

# Vertigo. Revista de cine (Ateneo da Coruña)

Título:

Del silente al sonoro: remakes a la busca de una clasificación

Autor/es:

Cerdán, Josetxo

Citar como:

Cerdán, J. (1993). Del silente al sonoro: remakes a la busca de una clasificación. *Vértigo. Revista de cine*. (7):11-16.

Documento descargado de:

<http://hdl.handle.net/10251/42970>

Copyright: Todos los derechos reservados.

Reserva de todos los derechos (NO CC)

La digitalización de este artículo se enmarca dentro del proyecto "Estudio y análisis para el desarrollo de una red de conocimiento sobre estudios fílmicos a través de plataformas web 2.0", financiado por el Plan Nacional de I+D+i del Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España (código HAR2010-18648), con el apoyo de Biblioteca y Documentación Científica y del Área de Sistemas de Información y Comunicaciones (ASIC) del Vicerrectorado de las Tecnologías de la Información y de las Comunicaciones de la Universitat Politècnica de València.

Entidades colaboradoras:





## DEL SILENTE AL SONORO: REMAKES A LA BUSQUEDA DE UNA CLASIFICACION

JOSETXO CERDAN

Cuando se habla de *remake* siempre se considera que ha de existir una obra "original" y una "revisión", incluso cuando es el caso de autores que vuelven una y otra vez sobre la misma creación, siempre hubo una primera vez. El concepto de *remake*, tal y como parece que se entiende en el universo cinematográfico, supone una vuelta a un tema ya tratado para ofrecer un nuevo punto de vista sobre el mismo o, en los casos de mayor pobreza, para rendir un homenaje que muchas veces se queda en plagio. Por lo cual, la obra de "referencia", sobre la cual reflexionar, siempre ha sido condición necesaria para el *remake*. ¿Siempre?

Con la llegada del sonido al cine, o mejor, con la posibilidad de la palabra sincrónica en el cine, un imperio económico gigante se tambaleaba. La películas que hasta entonces salvaron las barreras idiomáticas cambiando sus rótulos, tropezaron con la imposibilidad de los actores para hablar las diferentes lenguas. Incluso muchas veces con la dificultad de estos para pronunciar correctamente su propio idioma. (Aunque este hecho quizá ha sido demasiado aireado y ha adquirido un papel más importante que el que en verdad tuvo en la historia del cine, ya que según el propio Ford: *en las películas mudas habíamos hecho que los actores dijeran lo que tenían que decir porque entre el público había mucha gente que sabía leer los labios* <sup>(1)</sup>). De diferente naturaleza eran los problemas de timbre que pudo tener más de un intérprete, como bien ilustra SINGNIN' IN THE RAIN). Pero salvado el problema de la lengua propia, los diferentes centros productores -no sólo Hollywood- tuvieron que afrontar el hecho de que necesitaban producir también en otras lenguas. Una de las primeras soluciones que se dió al problema fue la producción paralela de versiones de un mismo argumento en diferentes lenguas. Es en este capítulo, todavía oscuro, de la historia del cine donde se quiere situar este artículo.

Las versiones paralelas fueron moneda corriente a finales de los veinte y comenzaron su decadencia en el decenio de los treinta. Pero no fueron estos los únicos casos de producción de versiones múltiples de un mismo argumento. En otras ocasiones, y como fruto de la meteórica aceptación que entre el público tuvo el sonoro, películas cuya producción se había iniciado como silente durante los primeros meses de la transición, quedaron anticuadas antes de ser estrenadas. Cuando esto ocurrió, los productores optaron, la mayoría de las veces, por rodar alguna secuencia sonora -no siempre dialogada- e insertarla en el producto final para poder así anunciar una película "parcialmente" sonora. Pero en otras ocasiones la película se filmaba completamente desde el principio al final, con el mismo equipo técnico y artístico, esta vez con equipos sonoros.

Tanto las multiversiones en diferentes lenguas, como las películas que se produjeron mudas y sonoras (más adelante su producción ya se planeaba así para no tener problemas de exhibición en los cines no dotados de sistema sonoro), plantean un objeto de estudio muy interesante. ¿Se trata de la realización repetida del mismo producto pero con diferentes actores o bien en cada versión el equipo de producción (que podía, o no, ser

el mismo) adoptaba distintas soluciones? ¿Son esas películas, como el producto del trabajo en una cadena, repeticiones en serie del mismo producto o hay un intento de superación y de valoración en cada una de esas "revisitaciones" de los argumentos? ¿Son clones de la misma película sin ninguna nueva aportación o se trata de *remakes* que buscan una superación continua del producto?

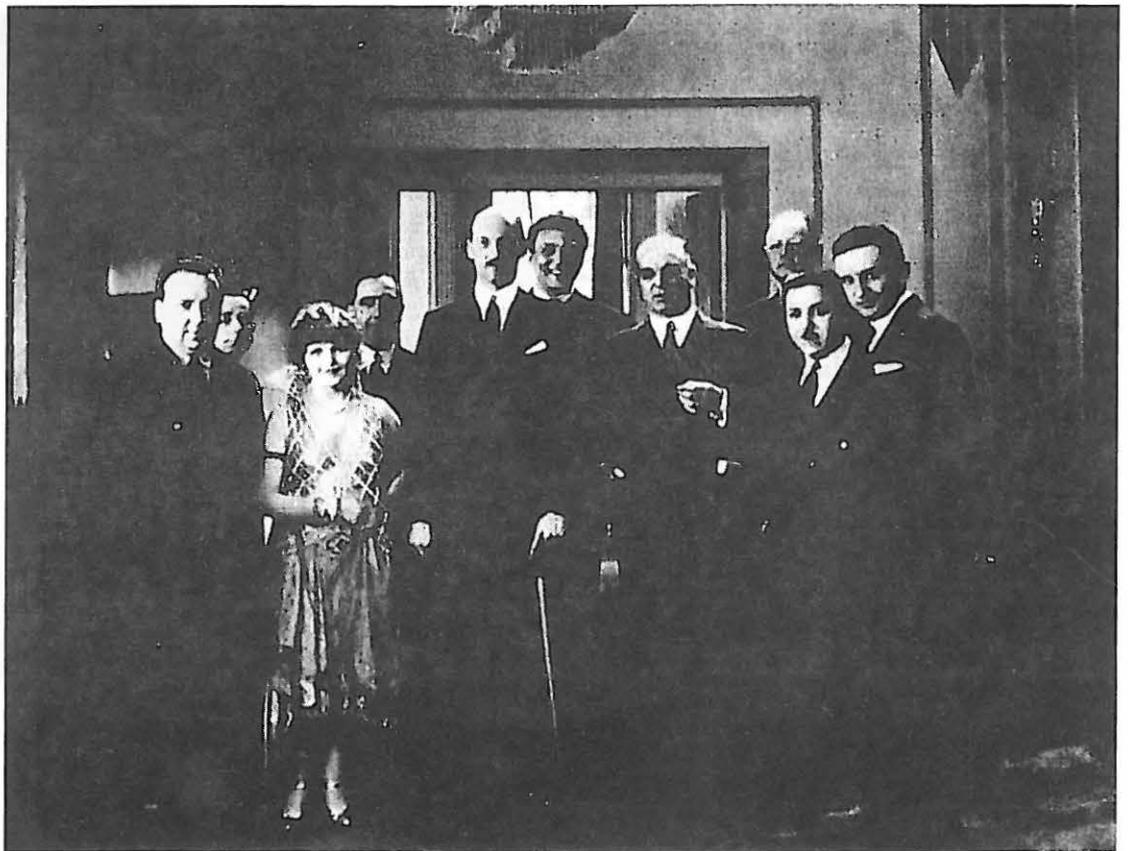
Durante el mes de noviembre del año pasado tuvo lugar en Bolonia su festival de cine "**Il cinema ritrovato**", que dedicó una de sus tres secciones principales al paso del cine mudo al sonoro en Europa. Gracias al buen hacer de la organización, allí se pudieron ver películas que se incluyen tanto en el grupo de las que tuvieron versiones en diferentes lenguas como aquellas de las que se hicieron versiones muda y sonora. Entre las primeras estuvieron ATLANTIC (André Dupont, 1929), en su versión alemana y algunos rollos de las versiones inglesa y francesa; CAPE FORLORN (André Dupont, 1931), de la que se pasaron los *rushes* de algunas de las secuencias de las versiones alemana, inglesa y francesa; y DIE FUNT VERFLUCHTEN GENTLEMENT - LES CINQ GENTELMEN MAUDITS (Julien Duvivier, 1931), película francesa que se pasó en la versión alemana. Del segundo grupo se pudieron contemplar dos joyas del cine británico que son KITTY (Victor Saville, 1929), aborrecida por la crítica de su época, y BLACKMAIL (1929, Alfred Hitchcock). El objetivo de este artículo es demostrar la hipótesis de que cada una de las versiones es una obra diferente, aunque todas se apoyen en el mismo argumento: un *remake*, a veces peor a veces mejor, de otra obra "paralela", pues así se producían. Para la realización de cada versión existía un interés renovador que llevaba a realizar un nuevo producto: no se trata de la misma película repetida varias veces, sino de variaciones sobre un mismo tema... ¿qué es sino un *remake*?

## DEL SILENTE AL SONORO O DEL SONORO AL SILENTE

No resulta muy difícil defender la tesis de que las películas producidas como silentes y como sonoras, son dos versiones diferentes de un mismo tema: la propia naturaleza diferente de los productos hizo que los equipos de producción buscasen soluciones alternativas para la filmación de las mismas secuencias. La pesadez y la poca capacidad de maniobra que ofrecían los nuevos equipos impedían la realización de películas con un lenguaje visual tan rico en montaje y desplazamientos de cámara como

(1) PETER BOGDANOVICH, John Ford, Ed. Fundamentos. Arte (Cine), N.º 26, Madrid, 1971.

Hitchcock (en el extremo izquierdo) y E.A. Dupont (en el derecho) en un plató de la BIP durante el rodaje de CHAMPAGNE (Champagne, 1928) de A. Hitchcock.



el que se está produciendo en los últimos años del silente. Así que, indudablemente, la versión muda de BLACKMAIL y el último rollo de KITTY, en su versión sin diálogos, son mucho más atractivos a primera vista que sus versiones dialogadas, pero una aproximación tan simplista a ambos productos no puede ser válida en ningún caso. Mientras que las versiones silentes de ambas películas están basadas en un Modo de Representación Institucional (MRI) (Burch, 1983) plenamente establecido, las partes sonoras de estas películas lo que están haciendo es ayudar a "reorganizar" ese MRI de acuerdo con la aparición de un nuevo factor, el sonido. De este modo, si para el espectador común puede ser más atractiva la versión silente -como parece que afirmaba la editorial publicada en *The Times* el 14 de agosto de 1929, con motivo del estreno de la versión silente de BLACKMAIL, dos meses después de la sonora-, para un estudioso del cine y la evolución de su lenguaje, los papeles se invierten.

Pero veamos ambos casos por separado. KITTY es una película British International Pictures (BIP) que se produce silente, a la que después se le añaden efectos de sincronización (música y golpes o sonidos de motores en su mayoría) y se vuelven a realizar los últimos rollos en los estudios que la R.C.A. tiene en Nueva York con el sistema sonoro Photophone. La película tiene una

aceptación muy irregular y mientras algunos críticos la atacan sin piedad -Sime comienza su crítica en *Variety* (12-6-29) con las siguientes palabras: "KITTY, with or without dialog, is useless"-, el público parece que no comparte su opinión<sup>(2)</sup>. Sin entrar en el argumento, pasemos a examinar aquí una de las secuencias más dramáticas de la película, aquella en la que el protagonista ayudado por su esposa recupera la movilidad de sus piernas. Se trata de una secuencia que en la versión silente está compuesta por siete planos diferentes y un *travelling*. La sonora está compuesta sólo de dos planos y un ligerísimo *travelling* de aproximación al final de la secuencia. Desde luego que la complejidad del montaje de la primera revitaliza la tensión de la secuencia, pero en la segunda la ausencia de movimiento crea otro tipo de tensión que también actúa sobre el espectador. En un primer momento la cámara muestra en contrapicado (no por casualidad) a la pareja en el suelo. Ambos, pero sobre todo él, que ocupa la parte central de la imagen, aparecen aplastados contra la hierba del jardín. El, con gran esfuerzo, intenta estirar las piernas. Cuando por fin lo ha conseguido, hay un cambio de plano. Ahora la cámara se aleja de los personajes y se sitúa a la altura de sus ojos. Este plano ofrece un gran espacio vacío sobre sus cabezas que será ocupado por la pareja cuando él consiga levantarse y la cámara quede por

(2) Un breve que aparece en *El Cine*, n.º 899, 27.6.29, comienza "La BIP ha lanzado ya con extraordinario éxito su primer film sonoro KITTY". Aunque se ha de tener en cuenta que este tipo de "noticias" muchas veces no era más que publicidad encubierta.

debajo de ellos (en un ligero picado). Es en ese momento cuando se produce el suave *travelling* de aproximación, mucho menor que el que se realiza en la versión muda, pero que aparece mucho más cargado de sentido gracias a la sencillez de planificación y montaje de toda la secuencia. No cabe duda, pues, de que las cámaras pierden capacidad de movimiento, pero de eso a perder capacidad de expresar mediante las imágenes (como siempre se nos ha dicho) hay mucha distancia. Las posibilidades expresivas de la cámara serán otras, y los directores no tardan en darse cuenta.

El otro ejemplo que veremos resulta más complicado, en primer lugar por tratarse de un director como Hitchcock, sobre el cual se ha escrito una infinidad e, indudablemente, por que se trata de una película mucho más cargada de matices en ambas versiones. Tradicionalmente se ha considerado que la versión silente de *BLACKMAIL* es mejor que la sonora, pero un estudio detallado y que tenga en cuenta las condiciones de producción quizá depararía más de una sorpresa. Lo mismo ocurre con gran parte de la producción sonora de los años veinte, desechada, por su pobreza expresiva, por unos estudios que quizá no han tenido todos los factores en cuenta.

Haciendo un poco de historia, vemos que *BLACKMAIL* fue encargada a Hitchcock para que fuese un filme silente con la posibilidad de añadirle un último rollo dialogado, pero el director realizó todas las tomas con ambos sistemas, aunque sin utilizar la banda sonora en el equipo que se le permitía. Cuando acabó el rodaje, los productores le encargaron que volviera a filmar el último rollo con un sistema sonoro, pero como él ya se había adelantado, rodó sonoras todas las secuencias de diálogo que consideró necesarias. Así, se tuvo preparado el montaje de la versión sonora antes que el de la silente, lo cual muestra el interés que ya mostraba Hitchcock por el sonido<sup>(3)</sup>. La primera se estrenó en junio de 1929 y la segunda dos meses más tarde. Pero tanto la versión sonora incluye secuencias montadas como las de la silente -con la banda sonora ocupada por música y algunos efectos sonoros- como la silente tiene secuencias dialogadas cortadas por los rótulos. No importa, pues, que vino antes, la versión sonora o la silente, la gallina o el huevo, lo importante es que para cada una el director ofreció soluciones diferentes, lo cual nos permite hablar de un remake gestado a medio camino entre los estudios de grabación y la mesa de montaje.

El propio Hitchcock habla de su primer experimento con el sonido en *BLACKMAIL* al referirse a la famosa se-



LA MUCHACHA DE LONDRES (*Blackmail*, 1929) de A. Hitchcock.

cuencia del cuchillo del pan<sup>(4)</sup>; no lo tomamos aquí como ejemplo, aunque sería motivo suficiente para validar la tesis que defendemos. Tampoco utilizaremos la secuencia del ataque que sufre la protagonista, ni aquella en que se levanta de la cama a la mañana siguiente al asesinato, ya que sus análisis se pueden encontrar en el artículo de Charles Barr publicado en "Sight and sound"<sup>(5)</sup>. Centraremos nuestra atención en la secuencia en que ella se prueba el vestido de bailarina en casa del artista, justo antes del intento de violación: en la variación que se observa en el decorado y la importancia de la colocación de la cámara. En la versión silente, el uso del plano contraplano es totalmente funcional: ella detrás del biombo, él, al otro lado, jugueteando en la habitación, así hasta un total de cinco cambios de plano. En la versión sonora la misma secuencia se soluciona con un único plano. Esta vez la cámara se ha de situar estratégicamente de forma que muestra al espectador a la chica casi de espaldas mientras se cambia de ropa y en segundo plano, más allá del biombo, el artista, que ahora toca un piano que en la versión silente no existía. El comienzo a cantar y ella se anima a acompañarle. Cuando ella cruza el espacio fronterizo y prohibido para el artista -pero no para el espectador- que marca el biombo, se cambiará de plano. En la versión sonora Hitchcock decide colocar su cámara de tal forma que el espectador tiene oportunidad de ver aquello que queda oculto al personaje masculino de la historia, poniendo así el acento en la función voyeurística del cine que tanto le gustó resaltar siempre en sus películas. En la versión silente, esta "marca de la casa" queda diluida

(3) En el *Film Weekly* del 18 de marzo de 1929 aparece un artículo titulado "How a talking film" y firmado por el propio Hitchcock en el cual habla de las dificultades que el cine sonoro ofrece sobre el silente.

(4) FRANÇOISTRUFFAUT, *El cine según Hitchcock*, El libro de bolsillo, N.º 554, Alianza Editorial, Madrid, 1990, págs. 53-56. En estas páginas también se encuentra una sinopsis de la trama de la película realizada por el propio Hitchcock.

(5) CHARLES BARR; *Blackmail: silent & sound, sight and sound*, primavera 1983, págs. 122-126.



**LA MUCHACHA DE LONDRES**  
(*Blackmail*, 1929)  
de A. Hitchcock.

en la catarata de imágenes que supone el montaje de la secuencia y la actividad del artista al otro lado del biombo. Mientras que en la sonora, sentado delante del piano, sencillamente nos ofrece la banda sonora para una secuencia que en la época tenía que resultar, en las salas comerciales, indudablemente erótica.

Esperemos que estos ejemplos sean suficientes para demostrar que *KITTY* y *BLACKMAIL*, en sus versiones silentes y sonoras, son dos películas diferentes. Las distintas necesidades técnicas llevó a sus directores a buscar soluciones narrativas diferentes para traducir en imágenes un único guión. En ninguno de los casos es posible hablar de una obra primera o de referencia, de la misma manera que tampoco lo será posible en las producciones en diferentes idiomas de un mismo guión, pero no por ello deben dejar de ser consideradas *remake*, al menos en lo referido a la labor de "relectura" que llevan a cabo.

### LA RIQUEZA DE LA PLURALIDAD

Hemos visto como las nuevas necesidades de producción, lejos de encorsetar a los directores, les obligó a buscar nuevas soluciones (sobre todo en la puesta en escena y en la situación de la cámara). Según esto, queda claro que los argumentos que se rodaron de forma paralela o continuada en su versión silente y sonora son películas diferentes. Veamos ahora que ocurre con las películas que se producían de forma simultánea en diferentes idiomas.

En primer lugar queremos dejar claro que las únicas secuencias que se rodaban en

diferentes versiones eran las dialogadas y aquellas en las que aparecían de forma reconocible alguno de sus protagonistas, como resulta lógico por cuestiones de presupuesto. Del mismo modo, sólo variaban los actores y las actrices principales, los secundarios eran los mismos en las diferentes versiones así que, cuando alguno de ellos tenía una pequeña frase (o no tan pequeña), la decía en el mismo idioma en las tres versiones, el suyo materno. Pero incluso estas secuencias, compuestas por los mismos planos para las diferentes versiones, a veces se montaban de forma diferente, como ocurre en las secuencias de multitudes en *ATLANTIC*<sup>(6)</sup>. En algunas ocasiones, estas secuencias podían llegar a ocupar una parte muy importante de la película -a veces como imposición de la producción para abaratar los costes-, como ocurría en *LES CINQ GENTLEMEN MAUDITS*, donde aproximadamente la mitad del metraje, y olvidándose de la intriga, se muestra con un estilo documentalista la forma de vida en Marruecos.

Pero pasemos a analizar las secuencias donde los intérpretes variaban. En los *rushes* que se pudieron ver en Bolonia de *CAPE FORLORN*, que fue rodada simultáneamente en inglés, francés y alemán en los estudios de Elstree de Londres en 1931, se podía observar claramente como los matices, la intensidad y la fuerza de cada plano podía variar claramente con la incorporación de los diferentes intérpretes. Los diálogos eran los mismos, la situación de la cámara y los decorados también, pero el resultado dramático variaba en las diferentes versiones. De todos modos, en unos *rushes* no se puede apreciar grandes cambios, pero cuando se trata de una película completa las diferencias son sorprendentes.

*ATLANTIC* fue realizada por André Dupont en sus versiones inglesa y alemana durante 1929. Unos meses después se realizó la versión francesa y parte del equipo técnico que trabajó en las dos anteriores varió, aunque no su director. La veremos en último lugar.

En los *rushes* de *CAPE FORLORN* se ve como la actuación de los intérpretes podía hacer que variase una secuencia, pero en *ATLANTIC* vemos cómo el peso interpretativo de un sólo actor puede hacer que una de las versiones se distancie por completo de las otras. El actor en cuestión era Fritz Kortner, protagonista absoluto de la versión alemana. Es en el último rollo de la película cuando el personaje adquiere toda su fuerza, hasta el punto que acaba robando sus papeles a otros intérpretes, como ocurre en la secuencia de las oraciones: en la versión inglesa hay un sacerdote que conduce

(6) La película, basada en una pieza teatral de Frank Harvey, reconstruye y dramatiza la tragedia del *Titanic*.

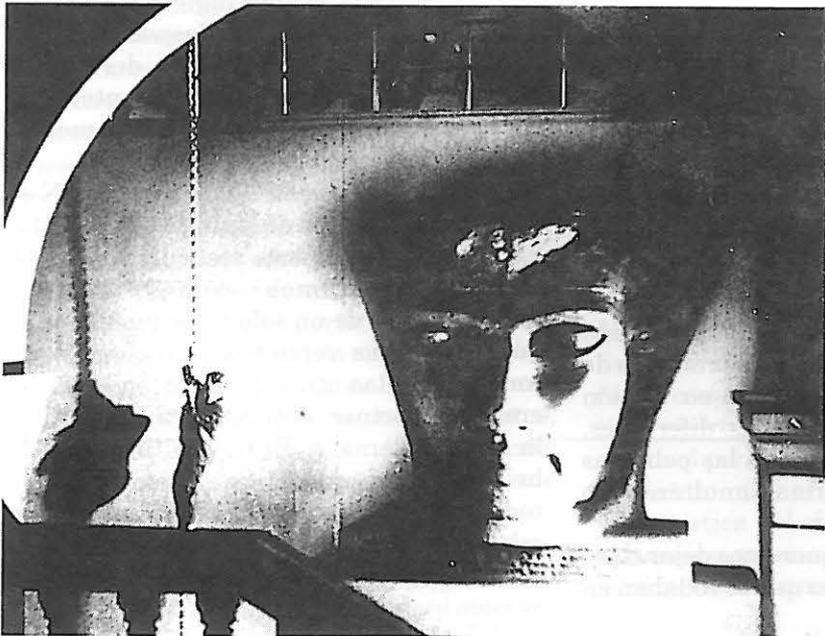
los rezos, mientras que en la alemana es el personaje de Körtner (un parálitico desencantado de la vida) el que cumple ese papel. Pero no sólo eso, en la versión alemana es el verdadero motor de la película. Al variarse los diálogos, también cambian las posiciones de cámaras y con ello las necesidades del montaje... de acuerdo con su función de protagonista, todas las secuencias dialogadas giran en torno a él y su silla de parálitico. De este modo la versión alemana, que posiblemente también fue rodada por Dupont con más cuidado e interés que la inglesa, consigue una intensidad de la que la inglesa adolece. Se supera así el gran problema de este tipo de películas corales de catástrofe, que tanto éxito tuvo en los años setenta y que tienen en este filme de Dupont uno de sus más claros antecedentes históricos: la falta de un personaje con suficiente fuerza interpretativa para que la película pueda gozar de un verdadero fondo dramático y no se quede en una colección de efectos especiales más o menos conseguidos. Con lo que tenemos que, producidas paralelamente, ambas versiones tienen secuencias, diálogos y montajes diferentes. Las dos nacen del mismo proyecto y ninguna de las dos es la obra en que se inspira la otra, sino que en su proceso de producción seguro que interactuaron en ambas direcciones. Se trata de diferentes películas basadas en un mismo argumento. ¿Es muy diferente la naturaleza del *remake*?

Dos meses después de las versiones alemana e inglesa se decide rodar una versión en francés. Ahora sí que ya podemos hablar de una, o mejor, de dos, obras inspiradoras y una obra que sigue su modelo. Los cambios que aparecen en esta tercera

versión de ATLANTIC son todavía mayores de los que se registran entre las otras dos versiones. En este tercer caso ya aparecen algunas variaciones de guión. Se incluyen y se excluyen personajes y otros que aparecían en las versiones anteriores sufren distintas peripecias. Todo esto además de los cambios que ya hemos comentado más arriba. El personaje que interpretaba Fritz Körtner (John Roll) tampoco alcanza aquí el carácter épico que tenía en la versión alemana. La versión francesa tiene más en cuenta la atención del público y su montaje resulta algo más ágil, a la vez que su final no es tan desesperanzador como en las otras versiones: en ésta, la secuencia del salvamento de una niña que ha sido abandonada en la cubierta del barco sirve prácticamente para cerrar la película; en las otras versiones se cerraba con todo el grupo que ha quedado a bordo rezando, con el agua por encima de las rodillas, y de ahí se fundía con un amanecer marino.

Esperemos que estos ejemplos, apoyados en los apuntes tomados a los pies de la pantalla de la Cineteca de Bolonia, sean suficientes para demostrar que cuando hablamos de BLACKMAIL en realidad estamos hablando de dos películas diferentes, que cuando hablamos de ATLANTIC estamos hablando de tres y así se podría seguir con toda la producción de esos años. Revisiones sobre un mismo argumento que siempre han sido numeradas por nuestros historiadores cinematográficos como una sola película y que hay que empezar a estudiar en su pluralidad. Variaciones sobre un mismo tema que se producen de forma paralela o prácticamente seguida, *remakes* que hasta ahora no se habían tenido como tales.

JOSETXO CERDAN



LA MUCHACHA DE  
LONDRES  
(Blackmail, 1929)  
de A. Hitchcock.