas no solamente no se realizan siguiendo el cronograma del metraje, la propia construcción de los decorados se va realizando o variando en función de las secuencias y siguiendo un plan de producción perfectamente organizado. En el relato, Hernández-Girbal ofrece una descripción detallada del *attrezzo* que caracterizaba el decorado y que serviría para la famosa escena de la sala de fiestas donde actúa la *big band*:

Los obreros trabajan en un decorado que ocupa casi la totalidad del inmenso escenario. Es el hall y la sala de fiestas de un hotel elegante. Resulta, aún a medio construir, suntuoso, de buen gusto. Una serie de columnas, que se suponen robustas y no son más que un armazón de yeso, aparentan sostener un techo que no existe, y por una doble escalera de falso mármol -madera forrada de papel pintado- se asciende al hall.

Dentro del plató pequeño, en el que se están rodando unas escenas, Hernández-Girbal nos presenta al responsable de la grabación sonora:

Al pasar junto a la cabina del sonido saludamos al ingeniero León Lucas de la Peña. Mientras hablamos con él, por el altavoz de control escuchamos la voz de Antoñita Colomé, que ensaya una escena. Unos pasos más, y nos encontramos cerca del grupo que forman director, actores, operadores y ayudantes.

¹³ La entrevista se publica en la revista Cinegramas pocos días después de la finalización del rodaje, que duraría menos de un mes. El rodaje se realizó justo antes de la huelga de obreros dedicados a la construcción de decorados que paralizaría la actividad del sector hasta comienzos de mayo. Disponible online en: <http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0004958619&search=&lang=es> [Consultado: 29/01/2018].

Podemos certificar de este modo la existencia de una cabina de sonido aislada del resto de componentes técnicos del plató, donde el ingeniero realizaba la captación de sonido. El ingeniero de sonido aparecía ya en los inicios del cine sonoro acreditado en el film junto al resto de componentes del equipo técnico asociados a la imagen y el sonido: fotografía Enrique Barreyre; segundo operador Ricardo Torres; ingeniero de sonido L. Lucas de la Peña y montaje Ángel del Río. Todos los nombres aparecen dentro de un marco encabezado por el logo de la CEA como emblema de la producción cinematográfica que se presenta.



Ilustración 6: créditos de fotografía, sonido y montaje de *El bailarín y el trabajador* (1936)

La cabina de sonido dotada de un “altavoz de control” nos indica la existencia de un espacio insonorizado destinado al registro y control de la grabación sonora. En el *Tratado completo de cinematografía sonora* de S. de Torrónategui, publicado en 1933, se especifican las características de esta cabina de control dentro de un rodaje sonoro. Una práctica habitual durante este período, empleada también en los rodajes de los estudios de la CEA, era el aislamiento de los dispositivos dedicados al registro de la imagen y el registro sonoro respecto a la ubicación del micrófono destinado a la captación de los diálogos. Tal y como se señala en el tratado de S. de Torrónategui, el número de cabinas insonorizadas podía variar en función del sistema

empleado: sistema mixto de disco y cinta o registro fotoacústico (registro sonoro óptico sobre el propio celuloide). En ambos casos el objetivo era el aislamiento de los dispositivos mecánicos de registro y reproducción del micrófono destinado a la captación.

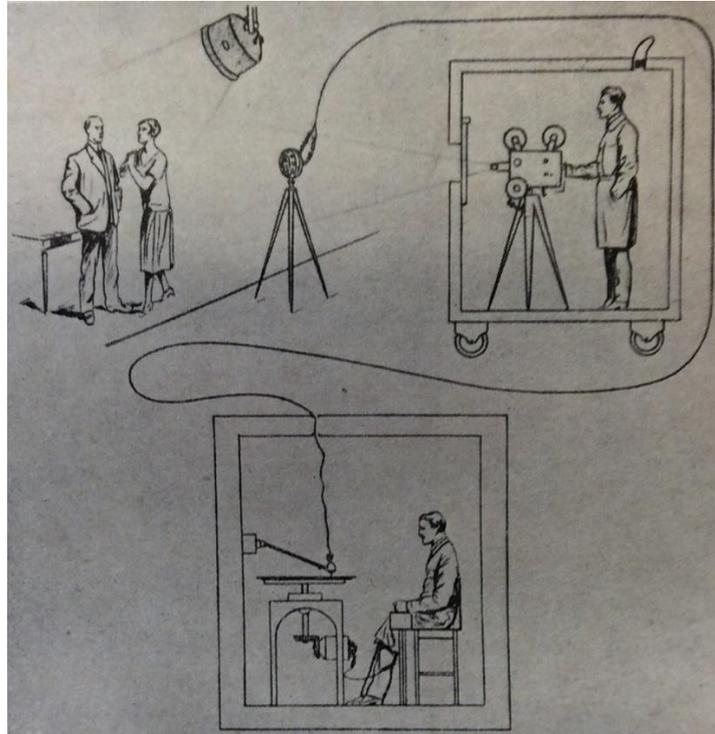


Ilustración 7: registro de impresiones luminosas y acústicas por el sistema mixto, disco y cinta (fuente: S. de Torrónategui, 1933)

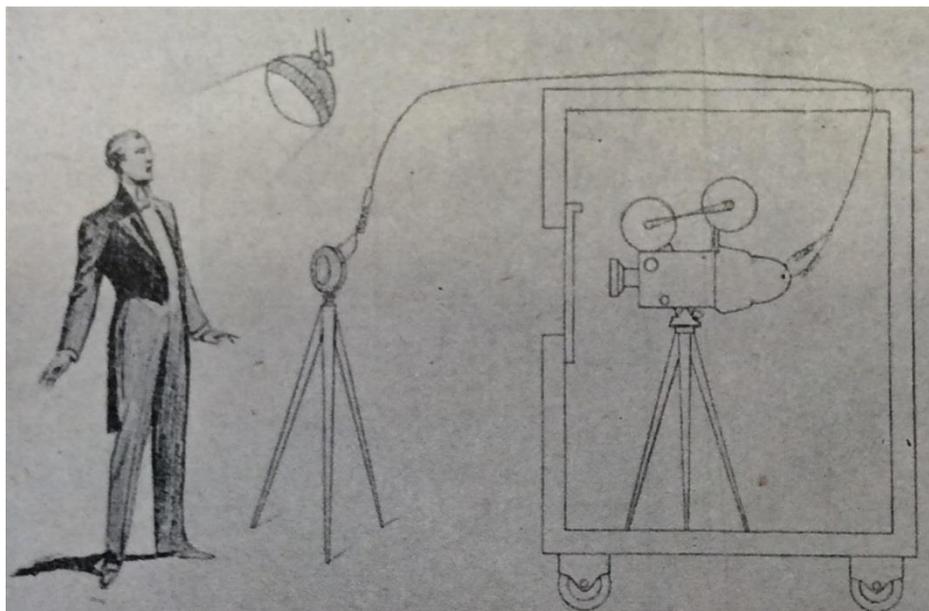


Ilustración 8: registro en la cinematografía fotoacústica (Fuente: S. de Torrónategui, 1933)

Dentro de los sistemas de grabación óptica es preciso distinguir dos procedimientos en las bandas sonoras de los films durante esta época (Torróntegui, 1933: 246): el transversal (superficie variable) y el de intensidad (superficie constante). La inscripción transversal se distingue por trazos de longitud y ancho variables, según la frecuencia y la intensidad del sonido. En la inscripción a intensidad, las oscilaciones acusan su modulación por el ennegrecimiento que producen en la película, más o menos intenso según la mayor o menor intensidad del haz luminoso que fluye de la célula bajo la influencia de las oscilaciones acústicas. Aunque S. de Torróntegui muestra una relación de compañías que emplean uno u otro sistema, es realmente complejo saber cuál era el sistema empleado en los estudios de la CEA, teniendo en cuenta que el sistema Tobis Klang-Film que se presenta en los créditos iniciales puede hacer referencia en realidad a diferentes sistemas: sistema transversal, sistema de intensidad o sistema mixto a disco y film. En cualquier caso, y aunque hablar del sonido Tobis Klang-Film no nos asegura uno u otro sistema, la progresiva implantación del sonido óptico durante los años 30 nos permite apostar por el sistema óptico a intensidad de superficie constante como soporte empleado en el film *El bailarín y el trabajador*.

Volviendo al artículo de Hernández-Girbal en Cinegramas, se lleva a cabo una descripción detallada del registro sonoro en el rodaje y de la existencia de la mencionada cabina:

Suena la sirena imponiendo silencio. Va a rodarse la escena. El decorado es la sección de empaquetado de una fábrica de galletas. [...] Junto a la cámara, que maneja el veterano Henry Barreyre, teniendo como segundo operador a Ricardo Torres, Luis Marquina [...] da unas instrucciones. Lucas de la Peña rectifica la colocación del micrófono y corre a su cabina. Suena otra vez la sirena. El estudio queda silencioso.

Aunque el posicionamiento de la fuente sonora respecto al dispositivo de registro, y las técnicas derivadas de los diferentes planos de captación, se habían tratado desde inicios de siglo tal y como testifican diferentes publicaciones como el *Boletín Fonográfico* –revista quincenal que se publica desde Valencia y, probablemente, la primera publicación especializada en grabación sonora en nuestro país– existe ya una plena conciencia de las

consecuencias estéticas derivadas del uso de microfónica cercana o microfónica distante o de ambiente. Es más que probable que la cabina empleada por Lucas de la Peña fuera portátil y permitiera su traslado a las distintas zonas del plató en el que se desarrollaba la escena. Existe evidentemente un metraje y se emplea la claqueta para el proceso de sincronización posterior, en el que se incluirá, como veremos, el doblaje: “Uno de los ayudantes coloca la pizarra ante el rostro de los actores, mientras canta lo que en ella ha escrito: ¡Setenta y tres!... ¡Segunda!... Golpea la claqueta y se aparta rápidamente”. El reportaje relata el rodaje de la escena en la que Pilar (Antoñita Colomé) cuenta a sus compañeras de la fábrica de galletas que acaba de conocer a un joven apuesto llamado Carlos Montero (Roberto Rey):

Antoñita—Pilar en la película— cuenta a sus compañeras de la fábrica:

—Chicas, os digo que es guapísimo.

—¿Y dónde va a trabajar?

—¿Es moreno?

—¿Se parece a Clark Gable?

—No puedo daros tantos detalles. Sólo sé que se llama Carlos Montero. Es un chico bien.

—Stop!... ¡Mal! —dice Marquina— ¡Otra vez!

Se repite el juego. Vuelven a sonar la sirena y la claqueta. A la cuarta vez se acierta.

En el desarrollo posterior del reportaje para la revista *Cinegramas* aparece en el rodaje el compositor del film:

Hasta nosotros llega el popular compositor Francisco Alonso, autor de la música de El bailarín y el trabajador. Después de cambiar un saludo nos dice:

—¡Lástima que no hayan ustedes oído el *blue*! El sonido es admirable. Se recibe la impresión de oír directamente a la orquesta.

Una vez más nos encontramos con ese imaginario de realidad que caracteriza la valoración de la grabación por los oyentes. La orquesta “Moltó”, dirigida por Daniel Montorio, se habría grabado previamente y de manera asíncrona a la escena a la cual pertenece. Durante este período, los estudios cinematográficos hacen de este modo las veces de estudios de grabación musical, preparando los números musicales que formarán parte de la trama.

El relato de Hernández-Girbal continúa con la descripción del proceso posterior de rodaje:

Luis Marquina, junto a Barreyre, preparan la filmación de otra escena. Antoñita Colomé sigue su conversación con las chicas de la fábrica. La cámara rueda. En el silencio del Estudio, el diálogo suena clarísimo.

Una chica. —¿Y qué vendrá a hacer en una fábrica de galletas?

Pilar. —Estará arruinado. Ya sabes lo que dice el novio de esta: la aristocracia baja, el proletariado se impone.

Otra chica. —Oye, ¿y qué es el proletariado?

La escena se repite una, dos, tres veces. Manolo Rosellón, el popular *regisseur* [director], imita el ruido de un timbre, que ha de sincronizarse después en este momento”.

Esta descripción da por sentado que en 1936 existe en la producción cinematográfica española una concepción clara de lo que supone una captación de imagen y sonido asincrónica con un proceso de postproducción posterior, y donde ya se comienza a trabajar con efectos de sala.



Ilustración 9: Escena protagonizada por Antoñita Colomé descrita en el reportaje de Hernández-Girbal (00:18:54)

El análisis sonoro de la escena demuestra que se trata de una captación microfónica cercana en un entorno acústico controlado y con pocas reflexiones. El timbre que suena al final de la escena, avisando a las trabajadoras que ha terminado su tiempo de descanso y deben regresar al puesto de trabajo, suena en primer plano y acompaña el primer plano del cartel luminoso del director, algo técnicamente inviable mediante una captación microfónica durante el rodaje. Este primer plano sonoro solamente puede ser posible mediante doblaje y sincronización posterior.



Ilustración 10: Momento en el que suena el timbre descrito en el reportaje de Hernández-Girbal (00:19:18)

Si bien debemos distinguir los estudios de rodaje de los de doblaje –como ya hemos señalado, estudios de esta misma época como TRECE (Trilla-La Riva Estudios Cinematográficos Españoles), el estudio de la Metro-Goldwyn-Mayer en Barcelona o Fono-España en Madrid orientaban su actividad de manera exclusiva al doblaje–, algunos estudios de rodaje como el caso de la CEA, contaban también con estudios de doblaje que prestaban un importante servicio en el proceso de postproducción del film. Aunque Rafael R. Tranche (2001) habla en su descripción de la existencia de “varios estudios de doblaje” sin especificar el número ni las características de estos espacios, todo parece

indicar que el proceso de postproducción se realizaba dentro del complejo de la CEA.

En *El bailarín y el trabajador* podemos localizar con claridad y analizar el empleo del doblaje en diálogos a través de la primera escena que se desarrolla en exteriores. Se trata de una escena (00:10:41) en la que los dos protagonistas Carlos Montero (Roberto Rey) y Luisa (Ana M^a Custodio) aparecen juntos tumbados en la playa con el mar de fondo. En esta escena las voces permanecen en primer plano, con una acústica característica de una habitación pequeña y sin la “apertura” que haría creíble una locución en un espacio abierto como el de la playa. Tras una conversación juntos en la que Luisa le pide a Carlos que comience a trabajar en la fábrica de su padre, Carlos se dirige hacia el mar dispuesto a darse un baño. El primer plano de la protagonista se contrapone ahora con la imagen de su amado al fondo, subido a una pequeña roca desde la cual la llama gritando ¡Luisa! ¡Luisa!



Ilustración 11: Escena de la playa doblada posteriormente en el estudio (00:11:40)

Para conseguir imitar este efecto de “voz distante”, se ha optado por alejar al actor del micrófono en un intento de reforzar la idea de que el emisor está lejos y el receptor, la joven observando a través de los “ojos de la cámara”, recibe el mensaje fusionado con el ruido de las olas que rompen en la orilla. El diseño sonoro resulta poco creíble desde nuestra perspectiva actual, pero sí que consigue transmitir una sensación de profundidad que se ve limitada por las carencias interpretativas de un doblaje en el que no se consigue recrear el grito que caracterizaría la captación sonora real en esta escena. Tanto el primer plano de la voz al comienzo de la escena como el tratamiento sonoro aplicado al mensaje que el protagonista transmite desde la orilla, transmiten objetivamente las características acústicas de un espacio cerrado de pequeñas dimensiones, muy distante de las características acústicas reales del espacio que aparece en pantalla. A pesar de estas limitaciones, la integración del sonido de las olas y la voz doblada dentro del estudio con la imagen de los actores en la playa genera una síncrexis (Chion, 1994) fácilmente asimilable por el espectador de la época.

A pesar de estos acercamientos pioneros al diseño sonoro cinematográfico, el film de Marquina aún se caracteriza por la ausencia de efectos de sala que refuercen los objetos sonoros que aparecen en pantalla. Los sonidos en algunos casos son capturados por la propia pértiga destinada a registrar los diálogos, y en otros simplemente permanecen “mudos”, un hecho determinado indudablemente por las limitaciones técnicas de la edición, pero en el que es más que probable que influyan ciertos condicionantes estéticos heredados de la etapa del cine mudo. La “visualidad del sonido” a la que hace referencia García Jiménez (1996: 373), refiriéndose al encuadre de la cámara en determinados objetos sonoros (un teléfono, un instrumento musical) con el objetivo de enfatizar esa experiencia sonora en el espectador durante la etapa del cine mudo, puede ser aplicable a aquellos planos en los que no escuchamos los sonidos del roce del paño de Carlos Montero limpiando una de las máquinas o el sello y la firma de Don Carmelo en los documentos sobre su escritorio, aunque sí que podemos imaginarlos.

Conclusiones

Aunque se ha estudiado en profundidad el paso del mudo al sonoro en el cine español, el análisis de las características de los estudios cinematográficos en los primeros años del sonoro desde una perspectiva técnica no se ha abordado aún académicamente. Es imprescindible afrontar el estudio de la influencia del ingeniero de sonido en el cine paleosonoro español para entender el origen de la utilización del diseño sonoro como parte del discurso narrativo. A pesar de las dificultades iniciales que caracterizan la adaptación de los estudios cinematográficos al nuevo método de trabajo derivado de los rodajes sonoros, estudios y productoras supieron adaptarse a la nueva industria creando una infraestructura sin precedentes en nuestro país dentro de este sector. La adaptación de las técnicas de grabación a los rodajes con el empleo de la pértiga, o el doblaje como alternativa a aquellas escenas cuyas características hacían poco viable el registro directo, se produce ya de forma generalizada en los primeros rodajes sonoros hechos en estudios cinematográficos españoles. La aparición de tratados relacionados con las técnicas de captación del cine sonoro certifica, por otro lado, la creciente demanda de profesionales especialistas y el interés por el conocimiento técnico relacionado con los nuevos procesos de producción cinematográfica.

Bibliografía

Alonso González, Celsa. 2014. *Francisco Alonso: Otra cara de la modernidad*. Colección Música Hispana. Madrid: Ediciones del ICCMU.

Amyes, Tim. 1992. *Técnicas de postproducción de audio en vídeo y film*. Madrid: IORTV.

Cerdán, Josetxo. 1994. "Las patentes de cine sonoro en España: Un primer paso hacia la conquista del mercado (1926-1932)". En *El paso del mudo al sonoro en el cine español. Actas del IV Congreso de la AEHC. Tomo II. Textos y debates: Breve antología*, coords. Minguet, Joan M. y Pérez Perucha, Julio, 57-70. Asociación Española de Historiadores del Cine.

—. 1997. "El bailarín y el trabajador (1936)". En *Antología crítica del cine español 1906-1995*, ed. Julio Pérez Perucha, 104-106. Madrid: Cátedra-Filmoteca Española.

Chion, Michel. 1994. *Audio-Vision: Sound on Screen*. New York: Columbia University Press.

Delgado Cavilla, Pedro. 2011. "Eugenio. Estudios". En *Diccionario del Cine Iberoamericano*, 600-633. Iberautor Promociones Culturales.

García de Dueñas, Jesús y Gorostiza, Jorge. 2001. *Los estudios cinematográficos españoles*, eds. García de Dueñas, Jesús y Gorostiza, Jorge. *Cuadernos de la Academia* nº10. Madrid. Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas Españolas.

García Jiménez, Jesús. 1996. *Narrativa Audiovisual*. Madrid: Cátedra.

Gubern, Román. 1977. *El cine sonoro en la II República (1929-1936)*. Barcelona: Lumen.

—. 1993. "La traumática transición del cine español del mudo al sonoro". En *Actas del IV Congreso de la A.E.H.C.*, 3-24. Madrid: Editorial Complutense.

—. 1995. "El cine sonoro español (1930-1939)". En *Historia general del cine*. Madrid: Cátedra.

Lluís Falcó, Josep. 1995. "Los materiales de sonido en el audiovisual". En *Actes Seminari de Patrimoni Cinematogràfic*, 77-99. Universidad de Barcelona.

Méndez Leite, Fernando. 1965. *Historia del cine español 2 Vols*. Madrid: Rialp.

R. Tranche, Rafael. 2001. "CEA: Los intereses creados". *Cuadernos de la Academia* nº10. Madrid. Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas Españolas.

Sterne, Jonathan. 2003. *The Audible Past: Cultural Origins of Sound Reproduction*. Duke University Press.

Torróntegui, S. de. 1933. *Tratado completo de cinematografía sonora*. Barcelona: J. Montesó Editor.

Woodside Woods, Jarret Julian. 2016. "Textos sonoros: análisis de diseños sonoros cinematográficos". *Imagofagia. Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual*. Nº13, pp. 1-27. Disponible online en: <http://www.asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/article/download/955/845>

[Consultado: 01/02/2018].