

Contexto y producción del film performativo *El orador* (1928), de Ramón Gómez de la Serna

Alicia Grueso Hierro¹

University of Helsinki

RESUMEN: El único film protagonizado exclusivamente por Ramón Gómez de la Serna, *El Orador*, grabado en 1928, es un monólogo de cuatro minutos. Históricamente, las cuestiones que rodearon tanto a su producción como los motivos de su creación no han sido esclarecidos, por lo que este estudio contribuye a ampliar su comprensión. Se destaca la conexión de Ramón con otros agentes del cine vanguardista, caso de Buñuel, y con la incipiente industria de los *talkies* en España. En el texto se arroja luz sobre el director del cortometraje, Feliciano Vitores productor así mismo de la Hispano de Forest Fonofilm, un imprescindible eslabón filmico del cine hablado primitivo, atendiendo su momento histórico y observando elementos contextuales e intradiscursivos que ayudan a entender más hechos, causas y por qué de este film.

Palabras Clave: Ramón Gómez de la Serna, *El Orador*, Fonofilm, performance sonora.

ABSTRACT: The only film starring exclusively Ramón Gómez de la Serna, *El Orador*, shot in 1928, is a four-minute monologue. Historically, the issues surrounding both its production and the reasons for its creation have not been clarified, so this study contributes to a broader understanding of it. It highlights Ramón's connection to other figures in avant-garde cinema, such as Buñuel, and to the nascent talkie industry in Spain. The text sheds light on the short film's director, Feliciano Vitores—who was also a producer at Hispano de Forest Fonofilm, an essential link in the early history of sound cinema—by examining its historical context and analyzing contextual and intradiscursive elements that help elucidate the facts, causes, and motivations behind this film.

Keywords: Ramón Gómez de la Serna, *El Orador*, Fonofilm, sound performance.

RÉSUMÉ: Le seul film mettant exclusivement en scène Ramón Gómez de la Serna, *El Orador*, tourné en 1928, est un monologue de quatre minutes. Historiquement, les questions entourant tant sa production que les motifs de sa création n'ont pas été élucidées, c'est pourquoi cette étude contribue à en approfondir la compréhension. Elle met en évidence les liens entre Ramón et d'autres acteurs du cinéma d'avant-garde, comme Buñuel, ainsi qu'avec l'industrie naissante des films parlants en Espagne. Le texte met en lumière le réalisateur du court-métrage, Feliciano Vitores, également producteur chez Hispano de Forest Fonofilm, un maillon cinématographique incontournable du cinéma parlant primitif, en tenant compte de son contexte historique et en observant des éléments contextuels et intradiscursifs qui aident à mieux comprendre les faits, les causes et les raisons de ce film.

Mots-clés : Ramón Gómez de la Serna, *El Orador*, Fonofilm, performance sonore.

¹ Investigadora independiente. Dirección de contacto: alicia.gruesohierro@helsinki.fi. ORCID: 0000-0003-3330-4951

Ramón, una vanguardia cinematográfica

El corto *El Orador* (1928) fue recuperado a partir de los años cuarenta del NO-DO donde se conservaba en los fondos filmicos de RTVE. Analizamos brevemente este film, esbozando un mapa de lo que supuso rodar una secuencia aparentemente “espontánea”, rodada en una sola toma ininterrumpida y al aire libre, documentando y experimentando con la primera cámara sonora recién llegada a España.

La reliquia que supone para nuestros días el testimonio de este cortometraje es un acontecimiento audiovisual a varios niveles, no solo por lo temprano de su gestación, ni por emplear la última técnica en el mercado cinematográfico, sino por los intercambios que genera con otros discursos políticos y filosóficos de su tiempo, así como por el carácter actual que al espectador de hoy le resulta su visionado.

Dejando a un lado las resonancias literarias del discurso (la temática y su contenido simbólico, retórico o estructural), en este artículo nos centraremos tan sólo en aspectos que rodean a su producción cinematográfica.

El Orador de Ramón Gómez de la Serna no es fácil de clasificar, híbrido entre monólogo documental y conferencia performativa, es imposible de definir en uno u otro estilo de vanguardia al poseer indistintamente tintes dadá y futuristas.

En 1928, año de realización del corto, Gómez de la Serna es un autor consagrado de cuarenta años, destacado entre los grandes escritores de la vida intelectual española.²

Entre el año de filmación del corto (1928) y su exhibición en el cine (1930), el escritor redacta las siguientes novelas: *El caballero del hongo gris*, *Goya*, *El regalo doctor*, *La hiperestésica (relato)*, *Efigies*, *Novísimas greguerías* y *La nardo*.

Luis Buñuel que nació con el siglo XX y tenía la misma edad que su generación del ‘27 cuando acudía asiduamente los sábados a las tertulias de Ramón en el café de *Pombo*, intentó rodar una película en colaboración con el propio Gómez de la Serna. Sería

2 Es bien sabido que Ramón encarnaba el espíritu de lo nuevo, del porvenir y de la transgresión en aquel Madrid de principios de siglo XX. España era aún un país compungido por la debacle colonial; la sociedad pudiente se aferraba al pasado (nostalgia romántica decimonónica que soñaba con un imperio caduco a base de conservar unas costumbres burguesas y moralmente obsoletas). Contra este deterioro inmovilista, un joven Ramón de familia liberal, convence a su padre para que funde el periódico *Prometeo* donde publica el manifiesto futurista de Marinetti, así como muchos otros ensayos rompedores. La celebración de la negación, de la confrontación a lo normativo, del mundo heredado y la crítica feroz a todo adoctrinamiento, serán las proclamas de un Ramón subversivo con deseos de libertad, militante siempre en la guerra radical por el ideal humorístico.

el debut de su carrera, la obra se titularía “Caprichos”,³ como un mosaico de escenas ideadas con estilo surreal greguerístico. Finalmente, la idea no se llevó a cabo.

Ambos autores coincidirán, no obstante, en la sala de cine del Palacio de la Prensa (glorieta de Callao), en el estreno de sus películas en sesión del Cineclub Español,⁴ donde se proyectará *Un Perro Andaluz* (1929) y *El Orador* (1928).

No sabemos la fecha exacta del rodaje, pero la realización del film en el verano del veintiocho hasta su estreno en el treinta se sitúa en una particular coyuntura histórico-social.⁵ Es el momento previo a la Gran Depresión americana, el *Crack del '29*, con la caída de la bolsa a nivel mundial. En España el gobierno de Primo de Rivera⁶ prepara las dos grandes exposiciones (Iberoamericana en Sevilla e Internacional en Barcelona), mientras el nivel de analfabetismo español es grave.⁷

A parte del señalado mundo *sui géneris* de la obra ramoniana, como una isla dentro de otra isla que era España, el circuito de realización de vanguardia cinematográfica es esporádico por no decir inexistente en los años veinte dentro de un país con una economía semi-industrial. Como han señalado (Bonet., Palacio, 1982, p. 11), al padecer este infradesarrollo “la vanguardia española, independientemente de las influencias foráneas que recibiera, se mueve por fuerzas motrices fundamentalmente autóctonas”. Es en este estado donde emerge una fuerza ciclotrónica,⁸ llamada Ramón, para dibujar con el dedo índice de su mano un camino fuera de campo.

3 MAINER, J. C (1999). “El espejo inquietante: Ramón y el cine” en Carmen Peña Ardid (ed.). *Encuentros sobre literatura y cine*, Zaragoza: Instituto de Estudios Turoleses, p. 117

4 Para profundizar en la historia del Cineclub se recomienda la obra de Gubern, R. (1999) *Proyector de luna*. Barcelona: Anagrama, pp. 21-26. Próximamente la autora de estas líneas ampliará un estudio sobre el Cineclub Español; <https://www.academiadecine.com/2026/01/20/el-siglo-del-cineclub-espanol-una-experiencia-radical-de-cine-y-comunidad/>

5 “...el ciclo inversor se había desacelerado ya en 1928. La inestabilidad social, la incertidumbre política y el empeoramiento de las expectativas empresariales habían comenzado con la crisis de la dictadura de Primo de Rivera. Las huelgas generalizadas se iniciaron en 1930, en cuanto desapareció la represión de la dictadura. Luego, las expectativas empresariales se agravaron por la crisis internacional y la transición hacia el régimen republicano. Además, esta inestabilidad social acompañó a la depresión económica en toda Europa”. Recogido de *El País* (9 de marzo de 2018), https://elpais.com/diario/2012/01/29/negocio/1327845145_850215.html.

6 En España la coyuntura política y social estaba marcada por la dictadura de Primo de Rivera, que tuvo al país bajo mandato siete años de 1923 a 1930. El golpe de Estado se dio el 13 de septiembre apoyado por Alfonso XIII, suspendiendo la Constitución de 1876. Su gobierno se divide en El Directorio Militar (1923-1925) y el Directorio Civil (1925-1930).

7 Gracias a los primeros cortos sonorizados, el público analfabeto pudo entender a los protagonistas en la pantalla, ya que anteriormente debían ser letrados para seguir los rótulos del cine mudo (aunque existían dobladores o explicadores). Ya Ramón lo subraya “Será un avance humano y cultural, porque las gentes que no saben leer ni escribir, saben oír”.

8 BONET, E., PALACIO, M. *Práctica fílmica y vanguardia artística en España*, Madrid, UCM, 1983. El apéndice lo acuña Ernesto Giménez Caballero (*Memorias de un dictador*, Madrid, Planeta, 1979, p. 63), también dijo de él ser “el padre de todos los ultras”.

Ramón cataliza la unión del cine con las demás artes para situar, con este pequeño ejercicio, su corto dentro de un movimiento de reciclaje performativo. En sus visiones porveniristas (el único -ismo ficticio al que se adscribió), llegó incluso a preveer el cinema chico en salas caseras de barrio tal y como hoy vemos la televisión. Con unas palabras dirigidas a las nuevas generaciones respondía al reto del cine español, cuando le preguntaban por su futuro:

- Finalmente, Ramón, España, que como usted sabe, carece de cinematografía propia, ¿podrá adquirirla ahora? Nuestra gente nueva está a la misma altura -cultural- que la extranjera. El nuevo cine nos coloca a todos en el mismo plano. Por lo tanto, España también creará su cinema.

- Innegablemente. Cuando desaparezcan los actores y los directores actuales. Cuando surjan los nuevos. Ahora hará el cine nuevo un joven nuevo. Un chico de carrera, un intelectual. Una mujer moderna, culta, de hoy, física y espiritualmente. Todo menos esas pobres chicas inexpertas, sin una base cultural, sin refinamientos. Todo menos esos trasnochadores famélicos. Serán todos otros hombres distintos a los que ahora lo hacen. Otros hombres que han cambiado su vida. Esperemos estos hombres, que harán un nuevo arte. Una nueva literatura cinematográfica. Cuando surjan, España también tendrá su cinema.⁹

Ramón escribió como guionista varios escenarios para cine; “Cifras”¹⁰ de 1930, “El sepelio de Stradivarius”¹¹ y aún una ópera cinematográfica, *Charlot*¹². Los documentos audiovisuales en los que aparece su figura se pueden numerar principalmente en cinco¹³; *El Orador* (1928), *Noticiario de cineclub* (1930), *Esencia de verbena* (1930)¹⁴, *Fiesta romántica* (1949) y *Charlas con Ramón Gómez de la Serna* (1953).

Tan solo en *El Orador* (1928), encontramos un discurso del escritor tal y como debieron ser pronunciadas sus charlas, llamadas popularmente -conferencias maleta-

9 GÓMEZ DE LA SERNA, R. (10 de octubre de 1929). “Aspectos del cinema. Ramón habla en Pombo del film sonoro”. Entrevista de Juan Piqueras para *Popular Film*, pp. 1-2.

10 GÓMEZ DE LA SERNA, R. (1930). «Chiffres» en *La Revue du Cinema*, n. 9, pp. 29-36.

11 Según Jose María Caparrós en *Arte y política en el cine de la República (1931-1939)*, conservada en la biblioteca del Cinema Delmiro de Caralt (Barcelona), también *El sepelio del Stradivarius* (guion cinematográfico, 1930) está publicado en el tomo VII de las *Obras completas* (2001).

12 El propio Ramón relata esta ópera frustrada en su libro *Nuevas páginas de mi vida*. (1970), Madrid, Alianza, p. 59.

13 Datos recogidos de la web de Antonio Tausiet. Existe a su vez un documental con voz en off de Luisa Sofovich, llamado “El mundo mágico de Ramón” (Osias Wilenski, 1965).

14 En 1930, el director de *La Gaceta Literaria*, Ernesto Giménez Caballero, adalid impresor vanguardista y futuro defensor del falangismo, rodó “Esencia de Vebena” y “Noticiario del Cineclub español” bajo el mismo paraguas conceptual que arropaba el ideario castizo y a la par progresista del Madrid intelectual. Ramón participó en ambas cintas derrochando sus “gags” titiriteros, tanto al ponerse de blanco vivo para los golpes de pelota que arrojaban en la feria, como al convertirse en improvisado torero aclamado en la plaza.

donde desplegaba a base de objetos y sutil elocuencia su particular ética y estética del humorismo.¹⁵

A menudo se ha hablado de Ramón como un eslabón perdido, su apogeo creativo tuvo lugar en el cambio del cine mudo al sonoro, también su escritura supone un puente entre grandes eclosiones de artistas y creadores. La realidad ramoniana se desliza entre lo trágico y lo insignificante, entre lo leve y lo grave. Ramón se presenta a ojos de Ortega como un extraño visionario, superando el realismo. Por eso en el cortometraje hace uso de elementos que amplían lo ordinario, que son llaves conceptuales muy fáciles de captar (el monóculo, la mano, el gallo) para dirigirse a algo más. De él diría el filósofo:

Un mismo instinto de fuga y evasión de lo real se satisface en el suprarrealismo de la metáfora y en lo que cabe llamar infrarrealismo. Los mejores ejemplos de cómo, por extremar el realismo, se le supera -no más que con atender, lupa en mano, a lo microscópico de la vida-, son Proust, Ramón Gómez de la Serna, Joyce.¹⁶

Ramón y el cine sonoro

El cine comercial sonoro arranca en EEUU con la cinta reseñada *The Jazz Singer* de 1927.¹⁷ En Madrid se estrena en el Cine Callao con mucha controversia (la sala no estaba adaptada para el sistema Vitaphone, lo que llevó a una pésima escucha), pero fue proyectado de nuevo en sesión del Cineclub Español,¹⁸ con mejor suerte gracias

15 Ver GÓMEZ DE LA SERNA, R. "Gravedad e importancia del humorismo", en *Revista de Occidente*, n. 84, 1930, pp. 348-391. Este artículo junto con otros del mismo signo, aparecen recopilados en Grueso Hierro, A. (edit). *Sin Ironías. Gravedad e importancia del humorismo. Ramón Gómez de la Serna*. Madrid: Círculo de Bellas Artes, 2026.

16 GÓMEZ DE LA SERNA, R., *Automoribundia*, En *Obras Completas XX. Escritos autobiográficos I*. ZLOTESCU, I. (ed). Barcelona, Círculo de Lectores-Galaxia Gutenberg, 1998.

17 Aunque desmentida al encontrarse en 2010 unas bobinas nuevas. Se trataba de un corto rodado por Lee de Forest a Concha Piquer de gira en Estados Unidos, por lo que se comprobó que en 1923 ella había sido la voz pionera. Los números de el fado *Ainda mais*, una *Jota aragonesa*, y un couplé flamenco *Farruca torera* y *Del diablo o del demonio* fueron los primeros en sonorizarse. Visionado on line a través del documental de Agustín Tena; <http://www.rtve.es/television/20110709/2-rescata-primer-pelicula-sonora-cas-tellano-concha-piquer-este-jueves-imprescindibles/367225.shtml>

18 El *Cineclub Español* era un ciclo de sesiones cinematográficas para socios con vocación de minoría. Se seleccionaban films de repertorio, documentales y de vanguardia. Fue promovido por *La Gaceta Literaria*, periódico fundamental que desde 1927 dio el pistoletazo de salida a la creación de las revistas profesionales de cinematografía (*Nuestro Cinema*, *Popular Film* o *Cinogramas*), y junto a la *Revista de Occidente*, promocionó el espíritu modernista en las artes. Para más información; HERNÁNDEZ MARCOS, J. L., BUTRÓN, L., *Historia de los cineclubs en España*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1978.

a la actuación precedida de Ramón, que simulaba al actor *Alan Crosland* pintado como él, de hombre negro.

Al hilo de la polémica que genera la profunda crisis que vive la industria cinematográfica muda a finales de los años veinte, Ramón se decanta a favor del cine hablado, no titubea, pese a que este cine sea una gran operación de marketing en sus comienzos, no tan prometedores. Pero poco a poco la realidad tecnológica se impone, el arte silente tiene los días contados y la excitada convulsión ante su desaparición desencadena numerosas críticas inflamadas en su contra. Aún así, la posición de Ramón es clara al respecto:

Viene el cine hablado. A todo el mundo le da miedo encararse de nuevo con la palabra, que es como volverse a encontrar con la conciencia cuando todos, huidizos, se habían dicho en un ambiente de irresponsabilidad: “¡Menos mal que la hemos perdido de vista!”. Con la palabra vuelven a surgir todos los conflictos de superación, obviados gracias a la distracción en las cosas y a la precipitación aturdidora de los sucesos. Todos andan cohibidos ante ese advenimiento, que es de los que no pueden eludirse cuando han llamado a la puerta.

Hay que comprar costosísimos aparatos, hay que hacer obra en los salones de cine, que se habían dado como de una estructura definitiva por esa graciosa tendencia a lo definitivo que siempre ciega y limita a los hombres. Grandes conflictos se avecinan. No llega nunca una novedad sin arruinar otros valores y otras posiciones estables. ¡Qué se va a hacer!¹⁹

Ramón destaca este episodio del cine en ciernes como una “nueva épica”, y no es casualidad, pues ya había escrito unos años antes la fabulosa novela *Cinelandia* (1923), presintiendo la cohabitación de películas experimentales en el mundo Hollywoodiense.

Hay en el mundo de Cinelandia unos ensayistas de películas que gozan de un *estudio* aparte, el llamado *estudio íntimo*. Los actores que tienen sed de creación concurren a esa cristalera sencilla y allí se inventan las películas sorprendentes, en las que a veces solo son protagonistas absolutos de la película *dos ojos que se mueven en oscuridades cuajadas de cosas*.²⁰

En el mundo cinelándico, las “películas de ensayo” serían los films raros, excéntricos e independientes, nacidos de un laboratorio apartado por autores precarios, que apenas disponen de recursos necesarios, y que trabajan como científicos experimentando lo

19 GÓMEZ DE LA SERNA, R. (15 de octubre de 1928), “La Nueva Épica”, en *La Gaceta Literaria* n. 44, p. 4

20 GÓMEZ DE LA SERNA, R. (1923-2013), “Cinelandia” en *Obras Completas*. vol X, p. 135.

insólito. Estas películas conceptuales que Ramón vaticina, donde el sentido se imprime en imágenes mentales provenientes de versos poéticos, nos sorprende porque detonará pocos años después su sorprendente incursión hablada en la pantalla.

Ramón, “Sin título”

Madrid, año 1928. Ramón Gómez de la Serna junto al director Feliciano Vitores²¹ se reúnen para filmar un breve plano secuencia. Con esta toma única se documenta lo que podría considerarse la primera performance española en celuloide, y aunque se apodó de tres maneras distintas *El Orador*, *El Orador Bluff* o *La Mano*, en realidad no tuvo título fijo. La cinta aparentemente trivial, será una dramaturgia sonora previamente estudiada, y aunque en su momento ni su realizador F. Vitores ni Ramón le dieran especial transcendencia, su gesto le valdrá para la posteridad el reconocimiento unánime del público contemporáneo.

Una escena rodada en un “aquí y ahora” vertiginoso en lo que parece ser a simple vista un espacio cualquiera, pero que no es sino el estanque del Palacio de Cristal que se encuentra en el Retiro. Para el día de la grabación la cámara se coloca extrañamente girada 180°, dando la espalda al edificio (el espacio arquitectónico que entonces estaba dedicado a la exposición Nacional de Bellas Artes y que en la actualidad es sede de las exposiciones temporales del Museo Nacional Reina Sofía).

El transporte de la cámara hasta el parque del Buen Retiro tiene que efectuarse en un camión que hace las veces de cabina protectora, insonorizando la máquina tomavistas. Pese a la aparente naturalidad y agilidad resolutive con la que hoy lo vemos reproducido, rodar en pleno aire libre no debió de resultar sencillo. Francisco Elías, director que dos años más tarde grabará el primer largo sonoro con la misma tecnología, cuenta cómo se construían decorados y se desclavaban para colocarse frente al aparato “porque esta operación resultaba más fácil que la de cambiar de lugar la cámara, un artefacto pesado y difícil de manejar”.²² Aunque esta afirmación sea comprometida, sí podemos pensar en los innumerables factores mediantales que podrían sobrevenirles arruinando la toma (ruidos de vientos y voces infiltradas) siendo un escollo para la realización de la grabación. Al ser costoso el

21 Ver el estudio monográfico del autor y sobre su largometraje “El misterio de la Puerta del Sol”, en GRUESO HIERRO, A., *El origen del cine sonoro en España*. Madrid, FE, Ayuntamiento de Madrid, 2019.

22 En *El cine español y yo. Anatomía de un fantasma*, 1966. Recuperado de <http://repositori.filmoteca.cat/handle/11091/22112>



Figura 1: Imagen de rodaje s/f. A la derecha el productor y sonidista F. M Vitores, seguido abajo del director Francisco Elías. De pie Tomás Duch operador del Fonofilm, junto a la cámara. (Fuente: Fototeca Filmoteca Española)

material no contaban con suficiente margen para repetir las tomas, por eso cuando Ramón se equivoca en la dicción de ciertas palabras continúa adelante sin dudar.

Ramón y La Hispano De Forest Fonofilm

Este año, hace un siglo exacto que celebramos el cambio tecnológico que permitió registrar el audio directamente sobre celuloide. Anteriormente el cine mudo se había servido de diferentes ingenios para crear una ilusión de sincronismo con el acompañamiento mediante orquestas en vivo, explicadores y discos de gramófonos.

El Phonofilm creado por Alexander Lee de Forest²³ en Nueva York, fue un invento especialmente adaptado para este propósito. Pero rápidamente fue epatado por

²³ Lee de Forest tuvo buena acogida en los medios de prensa nacional que se hizo eco de sus avances en tecnología gracias a su invento “audió”, una válvula de tres electrodos que había supuesto la ampliación del sonido en radiodifusión. Cuenta el director Francisco Elías que el laboratorio del inventor se encontraba

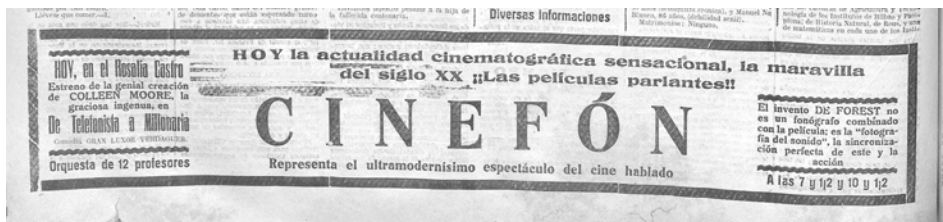


Figura 2: Imagen de la publicidad del Cinefón. (Fuente: periódico *El Orzán, La Coruña*, 14 de marzo de 1929).

otros sistemas similares en EEUU, lo que llevó al inventor norteamericano a fijarse en mercados europeos para relanzar su producto. Se incorporó a España en 1927, consiguiendo comprarlo un sagaz empresario primerizo, Feliciano Vitores, que hizo acopio del negocio junto con un set básico de complementos y cintas, así como los derechos de explotación mediante patente.

El burgalés Feliciano M. Vitores,²⁴ se instaló en la Ciudad Lineal de Madrid donde ubicó su estudio (zona que albergaría la Ciudad del Cine), formando junto a Enrique Urazandi y Agustín Bellapart, la Sociedad Hispano de Forest Fonofilm S.A, con oficinas en Madrid y Barcelona respectivamente. La marca fue bautizada para su publicidad como “Cinefón”.

En la correspondencia profesional de la Hispano de Forest aparecen los listados de películas que enviaban para su exhibición al continente Iberoamericano. Entre las cintas que enviaba el concesionario de Barcelona a la sucursal de Fonofilms en Buenos Aires, se encuentra enumerada la “Charla humorística de Ramón Gómez de la Serna”.

Comparándola con el resto de cortos, el metraje de Ramón presenta una cantidad de fotogramas superior a los otros, y un coste también significativamente elevado. De los 26 números listados en 1929 por el Cinefón, el de Ramón con 1161 pies es el más largo, seguido de una actuación de Irene Lopez de Heredia, con 864. Presupuestado por 10 céntimos el pie, el film costó 116,10 c. Dollars.

pared con pared con su empresa de rotulación de cine mudo en Nueva York, siendo allí donde se conocieron él, Lee de Forest y Concha Piquer.

24 El capital que disponía Vitores era el que tenía de un negocio anterior de exportación de café liofilizado en México. Para realizar sus films no disponía de una cartera holgada, teniendo en ocasiones que endeudarse para poderse financiar. Esto le obligaría a viajar por España proyectando el Cinefón en una multitarea ambulante; montando, exhibiendo y produciendo cortometrajes por la zona centro y norte de España.

Al habernos llegado fragmentado, el discurso tiene un inicio interrumpido.²⁵ Algunas investigaciones dan por buenas las primeras palabras como “Mi estética” que inaugurarían el discurso, aunque no puede asegurarse con total certeza, ya que no es un comienzo, sino la continuación de un monólogo más extenso. Sabiendo la amplitud total del metraje, 117’95 metros (387 pies), *El Orador* debió de tener una duración de más de 5 minutos, ampliando por mucho el *gag* del autor.²⁶

Ramón, que acarreo en su vida problemas económicos, tuvo que lanzarse al proyecto sin contar con beneficios a corto ni medio plazo y sin contrato en mano. La difusión que le ofrecía este documento le permitiría tener las puertas abiertas para un éxito literario en el continente Iberoamericano, que era donde iban dirigidas estas cintas, protegidas para su comercio exterior en bobinas metálicas. El recurso publicitario era evidente, pensaría en las ventajas de su futura experiencia ultramar si viniera precedida de una cinta promocional. El gesto altruista del escritor y su confianza en el sonido como catapulta del arte nuevo serían motivos suficientes, más la curiosidad de verse por vez primera inmortalizado en la pantalla:

Ahora vienen las obligadas producciones en cada lengua y el peliculismo nacional, que, en el cinema mudo, no podía resistir la competencia de las grandes empresas extranjeras. Ahora podrá lanzarse al negocio, y como tendrá éxito económico, podrán ser muy bien pagados los artistas y aparecerán, con esa emulación, grandes actores nuevos, pues el secreto de la selección y de la improvisación de Cinelandia no lo ha creado sino el ofrecimiento de una gran fortuna a cambio de una superación y como reclamo de los más selectos, que entonces no tienen la repugnancia de concurrir al concurso.²⁷

Ramón y el Fonofilm

Gracias a la precoz tarea de Feliciano Vitores, *El Orador* se conserva como uno de los primeros documentos fílmicos realizados con sonido óptico,²⁸ rodado con un sistema de registro sobre banda de densidad variable. La principal ventaja de este

25 Tenían que activar una manivela que hacía funcionar la cámara a modo de organillo para que pasara la corriente eléctrica, dependiendo de la velocidad de giro la curva de sonido caía, subiendo o bajando el tono.

26 Ver las conclusiones de la tesis doctoral de la autora, <https://riunet.upv.es/entities/publication/bf4f82efe050-4806-b0bd-9c170c7f4ed8>

27 GÓMEZ DE LA SERNA, R. (15 de octubre de 1928). “La Nueva Épica”, en *La Gaceta Literaria* n. 44, p. 4.

28 Para mayor información recomendamos acudir a los textos online del que ha sido durante años jefe de conservación de Filmoteca Española, Alfonso del Amo.

sistema consistía en la isocronía perfecta entre la fuente sonora y la persona o instrumento que lo emitía.

La nueva cámara se unía al *boom* de máquinas que evolucionaban la forma tanto de hacer cine como de proyectarlo. Las querellas sufridas por comercializar y capitalizar los últimos logros científicos trajeron consigo pleitos, denuncias y energías perdidas entre concesionarios y productores, generando un sin fin de problemas que impidieron a la industria española avanzar al ritmo que sus competidoras (EEUU, Francia o Alemania principalmente).

La naciente industria fílmica patria se hacía eco de las innovaciones sonoras e intentaba correr para no perder el tren empresarial que se abría de par en par y que prometía recaudar grandes sumas, ya que el cine parlante en castellano²⁹ poseía el público más numeroso.

El primer Congreso Español de Cinematografía se celebró en 1928 en el Palacio de Cristal y fue publicado por la revista *La Pantalla*. La comunicación de la sociedad Hispano de Forest así lo explicaba “Para la impresión de películas habladas se usa la película común, y por medio de un dispositivo, en un margen de la misma de unos tres milímetros de ancho, se impresionan los sonidos, a la vez que en el resto de la película se hace lo mismo con la imagen, por lo que el sincronismo no puede ser más perfecto”.

En los comienzos hubo un buen pronóstico empresarial. El 27 de septiembre de 1927 Feliciano Vitores llegó a ofrecer una proyección privada ante el rey Alfonso XIII en el Palacio de Oriente de Madrid, en una exhibición que recibió grandes elogios por parte de la familia real, pero no patrocinio para su continuidad.³⁰

Para el montaje y exhibición del sistema en los salones teatrales, se requería una instalación técnica de la que se encargaba el propio Vitores.

29 Anotar la interrelación tan interesante entre cine hablado y la audiencia a la que se dirigía. En el momento en el que se inserta la realidad del sonoro fijado sobre celuloide, no hay posibilidad de separar o cambiar sus elementos audibles y visibles como se hacía anteriormente gracias a las orquestas, la pianola o los explicadores. En esos años de transición se creó el subtítulo óptico, pero la “guerra idiomática” por la colonización del oído ya había comenzado.

30 La exhibición del Fonofilm en el Ateneo y el Palacio Real viene reflejada en el Diario de Burgos (4 de octubre de 1927). Más adelante Vitores tiene una tentativa de grabar al mismo monarca que no llega a poder realizar, lo intenta en agosto de 1928 “Les dices a los del Fonofilms de ese si tendrían interés por algo de Madrid que vería de sacarlo, procuraré de serme posible un pequeño discurso del Rey al que le gustó mucho cuando se lo presentamos” (Archivo Vitores, Filmoteca Española). Finalmente, el Rey Alfonso XIII actuará ante la cámara ofreciendo un discurso en Estados Unidos y en inglés con el sistema Movietone.

Todo el material llegaba la noche anterior en uno de los camiones que a tal efecto se habían adquirido. El técnico hacía los necesarios arreglos sobre el proyector; situaba detrás de la pantalla siempre que las circunstancias de la sala lo permitieran los tres altavoces de los que constaba el equipo básico y, ya durante la proyección, se encargaba del control del sonido. Con objeto de que los espectadores no confundieran al Fonofilm con otros sistemas paleosonoros, en algunas localidades les era entregado un sobre en el que junto a una somera descripción técnica del invento se incluía también un pequeño trozo de película en el que, lógicamente, podían ver impresionada la banda de sonido.³¹

Así para los primeros espectadores que vieron los resultados del invento la sorpresa y satisfacción fue evidente, según lo recogía el titular “Temas de maravilla. El Fonofilm”:

El despacho de mi amigo es el de la Hispano De Forest Fonofilm.

Huele a película.

Nos metemos en un cuarto oscuro y nos sentamos en cómodos butacones.

Surge un rayo de luz por un agujero que hay en la pared y en una pantalla comienza a proyectarse una película (...)

Estamos sencillamente asombrados.

La visión y la audición sincronizan de una manera sencillamente insuperable y como acontece en la realidad.

-Pues más te asombrará ver el procedimiento- dice mi amigo.

Y pasamos a la cueva de los misterios, a la cabina de los aparatos proyectores.

Allí nos muestran un pedazo de cinta.

Es, ni más ni menos, en apariencia, que la cinta cinematográfica normal.

Sólo que en esta cinta del fonofilm, mientras la parte central se impresiona con las vibraciones lumínicas, como es uso y costumbre, tiene, al lado de la impresión luminosa, una diminuta franja, de pocos milímetros, en que por unas gelatinas especiales se impresionan los sonidos, quedando a la vista una serie de claroscuros que vienen a ser los ruidos condensados y en conserva.³²

Pero tanto Vitores como sus socios se enfrentaron esos años quijotescaamente contra grandes molinos de viento: la Fox, Metro Goldwin Mayer, Warner, etc. intentando crear una incipiente industria sonora española paralela, finalmente frustrada.

31 FERNÁNDEZ COLORADO, L., “El Phonofilm: Un sistema ambulante de cine sonoro”, En *De Dalí a Hitchcock: los caminos en el cine / Actas del V Congreso de la AEHC.*, 1995, p.111.

32 GUARDIOLA CARDELLACH, E. *El Progreso. Diario Republicano Autonomista de Tenerife*, (6 de junio de 1927).

En medio de una guerra sin cuartel, en una cruzada de intereses económicos, denuncias, patentes y desavenencias entre los socios, la empresa fue a pique.

Vitores fue el primer realizador español que, sin tener experiencia profesional previa, registró sonido en film, mejorando la patente del propio inventor Lee de Forest, montando su estudio en un chalet de Ciudad Lineal y sonificando en las salas de cine películas a destacadas personalidades de la época. El mayor logro de la Hispano de Forest tiene lugar en 1930 cuando Vitores realiza la primera película de ficción hablada y cantada en un castellano plural, según sus acentos regionales.³³

Finalmente, la trayectoria del Fonofilm implantado por escasos cinco años en nuestro país (1927-1931), no prosperó ya que otros mecanismos³⁴ ganaron pleitos en EEUU y se impusieron finalmente en el negocio, creando un *standard* de producción hegemónico, al tener mayor capital e inversor económico.

Ramón y los “otros” oradores

Dentro del Cinefón, el corto *El Orador* que aquí nos ocupa no es un fragmento de film aislado, sino que forma parte de una cadena de films de exhibición bastante heterodoxos. Aunque no sabemos de Vitores más que por sus cartas profesionales, la elección que toma de rodar juntos monólogos de caricatos y folclóricos, al lado de filósofos y políticos tan destacados, no deja de ser sintomático de una actitud mercantil ecléctica y a la par, estéticamente acertada.

A parte de los famosos cuentos que rodó con el payaso Ramper,³⁵ tenemos constancia que estuvo en trámite con dramaturgos como los hermanos Álvarez Quintero y el actor Casimiro Ortas, con el que litigó por el desorbitado precio que exigía su participación.

33 Ver FERNÁNDEZ CUENCA, C., *Historia anecdótica del cinema*, Madrid, Iberoamericana, 1930. El film lo realiza y escribe Feliciano Vitores y se conoce hoy como el primer largo parcialmente sonificado realizado en España. “El misterio de la Puerta del Sol” fue estrenado el 11 de enero de 1930 en el cine Coliseo de Castilla de Burgos. Unos años más tarde el productor fallece en su comarca de Belorado, arruinado, víctima de un cáncer y del propio ostracismo al que le condenaron los negocios cinematográficos.

34 Importante señalar el problema de la estandarización del audio con respecto a los de la imagen que fue el momento crucial en la batalla por el sonoro. En la cinta Fonofilm se impresionaba el audio con un *décadage* de varios fotogramas detrás de la imagen, mientras que en el Movietone sucedía lo contrario. Al imponerse este último aparato, se adaptaron las marcas para la fabricación de proyectores al mismo sistema, impidiendo que el Fonofilm tuviera más vida en las salas españolas.

35 Ramón Álvarez Escudero, más conocido como Ramper fue un icono del mundo del circo español, siendo aclamado a su muerte en los años '50. Una procesión espontánea de miles de personas le homenajeó desde el Circo Price hacia la Gran Vía madrileña. Pueden verse fragmentos de sus actuaciones en el NODO; <http://www.rtve.es/filMOTECA/no-do/not-472/1469704/>

Entre los discursos de políticos sabemos que se rodaron el de Juan de la Cierva³⁶ y entre los presidentes de Estado, al cubano Céspedes y especialmente los del español Miguel Primo de Rivera, conservados al menos tres tomas diferentes de orador frente el Ministerio de la Guerra (Palacio de Buenavista).³⁷

El discurso del general, grabado el 15 de junio de 1928, constituye una arenga construida ex-profeso para el objetivo del Fonofilm. Tal y como rueda a Ramón, de nuevo nos encontramos con un personaje solitario en primer plano y sin público. La cámara muestra a un señor de sombrero y bastón con voz aguda e incisiva, alabando los nuevos usos del audio, como aporte a la grandeza de un país pacificado.³⁸

Como hemos comentado, el tránsito del mudo al sonoro³⁹ fue una epopeya en una España que sufría estragos en suministros, educación, comercio y en general necesitaba una fuerte inversión industrial; sin embargo, esta cinta denota un claro tono propagandístico acerca de los avances españoles en tecnología. Primo de Rivera señala como ejemplo a la misma Hispano de Forest por introducir el sonoro y hace mención a las cualidades de la madre patria ante los pueblos de la misma raza, a los que llama clientes, invitándoles a las próximas exposiciones que se celebrarán al año siguiente. Para Vitores, la toma no pudo lucir todo lo que hubiera deseado ya que en carta del 4 de agosto de ese año comenta:

Creo en mi anterior te indiqué estaba en Madrid para hacerle una película a Primo de Rivera y salió bastante bien pero como a ese Sr. le estorbaba el sol, no se quiso quitar el sombrero y claro, le sale la cara con sombra. Se extendió mucho en su discurso, más de lo que dura un rollo de película y quedó incompleto, no queriendo terminarlo en otro rollo, pero tiene un lugar donde poderse cortar.

36 Entre 1927 y 1930 fue miembro de la Asamblea Nacional Consultiva de la dictadura de Primo de Rivera. Fue el padre de Juan de la Cierva y Codorniu, ingeniero e inventor del autogiro.

37 A los de Vitores se suma otra toma grabada por Lee de Forest esta vez ante el público asistente al mitin. “La película con el dictador fue rodada por De Forest en uno de los patios del Ministerio de la Guerra el 21 de febrero, con la ayuda de Arno Merkel, el operador que le había acompañado en este viaje” (FERNÁNDEZ COLORADO, *op. cit.*, 1995, p. 108). En una de las proclamas anima a la mujer a militar como adalid de la causa de Unión Patriótica, partido único en el poder. Según escribe FERNÁNDEZ COLORADO, para Lee de Forest fue fácil tener éxito en la Península ya que venía precedido por su prestigio como científico y con el apoyo de una “relación que le unía a importantes miembros del régimen primoverista”, Feliciano Vitores también tenía contacto directo con personas dentro del Gobierno.

38 Los temores por el resultado de esta nueva secuencia son evidentes y así lo expresa Vitores; “Hace un mes que estoy en esta para ver de sacar una película hablada de Primo de Rivera, lo que no pude hacer hasta hoy, unas veces por estar él ocupado y otras por enfermo y de pésima voz, pues mala y ronca siempre la tiene, así que no sé cómo saldrá”. Legado Vitores, Archivo Filmoteca Española.

39 Ver las actas del Congreso de Cinematografía (1991-1994), tanto el tomo I editado por Román Gubern donde se contextualiza y problematiza el sonoro, como el II donde se lleva a cabo una selección de textos críticos de la época.

También hice un pequeño discurso de la Cierva, pero leído, pues el primero que impresionó de palabra metió la pata cuatro veces y me decía si lo podía borrar, por lo que optó por hacerlo leyéndolo, pues me dijo no tenía costumbre de hablar de memoria (y es uno de nuestros primeros parlamentarios).

Como Primo de Rivera se dirige a los pueblos hispanoamericanos cablegrafiamos a la Compañía del Fonofilms en esa, que cuantas copias le mandábamos y nos pidió una para ver de qué trataba, y creo ya se la mandarian de Barcelona junto con otros numeritos.⁴⁰

El discurso del filósofo José Ortega y Gasset,⁴¹ se realiza filmado en exteriores al igual que el cortometraje de Primo de Rivera y Ramón Gómez de la Serna, tiene una duración de unos 4 minutos y coincide con este último al ser registrado desde el Retiro.

Vitores repite el mismo encuadre⁴² que en *El Orador*. En este discurso de Ortega apreciamos ruidos ambientes con el sonido al fondo de los pájaros (por lo que suponemos que en el corto de Ramón debieron de ser ecualizados y suprimidos a posteriori en tiempos del NO-DO). Si el corto de Ramón aparece entrecortado al comienzo, el de Ortega desaparece al final.

Yo no estoy muy seguro de cobrar a la Argentina esa cantidad pues como les dije el negativo de Gasset al positivarlo Vds en esa el único número para mandarlo se les debió romper un pedazo y no lo pegaron y se perdió por lo que el discurso está cortado y quizá los dejen por nuestra cuenta, pues el discurso que les mandé primero tenía hasta una ovación que se le dio al terminar.⁴³

Estos aplausos últimos se escuchan en la cinta de Ramón. Pero en ambos films se encuentran más correspondencias, y de manera exacta por ejemplo en unos fotogramas en los que aparece una sombra atravesando la frente de ambos, y que delataría posiblemente la pértiga del micrófono situada por encima de ellos.

La línea negra proyectada en sus rostros tiene prácticamente el mismo ángulo. Esto nos hace pensar en la posibilidad de que fueran rodados en el mismo día. Por otro lado, Ramón y Ortega eran grandes amigos con lo que nos da pistas para intuir que los discursos fueron confabulados a modo de responsorio, como un modo dialéctico. Seguramente tuvieron a bien ponerse de acuerdo para acudir al encuentro de Vitores en un duelo de retores, repensando el fin de este juego por cauces bien distintos.

40 Legado Vitores, Archivo Filmoteca Española.

41 Conservado en la filmoteca de RTVE.

42 En la toma de Ortega no aparece la barandilla por estar más cerca la cámara.

43 Carta del 4 de febrero de 1929. Legado F.M Vitores, Filmoteca Española.



Figura 3: Imagen de Ramón y Ortega en sendos fotogramas con sombras proyectadas sobre sus cabezas. Tanto estas como la sombra del brazo posiblemente corresponda al micrófono del Fonofilm. (Fuente: FilMOTECA Española y RTVE)



Figura 4: Imagen de los cortos producidos por F. M Vitores en 1928, los dos oradores con Ramón y Ortega en el Retiro. (Fuente: FilMOTECA Española y RTVE).

Observando ambos cortos y contrastando los fotogramas, vemos dos hombres enérgicos y viriles de edad madura emitiendo el discurso con piruetas estrambóticas de un lado o protocolarias de otra. Ramón demuestra su pericia con un desplante de audacia comunicativa, mientras los gestos y ademanes de Ortega son prácticamente de una expresividad parigual. Ambos reproducen ciertos gestos de “orador oficial” que coreografían a la perfección.

Ramón, trasladando su manifiesto o más bien su “confesión estética” a sus *alter egos*, hace una parodia jocosa tanto del dictador español (que inversamente, se muestra torpe en el movimiento, absolutamente estático), como del elocuente filósofo. Para ambos dirigentes (intelectual, político) el poder del habla radica en su prosodia, tan antigua como el arte de la retórica. Pero Ramón no efectúa una simple alusión o mofa al papel del dirigente, sino que ejecuta una doblez enajenada en el discurso mismo, una duplicación del acto de hablar que convierte su charla en un acto de fina metaoratoria.

El equivalente entre los cortos hace pensar en la combinación intertextual entre el escritor, el dictador y el filósofo, o al menos una suerte de crítica a la sempiterna persuasión de masas, tanto desde el campo ministerial como académico, allende también nuestras fronteras. Los juegos de espejo entre los diferentes formatos orales, en la postura del arte y en la impostura política nos hacen entender la dicotomía entre el orador que representa Ramón y los otros oradores de presunción verdadera, en el discurso y las maneras.

En consecuencia, viendo la similitud temática y formal de estos discursos quizás *El orador* no fuera una interpretación lanzada una mañana al aire gratuitamente, sino que se produjera como respuesta dramática y en tiempo real, a una ejecución de propaganda por parte del presidente del Gobierno y del filósofo español más influyente del momento.⁴⁴

44 Esta hipótesis se plantea en el proyecto *R.* de la autora, documento audiovisual centrado en la recuperación de estos cortos y la observación de los aspectos que los rodearon. El video ensayo ha sido realizado gracias a las Ayudas para Creadores en el extranjero de la Comunidad de Madrid, con la colaboración de Filmoteca Española y el Laboratorio de Creaciones Intermedia, UPV. (a partir de aquí sustituir las frases subrayadas por el link <https://youtu.be/fsuRVWPON0g>).

Ramón y la proyección performativa

Según se recogen de las crónicas del Cineclub, *El orador* (o *La Mano*) se exhibe en Madrid al menos en tres ocasiones durante los meses de marzo, abril y noviembre de 1930. Pero la presentación del corto original de Ramón reseñado en prensa y por tanto documentado es la sesión del sábado 29 de noviembre de 1930 a las 3:45 h.

Que el film de Ramón no aparezca señalado en los medios hasta dos años más tarde de su realización, en 1930, provoca algunos interrogantes. El dato coincide con la fecha de dimisión del presidente Primo de Rivera, que se produce unos meses antes, en enero de ese mismo año.⁴⁵

Feliciano Manuel Vitores dio pases en varias localidades españolas durante sus giras de promoción⁴⁶ con sus números de *varietés* (jotas, rondallas, cuplés, discursos etc). Seguramente *El Orador* apareciera como un corto camuflado entre aquellos, pero es sorprendente sin embargo que no haya quedado apenas testimonio de su recepción en prensa. Más allá de su impacto en salas convencionales, donde el film cobrará realmente sentido será dentro del marco vanguardista del Cineclub Español, con un público ávido de experiencias intensas.

Aunque no todo fueran buenas críticas, ya que por entonces las voces saltaban automáticas desde la platea mostrando sus enojos y se vivían verdaderos momentos de pataleos y abucheos en directo. En una sección de la prensa titulada «Voces, sombras y vistas del cineclub» leemos:

Ahora está de moda el Cineclub ¡quién iba a decir—bueno, no era tan insospechable—que el snobismo iba a ser el mejor colaborador de una estética más actual que porverinista! Pero siempre ha sido así el snobismo...⁴⁷

No obstante, las películas ofrecidas en este contexto artístico eran los films más innovadores del momento, y en sus pantallas se ofrecieron las primeras exhibiciones de Sergei M. Eisenstein, Luis Buñuel, René Clair, Jean Epstein, Walter Ruttmann o Fernand Léger entre otros.⁴⁸

45 Este hecho nos hace cuestionar si pudo tener que ver algo en ello la censura del régimen, el inmediato fallecimiento del dictador o las posibles controversias que suscitara mostrar ambos discursos juntos.

46 En las numerosas giras de presentación Vitores trabajaba exhibiendo los cortos en las ciudades del centro y zona norte de España que le pertenecían por convenio, ya que en el contrato Feliciano y sus socios de la Hispano de Forest se habían repartido la península por áreas.

47 PÉREZ FERRERO, M., *El Heraldo de Madrid*. (29 diciembre de 1930), p. 5

48 Recuperado de <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/la-vanguardia-cinematografica-en-el-cineclub-espanol-y-la-gaceta-literaria-nota-informativa--0/html/ff903890-82b1-11df-acc7-002185ce6064.html>

En la Gaceta Literaria se encuentra el testimonio de Ramón sobre cómo intervino en vivo el día de la proyección de su película, haciendo una pantomima delante de su propio corto. Este episodio supone una experiencia de cine expandido tal y como hoy lo concebimos. El propio Ramón lo relata así en el “Resumen de mi intervención”:

Aproveché el círculo de experiencias que es el Cineclub para hacer dos experiencias peligrosas; pero la emoción de arte y lanzamiento tiene que estar hecha de temeridad y temblor a la vista del público, y en todo acto de éstos debe quemarse uno a sí mismo (...). Presentaba una película hablada que me hicieron en 1928 y di mi imagen con palabra de improvisación.

(...) Siguiendo los gestos lo más próximamente que me fue posible, pues hasta en las máquinas, cuando se desplaza el son de la imagen un cuarto de segundo, toda la isocronía se derrumba. Después, la película habló, y yo, sobre el “écran” iluminado, similé seguir con gestos y movimientos de expresión el valor de las palabras, llegando por fin a un momento final en que la película se movió y habló sola. ¡Vivo de nuevo aquel traje a rayas ¡ay! ya desaparecido!

Quería yo hacer visible de ese modo un caso de desdoblamiento activo, salto mortal en dos espacios, en medio de la música callada, yo y mi yo suplantador, encarándose frente a frente, saltada de fuera a dentro la barrera de la cenefa enlutada de la pantalla y vuelta a saltar de nuevo de dentro a fuera, en cinemática torera y expuestísima.

El público supo premiar mi investigación de contrastes, uno de esos arrojados míos a que me lanzo con alegría y dolor, sin encubrir mi palidez, aunque no disimule tampoco mi sonrisa de sobrepuesto a todo”.⁴⁹

En la misma página el crítico Luis Gómez Mesa señala su valor pionero “*El orador* -breve película parlante (...) Por la fecha de su impresión, de uno a dos años de delantera a la transformación del cinema en hablado y sonoro”, a continuación, redacta otro resumen de la performance que viene a aclarar la poética gesta ramoniana.

Comienza la 15.ª jornada del Cineclub, la sesión estaba dedicada a la “Exaltación del Documental”, y en esa tarde se mostraron por orden los films, “Los Tártaros”, “Esencia de Verbena”, “El Orador” y “T.S.F.”.

49 GÓMEZ DE LA SERNA, R. *Gaceta Literaria*. (15 de diciembre de 1930), n. 96, p. 10.



Figura 5: Imagen del anuncio con la 15ª sesión del Cineclub. (Fuente: *La Gaceta Literaria* 15 de noviembre de 1930)

Que la acción de Ramón desglosara este aparato casi perfecto de dicción, ya fijado en la propia pantalla, des-doblándose en directo con los bafles apagados, superponiendo su cuerpo mímico luego, y por fin dejando la tela blanca “vacía” para dar paso al montaje definitivo, no hace más que complejizar un mosaico relacional (vivo-fantasma) que se convierte en un retablo de variaciones sobre los sentidos, un tríptico del oído por un lado, de la visión por otro y de la presencia táctil.

Lo cierto es que el hecho de que Ramón ya hiciera conferencias performativas hace casi un siglo y que su modo de crear discursos escénicos coincidiera con algunos leitmotivs presentes en el arte actual, es sorprendente. Revela una necesidad de aproximación directa con el público que la experiencia estética aún reclama, en la proposición de una construcción del cuerpo y la elaboración de una subjetividad humorística que va a encarnar. Como subrayó el profesor inglés Nigel Dennis “El aspecto performativo de la obra de Ramón puede llegar a verse como un elemento clave de su proyecto ya que constituye, a mi modo de ver, la más dinámica ilustración de su personalidad”.⁵⁰

50 DENNIS, N., “La oratoria vanguardista de Ramón Gómez de la Serna”, *Boletín Ramón*, n. 12, primavera 2006, p. 43



Figura 6: Imagen del cine Palacio de la Prensa, Plaza de Callao, Madrid 1950. (Fuente: Archivo de la Villa, “9. MADRID: Plaza del Callao. // Postales Bea - P.E.P. -MADRID”. Cartulina blanco y negro 14 x 9 cm).

El film poda cualquier rastro de estilo decimonónico, no conservando ninguno de los *tics* manidos de época finisecular, ni siquiera de vanguardista *strictu sensu*, convirtiéndose en una cinta atemporal. Creada como una experiencia cruda, es íntegramente moderna y a la par vecina a las estéticas posmodernistas.

Es consabido que *El orador* posee una cualidad “expandida” (más allá del museo y sus convenciones) ligada a las formas de hacer arte en el espacio público. Ramón realiza un ejercicio visionario invadiendo el ámbito comunitario, confundiendo las fronteras entre arte-vida y extremando la realidad.

Por su genuina experimentación vocal dentro de la primitiva industria del cine hablado, la mezcla de expresiones de alta y baja cultura, la irreverencia, la libertad, Ramón nos hace experimentar un ejercicio de arte sonoro *avant la lettre*, anacrónico y visceral.