



Edita: Laboratorio de Tecnologías de la Información y Nuevos Análisis de Comunicación Social

Depósito Legal: TF-135-98 / ISSN: 1138-5820

Año 2º – Director: [Dr. José Manuel de Pablos Coello](#), catedrático de Periodismo

Facultad de Ciencias de la Información: Pirámide del Campus de Guajara - [Universidad de La Laguna](#) 38200 La Laguna (Tenerife, Canarias; España)  
Teléfonos: (34) 922 31 72 31 / 41 - Fax: (34) 922 31 72 54

## Controversias suscitadas en torno a la investigación cinematográfica: el caso Metro Goldwyn Mayer

(2.800 palabras - 8 páginas)

Lic. James Willis García Talavera ©

Facultad de Ciencias de la Información

Universidad de La Laguna (Tenerife)

La presente comunicación pretende hacer una aproximación a todo ese vasto y prolongado abanico de dificultades, obstáculos, contrariedades e inconvenientes que se abre ante cualquier persona que, con afanes científicos, intente hacer una investigación basada en el análisis y estudio de cualquier parcela del llamado séptimo arte, la cual, involuntaria e indefectiblemente, se verá inmersa en un mar de dudas, discusiones y controversias.

Y esto lo haremos basándonos en una muestra representativa y característica, ya que este trabajo, lejos de la consideración de general o panorámico con respecto al universo cinematográfico, opta por las propiedades del ensayo o la monografía, y lejos de inclinarse por una irreflexiva cosecha de nociones se decanta por la elaboración crítica de nuestra experiencia.

Coincidimos con Umberto Eco en que una investigación demasiado panorámica constituye siempre un acto de soberbia; y no es que la soberbia intelectual sea algo rechazable a priori, sino que más bien se trata de una cuestión de saber establecer los propios límites para ganar capacidad de profundización.

Intentaremos, por tanto, poner de manifiesto la propia experiencia en la que ha sido nuestra investigación de los últimos veinte años, inspirada en un tema muy específico y concreto: los programas de mano distribuidos en España por Metro Goldwyn Mayer.

Antes de proceder a explicar las vicisitudes de la difícil labor compiladora, creemos necesario hacer un breve exordio que sintetice las características del programa de mano, en primer lugar, y seguidamente las de la empresa productora y distribuidora -Metro Goldwyn Mayer- que los utilizó en nuestro país como arma publicitaria de primer orden.

1. El programa de mano, ese mal llamado "cartel cinematográfico a escala reducida", se constituye como el objeto central de un fenómeno sociocultural, típicamente español, que durante cerca de sesenta años nos invitó a las salas de exhibición y, a su vez, se convirtió en una forma asequible para el gran público de coleccionar imágenes de un mundo de fantasía conocido como séptimo arte.

### ¿Cómo definiríamos el programa?

Un papel, generalmente coloreado, de diferente formato, consistencia y dimensiones que era utilizado como reclamo publicitario del estreno de una determinada película, entregándose, en la mayoría de los casos, en el momento de abonar las entradas, aunque también era repartido, a veces, en lugares estratégicos de las poblaciones por personas contratadas por los exhibidores o propietarios de las salas de proyección.

En líneas generales, el origen común de los programas de mano y de los carteles cinematográficos podríamos ubicarlo en los grandes carteles de los circos y teatros, atestados de información y de cargado diseño gráfico.

Por el contrario, los de cine, se limitaron al principio al título de la película y a la mención de los principales intérpretes, siendo más adelante cuando se incluirían director, empresa productora y distribuidora, hasta completar el resto de la ficha técnica.

Pero esta evolución no fue cosa de un día, un mes o un año, fue algo mucho más lento.

De acuerdo con Francisco Baena -uno de los principales estudiosos del tema- el programa de mano se inicia como tal, en nuestro país, alrededor de 1915, si bien es verdad que con anterioridad el mercado de la postal hace breves e infructíferas aproximaciones, entre 1911 y 1913, que tenían como misión pregonar algunas películas que se estrenaban en los más importantes locales del momento. Estas postales eran encargadas a los laboratorios fotográficos -no a las imprentas- directamente por los propios cines y eran obsequiadas a los espectadores que asistían a estos locales aprovechándose de unos tiempos en los que la postal gozaba de una gran receptividad.

Probablemente, la proyección definitiva del programa de mano se inspirara parcialmente en este tipo de postales, no en balde, los definitivos programas tienen su punto de partida justo después de que la tarjeta postal desaparezca de los cines, aunque, en realidad, debemos aclarar que hubo un tiempo en que coexistieron ambos tipos de manifestaciones artístico-publicitarias.

Para la mayoría de los estudiosos de la materia, la guerra civil española marca un antes y un después en el concepto de programa de mano: mientras los anteriores a 1936 sufrieron, además de una tirada menor, las consecuencias destructivas de toda contienda, los editados a partir de la década de los cuarenta tuvieron una distribución mucho más copiosa pero, al mismo tiempo, menos rica en forma y expresión gráficas.

Atrás quedó el capricho por las formas, que alcanzó su máximo esplendor con los programas troquelados de los años veinte, y la producción seguiría a lo largo de muchos años pero sin la intensidad ni el indiscutible atractivo que representaron los programas de los inicios, hoy considerados verdaderas obras de arte.

Esta realidad histórica, que marca una clara inflexión en la evolución del programa, hace que los de una y otra época sean considerados y tratados de manera antagónica en lo que se refiere a emoción e interés coleccionista, lo cual, en su conjunto, ha repercutido negativamente en las posibilidades de conservación, análisis y estudio del programa de mano en nuestros días.

Como hemos dicho, la postguerra trajo consigo una estandarización formal del programa de mano que acabó con la gran variedad y riqueza artística de épocas precedentes.

En la segunda mitad de la década de los cincuenta se produce la que creemos correcto denominar: primera crisis del programa de mano, que no es más que el anticipo de las graves y serias dificultades experimentadas por la industria cinematográfica en los años venideros, que culminaría en los albores de los setenta, debido entre otras causas al imparable auge de la televisión y a la crisis mundial del petróleo que afectó a todas las esferas de la economía y por extensión también al cine, y que terminaría por determinar la definitiva desaparición de este peculiar tipo de publicidad.

De este modo, los últimos programas que se imprimieron, en la forma acostumbrada hasta la fecha, vieron la luz en las postrimerías del año 1971, aunque habría que aclarar que, durante los años siguientes, de una forma inconstante e irregular, se distribuyeron algunos más hasta su total desaparición.

2. Por otro lado, Metro Goldwyn- ayer, compañía productora fundada en 1924 tras la fusión de las empresas de Louis B. Mayer, Marcus Loew, Samuel Goldwyn y Nicholas Schenk, hizo una gran inversión para establecer su infraestructura productora-distribuidora en nuestro país, con el propósito de apoderarse del incipiente mercado cinematográfico español, sobre todo en la transición al cine sonoro. No en vano, el doblaje comenzó a practicarse, desde 1933, en sus estudios de Barcelona.

Alejandro Ávila sustenta que este interés por España provino, probablemente, de un intento de establecer vínculos comerciales directos con Europa y revalorizar la empresa.

Como asegura Douglas Gomery, en el año 1924, Goldwyn Pictures perdía dinero a espuestas, lo que respalda la idea de que la compañía, reforzada por la inyección de capital de Loew's Inc. -que en 1920 ya había absorbido Metro-, quisiera establecerse en el mercado europeo.

Según consta en la hoja de registro número 19.818 del Registro Mercantil de Barcelona, fechada el 19 de febrero de 1925, la Junta de Accionistas de la compañía, presidida por Nicholas M. Schenk y celebrada el 17 de septiembre del año anterior, no dudó en aprobar la instalación de una delegación de Goldwyn Corporation en Barcelona. Como resultado de este acuerdo, esta empresa inició sus actividades en un local de la rambla de Cataluña, concretamente en el número 122, el 3 de enero de 1925.

Schenk iba a convertirse en el presidente de la recién creada Metro-Goldwyn-Mayer, tras la muerte de Marcus Loew en 1927, ya que representaba el 100% de las acciones de la familia. Pero fue realmente el director-jefe de la compañía, Louis B. Mayer, quien ejerció el verdadero control de la misma, recurriendo a cualquier método para intimidar tanto a sus competidores como a sus propios empleados, incluidas las estrellas.

Más capacitado como jefe implacable y hombre de negocios que como productor, tuvo que apoyarse en personas con tanta

creatividad y talento como Irving Thalberg o Arthur Freed para dar el prestigio a una serie de películas, de cuyo éxito dependía el futuro del estudio.

Como sostiene Samuel Marx, fue precisamente el supervisor de producción, Irving Thalberg, el verdadero artífice del llamado "estilo de la casa" que tanta gloria daría, en la década de los treinta, a los estudios M-G-M. Y sólo las dimensiones y eficiencia de la organización creada hicieron que ésta pudiera sobrevivir a la muerte del genial productor en 1936, a la edad de 37 años.

Ya en 1931 la Metro-Goldwyn-Mayer era la primera de las llamadas "grandes", con unos beneficios de 12 millones de dólares, que la colocaba por delante de su eterna competidora la Paramount, con 6 millones, y, por supuesto, por encima del resto, que debido a la depresión económica habían cosechado cuantiosas pérdidas. Concretamente, 8 millones Warner Brothers, 5 y medio tanto RKO como Fox, y dos y medio Universal, sólo en 1930.

Fiel al lema "More Stars Than There Are in Heaven" -más estrellas que en el firmamento-, la boyante empresa debía contar con el mejor plantel de estrellas, y aunque ya tenía algunas provenientes del cine mudo, como Greta Garbo, John Gilbert, Marion Davies, Ramón Novarro, los hermanos Barrymore, Wallace Beery y Buster Keaton, estaba obligada a enriquecer su nómina con actores y actrices, que aunque hubieran interpretado películas mudas estuvieran especializados en el recién creado cine sonoro, como era el caso de Robert Montgomery, Joan Crawford, William Powell, Myrna Loy, Franchot Tone, Jean Harlow, Robert Young... pero sobre todo con un actor que empezó a escalar vertiginosamente puestos en el ranking de popularidad a partir de esos primeros años de la década de los 30, llegando a conseguir el apelativo de "rey de Hollywood": Clark Gable.

Con los estudios llenos de estrellas, la productora del león rugiente vivía una época que sería posteriormente denominada como la de "los años dorados de M-G-M", y que concluiría en 1951, cuando su director-jefe Louis B. Mayer presentó la dimisión.

Una vez introducidos los dos elementos principales de la investigación -los programas de mano y la Metro-Goldwyn-Mayer- procederemos a explicar los principales obstáculos encontrados en la ejecución de la misma:

El interrogante más importante, de entre todos los que nos asaltaron, desde el primer momento de plantearnos la realización de nuestro singular trabajo investigador, fue:

¿Cómo podremos acceder a unas fuentes primarias que no sabemos si tan siquiera existen y, en cualquier caso, de tan difícil localización?

Lo primero que había que hacer era confeccionar una base de datos con la totalidad de películas producidas y distribuidas por la Metro-Goldwyn-Mayer en ese periodo, recabando el máximo de datos posibles acerca de las mismas, y después averiguar si existían programas de esas películas.

La primera fuente consultada fue el P.I.C. (Punto de Información Cultural) del Ministerio de Cultura, primeramente en el propio ministerio, domiciliado en Madrid, y posteriormente a través de Internet, accediendo a su base de datos de cine, donde supuestamente deberían figurar todas las películas estrenadas en España.

Tras contrastar las informaciones obtenidas por esa vía, descubrimos, tristemente, que además de faltar numerosas películas, las que figuraban en su base de datos presentaban bastantes errores en el contenido de las correspondientes fichas técnicas, así como tipográficos y de transcripción.

Tratando de buscar una explicación a todo esto, decidimos acudir en Madrid a la Fimoteca Nacional, para entrevistarnos con uno de los responsables de la elaboración de la mencionada base de datos de películas, quien apesadumbrado nos confirmó lo que nos temíamos: no solamente está incompleta sino que la actualización se hace únicamente reflejando los nuevos estrenos.

Todo hubiera sido más fácil si la distribuidora Metro-Goldwyn-Mayer Ibérica no hubiera desaparecido hace, aproximadamente, unos veinte años, lo que nos imposibilitaba acceder a sus archivos. Entonces tomamos la determinación de consultar los registros de Metro-Goldwyn-Mayer, primero en Londres, y después en Nueva York. Aprovechando el viaje, y ya que Nueva York es la capital editorial de los Estados Unidos, consultamos gran número de libros, revistas y periódicos y, además, pudimos completar las informaciones obtenidas con los datos aportados por el American Film Institute, American Museum of the Moving Image, British Film Institute, The New York Times, Museo de Arte Moderno entre otros organismo e instituciones, así como otros archivos, bibliotecas y centros de documentación cinematográfica.

Al regresar a España, teníamos ya la lista completa de las películas producidas y distribuidas por Metro-Goldwyn-Mayer, pero no contábamos con los datos de sus correspondientes estrenos en España, en el caso de que estos se hubieran producido. Las posibilidades eran múltiples:

- a. Película estrenada en Estados Unidos y después, generalmente en el mismo año o en el año siguiente, en España. Ejemplo: Susan Lenox (Susan Lenox, her Fall and Rise) de Clarence Brown (1931).
- b. Película no estrenada en nuestro país, por motivos de diversa índole (comerciales, políticos, etc.) Ejemplo: Love on the

Run de W.S. Van Dyke (1936).

- c. Película censurada y estrenada años o décadas más tarde. Ejemplo: Lo que el viento se llevó (Gone With The Wind) de Victor Fleming (1939), estrenada en el Palacio de la Música de Madrid el 17 de noviembre de 1950.
- d. Película solamente estrenada en televisión o, años más tarde, comercializada en vídeo. Ejemplos: No eran imprescindibles (They Were Expendable) o Los tres padrinos (The Three Godfathers), ambas dirigidas por John Ford, en 1945 y 1948, respectivamente.
- e. Película estrenada con un título que era cambiado posteriormente por efectos de la censura. Ejemplos: Rebelión a bordo (Mutiny on the Bounty) de Frank Lloyd (1935), estrenada con este título el 17 de abril de 1936 y con el de La tragedia de la Bounty en 1945. O el caso de Juventud triunfante (Huddle) dirigida por Sam Wood en 1931, que fue estrenada en España durante la década de los treinta con ese título y reestrenada en los cuarenta con el de Juventud deportiva.
- f. Versión española de película, interpretada por actores españoles, antes de la llegada del doblaje a España en 1933. Ejemplos: Cheri Bibi, de Carlos Borcosque (1931), versión castellana de The Phantom of Paris de John Stuart Robertson, o La señorita de Chicago (1931), versión española de The Pip from Pittsburgh, ambas dirigidas por James Parrott.

Era necesario comprobar cada película, una por una, lo que nos llevó nuevamente al Ministerio de Cultura para consultar las fichas de exhibición. Registramos un total de 416 películas producidas por Metro-Goldwyn-Mayer y estrenadas en el periodo comprendido entre 1931 y 1951, aunque no todas fueron distribuidas por la misma empresa.

Una vez concluida la primera parte de la investigación, quedaba la más importante y difícil a la vez, que consistía en la localización de las fuentes primarias de la investigación: los programas de mano.

Nos encontramos nuevamente con varias posibilidades:

- a. Película con un único modelo de programa de mano. Ejemplo: Tarzán en Nueva York (Tarzan's New York Adventure), de Richard Thorpe.
- b. Película con diferentes variedades de programa. Ejemplo: Quo Vadis (Quo Vadis), de Mervyn LeRoy, que tiene siete diferentes.
- c. Película estrenada de la que no se editó programa. Ejemplo: Saratoga (Saratoga), de Jack Conway.
- d. Película reestrenada con programa diferente. Ejemplo: La llama eterna (Smilin' Through), de Sidney Franklin u Honduras de infierno (Hell Bellow), de Jack Conway.
- e. Película producida por Metro-Goldwyn-Mayer pero distribuida por otra empresa. Ejemplo: Un mundo celestial (The Heavenly Body), de Alexander Hall, distribuida por Procines.
- f. Película distribuida por Metro-Goldwyn-Mayer pero producida o coproducida con otras empresas. Ejemplo: Arco de triunfo (Arch of Triumph), de Lewis Milestone, producción Enterprise distribuida por M-G-M.

Hemos de aclarar que, desgraciadamente, no existe registro, catálogo ni bibliografía alguna que recoja, a modo de índice o inventario, la totalidad de programas de mano editados o que, en su momento, circularon por España.

Extremo que nos obliga a la elaboración de una relación propia, basándonos en todos las investigaciones y descubrimientos que han enriquecido nuestro conocimiento y experiencia.

Para ello teníamos que consultar gran número de fuentes públicas y privadas, organismos, instituciones y colecciones particulares, archivos, bibliotecas y demás centros de documentación cinematográfica; para ello, decidimos empezar por la que, ingenuamente, pensamos que debería de ser la más destacada y principal: la Filmoteca Española.

Una vez consultado el departamento de documentación gráfica, y percatarnos de que, prácticamente, no conservaban programas de mano anteriores al cine sonoro y los de los años treinta eran muy escasos, se nos informó que, si no imposible, iba a ser muy difícil encontrarlos en alguna otra institución pública.

Y la verdad es que tropezamos con tres grandes obstáculos a la hora de acceder a los programas de mano anteriores a la guerra civil:

1. La tirada era bastante inferior, lo que limitaba bastante las posibilidades de subsistencia.

2. Como gran parte del patrimonio cultural, sufrieron la vesanía destructiva de la guerra civil.
3. Por si fuera poco, todo esto ha aumentado evidentemente el interés de los coleccionistas que han acaparado lo poco que se ha salvado, dificultando en gran medida su localización y estudio.

No nos quedaba otra opción que recurrir a esos coleccionistas privados que celosamente guardaban sus programas como si se tratara de un tesoro.

Siguiente problema: ¿cómo localizarlos?

Decidimos poner anuncios en periódicos y revistas especializadas, así como diseñar una página web en Internet, intentando contactar con el mayor número posible de personas.

Acudimos a mercadillos locales, así como al Rastro de Madrid y el Mercado de San Antonio en Barcelona.

Colocamos anuncios en los principales puntos de contacto dentro del ámbito universitario y fuera del mismo (anticuarios, locales de compra-venta, establecimientos de fotocopias, estudios fotográficos, etc.), pero en la mayoría de los casos sin encontrar resultados.

En muchos casos no nos quedó más remedio que acudir a tiendas especializadas en el coleccionismo cinematográfico (en las principales capitales, preferentemente, Barcelona y Madrid) donde sí se pueden hacer interesantes hallazgos, pero casi inaccesibles debido a que, por encima de todo, suele prevalecer el interés mercantilista y el ansia de lucro.

Debemos añadir que, en líneas generales, el perfil psicológico del coleccionista de programas de mano concuerda con el de un individuo de edad avanzada, achacoso, antojadizo y caprichoso, con ciertas dosis de extravagancia, y, sobre todo, extraordinariamente desconfiado.

Esto supone que para poder acceder a su colección, es necesario e imprescindible ganar previamente su confianza. Y todo ello, claro está, dando por hecho que desinteresadamente haya querido ponerse en contacto con nosotros.

Por último, una vez finalizada la segunda, y más importante, parte de esta búsqueda de material, decidimos que, para poder analizar de una forma más minuciosa y detallada cada programa de mano, sería oportuno e interesante poder ver cada una de las correspondientes películas que anunciaban. Afortunadamente, en el momento actual, la disponibilidad y acceso a una determinada película -o en su defecto, a su ficha artística, técnica e información relacionada- siempre será más fácil que a su programa, y no tropezamos con tantos obstáculos como en la localización de las fuentes primarias.

Frente a toda esta variedad de dificultades, obstáculos, inconvenientes y controversias, ¿qué recursos nos quedaban?

Fundamentalmente dos: el prurito investigador y la satisfacción reportada por cada hallazgo, por insignificante que éste fuera, lo cual sustenta, de forma inequívoca, el afán descubridor y las aspiraciones científicas, sin los cuales, probablemente, no hubiéramos sido capaces de emprender este arduo trabajo.

\* Trabajo presentado en las VI Jornadas de

Jóvenes Investigadores en Comunicación, celebradas en

Valencia en abril de 1999

**FORMA DE CITAR ESTE TRABAJO EN BIBLIOGRAFÍAS:**

Willis García Talavera, James (1999): Controversias suscitadas en torno a la investigación cinematográfica: el caso Metro Goldwyn Maye. Revista Latina de Comunicación Social, 23. Recuperado el x de xxxx de 200x de: <http://www.ull.es/publicaciones/latina/a1999bno/20willis.html>